

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2006)
Heft: 96

Artikel: Perdre la mémoire? : Le carcan de la notation = Gedächtnisverlust? :
Über die Fesseln der Notation
Autor: Jahn, Hans-Peter / Lasserre, Jacques
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927593>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

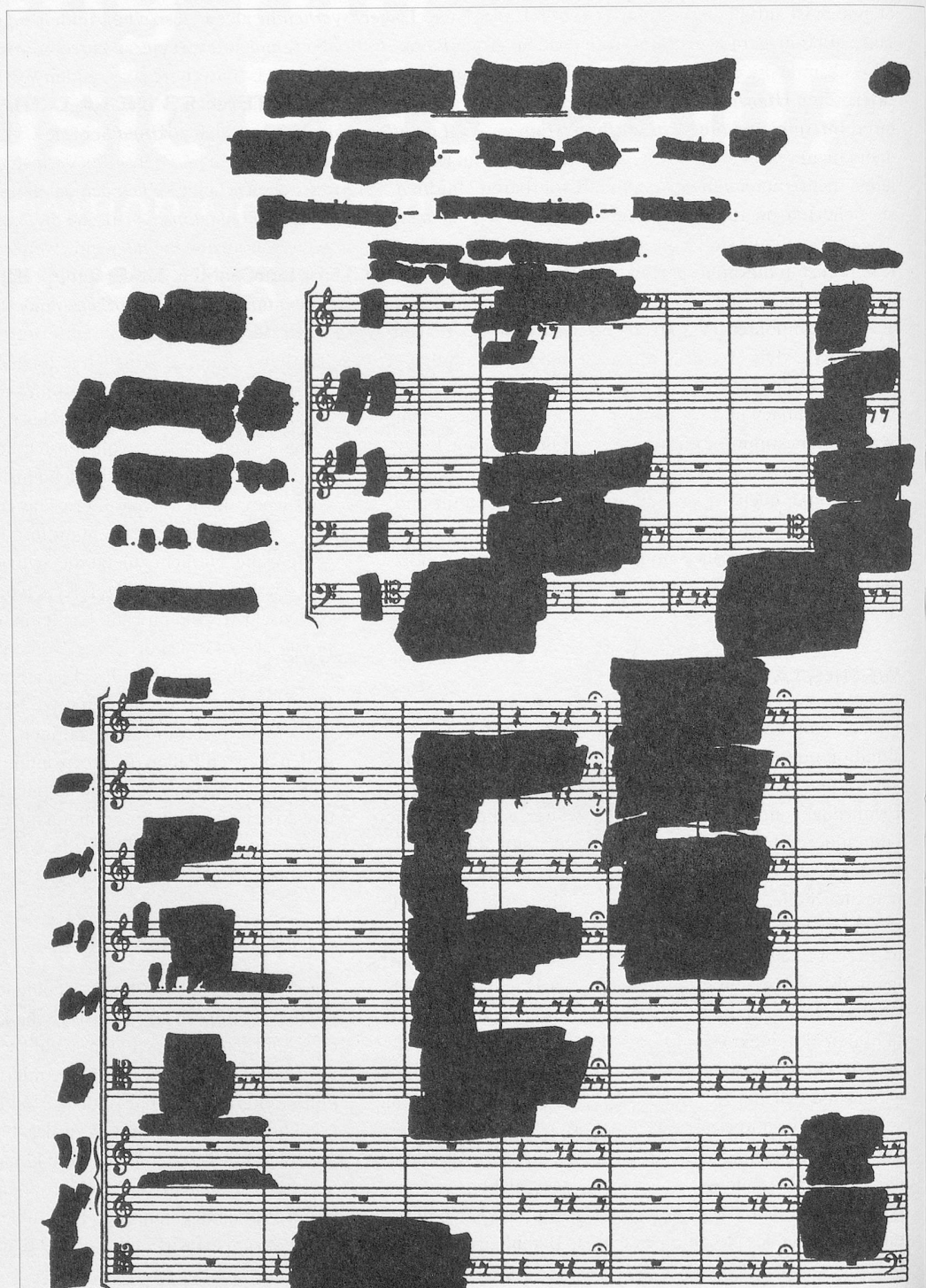
Download PDF: 11.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

PERDRE LA MÉMOIRE ?

PAR HANS-PETER JAHN

Le carcan de la notation



Albert von
Schwelm,
«Tristan-
Rasuren»
(2006).

© Albert von
Schwelm, 2006

Gedächtnisverlust? – Über die Fesseln der Notation

Zum Notenlesen gehört der Verlust des Gedächtnisses, und zwar als konstitutive Notwendigkeit zum Gestalten von Musik. Erst in der Erinnerungslosigkeit, im Vergessen der präzisen Zeichen etabliert sich ein Spiel, das durch die gelenkte Entscheidungslust des Spielers unterschiedliche Gewinne einholt. Diese Entscheidungslust ist die Pumpe der Interpretation. Das Herz. – Was machen dann InterpretInnen? Lesen sie nicht? Oder lesen sie doch? Ausgehend von solchen Fragen stellt sich Hans-Peter Jahn Interpretationsgeschichte auch als Geschichte des Aufstands der Interpreten gegen das Notierte vor.

THÈSES CONCENTRIQUES SUR LE MÉRITE DE LA PERTE DE MÉMOIRE

Pour exagérer, disons que pour bien lire la musique, il faut d'abord perdre la mémoire ! C'est une nécessité constitutive pour interpréter la musique. Ce n'est qu'en état d'amnésie, dans l'oubli des signes précis que s'installe un jeu qui encaisse des gains divers grâce au plaisir de l'exécutant de décider.

Ce plaisir de décider est le moteur de l'interprétation, son cœur. Ou, comme le disent un peu facilement les instrumentistes ou chanteurs dans le feu de l'action, « l'âme » de l'interprète.

La lecture éclair d'un texte imprimé et son interprétation ne sont pas le fait d'un œil totalement dépassé, mais celui d'une technique qui traite la notation familière comme si elle n'existait pas. Ou alors comme une simple matrice, comme un organe approximatif de pilotage (à l'instar de ces avions entièrement guidés par des ordinateurs, où une intervention consciente du pilote fait aussitôt apparaître tous les dangers possibles).

Qu'est-ce que cela veut dire ? L'interprète lit-il ou non ? Evidemment qu'il lit ! Il regarde la partition, non ? Mais sa concentration sur la succession constante d'informations isolées est suspendue au profit d'une vision périphérique d'ensemble. Dans cette vue d'ensemble se marque un fait qui se rapproche de l'amnésie : le résultat est consultable sans l'être.

Exagérer de la sorte fait croire qu'on parle dans l'absolu. Mais comme chaque lecteur de musique — exécutant, chanteur ou « simple » étudiant d'une partition — a assimilé une technique de lecture incommensurable au cours d'une longue pratique, toute généralisation est absurde, quelle qu'elle soit. Une chose qu'il importe cependant de dire ici est que l'acte de lire de chacun est tributaire des subtilités les plus nuancées dont chaque talent respectif est capable. (Parenthèse : il est rare qu'on parle de la technique de lecture d'une partition, même entre maître et élève, ou entre chef d'orchestre et musiciens, etc.)

Une évidence de toujours redevient inévitablement manifeste : le lecteur qui joue ou chante est tout différent du lecteur scientifique. Les compositeurs n'écrivent pas — à de rares exceptions près — pour les musicologues, mais pour les interprètes. Les partitions sont en premier lieu un « support de réalisation », en deuxième seulement un document expliquant des procédés d'écriture.

Même les perfectionnistes endurcis se délectent d'une indication de jeu qui ne figure dans aucune partition : « con core », « avec cœur », « mit Herz ». Le cœur est le dramaturge des résultats et des expériences sonores. Il se passe de stimulateur tant que l'interprétation n'est pas mécanique, qu'elle n'est pas un appareil. « Con core » énonce la liberté de l'interprète. L'invention du moment n'est-elle pas un privilège du compositeur à sa table ? Les décisions qui s'écartent de plan ne sont-elles pas ce qui donne son sel à la partition ? Le risque compositionnel et la responsabilité ne se manifestent-ils pas quand surgit sous la plume ce que le compositeur ne pouvait imaginer comme timbre ou comme amas d'événements ?

Et pourquoi une notation fixe ne libérerait-elle son serviteur de sa prison, alors qu'il existe des paradis de liberté dont ce qu'on appelle l'improvisation ne peut que rêver, avec sa pagaille ? ! Les espaces de liberté sont en effet illimités quand il s'agit de passer d'une note, d'un timbre, d'un geste à un autre. Dans ce microcosme de décisions différenciées que l'interprète prend *in situ*, le texte noté n'est plus que la glissière de sécurité d'une autoroute sonore — restons dans l'image — qui conduit du début d'une composition à sa fin. La musique est faite de tous les impondérables qui ne sont pas notés. Dans l'improvisation, ces glissières n'existent pas. Il n'y a que des ententes préalables, les instants de bonheur aléatoires d'une logique musicale, et le hasard d'une rigueur collective composée.

Résumons en accentuant le propos ! Tout ce qui sonne n'est pas le vocabulaire visuel, le matériau profilé, mais le *no man's land* entre la notation saisie au vol et ses mutations improvisées.

La notion d'improvisation est peut-être trompeuse, parce qu'elle renvoie d'abord à la libre décision de prendre un instrument et d'y exécuter des manipulations avec le résultat sonore correspondant. J'utilise ici « improviser » dans un sens beaucoup plus direct : c'est exploiter — ou mieux, intégrer — la liberté dans le domaine des « impossibilités » de jeu, c'est-à-dire résoudre *in situ* les difficultés insurmontables de détails techniques, l'exploiter ou l'intégrer en matière de rubato, de nuances et des nombreux tempos (souvent prescrits très exactement). Le paradis des fluctuations au sein d'un ordre fixe est la récompense de ceux qui s'évertuent toute leur vie sur les décisions arrêtées des compositions. Ramollir des masses compactes est un

des privilèges des vedettes qui frottent, soufflent, martèlent ou chantent.

Autre idée : à chaque époque, les interprètes ont été esto-maqués par les nouvelles notations grâce auxquelles les compositeurs espéraient pouvoir mieux manipuler le résultat sonore qu'avec les méthodes de l'avant-dernière période de l'histoire de la musique, qui étaient déjà corrompues par l'intervention libertaire des interprètes. Mais plus l'exécutant sait traiter en grand seigneur la musique de provenance récente, plus celle-ci devient vivante et se libère ainsi elle-même du carcan de la stérilité.

DIGRESSION

En tant qu'écrit remémoré par le son, toute partition « jouée » par un orchestre s'écartera complètement de la forme originale de la partition jouée. Les imprécisions, les « libertés » — ou mieux, les partis — d'interprétation sont si graves que, si l'on reproduisait par écrit ce qui a été joué, cela se distinguerait radicalement du texte original. Ce fait est surprenant si l'on pense à la fréquence avec laquelle on invoque la « fidélité au texte » comme étalon du respect minutieux de toutes les indications et signes contenus dans la partition.

Résumons cela en un aphorisme apparemment paradoxal : la partition empêche que ce qui sonne soit ce qui est écrit. Chaque interprétation est une adaptation du texte noté. Chaque reddition exacte du texte noté est de la musique morte. Parce qu'aucun compositeur ne peut semer le rubato dans les notes au point qu'il en jaillisse du vivant, n'était le jardinier avec son instrument.

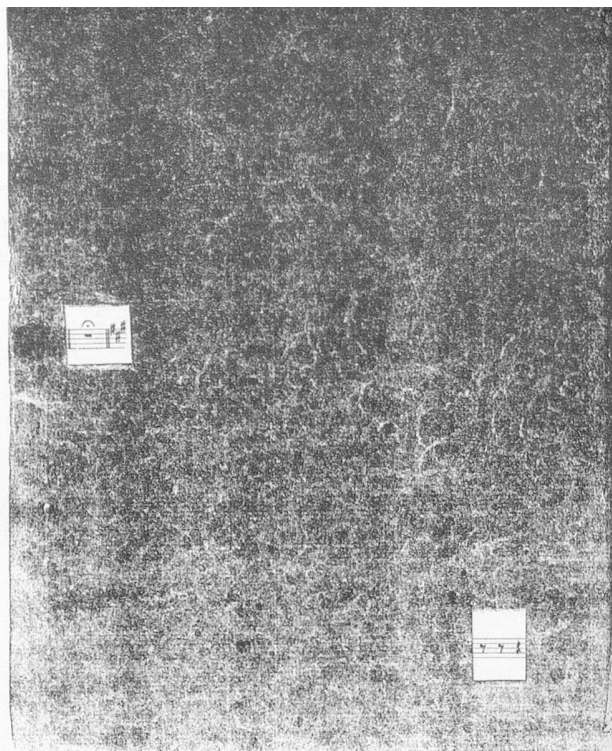
La question de la notation devient tout simplement folle si l'on songe que le processus que nous appelons musique ne se produit qu'entre deux accords posés, ou entre deux notes successives, et les informations qu'ils renferment. C'est dans la tensions entre les points ou les événements sonores, donc dans l'intervalle de silence, dans les espaces blancs entre les signes écrits, que se joue l'essentiel qui nous préoccupe — l'art des sons, la musique, l'énigme sonore, la merveille du bruit, etc. etc. Pour musicaliser ce qui n'est pas noté, pas besoin de partition ni de mémoire !

Prenons un intervalle comme la sixte mineure. Ce saut montant qui précède l'accord de Tristan bénéficie du silence de son vide, que nul compositeur n'a jamais fixé par écrit. Or sans cet abîme muet entre *la* et *fa*, nous n'aurions pas le dramolet bouleversant des notes superposées de l'accord de Tristan.

Autre exemple : l'inanité d'une action consistant à frictionner *mezzo-forte* un morceau de sagex. La notation ne dit rien du son produit, mais toute sorte de choses insignifiantes sur la durée, les accents et les nuances de la friction. Elle fixe le procédé de production du son, non son résultat. Et le procédé ou le résultat n'ont eux-mêmes rien de commun avec l'événement. L'événement dérive du résultat des sons, il est l'effet sur les auditeurs de ce que produisent les processus manuels ou vocaux.

Autre digression : les effets des sons, des gestes, des tournures au sein des œuvres n'ont rien suscité de raisonnable jusqu'ici dans les écrits ou les discussions. Je parle de la fascination que procure l'écoute de la musique, des passages décisifs d'une partition et de leur organisation compositionnelle. Chaque auditeur écoute la musique pour en être fasciné. A quel passage d'une composition cela se produit est affaire foncièrement individuelle. Où la fascination serait-elle d'ailleurs notée, dans une partition ?

Malcolm
Goldstein,
« Two Silences »
(2000).
© Malcolm
Goldstein,
2000



REVENONS À LA PERTE DE MÉMOIRE !

Les amnésiques dont les histoires remplissent actuellement des films à succès passent pour des malades de la communication. Leur disponibilité se réduit aux possibilités infinies de se tromper. Car ce qu'on leur raconte d'un processus ne leur est accessible que pendant la fraction de seconde où ils peuvent suivre la logique du discours. La perte permanente de la mémoire est un trouble qui affecte gravement la planification de l'avenir. Si l'on ne sait ce qui a été, on ne saura pas non plus ce qui sera.

C'est dans ce néant de l'instant éternel que se joue l'amnésie — une torture, pour l'homme qui a besoin de souvenirs pour savoir qui il est. Pour un artiste exécutant, en revanche, placé à la charnière entre la lecture de signes porteurs de sens et leur interprétation et transformation en sons à l'aide de manipulations, l'amnésie est un cadeau.

Pourquoi ? Parce que se souvenir des hiéroglyphes aperçus au vol n'influencerait pas seulement le résultat sonore, mais l'empêcherait. Le danger de la lecture consciente de partitions est en effet l'échec permanent dans une entreprise pourtant facile à maîtriser.

Survoler les informations du texte musical est une acte essentiel de l'interprétation. Aucune notation ne peut fixer *a priori* telle omission ou tel point d'appui lors de la lecture par l'exécutant. Ne serait-ce que parce chaque interprète, on l'a vu, lit la musique différemment.

La mémoire de l'instrumentiste ou du chanteur ne porte donc pas sur le texte écrit, mais sur le phénomène qui transforme celui-ci en son. Le résultat sonore produit par l'exécutant lui-même crée le souvenir de la création. C'est cela qui est mis en mémoire. Non pas les signes adressés à l'œil, mais le signe chargé de la volonté constructive d'interpréter de l'exécutant.

C'est sur les signes que sont testés, répétés et appris par cœur le son, l'articulation, le caractère, les nuances. Ce n'est que dans la redondance des essais perpétuels que les signes se chargent de sens, qu'ils trouvent leur sens. On pourrait objecter ici que le déchiffrement ne devrait produire alors que des constipations du flux musical, et non des résultats sonores. A première vue, l'argument paraît logique. Il postule

LE CARCAN DE LA NOTATION

Lire la musique n'est pas compliqué. C'est une affaire de discipline, de faculté d'apprendre, et de persévérance. Les signes de n'importe quel système servent à indiquer la réalisation sonore ou à déchiffrer une idée compositionnelle — quelle que soit leur forme, la manière dont ils traduisent un processus musical en symboles ou la complexité avec laquelle ils se disputent le peu d'espace à disposition. Le signe n'est pas suivi de sa conséquence logique, la réalisation sonore, mais d'abord de la faculté d'appréhension rapide du lecteur et de ce que ce dernier en fait. Plus la facilité de saisir les unités signifiantes du texte noté sera aiguë, plus les résultats de l'interprétation de la notation seront extrêmes. On parle alors d'interprétation osée ou de méprise totale. Lors de premières auditions, on s'en rendra compte à voir le compositeur quitter brusquement la salle ! C'est que des divergences sont apparues entre l'intention de l'auteur et la lecture de l'interprète. Beaux exemples pour l'histoire anecdotique ! Mais du point de vue de l'histoire de l'interprétation, ces déraillements sont sans importance, parce que plus une œuvre s'éloigne de sa première audition, plus ils se constituent et deviennent naturels. L'œuvre suit son cours et avec elle, les interprétations, qui ne sont jamais les mêmes. La notation reste cour de jeu, glissière approximative de guidage d'une idée interprétatrice.

Revenons à la notion d'entraves ! Les entraves servent à capturer ce qui est en liberté, l'indépendance — ou à satisfaire ce qui a été privé de liberté.

Tout le monde admet spontanément la première définition. Un cochon — animal ou être humain — déchaîné peut être calmé momentanément en étant ligoté. La seconde — procurer la satisfaction en restreignant, en emprisonnant — est plutôt absurde. Mais en transposant cet aphorisme dans la vie quotidienne, le sens profond — dont nous avons besoin pour notre sujet, la notation — devient manifeste. Pourquoi ?

Un travail commandé, par exemple, qui est contraire aux penchants et à l'opinion de la personne chargée de l'exécuter, ne peut être accompli que si le degré de soumission de la personne est très élevé. Plus une personne est docile et sans initiative, plus un ordre sera exécuté sans friction.

Dans le domaine sexuel, les personnes ligotées de leur gré sont dispensées de leur responsabilité et soumises à l'arbitraire de leur maître ou maîtresse. Cette soumission sculpte dans le corps torturé la satisfaction d'un désir libéré par l'oppression. Le plaisir gagné est la perte d'indépendance.

Dans le meilleur des sens, les notations sont des organes d'oppression pour des musiciens à l'imagination inhibée. Ceux-ci tirent leur liberté supposée de leur emprisonnement ou du corset d'un ordre prescrit, qui fait de l'interprète le perroquet non de lui-même, mais de l'ordre reçu.

L'exemple peut-être le plus radical qui me vient à l'esprit en matière de libération des entraves est une œuvre pour orchestre de Jani Christou, *Enantiodynamia*, dans laquelle, malgré la notation exacte des sons à produire, l'actionnisme, la violence de l'engagement physique, l'abandon à un comportement instrumental extatique, convulsif — lui aussi prescrit exactement — des musiciens chargés de réaliser toutes ces notes si bien définies est beaucoup plus important que le reste. Toute la pédanterie de la notation est détruite par les symboles notés de l'engagement corporel. L'aspect compositionnel succombe au chaos des exaltations émotives. Ou, pour le dire encore plus paradoxalement, une notation détruit l'autre, bien que chaque exécutant s'en tienne strictement à ce qui est noté.

que le déchiffrement est un processus sans expérience préalable. Or ce n'est pas le cas. Déchiffrer n'est en effet possible que si l'on a assimilé, pratiqué et transformé une fois heureusement en musique les règles contextuelles du jeu. Une partition tonale classique ou romantique obéit aux règles du jeu de la conduite des voix et aux lois de la modulation. La notation complexe de la musique nouvelle obéit à ses propres règles, caractérisées, je l'admets, par la mutation rapide du rapport entre les signes écrits et le son produit. Pour pouvoir les déchiffrer en lecture à vue, il faut impérativement que la mémoire du lecteur ait subi une imprégnation préalable.

Imaginons qu'un exécutant doive jouer spontanément, sans la moindre connaissance préalable, une page très compliquée de musique nouvelle. Un sens musical se dégagerait quand même du résultat sonore obtenu, parce que l'exécutant contraint de jouer ainsi mobiliserait toutes les bribes de son expérience des nouveaux signes des nouvelles partitions et les appliquerait inconsciemment sur le moment.

Ici, le stockage éclair des signes *se mélange* au souvenir de certains signes liés aux mouvements de la main droite ou gauche, ou des positions de la bouche, qu'ils entraînaient.

Remarque accessoire et peut-être provocante : les notations ne sont donc au départ qu'un moyen de compréhension entre exécutant et compositeur. Dans le cadre de ce rituel, le rôle principal ne revient pas à l'individualisation optimale de l'interprétation, mais au contrôle du résultat par le compositeur. Les notations servent donc à améliorer les possibilités de contrôle. D'autres instances — maîtres, chefs d'orchestre, musicologues, lecteurs de partitions — peuvent évidemment se substituer au compositeur. Le lecteur de partitions est souvent le plus impitoyable, parce qu'il place son activité de lecture au-dessus de la liberté de jeu de l'interprète, avec toute la force de son horizon limité.

La dogmatique du texte noté est aussi une dictature. Elle commande. Elle exige la soumission. Elle tranche en tout cas entre le « correct » et le « faux ». Elle interdit qu'on mette en doute son principe hiérarchique. En vertu de son autorité, le texte noté empêche le développement décontracté d'une interprétation individuelle.

Cette remarque m'importe, car elle attire l'attention sur mon second chapitre.

B gr. Tr. Drums + Congas
 dazwischen Tbl + Log. sehr schnell immer wieder g. Tr. Congas
 dazwischen A Trommel Tbl + Log Trommel Tbl
C 9:05 3 3 3 3
 Congas + Bgs CHIMES (Anbau) Tbl Zwischen
D 9:40 Unregelmäßig 5 + 7 denken dazwischen nervös wachsend
 Alle Trommeln unregelmäßig nicht zu schnell stotternd später x mf einzeln
 auf einer Vokale ablag auch gr. Tr. $\Rightarrow$ paar mal RAND
 c Toms Toms
E 12:00 Verdichten dazwischen Klanghafter

Annotations du percussionniste Matthias Würsch se rapportant à la composition « Tzolkin » (2001) de Hilda Paredes.
 © Matthias Würsch, 2006

J'en viens à la conclusion des problèmes esquissés, c'est-à-dire au troisième point, qui apaisera les contradictions de ce qui vient d'être dit.

RÉBELLION CONTRE LES ORDRES

Les partitions sont des ordres, des conventions entre exécutants et compositeurs. Dans la musique italienne, il y a eu régulièrement des tentatives d'échapper à ce rituel. Un exemple important que les recherches récentes ont mis en lumière en matière de réalisation sonore d'une notation se trouve chez Monteverdi. Son instrumentation et sa pratique de la réalisation harmonique, ses partitions assorties de barres de mesure arbitraires font prendre conscience de ce que la musique n'était jamais pour lui que ce qui sonne à l'instant même. Il se méfiait de toute routine ou formalisation. On s'en rend compte à la lecture de ses lettres.

Ce phénomène ressurgit chez Nono, donc tout juste quatre cents ans plus tard. Toute ébauche de convention découlant de la fixation de l'idée compositionnelle au travers de l'écriture est immédiatement combattue de façon constructive. De notre point de vue actuel, les dernières compositions de Nono ne peuvent pratiquement plus être interprétées sur la base des partitions. Il faut toujours avoir à l'esprit le donneur d'impulsions créatives qu'il était et essayer alors de se glisser dans son esprit pour réagir avec la voix ou l'instrument. Pourtant ses notations ouvertes n'étaient en rien des incitations à improviser. Elles devaient être au contraire des règles

sévérissimes pour l'imagination d'une volonté ludique, qui jauge à tout moment la musicalité conventionnelle, donc usée, et l'élimine.

Les organes humains, ou plus exactement les sens, ne sont pas encore assez entraînés pour « entendre » la pensée des autres. Or c'est à cette sensibilité que pensait Nono. A l'utopie d'une faculté d'être l'instrument d'une autre volonté, en étant à la fois fixé entièrement sur ce qui est voulu et entièrement libre et mobile, dans chaque situation musicale respective ; être le capteur des sensations d'un autre à travers un organe qui reste à développer.

Dans cette rébellion contre le texte noté, la notation n'était jamais sans importance, mais elle était secondaire, parce que de nouvelles possibilités surgissaient dans le flux des changements de décision, dans le flux de nouvelles illuminations. Ces possibilités concernaient l'instant de l'exécution respective, non la pérennité de l'histoire de la musique, et encore moins les archives.

Dans un état de concentration maximum, le texte noté ne serait plus pour l'exécutant — comme je l'ai dit tout au début — que le rappel de déconnecter sa mémoire et de brancher ses antennes, quelle que soit le système, les signes et les symboles utilisés dans la notation.

L'évolution de la notation n'est pas l'histoire de l'interprétation. L'histoire de l'interprétation est celle de la rébellion de l'interprète contre la notation.

(Traduction : Jacques Lasserre)