

# Les écritures musicales comme source historique: note de comparatisme

par *Benoît Grévin*

Le chiffre neuf est adjoint au caractère “grand” ou “gros” pour indiquer que le gros doigt de la main gauche doit peser sur la corde, au point marqué par la neuvième des treize menues rondes d’or ou de jade incrustées dans le bois de la table de résonance. Quant au chiffre cinq enfermé dans un crochet, il indique que la main droite doit attaquer la cinquième corde. Il ne s’agit nullement d’un mot, mais simplement d’une notation. C’est très facile à comprendre. Mais il y a aussi des mots qui indiquent les particularités du doigté, comme murmure, frottement, souplesse, afflux, choc, allure modérée, allure précipitée, poussée et bien d’autre.

Cao Xueqin, *Le Rêve dans le pavillon rouge*<sup>1</sup>

## I

### La mémoire collective de Halbwachs, ou l’étrange déshistoricisation des écritures musicales

Le célèbre texte de Maurice Halbwachs sur la *La mémoire collective chez les musiciens*<sup>2</sup> n’offre certainement pas le meilleur point de départ pour aborder la question des problèmes posés par l’exploitation de l’écriture musicale en tant que source par l’historien. Cet essai peut en effet avoir une grande valeur en tant que réflexion de caractère sociologique sur le rôle de l’écriture musicale dans l’élaboration de la mémoire collective des musiciens, il ne s’en présente pas moins comme marqué par une conception de la musique notée considérée comme une discipline savante et achevée, rigoureusement séparée de manifestations plus populaires, poussée à des extrêmes qui rendent difficile son insertion dans le *continuum* historique et, à la limite, l’analyse de ses liens avec la société dans laquelle elle s’inscrit. Le discours, relativement abstrait, reste ancré dans une présentation impersonnelle des pratiques de lecture, d’exécution et d’audition musicale de la société contemporaine de Halbwachs, alors que les exemples musicaux, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Wagner, font référence aux derniers, et surtout au dernier siècle de la grande tradition symphonique et lyrique occidentale<sup>3</sup>. La seule échappée vers un passé un peu plus lointain prend appui sur une remarque de

Wagner pour évoquer en passant les rites sociaux entourant l'audition de l'opéra italien à l'époque classique. Les références conceptuelles ou littéraires explicites, peu nombreuses, sont de même orientés vers un passé proche schopenhauerien ou un présent bergsonien, que ne viennent interrompre qu'un renvoi à un essai d'Edward Hanslick datant de 1857, un autre à la correspondance de Stendhal, et une définition de la musique par Leibniz.

Le parti pris de présenter l'acte de remémoration et d'exécution de la musique savante à partir d'un système de notation complexe entendu comme convention collective désormais stabilisée, dont les liens avec d'autres parties du corps social (les auditeurs non musiciens) n'empêche pas le caractère sélectif de pratique sociale réservée à un corps de techniciens, conduit Halbwachs à une série d'affirmations qui, placées dans tout autre contexte historique que la référence à la pratique musicale «noble» du XIX<sup>e</sup> et du premier vingtième siècle occidental, ou même prises isolément, friserait parfois l'absurdité, si l'on ne tenait compte que son propos n'est pas une sociologie de la musique, mais une instrumentalisation du problème de la remémoration musicale à fins d'exploration du problème plus général de la mémoire collective. Que dire par exemple de la distinction tranchée opérée entre le rythme des musiciens et les «autres rythmes» correspondant «à des actes qui ne sont pas entièrement musicaux», dans lesquels sont inclus nommément non seulement la marche, mais la danse, symbiose et support social d'une bonne partie des pratiques musicales à travers la planète dans l'histoire et dans le temps<sup>4</sup>? Ou encore de la séparation radicale entre les «deux façons d'apprendre à retenir les sons, l'une populaire, l'autre savante», entre lesquelles il n'y a «aucun rapport»<sup>5</sup>? Vers la fin de son essai, quand Halbwachs, conscient que le rythme de sa démonstration l'a conduit à séparer «musique pure», qu'il semble assimiler à la musique savante, et aspects non musicaux de la création, de la pratique et de l'audition musicale (le choix d'un titre ou d'un commentaire, les associations d'idées et dispositions engendrées par la musique dans l'esprit de l'auditeur) de manière trop radicale, tente de justifier cette séparation, c'est sur un mode négatif, en supposant que si le compositeur musical a tenu à indiquer une référence concrète à sa composition qui aiguille l'imagination vers un certain ordre d'idées et d'images, «cela tient peut-être à ce que la société des musiciens ne réussit pas quelquefois à s'isoler de la société en général, et à ce qu'elle n'y tient pas toujours. Quelques musiciens sont plus exclusifs, et c'est chez eux qu'il faut chercher le sentiment de ce qu'on pourrait appeler la musique pure»<sup>6</sup>.

La même logique prévaut dans la présentation des procédés et possibilités de sélection d'un air populaire (curieusement presque assimilé à la

nature)<sup>7</sup> par un musicien: «tandis qu'un profane est frappé par un passage, dans une sonate, parce qu'il pourrait être chanté, un musicien fixera son attention sur un chant, dans une fête villageoise, parce qu'il pourrait être noté, et figurer comme thème dans une sonate ou dans une composition orchestrée»<sup>8</sup>. Même si l'ethnomusicologie pourrait sans doute fournir un certain nombre d'exemples de pratiques de chants ou de mélodie traditionnellement «non notés» difficilement enregistrables dans toutes leurs finesses au moyen du système de notation musical occidental tel qu'il se présentait dans les années 1920<sup>9</sup>, on se demande bien quel type de chant populaire français ou européen aurait des prédispositions, ou à l'inverse offrirait des obstacles particuliers à la notation. La musique savante se présente en fait dans cet essai comme un système culturel complexe formé par une société dans la société, “les musiciens”, opposé à la fois à la nature et à une musique au rabais de la société “non musicienne”, profane, dont certaines expressions musicales qu'un isomorphisme de rencontre avec des formes de musique pure rend compatibles peuvent être récupérées au profit de cette dernière. La notation ou l'absence de notation musicale, l'écriture ou l'absence d'écriture, forment la barrière entre ces deux dimensions, qui scindent les différentes manifestations de pratique ou de consommation musicale dans la société en deux mondes presque hermétiques, en disant long sur le poids exercé dans la réflexion philosophique et sociologique par la représentation répandue de la musique savante comme sphère réservée à la consommation éclairée et à la pratique savante, en harmonie avec les doctrines littéraires et picturales de l'art pour l'art alors en vigueur dans les milieux d'avant-garde, dans la France de Proust, Bergson et Halbwachs<sup>10</sup>.

On pourrait se demander dans quelle mesure, au-delà des limites imposées par cette perspective fortement restrictive d'un point de vue sociologique, la présentation des liens entre écriture, pratique et audition musicale par Halbwachs ne fait pas la part trop belle à la première, notamment quand il évoque l'exécution automatisée d'un morceau de musique appris “par cœur” comme la remémoration cérébrale d'une partition, sans guère aborder la question des automatismes de mains et de doigtés, dont l'apprentissage (qui peut certes passer par la lecture de la partition annotée) est pourtant si important dans la transmission de maître à élève des techniques musicales, ou quand il souligne complaisamment les limites de la mémoire dans l'enregistrement de morceaux complexes, après avoir donné l'exemple de la composition “de tête” d'une symphonie entière par Berlioz<sup>11</sup>. Sans entrer dans ces débats qui relèvent plus de la neurophysiologie que de l'histoire, il s'agit ici de rehistoriciser la question des rapports entre écriture musicale et investigation historique de la

musique prise comme un phénomène social intégré dans un contexte historique donné à époque ancienne, médiévale ou moderne.

La partition musicale de Halbwachs n'a rien ou pas grand-chose à nous dire sur la société qui l'a produite, parce qu'elle se présente idéalement comme un système de notation musical d'autant plus parfait qu'il est débarrassé des scories (paroles, textes non musicaux) qui ne renvoient pas aux conventions de l'exécution musicale, alors qu'elle note ses dernières dans leur entier. Mais dans le temps long de l'histoire et de l'histoire de la musique, l'historien est la plupart du temps confronté au phénomène inverse de vestiges notés de pratiques musicales qui ont la double particularité de n'indiquer que très partiellement l'ensemble des paramètres de la musique dont ils devaient faciliter l'exécution<sup>12</sup> et, au contraire, d'être immergés dans un réseau de sources textuelles, soit contiguës (c'est-à-dire présentes sur la source musicale proprement dite), soit discontinues (témoignages d'origine différentes sur la pratique musicale par ailleurs documentée par la source musicale) dont l'examen en commun avec les sources proprement musicales permet d'avancer dans la compréhension, non seulement des caractéristiques probables de ces pratiques, mais aussi et surtout de leur inscription dans la société étudiée. Ce sont ces deux aspects des sources historiques constituées par les vestiges anciens et modernes de pratiques de notations musicales que nous aborderons brièvement ici.

## 2

### **De l'absence de notation aux notations contemporaines: l'historien face aux lacunes et à l'évolution des sources d'écriture musicale**

Il en va en grande partie des pratiques musicales comme des pratiques linguistiques: la majeure partie de cette expression fondamentale de la vie en société est définitivement perdue pour l'historien, puisque non enregistrée. L'ethnomusicologie permet en partie de postuler des formes prises par des exécutions musicales dans des sociétés traditionnelles n'ayant pas élaboré d'écritures musicales, mais il s'agit d'un exercice qui, sans être vain, s'assimile au mieux à la reconstitution génétique de langues disparues par la grammaire comparée: une hypothèse scientifique satisfaisante pour l'esprit et utile, mais désincarnée et limitée dans ses possibilités effectives, en l'absence de source proprement musicale interprétable. La présence de vestiges de systèmes de notations elle-même, en l'absence d'une bonne connaissance des pratiques d'exécutions (donc des instruments) et surtout d'un *continuum* historique permettant de l'expliquer comme l'état précédent d'une étape ultérieure dans l'évolution

des pratiques musicales, reste aussi difficilement analysable que celle de vestiges linguistiques génétiquement isolés et sans clés d'interprétation tels que l'étrusque ou le minoen du linéaire A. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si certains vestiges d'écritures totalement hermétiques et isolés, comme le fameux disque de Phaïstos, ont pu être interprétés comme des partitions.

Dans une optique socio-historique qu'il est plus fructueux de placer sous le patronage d'un Weber<sup>13</sup> que d'un Halbwachs, le problème de l'interprétation historique des sources musicales dans leur société de production ne se réduit néanmoins pas à un ensemble de paramètres comprenant la masse des informations subsistantes et leur distance dans le temps et l'espace par rapport à des traditions qui peuvent être mieux reconstituées grâce à une proximité culturelle et à une certaine continuité avec des pratiques modernes ou contemporaines, qu'il s'agisse de l'Europe, du Proche-Orient, de l'Inde ou de l'Extrême-Orient. La société occidentale est loin d'avoir le monopole historique de l'établissement de pratiques de notations complexes (je renvoie par exemple aux pratiques fort anciennes de notation de compositions pour la cithare-qin dans la Chine médiévale et moderne telles qu'elles sont évoquées dans la page du *Rêve dans le pavillon rouge* écrite vers 1750 citée en exergue)<sup>14</sup>, mais l'histoire bien connue de l'évolution des pratiques de notation occidentales du haut Moyen Âge à l'époque contemporaine permet d'exemplifier le problème posé par l'existence d'échelles de complexité relative et donc les mécanismes de développement graduel d'un système de notation en parallèle avec l'évolution d'une société.

L'image (réductrice) qui s'impose à première analyse pour l'Occident est celle d'une opposition entre des pratiques de notation traditionnelles plus ou moins complexes mais ne permettant pas d'assurer intégralement le report de la composition musicale à exécuter, dans l'antiquité et la plus grande partie du Moyen Âge, et des pratiques plus modernes, inventées aux XII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles et particulièrement développées au long de l'époque moderne, et assurant en théorie, à condition de connaître ce système de notation, la possibilité d'une exécution intégrale de l'ensemble des paramètres nécessaires à la réalisation de la pièce de musique<sup>15</sup>.

On est par conséquent tenté d'établir une loi de progression wébérienne de la notation musicale qui conduirait de sociétés traditionnelles lettrées développant des systèmes de notation servant d'appoint à un apprentissage et une mémorisation encore massivement fondés sur l'imitation, en accord avec les pratiques mémorielles et d'écriture de ces sociétés encore fortement marquées par l'oralité (ou au moins par des modes de mémorisation différents de ceux des sociétés modernes), à une société moderne où le système de notation, achevé, donnerait son autonomie

théorique au musicien qui pourrait retrouver tout ce dont il a besoin pour l'exécution dans la partition formant un tout achevé. L'histoire de l'évolution des systèmes de notation occidentale serait celle de la lente transition entre la quasi-absence de système de notation, à peine entamée par l'existence, au haut Moyen Âge, de la notation neumatique, indiquant des descentes et des élévations, et le système classique des partitions symphoniques ou lyriques de nos arrière-grands parents<sup>16</sup>.

Sans même tenir compte des changements contemporains non linéaires qui remettent quelque peu en cause la linéarité de cette évolution, cette vision doit être tempérée. Le fait que la pratique et l'enseignement musical passent toujours par l'enseignement de maître à élève, sans possibilité concrète d'exécution en sautant le stade de l'apprentissage par l'imitation, vient rappeler que cette autonomisation de la lecture reste relative, car le problème de l'exécution musicale et de la mémorisation ne peut être séparé de celui de la maîtrise instrumentale (problème dont l'absence de prise en compte forme sans doute une des limites de l'essai de Halbwachs). De fait, il n'est guère évident que la complexité relative d'interprétation d'une composition pour luth d'un des grands auteurs français ou allemands du XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle, d'une pièce pour luth du répertoire de la musique traditionnelle iranienne, et d'une pièce pour cithare-*qin* de la musique "lettrée" chinoise soit si dissemblable qu'elle justifie l'absence habituelle de notation dans le second cas, la notation qui nous paraît une nécessité absolue de la seconde (mais qui ne l'était pas toujours au XVII<sup>e</sup> siècle), et la notation possible selon un système totalement différent de la troisième.

Il faut alors supposer que, dans un spectre historique où la notation musicale perfectionnée, à l'échelle de la planète, reste globalement l'exception, tout en présentant, notamment en extrême-Orient, des formes particulièrement impressionnantes et achevées, le perfectionnement progressif du système de notation musical occidental a été, quant à lui lié au développement de forme de musique nouvelles, polyphoniques, qui rendait la nécessité d'un contrôle absolu des concordances entre la progression rythmique et les intervalles mélodiques dans un ensemble collectif absolument indispensable. L'ensemble du système, essentiellement conçu pour l'exécution des grandes pièces chantées polyphoniques de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance, fut récupéré (avec un intervalle relativement rapide) pour d'autres pratiques musicales comme l'exécution d'un chant avec accompagnement, ou même rapidement, la simple exécution instrumentale en solo<sup>17</sup>.

Il s'en faut pourtant de beaucoup que la source musicale en tant que telle, bien souvent d'interprétation très délicate avant le XVI<sup>e</sup> siècle pour de multiples raisons d'absence de précision dans la notation des chroma-

tismes, des mélismes, de la rapidité, devienne d'une limpidité transparente à l'époque moderne. La notation musicale du XVII<sup>e</sup> siècle se caractérise ainsi souvent par un certain nombre de restrictions, très variables selon le statut, imprimé, manuscrit, des notations, qui semblent liées à la fois à la persistance ou à la floraison de genres musicaux ne nécessitant pas la notation rigoureuse de l'ensemble des paramètres pris en compte dans notre système contemporain, et à la pratique collective professionnelle de la musique. D'une part la pratique de notations simplifiées, par exemple non rythmées, continue fort avant dans le temps, en liaison avec celle de genres musicaux particuliers qui ne nécessitent pas une mesure rigoureuse, comme les préludes pour clavier non mesurés des compositeurs français du Grand Siècle<sup>18</sup>. D'autre part, on observe une différence assez grande de complexité entre certaines partitions gravées pour le public amateur qui présentent de plus en plus de précisions d'exécutions, et des impressions de partitions d'orchestre encore très rudimentaires, qui supposent qu'en dehors de la base harmonique, c'est l'apprentissage sur le tas et/ou sous la direction du maître de musique qui permettait à l'exécutant de choisir le rythme, mais aussi, à la différence de la musique du XIX<sup>e</sup> siècle, l'ornementation entendue dans le sens large<sup>19</sup>. On saisit là sur le vif comment la pression sociale d'une demande de matériel de lecture de la part d'un public amateur éclairé a pu pousser musiciens professionnels et éditeurs à développer des systèmes de notation, comme les tables d'ornementations de d'Anglebert et de Couperin le jeune, qui n'étaient pas toujours aussi strictement et généralement codifiés dans l'ensemble de la documentation circulant dans les milieux professionnels des chapelles et musiques religieuses, royales ou seigneuriales<sup>20</sup>.

La reviviscence actuelle de la musique baroque, appuyée sur les facilités offertes par le *continuum* de la tradition occidentale mais aussi et surtout sur un gros siècle de recherches savantes, ne doit pas faire oublier la difficulté initiale, et encore dans une large mesure présente, de restituer des modalités d'exécution de compositions musicales dont les rythmes, le degré et les modalités d'ornementation, et bien d'autres traits d'exécution n'étaient pas toujours indiqués dans la partition renaissante ou baroque. La source "discontinue" représentée par les témoignages contemporains extérieurs à la partition, comme ceux concernant la rapidité endiablée d'exécution de ses compositions par Lully à la tête de la musique royale, ou les influences réciproques exercées par la déclamation théâtrale et le récitatif à la française dans les mêmes années, acquiert un poids d'autant plus grand que la source musicale est imprécise, même si son témoignage reste relatif. Il est bien difficile de se représenter le concept de rapidité ou vitesse d'exécution entretenu par les hommes du XVII<sup>e</sup> siècle, même si on peut supposer que la reconstitution des pratiques de danse rapide

ou lente, avec leurs limites physiques, peut représenter un bon étalon pour se faire une idée de la rapidité d'exécution d'un certain nombre de genres musicaux.

## 3

**Sources musicales et sources non musicales:  
une frontière à effacer?**

Cette évocation des possibilités de correction dans la reconstitution des modalités d'interprétation musicale par des sources textuelles non musicales conduit enfin à poser la question des limites d'une approche purement musicologique dans la compréhension de la pratique musicale à époque ancienne envisagée du point de vue de l'écriture, et plus précisément des limites entre écriture "non textuelle" musicale et écriture textuelle.

En tentant de préciser quelles pourraient être ces limites, il semble qu'on puisse distinguer trois cas de figure. D'une part, le système de notation musicale peut se présenter comme directement dérivé de l'écriture non musicale. Il faudrait alors distinguer entre des systèmes "traditionnels" plus ou moins perfectionnés, caractérisés par leur relative proximité du système d'écriture dont ils ont été dérivés, et le système moderne occidental, rigoureusement séparé de l'écriture dans ses composantes éventuelles. Le système de notation chinois évoqué dans l'exergue, utilisant des caractères "remotivés" pour indiquer des notations de doigté, et autres, serait un exemple des premiers. Une telle vision apparaît très vite réductrice et partiellement infondée. Dans le cas de la notation musicale chinoise, le fait que le protagoniste "illettré" soit absolument incapable de comprendre la partition, tout comme le non-musicien de Halbwachs, montre bien que l'utilisation à la base du système de caractères d'écriture et de compte adaptés pour leur nouvel usage n'enlève rien à l'abstraction du système, et l'analyse précise du système de notation montre en fait qu'il a été fortement autonomisée et n'assume qu'une simple communauté de faciès avec le système idéographique: les notations musicales accompagnées de chiffres qui intriguent le néophyte "ressemblent" à tel ou tel caractère; elles n'en sont pas identiques. Comme l'explique nommément l'héroïne du chapitre du *Rêve dans le pavillon rouge*, joueuse de cithare devant l'erreur d'interprétation du protagoniste, «il ne s'agit nullement d'un mot, mais simplement d'une notation»<sup>21</sup>. Inversement, la persistance de la nomenclature actuelle des notes de la gamme en A-H selon le système anglo-saxon à partir des premières lettres de l'alphabet, qui apparaît par force occasionnellement dans la partition, indique assez que le système occidental, en dépit de sa très longue évolution et de sa très grande complexification, n'a jamais parfaitement rompu avec des origines



partiellement textuelles de sa théorisation. La notation musicale apparaît, en Occident ou en Orient, aussi fortement liée aux systèmes graphiques et d'écriture en place au moment de son apparition, que marquée par l'abstraction dès qu'elle s'érige en système autonome: il y a une zone de contact entre texte et musique à l'intérieur même du système de notation musical, pris dans son sens extensif.

Le second cas de figure est la concomitance non-accidentelle dans une même source de notations musicales et de notations textuelles. Il ne s'agit certes pas là d'un archaïsme qui s'effacerait peu à peu avec l'évolution historique, puisque la musique chantée constitue une part stable et (si l'on fait sauter l'écran de la grande tradition symphonique et académique pour envisager l'ensemble des productions musicales dans la société avec un peu de recul) certainement majoritaire de la production musicale à travers les âges. De même que l'exécution de compositions musicales chantées repose sur un ensemble de compétences linguistiques et musicales qui ne sauraient être dissociés, de même la concomitance des deux types de sources, ou plutôt l'existence d'une source hybride composée à la fois d'un système de notation musical et du texte-support, cas ultra-majoritaire dans les partitions de musique médiévale qui nous sont parvenues (la notation de musiques uniquement instrumentales reste l'exception jusqu'au xv<sup>e</sup> siècle), a une lourde incidence, non seulement sur la compréhension de l'ensemble du système, mais même sur le développement du système de notation<sup>22</sup>. La théorisation des longueurs rythmiques qui accompagne au xiii<sup>e</sup> siècle l'apparition de systèmes de notation rythmiques perfectionnés en France se fait par imitation et adaptation des valeurs du système métrique (à l'époque métrico-rythmique) latin, expressément reprises<sup>23</sup>, alors que la musique notée est encore essentiellement liturgique, en accompagnement de textes-support généralement latins. Le développement de compositions musicales pensées en relation avec le système métrique gréco-latin restera lui-même un trait distinctif d'une partie de la musique polyphonique jusqu'au xvi<sup>e</sup> siècle compris.

Le poids de cette relation de proximité entre pratiques linguistiques de récitation et d'analyse du langage des sociétés traditionnelles et pratiques musicales dans le développement de systèmes d'écriture spécifique nous amène enfin à poser la question du troisième et dernier cas de figure possible dans l'analyse des relations pratiques d'écriture textuelles et système de notation musicale: la relation entre une pratique musicale et une pratique d'écriture non liée, ou marginalement reliée à un système d'écriture proprement musical. Cette question en forme de paradoxe est par exemple soulevée par l'existence de sources diplomatiques (des actes solennels) médiévales portant la trace d'indications neumatiques

au-dessus du texte, qui tend à déplacer et à agrandir considérablement la question du développement de l'écriture musicale en relation avec les pratiques de récitation liturgiques de type grégorien et post-grégorien<sup>24</sup>. De telles sources para-musicales renversent la perspective en faisant passer la question du rôle du texte écrit dans une source musicale au second plan, pour poser la question de la musicalisation des pratiques de lecture et de récitation, telle que la publication (publicisation à voix haute) d'un acte politique solennel au XII<sup>e</sup> siècle. L'existence de ces vestiges prend d'autant plus de poids si l'on considère qu'un siècle plus tard, certains théoriciens de la rhétorique médiévale sous sa forme dite d'*ars dictaminis*, c'est-à-dire l'art de la prose rythmique utilisée pour composer les documents officiels et une grande partie de la correspondance ou même de la littérature d'apparat entre 1150 et 1350, moquent les excès de ceux qui prononçaient les textes comme une liturgie d'église, au moment de commenter le système de ponctuation (génétiquement lié à l'écriture neumatique, et ancêtre de notre propre système) développé pour scander et clore les périodes ternaires de ces écrits solennels et solennisés par une lecture récitée<sup>25</sup>. Or le rythme d'écrits composés selon la technique de l'*ars dictaminis*, imposant des modulations importantes en fin de séquence, selon quelques schémas très simples, présente une analogie évidente avec celui de la récitation grégorienne telle qu'on peut la reconstituer à partir des sources musicales, et il n'est pas difficile d'imaginer approximativement le genre de récitation, avec envolée de la voix initiale, tenue d'une note médiane, et modulation finale, qui devait être suivi par certains dans la récitation de ces documents solennels. Même si les actes avec trace d'écriture neumatique sont une exception, ce n'est donc pas pousser le paradoxe trop loin que d'affirmer que dans l'Occident médiéval des XII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles, une quantité très importante de sources écrites peuvent être lues musicalement, bien que seule la ponctuation de ces sources textuelles puisse être considérée comme un élément musical *stricto sensu* dans ces sources. On pourrait d'ailleurs en dire de même pour d'innombrables sources textuelles traditionnelles à travers la planète, objets de réceptions musicalisées parfois extrêmement codifiées et savantes, en concurrence éventuelle avec une récitation plus "prosaïque" et discrète: ces traditions de récitation chantée de grands textes, quand elles n'ont pas disparues, sont d'ailleurs bien souvent, en l'absence de notations écrites satisfaisantes ou qui nous soient parvenues, les voies les plus sûres pour retrouver des pratiques de musique médiévale ou moderne qui ne nous seraient autrement plus connues. C'est ainsi que les manuscrits du long roman épique japonais du *Heike-monogatari* et les innombrables productions de la grande poésie médiévale iranienne, et tout particulièrement le *Divan* de Haféz, ont été les supports – écrits, mais textuels – de la pérennisation

de pratiques musicales remontant à la fin du Moyen Âge, et transmises de maître à disciple jusqu'au XXI<sup>e</sup> siècle.

#### 4 Conclusion

Une appréhension plus contextualisée et surtout moins cloisonnée de la “source musicale” que celle de Halbwachs contribue ainsi à reposer les questions de l’encadrement des pratiques musicales dans une société traditionnelle, et de sa liaison avec d’autres pratiques sociales, dont les vestiges sont mieux préservés, et qui ne peuvent en être complètement dissociés. Il est ainsi possible de souligner que l’évolution très particulière de la musique classique occidentale et de ses notations entre le XVI<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle et son autonomisation proclamée par rapport au reste de la production intellectuelle ou littéraire – démentie dans les faits pour nombre de pratiques – ne doit pas masquer rétrospectivement la forte inscription traditionnelle, selon des modalités extrêmement diverses, de la pratique musicale dans des activités mémorielles, ludiques, religieuses, littéraires, de masse ou de distinction, de l’ensemble des sociétés traditionnelles et modernes, pratiques complexes dont les écritures musicales traditionnelles ne peuvent jamais livrer qu’un reflet très imparfait, à la fois parce que la transmission du savoir musical et son exécution reposaient sur un ensemble de facteurs dont elles ne sont qu’une part plus ou moins déterminante, et surtout parce que leur statut exceptionnel de témoins conservés des productions musicales proprement dites masque probablement le poids du *continuum* des traditions d’exécution et d’interprétation dans le développement et le maintien de la pratique musicale en société.

Sur le long terme historique, envisager l’écriture musicale comme un système clos, “de musique pure”, dont l’étude doit être réservée aux musicologues, partant de la musique et retournant vers la musique, pourrait donc se révéler contreproductif, même pour les historiens des époques les plus récentes. Ceux des temps plus anciens n’ont pas ce genre de crainte: ils sont forcés par les sources mêmes, fragmentaires et “impures”, à faire preuve d’imagination.

#### Notes

1. Le lecteur curieux de connaître l’apparence de ce genre de partitions et le son de la “cithare horizontale” (*qin* en chinois, *koto* en japonais) peut se reporter à l’enregistrement de mélodies classiques, pour le plus grand nombre transmises par des partitions d’époques médiévales et modernes, sur le disque *Chine: l’art du Qin. Li Xiangting*, collection Ocora Radio France, mars 1990, avec une reproduction d’une page de partition ancienne.

Est intéressant aussi ce qui précède: «Tout en parlant ainsi, il parcourait du regard les pages ouvertes du fascicule que sa cousine s'interrompait de lire, mais ne parvenait à reconnaître aucune des graphies dont les deux pages étaient couvertes. Certaines d'entre elles ressemblaient au caractère d'écriture signifiant "pivoine", d'autres au caractère "immensité"; ailleurs, aux trois traits du caractère "grand" s'ajoutaient, à côté, les deux traits du chiffre "neuf", et, au-dessus, un crochet enfermant les quatre traits du chiffre "cinq"; ailleurs encore, aux quatre traits du chiffre "cinq" étaient superposés les quatre traits d'un autre chiffre "cinq", et les quatre traits du chiffre "six", plus les quatre traits du caractère "arbre".

Il demeura un instant stupéfait et déconcerté, puis s'écria:

– Tu fais depuis quelque temps des progrès de plus en plus grands, Petite Sœur. Voici maintenant que tu connais l'écriture des textes tombés du ciel!

– Le beau lettré que voilà! répondit la soeur Lin en pouffant de rire. N'aurais-tu jamais eu sous les yeux la moindre méthode de cithare horizontale à sept cordes?

– Les méthodes de cithare horizontale? Bien sûr que j'en connais l'existence! répliqua-t-il. Mais comment se fait-il que je ne puisse déchiffrer un seul caractère de cette écriture?»; Cao Xueqin, *Le Rêve dans le pavillon rouge*, Récit LXXXVI, édition de la Pléiade, t. II, Paris 1981, pp. 705 ss.

2. Première publication dans la "Revue philosophique", mars-avril 1939, pp. 136-65, rééd. dans M. Halbwachs, *La Mémoire collective*, édition critique établie par G. Namer (avec la collaboration de M. Jaisson), Albin Michel, Paris 1997, pp. 19-50.

3. Les compositeurs expressément nommés sont tous du XIX<sup>e</sup> siècle, sauf Mozart, et à la charnière entre le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle, Beethoven: Wagner, Schubert, Schumann, Berlioz.

4. Halbwachs, *La Mémoire collective*, cit., (éd. Albin Michel), p. 36: «Le rythme des musiciens en effet n'a rien de commun avec les autres rythmes. Ceux-ci correspondent à des actes qui ne sont pas essentiellement musicaux: comme la marche, la danse, et même la parole qui a pour objet principal de communiquer des pensées et non de reproduire des sons. Le rythme musical suppose, au contraire, un espace qui n'est que sonore, et une société d'hommes qui ne s'intéresse qu'aux sons».

5. *Ibid.*, p. 33: «En d'autres termes, il y a deux façons d'apprendre à retenir les sons, l'une populaire, l'autre savante, et il n'y a entre l'une et l'autre aucun rapport». Moins choquante que la précédente assertion, cette distinction n'en pose pas moins une différence radicale qui pourrait être contestée.

6. *Ibid.*, p. 38: «Les titres de telles compositions laissent supposer que l'auteur a voulu éveiller chez ses auditeurs des émotions d'ordre poétique, évoquer dans leur imagination des figures et des spectacles. Mais cela tient peut-être à ce que la société des musiciens ne réussit pas quelquefois à s'isoler de la société en général, et à ce qu'elle n'y tient pas toujours. Quelques musiciens sont plus exclusifs, et c'est chez eux qu'il faut chercher le sentiment de ce qu'on pourrait appeler la musique pure».

7. *Ibid.*, p. 38: «Plaçons-nous donc dans l'hypothèse où le musicien ne sort pas du cercle des musiciens. Que se passe-t-il, lorsqu'il introduit un motif emprunté à la nature ou à la société dans une sonate ou une symphonie?». Par société, Halbwachs entend ici apparemment sons humains non musicaux, les sons musicaux étant apparemment censés émaner d'une sorte de monde musical platonicien séparé du reste des activités humaines. D'autre part, la nature elle-même apparaît comme désordonnée, incapable de fournir un rythme ou une pulsation qui puisse s'assimiler à une véritable régularité. On ne sait plus que faire des grillons les soirs d'été!

8. *Ibid.*, p. 38.

9. Sur les nécessités d'adaptation du système de notation occidentale classique aux échelles toniques de la musique proche orientale, avec leur pratique des quarts de tons, cfr. par exemple J.-C. Chabrier, *Science musicale*, dans "Histoire des sciences arabes", 2, *Mathématiques et physique*, dir. R. Rashed, Paris 1997, pp. 261-2.

10. Les recherches de Bergson sont expressément citées plusieurs fois dans l'essai.
11. Halbwachs, *La Mémoire collective*, (éd. Albin Michel), p. 21.
12. Les premières notations neumatiques liées à l'exécution des chants liturgiques du haut Moyen Âge ne donnent ni rythme, ni hauteurs de sons: elles n'indiquent que les changements de hauteur dans la ligne mélodique.
13. Sur l'analyse faite par Weber des liens entre perfectionnement du système de notation occidentale au bas Moyen Âge et développement de la musique savante, cfr. M. Weber, *Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, Métailié, Paris 1998, c. vi, pp. 117-21. Dans le sillage des critiques et tempéraments apportés à certains aspects des démonstrations weberiennes par J. Goody ces dernières années, on peut souligner qu'il manque à cette démonstration une contre-présentation d'au moins un autre système de notation musical, par exemple les systèmes circulant en Chine à la fin du Moyen Âge et à l'époque moderne. Je suspecte que des renseignements à ce sujet n'étaient pas aisément accessibles en Europe vers 1910. Les premières partitions pour luth-qin conservées datent de la fin de la dynastie Tang (VII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècles).
14. Éléments très succincts de description des bases du système de notation sous sa forme la plus simple dans *La musique chinoise*, Ma Hiao-tsiun, *Histoire de la Musique*, 1, col. *Encyclopédie de la Pléiade*, Gallimard, Paris 1960, pp. 287-9.
15. Cfr. sur les révolutions dans la notation, avec apparition et perfectionnement de la notation mesurée, à partir de l'École de Notre-Dame jusqu'à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, introduction dans la synthèse d'A. Seay, *La musique du Moyen Âge*, Actes Sud, Arles 1988, pp. 145-95; A. M. Busse Berger, *The evolution of rhythmic notation*, dans *The Cambridge History of Western music theory*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, pp. 628-56; études approfondies dans D. Tanay, *Noting music, making culture: The intellectual context of rhythmic notation, 1250-1400*, col. *Musicological studies and documents n. 46*, Hänssler, Holzgerlingen 1999.
16. Cfr. la présentation de Weber, *Sociologie de la musique*, cit.
17. La première partition pour musique instrumentale seule (clavier) explicitement conçue comme telle est le codex Faenza (ms. 117 de la bibliothèque de Faenza), du début du XV<sup>e</sup> siècle. Commentaires, exécution des pièces dans leurs versions vocales connues et instrumentales d'après le codex sur *claviciterium* construit d'après les témoignages picturaux et écrits dans le disque *Codex Faenza, Italie, XV<sup>e</sup> siècle*, Ensemble Organum, dir. Marcel Perès, col. *Musique d'abord*, Harmoni Mundi, n. 1901354.
18. Cfr. par exemple J. H. d'Anglebert, *Pièces de clavecin en 2 volumes*, éd. K. Gilbert, col. *Le pupitre, collection de musique ancienne*, Heugel, Paris 1975, vol. 1, éd. du prélude non mesuré en ré mineur ouvrant la troisième suite pp. 46-7, et du fac-similé (vol. II, pp. 204-5) de sa version originale manuscrite de la main de d'Anglebert (ms. BN rés. 89ter).
19. *Ibid.*, vol. 2, p. 105 reproduction de la Chaconne de Phaéton, opéra de Lully (proposée en regard de la version transcription pour le clavecin par d'Anglebert), sous sa version orchestrale dans l'édition originale de 1683, sans aucune indication d'ornementation ou de rapidité.
20. Sur la table d'ornementation proposée par d'Anglebert dans son édition d'un choix de pièces en 1689, cfr. *ibid.*, p. XIV et commentaire de Kenneth Gilbert en introduction à l'édition p. IV. Sur la table d'ornementations inventée par Couperin pour sa première édition (premier livre de pièces pour le clavecin) en 1713, cfr. F. Couperin, *Pièces de clavecin. Premier livre*, éd. K. Gilbert, col. *Le pupitre*, Heugel, Paris 1969, Introduction pp. 1-XIV. Gilbert note que d'Anglebert a inventé certains signes de sa table d'ornementation, et Couperin a fait preuve d'une telle originalité que l'interprétation de certains des symboles qu'il a inventés est encore aujourd'hui discutée, et donc laissée au libre choix de l'exécutant (cfr. en particulier p. VIII). La naissance et l'harmonisation de conventions graphiques pour donner un maximum de précision à l'exécution se trouve étroitement liée à la diffusion par impression des œuvres dans un milieu d'amateurs qui doivent pouvoir accéder à une maîtrise relative sans être en contact *permanent* avec des maîtres, mais en France entre 1680

et 1750, on n'est pas encore parvenu à une homogénéisation des conventions graphiques d'ornementation. L'édition d'un ensemble d'arrangement pour clavier des ouvertures de Haendel pour le public amateur londonien en 1749-50 reproduite en fac-similé par Dover (*60 Handel Overtures Arranged for Solo Keyboard*, George Frideric Handel, Dover, New York 1993) ne présente pas de difficulté de lecture pour un amateur actuel, et contient de plus des indications de rapidité: on arrive aux conventions de l'écriture musicale classique qui vont perdurer pendant deux siècles, avant l'éclatement des systèmes de notation contemporains.

21. Cfr. *supra*, exergue. La jeune fille décrite par Cao Xueqin n'est pas une "musicienne", mais une jeune dame de l'aristocratie: l'exercice noble de la musique est un apanage des milieux lettrés, qui le pratiquent comme amateurs éclairés, par opposition à des musiciens professionnels de statut social très dévalorisé. Il faut sans doute mettre la diffusion précoce de partitions imprimées en rapport avec cette configuration sociale particulièrement favorable, puisque dans la Chine pré-contemporaine, la pratique du luthin n'est pas un apanage d'une caste professionnelle mais un signe distinctif de la bonne éducation, au même titre que la peinture.

22. On pourrait d'ailleurs étendre cette réflexion sur les liens entre notations textuelles musicales et non musicales dans la partition à l'ensemble du système graphique présent dans la partition, qui au Moyen Âge (comme à l'époque moderne) peut avoir à la fois une dimension textuelle classique (annotations linguistiques), textuelle musicale, et artistique, sans frontière tranchée. Voir pour une analyse pionnière à partir d'un cas d'école "classique" de la fin du Moyen Âge, E. Anheim, *Les calligrammes musicaux de Baude Cordier*, dans *Les représentations de la musique au Moyen Âge*, sous la dir. de M. Clouzot et Ch. Laloue, Cité de la musique, Paris 2005, pp. 46-55 (Cahiers du musée de la musique, VI).

23. Cfr. sur ce point Seay, *La musique du Moyen Âge*, cit., pp. 148-50, notant l'influence probable du traité métrique *De musica* de Saint Augustin sur cette théorisation des modes rythmiques par imitation de la métrique latine.

24. Mention de ces actes dans H. M. Schaller, *Die Kanzlei Friedrichs II. Ihr Personal und ihr Sprachstil*, dans "Archiv für Diplomatik, Siegel- und Wappenkunde", 4, 1958, p. 323, note 365.

25. Cfr. Le commentaire de Bene de Florence vers 1225 dans son traité de rhétorique *Candelabrum* au sujet de la prononciation à la virgule, au point virgule, au point: Bene Florentini, *Candelabrum*, ed. G. C. Alessio, Patavii 1983, liber I, cap. 24, p. 32: «Ubi etiam est interrogatio virgula satis digne puncto superscribitur aliquantulum tortuosa et in acutum directa, ut pateat acuto accentu illam pronuntiari debere. Nam si iuxta pronuntiationum modos puncta scripturalia volumus variare, antiphonarium videbitur quod neumemus».