

Des sons à la page

Penser les sources musicales
à l'ère du numérique



JOURNÉE D'ÉTUDES DU
DÉPARTEMENT DE
MUSICOLOGIE
DE METZ



19 avril 24 • 9h30-18h

Salle Ferrari • ISGMP bât. A
Site de Metz • Campus du Saulcy

Après la journée : concert du chœur du
département à l'église St Maximin à 20h



Journée organisée par Catherine Deutsch, Pierre Pascal et Cécile Quesney (UL/CRULH)
Avec le soutien du Pôle Lettres, Langues, Espaces, Cultures et Temps (LLECT) de l'Université de Lorraine
et du Centre de Recherches Universitaire Lorrain d'Histoire (CRULH)

PROGRAMME

9h30

Introduction et présentation du CRULH

Par Catherine Deutsch, Pierre Pascal et Cécile Quesney

1. FONDS MUSICAUX ET ÉDITION

Modération Catherine Deutsch

9h45

Louise Desportes (UL/SFM) « Le fonds Marie Jaëll de la B.N.U.S : questions autour des sources de la cantate *Am Grabe eines Kindes* »

10h15

Anne-Elise Thouvenin (ENS de Lyon/IHRIM) « Problématique et enjeux de l'édition critique du répertoire d'Olivier Greif (1950-2000) : le cas des [*Hölderlin Lieder*] »

10h45-11h : Pause

2. SOURCES ET ANALYSE

Modération Cécile Quesney

11h

Cristina Diego Pacheco (UL/ATILF) « Les sources non-musicales : réflexions autour des écrits sur la musique et de leur vocabulaire à la Renaissance »

11h30

Yassine Guettat (Institut Supérieur de Musique de Sousse, Université de Sousse, Tunisie) « Modalité et poids des notes au sein d'un corpus homogène : Réécriture et analyse du *mâlûf* tunisien à partir du recueil *Ghâyat al-surûri wal muna'* (1871) »

12h

Lazare Dauphin (UL) « La transmission d'émotions dans le cinéma de Hayao Miyazaki et Joe Hisaishi : le défi de l'analyse de la musique de film »

12h30 : Déjeuner

3. LES SOURCES MUSICALES À L'ÈRE DU NUMÉRIQUE

Modération Pierre Pascal

14h

Wen Xuan (UL) « Les sources pour étudier la vie et le travail d'Alexandre Borodine »

14h30

Evelyn Krebs (Sorbonne Université/IReMus, *Universität des Saarlandes*) « Entre outils numériques, fonds départementaux et terrain : la constitution d'un corpus en musique populaire à travers l'exemple des albums hommage à Léo Ferré »

15h

Aurélien Balland (IReMus) « Éditer une partition numérique grâce à la production participative et à l'IA : le projet *Collabscore* »

15h30-16h : Pause

4. ÉDITER LE MATRIMOINE MUSICAL

Modération Cristina Diego Pacheco

16h

Catherine Deutsch (UL/CRULH) « Exploiter les sources, combler les lacunes : l'exemple de Madalena Casulana »

16h30

Farès Younsi (UL) « Découverte et édition des derniers manuscrits inédits de Mel Bonis (1858-1937) »

5. SOURCES ET RESSOURCES INSTRUMENTALES

Modération Pauline Genissel

17h

Véronique Schmitt (UL) « Eugène Sauzay : *Le violon harmonique* (1889) »

17h30

Louise Condi (UL/CRULH) « Haendel, son *Orlando* et la *violetta marina* »

RÉSUMÉS DES INTERVENTIONS

1. Fonds musicaux et édition

Louise DESPORTES « Le fonds Marie Jaëll de la B.N.U.S : questions autour des sources de la cantate *Am Grabe eines Kindes* »

Le fonds Marie Jaëll de la Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg s'est constitué grâce à deux dons, entrés en 1976 puis en 1996. On y retrouve des documents de nature variée : manuscrits autographes, copies, sources musicales imprimées, écrits littéraires, coupures de presse, photographies, correspondances, documents familiaux, carnets de travail, etc. Ce sont les élèves de Marie Jaëll, qui a de son vivant délaissé la composition au profit de ses recherches sur la pédagogie musicale et l'enseignement du piano, qui ont préservé ces sources dans un souci de transmission de sa méthode. Pour mon mémoire de Master, j'ai choisi de travailler sur *Am Grabe eines Kindes – Au Tombeau d'un enfant*, en tentant d'en réaliser une édition critique. Cette œuvre pour voix et orchestre fut composée par Marie Jaëll aux alentours de 1879, et créée à Anvers en janvier 1880. Les sources musicales manuscrites sont riches en grattages, repentirs, collettes et autres ratures qui témoignent de remaniements effectués avant, mais également après la création. Ceux-ci concernent la structure de l'œuvre ainsi que la langue d'écriture des parties vocales. La correspondance et la presse de l'époque viennent apporter un éclairage supplémentaire sur le statut de ces différentes versions, ainsi que sur le travail de la compositrice.

Anne-Élise THOUVENIN « Problématique et enjeux de l'édition critique du répertoire d'Olivier Greif (1950-2000) : le cas des [*Hölderlin Lieder*] »

Pianiste prodige et compositeur précoce, Olivier Greif a laissé un répertoire riche de 350 opus au langage atypique et à contre-courant du milieu avant-gardiste artistique français du dernier tiers du XX^e siècle. Parmi ces pages, si bon nombre de cycles vocaux ont été mis au net et créés du vivant de l'auteur, certaines de ses pièces maîtresses ont été laissées à l'état de brouillon voire d'esquisse difficilement accessible aux interprètes comme aux chercheurs, ce qui représente un défi de taille en termes d'édition. L'exemple le plus représentatif est le cycle de onze mélodies pour voix et piano intitulé [*Hölderlin Lieder*] (op. 270) retrouvé inachevé après le décès de l'auteur. Véritable monument du répertoire vocal greifien, cette œuvre se résume à une source unique, sans esquisse ni brouillon dont le manuscrit présente différents stades d'écriture au sein du cycle, mais également au cœur même des Lieder qui le composent. Comment aborder ce type de source a priori sans épreuves ni variantes ? Et ce faisant, comment élaborer la critique textuelle qui garantira la scientificité de l'édition ? Enfin, quels enjeux se dégagent d'une telle démarche à l'échelle de l'œuvre et plus largement du répertoire de Greif ? Notre communication, à travers cette étude de cas, vise d'une part à démontrer qu'il est non seulement possible d'effectuer un travail d'édition critique sur source unique, mais que c'est également fondamental dans le cas de ce compositeur, notamment du fait de certains aspects de son processus compositionnel. D'autre part, nous présenterons les enjeux d'une telle approche sur un répertoire encore en cours de découverte à ce jour, dans la perspective d'enrichir les connaissances sur cette figure fascinante de la fin du XX^e siècle français qu'était Olivier Greif.

2. Sources et analyse

Cristina DIEGO PACHECO « Les sources non-musicales : réflexions autour des écrits sur la musique et de leur vocabulaire à la Renaissance »

Les chercheurs et musiciens intéressés par la musique ancienne travaillent souvent sur des sources écrites en raison des partitions pouvant être lacunaires ou incomplètes. Mais comprend-on vraiment ces sources écrites ? En effet, le déchiffrement des mots ne garantit pas leur compréhension : la musicologie utilise des termes dont le sens a évolué au fil des siècles. À la Renaissance par exemple on se servait des mots aujourd'hui disparus : comment devons-nous nous rapprocher de ces concepts à partir des mots qui n'existent plus ou qui n'ont plus de signification musicale ? Nous pouvons aussi trouver des mots à la Renaissance qui semblent être des synonymes, mais dont les nuances nous échappent ; ou des mots sur lesquels il n'y avait pas de consensus à l'époque ; ou des mots très polysémiques qui ont vu leur champ sémantique se restreindre au fil des siècles, etc. Cette conférence proposera quelques réponses partielles aux questions ouvertes que nous venons de formuler.

Yassine GUETTAT « Modalité et poids des notes au sein d'un corpus homogène : Réécriture et analyse du *mâlûf* tunisien à partir du recueil *Ghâyat al-surûri wal muna'* (1871) »

Contrairement à ce que l'on aurait tendance à croire, la musique n'est pas une langue universelle, mais plutôt constituée de divers systèmes qui définissent et démarquent une culture d'une autre. En effet, par son fondement, elle est partout la même : un art de combiner les sons d'une manière qui serait « agréable à l'oreille ». Elle est liée, quant à ses origines, aux croyances ainsi qu'aux mœurs de l'homme et associée à toutes les manifestations de la vie publique ou privée. La continuité « naturelle » des choses a fait que le processus d'évolution des nouvelles technologies a apporté un nouveau savoir-faire musical. En effet, l'un des exemples les plus frappants peut être illustré à travers l'impact du numérique sur la musique. Ce nouveau langage a permis de changer non seulement l'ensemble des modes d'écriture, mais aussi les modes d'enregistrement et d'analyse. Longtemps, l'analyse musicale s'était confinée autour d'un certain nombre de paramètres certes efficaces, mais redondants, notamment ceux concernant le dépouillement des enchaînements successifs des formules et cadences mélodiques et rythmiques, des nuances et des ornementsations... Cette approche herméneutique permet effectivement d'avoir une compréhension tant esthétique que théorique, mais manque toutefois d'originalité.

Partant d'une curiosité aussi bien musicale que musicologique au sens large du terme, nous sommes appliqués à mettre à profit, un système d'analyse permettant d'explorer d'une manière originale et simple, le contenu musical ainsi que les orientations modales du répertoire du *mâlûf* tunisien à une époque bien déterminée. En effet, cela a été réalisé en comparant deux représentations analytiques de la *nûba* et de *na'ûrat al-tubû'* (la noria des modes) telles qu'elles nous ont été transmises par l'ouvrage *Ghâyat al-surûri wal munâ'*... dont le manuscrit original date de 1871. Un document qui présente l'une des adoptions les plus anciennes de la théorie et de la notation musicale occidentale en Tunisie, représentant ainsi une référence unique pour mieux percevoir la réalité musicale de l'époque et cela à divers niveaux : la terminologie, l'enseignement, l'instrumentarium, l'interprétation et le corpus aussi bien vocal qu'instrumental.

Lazare DAUPHIN « La transmission d'émotions dans le cinéma de Hayao Miyazaki et Joe Hisaishi : le défi de l'analyse de la musique de film »

Hayao Miyazaki et Joe Hisaishi forment l'un des duos les plus emblématiques du cinéma. Le lien subtil entre l'image et le son qui se dégage de cette collaboration, et ce dès leur premier film, *Le Château dans le Ciel* en 1985, optimise la transmission des émotions et interroge, quand on veut

travailler sur cette particularité, la façon dont il est possible d'analyser la musique de film. Il serait absurde de considérer la bande originale d'un film de façon purement musicale. On ne peut pas séparer la musique du film en ce qu'elle est justement composée *pour* l'image ; c'est le point d'ancrage de l'analyse. Après avoir défini le principe d'« émotion » appliqué à la musique de film, on montrera la manière dont l'analyse de la musique et des images peut être mise au service de l'émotion. Il faut d'ailleurs garder à l'esprit que l'analyse n'est qu'un outil pour parvenir à une explication, et non une fin en soi.

Cette intervention visera donc à proposer des réponses aux questions suivantes : lorsque l'on veut travailler sur la musique dans le cinéma d'animation de Miyazaki, quelles sont les difficultés d'accès aux sources et comment les gérer ? Comment concilier analyse de la musique et transmission d'émotions ?

3. Les sources musicales à l'ère du numérique

Wen XUAN « Les sources pour étudier la vie et le travail d'Alexandre Borodine »

Lorsque l'on tape le mot « composition » dans une barre de recherche, les résultats qui s'affichent traitent aussi bien de composition chimique que de composition musicale. Ce sont effectivement les deux facettes principales dans la vie d'Alexandre Borodine. Quelle est l'interaction entre ses deux activités principales ? Cette question m'a intrigué durant mon projet de mémoire de Master 2. Faisant partie de la promotion Covid, j'ai dû faire des recherches avec peu de sources disponibles sur internet. Beaucoup d'auteurs citent les mêmes sources, par exemple, un texte qui présente « l'hostilité » de Borodine face à la communauté allemande pendant son séjour en tant que stagiaire chimiste à Heidelberg, et qui affirme celle-ci aurait conduit à son idéologie nationaliste. Cette information m'a permis de relier les informations fragmentées sur Borodine et de trouver une conclusion : Borodine fait partie du Groupe des Cinq qui représente le mouvement nationaliste dans l'histoire de la musique ; il est entré dans le groupe juste après son séjour à Heidelberg. Quelle bonne coïncidence, cette « hostilité » pendant son séjour à l'étranger pourrait parfaitement expliquer son choix d'intégrer un groupe de compositeurs nationalistes. Mais ce mot reste très lourd pour moi et me paraît incohérent avec ce que je sais de Borodine. Après ma soutenance, je suis parti à Heidelberg pour chercher des preuves. À l'aide de nombreux chercheurs allemands (musiciens, historiens et chimistes), nous avons trouvé beaucoup de nouveaux résultats, notamment des archives pas encore numérisées, qui montrent le contraire.

Evelyn KREB « Entre outils numériques, fonds départementaux et terrain : la constitution d'un corpus en musique populaire à travers l'exemple des albums hommage à Léo Ferré »

La constitution du corpus fait partie des premières étapes dans une recherche. Cette étape peut s'avérer très complexe selon le sujet. Pour la préparation de ma thèse sur les albums hommage dédiés à l'œuvre de Léo Ferré, il a été nécessaire d'identifier de multiples sources pour constituer ce corpus. En effet, le repérage, l'évaluation de la pertinence et enfin l'obtention du support sinon de l'enregistrement, se confrontent à différents enjeux. D'abord, les catalogues courants en recherche musicologique ne couvrent pas la totalité du phénomène. Ensuite, la disponibilité ubiquitaire grâce à internet complique dans certains cas la délimitation du corpus. Enfin, la distribution géographiquement limitée et l'épuisement des stocks incitent à consulter des fonds normalement inaccessibles et à rencontrer des collectionneurs ou des artistes.

Au-delà de ces enjeux, la variété des outils et des procédés offre aussi des opportunités. Dans le cas de cette étude sur les albums hommage, l'utilisation ciblée d'outils numériques comme par exemple le portail de la SACEM ou le site Discogs s'est avérée précieuse aussi à d'autres étapes de la recherche. Le contact direct avec les Médiathèques Départementales – normalement inaccessibles

pour le grand public – a permis d'accéder à des documents rares. La rencontre des collectionneurs a apporté des informations supplémentaires qui ont contribué à la délimitation du corpus. Cette recherche multipiste a également permis de mieux mesurer l'ampleur du phénomène qui s'étend des productions des grandes maisons de disques, en passant par la scène indépendante nationale et internationale jusqu'aux projets diffusés dans un cadre très confidentiel. Au-delà des avantages au moment de la préparation du travail, la nécessité d'aller « sur le terrain » peut également aider à la création d'un réseau professionnel et ouvrir des perspectives de valorisation de sa recherche scientifique.

Aurélien BALLAND « Éditer une partition numérique grâce à la production participative et à l'IA : le projet *Collabscore* »

Ces dernières années, les projets de recherche musicologique s'appuyant sur des outils informatiques se sont multipliés. La constitution de corpus de partitions numériques est ainsi devenue un enjeu central. Cependant, la production d'une notation musicale numérique, qu'elle soit éditée manuellement, transcrite automatiquement depuis une source audio ou par reconnaissance optique d'une partition matérielle (omérisation), reste aujourd'hui encore une étape coûteuse en temps et en moyens, ce qui limite fatalement la portée des recherches en cours.

Devant cet état de fait, le projet ANR *CollabScore* (CNAM, BnF, IReMus, Irisa, Fondation Royaumont) explore une approche novatrice en constituant un corpus numérisé de 550 partitions de Camille Saint-Saëns. Il repose notamment sur l'exploitation des techniques de *deep learning* pour perfectionner le système de reconnaissance optique et sur l'appel à participation d'une communauté de bénévoles pour corriger les partitions produites.

Au-delà de la présentation de *CollabScore*, cette communication mettra en lumière le rôle du musicologue au sein d'un projet pluridisciplinaire. Ici, il est surtout question de la constitution d'un jeu de données de référence nécessaires à l'évaluation des partitions générées par omérisation. Nous suivrons donc le processus de transcription d'une partition de référence, depuis sa numérisation à son encodage en MEI et son enrichissement avec des métadonnées, afin d'aborder l'aspect pratique de l'édition de partition numérique.

4. Éditer le matrimoine musical

Catherine DEUTSCH « Exploiter les sources, combler les lacunes : l'exemple de Maddalena Casulana »

Les madrigaux du *Primo libro de' madrigali a quattro voci* de Maddalena Casulana (1568) suscitent de nombreuses questions, tant musicologiques que musicales. Premier livre de musique publié par une femme, il paraît essentiel de les faire entendre aujourd'hui au public. Cependant, le livre est lacunaire (les parties d'alto et de basse sont perdues), et la restitution des parties manquantes est non seulement techniquement complexe, mais elle requiert une certaine créativité. De plus, comment rendre compte des conditions singulières dans lesquelles cette musique fut créée ? À partir de témoignages contemporains et documents d'archives, cette communication proposera plusieurs solutions envisageables pour faire revivre ce répertoire.

Farès YOUNSI « Découverte et édition des derniers manuscrits inédits de Mel Bonis (1858-1937) »

Née à Paris en 1858, Mel Bonis – de son vrai nom Mélanie Bonis – révèle dès son jeune âge un très grand talent pour la musique. À partir de 1876, elle se forme au Conservatoire de Paris auprès de César Franck, d'Ernest Guiraud, et devient condisciple de Claude Debussy et de Gabriel Pierné. Souhaitant sans doute se protéger du sexisme ambiant et ne voulant pas attirer l'attention sur sa personne, Mel Bonis décide de publier sa musique sous pseudonyme, utilisant des noms comme

Henry Wladimir Liadoff ou de Poul Ar Fentoun puis celui de Mel Bonis qu'elle adopte le plus souvent. Cependant, environ un tiers de son œuvre ne sera pas publié de son vivant.

Après sa mort, deux de ses enfants (Jeanne et Pierre Domange) s'efforcent de promouvoir la musique de leur mère, mais il faudra attendre la fin des années 1990 et le dévouement de Christine Géliot, arrière-petite-fille de la compositrice, pour que la musique de cette dernière soit interprétée et publiée ou rééditée. Parmi 300 œuvres composées de 1880 à 1937, une vingtaine de manuscrits, sans distinctions de genre, demeure encore dans l'oubli.

Profondément romantique avec comme domaine de prédilection les pièces pour piano et de musique de chambre, Mel Bonis explore néanmoins le langage moderne. Elle s'inscrit dans la lignée de compositeurs tels que Gabriel Fauré, Charles Koechlin ou même Claude Debussy.

Cette communication, consacrée à une compositrice peu citée dans les ouvrages d'histoire de la musique, retracera les étapes de la recherche qui nous a menés vers des manuscrits inédits, principalement pour piano ou pour voix et piano, dont nous préparons l'édition critique. Il s'agira également d'illustrer les défis que ces manuscrits représentent pour une édition, tels que l'absence de datations ou la présence de signes particuliers parfois peu compréhensibles, ce qui nous permettra de présenter nos choix éditoriaux.

5. Sources et ressources instrumentales

Véronique SCHMITT « Eugène Sauzay : *Le violon harmonique* (1889) »

En 1889, Eugène Sauzay, professeur de violon au conservatoire de Paris, publie *Le violon harmonique*. Si cet ouvrage contient les éléments essentiels d'un cours d'harmonie, la forme et le regard sur ces notions sont inhabituels. Il pourrait sembler plus logique d'utiliser un clavier pour faire sonner des intervalles et des accords, mais c'est ici le violon qui va jouer ce rôle. Comment le violon, le plus souvent considéré comme un instrument mélodique, est-il également un instrument harmonique ? Comment cet instrument peut-il participer à l'initiation de l'élève à l'harmonie, à la perception et à la compréhension de la polyphonie ? Comment Eugène Sauzay met-il en œuvre les idées et principes de son livre dans les études qu'il compose à la même période ? Ces questions sont des éléments de la problématique de la recherche que j'effectue actuellement dans le cadre du mémoire de Master 2. Ce mémoire contiendra également une édition des compositions d'Eugène Sauzay qui illustrent son ouvrage, plusieurs de ces pièces sont des manuscrits inédits. À l'occasion de cette communication, je reviendrai plus particulièrement sur les sources utilisées pour effectuer ce travail, sur leur apport et sur les problèmes rencontrés.

Louise CONDI « Haendel, son *Orlando* et la *violetta marina* »

Londres, King's Theatre, 27 janvier 1733. Georg Friedrich Haendel crée *Orlando* (HWV 31) avec le concours du castrat Senesino dans le rôle-titre. L'opéra met en scène un « chevalier invincible qui triomphe aisément de toute menace », mais qui rencontre des déboires amoureux. Ne sachant s'adapter à l'échec, qu'il doit alors affronter pour la première fois, Orlando perd progressivement la raison et se laisse gagner par des pulsions vengeresses. Vainqueur vaincu, son apparente solidité est profondément bouleversée. Il retrouve finalement ses esprits, grâce à l'intervention magique de Zoroastro, un magicien-psychologue qui lui administre un philtre le plongeant dans un sommeil didactique et merveilleux. Avant de s'endormir, Orlando chante. Pour mettre en musique ses mots, Haendel choisit le procédé de l'*arioso*, et, exclusivement pour ce tableau, dédie une partie à un instrument de musique appelé la *violetta marina*.

William Christie, dans un entretien qu'il donne à l'occasion d'une recreation de l'œuvre, qualifie ce choix d'instrument de « riche », « recherché », « excentrique », « exotique ». Mais alors, pourquoi Haendel sélectionne-t-il cet instrument plutôt qu'un autre ? Pour produire quel effet ? Et pourquoi

à ce moment précis de l'œuvre, si crucial au sein du récit, et aucun autre ? Que cherche-t-il à illustrer et quel type d'écriture choisit-il pour traiter ce passage ? Les questionnements multiples suscités par ce choix nous poussent, avant tout, à nous pencher sur l'instrument dont il est question : la *violetta marina*. Qu'a-t-elle de particulier ? Principalement une chose pour l'époque : ses cordes sympathiques. Mais alors, quel potentiel musical ces cordes offrent-elles ? Et comment Haendel l'exploite-t-il ?

Cette communication se propose d'enquêter sur cet instrument peu commun, l'intérêt musical qu'il présente, et son traitement au sein de l'*Orlando* de Haendel.

DÉPARTEMENT DE MUSIQUE
ET MUSICOLOGIE
UFR ARTS, LETTRES ET LANGUES
ÎLE DU SAULCY
F-57000 METZ

Contact :
cecile.quesney@univ-lorraine.fr

