



**HAL**  
open science

## Sur les problèmes de la notation des musiques traditionnelles

François Picard, Jessica Roda

► **To cite this version:**

François Picard, Jessica Roda. Sur les problèmes de la notation des musiques traditionnelles. 6e colloque européen d'analyse musicale, Euromac, Oct 2007, Freiburg, Allemagne. pp.165-179. halshs-01434906

**HAL Id: halshs-01434906**

**<https://shs.hal.science/halshs-01434906>**

Submitted on 13 Jan 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **SUR LES PROBLEMES DE LA NOTATION DES MUSIQUES TRADITIONNELLES**

François PICARD (université Paris-Sorbonne, centre de recherches Patrimoines et Langages Musicaux), avec Jessica RODA (Paris-Sorbonne, PLM)

Cette contribution est dédiée aux interprètes : Françoise ATLAN, chanteuse ; Yann-Fañch KEMENER, chanteur ; YOU Li-Yu, musicienne, sinologue et lettrée, doctorante à l'INALCO ; Nidaa ABOU MRAD, musicien et musicologue, directeur de l'Institut Supérieur de Musique à l'Université Antonine (Baabda, Liban).

6<sup>e</sup> colloque européen d'analyse musicale, Freiburg (Allemagne), 12-14 octobre 2007. Paru dans Marie-Noëlle MASSON (dir.), *L'interprétation musicale*, Paris, Delatour, 2012, p. 165-179.

### **Prologue**

FP

Le recueil des musiques traditionnelles, entendons par là conventionnellement les musique européennes de tradition orale et les musiques extra-européennes, a bien évidemment précédé leur analyse, mais désormais, vu d'ici, de l'ethnomusicologie, la musicologie comparée est presque aussi ancienne que le folklore musical. Les données s'accumulant, se pose avec insistance le problème de leur conservation (AUBERT, 2009), qui occulte à mes yeux une partie de la question : quel usage est-il pensable, acceptable, des notations, quelle fiabilité leur accorder, faut-il les rectifier, et comment ?

La notation des musiques traditionnelles pose des problèmes spécifiques d'interprétation : dans quelle mesure est-il possible, voire souhaitable, de restituer au-delà des notes le système d'origine ? L'interprète d'aujourd'hui en effet rectifie parfois des airs notés jadis pour les faire rentrer dans sa conception ; nous en proposerons deux exemples : la tradition judéo-espagnole notée par Hemsî et interprétée par Françoise Atlan ; la tradition bretonne notée par Hersart de La Villemarqué et chantée par Yann-Fañch Kemener ; d'autres au contraire, parce qu'ils pensent qu'il s'agit de musique ancienne et que le système peut sonner d'une manière étrange, naviguent dans des systèmes musicaux inusités à l'époque contemporaine ; nous en proposerons deux exemples : la Chine du XVIII<sup>e</sup> siècle et le Moyen-Orient du XIII<sup>e</sup> siècle. Dans tous les cas, l'autonomie du musicologue est un leurre, soit qu'il soit lui-même impliqué dans l'interprétation, soit que son autorité serve des fins qui ne sont plus simplement l'établissement d'un texte, entendu comme simple transcription et édition, mais l'affirmation soit de l'antique originalité, soit de la permanence d'un système, et donc d'une tradition. Nous proposerons de sortir de l'aporie par la notion même de tradition, incluant la nécessaire interprétation, et situant la notation (antique, autochtone ou des notateurs) comme rentrant dans le processus même. L'analyse sera alors du côté d'une vérité qui n'est pas nécessairement celle de l'histoire, ni de la tradition. Nous avons vérifié à chaque fois que les réalisations musicales étudiées figuraient sur des enregistrements de référence et par des interprètes de référence.

### **Analyse et interprétation : Coplas Sefardies**

FP et Jessica Roda, avec Françoise Atlan

Les *Coplas Sefardies* sont les compositions pour chant et piano inspirées des chants judéo-espagnols collectés par Alberto Hemsî (Cassaba (Turgutlu) 1898 - Paris 1975) dans l'ancien Empire ottoman entre 1921 et 1937. Ces compositions s'organisent par six et forment un cahier. Au total, il y a dix cahiers qui sont classés selon le lieu et la date de collecte des chants. La langue des chants est le judéo-espagnol, la langue orale et écrite des Judéo-espagnols de l'Empire ottoman (RODA, 2007, 43).

#### **Un brin de rue**

« Una matica de ruda » (Un brin de rue, plante abortive) est un romance reconstitué à partir d'éléments mélodiques et littéraires collectés à Rhodes et à Izmir en 1932. Le poème a été transcrit en *solitreo*<sup>1</sup> par Alberto Hemsî.

---

<sup>1</sup> ou cursive orientale, graphie utilisée pour le judéo-espagnol.

## Musique

« Una matica de ruda » contient de nombreux chromatismes et secondes augmentées, et ce chant n'a pas d'unité modale. Son mode semble ambigu, mais en suivant les indications de respiration on remarque qu'il y a trois phrases construites sur des échelles différentes (A : mes. 1-4 ; B : 5-8 ; C ; 9-12). Selon le principe du « décrochage tétracordal » (RODA, 2007, 63), on peut penser qu'il s'agit de plusieurs décrochages, seulement il n'y a pas de déplacement de tétracorde car aucun mouvement n'est superposable à un autre. De toute évidence, Hemsî n'a pas saisi le mode de cette monodie. Dans son manuscrit *SEPHARAD ou d'une Espagne méconnue*, Hemsî (1974) signale que ce chant a été reconstitué avec des éléments appartenant à des fragments mélodiques et littéraires de deux sources. Selon lui, c'est un mode à deux tétracordes différents, le premier « dorien » et le second « harmonique ou hedjaz » (HEMSI, 1974, 107). Ce témoignage, qui associe au sein d'un même chant système modal occidental et oriental, confirme l'interprétation et l'appropriation du matériau sonore original par Hemsî, à moins que ces deux informateurs chantaient sur deux tétracordes différents et qu'il ait souhaité rendre compte d'une diversité modale dans l'interprétation de ce chant (hypothèse peu probable étant donné son propos).

## Rectification

De manière caractéristique, la version de Françoise Atlan dans son disque *Romances Sefardies* (1992, pl. 1) rectifie la monodie : la première note de la section B (mes. 5) est le *sib* sur lequel s'arrêtait la section A. L'échelle serait donc *(do) ré mib fa# sol la sib do* [en transposant le chant une tierce plus bas] avec éventuellement la partie A qui altère le *mib* en *mi* bécarré (ce que ne fait pas Françoise Atlan).

Nous allons successivement examiner la notation originelle par Hemsî (Fig. 1a), puis l'unification de la tonique (Fig. 1b), et enfin une proposition d'unification modale par identification avec un mode à tétracorde de type « hicaz » (orthographe turque) ou *hijāz* (translittération phonétique).

# Una matica de ruda

Alberto Hemsî

Op. 22 n°2



Fig. 1a « Una matica de ruda », version Hemsî

D'après Alberto Hemsî, *Coplas Sefardies*, Alexandrie, 1932-1938, XXVI, op. 22 n° 2.

# Una matica de ruda

Alberto Hemsí

Op. 22 n°2

3<sup>ce</sup> mineure vers le bas

5 2<sup>de</sup> majeure vers le bas

9

Fig. 1b « Una matica de ruda », version Picard, ton unifié

mes. 1-5 une tierce mineure plus bas ; mes. 6-12 une seconde majeure plus bas

# Una matica de ruda

Alberto Hemsí

Op. 22 n°2

mi bémol

5

9

Fig. 1c « Una matica de ruda », version Picard, tétracorde unifié

Unification du tétracorde inférieur en *ḥijāz* (succession seconde mineure, seconde augmentée, seconde mineure) avec *mi* > *mib*



Fig. 1d « Una matica de ruda », version Abou Mrad, tétracorde unifié

Unification du tétracorde inférieur en *hijāz* ancien ou synton (succession seconde moyenne, seconde maxime, seconde mineure) avec *mi>midb*

## Interprétations

### version 1

« Una matica de ruda », disque Alberto Hemsí, *Coplas Sefardies, chants judéo-espagnols*, par Pedro Aledo, chant, Ludovic Amadeus Selmi, piano, direction artistique Hervé Roten, Buda musique, « Patrimoines musicaux des juifs de France » 4, 860109, pl. 5 (3'54)

La version de Pedro Aledo accompagné au piano par Selmi est une version que l'on pourrait qualifier de patrimoniale : son but est de donner à entendre les œuvres de Hemsí comme telles. On remarquera, sans rentrer dans les détails, que l'écriture harmonique pour le piano est spécialement habile, rendant presque logique ce que l'on ne peut s'empêcher d'analyser comme une erreur : le glissement de la tonique d'un degré chromatique.

### version 2

« Una matica de ruda », disque Françoise Atlan, *Romances Sefardies*, Buda Records 92529-2 (1992), pl. 1 (2'10) ; Françoise Atlan, chant, Pierre Bonnet, guitare, Isabelle Cordier, violoncelle, Farhad Sohi, *daf*, Sami Sadak, conseiller artistique

La version de François Atlan peut être analysée comme une version trad., si l'on veut bien entendre par là ce mouvement de musiciens professionnels issu en partie du folk et en partie du folklore (PICARD, 1992) qui ici et en général pour le répertoire judéo-espagnol s'est renforcé et nourri de l'expérience de la recherche et de l'interprétation des musiques médiévales. On mesure combien, si celles-ci (avec Clemencic et le Studio der Frühen Musik entre autres) ont d'abord puisé dans l'expérience vivante des musiciens orientaux (Afrique du Nord et Iran principalement), c'est désormais leur expertise qui est mise au service de l'interprétation des musiques traditionnelles anciennes, si l'on veut bien accepter de désigner par là notre présent objet d'études.

Tout naturellement, et indépendamment de l'analyse effectuée par Jessica Roda et François Picard, qui sont arrivés à leurs conclusions par les seuls moyens de l'analyse interne, Françoise Atlan a rectifié selon le modèle de la fig. 1b.

### version 3

« Una matica de ruda », disque Françoise Atlan & l'Orchestre Arabo-Andalou de Fès dirigé par Mohammed Briouel, *Andalussyat*, Buda musique 82237-2 (1998), pl. 4 (7'15)

Au-delà de la restitution effectuée par elle selon des critères que l'on peut qualifier d'euro-péens, ceux nous l'avons dit de la musique ancienne, François Atlan a utilisé l'héritage de Hemi - la chanson telle qu'il l'a transcrite et telle qu'elle l'a restituée - comme matériau pour la rencontre avec la tradition vivante d'Afrique du Nord. En accord avec tout ce que l'on sait désormais des musiques modales, et que l'on ne savait peut-être pas du temps de Hemi, Briouel ne fait pas varier sa tonique. Au-delà de la reconstitution, on peut parler ici d'une restitution<sup>2</sup>.

## Analyse et interprétation : Barzaz Breiz

FP, avec Yann-Fañch Kemener

Théodore Hersart de la Villemarqué, *Barzaz Breiz*, édition de 1847 ; réédition Éditions du Layeur, 2003, avec préface de Yann-Fañch Kemener

L'un des plus importants recueils de collectage de chants de tradition orale est celui de Théodore Hersart de la Villemarqué (1815-1895), le *Barzaz Breiz*, publié en 1839. Longtemps considéré comme une forgerie, à l'instar des fameux chants d'Ossian, ce recueil a été réhabilité par le travail de comparaison avec une partie des carnets de la Villemarqué et les traditions orales vivantes effectué par Donatien Laurent, et publié dans sa thèse, complété par un album confrontant enregistrements anciens et récents.

L'édition de 1839 donne 28 airs notés pour voix seule. L'édition de 1845 donne 46 airs dont 16 notés pour voix et piano. Les éditions suivantes donneront 73 mélodies pour voix seule (KEMENER, 2003, p. 14).

« Diougan Gwenc'hlan »  
« La prophétie de Gwenc'hlan »

La Villemarqué, *Barzaz Breiz*, 1847  
rééd. 2003, p. 536

Pa guz annheol, pa goenv ar mor, Me oar ka na war dreuz ma dor. Pa

guz ann heol, pa goenv ar mor, Me oar ka na war dreuz ma dor.

Pa guz ann heol, pagoenv ar mor, Me oar ka na wardreuz ma dor. Pa guz ann heol,

pa goenv ar mor, Me oar ka na war dreuz ma dor.

<sup>2</sup> Selon la distinction proposée par l'auteur (PICARD, 1998).

Fig. 2a « Diougan Gwenc'hlan » (La prophétie de Gwenc'hlan), chant seul

Diougan Gwenc'hlan  
La prophétie de Gwenc'hlan

La Villemarqué, *Barzaz Breiz*, 1847  
rééd. 2003, fac simile p. 573

Fig. 2b « Diougan Gwenc'hlan » (La prophétie de Gwenc'hlan), chant et piano

Les nouvelles mélodies originales, placées à la fin du second volume, ont été notées sous ma dictée par M. Audren de Kerdrel, mon ami et ancien confrère à l'École des chartes, auquel la Bretagne devra prochainement un important travail philologique ; les premières avaient été par M. Jules Shaëffer, de la Société des concerts du Conservatoire ; J'ai cru devoir joindre à quelques uns des accompagnements précieux faits par un artiste allemand de mérite, M. F. Silcher, et empruntés à une des traductions en langue étrangère des chants populaires bretons.<sup>3</sup>

Non seulement la partie de piano est à côté, mais l'altération de sensible de la mesure 10 nie le caractère modal, de toute évidence un premier ton (alias mode de *ré*).

« Diougan Gwenc'hlan »  
« La prophétie de Gwenc'hlan »

Yann-Fañch Kemener  
transcription F. Picard 2007

chanté un ton plus haut

<sup>3</sup> LA VILLEMARQUE, préface à l'édition de 1845, in 2003, p. 24.

Fig. 2c « Diougan Gwenc'hlan » (La prophétie de Gwenc'hlan), chant seul, tel que chanté par Kemener

De manière très significative, Kemener rectifie la mélodie, et de plus de deux manières différentes selon les enregistrements. Interrogé par mes soins, il m'a confirmé qu'il n'avait pour toute source pour ce chant que la version du *Barzaz Breiz*. On peut préciser que Kemener ne pratique pas l'analyse de l'écrit, et ne lit d'ailleurs pas les partitions, qu'il se fait jouer au piano et desquelles il déduit la mélodie ; mais il y a bien dans son cas toutes les caractéristiques et les résultats d'une analyse musicale en termes de modalité.

Interprétation 1 par Kemener

« Diougan Gwenc'hlan » (La prophétie de Gwenc'hlan), Yann-Fañch Kemener, chant, disque *Barzaz Breiz*, Éditions du Lateur, 2003, pl. 1 (4'55)

Interprétation 2 par Kemener

« La prophétie de Gwenc'hlan », Yann-Fañch Kemener, chant, disque *Dialogues*, Buda musique 3017490, 2006, pl. 4 (1'02)

Version mélodie accompagnée de Koechlin

« La prophétie de Gwenc'hlan », harmonisation Charles Koechlin (1867-1950), *Chansons bretonnes pour violoncelle et piano, sur des thèmes de l'ancien folklore* (1931-1932), Senart (Salabert), 1934, par Aldo Ripoché, violoncelle, Florence Pavie, piano, disque *Dialogues*, Buda musique 3017490, 2006, pl. 2 (2'01)

Charles Koechlin, très sagement, part de la version sans piano pour nous proposer la sienne.

## **Intermède en guise de conclusion et interrogation**

FP

1) l'analyse permet de déceler des erreurs dans les éditions sur portée de collectages de chants de tradition orale ; ces erreurs sont vraisemblablement dues à une incompréhension — de la part de gens instruits à l'écriture sur portée, au solfège, voire à l'harmonie — de langages musicaux hétérogènes (modalité, pentatonisme)

2) les interprètes imprégnés de tradition, avec ou sans l'aide de conseillers scientifiques musicologues, sont capables de rectifier et restituer un chant plausible et vivant

3) demeure une question : comment des musiciens de qualité, comme Alberto Hemsî, des interprètes renommés, comme Pedro Aledo, des musicologues réputés, comme Hervé Roten, peuvent-ils — respectivement — publier, chanter, publier des musiques qualifiables d'aberrantes<sup>4</sup> ?

Cette dernière question renvoie à un large corpus :

Les pièces en notations pour luth *pipa* 琵琶 de Dunhuang 敦煌, IXe siècle, ont été transcrites en 1982 par le musicologue YE Dong et jouées, enregistrées, publiées en partitions (YE & HE 1983) et cassette, dans une version totalement aberrante et fautive où les indications de mesure ne sont pas comprises, et dont non seulement le rythme, mais tout le phrasé, les accents, la modalité sont faux et aberrants. Mais il serait trop facile au musicologue de critiquer en oubliant que lui-même, en tant qu'interprète, directeur artistique ou conseiller musical peut se laisser tromper.

## **Analyse et interprétation : musiques confucéennes**

FP, avec You Li-yu

Avec You Li-yu, elle-même chanteuse lettrée et éminente joueuse de cithare *qin*, nous avons choisi une parmi d'autres des pièces en notation pour cithare *qin* 琴 publiée sur portée par une musicologue réputée, selon une lecture qui donne une très jolie et très étrange modalité.

---

<sup>4</sup> J'entends par aberrant « ne correspond à aucun système modal ou rythmique connu et compréhensible ».

*Guan ju*  
關雎

治心齋琴學練要  
元伯  
Chixinzhai *Qinxue lianyao*, 1739, *juan* 3

transcription Wang Di, *Qin'ge*, p. 69-70

關關 雎鳩 在 河之 洲 窈窕 淑女 君子 好逑 逑  
guan guan ju ju zai hezhi zhou yao tiao shu nu jun zhaou qiu

參 差 荇 菜 左 右 流 之 窈窕 淑 女  
cen ce xing lai zuo you liu zhi yao tiao shu nu

寤寐 求 之 求 之 不 得 寤寐 思 服 悠 哉 悠 哉 輾 轉 反 側  
wu mei qiu zhi qiu zhibu de wu mei si fu you zai you zai zhan zhuan fan ci

參 差 荇 菜 左 右 采 之 窈窕 淑 女 琴 瑟 友 之  
cen ce xing lai zuo you cai zhi yao tiao shu nu qin se you zhi

參 差 荇 菜 左 右 芼 之 窈窕 淑 女 鐘 鼓 樂 之  
cen ce xing lai zuo you mao zhi yao tiao shu nu zhong gu le zhi

Fig. 3a « *Guan ju* » (Les sarcelles), 1739, transcription Wang Di

« *Guan ju* » 關雎 (Les sarcelles), version pour cithare *qin* dans Wang Shan (Wang Yuanbo 王元白), de Chang'an 長安王善, *Chixinzhai Qinxue lianyao* (治心齋) 琴學練要, 1739, fac simile Zhongguo Shudian 中國書店, réalisation de Wang Di 王適, *Qin'ge* 琴歌, Pékin, Wenhua yishu, 1983, p. 69-70. You Liyu, chant, François Picard, flûte droite, disque Buda Records, collection « Musique du Monde » CD 3016783 (2003), pl. 4 (3'01").

La confrontation avec l'édition originale permet la réinsertion de cette pièce dans un groupe de pièces où la cithare est en *scordatura* (on monte les cordes 2, 5 et 7) ; la pièce ainsi restituée devient normalement, banalement pentatonique. Ce n'est qu'en faisant cette rectification et en la présentant à You Li-yu, qui acquiesça, que je compris pourquoi elle n'avait pas voulu se commettre à la jouer à la cithare : elle voulait bien entendu vérifier elle-même la transcription et s'approprier la pièce avant de l'enregistrer ; mais comme la mélodie était jolie et intéressante, quoique ou parce que pas banale, elle n'avait pas dédaigné la chanter.

關 關 雎 鳩 在 河 之 洲 窈 窕 淑 女 君 子 好 逑  
guanguan ju jiu zai he zhi zhou yao tiao shu nu jun zi hao qiu

參 差 荇 菜 左 右 流 之 窈 窕 淑 女  
cen ce xing lai zuo you liu zhi yao tiao shu nu

寤 寐 求 之 求 之 不 得 寤 寐 思 服 悠 哉 悠 哉 輾 轉 反 側  
wu mei qiu zhi qiu zhi bu de wu mei si fu you zai you zai zhan zhuan fan ci

參 差 荇 菜 左 右 采 之 窈 窕 淑 女 琴 瑟 友 之  
cen ce xing lai zuo you cai zhi yao tiao shu nu qin se you zhi

參 差 荇 菜 左 右 芼 之 窈 窕 淑 女 鐘 鼓 樂 之  
cen ce xing lai zuo you mao zhi yao tiao shu nu zhong gu le zhi

Fig. 3b « *Guan ju* » (Les sarcelles ), 1739, transcription Picard

Les notations des cérémonies confucéennes de 1788 font référence à un tempérament expérimental qui divise l’octave en quatorze demi-tons égaux<sup>5</sup>. Bien entendu, les airs sont totalement pentatoniques, selon un système qui sonne assez proche de la musique de gamelan de Java. Pourtant, de nombreux musicologues et historiens de la musique chinoise se sont contentés de retranscrire ces différentes notations comme si l’accordage était normal, et ont donc publié des notations pentatoniques avec d’aberrantes quintes diminuées. En voici un exemple, qui est pourtant une transcription scrupuleuse :

<sup>5</sup> « On notera l’usage du très particulier tempérament équidistant  $1200c/14 = 85c$ , soit ton médian (“seconde majeure”) 171c et ton majeur (“tierce mineure”) 343 c, proposé par Zhu Zaiyu en 1600, et prescrit dans des ordonnances de Qianlong, 1746 et 1747, de Daoguang, 1829, et de Tongzhi, 1870. » (PICARD 2003).

Guan ju

詩經樂譜全書

關雎

Shijing yuepu quanshu, 1788/1937, juan 1, f. 1

transcription d'après la notation de flûte

關 關 雎 鳩 在 河 之 洲 窈 窕 淑 女 君 子 好 逑  
guan guan ju jiu zai he zhi zhou yao tiao shu nu jun zi hao qiu

參 差 荇 菜 左 右 流 之 窈 窕 淑 女 寤 寐 求 之  
cen ce xing lai zuo you liu zhi yao tiao shu nu wu mei qiu zhi

求 之 不 得 寤 寐 思 服 悠 悠 哉 哉 輾 轉 反 側  
qiu zhi bu de wu mei si fu you you cai cai zhan zhuan fan ce

cordes 琴 一 二 三 四 五 四 六 五 四 五 三 二 四 三 二 一  
flûtes 簫 上 工 凡 合 乙 合 上 乙 合 乙 凡 工 合 凡 工 上  
cloches 鐘 南倍 大 夾 仲 南 仲 應 南 仲 南 夾 大 仲 夾 大 南倍

Fig. 4a « Guan ju » (Les sarcelles ), 1788, transcription Picard

« Guan ju » 關雎 (Les sarcelles), texte tiré du *Shijing* 詩經 (Canon des poèmes), recueil *Shijing yuepu quanshu* 詩經樂譜全書 (Partitions complètes du Canon des poèmes), 1788, réédition Shanghai Shangwu yinshuguan, 1937, *juan 1*, f. 1.

J'ai effectué une reconstitution, enregistrée sur disque et jouée en concert<sup>6</sup>, où la cithare est accordée selon les prescriptions : cette musique sonne indéniablement bizarre, mais ni fausse ni aberrante ni extravagante. La notation sur portée selon une *scordatura* (dont il se trouve qu'elle est la même que pour la pièce précédente !) est moins trompeuse :

Guan ju

詩經樂譜全書

關雎

Shijing yuepu quanshu, 1788/1937, juan 1, f. 1

Picard

清羽高上字調  
緊二五七

Do; Mib +43; Fa+14; Sol-14; Sib+29; Do; Mib+43

關 關 雎 鳩 在 河 之 洲 窈 窕 淑 女 君 子 好 逑  
guan guan ju jiu zai he zhi zhou yao tiao shu nu jun zi hao qiu

cordes 琴 一 二 三 四 五 四 六 五 四 五 三 二 四 三 二 一  
flûtes 簫 上 工 凡 合 乙 合 上 乙 合 乙 凡 工 合 凡 工 上  
cloches 鐘 南倍 大 夾 仲 南 仲 應 南 仲 南 夾 大 仲 夾 大 南倍

<sup>6</sup> Fleur de prunus, concert Itinéraire « À Confucius », Paris, 4 mai 2004. Nanterre, maison de la musique, 12 novembre 2005.



## Sources

### Bibliographie

« Una matica de ruda », recueilli et publié par HEMSI Alberto, *Coplas Sefardies, op. 22*, Alexandrie, Éd. orientale de musique, 1938, n° 2.

« Diougan Gwenc'hlan » (La prophétie de Gwenc'hlan), in Théodore Hersart de LA VILLEMARQUE, *Barzaz Breiz*, Paris, Delloye, 1845 ; réédition Paris, Éditions du Layeur, 2003, avec préface de Yann-Fañch KEMENER.

« Guan ju 關雎 » (Les sarcelles), partition pour cithare *qin* dans WANG Shan (Wang Yuanbo 王元白), de Chang'an 長安王善, *Chixinzhai Qinxue lianyao* (治心齋) 琴學練要, 1739, fac simile Zhongguo Shudian 中國書店, réalisation de WANG Di 王適, *Qin'ge* 琴歌, Pékin, Wenhua yishu, 1983, p. 69-70.

« Guan ju » 關雎 (Les sarcelles), texte tiré du *Shijing* 詩經 (Canon des poèmes), recueil *Shijing yuepu quanshu* 詩經樂譜全書 (Partitions complètes du Canon des poèmes), 1788, réédition Shanghai Shangwu yinshuguan, 1937, *juan* 1, f. 1.

Safiy a-d-Dīn Al-Urmawī, *Livre des Cycles*, British Museum, MS Or. 136, 138.

### Discographie

« Una matica de ruda », disque Alberto HEMSI, *Coplas Sefardies, chants judéo-espagnols*, par Pedro ALEDO, chant, Ludovic Amadeus SELMI, piano, direction artistique Hervé Roten, Buda musique, « Patrimoines musicaux des juifs de France » 4, 860109, pl. 5.

« Una matica de ruda », disque Françoise ATLAN, *Romances Sefardies*, Buda Records 92529-2 (1992), pl. 1.

« Una matica de ruda », disque Françoise ATLAN & l'Orchestre Arabo-Andalou de Fès dirigé par Mohammed BRIOUEL, *Andalussyat*, Buda musique 82237-2 (1998), pl. 4.

« Diougan Gwenc'hlan » (La prophétie de Gwenc'hlan), Yann-Fañch KEMENER, chant, disque *Barzaz Breiz*, Éditions du Layeur, 2003, pl. 1.

« La prophétie de Gwenc'hlan », Yann-Fañch KEMENER, chant, disque *Dialogues*, Buda musique 3017490, 2006, pl. 4.

« La prophétie de Gwenc'hlan », harmonisation Charles KOEHLIN (1867-1950), *Chansons bretonnes pour violoncelle et piano, sur des thèmes de l'ancien folklore* (1931-1932), Senart (Salabert), 1934, par Aldo RIPOCHE, violoncelle, Florence PAVIE, piano, disque *Dialogues*, Buda musique 3017490, 2006, pl. 2.

*Les sources du Barzaz Breiz aujourd'hui*, ArMen/Dastum SCM013.

« Guan ju Les sarcelles », par YOU Liyu, chant, François PICARD, flûte droite, disque Buda Records, collection « Musique du Monde » CD 3016783 (2003), pl. 4.

« Guan ju Les sarcelles (1788) », François PICARD, cithare *qin* et voix, Fleur de prunus, *Chine : Hymne à Confucius*, CD Buda Records, collection « Musique du Monde » CD 3016783 (2003), pl. 5.

Nidaa ABOU MRAD, *Musique de l'époque Abbasside : le legs de Safiy a-d-Dīn al-Urmawī (d. 1294)*, Ensemble de Musique Classique Arabe de l'Université Antonine, CD INÉDIT W260123 / Maison des Cultures du Monde (2005), pl. 5.

### Études

ABOU MRAD, Nidaa, « Le Legs musical noté par Safiy a-d-Din al-Urmawī : approche systémique critique et transcription », *Musurgia*, Vol. XIII/1 (2006).

AUBERT, Laurent (éd.), *Mémoire vive. Hommages à Constantin Brailoiu*, Genève, Musée d'Ethnographie de Genève, « Infolio », 2009.

HEMSI, Alberto, *SEPHARAD ou d'une Espagne méconnue*, ms. inédit, Paris, 1974.

LAURENT, Donatien, *Aux sources du « Barzaz-Breiz » : la mémoire d'un peuple*, Douarnenez, ArMen, 1989.

PICARD, François, « Du Trad. au Pré-trad. (et retour) », notice du CD *Duo Peylet-Cuniot, musique klezmer d'hier et de demain*, Buda 92568-2 (1992).

PICARD, François, *in* notice du CD *Joseph-Marie Amiot (1718-1793), Messe des jésuites de Pékin*, ensemble XVIII-21 Musique des Lumières, direction Jean-Christophe Frisch, ensemble Meihua Fleur de prunus, chœur du Centre Catholique Chinois de Paris, direction François Picard, Astrée Auvidis E 8642 (1998).

PICARD, François, « La tradition comme réception et transmission (Qabala et Massorèt) », Jacques VIRET, ed., *Approches herméneutiques de la musique*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, p. 221-233. Communication au colloque *Herméneutique et musique* des 19-20 mai 1999 à l'Université Marc-Bloch de Strasbourg. Une version pdf se trouve sur HAL-SHS <http://halshs.archives-ouvertes.fr/> et sur le site de l'équipe PLM <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/>.

PICARD, François, notice du CD Fleur de prunus, *Chine : Hymne à Confucius*, CD Buda Records, collection « Musique du Monde » CD 3016783 (2003).

RODA, Jessica, *Alberto Hemsí et les Coplas Sefardies : étude musicologique d'une œuvre inspirée de la musique judéo-espagnole*, mémoire de Master Recherche en Musique et Musicologie, sous la direction de François Picard, et la codirection de Philippe Cathé et Hervé Roten, université Paris-Sorbonne, juin 2007.

ROTEN, Hervé, *Les Traditions musicales judéo-portugaises en France*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2000.

SEGER, Charles, « Prescriptive and Descriptive Music-Writing », *Musical Quarterly* 44, 1958, p.184-95.

YE Dong 叶栋, HE Changlin 何昌林, « Dunhuang pipa shipu » 《敦煌琵琶译谱》, *Academia Turfanica* 吐鲁番学研究院, 1983, p. 275-330.

### Résumé

L'analyse interne des textes musicaux permet-elle dirons-nous même autorise-t-elle à proposer des rectifications aux partitions anciennes transmises par les traditions ? Oui, si l'on met en œuvre un processus, réclamé par la tradition, d'interprétation.

### Notice sur les auteurs

François Picard est professeur d'ethnomusicologie analytique à l'université Paris-Sorbonne, chercheur au laboratoire Patrimoines et Langages Musicaux. Il est musicien au sein du groupe de musique chinoise Fleur de prunus et collabore avec XVIII-21 Le baroque nomade.

Jessica RODA est doctorante à l'université Paris-Sorbonne et à l'université de Montréal, chercheuse au PLM.