

MARIE RENAUDIN

LA NOTATION CHIFFRÉE  
DE KRZYSZTOF TREBUNIA-TUTKA  
POUR L'APPRENTISSAGE DU VIOLON EN PODHALE:  
À LA RECHERCHE D'UN MODÈLE

INTRODUCTION

Une notation chiffrée de mélodies traditionnelles adressée aux violonistes vient d'être publiée en Podhale (située au sud de la Pologne, bordée par la ville de Nowy Targ au nord, les montagnes Tatras et la frontière slovaque au sud, les rivières Czarny Dunajec et Biały Dunajec à l'ouest et à l'est respectivement) par Krzysztof Trebunia-Tutka (en 2021). Une grande partie du répertoire instrumental de la région est interprétée par des « bandes » de violons, tel que les définit Luc Charles-Dominique (*Les « bandes de violons » en Europe: cinq siècles de transferts culturels des anciens ménétriers aux Tsiganes d'Europe centrale* 558) : un premier violon jouant la mélodie, un ou plusieurs seconds violons jouant des voix intermédiaires et une basse jouant l'accompagnement.

Cette notation était déjà connue localement des musiciens de la région avant sa publication (Renaudin, observation participante, 2018, 2019, 2021). Elle pourrait maintenant être diffusée plus largement et passer de l'échelle régionale à l'échelle nationale. Après les transcriptions (Mierczyński) puis l'enregistrement des grands maîtres, cet évènement pourrait soulever des questionnements autour de l'impact

---

Master MARIE RENAUDIN – Doctorante contractuelle à Sorbonne Université et Institut de Recherche en Musicologie (IReMus – UMR 8223) sous la direction du Dr habilité Jérôme Cler; e-mail: [marie.renaudin@sorbonne-universite.fr](mailto:marie.renaudin@sorbonne-universite.fr); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4016-685X>.

Mgr MARIE RENAUDIN – doktorantka kontraktowa na Uniwersytecie Paryskim (Sorbonne Université) i w Institut de Recherche en Musicologie (IReMus – UMR 8223), promotor: dr hab. Jérôme Cler; e-mail: [marie.renaudin@sorbonne-universite.fr](mailto:marie.renaudin@sorbonne-universite.fr); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4016-685X>.

MARIE RENAUDIN, MA – Contractual PhD candidate at Sorbonne University and Musicology Research Institute (IReMus – UMR 8223), thesis supervisor: Dr. habil. Jérôme Cler; e-mail: [marie.renaudin@sorbonne-universite.fr](mailto:marie.renaudin@sorbonne-universite.fr); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4016-685X>.

de sa diffusion sur l'évolution des pratiques musicales en Podhale : utilisation d'un support écrit, fixation de variantes, version de référence. Pourtant, par ses fonctions mnémotechnique et pédagogique, cette récente publication donne l'occasion de s'interroger sur les rapports entre écriture et oralité dans la musique de Podhale et questionne ce qui entre en jeu dans l'apprentissage musical. Elle demande de s'intéresser à la part fixe et à la part mobile de la musique et, par là même, à la pensée musicale en Podhale. Comment les élèves s'approprient-ils la notation ? Est-ce que des différences sont audibles entre candidats lors d'un concours ? La comparaison de la notation chiffrée d'une mélodie avec des enregistrements d'interprétations montre les choix d'écriture de l'auteur, d'une part ; permet de distinguer des principes de variation d'autre part. Ainsi, cette étude pourrait constituer une contribution de nature à éclairer la grammaire musicale : les échelles, les formes, les motifs mélodiques et leur imbrication.

Des expériences ethnographiques d'une durée d'un à neuf mois renouvelées depuis 2018 ont permis l'observation participante et la documentation de plusieurs événements importants pour cette étude, notamment de concours de musique. Lors de ces séjours, l'apprentissage du violon avec la notation chiffrée au Tatrzańskie Centrum Kultury w Zakopanem (Centre Culturel de Zakopane) auprès de Krzysztof Trebunia-Tutka est devenu central. Dans cet article, il s'agira de décrire la notation chiffrée et ses règles d'écriture, ainsi que la publication dont elle fait l'objet. Puis, la transcription de différentes interprétations – avec ou sans l'usage de cette notation – permettra d'appréhender l'usage qui en est fait et ce dont elle rend compte. Fruit de ce travail, l'étude des similitudes et variantes sera réalisée à l'aide d'une présentation paradigmatique. Enfin, la réflexion envisagera de dépasser la dichotomie entre oralité et écriture.

## 1. LA NOTATION CHIFFRÉE DE KRZYSZTOF TREBUNIA-TUTKA

### A. DESCRIPTION

La notation chiffrée est disposée en lignes sur une page. Chaque temps est séparé du suivant par une barre verticale, l'unité rythmique de référence étant la noire. Des chiffres de 0 à 5 sont attribués à la corde de *mi* ; des lettres *f*, *is*, *g*, ... *e* sont attribués aux cordes de *la* et de *ré* selon le modèle anglo-saxon.

	Chiffres : corde de <i>mi</i> Doigts numérotés	Lettres : corde de <i>la</i> Système anglo-saxon
PRYM [Premier violon]	2   1 0   1 0	cis <sup>h</sup> a   d   2   1 0 <sup>cis</sup>   d   a <sup>fis</sup>
		: g <sup>n</sup>   cis   d cis   h a <sup>fis</sup>   g   cis   d cis   h <sup>g</sup>   a :
II	ḋ ḋ 0 <sup>2</sup>   1 0   cis <sup>h</sup> a <sup>cis</sup>   ḋ ḋ 2 <sup>0</sup>   1 0 <sup>cis</sup>   d   a	
Variantes		: ġ ġ cis <sup>a</sup>   cis <sup>a</sup> cis <sup>a</sup>   h a   ġ   cis <sup>a</sup>   h cis   h g   a :
III	2̇ 1   0 d   1 0   cis <sup>h</sup> a   3 3 2   1 0   d   a <sup>fis</sup>	
		: ġ a   h cis   d 0   1' 0   d   cis   cis h <sup>a</sup>   g   a :
IV	ciṡ   ḋ 0 <sup>d</sup>   1 0   cis <sup>h</sup> a   ḋ cis   d 2   1 0 <sup>cis</sup>   d   a	
		: ġ ġ cis   d cis <sup>a</sup>   d e   d   cis <sup>a</sup>   h a <sup>fis</sup>   g   a :
BAS I SEKUND II		
[Basse et second violon II]	DDEE DEDD AA	
		: GGGG GGGG AA :

Figure 1. Sabałowa Zwykła. Reproduction de la notation chiffrée (Trebnia-Tutka 123)

La première ligne correspond à :

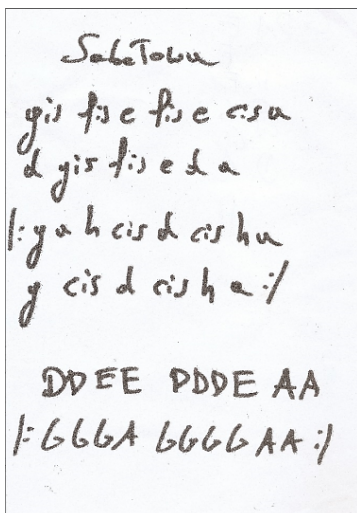
Figure 2. Sabałowa Zwykła. Traduction en notation solfégique de la première ligne de la notation chiffrée (toutes transcriptions sont réalisées par nos soins – M.R.).

S'il peut s'agir à première vue d'une notation absolue (chaque signe renvoie à un seul son), elle devient relative d'une position et d'un ton à l'autre (on joue en première position essentiellement, en deuxième – très rarement). Les chiffres et les lettres renvoient aux doigts et à leur placement sur les cordes, plutôt qu'à une hauteur absolue. Lors des cours, on chante les numéros : premier, deuxième, troisième. Ainsi, par un caractère (chiffre ou lettre), la notation indique quel doigt poser sur quelle corde. Cette caractéristique pourrait la rapprocher de la tablature, dont elle se distingue cependant par sa disposition. En effet, les tablatures pour violon – par exemple, celles du répertoire de danse du Poitou (Ribouillault et al.) – s'étalent sur quatre lignes horizontales, chacune associée à une corde. Sur chaque ligne, des chiffres représentent les doigts du musicien et les rythmes ne sont pas précisés (Carton 1080). Un autre exemple : le système français de tablatures pour luth utilisé en Angleterre à la Renaissance consiste en six lignes correspondant aux cordes de l'instrument, l'emplacement des doigts est représenté

par des lettres minuscules et les rythmes sont renseignés au-dessus des lignes (Kenny 113, 121). Krzysztof Trebunia-Tutka dispose quant à lui les caractères sur une même ligne quelle que soit la corde concernée et différencie les temps. Dans la notation chiffrée, l'auteur écrit simplement les caractères associés à chaque placement les uns à la suite des autres et emploie des signes de la notation solfégique, tels que les liaisons, le sens de l'archet et les accents. La mélodie du premier violon est détaillée avec des ornements (doubles croches en exposant). Plusieurs variations sont proposées à la suite du thème simple, inspirées par les interprétations d'illustres musiciens : entre autres, Bartuś (Bartłomiej) Obrochta et Władysław Trebunia-Tutka. Une indication de *tempo* relative aux autres mélodies précise « plus vite », « moins vite » (Trebunia-Tutka T. 1 29-36). Enfin, en bas de la page, des lettres montrent le schéma de la basse selon le système anglo-saxon (par exemple, DD EE DE AA DD). La représentation rythmique de la basse diffère de celle de la mélodie. Pour cette dernière, chaque temps est séparé par une barre verticale tandis que, pour la basse, chaque lettre capitale correspond à un temps. Second et troisième violons restent à apprendre d'oreille.

#### B. L'UTILISATION D'UN SUPPORT ÉCRIT

Dans la région Podhale, d'autres musiciens utilisent des supports écrits. La Figure 3 montre une notation réalisée par un musicien local – Paweł Łojas – pour la mémorisation des mélodies au violon. Un entretien et l'observation participante en 2021 suggèrent que, comme certains de ses élèves au Centrum Edukacji Regionalnej (Centre d'Education Régionale) de Zakopane, il connaissait la notation



chiffrée de Krzysztof Trebunia-Tutka avant sa publication. La disposition linéaire de cet exemple est similaire avec un retour à la ligne pour chaque nouvelle phrase (Figure 3). De même, il différencie les lettres minuscules représentant la mélodie et les majuscules représentant la ligne de basse. En revanche, il n'emploie pas de chiffres pour noter la mélodie et n'indique pas de valeurs rythmiques.

Figure 3. Notation à caractère mnémotechnique réalisée par Paweł Łojas pour l'apprentissage des mélodies du répertoire de violon en région Podhale, Centrum Edukacji Regionalnej, Zakopane.

Des formes de notations ou de tablatures chiffrées existent ailleurs. Par exemple, la notation chiffrée de la méthode Chev -Rousseau associe un chiffre à une hauteur relative (Dauphin 1). Telle que décrite précédemment, l'écriture développée par Krzysztof Trebunia-Tutka s'en rapproche et obéit aux principes de l'écriture. Les chiffres et les lettres servent à fixer des placements et des sons : « On entend par écriture l'action à la fois conceptuelle et artisanale qui consiste à fixer des sons sur un support papier en utilisant un système de symboles graphiques. » (Scaldaferri 631). Or « l'écriture musicale suppose toujours un passage par le visuel. » (Scaldaferri 631) et elle offre une vision synoptique de l'œuvre (Molino 511). Ainsi, le musicien de Podhale utilisant la notation chiffrée voit la mélodie dans son ensemble.

Cette notation constitue un support de fixation diff rent de ceux qui lui ont précédé – les recueils de mélodies (par exemple, celui de Stanis aw Mierczy ski) et les enregistrements (*Rozpoc ł tedy fonograf zbieranie melodii podhalańskich...*; *Pierwszy Podhalański Popis Konkursowy Ludowych Muzyk G ralskich*). Ce nouveau support montre une manière de représenter la musique et une volonté de classer le répertoire et d'en rendre compte « soi-même » : un musicien local présente son propre répertoire et sa manière de le comprendre. C'est là la particularité de cette publication, réalisée par un musicien local quand les précédentes l'étaient par des folkloristes ou des musicologues extérieurs à la région.

### C. LA NOTATION CHIFFRÉE AU SEIN DE LA PUBLICATION

Les mélodies notées prennent part à une publication en trois volumes, regroupant les connaissances de l'auteur accumulées pendant une trentaine d'années, en partie héritées de son père, W adys aw Trebunia-Tutka. Il a recueilli et classé l'ensemble du répertoire porté à sa connaissance – attribuant des titres aux mélodies en référence à des lieux ou à des personnes qui affectionnaient cette mélodie ou dont l'interprétation a marqué les esprits.

Une liste de recueils de mélodies et de textes de folkloristes et de musicologues (entre autres : Chybi ski; Cooley; Koto ski; Mierczy ski) introduit le premier tome. L'auteur précise s'être inspiré de plusieurs musiciens pour l'interprétation des enregistrements annexes et pour la notation. Cet ouvrage fait également œuvre de mémoire puisqu'un certain nombre de mélodies n'est plus joué aujourd'hui. Le deuxième tome, celui qui nous intéresse, consiste en un recueil de mélodies sous la forme de notation chiffrée. Toute transcription étant fonctionnelle et s'inscrivant dans un contexte de pratique (Scaldaferri 639), la notation chiffrée est destinée aux élèves débutants et moyens, à des fins pédagogiques. L'enseig-

nant l'utilisait depuis plusieurs années avant de la publier et l'utilisation par d'autres musiciens d'un principe similaire laisse supposer que sa diffusion a d'abord été locale (Figure 3). Enfin, le troisième tome présente les transcriptions solfégiques des interprétations de l'auteur destinées aux élèves avancés.

## 2. COMPARAISONS D'INTERPRÉTATIONS D'UNE MÉLODIE

Il sera question ici de comparer différentes interprétations d'une même mélodie (*Sabałowa Zwykła*), par des musiciens utilisant ou non la notation chiffrée. L'ensemble des mélodies *sabałowe* sont liées au musicien Jan Krzeptowski-Sabała (1809-1894) et sont souvent jouées « pour l'écoute » en-dehors de la danse (Cooley 27; Trebunia-Tutka T. 1 31) ; toutefois, l'observation de veillées chez l'habitant nuance cet énoncé. Cette mélodie présente un caractère singulier : construite selon la structure des mélodies *ozwodne*<sup>1</sup>, couramment entendue lors des concours régionaux de musique traditionnelle, elle fait l'objet d'une recherche de virtuosité de la part du premier violon qui y développe ses propres variations.

Les transcriptions suivantes ont été réalisées pour mettre en valeur des motifs récurrents dans les interprétations et une structure sous-jacente.

**Sabałowa Zwykła**  
Traduction en notation solfégique : Marie Renaudin  
d'après la notation chiffrée de Krzysztof Trebunia Tutka

Figure 4. *Sabałowa Zwykła*. Traduction de la notation chiffrée de Krzysztof Trebunia-Tutka en notation solfégique

<sup>1</sup> Les mélodies *ozwodne* relèvent de la musique de danse. Elles accompagnent le pas du même nom dans la danse *góralski*. Construites en deux phrases de cinq ou six mesures à  $\frac{2}{4}$ , elles sont le plus souvent en mode de *do*.

Le lecteur trouvera une traduction de la notation chiffrée de Krzysztof Trebunia-Tutka (Figure 4 la transcription de ses variations (Figure 5) et deux interprétations de candidats à l'occasion du 46 Konkurs Muzyk Podhalańskich (46<sup>e</sup> concours des musiques de Podhale), le 17 octobre 2021 à l'école de musique Frédéric Chopin de Nowy Targ (Figure 6 et 7).

#### A. TRADUCTION DE LA NOTATION CHIFFRÉE ET TRANSCRIPTION DE L'ENREGISTREMENT DE LA PUBLICATION

Considérant la mélodie nommée *Sabałowa Zwykła* en mode de *do* avec une sous-tonique (*si<sup>b</sup>*), dans un souci de lisibilité, toutes les transcriptions ont été transposées en *do*. Toutefois, le parcours mélodique est ambigu et rappelle d'autres échelles du répertoire local : le mode de *fa* et l'échelle de Podhale<sup>2</sup>. Par ailleurs, la transcription du chant, non mesurée, ne précise pas les valeurs irrégulières des croches mais préfère rendre compte de la liberté d'interprétation. De même, les variations de hauteurs révélant une échelle non tempérée n'entrent pas dans les considérations de cet article et ont été évacuées du propos.

Comme énoncé plus haut, la transcription solfégique des mélodies proposée par Krzysztof Trebunia-Tutka est celle de ses propres interprétations et non une « traduction » de la notation chiffrée. Aussi remarque-t-on une différence entre la notation chiffrée et son interprétation à l'écoute de l'enregistrement. Il note la mélodie *Sabałowa* avec un seul dièse à la clé et reporte les accents et signes d'indication pousser/tirer de l'archet. Il écrit les croches irrégulières différemment selon l'interprétation, vocale ou instrumentale. Dans les deux notations, tous les ornements ne figurent pas et les trilles sont notés avec un seul symbole. En revanche, les mordants sont signalés par une note à la seconde inférieure. Sur la page adjacente figure le second violon en doubles cordes.

#### B. COMPARAISON ENTRE TROIS INTERPRÉTATIONS LORS DU 46<sup>E</sup> CONCOURS DES MUSIQUES DE PODHALE À NOWY TARG

Les premières analyses paradigmatiques soulèvent des interrogations dès l'étape de la transcription; plusieurs transcriptions de ces enregistrements sont

---

<sup>2</sup> L'échelle de Podhale (*skala podhalańska*) se caractérise par une quinte constitutive, une tierce majeure, une quarte et une septième mobiles. Il est possible de considérer la mélodie *Sabałowa Zwykła* dans l'un de ces modes avec le deuxième degré de l'échelle pour note finale (Kotoński, partie II, 47-48). À ce sujet, voir le paragraphe 2.C.

possibles, selon que l'intérêt soit porté à un aspect ou un autre. Le détail du trille montre des différences d'interprétation importantes : une note ou l'autre est davantage mise en valeur par des notes rajoutées, des trilles par en haut, par en bas, des trilles longs, courts, un mordant, un *glissando* ou une *appoggiature*. Aucune de ces ornements n'est indiquée dans la notation chiffrée.

### Sabałowa Zwykła

Transcription de l'interprétation de Krzysztof Trebunia Tutka  
(*Muzyka Skalnego Podhala*, PWM, 2021) : Marie Renaudin

The image displays a musical score for the piece 'Sabałowa Zwykła'. It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 4/4 time, with lyrics in Polish. The piano accompaniment is in the same key and time, featuring a steady eighth-note bass line and a more active treble line. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with various musical ornaments like trills and mordents indicated above the notes. Measure numbers 6, 11, 16, 21, 26, 31, 36, 41, and 46 are marked at the beginning of their respective lines.

Ej cy - jaz to nu - ci - cka Sta - re - go Sa - ba - ły.

6 On se jom śpie - wo - woł kie je - sce był ma - ły.

11 Ej on se jom śpie - wo - woł kie je - sce był ma - ły.

16

21

26

31

36

41

46

Figure 5. *Sabałowa Zwykła*. Interprétation de Krzysztof Trebunia-Tutka





de la notation proposée dans le manuel (Trebunia-Tutka T. 2 123), la version instrumentale s'en détache : le violoniste ajoute des notes ornementales, emprunte des motifs à plusieurs variantes et crée la sienne en ajoutant des motifs ne figurant pas dans le manuel – par exemple, des trilles et attaques par la note du dessous.

L'interprétation d'un duo maître\élève se distingue par les variations rythmiques : syncopes, triolets. Les trilles sont plus longs que dans l'interprétation du groupe utilisant le manuel. Dans la première phrase, la quarte augmentée n'apparaît pas, elle est remplacée par un autre motif. Dans la deuxième phrase, l'intervalle est comblé par un mouvement conjoint.

Cette interprétation personnelle de chaque musicien introduit les notions d'improvisation et de variation. Ainsi, Jean Molino s'intéresse à la compétence du musicien de connaître et savoir juxtaposer les motifs (« modules »), considérant l'improvisation comme une « composition en temps réel » (« Qu'est-ce que l'oralité musicale » 506). Dans les exemples précédents, les motifs changent mais la mélodie est toujours identifiable. Jean Molino l'exprime ainsi : « une « pulsion » de variation qui est sans doute (...) la contrepartie anthropologique d'une « pulsion » de répétition. » (488). Selon Bernard Lortat-Jacob, « la variation se distingue de l'improvisation proprement dite en ce qu'elle est un jeu d'altération d'un modèle dense : en d'autres termes, les éléments gardent la trace (...) du modèle qui leur sert de référence. » (*Petit pays, grandes musiques* 99). Ce dernier appelle « modèle dense » un thème dont la structure redondante permet le développement de variations (99). Cette notion se rattache à celle plus large de « modèle », qui pourrait éclairer la réflexion et fait l'objet de la section suivante.

## C. LA NOTATION CHIFFRÉE : RÉVÉLATRICE D'UN MODÈLE ?

## Sabalowa Zwykła

Traduction en notation solfégique :  
Marie Renaudin d'après la notation  
chiffrée de Krzysztof Trebunia Tutka

The image shows a musical score for the piece 'Sabalowa Zwykła'. It is presented in two parts: 'I (simple)' and 'I (avec ornements)'. The notation is in 3/4 time and consists of two systems of staves. The first system is labeled 'I (simple)' and the second 'I (avec ornements)'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments.

Figure 8. *Sabalowa Zwykła*. Traduction en notation solfégique d'après la notation chiffrée de Krzysztof Trebunia-Tutka

L'analyse paradigmatique des interprétations des candidats (Figure 6 et Figure 7) ainsi que celle de la notation chiffrée traduite en notation solfégique (Figure 8) montre au moins trois paradigmes (élément stable de la mélodie). Elle met en valeur des formules stables et, selon les choix de la transcription synoptique, un balancement d'appuis entre la tonique et la sous-tonique.

Le premier paradigme consiste en un mouvement disjoint descendant vers la tonique. Le motif s'étend sur une mesure dans la première partie de la phrase, puis sur deux mesures dans la deuxième partie de la phrase. D'autres mélodies du répertoire présentent ce même principe de répétition d'un motif (cf. *Ozwodna. Zakopiańska. Do bitki*. « *Kiebyście mi grali* » ; Trebunia-Tutka T. 2 16-17).

The image shows two staves of musical notation for 'Paradigme 1'. The notation consists of two staves, each with a series of notes and rests, illustrating a specific melodic motif.

Figure 9. Paradigme 1

Un intervalle ascendant de quarte augmentée constitue le deuxième paradigme et soulève encore la question de l'identification du mode. Si la mélodie dans son ensemble est considérée en mode de *do*, ce paradigme rappelle l'intervalle caractéristique du mode de *fa* et de l'échelle de Podhale (*skala podhalańska*), très présents dans ce répertoire (Figure 11). Cette dernière se caractérise par une quinte constitutive, une tierce majeure, une quarte et une septième mobiles. L'intervalle est ascendant, disjoints ou comblé par un mouvement conjoint.



Figure 10. Paradigme 2



Figure 11. Inventaire des échelles évoquées par les motifs de la mélodie Sabalowa

Enfin, on remarque un mouvement conjoint descendant vers la tonique, ornée par la sous-tonique. En écoutant ces deux derniers paradigmes, l'auditeur habitué au répertoire peut entendre une nouvelle tonique, en mode de *fa*. Le motif est également répété d'une partie de la phrase à l'autre avec un rythme et une étendue différents : une mesure puis deux.

La force évocatrice des motifs, au point de semer la confusion à l'audition, semble remarquable dans ces paradigmes. Elle donne l'impression d'une juxtaposition d'univers à différentes hauteurs : l'échelle de Podhale dans les trois premières mesures de la mélodie, celle du mode de *do* dans les deux mesures suivantes, et ainsi de suite. Les échelles ressenties coïncident avec les paradigmes. Ainsi apparaît l'hypothèse centrale de ce travail : celle d'un modèle proche de la version chantée et encore plus épuré que celle-ci. La notation chiffrée, « simplifiée » (Trebunia-Tutka T. 1 66) révélerait un « modèle » (Lortat-Jacob

93-111), une « épure » (Arom 72) présent dans la tête de son auteur<sup>3</sup>. Dans la notation chiffrée, la variante I sans ornement (Figure 1) est la plus proche de la version chantée. Le modèle comporterait des motifs stables, variant peu, et des motifs propices à de plus libres variations.



Figure 12. Paradigme 3

Un modèle [qui] se compose d'éléments formels dûment mémorisés et en nombre finis (un peu comme le lexique d'une langue) et de règles de combinaisons (relevant d'une grammaire) à partir desquelles il est possible de produire un nombre infini d'énoncés musicaux. (Lortat-Jacob 95)

Bernard Lortat-Jacob écrit à propos des musiques de l'Oach « improvisé et déjà entendu » (*Petit pays, grandes musiques* 122), et développe l'idée qu'on ne peut reconnaître que ce qu'on connaît déjà : les musiciens de l'Oach auraient une sorte de réservoir de formules. De même, en Podhale, un certain nombre d'ornements ou formules rythmiques et/ou mélodiques pourrait constituer le matériau des variations – hypothèse qu'il resterait à vérifier.

### 3. TOUT N'EST PAS ÉCRIT

#### A. LA NOTATION CHIFFRÉE : UNE VISÉE PÉDAGOGIQUE

Conscient du talent et de l'inventivité des utilisateurs de ce manuel, un espace est laissé libre à côté de certains tableaux en notation chiffrée pour la notation autonome de variantes entendues de maîtres (premiers violons) parents et locaux et pour la création de nouvelles variantes. (Trebusia-Tutka T. 1 10)

Adressé aux élèves dans leur apprentissage, l'ouvrage de Krzysztof Trebusia-Tutka a une visée pédagogique. L'expérience ethnographique renouvelée entre 2018 et 2021 montre que, lors des cours, les élèves – débutants comme confirmés – sont d'abord invités à jouer de mémoire, le manuel intervenant dans un second temps. Selon l'auteur, la notation simplifie les mélodies, c'est un support mais elle ne se substitue pas à l'apprentissage d'oreille (Trebusia-Tutka T. 1 65). Ces propos ne sont pas sans rappeler le « modèle d'apprentissage » évoqué par Bernard Lortat-

<sup>3</sup> Toutefois, ce « modèle » n'a rien en commun avec le « canon » détaillé par Maria Małanicz-Przybylska à propos d'un « canon de la musique traditionnelle montagnarde » (129).

Jacob, version simplifiée dans laquelle les ornements sont supprimés pour permettre à l'élève de mémoriser et prendre ses marques (*Petit pays, grandes musiques* 97).

#### B. ORALITÉ/AURALITÉ, MÉMOIRE CORPORELLE ET VISUELLE

La transmission orale reste nécessaire pour apprendre à déchiffrer l'écriture musicale. Même si le lecteur suivait toutes les indications du livre, il manquerait la dynamique, la longueur des accents, les respirations : la manière d'interpréter, le style. Selon Jean Molino, c'est à l'oral que se transmet le plus important, même si l'écriture règne. L'oralité fait référence à la parole et à la transmission entre maître et disciple(s), tandis que l'auralité désigne un rapport à l'enregistrement sans intermédiaire comme dans le cas des musiciens autodidactes (Molino 519). Ces catégories semblent coexister autour de la notation chiffrée : d'une part, certains paramètres absents de la notation sont très détaillés lors des cours (oralité), d'autre part les ornements semblent peu expliqués et le maître encourage l'écoute des enregistrements des anciens (Trebnia-Tutka T. 1 10), qui dispensent d'un intermédiaire (auralité) (Małanicz-Przybylska 131).

Enfin, dans le processus de transmission de la musique, quel est l'impact de la mémoire gestuelle et plus généralement du corps (Molino 478; Cugny 5-6) ? Lors des cours débutants, les exemples visuels accompagnent l'apprentissage d'une nouvelle mélodie : « regardez comment je tiens le violon », « regardez où mes doigts se posent sur la corde ». Il semblerait que ce soit d'abord par le corps que les élèves mémorisent quel doigt est « le premier », lequel est « le second », etc.

### CONCLUSION

Inspiré par les interprétations des générations précédentes pour élaborer une notation chiffrée et des enregistrements, Krzysztof Trebnia-Tutka signe une publication présentée comme la somme de son savoir et de celui de son père, Władysław Trebnia-Tutka. Ce travail – de l'histoire de la région à la transcription de mélodies, en passant par la notation chiffrée – se distingue pourtant des précédents par son auteur : un musicien local. Pédagogue, il écrit pour ses élèves et pour garder trace de mélodies oubliées mais la transmission orale reste nécessaire pour apprendre à déchiffrer la notation et pour accéder à tous les paramètres de l'interprétation. Cette notation constitue un support pédagogique mais ne saurait se substituer ni à la relation maître/élèves ni à l'imprégnation par l'écoute. En revanche, elle permet d'entrevoir comment le musicien se représente les mélodies dans leur structure. En ce qui concerne la présente étude, la réa-

lisation d'une analyse paradigmatique aurait été possible avec un autre mode de notation mais la compréhension de la manière de se représenter la mélodie aurait été différente. Par exemple, l'exhaustivité de la notation solfégique seule ne permettrait pas une telle visibilité de l'articulation entre le squelette de la mélodie et la place des ornements. En ne représentant que la trame, la notation chiffrée permet de percevoir toute la liberté de l'interprète. Version simplifiée, épurée (Trebunia-Tutka T. 1 11), elle laisse penser que son auteur a un « modèle » (Lortat-Jacob 93-111), une « épure » (Arom 72), un « squelette » en tête.

De même que des notations ou des enregistrements ont inspiré les musiciens locaux, de nouvelles manières de jouer et comprendre la musique émergent. Si ce système de notation met en valeur la créativité des interprètes dans l'énonciation des mélodies, il semblerait qu'un nouvel aspect apparaisse à travers la définition du « modèle » des mélodies. A travers l'exemple traité dans cet article, l'analyse paradigmatique montre que la notation chiffrée conserve des éléments forts, porteurs des échelles employées dans le répertoire local et dont l'écho suffit à maintenir l'auditeur dans l'incertitude quant au mode de la mélodie dans son ensemble. C'est ainsi que – comme support et comme représentation – elle constitue une formidable opportunité pour l'ethnomusicologue de décrire plus en profondeur la grammaire modale qui transparaît dans les mélodies et leurs interprétations.

#### BIBLIOGRAPHIE

- Arom, Simha. « Modélisation et modèles dans les musiques de tradition orale ». *Analyse Musicale*, n° 22, 1991, p. 67-78.
- Carton, Jean-Paul. *The French Review*, édité par Michel Nominé et al., vol. 79, n° 5, 2006, pp. 1080-81.
- Charles-Dominique, Luc. *Les « bandes de violons » en Europe: cinq siècles de transferts culturels des anciens ménétriers aux Tsiganes d'Europe centrale*. Brepols, 2018.
- Chybiński, Adolf. *O polskiej muzyce ludowej: wybór prac etnograficznych*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1961.
- Cooley, Timothy J. *Making music in the Polish Tatras: tourists, ethnographers, and mountain musicians*. Indiana University Press, 2005.
- Cugny, Laurent. *Théorie des musiques audiotactiles et notation*. (2019). HAL Archives Ouvertes, hal.archives-ouvertes.fr/hal-02098957.
- Dauphin, Claude. « Rousseau, Jean-Jacques : Dissertation sur la musique moderne (1743) ». *Notice du Dictionnaire des écrits de compositeurs, Dicteco*, 2018, dicteco.huma-num.fr/book/36305.

- Kenny, Elizabeth. « Revealing Their Hand: Lute Tablatures in Early Seventeenth-Century England: Lute Tablatures in Early Seventeenth-Century England ». *Renaissance Studies*, vol. 26, n° 1, février 2012, pp. 112-37.
- Kotoński, Włodzimierz. « Uwagi o muzyce Podhala ». *Muzyka*, n° 7-8 (40-41), 1953, pp. 43-58.
- Lortat-Jacob, Bernard. *Petits pays, grandes musiques: le parcours d'un ethnomusicologue en Méditerranée*. Société d'ethnologie, 2020.
- Małanicz-Przybylska, Maria. *Między dźwiękami Skalnego Podhala: współczesna góralszczyzna*. Wydanie 1. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2018.
- Mierczyński, Stanisław. *Muzyka Podhala*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1973.
- Molino, Jean. « Qu'est-ce que l'oralité musicale ? » *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 5 : L'unité de la musique, Actes Sud / Cité de la musique, 2007, pp. 477-527.
- Ribouillault, Claude, et al. *Violons du Poitou répertoire de danses en tablatures: cahier de Pierre Martin, vers 1880*. UPCP-Metive, 2003.
- Scaldeferri, Nicolas. « Pourquoi écrire les musiques non écrites ? Esquisse d'une anthropologie de l'écriture de la musique ». *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXIe siècle*, par Jean-Jacques NATTIEZ, vol. 5 : L'unité de la musique, Actes Sud / Cité de la musique, 2007, pp. 627-68.
- Trebunia-Tutka, Krzysztof. *Muzyka Skalnego Podhala: podręcznik do nauki muzyki góralskiej*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2021.

## ENREGISTREMENTS

- Pierwszy Podhalański Popis Konkursowy Ludowych Muzyk Góralskich Zakopane 18-20 kwietnia 1952. Nagrania archiwalne ze Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN*. 2 CD, Instytut Sztuki PAN ; Polish Academy of Science, 2012.
- Rozpoczął tedy fonograf zbieranie melodii podhalańskich...* Instytut Sztuki PAN ; Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego, 2015.

LA NOTATION CHIFFRÉE DE KRZYSZTOF TREBUNIA-TUTKA  
 POUR L'APPRENTISSAGE DU VIOLON EN PODHALE :  
 À LA RECHERCHE D'UN MODÈLE

## R é s u m é

Une notation chiffrée pour l'apprentissage des mélodies traditionnelles au violon vient d'être récemment publiée dans la région Podhale (Trebunia-Tutka). Ce travail – allant de l'histoire de la région à la transcription et à la notation chiffrée – se distingue par son auteur : un musicien local. Pourquoi et pour qui écrit-il ? Enseignant, il écrit avant tout pour ses élèves. Cette publication donne aussi l'occasion de s'interroger sur les rapports entre écriture et oralité dans la musique de Podhale. La comparaison de la notation chiffrée d'une mélodie avec des enregistrements d'interprétations montre les choix d'écriture de l'auteur, d'une part ; elle permet de distinguer des principes de variation d'autre part. Ainsi, cette étude pourrait constituer une contribution de nature à éclairer la grammaire musicale. Dès lors apparaît l'hypothèse centrale de cet article : version simplifiée de la mélodie, la notation chiffrée laisse penser que son auteur a un « modèle » (Lortat-Jacob 93-111) en tête.

**Mots-clés:** ethnomusicologie; Podhale ; notation musicale ; oralité.



ZAPIS PALCOWY KRZYSZTOFA TREBUNI-TUTKI  
DO NAUKI GRY NA SKRZYPCACH NA PODHALU:  
W POSZUKIWANIU WZORCA

Streszczenie

W 2021 r. Krzysztof Trebunia-Tutka opublikował podręcznik do nauki gry na skrzypcach oparty na zapisie palcowym – palcowaniu. Pracę tę, zawierającą materiał od historii regionu do zapisu nutowego i palcowania, wyróżnia to, że autor jest muzykiem regionu podhalańskiego i korzysta w swojej publikacji z autentycznej muzyki Podhala. Dlaczego i dla kogo pisze? Jako nauczyciel przede wszystkim pisze dla uczniów o różnym poziomie zaawansowania. Publikacja prowokuje również dyskusję na temat oralności, zapisu i ich relacji w muzyce podhalańskiej. Porównanie nagrań z zapisem palcowym danej melodii wyjaśnia wybór zapisu i pokazuje sposób funkcjonowania wariacji. Celem tego artykułu jest zbadanie hipotezy, według której zastosowanie zapisu palcowego – jako uproszczonej wersji melodii – sugeruje, że autor opiera się na pewnym wzorcu (Lortat-Jacob 93-111).

**Słowa kluczowe:** etnomuzykologia; Podhale; zapisy muzyki; oralność.

KRZYSZTOF TREBUNIA-TUTKA'S NUMERICAL NOTATION  
FOR LEARNING THE VIOLIN IN PODHALE:  
UNDERSTANDING THE MODEL

Summary

A numerical notation was recently published for the learning of fiddle melodies in the Podhale region. This work – containing material from the history of the region, as well as music writing and numerical notation – stands out, in that its author (Trebunia-Tutka) is a local musician. Why and for whom is he writing? As a teacher, he is writing first and foremost for learners of music. Thus, this publication offers an opportunity to reflect upon the relationship between writing and orality in Podhale music. Comparing recordings of performances with the numerical notation of the melody gives insights into the author's own choices in writing, and allows for the distinguishing of standards in musical variations. Therefore, this analysis may shed some light on musical grammar. This paper explores the hypothesis that the numerical notation, as a simplified version of the melody, gives reason to think that its author has a “template” in mind (Lortat-Jacob 93-111).

**Keywords:** ethnomusicology; Podhale; music writing; orality.