

Sottisier de la gravure de partoches

ou

Essai sur la manière correcte de noter la musique

Jean-Pierre Coulon

coulon@obs-nice.fr

2 mai 2011

à l'usage des :

- utilisateurs de logiciels de gravure musicale,
- concepteurs de ces logiciels,
- graveurs de musique par des méthodes traditionnelles,
- collectionneurs de partitions de musique,
- amateurs de *sémantique*, *sémiologie*, *philologie*, etc.

NB : ces exemples n'ont aucune prétention d'intérêt musical. Ne les déchiffrez pas avec votre instrument :-)

Afin de m'en tenir à l'essentiel, et faute d'expertise suffisante, je n'aborderai aucun de ces sujets connexes, passionnants :

- solfège, harmonie, écriture, etc.
- essai comparatif de différents logiciels de gravure musicale,
- interprétation des symboles musicaux mentionnés selon les époques,
- droit d'auteur et droit de copie,
- notation de percussions, et tablatures d'instruments à cordes pincées,
- notation de la musique très ancienne, et de la musique d'avant-garde.

1 Généralités

1.1

Lorsqu'il existe des notes simultanées sur une même portée, il y a deux notations possibles : la notation *en accords* et la notation *polyphonique* :



Bien entendu, si les parties ont des rythmes différents, la notation polyphonique est la seule possible.

à partir d'ici :

A gauche, ce qui n'est pas correct.

A droite, ce qui l'est.

1.2

Faire tout son possible pour placer les *tournees* à des endroits acceptables pour le musicien, faute de quoi il sera obligé, soit de recourir à un « tourneur de pages », soit de faire de laborieux montages de morceaux de photocopies. Compte tenu du fait que les partitions des temps modernes sont plus petites qu'autrefois, ceci impose un effort supplémentaire de la part du graveur.

La zone effectivement imprimée, c'est-à-dire sans tenir compte des marges, de la plupart des partitions anciennes, correspondait presque au format habituel des partitions de notre temps, marges comprises.

Une solution de facilité consiste à utiliser une petite taille de gravure. Il vaut mieux utiliser une gravure de taille supérieure, au prix d'un effort plus important pour gérer les espacements rationnellement. Ces deux extraits prennent le même espace horizontal, mais celui de droite est plus lisible :



De plus, il faut parfois varier également la distance entre les portées d'un même système, afin de ne pas gaspiller d'espace vertical (voir mon édition de la Sonate op.35-3 de Dussek).

1.3

Choisir des espacements horizontaux croissants en fonction des valeurs de notes, mais cependant pas proportionnels à ces valeurs. Personnellement, je suis satisfait avec le rapport $\sqrt{2} \approx 1.414$ correspondant aux valeurs de notes de rapport 2, mais ce n'est pas une règle absolue, surtout s'il y a des triples ou quadruples croches, qui peuvent alors être trop serrées. Ne pas changer d'espacement au cours d'une ligne sans raison valable.



S'il y a plusieurs portées par système, c'est la partie comportant les notes les plus brèves qui impose l'espacement de l'ensemble. S'il y a des paroles, elles peuvent imposer un espacement encore plus grand.

1.4

Voici une raison valable de changer d'espacement pour les notes serrées : éviter les collisions :



1.5

Si aucune autre partie simultanée ne l'interdit, il faut aussi tenir compte des queues de notes pour les espacements :



1.6

Ne jamais compromettre l'aplomb entre parties sous prétexte de loger les 'érations :



1.7

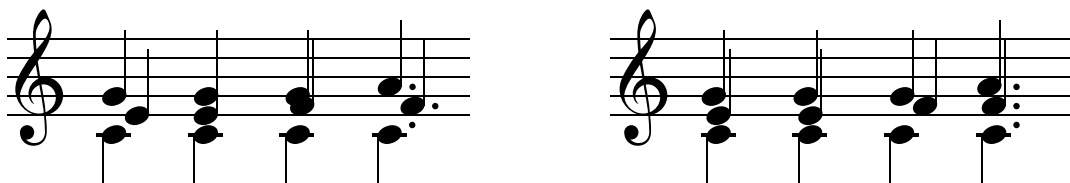
Pour noter un intervalle de seconde dans un accord, on met la note inférieure à gauche. Par contre, dans une écriture polyphonique, elle se met à droite.



Je fais l'impasse sur les cas de *croisements de voix*. Ne pas se laisser influencer par une altération concernant la note supérieure. Ne pas perturber les notes étrangères à cette seconde.

1.8

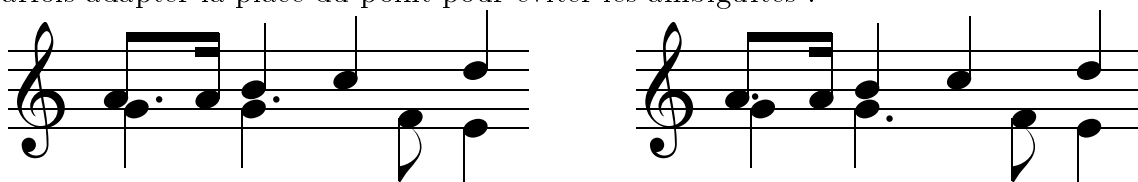
Pour les écritures polyphoniques, on décale les notes juste ce qu'il faut pour pouvoir les distinguer, en tout cas moins que pour un intervalle de seconde :



Noter le cas des notes pointées.

1.9

Il faut parfois adapter la place du point pour éviter les ambiguïtés :



1.10

Dans une notation polyphonique à deux parties, on met les queues des notes de la partie supérieure vers le haut, même si l'autre partie comporte un silence :



(et inversement pour la partie du bas.)

1.11

Certains regroupements de notes ou de silences peuvent être *sofégiquement corrects*, mais rendent le déchiffrement difficile :



Autrement dit, ne pas faire jouer le rôle de syncopes à des silences. Dans une mesure ternaire, séparer un silence qui concerne les deuxième et troisième unités de valeur. Pour les barres des croches, on peut être un peu plus souple.

Certains objecteront qu'en musique ancienne, la notation des croches en crochets ou en barre exprime un degré d'articulation souhaité. Mais la règle ci-dessus recoupe presque toujours une articulation « raisonnable ».

2 Croches en barres

2.1

Il faut donner aux « barres » ou « ligatures » des croches une pente appropriée. Autrefois, on évitait de trop faibles pentes, parce que l'encre d'imprimerie avait une fâcheuse tendance à combler un angle trop petit entre ces barres et les lignes de la portée. Pour une gamme ou un arpège, cette pente ne peut pas être supérieure à celle formée par les notes, ni horizontale. Il faut tâcher de trouver un compromis. Voici un exemple, avec sa réponse, par deux illustres éditeurs :



Si vous voulez imiter certains éditeurs français :



2.2

Le placement des barres doit être adapté au contexte. Ce placement est différent selon qu'on a un groupe de croches isolées ou un passage de croches semblables :





2.3

Éviter les barres de croches en forme de Z, qu'on trouve dans les éditions d'autrefois :



2.4

On ne fait jamais interférer les barres de croches avec les lignes supplémentaires :



2.5

Ne pas affecter le placement des barres pour placer les silences à leur hauteur normale. Au contraire, déplacer les silences :



3 Tenues et liaisons

3.1

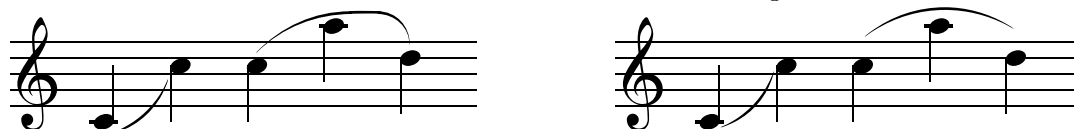
Quand on veut exprimer des notes **liées**, le signe de liaison démarre et atterrit au dessus du **centre** des notes. Par contre, pour exprimer des notes **tenues**, ce même signe démarre et atterrit à la verticale de la limite de la tête de la note, et pas plus haut que celle-ci. On déroge à la première règle pour éviter des collisions avec les queues des notes :



A noter que la tenue en devient plus discrète.

3.2

Ne pas faire quand même trop d' « acrobaties » pour suivre ces règles à la lettre :



3.3

A certaines époques, on estimait qu'une seule tenue concernait **toutes** les notes d'un même accord. Les cas particuliers sont devenus si nombreux, qu'il vaut mieux noter explicitement toutes les tenues :



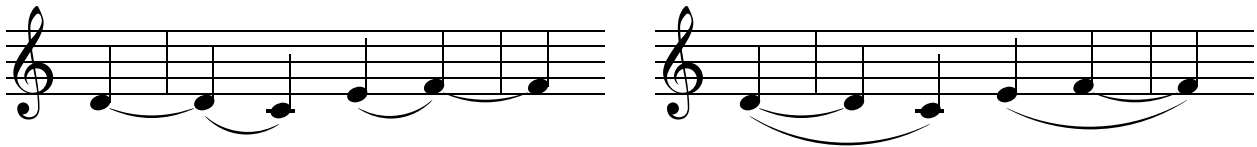
3.4

Cohabitation de liaisons et tenues avec des notes piquées et des ornements :



3.5

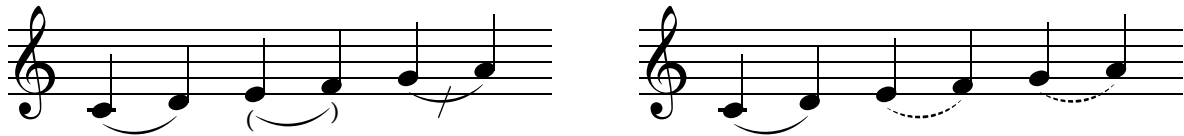
Cohabitation entre liaisons et tenues :



Les instrumentistes à archet trouveront ceci évident.

3.6

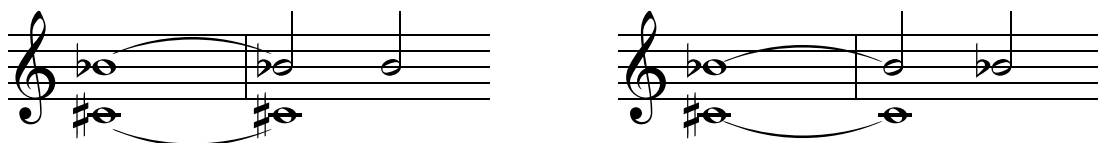
Lorsqu'on veut ajouter une liaison en tant qu'éditeur, le pointillé est la meilleure manière de signaler cette intervention :



4 Altérations

4.1

Quand une note tenue altérée s'étend sur plusieurs mesures, on ne répète pas les altérations aux mesures suivantes, sauf en cas de saut de ligne ou de page.



4.2

Quand une altération concerne de *petites notes*, et qu'on estime qu'elle doit s'appliquer aux notes normales qui suivent, il faut répéter cette altération.



4.3

Quand une note affectée d'un simple dièse succède à la même note affectée d'un double dièse dans la même mesure, on ne met plus de bécarre avant le simple dièse, à moins de vouloir imiter le style de gravure du 19^e siècle. De même pour les bémols :



4.4

Dans une écriture polyphonique, les altérations de l'une des parties ne sont pas censées concerner les autres parties. Il faut donc noter explicitement ces altérations si on estime qu'elles s'appliquent :



Rappelez-vous que vers 1600, on aurait noté une Fugue à quatre voix pour orgue ou pour clavecin sur **quatre** portées. Les altérations étaient donc propres à chaque portée.

4.5

Autrefois, une altération concernait également les notes correspondantes aux autres octaves :



De nos jours, il faut indiquer ces altérations explicitement :



A noter que certains logiciels capables de conversion entre fichier MIDI et partition ont conservé cette ancienne convention. Un fichier MIDI peut donc contredire la partition dont il est la traduction pour de telles altérations.

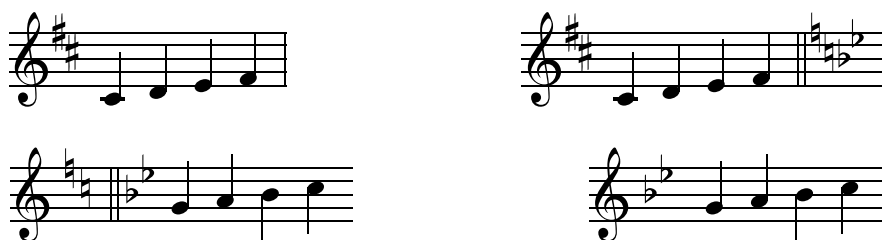
4.6

Quand on change l'armure pour diminuer le nombre d'altérations, on nomme les bécarres **avant** les altérations restantes :



4.7

Quand un tel changement survient au moment d'un saut de ligne ou de page, on l'indique **avant** ce saut :



4.8

Quand il est nécessaire de décaler des altérations pour éviter les collisions, on place celle du haut à la position normale, puis on décale vers la gauche celle du bas, que l'écriture soit polyphonique, ou en accords :



4.9

Les altérations, autres que celles qui sont bien définies, se divisent en trois catégories :

- les altérations éditoriales (e),
- les altérations de précaution (p),
- les altérations « cadeau de la maison » (c).

On met une altération éditoriale quand on estime que la source avec laquelle on travaille est erronée. On la note par une altération de petite taille, placée au dessus de la note si la place le permet, sinon au dessous. Si la note est au milieu d'un accord, on la place à gauche de la note.

Le chiffrage de la *basse continue* fait aussi usage de petites altérations au dessus des notes. Mais en général, la confusion est peu vraisemblable.

On met une altération de précaution quand les règles du solfège voudraient qu'elle s'applique, mais on craint qu'elle n'échappe au musicien, comme par exemple, à la fin d'une mesure très riche en notes. Elle se note entre parenthèses.

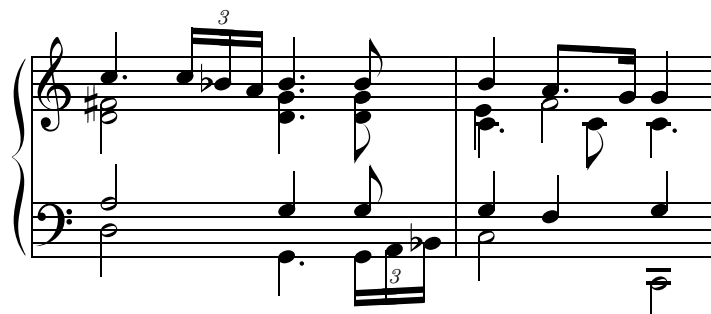
Une altération « cadeau de la maison » est une altération superflue au regard du solfège, et qui confirme l'effet de la barre de mesure sur les altérations précédentes. L'habitude est de la noter normalement :



Pour certaines œuvres contemporaines complexes, il est préférable de noter **toutes** les altérations.

4.10

Autrefois, pour certains copistes, il allait de soi que quand la première note d'une mesure est la même que celle altérée de la mesure précédente, l'altération continue à s'appliquer :



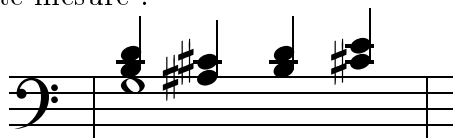
La correction est donc évidente, et ne justifie donc pas une altération éditoriale :



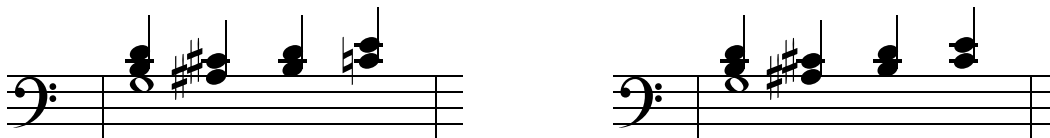
(à plus forte raison une altération de précaution. Vos compétences de musicologue sont déjà reconnues à ce stade!)

4.11

Dans une édition ancienne, certaines altérations peuvent sembler superflues selon nos règles modernes, comme le *do* dièse à la fin de cette mesure :



Le raisonnement suivant est donc à proscrire : *«si cette altération est présente, c'est qu'il y a une bonne raison, mais il se trouve que cette altération est erronée. En effet, si le compositeur avait voulu un do dièse à la fin de la mesure, il n'aurait rien mis. Je me charge donc de faire la correction qui s'impose.»*



Si ces noires en tierces avaient été notées de manière polyphonique, tout s'expliquerait. Je pourrais citer d'autres malentendus semblables, à propos du cas des altérations à l'octave, que nous avons vu plus haut.

5 Numéros de mesures

5.1

On ne note jamais les silences initiaux communs à toutes les parties, surtout s'il y a une reprise partant de la première note :



5.2

On n'indique jamais le numéro de la toute première mesure d'un morceau. Si cette première mesure est en *levée*, le numéro de cette mesure est **zéro**.



En pratique, des numéros pour la première mesure de chaque système sont suffisants.

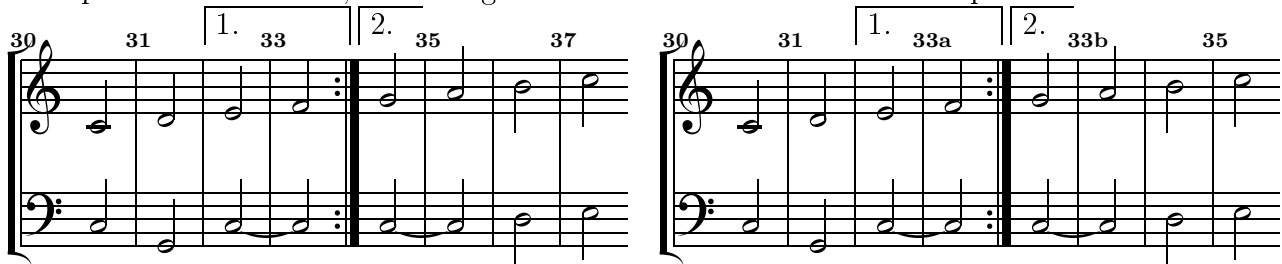
5.3

Quand il y a une double barre de reprise au cours d'une mesure, cette double barre ne compte pas pour la numérotation des mesures.



5.4

Quand il y a des mesures *première fois-deuxième fois*, seuls les numéros de mesure de la *première fois* comptent. Si nécessaire, on distingue les mesures de mêmes numéros par les indices *a* et *b*.



En effet, dans une musique d'ensemble dont on produirait les parties séparés, si l'une des parties était identique lors des deux reprises, une simple barre de reprise suffirait, au lieu de telles « boîtes ». Il faudrait donc que les numéros de mesures s'accordent entre les différentes parties.

6 Questions diverses

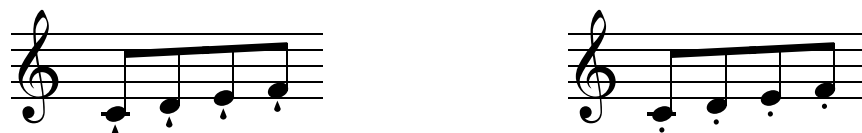
6.1

Quand on note la partie d'un instrument n'exigeant qu'une portée, on ne met pas de barres verticales en début de portées, contrairement à une partition de « conducteur ».



6.2

Autrefois, certaines notes piquées étaient notées avec un petit triangle au lieu du point moderne. Si dans une œuvre, ces **deux** notations se présentent, elles représentent également deux degrés dans le caractère piqué. Il faut donc respecter la notation originale. Si par contre, seuls les petits triangles existent, il faut les restituer par de simples points :



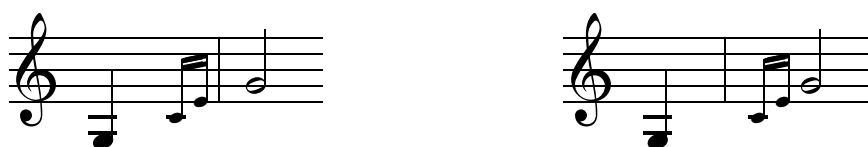
6.3

De tels signes se placent toujours à la verticale des têtes de notes, et non pas à la verticale des hampes, même si la polyphonie exige un placement coté hampes :



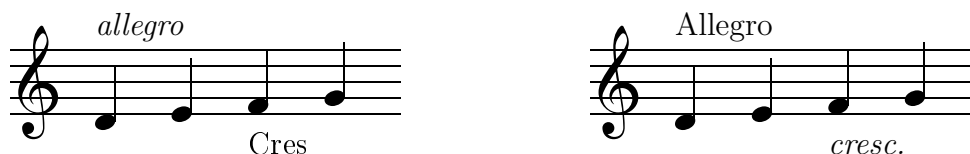
6.4

Les appoggiatures, ou *petites notes*, se notent **après** la barre de mesure. Ceci quelle que soit leur interprétation rythmique supposée :



6.5

On écrit l'indication générale de mouvement en caractères normaux, et les indications intermédiaires en italique :



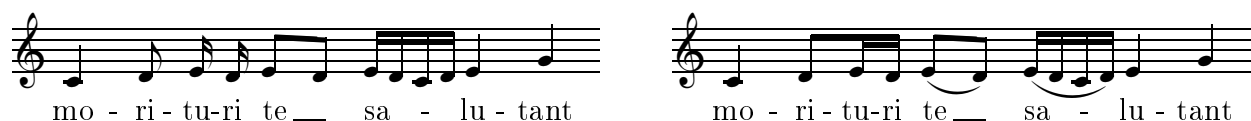
Notez aussi l'usage de majuscules, et le point d'abréviation.

6.6

Autrefois on indiquait **loco** (du latin : *au lieu* pour attirer l'attention sur la fin d'un signe d'octaviation (8^{\sim})). Maintenant que ces octaviations sont devenues habituelles, ce **loco** est bien inutile.

7 Musique vocale

Autrefois on notait les croches, double croches etc. avec des notes séparées, à crochets au lieu de les « ligaturer » sauf quand une syllabe s'étend sur plusieurs notes (mélisme). De nos jours on les ligature toujours. Le lecteur situe alors mieux les temps. Un mélisme est indiqué par une liaison.



8 Quelques conseils moraux, quand vous gravez une partition

8.1

Quand vous faites un certain choix dans une manière de noter, conservez-le d'un bout à l'autre du morceau, au lieu d'alterner à votre guise avec une autre manière, même si cette première manière est contestable d'après ce que nous avons vu.

8.2

En typographie musicale, les erreurs de hauteur d'une tierce sont beaucoup plus fréquentes que les erreurs d'une seconde, pour des raisons évidentes de perception visuelle. Soyez donc compréhensif envers les auteurs de votre source.

8.3

Que faire, quand vous pensez en avoir terminé avec votre édition, après tous ces conseils ? Bien sûr, vous vous précipitez sur votre instrument, et vous jouez le morceau avec cette édition.

Mais comme ce morceau vous est familier, vous risquez fort, emporté par votre enthousiasme, de laisser échapper un certain nombre d'erreurs. Abandonnez donc l'instrument, posez votre édition et sa source sur une table, et prenez un crayon. Comparez-les mesure par mesure, et s'il y a plusieurs portées, une seule portée à la fois. Terminez par les indications diverses (tempo, interprétation, pédale pour le piano, etc.) qui sont communes à ces plusieurs portées.

Ceci n'est pas encore suffisant. En effet, un bon musicien, tel que vous, possède la capacité de corriger certaines erreurs (notamment d'altérations) en jouant, sans s'en rendre compte. Le test précédent ne mettra donc pas ces erreurs à jour, les deux versions comportant la même erreur.

Si votre logiciel est apte à traduire votre morceau au format MIDI, le fichier produit pourra vous aider. Sinon, il faudra soumettre votre édition à un musicien moins expérimenté que vous, qui n'aurait pas encore pris ces habitudes de corrections spontanées.

8.4

N'oubliez jamais ceci : faire une édition correcte est aussi difficile que jouer correctement un instrument.