

INTRODUCTION

La musique est un langage qui exprime ou raconte une émotion, une idée, une histoire, une époque ou une culture. Afin de transmettre toutes ces choses, le langage sonore est devenu il y a plus de 3400 ans¹ un langage écrit à l'aide de dessins, de signes et de symboles qu'on appelle aujourd'hui une partition. Des compositeurs et des copistes ont écrit dans la pierre, puis sur le papier, tous les éléments importants pour la transmission du langage musical qui a évolué avec les siècles. De nos jours, le musicien doit souvent adapter, arranger et réécrire des partitions, ceci à l'aide de divers logiciels de notation musicale, tels *Finale*, *Sibelius*, *Musescore* ou *Dorico*. Chaque personne choisit son logiciel en fonction de ses champs d'intérêt, ses besoins, son budget, ou selon les outils offerts par son milieu d'étude ou de travail.

À qui est destiné ce guide ?

Ce guide a pour objectif d'être complémentaire aux livres de théorie musicale, de composition, d'arrangement ou d'orchestration. C'est un ouvrage de référence qui répondra à vos questions et qui vous aidera à adapter vos partitions selon vos besoins.

Qu'y a-t-il dans ce guide ?

Il existe dans les logiciels de notation musicale un programme d'aide qui explique les différents paramètres. Toutefois, les différentes approches possibles sont très peu documentées en français. L'objectif de ce guide est de fournir une boîte à outils afin que vous développiez votre propre mise en page en fonction de vos besoins. Bien que plusieurs éléments soient standardisés, vous avez un choix esthétique et personnel à faire sur plusieurs autres. Il faut néanmoins connaître et comprendre ces possibilités.

Pourquoi prendre le temps de faire une bonne mise en page ?

Tous les éléments dans une partition jouent un rôle important pour la transmission du langage musical. Il ne suffit pas de se demander si toutes les informations sont présentes, mais bien de vérifier si elles sont faciles à lire et à comprendre. On ne veut pas que le musicien essaie de comprendre la partition, on veut qu'il la joue sans se poser de question, afin qu'il puisse donner la meilleure interprétation possible de l'œuvre. Cela est d'autant plus important pour des élèves qui apprennent à lire et à décoder le langage musical. Les fautes et les problèmes de mise en page peuvent brimer l'élan et l'expressivité nécessaire pour la transmission du message. L'objectif d'une bonne partition est d'être la plus précise possible et d'être bien remplie sans être surchargée. Cela réduit le nombre de questions pour le chef et permet aux musiciens de lire et de comprendre rapidement la partition.

¹ Le musée du Louvre possède des tablettes d'argiles de chants hourrites datant du XIII^e av. J.-C.

Droit d'auteur

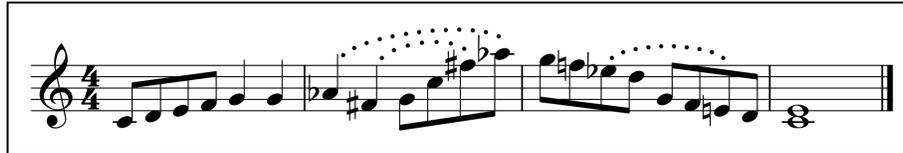
En tant que compositeur, j'ai tenu à ce que chacun de mes exemples soit intéressant. Certains exemples sont tirés de mes œuvres ou ont été créés spécifiquement pour ce guide. D'autres exemples proviennent de sources libres de droits.

Usage du genre masculin

Bien que l'usage du masculin soit ici priorisé, il a pour seul but de ne pas alourdir le texte. Le genre féminin n'en demeure pas moins important, voire nécessaire, dans l'histoire de la musique. Que serait une berceuse pour endormir un enfant sans la voix de la mère que l'on entend avant même notre naissance et qui constitue notre première initiation à la musique ? Qu'aurait été Mozart sans la virtuosité musicale de sa sœur aînée Maria Anna ? Qu'aurait composé et qu'aurait-on retenu de Robert Schumann sans sa femme Clara qui était elle-même compositrice et pianiste ? Comment les Aaron Copland, Leonard Bernstein, Michel Legrand et Philip Glass auraient-ils pu composer des chefs-d'œuvre et enseigner à la relève sans la pédagogie de Nadia Boulanger ? Que serait devenu le jazz sans Ella Fitzgerald ? Qu'aurait été la musique du film Batman (1989) composée par Danny Elfman sans l'orchestration et la direction d'orchestre de Shirley Walker. Que serait la prochaine génération de cheffes d'orchestre sans le dynamisme et la polyvalence de Dina Gilbert ? Bref, mesdames et jeunes dames, ce guide vous est également destiné!

Altération accidentelle sur plus d'une octave

Afin d'éviter toute ambiguïté, il est préférable de réécrire l'altération accidentelle à chaque octave (*exemple 13-6, mesure 2*). De même, si une altération accidentelle n'est pas nécessaire à l'octave, il convient de le préciser avec l'altération adéquate afin d'éviter toute confusion (*mesure 3*).



Exemple 13-6

Altération accidentelle prolongée sur une autre mesure

Lorsqu'une altération accidentelle se poursuit à la mesure suivante à l'aide d'une liaison de prolongation, il n'est pas nécessaire de réécrire celle-ci (*exemple 13-7, mesure 2*).

 Musical notation for Example 13-7, illustrating a prolonged accidental across two measures. The notation is in 4/4 time. Annotations include:

- "Liaison de prolongation" with an arrow pointing to a slur connecting two notes in the second measure.
- "Liaison de phrasé" with an arrow pointing to a slur connecting two notes in the third measure.
- "Altération de précaution" and "Présence du Lab à la mesure d'avant" with an arrow pointing to a flat symbol placed below the first note of the second measure.
- Labels "Lab Lab" and "Si# Sib" are placed below the notes in the second and third measures respectively.

Exemple 13-7

Altération accidentelle sous une liaison de phrasé

Si la note change, comme à la 4^e mesure de l'*exemple 13-7*, et que la liaison est une liaison de phrasé et non de prolongation, il faut réécrire l'altération de base.

Altération accidentelle dans un contexte atonal

Si l'œuvre est atonale (ou utilise une armure atonale), il est préférable de ne pas utiliser d'altération de courtoisie afin de ne pas alourdir la partition. Le principe de l'écriture atonale est de se promener rapidement à travers les différentes altérations. Il faut se souvenir qu'une altération accidentelle s'annule à la barre de mesure suivante. L'*exemple 13-8* présente une partition ayant les altérations de courtoisie (plus chargée visuellement), alors que l'*exemple 13-9* propose une version sans altération de courtoisie (plus simple à déchiffrer).

Notation en fonction des temps

Petit rappel théorique

Dans une mesure à 4/4, on dit que les temps forts sont sur le premier et le troisième temps. Les deuxième et quatrième temps étant appelés des temps faibles. Dans une mesure à 3/4, il n'y a qu'un seul temps fort, soit le premier temps. Le deuxième et troisième temps étant des temps faibles. Dans une mesure à 6/8, les temps forts sont sur la première et sur la quatrième croche.

En plus d'être des temps d'appui, les temps forts sont aussi des repères aidant l'interprète à mieux comprendre ses rythmes. Lorsque le rythme est compliqué, il est utile de découper les temps forts ou tous les temps de la mesure.

Dans les *exemples 16-3* à *16-6*, on retrouve dans la première mesure un rythme écrit avec une approche discutable, tandis que le découpage des temps est plus précis dans la seconde mesure.



Exemple 16-3



Exemple 16-4



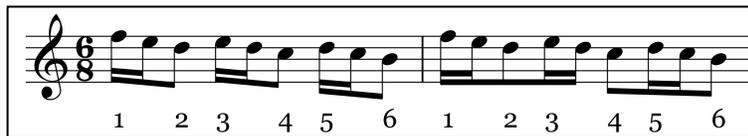
Exemple 16-5



Exemple 16-6

Est-ce nécessaire de faire ce découpage ? Certains musiciens ont l'habitude d'avoir des mesures qui ne respectent pas ce principe. Toutefois, écrire en découplant les temps forts, ou même tous les temps, permet au musicien de lire plus rapidement et d'être plus efficace. Il convient également de s'ajuster en fonction du musicien qui devra jouer cette pièce. La première mesure des *exemples 16-3* et *16-4* ne sont pas compliquées pour un étudiant universitaire, mais peuvent l'être pour un élève du secondaire qui doit compter tous ces temps.

Pour l'*exemple 16-7*, on retrouve sous la portée la division des croches. Dans la première mesure, on a davantage l'impression d'être dans une métrique en 3/4, alors que, dans un 6/8, la deuxième pulsation doit arriver sur la croche au chiffre 4.



Exemple 16-7

Ici, différents avis existent sur cette question. Souvent, ceux qui priorisent l'*approche A* considèrent que la liaison de phrasé se poursuit jusqu'à la dernière note attaquée. Cependant, il est préférable d'utiliser l'*approche B* puisqu'une phrase musicale se poursuit jusqu'à la fin du son.

La liaison de résonance

La liaison de résonance est principalement utilisée pour des instruments comme la harpe ou les percussions (cymbales, timbales, etc.) lorsque le son doit poursuivre sa résonance après l'attaque de la note.

En anglais, Elaine Gould²¹ parle de l'« open tie » qu'on pourrait traduire par « liaison ouverte », mais cette traduction n'exprime pas clairement ce que c'est selon moi. En français, on retrouve parfois le terme « laisser vibrer ». Cependant, cela ne ressemble pas à un nom pour un signe, mais plutôt à une indication technique. Voilà pourquoi je propose d'introduire le terme francophone : **liaison de résonance**. D'un côté, on reprend le terme « liaison » qui fait un lien avec le signe utilisé et la traduction française de « tie » utilisé par Elaine Gould, et de l'autre, on mentionne concrètement son application : la résonance du son jusqu'à son extinction naturelle.

L'*exemple 20-6* présente trois approches pour inscrire cette liaison. Il est fréquent de voir « laissez vibrer » ou « l.v. » au-dessus de la note (*option A*). Il est également possible d'utiliser le signe de la liaison. Il est important de ne pas utiliser la *liaison de prolongation* (*option B*) puisque cette liaison continue jusqu'à la figure de note ou de silence suivante, parfois se rendant jusqu'à la mesure suivante. La meilleure présentation étant l'*option C*. Si votre logiciel ne permet pas de faire ce genre de liaison, il faudra l'ajuster manuellement. Il est aussi possible de mélanger de les *options A et C* lorsque cela n'alourdit pas la partition.

A
 4/4
 l.v.
 l.v. : laissez vibrer

B
 4/4
 Notation incorrecte de la liaison de résonance

C
 4/4
 Bonne notation de la liaison de résonance

Exemple 20-6

²¹ Gould, Elaine. *Behind the bars: The definitive guide to music notation*, p.72

22. LES NUMÉROS DE MESURE

Il est possible d'ajouter des numéros à chaque mesure, en début de système, par tranche de dix mesures ou ne pas en mettre du tout. Pour chacune de ces possibilités, il est nécessaire de placer les numéros de mesure à la même distance de la portée (verticalement), et ce par portée. Bien qu'il existe plusieurs approches, il est important de choisir celle qui est la plus efficace selon le type de partition : chef, chœur, partie séparée, partition individuelle, exercice, musique de film, etc.

Numéros à chaque mesure

Pour la partie du chef

La partie du chef pour un grand ensemble comme l'orchestre, l'harmonie ou le big band, doit avoir des numéros pour chacune des mesures. Il en va d'un côté pratique afin que le chef n'ait pas à prendre du temps pour compter. Devant une classe d'élèves pouvant être turbulents ou devant un orchestre professionnel qui a un temps de répétition réglé à la seconde, ces détails aident énormément le chef.

Le numéro de mesure est placé sous la dernière portée en bas de page (ou en bas de système), au centre de la mesure et encadré. Chaque numéro doit être à la même hauteur que les autres, par système, sinon il pourrait y avoir de la confusion durant la lecture. Les numéros de mesures doivent également se retrouver sous tous les autres éléments, comme les nuances (*exemple 22-1*).

The image shows a musical score for Violoncelle and Contrebasse. The Violoncelle part is in the upper staff (treble clef) and the Contrebasse part is in the lower staff (bass clef). Both are in 3/8 time. The score consists of five measures. Measure 1 has a *pp* dynamic. Measure 2 has a *mf* dynamic. Measure 3 has a *mf* dynamic. Measure 4 has a *mp* dynamic. Measure 5 has a *mp* dynamic. The measure numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are placed in small boxes below the Contrebasse staff, centered under each measure.

Exemple 22-1 : N. Gagnon, Invasion

C'est la présentation la plus courante et la plus efficace dans le répertoire orchestral. C'est également une règle dans l'industrie de la musique de film aux États-Unis. Toutefois, certains éditeurs ne l'obligent pas.

Pourquoi en bas de page ?

La disposition des numéros de mesure au-dessus de la première portée n'est pas adéquate puisqu'il y a déjà beaucoup d'informations se trouvant dans le haut des pages (tempo, variation de tempo, repères, titre de la pièce, notes personnelles du chef, notes aiguës de la première portée, etc.). Un chef ne lit pas sa partition de haut en bas, mais en fonction des instruments qui jouent et des indications qu'il doit donner. L'idée de mettre les numéros en haut provient peut-être de notre apprentissage de la langue où nous avons appris à lire de haut en bas. Mais dans la partie du chef, la lecture est différente (*exemple 22-2*).

Incorrect

The image shows a musical score for a flute part. At the top, it says "[TITRE]" and "[COMPOSITEUR]". Below that, it says "Enjoué ♩ = 120". The score is in 4/4 time and starts with a piano (*p*) dynamic. The first five measures are numbered 1 through 5, with the number 5 enclosed in a box. The notes are: M1: G4, A4, B4; M2: C5, B4, A4; M3: G4, F4, E4; M4: D4, C4, B3; M5: A3, G3, F3. There are slurs over measures 3 and 4, and a dynamic change to *p* at the start of measure 5.

Exemple 22-2

Pourquoi au centre de la mesure ?

En les plaçant sous la barre de mesure, les numéros se retrouvent parfois au-dessus des nuances ou d'autres éléments (*exemple 22-3*).

Incorrect

The image shows a musical score for a double bass part. It is in 4/4 time and starts with a piano (*p*) dynamic. The first five measures are numbered 1 through 5, with the numbers placed below the staff. The notes are: M1: G2, F2, E2; M2: D2, C2, B1; M3: A1, G1, F1; M4: E1, D1, C1; M5: B0, A0, G0. There are slurs over measures 4 and 5, and a dynamic change to *p* at the start of measure 5.

Exemple 22-3

En plaçant les numéros sous les nuances et au centre des mesures, cela permet déjà au chef de mieux les voir (*exemple 22-4*). Cependant, n'étant pas encadré, le chef pourrait mélanger les chiffres avec d'autres indications.

Incorrect

The image shows a musical score for a double bass part, identical to the one in Example 22-3. The first five measures are numbered 1 through 5, with the numbers placed below the staff. The notes are: M1: G2, F2, E2; M2: D2, C2, B1; M3: A1, G1, F1; M4: E1, D1, C1; M5: B0, A0, G0. There are slurs over measures 4 and 5, and a dynamic change to *p* at the start of measure 5.

Exemple 22-4

La liaison en pointillé

Il est fréquent d'utiliser des barres de reprises lorsque, par exemple, deux couplets se suivent. Toutefois, les mots ou les rythmes peuvent être différents. La liaison en pointillé permet d'indiquer ces changements (*exemple 32-7*). On l'ajoute autant pour la liaison de phrasé que la liaison de prolongement.

1.U - ne ligne en poin-til-lé. U - ne ligne en poin - til - lé.
 2.U - ne deux-ième li - gne. U - ne deu-xième li - gne.

Exemple 32-7

Les sons soutenus sur plusieurs notes

Il existe deux sortes de sons soutenus : soit pour chanter longtemps un mot ou une syllabe, soit pour créer un effet avec des sons ouverts comme des voyelles ou avec le *humming*³⁴.

Chanter longtemps un mot ou une syllabe

La première utilisation d'un son soutenu est pour chanter un mot ou une syllabe sur plusieurs notes. Une liaison et un trait indiquent qu'il faut tenir la syllabe de telle note à telle note (*exemple 32-8*).

IL FAUT SOUTENIR LA NOTE

Auteur/Compositeur

Avec joie ♩ = 64

S. La note

A. Il faut sou-te - nir la no - - te la note

T. Il faut sou-te - nir la note sou-te-nir la no - te la note

B. La la note

Exemple 32-8

³⁴ Humming : Son produit lorsqu'on chante tout en gardant la bouche fermée