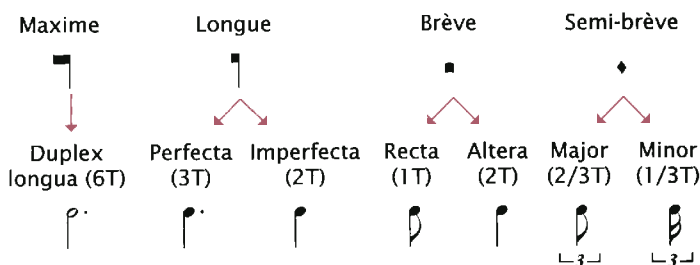


## La notation devient mensuraliste

### > LA NOTATION MENSURALISTE

Après une période qualifiée de préfranconienne (environ 1225-1260), où les ligatures eurent tendance à se différencier selon les rythmes exprimés, c'est Francon de Cologne qui, vers 1260, affecta définitivement une figure de note spécifique à chaque valeur de durée ; ce fut la fin de la notation modale, au profit de la notation mensuraliste en vigueur jusqu'aujourd'hui.

Aux différentes durées possibles du système des modes rythmiques correspondent désormais quatre figures de note : la maxime (M), la longue (L), la brève (B), la semi-brève (S). L'ambiguïté reste tout de même importante : selon le contexte modal, une longue dure une noire pointée ou une noire alors qu'une brève dure une croche comme une noire ! Le schéma 287 suivant résume la base du système franconien.



Exemple 287  
Les valeurs rythmiques  
de Francon de Cologne

### > LES LIGATURES FRANCONIENNES

Francon clarifia aussi les formes de base des ligatures : les longues se distinguent désormais des brèves selon que la tête d'une note est tournée vers la droite ou la gauche, et selon la présence et la direction d'une hampe.

Quelques notions de base fondent le système des ligatures franconiennes :

- une ligature est dénommée par le nombre de ses notes : *binaria*, *ternaria*, *quaternaria* et *quinaria*. Une note isolée se dit *simplex* ;
- le terme « propriété » désigne le début d'une ligature : lorsque celle-ci débute par une brève, elle est dite « avec propriété » (*cum proprietate*) ;

Le terme perfection désigne la fin d'une ligature : lorsque celle-ci finit par une longue, elle est dite « avec perfection » (*cum perfectione*) ;

une ligature réunissant deux semi-brèves (retranscrites par des doubles roches) est dite de « propriété opposée » (*cum opposita proprietate*).

L'exemple 288 montre comment Francon de Cologne différençia la graphie des ligatures pour indiquer la propriété et la perfection pour les binaïae. La forme des ligatures, dans la notation jusqu'à la fin de l'école de Notre-Dame, était toujours du premier type, c'est-à-dire avec propriété et avec perfection (en abrégé cum-cum). Pour parvenir aux ligatures plus longues, il suffit de savoir que les valeurs internes sont toujours des brèves, sauf en cas de propriété opposée où la ligature débute par deux semi-brèves.

	Début de la ligature	Fin de la ligature	CLIVIS		PODATUS		
	PROPRIÉTÉ	PERFECTION	COMMENTAIRE	DESSIN	COMMENTAIRE	DESSIN	
Ancienne forme	<i>cum</i> (avec)	<i>cum</i> (avec)	Forme de base		Forme de base		<b>BL</b>
Nouvelles formes	<i>cum</i> (avec)	<i>sine</i> (sans)	Début identique Fin en oblique		Début identique Fin inversée		<b>BB</b>
	<i>sine</i> (sans)	<i>cum</i> (avec)	Suppression hampe initiale Fin identique		Initiale avec hampe Fin identique		<b>LL</b>
	<i>sine</i> (sans)	<i>sine</i> (sans)	Suppression hampe initiale Fin en oblique		Initiale avec hampe Fin inversée		<b>LB</b>
	<i>cum opposita proprietate</i> (avec propriété opposée)		Initiale avec hampe ascendante Fin en oblique		Initiale avec hampe ascendante Fin inversée		<b>SS</b>

**B** = brève **L** = longue **S** = semi-brève

La définition des ligatures dans le dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau résume humoristiquement cette notation : « La valeur des notes qui composaient les ligatures variait beaucoup selon qu'elles montaient ou descendaient, selon qu'elles étaient différemment liées, selon qu'elles étaient à queue ou sans queue, selon que ces queues étaient placées à droite ou à gauche, ascendantes ou descendantes, enfin selon un nombre infini de règles si parfaitement oubliées à présent, qu'il n'y a peut-être pas en Europe un seul musicien qui soit en état de déchiffrer des musiques de quelque antiquité. »

**Exemple 288**  
*Les ligatures de deux notes chez Francon de Cologne*

## ► ÉVOLUTION DE LA NOTATION DES SILENCES

Dans la notation franconienne, les silences sont indiqués par des barres verticales plus ou moins larges et longues.

C'est une évolution de la technique de la *fractio modi* (voir « la notation modale » p. 267).

L'exemple 289 montre l'interprétation des différentes barres de silences.

**Exemple 289**  
Les silences dans  
la notation  
franconienne

Maxime	Longue parfaite	Longue imparfaite ou brève altérée	Brève	Semi-brève
				

Il est possible de voir des traces de cette notation dans les signes actuels de la demi-pause, de la pause et du bâton de deux pauses.

Attention : il faut tenir compte d'une difficulté de transcription : une barre verticale n'indique pas forcément un silence, mais peut aussi servir à mettre en valeur un changement de syllabe.

### > INTERMÈDE : LES NOMS DES VOIX

Lorsqu'on aborde le répertoire ancien, comprendre les noms des différents voix constitue une difficulté supplémentaire. Cette section présente donc succinctement les principales dénominations.

Dans les premiers *organa*, la voix dérivée du plain-chant se nomme *vox principalis*, voix principale. La voix improvisée, souvent à la quarte inférieure, se nomme *vox organalis*, voix organale.

Rapidement, la situation s'inverse : la voix préexistante est alors la teneur ou *tenor*, et la voix improvisée, plutôt plus aiguë, le *duplum*. Au cas où le nombre de voix de l'organum est plus important, on ajoute *tripulum*, puis *quadruplum*.

Un unique changement dans la terminologie est provoqué par la création du motet : le *duplum* s'appelle désormais *motetus*.

À l'époque de Machaut, le *quadruplum* disparaît au profit d'une voix autour du *tenor*, le *contratenor*. Cette dernière voix, qui a pour fonction de compléter rythmiquement le tenor et d'étoffer l'harmonie, croise souvent le *tenor*.

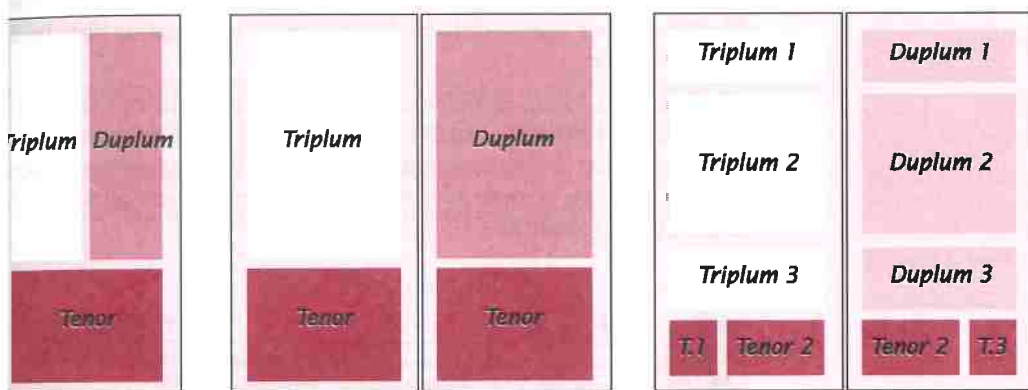
À la Renaissance, le *contratenor* se scinde en *contratenor altus* (au-dessus du *tenor*) et *contratenor bassus* (en dessous du *tenor*). Cette dernière combinaison (*bassus*, *tenor*, *altus* et *soprano*) se généralise avec l'apparition des familles d'instruments : quatuors de flûtes à bec, de violes, de saqueboutes...

### > LE MOTET ET LES PARTIES SÉPARÉES

La notation de la polyphonie subit une grande mutation avec la naissance des premiers motets au XIII<sup>e</sup> siècle : la notation en parties superposées fait alors place à la notation en parties séparées sur la même page.

Ce changement s'explique par le fait que, dans le motet, les *tenors*, sans textes, utilisent moins de notes que les *duplum* (*motetus*) et *triplum*, munis des textes. Du coup, l'espace nécessité par la copie de ces diverses parties est très variable et les copistes, conduits par la nécessité d'économiser le parchemin, ont alors expérimenté de nouvelles dispositions.

L'exemple 290 montre trois possibilités pour la notation d'un motet à trois voix. Chaque cas permet une lecture simultanée par les chanteurs, sans poser de difficultés au moment où il faut tourner la page, que l'on soit au début, au milieu ou à la fin d'un motet. Si les cas 1 et 2 se comprennent directement, le troisième nécessite un éclaircissement : il comporte la fin d'un motet, numéroté 1, le motet 2 en entier et le début du motet 3, ce qui constitue une économie de papier exceptionnelle !



Exemple 290  
Trois différentes  
mises en page d'un  
motet au XIII<sup>e</sup> siècle

À l'ère de l'imprimerie, le XVI<sup>e</sup> siècle généralisa l'usage de parties séparées imprimées chacune sur un cahier différent : ce que l'on nomme aujourd'hui le matériel, par opposition au conducteur ou directeur. Ce n'est qu'à partir du XVII<sup>e</sup> siècle que l'on présenta à nouveau les parties superposées.

### LES INNOVATIONS DE L'ARS NOVA

Le XIV<sup>e</sup> siècle est le siècle des grands compositeurs de l'Ars Nova tels Guillaume de Machaut (1300-1377) et Francesco Landini (1330-1397). Ils abandonnèrent les modes rythmiques et explorèrent différentes façons de diviser les valeurs.

Pour la première fois, les divisions binaires furent mises sur le même plan que les divisions ternaires. Par ailleurs, diviser la semi-brève – donc sillonner vers les minimales et les semi-minimales – préoccupa alors compositeurs et théoriciens.

La notation pouvait-elle rendre compte de tous ces nouveaux rythmes ? Comment indiquer le passage du ternaire au binaire ?

Deux solutions furent utilisées :

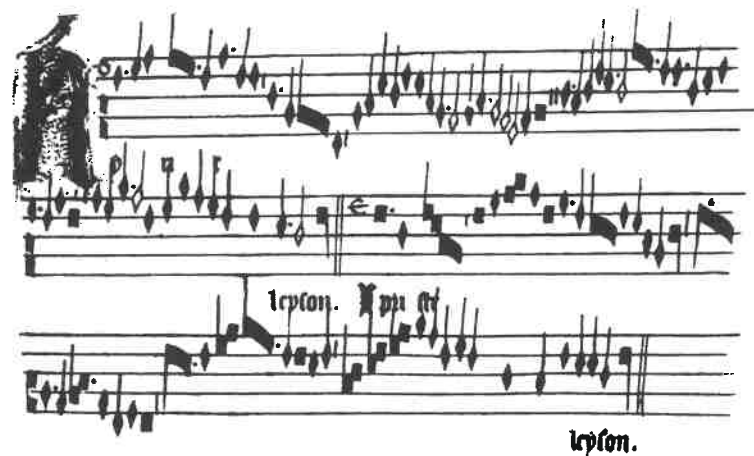
- l'utilisation de la couleur (ex. 291) : la couleur rouge rend imparfaite une division parfaite, et crée l'équivalent du triolet dans une division déjà imparfaite ;



Exemple 291  
Utilisation  
de la couleur  
(Motet «Felix virgo»)

- les valeurs évidées : le copiste évide les valeurs lorsqu'il souhaite indiquer une division binaire. Attention à ne pas confondre cet évidement, identique avec l'emploi de la couleur rouge, avec la notation blanche de la Renaissance.

Ces solutions furent abandonnées dans le courant du xv<sup>e</sup> siècle. La méthode que l'histoire a retenue, l'utilisation de signes de mensuration, est détaillée par la section suivante. Découvrez déjà ses signes : le petit rond au début du premier système et le demi-cercle barré au milieu du second de l'exemple 292.



Exemple 292  
Signes de mensuration  
(Extrait du sixième  
manuscrit de Cambrai)

### > COMMENT DIVISER LES VALEURS

Le xiv<sup>e</sup> siècle créa les premiers signes dédiés à préciser les différentes façons de diviser les valeurs. En langage médiéval, le type de prolation (*prolatio*).

La théorie distinguait alors quatre niveaux de division dont seuls les deux derniers disposaient de signes graphiques spécifiques :

- le **mode maxime** (*maximodus*), *parfait* ou *imparfait* selon que la maxime se divise en 3 ou en 2 longues ;

le **mode** (*modus*), *parfait* ou *imparfait* selon que la longue se divise en ou en 2 brèves ;

le **temps** (*tempus*), *parfait*, symbolisé par un cercle ou *imparfait*, symbolisé par un demi-cercle, selon que la brève se divise en 3 ou en 2 semi-brèves.

La **prolation** (*prolatio*), *majeure*, symbolisée par un point au centre du cercle ou du demi-cercle ou *mineure*, cette fois sans le point, selon que la semi-brève se divise en 3 ou en 2 minimes.



Temps **parfait**      Temps **imparfait**      Temps **parfait**      Temps **imparfait**  
 prolation **mineure**    prolation **mineure**    prolation **majeure**    prolation **majeure**

Voici une équivalence possible entre ce système et la métrique moderne :

le *maximodus* désigne les phrases de deux ou trois carrures ;

le *modus*, les carrures de deux ou trois mesures ;

le *tempus*, les mesures de deux ou trois temps (les mesures binaires ou ternaires) ;

la *prolatio*, les temps subdivisés en 2 ou 3 (les mesures simples ou les mesures composées).

**Note** : si le terme *prolatio* désigne dans son sens général l'art de mesurer les durées, dans son sens second, il précise la division de la semi-brève.

## L'ISORYTHMIE

Une isorythmie est la répétition régulière d'une cellule rythmique.

Enfin que cette définition permette de classer la répétition des cellules de base des modes rythmiques comme étant déjà isorythmique, ce terme désigne en fait une technique ne prenant son essor que dans le courant du XIII<sup>e</sup> siècle. L'isorythmie a alors une dimension tant rythmique que mélodique et peut affecter toutes les voix d'une composition. Les cellules répétées y sont parfois assez longues et peuvent aisément atteindre sept mesures dans les transcriptions modernes.

Cette technique est surtout présente dans les voix nommées *tenor* des messes et des motets (ce sont les *cantus firmus*, voix construites à partir de mélodies grégoriennes préexistantes).

La cellule rythmique répétée se nomme la *talea*.

La mélodique préexistante, qui peut parfois être présentée plusieurs fois dans une même séquence isorythmique, se nomme la *color*.

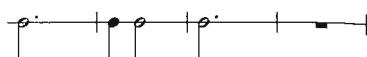
Comme la *talea* et la *color* sont désynchronisés, les rencontres entre les auteurs et les durées sont généralement imprévisibles.

## VIII LA NOTATION MUSICALE

## Color grégorienne



## Talea rythmique

Notation originale du *tenor* de Machaut...

... et sa transcription moderne



## Exemple 293

Création du tenor  
isorythmique du  
premier Kyrie de la  
Messe de Machaut

## &gt; NOTATION ITALIENNE ET NOTATION MANIÉRÉE

Lorsqu'on parle d'Ars Nova sans plus de précision, il s'agit de l'Ars Nova française. La musique italienne de la même époque était pourtant tout aussi vivante et également qualifiée d'Ars Nova (Francesco Landini, Niccolò da Perugia). La notation italienne présente de nombreuses particularités. Elle se distingue par une multitude de valeurs isolées et par d'autres graphies pour les crochets de notes. Sa méthode de division des valeurs est également différente. Par ailleurs elle utilisait beaucoup les notes pointées, ce que l'on nomme *points de divisions* ; ils servent à séparer les groupes de semi-brèves dont l'addition vaut une brève. Il s'agit pratiquement déjà d'une barre de mesure. L'exemple 294 présente une musique transcrite à la française ou à l'italienne, d'après Marchetto de Padoue. Cela démontre qu'il existait alors deux conceptions différentes de la semi-brève.

## Exemple 294

Interprétation des semi-  
brèves à l'italienne et à  
la française d'après  
Marchetto de Padoue



Interprétation à l'italienne



Interprétation à la française



L'exemple 295 est le fac-similé de *Perche cançato e'l mondo* de Bartolino de Padoue. Il illustre la multiplication des valeurs isolées et présente la variété de crochets de notes que pratiquaient les Italiens.

Facsimilé de la notation musicale de Bartolino de Padoue, montrant une notation complexe avec de nombreuses valeurs isolées et crochets de notes. Le texte de la chanson est visible sous la notation.

Exemple 295  
Notation italienne chez  
Bartolino de Padoue

La fin du xiv<sup>e</sup> siècle et le début du xv<sup>e</sup> virent apparaître un des courants musicaux parmi les plus complexes avant le xx<sup>e</sup> siècle : l'école de l'Ars subtilior avec Baude Cordier, Pierre Solage... Ces compositeurs ont poussé les raffinements rythmiques à un degré exceptionnel. Leurs partitions, très soignées, sont d'une graphie magnifique. Le fac-similé de l'exemple 296 présente un rondeau à trois voix de Baude Cordier : *Belle-bonne-sage*. La partition est en forme de cœur. On y découvre l'utilisation de la couleur et des signes de mensuration. On parle à propos de cette époque de notation maniérée.

L'époque suivante, la Renaissance, abandonna ces raffinements pour rechercher une nouvelle lisibilité.

Facsimilé de la notation musicale de Baude Cordier, présentée en forme de cœur. Le titre "M. Baude Cordier" est visible au-dessus de la notation. Le texte de la chanson est écrit sous la notation.

Exemple 296  
Notation maniérée  
(Baude Cordier, Rondeau  
Belle-bonne-sage)



## L'époque des premiers imprimeurs

### > LA NOTATION BLANCHE

Au xv<sup>e</sup> siècle, les figures de notes évidées, « blanches », se généralisent : c'est la technique du « dénigrement ». Cela s'explique par le nouveau papier utilisé à la Renaissance. Il était plus fin que le parchemin et « transpercé » par l'encre.

Les valeurs évidées sont associées aux durées longues, et les valeurs pleines aux durées brèves, plus rares. Cette notation est caractéristique de la Renaissance.

Par ailleurs, l'échelle des figures de notes s'élargit considérablement : il y a désormais la maxime, la longue, la brève, la semi-brève, la minime, la semi-minime, la fuse et la semi-fuse. Bien sûr, la plupart des œuvres n'utilisent qu'une petite partie de ces valeurs possibles à la fois. L'exemple 297 montre les figures constituant cette échelle de valeurs, ainsi que deux formes plus rares. Remarquez que c'est la semi-brève, la valeur la plus rapide du Moyen Âge, qui deviendra la ronde du solfège moderne, la valeur la plus longue.

<i>Maxima</i> (M)	<i>Longa</i> (L)	<i>Brevis</i> (B)	<i>Semibrevis</i> (S)	<i>Minima</i> (M)	<i>Semiminima</i> (Sm)	<i>Fusa</i> (F)	<i>Semifusa</i> (Sf)
Maxime	Longue	Brève	Semi-brève	Minime	Semi-minime	Fuse	Semi-fuse
☐	☐	◻	◊	◊	◊ ou ◊	◊ ou ◊	◊

**Exemple 297**  
*Les figures de durée utilisées à la Renaissance*

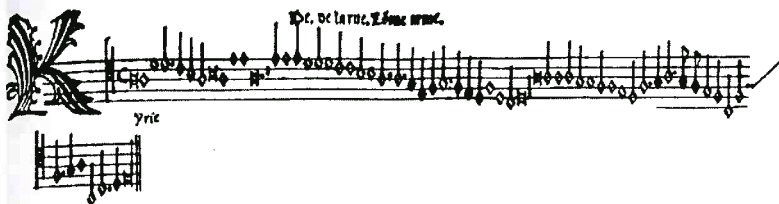
Les œuvres sont notées sur des portées d'un nombre de lignes variable, oscillant essentiellement entre 4 et 6.

Cette époque coïncide aussi avec l'apparition des premiers éditeurs de musique, dont le travail d'impression de partitions conduisit à simplifier les signes utilisés.

En résumé, plusieurs types de notations coexistent pendant cette époque :

- l'ancienne notation noire, réservée au grégorien (abordée précédemment) ;

• la nouvelle notation blanche, manuscrite ou imprimée, utilisée pour les œuvres vocales récentes, comme dans l'exemple 298 montrant le fac-similé d'un ténor de Kyrie composé par Pierre de la Rue sur la célèbre mélodie *L'homme armé* ;



Exemple 298  
La notation  
blanche

• de nouvelles écritures spécifiques réservées à certains répertoires instrumentaux (tablatures et partituras, abordées plus loin).

### ► LES PRINCIPAUX ÉDITEURS

La diffusion de la musique voit une grande explosion avec la naissance de l'imprimerie musicale.

Le premier éditeur de musique est Ottavio Petrucci (1466-1539). En 1501, il publie son premier recueil, *l'Odhecaton*. Il invente l'utilisation de caractères mobiles pour l'édition de la musique mesurée et édite les plus grands compositeurs de son temps, comme Josquin des Prés. On lui doit aussi l'édition de beaucoup de partitions instrumentales comme des tablatures pour luth. Les utilisateurs d'informatique musicale ont sûrement déjà utilisé la police de caractères musicaux qui porte son nom.

Le Français Pierre Attaignant (env. 1494-1553) est tout aussi important dans l'histoire de l'édition. Il publie à partir de l'année 1528. L'appellation « Suite de danses » apparaît pour la première fois en 1557 dans son septième livre de danseries.

La génération suivante, celle de Le Roy et Ballard, est le début d'une grande dynastie d'éditeurs. On lui doit, au XVII<sup>e</sup> siècle, le passage de la forme losangée des notes à la forme ovale.

### ► LE TACTUS

Avant d'aborder l'évolution de la notation rythmique à la Renaissance, il faut comprendre la conception du temps à cette époque.

La notion de tempo ne s'applique pas à la musique ancienne, mais cette dernière explore le concept de *tactus*, unité de temps absolu proche de la seconde qui permet d'interpréter les valeurs rythmiques par un système de proportions (voir section suivante).

Un *tactus* se divise en deux moments, l'abaissement de la main (*positio*) puis son élévation (*elevatio*). On distingue les temps réguliers, *tactus simplex*, divisés par 2, des temps inégaux, *tactus inaequalis*, où la *positio* est deux fois plus longue que l'*elevatio*.

Très vite, apparaissent aussi des diminutions du tactus à la semi-brève (= les  $\frac{2}{3}$  de sa durée), nommé *tactus minor*, et la diminution par deux, nommée *tactus celerior*. Le temps non diminué se nomme alors, selon le cas, *tactus major* ou *tactus tardior*.

Remarque : au fur et à mesure que l'on avance dans l'histoire de la musique, la figure de note correspondant au tactus a été de plus en plus brève. Le musicologue Apel la présente ainsi : la longue (1200-1250), la brève (1250-1300), la semi-brève (1300-1450), la minime (1450-1600) et finalement la semi-minime, c'est-à-dire la noire actuelle (1600-aujourd'hui).

### > LES SYSTÈMES DE PROPORTIONS

La Renaissance compléta les signes de mensurations de l'Ars Nova, aboutissant à un riche système de proportions.

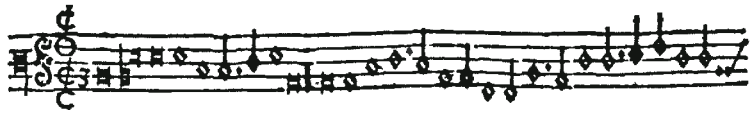
Des nombreux signes permettaient alors d'indiquer une transformation de la durée des différentes valeurs rythmiques. Deux fois plus vite, un tiers plus vite sont des principes simples à comprendre. Mais les rapports étaient parfois nettement plus complexes. Des théoriciens ont pu ainsi imaginer des progressions de l'ordre de neuf-vingt-troisièmes !

Généralement, les chiffres d'une proportion sont indiqués sous la forme d'une fraction. Certains autres signes complètent les signes antérieurs de temps et de prolations. Les signes C et C barré [à la brève] sont encore utilisés aujourd'hui pour indiquer si la mesure est à la blanche ou à la noire.

Avec le système des proportions, une même notation mélodique peut aboutir à des réalisations rythmiques extrêmement différentes selon l'indication de proportion. L'exemple 299 montre un cas extrême : un canon à quatre voix de Pierre de la Rue. Il n'y a qu'une voix notée, mais avec quatre signes de mensuration ! Comparez la notation originale, sur une seule portée, avec sa transcription en notation moderne, présentant les quatre réalisations rythmiques distinctes superposées.

#### Exemple 299

Canon à quatre voix  
de Pierre de la Rue,  
en notation originale  
et transcrit



The image shows a modern transcription of the canon from Example 299. It consists of four staves, each representing a different rhythmic realization of the same melodic line. The staves are arranged vertically, with the top staff in 3/4 time and the bottom staff in 2/4 time. The notation includes various rhythmic values (longas, breves, minims, crotchets) and rests, illustrating the complexity of the original notation.

## ► SURVIE DE LA SOLMISATION

La solmisation, partie du Moyen-Âge, traversa la Renaissance et fut encore pratiquée pendant l'époque baroque !

Avec la généralisation du chromatisme, ce système, conçu dans un but pédagogique pour simplifier l'apprentissage de la musique, était pourtant devenu au fil du temps d'une complexité redoutable. La *musica recta*, restreinte aux sept hexacordes de base, cédait de plus en plus la place à la *musica ficta*.

Des noms d'œuvres, comme la messe *mi-mi* d'Ockeghem sont à comprendre à la lumière de la solmisation. Ces syllabes expriment en réalité *ni-la*, une quinte descendante. Le second *mi* est en fait le troisième degré d'un hexacorde par bémol : *fa-sol-la-si<sup>b</sup>-do-ré*.

L'exemple 300 montre une solmisation possible d'un faux-bourdon de Guillaume Dufay, pièce musicale dans laquelle seules les voix supérieures et inférieures étaient notées : la voix médiane étant improvisée à la quarte inférieure de la voix supérieure (le *cantus firmus* préexistant). La cadence (de type Landini) à la dominante provoque l'apparition de *fa* et de *do* non notés (*musica ficta*). Il y a donc des demi-tons entre *mi* et *fa*, *si* et *do*, *do* et *ré*, ainsi que *fa* et *sol*, ce qui explique notre choix des différents hexacordes (rappelons que l'objectif de la solmisation est de mettre les syllabes *mi-fa* là où il y a des demi-tons).

The musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Voix écrite' and contains a melody with notes and solmization syllables: *mi ré ut mi sol fa la sol fa mi ré fa*. The middle staff is labeled 'Voix improvisée' and contains a lower melody with notes and solmization syllables: *mi ré ut mi fa sol fa sol la sol fa mi fa*. The bottom staff is labeled 'Voix écrite' and contains a bass line with notes and solmization syllables: *mi fa mi ut ut ré ut mi fa sol ré fa mi ré ut*. The syllables *fa* and *do* are written in red, indicating *musica ficta*. A sharp sign is placed above the *fa* in the middle staff, and a sharp sign is placed above the *fa* in the bottom staff.

## • TABULA COMPOSITORIA

Si la notation en parties séparées convenait pour l'exécution de la musique vocale, elle était par contre tout à fait inadaptée pour composer et contrôler les rencontres d'intervalles des riches polyphonies de la Renaissance.

Les compositeurs disposaient en fait de *tabula compositoria* en ardoise, en bois recouvert de cuir ou en draps traités, pour noter l'ensemble d'une œuvre lors de sa composition ou de son analyse. Les œuvres étaient ensuite recopiées en parties séparées par des copistes professionnels, puis les originaux effacés. Cela explique l'absence de la plupart des manuscrits autographes.

Exemple 300  
Solmisation d'un  
faux-bourdon de  
Guillaume Dufay

Les débutants travaillaient plutôt sur une portée de dix lignes, la *scala decemlinealis*, les compositeurs plus avancés sur des portées séparées de cinq lignes, à la manière d'une partition actuelle.

De petits traits verticaux, comme des barres de mesure, mettaient en valeur les rencontres verticales. Limités à un rôle visuel, ils n'étaient pas recopiés par les copistes.

### > LES TABLATURES DE LUTH

Le luth, adapté au répertoire soliste comme à l'accompagnement de chanteurs, allait devenir l'instrument de prédilection de la Renaissance et du début baroque. Pour les nombreux amateurs souhaitant aborder le répertoire du luth, la difficulté de la notation était souvent un obstacle insurmontable.

On imagina alors une notation pratique : les tablatures qui ne représentaient plus les lignes de la portée mais la position des doigts sur les six cordes de l'instrument.

Des systèmes spécifiques de tablatures furent développés en Espagne, en Italie et en France.

Les variantes portaient surtout sur l'indication de la frette par un numéro ou une lettre ainsi que la ligne du haut, consacrée à la corde la plus grave ou la plus aiguë.

Les durées étaient indiquées au-dessus de la première ligne.

Parfois des doigtés pouvaient être indiqués par un système de points : absence de point, puce, 1 point, index, 2 ou 3 points pour le second ou troisième doigt.

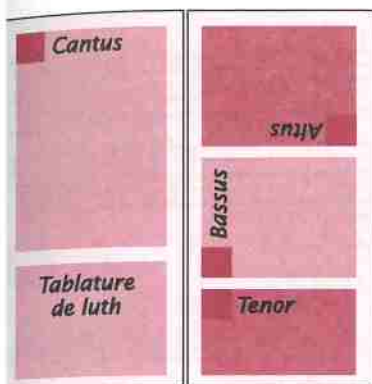


Exemple 301  
Fac-similé de  
tablature de luth,  
Venise 1507

### > LE QUATUOR VOCAL

Le goût de la Renaissance pour le quatuor vocal accompagné par le luth donna naissance à une disposition très particulière des parties séparées.

Dans ces éditions, les parties séparées sont disposées de façon à ce que le livre puisse être posé sur une table et à ce que les quatre chanteurs soient alors chacun en face de sa partie. La partition pour la voix la plus aiguë, la voix principale, surmonte la tablature de luth. Le chanteur principal jouait donc aussi la partie de luth, comme dans l'exemple 302.



Exemple 302  
 Mise en page et  
 interprétation de  
 partitions vocales  
 anglaises de la  
 Renaissance

### ► LES TABLATURES POUR CLAVIER

Dès le xv<sup>e</sup> siècle, le clavier, comme le luth, disposait d'un système de tablature.

Il existait essentiellement les tablatures espagnoles et les tablatures allemandes.

Il existait parfois des systèmes combinés dans lesquels certaines voix étaient écrites en notation traditionnelle et d'autres en tablatures. Les tablatures les plus récentes étaient toutefois entièrement en systèmes de tablatures.

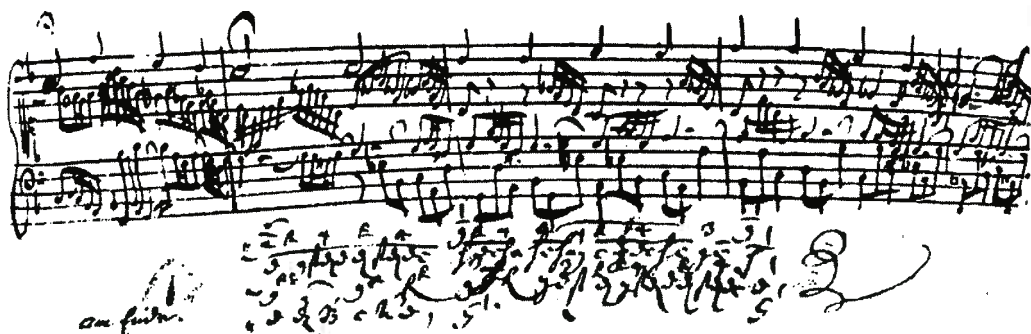
Chaque touche du clavier était associée à une lettre (système allemand) ou à un chiffre (système espagnol).

Le fac-similé suivant montre que les tablatures espagnoles constituaient un modèle d'économie de moyens.

Exemple 303  
 Fac-similé de tablature  
 espagnole, Madrid 1578

Les organistes allemands utilisèrent encore longtemps des tablatures. Dans le manuscrit d'un choral pour orgue, J. S. Bach, lorsque la place qui manque pour tracer une portée, passe tout naturellement en notation par tablature (ex. 304).

## VIII LA NOTATION MUSICALE



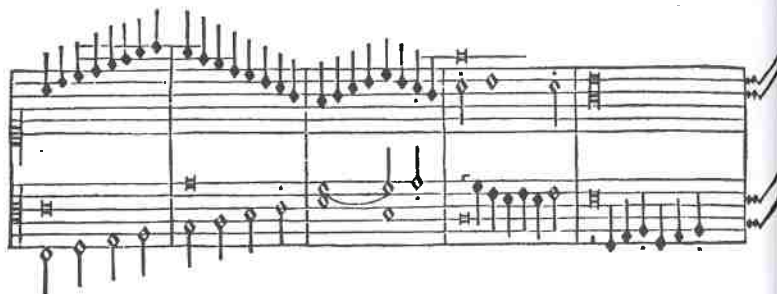
**Exemple 304**  
Fac-similé de  
choral pour orgue  
de J. S. Bach,  
terminant en  
notation par  
tablature par  
faute de place

### > PARTITIONS ET PARTITURAS POUR CLAVIER

La polyphonie instrumentale développa des écritures spécifiques indépendantes des tablatures. Elles provoquèrent une grande avancée de la notation.

- La partition pour clavier est un système de deux portées de six lignes, correspondant aux parties de la main droite et de la main gauche. On le trouve, par exemple, en 1523 dans une publication italienne. Cette partition présente deux innovations fondamentales : l'utilisation de la barre de mesure et du signe de liaison.

**Exemple 305**  
Fac-similé de  
partition pour clavier,  
Venise 1523



- La partitura pour clavier est une notation où chaque voix de la polyphonie dispose de sa propre portée de cinq lignes. Ces partituras sont proches d'une partition actuelle pour quatuor.

**Exemple 306**  
Fac-similé de  
partitura  
pour clavier,  
Naples 1603



31

# Fondation de la notation classique

## > LES NOMS DES NOTES SONT FIXÉS

Au XVII<sup>e</sup> siècle, une septième syllabe compléta l'hexacorde : le *si*. Chaque nom put désormais être affecté à une note précise.

L'origine de la syllabe *si* vint peut-être de *Sancte Iohannes*, dernier hommage à Gui d'Arezzo, ou, plus vraisemblablement, de l'évolution d'un système du XVI<sup>e</sup> siècle qui utilisait les syllabes *sy* et *ho* pour désigner les notes au demi-ton ou au ton supérieur du *la* de l'hexacorde.

Également au XVII<sup>e</sup> siècle, la syllabe *ut*, peu euphonique et difficile à solfier rapidement, fut remplacée par *do*, en hommage au compositeur Giovanni Battista Doni.

La solmisation, devenue trop complexe du fait de la multiplication des chromatismes et donc des hexacordes *ficta*, put enfin être abandonnée.

## > RETOUR SUR LES ALTÉRATIONS

Les altérations sont apparues au fur et à mesure de l'histoire de la théorie musicale pour quatre raisons distinctes :

- éviter le triton, un intervalle très tendu surnommé « *diabolus in musica* » ;
- transposer les modes sur différents degrés ;
- créer des attractions et des repos sur les différents degrés des modes ;
- permettre des modulations au sein de la tonalité.

Une lettre régit l'histoire de la notation des altérations, le « b ». À partir du IX<sup>e</sup> siècle, lorsque le *b* était de forme ronde, il désignait un *si* bémol et lorsqu'il était de forme carrée, un *si* bécarré. Les signes du bémol et du bécarré proviennent directement de ces formes originelles. Le *si* allemand, *h*, est la conséquence d'une erreur de lecture de la lettre *b* carrée : un *h* est en effet identique à un *b* carré diminué de sa barre inférieure !



À l'origine, le bécarre possédait des significations différentes selon la note qu'il affectait : devant *fa*, *do* et *sol*, il avait le rôle d'un dièse. Ce n'est que devant *mi* et *si* qu'il supprimait l'effet d'un bémol.

Le symbole graphique du dièse n'apparut, quant à lui, qu'au XIV<sup>e</sup> siècle. Il provenait aussi d'un *b*, mais barré.

Les formes actuelles des altérations doubles se généralisèrent au XVIII<sup>e</sup> siècle.

**Rappel** : jusqu'à l'époque baroque, de nombreuses altérations devaient être jouées alors qu'elles n'étaient pas notées ; c'est le système dit de la *musica ficta*.

### > ÉCRIRE AVEC LE NOM DES NOTES

Le fait de nommer les notes et les altérations permet de transcrire des mots sous une forme musicale. De nombreux compositeurs se sont livrés à cette pratique.

Le motif codé le plus célèbre est B.A.C.H. Dans le système allemand, il correspond aux notes *si-la-do-si*. Bach l'utilise, peu avant sa mort, comme dernier sujet de fugue dans son cycle inachevé *L'art de la fugue* (ex. 307).

**Exemple 307**  
Motif B.A.C.H.  
(J. S. Bach, dernière  
section écrite de  
*L'Art de la fugue*)

Ce motif a ensuite été utilisé à de très nombreuses reprises par Liszt, Reger, Webern, Schoenberg...

Schumann, dans son *Carnaval*, expose trois motifs qu'il dénomme *sphinxes*. Ils présentent les lettres A.S.C.H. du nom d'une ville allemande ou S.C.H.A., les lettres utilisables du nom de Schumann. Tous les thèmes du cycle débutent par ces différentes notes.

Schumann, Brahms et Dietrich ont composé en commun une sonate pour piano et violon sur les notes F.A.E., *fa-la-mi*, d'après la devise « *Frei aber einsam* » (« libre mais solitaire ») du violoniste Joachim. Brahms utilise comme contre-devise F.A.F, « *Frei aber Froh* » (« libre mais joyeux »).

Alban Berg, dans son concerto de chambre, utilise un thème nommé *motto* qui met en musique le nom des trois amis : Schoenberg, Berg et Webern.

Des compositeurs comme Arnold Schoenberg et Dmitri Chostakovitch utilisent souvent des éléments musicaux tirés de leurs initiales (atten-

tion, puisque Chostakovitch utilise le motif « d-es [s]-c-h », il doit penser l'orthographe de son nom Schostakovitch).

Plus près de nous, un hommage collectif a été rendu au musicien et mécène Paul Sacher (Dutilleux, Britten, Boulez...), à partir des notes *mi*  $\flat$  = *es* = *s*, *la* = *a*, *do* = *c*, *si* = *h*, *mi* = *e* et *ré* = *r* (attention : pour les cinq premières lettres, c'est le système allemand qui est utilisé alors que pour la sixième, c'est le système français).

### > LES NOUVELLES VALEURS RYTHMIQUES

Au XVII<sup>e</sup> siècle, les formes des notes deviennent ovales et les signes de durée actuels apparaissent.

L'équivalence avec les durées de la Renaissance est surprenante : la semi-brève, ancienne conjunctura et donc valeur la plus brève de l'école de Notre-Dame, devint la valeur la plus longue du nouveau système : la ronde. Les autres valeurs suivirent : la minime devint la blanche et ainsi de suite jusqu'à la triple croche.

L'époque classique alla jusqu'à la quintuple croche. Il s'agissait tout de même de cas assez rare car des valeurs avec autant de crochets sont difficiles à lire.

Le regroupement des valeurs plus brèves que la noire par des barres suggère une survivance du regroupement des notes en neumes et en ligatures.

### > LA PARTITION D'ENSEMBLE

Vers la fin de la Renaissance, deux grandes nouveautés sont apparues : les indications de nuance et de timbre.

- Gabrieli, dans sa *Sonata pian' e forte*, opposa deux quatuors instrumentaux jouant *piano*. Lorsque les huit voix se réunissent pour la première fois, le compositeur réclame la nuance *forte*. La notation des nuances provient donc des fastes de la vie musicale vénitienne.

- *Orfeo* (1607) de Monteverdi est un autre événement fondamental de l'histoire de la musique. Le compositeur réclame pour la première fois des timbres précis pour sa musique. Jusque-là, les instruments nécessaires à l'exécution d'une œuvre étaient laissés à la discrétion des interprètes. Voici l'instrumentarium de *Orfeo* : 2 clavecins, 2 contrebasses de violes, 10 violes da braccio, des violons, une harpe double, 2 violons piccolo à la française, 2 chitarrones, deux orgues de bois, 3 basses de violes, 4 trombones, un orgue régale, 2 cornets à bouquins, une flautino piccolo, une clarine et 3 trompettes.

La notation de la musique d'ensemble prit également une nouvelle direction. En 1613, les madrigaux de Gesualdo, anciennement publiés en parties séparées, sont réimprimés avec une disposition en partition.

Ce regroupement des différentes parties devint, au XIX<sup>e</sup> siècle, la partition d'orchestre comportant le *conducteur* pour le chef d'orchestre ou le mélomane, et le matériel (les parties séparées), pour les interprètes.

L'orchestre s'enrichit, se diversifie, l'ordre pour noter les instruments subit encore de nombreuses métamorphoses mais le type de mise en page n'évolua plus jusqu'aux partitions graphiques du XX<sup>e</sup> siècle.

#### > ORGANISATION DE LA PARTITION D'ORCHESTRE

Une partition d'orchestre est organisée par famille d'instruments : de haut en bas, les bois, les cuivres, les percussions et les cordes.

Il existe une convention pour présenter l'effectif d'un orchestre (sa nomenclature) : quatre chiffres pour les bois, quatre chiffres pour les cuivres, des abréviations pour désigner les instruments de percussion, harpe, piano et enfin cinq chiffres pour les cordes.

Lorsqu'un chiffre est suivi d'un + cela désigne un instrumentiste supplémentaire pour un instrument de la même famille, plus aigu si le + est en haut et plus grave si le + est en bas. Si, au lieu du +, c'est le symbole – qui est utilisé, cela signifie que c'est le même instrumentiste qui joue les deux instruments. Par exemple, si la liste débute par 3<sup>+</sup>, cela signifie que la partition requiert trois flûtistes et un piccolo, tandis que 3- nécessite trois flûtistes dont un jouant aussi de la flûte grave en *sol*.