

III. LE SOLFÈGE ET L'ÉCRITURE MUSICALE

« *La matière moderne a la structure de la lettre.* » Jean-Claude Milner ¹

Nous abordons ici ce qui constitue le cœur même de notre monde-*Musique* : son solfège, plus spécifiquement son écriture propre. Il s'agit là d'un cœur que l'on doit dire *logique* s'il est vrai qu'il y va d'une aptitude logique de la musique à faire monde.

On dira : la musique comme *monde* est la synthèse disjonctive^a d'un entendre et d'un solfège ; et la musique comme *art* est la synthèse disjonctive d'une écoute et d'une écriture.

Autant dire qu'avec le solfège, nous abordons un point crucial de notre idéation musicale^b. Il va donc nous retenir un peu plus longuement.

La première chose qu'il nous faut prendre en compte est qu'il existe plusieurs manières d'écrire la musique (de la coucher par écrit), mais qu'une seule d'entre elles mérite d'être dite *musicale* – soit le *solfège* comme nom propre de cette écriture *musicale* de la musique.

1 – L'IMPORTANCE À NOUVEAU DU QUALIFICATIF « MUSICAL »

On retrouve ce faisant un leitmotiv de notre idéation : concernant la musique, il nous importe de désolidariser *objet* et *sujet*^c en sorte de rehausser la capacité de la musique d'être bien plus qu'un objet d'étude (pour des pensées exogènes pré-constituées), sa capacité donc de constituer un lieu de pensée autonome, doté de sa logique propre et de sa subjectivité endogène.

Penser, « idéer », théoriser, entendre, écrire, etc. la musique peuvent se faire de bien des façons ; ce qui nous importe spécifiquement est de dégager

A. Mobilisant ce faisant, au péril donc du philosophème, le concept deleuzien...

B. Ce chapitre occupe dans cette partie B (consacrée au monde-*Musique*) la même place stratégique que le chapitre I. VI (sur le moment-faveur) occupait dans la partie A (consacrée à l'écoute).

c. et également de distinguer, dans ce qui est dit de la musique, entre *énoncé* et *énonciation*...

les manières proprement *musicales* ou *musiciennes* de penser, « idéer », théoriser, entendre, écrire la musique.

Comme indiqué en ouverture du premier tome, nous spécifions en général cette manière du qualificatif « musical » (et parlons donc de pensée, théorie, écriture... *musicales* de la musique) plutôt que du qualificatif « musicien » car il en va ici d'une capacité en excès (ou en supplément) sur l'ordre anthropologique ordinaire (qu'il soit individuel ou collectif). Nous ne nions pas qu'il y ait bien un bras humain derrière chaque tracé de notes, une oreille humaine derrière chaque écoute, moins encore un être parlant derrière chaque mot déposé sur cette feuille. Il y a donc bien un matériau anthropologique au principe de toute pensée, théorie, écoute, écriture *musicales* de la musique. Mais ce *matériau* humain mobilisé par la musique n'est pas plus la *matière* de la musique que ne l'est le *matériau* sonore examiné dans le précédent chapitre.

La matière musicale – celle qui est au principe même de notre matérialisme musicien – n'est donc pas le matériau du matérialisme langagier ou nihiliste.

2 – UNE MATIÈRE « À LA LETTRE »

« La musique pour [les musiciens] n'est pas la science des sons, c'est celle des noires, des blanches des doubles croches ; et, dès que ces figures cesseraient d'affecter leurs yeux, ils ne croiraient jamais voir réellement de la musique. » Rousseau ²

Nous soutenons – tel est l'enjeu de ce chapitre et, plus globalement, de toute cette partie sur le monde-*Musique* – que la matière musicale est spécifiquement faite de lettres (lettres propres à la musique, qui se nomment « notes »), donc d'écriture, donc de solfège. Nous soutenons à ce titre que la musique a essentiellement changé avec l'invention de son solfège, qu'il en a été là non pas d'une simple réorganisation technique du matériau sonore mais bien de la fondation d'un nouveau type de monde.

Contournons ici la catégorie d'*événement* au sens précis du concept philosophique d'Alain Badiou, non par défiance vis-à-vis de cette philosophie – un prochain chapitre explicitera tout au contraire le type même de confiance *musicienne* qu'il nous importe de déployer à son endroit –, mais à l'égard du philosophème en général. Parlons plutôt de naissance, d'émergence, de constitution d'un nouveau monde dont le trait central est la configuration d'une matière nouvelle : la note de musique.

Que tout matérialisme contemporain soit un matérialisme dialectique de la lettre plutôt qu'un matérialisme positiviste de la substance et du matériau (sonore, humain...) peut se soutenir de nombreux travaux : ceux d'un certain structuralisme des années soixante^A, ceux de Philippe Lacoue-labarthe et Jean-Luc Nancy dans les années soixante-dix, ceux du linguiste Jean-Claude Milner dans les années quatre-vingt⁴, etc.

Nous ferons nôtre cette orientation matérialiste, renvoyant ses attendus aux différents chapitres monographiques consacrés aux rapports musique-philosophie.

3 – DIFFÉRENTES ÉCRITURES DE LA MUSIQUE

S'il n'est d'écriture véritable qu'à la lettre, il n'y aura donc d'écriture de la musique qu'à la lettre.

En première approche, on pourra caractériser les différentes manières d'écrire la musique selon le type de lettres mobilisées à cet effet.



Trois types de lettres sont essentiellement^B proposées pour écrire la musique :

- le chiffre (ou lettre du *nombre*),
- la lettre alphabétique (ou lettre du *langage*),
- la note (ou lettre de *musique*).

En les examinant, on va prendre mesure des orientations logiques (en matière de musique) qui président aux différents choix. Mieux : chaque type de lettre (chiffré ou alphabétique) va se diversifier selon ce qu'il s'agira d'écrire de la musique, ce qui de la musique sera considéré comme relevant d'une inscription à la lettre.

A. dont il importe de voir qu'il fut moins une machine de guerre contre le concept même de *sujet* qu'une tentative pour dépasser ce concept d'une conception platement anthropomorphe (voir l'article d'Étienne Balibar : *Le structuralisme : une destitution du sujet* ? dans le numéro *Repenser les structures* de la Revue de Métaphysique et de Morale – janvier 2005)

B. Les idéogrammes constituent-ils exactement des lettres ? On contournera ici cette question particulière : notre enjeu est de dégager la dimension logique de la note de musique, non pas de recollecter encyclopédiquement les savoirs concernant les différentes manières d'écrire la musique.

4 – ÉCRIRE LA MUSIQUE AVEC DES CHIFFRES

Écrire la musique avec des chiffres est avant tout l'affaire de l'écriture informatique qui code tout matériau sonore d'une série de chiffres 0 et 1. Une bonne part de la musique entendue se trouve désormais transmise grâce à cette écriture *informatique* de la musique dont l'utilité pratique ne saurait être contestée.

Écrire la musique avec des chiffres n'est cependant pas l'apanage contemporain des informaticiens : Rousseau a envisagé, au cœur même du Siècle des Lumières ⁵, d'inventer une écriture de la musique qui procéderait de chiffres et non plus de notes : il entreprend ainsi explicitement de « *substituer les chiffres aux notes de la musique* » ⁶.

Il va de soi que, de la musique, on n'écrira pas la même « chose » selon qu'on mobilisera pour ce faire les chiffres en informaticien du xx^e siècle ou en philosophe-musicien du xviii^e : les mêmes signes (chiffres) inscriront des réalités musicales distinctes.

Le chiffre informatique

L'écriture informatique s'intéresse au matériau sonore généré par une exécution musicale donnée, et il l'inscrit selon la même logique qu'il inscrit tout autre matériau sonore : grosso modo, on « enregistre » et code le son musical avec les mêmes techniques qu'on enregistre et code le bruit d'un moteur ou le discours d'un orateur.

Le nouveau chiffrage de la note de musique par Rousseau

L'écriture chiffrée de Jean-Jacques Rousseau s'attache pour sa part à une tout autre dimension de la musique : elle veut réformer l'écriture musicale traditionnelle (celle du solfège) en chiffrant la note. Sa réforme préserve ainsi l'organisation générale du solfège et la structure musicale de la note mais s'attache à codifier cette dernière avec les chiffres pour nouvelles lettres.

Détaillons sa proposition car elle va nous mettre sur la piste des principales dimensions logiques au principe du solfège.

5 – LA RÉFORME DE ROUSSEAU

L'idée de Rousseau est que ressaisir la note sous le signe du chiffre permettrait de rationaliser un solfège devenu bien compliqué et disparate et par là, de simplifier son apprentissage.

« J'en appelle à l'expérience sur la peine qu'ont les écoliers à entonner ». ⁷

L'enjeu pour lui est d'abrégier ce qu'il appelle « *la peine pour devenir musicien, [...] le supplice des commençants* » ⁸ et de « *rendre la musique aussi aisée à apprendre qu'elle a été rebutante jusqu'à présent* » ⁹.

Cette simplification passe pour Rousseau par les chiffres car les chiffres disposeraient d'une puissance propre de rationalisation et de simplification (« *leur force est en eux-mêmes, et indépendante de tout autre signe* » ¹⁰) : ils élucideraient d'eux-mêmes les quantités qu'ils désignent (*représentant en quelque sorte les quantités qu'ils présentent*).

Pour Rousseau, le chiffre constituerait une sorte de lettre *claire* là où la note traditionnelle relèverait pour lui de la lettre *obscur* si bien que nous « *sommes contraints de travailler notre imagination sur une multitude de signes inutilement diversifiés* » ¹¹. Or « *la musique dépendant des nombres, elle devrait avoir la même expression qu'eux.* » ¹² En effet, la musique est faite de rapports et les chiffres-nombres^A explicitent mieux que tout autre lettre ces rapports puisqu'ils en exposent la quantité. Il faut donc privilégier « *le choix des chiffres pour exprimer les sons de la musique, puisque les chiffres ne marquent que des rapports, et que l'expression des sons n'est aussi que celle des rapports qu'ils ont entre eux.* » ¹³

D'autres chiffres

On comprend que pour Rousseau les chiffres ne vont pas être les mêmes que ceux de l'écriture informatique : celle-ci n'utilise que des 0 et des 1 qui pourraient tout aussi bien être inscrits comme *a* et *b*, *x* et *y*, α et β ou ♀ et ♂ puisqu'ils ne désignent nulle quantité, n'inscrivant que la différence de deux places.

A. Les chiffres conçus comme cardinaux (*un, deux...*) plutôt qu'ordinaux (*premier, deuxième...*)

L'écriture chiffrée de Rousseau utilise par contre l'éventail des chiffres 0, 1, 2... 7 et les convoque au titre même des nombres qu'ils désignent (comme lettres de *nombres* donc).

CARILLON MILANAIS
EN TRIO.

<i>Ut</i>	Campana che sona da lut-to e da fes---
1 ^{re} Dessus.	c = 3 6,7, i 7,6,3 6,7,i 2,7 i,2,3
3	Campana che
2 ^e Dessus.	c = o . . . 1,3 6,7,i
Basse.	b = o
d	la Fa
2,1,7 1,2,3 2,1 7,0 . 4	Fa
sona da lut-to e da festa	Fa
d 7,6,3 6,7,i 7,6 6,3,0 . 2	Fa romper la tes---
b o . . 1,3 6,7, i 2,3,4,	

Cette réforme est mise en œuvre au nom de principes qui logiquement nous intéressent car ils pointent – en les critiquant – certains enjeux proprement logiques du solfège.

Non naturel

Il y a d'abord que pour Rousseau le solfège n'est pas « naturel ».

À cette époque (1742-1743), pour Rousseau le « naturel » en musique ne renvoie pas encore à la « Nature », mais s'attache explicitement au vieil ordre arithmétique de la musique :

« La musique naturelle, c'est-à-dire la musique par chiffres » ¹⁴

« Rien n'est si naturel que l'expression des divers sons par les chiffres de l'arithmétique. » ¹⁵

Accordons ce point à Rousseau : le solfège et la note matérialisent une émancipation musicale vis-à-vis de la tutelle arithmétique, et cette émancipation ne saurait se déployer sous le signe d'une dynamique naturelle, d'une *naturalité* (s'il est vrai qu'il n'est pas de subjectivation « naturelle », moins encore de procès subjectif « naturel »...).

Guy d'Arezzo a

Rousseau, en ce point, est lucide et conséquent : le premier responsable de cette complication non « naturelle » est celui qui l'a amorcée, Guy d'Arezzo.

*« Il n'est pas aisé de savoir précisément en quel état était la musique quand Gui d'Arezzo s'avisait de supprimer tous les caractères qu'on y employait, pour leur substituer les notes qui sont en usage aujourd'hui. [...] Ce qu'il y a de sûr, c'est que Gui rendit un fort mauvais service à la musique et qu'il est fâcheux pour nous qu'il n'ait pas trouvé en son chemin des musiciens aussi indociles que ceux d'aujourd'hui. »*¹⁶

*Il convient « de ramener [la musique] à sa première simplicité et, en un mot, de faire pour sa perfection ce que Gui d'Arezzo a fait pour la gâter »*¹⁷

Accordons-nous également sur ce point avec Rousseau : l'enjeu d'une écriture musicale de la musique se joue bien dans l'écho d'un geste de pensée amorcé au tout début du XI^e siècle.

Unification de l'alphabet

Rousseau mobilise en ce point un paradis perdu grec où musique et mathématiques partageaient le même alphabet de la langue :

*« Les Grecs [ne] se servaient des lettres de leur alphabet [pour exprimer les rapports entre les sons] que parce que ces lettres étaient en même temps les chiffres de leur arithmétique. »*¹⁸

*« Il faut ramener [la musique] à sa première simplicité. »*¹⁹

Séparer lettre de musique et lettre de mathématique étant une complication inutile, il faut pour Rousseau en revenir à une seule lettre commune, donc noter la musique par le chiffre^B.

Accordons-nous, là encore, avec Rousseau : une musique sous tutelle n'a nul besoin de lettres propres. Réciproquement, pour la musique, s'émanciper passe par l'élaboration d'un « alphabet » qui lui soit propre.

A. Bénédictin italien (991 – 1031), inventeur des noms de notes *ut ré...* (ou syllabes de solmisation), des lignes de couleur... Voir son *Micrologus* (Éd. Cité de la musique, 1993 ; trad. M.-N. Colette et J.-C. Jolivet)

B. À ma connaissance, personne – et pas même le Rameau exalté d'après 1752 – n'a jamais sérieusement proposé, à l'inverse, d'écrire la mathématique... selon la note de musique !

La lettre de silence

Relevons un autre trait marquant de son projet : Rousseau concentre son attaque sur la manière bariolée dont le solfège écrit le silence pour proposer de tout ramener drastiquement au seul chiffre du nul :

*« On sait combien de figures étranges sont employées dans la musique pour exprimer les silences. »*²⁰

*« Les silences n'ont besoin que d'un seul signe pour les exprimer tous sans confusion et sans équivoque. Le zéro paraît le plus convenable et suffit seul pour remplacer toutes les pauses, soupirs, demi-soupirs, et autres signes bizarres et superflus qui remplissent la musique ordinaire. »*²¹

Comme on y reviendra longuement dans la suite, l'écriture du silence est en effet la pierre de touche logique de toute écriture de la musique. L'écriture proprement musicale du silence (celle du solfège) procède de manière radicalement non naturelle, ce qui autorise la musique à configurer « ses » silences selon une variété sans limites.

En matière d'écriture du silence musical, d'un côté nous nous accordons au point de vue de Rousseau – il en va bien là d'un enjeu central – mais c'est pour mieux, d'un autre côté, diverger radicalement de sa réponse, non seulement parce que nous défendons le *principe* d'une écriture musicale (plutôt qu'arithmétique) du silence musical mais aussi parce que ce principe conduit *musicalement* à une diversité de lettres musicales : ♯, ♮, ♭... non à une seule.

Nous reviendrons longuement sur ce point dans la suite mais relevons d'ores et déjà que l'idée musicienne du silence musical n'est nullement de le tenir pour un zéro – selon une détermination essentiellement négative (absence de son et de geste) – mais affirmativement comme un ensemble vide (en mettant ici l'accent sur la capacité du vide à faire ensemble, ce qui n'est pas dire « rien^A »).

Cette conception musicalement affirmative du silence s'accompagne logiquement de sa diversification indéfinie, donc d'une variété de lettres pour inscrire cette diversité, nullement d'un seul et unique signe.

A. La mathématique (*théorie des ensembles*) nous instruit de cette différence entre 0 et ∅.

Soit l'idée suivante (qui nous occupera en détail dans le prochain chapitre) : pour la musique, il n'y a pas plus « le » silence qu'il n'y a « le » son ; il y a l'indéfinie diversité de ses silences.

Une impasse logique

Il apparaît alors logiquement nécessaire que la réforme rousseauiste, préservant une structure de signes (le solfège, la catégorie de voix et de polyphonie conçue comme succession/superposition de notes) tout en bouleversant l'alphabet qui inscrit l'atome de base de cette structure (la note) débouche sur une chimère.

Au demeurant, ce projet s'est immédiatement fracassé sur l'objection pragmatique du musicien (Rameau en l'occurrence) : à écrire ainsi la musique avec des chiffres, la lisibilité *musicale* du texte se perdait si bien qu'un musicien ne saurait plus le « déchiffrer ». Quel profit le musicien pourrait-il donc tirer d'un tel type de compacification du texte musical traditionnel si le prix en est l'opacification et donc l'indéchiffrabilité dans le « temps réel » d'une exécution musicale ?

« La seule objection solide qu'il y eut à faire à mon Système y fut faite par Rameau. À peine le lui eus-je expliqué qu'il en vit le côté faible. Vos signes, me dit-il, sont très bons, en ce qu'ils représentent nettement les intervalles et montrent toujours le simple dans le redoublé, toutes choses que ne fait pas la note ordinaire : mais ils sont mauvais en ce qu'ils exigent une opération de l'esprit qui ne peut toujours suivre la rapidité de l'exécution. La position de nos notes, continua-t-il, se peint à l'œil sans le concours de cette opération. Si deux notes, l'une très haute, l'autre très basse, sont jointes par une tirade de notes intermédiaires, je vois du premier coup d'œil le progrès de l'une à l'autre par degrés conjoints ; mais pour m'assurer chez vous de cette tirade, il faut nécessairement que j'épelle tous vos chiffres l'un après l'autre ; le coup d'œil ne peut suppléer à rien. L'objection me parut sans réplique, et j'en convins à l'instant. »²²

La compacification efface les redondances

Rousseau compacifie le texte musical de deux manières conjointes : d'une part en recourant comme on vient de le voir aux chiffres, d'autre part en supprimant des redondances propres au solfège traditionnel, redondances qui s'avèrent essentielles pour une lisibilité immédiate de la

partition traditionnelle^a : si une partition est facilement déchiffrable, c'est parce que cette partition n'est pas compactionnée et n'hésite pas à répéter sous des formes légèrement variées la même indication.

Que fait ici Rousseau ? Il inverse le parti pris du solfège : les hauteurs ne seront plus inscrites par spatialisation verticale sur une portée mais par des chiffres^b, alors qu'à l'inverse les durées ne seront plus inscrites par une lettre spécifique (♩, ♪) mais par spatialisation horizontale.

Au total, Rousseau remplace^c



par

Ut | 1, ♩, 3 |

ce qui «économise» la redondance tenant à une double écriture de la mesure : à la fois littérale (3/4) et spatiale :



=



Autre exemple de redondance que Rousseau s'attache à effacer :

*« Le bécarré deviendra entièrement superflu : je le retranche donc comme inutile. »*²³

A. bien sûr pour qui a appris le solfège...

B. Ces chiffres, en vérité, noteront non les hauteurs mais les intervalles par rapport à une tonique indiquée en début de voix. Ces chiffres équivalent donc à ce chiffrage harmonique de la tonalité où I désigne la tonique, V la dominante, etc.

C. Rousseau tient que le 3 (du mètre 3/4 : 3 noires) est redondant avec le {1+1+1} des notes. Or « 3=1+1+1 » ne se lit pas de la même manière que « 1+1+1 » ou que « | , , | ».

Chiasme de deux intellectualités Rousseau/Rameau

Pour suspendre en ce point notre petite exploration monographique, relevons combien l'intellectualité (d'ordre philosophico-politique) de Rousseau se dualise avec l'intellectualité proprement musicale de Rameau.

Rousseau, préfigurant l'opposition des philosophes des Lumières au Rameau d'après 1750, ne croit pas en la possibilité d'une intellectualité musicale (celle-là même que Rameau est précisément en train de déployer à partir de sa composante théorique^A) :

*« Je ne sais pourquoi la musique n'est pas amie du raisonnement. »*²⁴

*« La musique est une des sciences sur lesquelles on a moins réfléchi, soit que le plaisir qu'on y prend nuise au sang-froid nécessaire pour méditer, soit que ceux qui la pratiquent ne soient pas trop communément gens à réflexion. »*²⁵

Disons que le projet rousseauiste de ramener la musique à un état grec supposé inséparable de la mathématique correspond au projet d'une intellectualité proprement philosophique de la musique (plutôt que musicale) qui ne prendra vraiment son essor chez lui qu'après 1750, contre l'intellectualité musicale inventée par Rameau.

6 – ÉCRIRE LA MUSIQUE AVEC DES LETTRES DE L'ALPHABET LANGAGIER

À la différence des écritures de la musique avec des chiffres, on peut envisager d'écrire la musique avec les lettres courantes de l'alphabet ordinaire, ce qui va engager une tout autre conception de ce qui de la musique doit être écrit.

La tablature traditionnelle

Écrire la musique à la lettre alphabétique va impliquer de mettre l'accent non plus sur le résultat sonore (généralisé par le corps-accord musical) mais, à l'inverse, sur le geste musicien qui l'engage. C'est écrire la musique selon la logique traditionnelle d'une *tablature* : celle qui désigne, le plus

A. En 1743, Rameau s'oppose d'autant plus à la déconstruction d'une autonomie musicale d'écriture, durement conquise depuis Guy d'Arezzo, qu'il parachève sa théorisation de la musique tonale de son temps sous condition des mathématiques et de la philosophie cartésienne (pour plus de détails, voir III. iv). Où l'on voit que l'autonomie logique de la musique est la condition nécessaire pour que des *raisonances* entre pensées puissent se déployer.

souvent graphiquement, comment jouer d'un instrument pour matérialiser telle note dans tel instrument.



Comme la précédente, cette logique d'écriture à la lettre se diversifie en deux versions (au moins^A) :

- l'une à nouveau informatique,
- l'autre sous forme de texte narratif.

Tablature informatique

Il s'agira par exemple de l'écriture d'un patch informatique : celui-ci consigne la série des opérations qu'un ordinateur-synthétiseur doit effectuer pour générer tel ou tel son (*ex. p. 51*)^B.

Un tel patch, en quelque sorte, « raconte » à l'ordinateur, ligne à ligne, l'ensemble des gestes que celui-ci doit enchaîner pour produire tel ou tel résultat sonore.

Comme dans toutes les tablatures, le résultat sonore ne peut guère être intuitionné à partir de la simple lecture de cette « feuille de route », en tous les cas pour qui ne pratique pas l'instrument en question.

A. Nous ne cherchons toujours pas à être exhaustif. Il faudrait évoquer cette manière anglo-saxonne (voir son usage aujourd'hui dans le jazz...) d'écrire la musique à la lettre alphabétique qui code chaque note selon la succession a-b-c-d-e-f-g-h, manière au demeurant que Guy d'Arezzo prônait déjà dans son *Micrologus*...

B. Exemple extrait de la partie électroacoustique de mon œuvre *Dans la distance* (1993). Il s'agit ici de synthèse granulaire pilotée sous Max-TSP (Ircam).

On comprend bien que l'avantage ainsi assuré en matière de précision du geste « instrumental » a pour contrepartie l'opacité complète du résultat sonore ainsi obtenu.

```
*****
D32;¶
01 PLAY-EXPLODE stop;¶
G-to1 127;¶
G-rout 127;¶
G-revfb 70;¶
Gran-pit-num 1;¶
Gran-metro 10;¶
Gran-metro-base 10;¶
Gran-pit 0;¶
Gran-vel 0;¶
BPE-Gran-vel-base 60 0 127 400
80 1000, bang;¶
Gran-dur 0;¶
Gran-dur-base 200;¶
Gran-onset 0;¶
Gran-onset-base 0;¶
Gran-attack 10;¶
Gran-attack-base 50, 10 400;¶
Gran-decay 0;¶
Gran-decay-base 10;¶
1-frog-sampno 2;¶
2-frog-sampno 2;¶
3-frog-sampno 2;¶
4-frog-sampno 2;¶
PLAY-EXPLODE set D32;¶
WHICH-SEQ 5;¶
PLAY-EXPLODE start 2;¶
2900 WHICH-SEQ 3;¶
1000 Gran-attack 0;¶
Gran-attack-base 0;¶
Gran-vel-base 127;¶
1800 Gran-attack 10;¶
Gran-attack-base 50;¶
Gran-vel-base 100, 60 2000;¶
Gran-dur-base 200, 500 1000;¶
1100 Gran-attack 0;¶
Gran-attack-base 0;¶
```

Exemple de patch informatique

Écriture narrative

On peut entreprendre le même type de narration à propos cette fois des gestes mêmes du musicien. C'est ce qu'un certain nombre de compositeurs ont cru devoir entreprendre dans les années soixante, débouchant ainsi sur ce qu'on a pu appeler des *partitions verbales*.

Stockhausen n'a pas échappé à cette tentation (musicalement nihiliste^A), en particulier dans le recueil *Aus den sieben Tagen* qui a constitué en 1968 le coup d'envoi de son vaste tournant idéologico-musical.

Voici par exemple « l'écriture » intégrale de la seconde pièce du recueil, *Unbegrenzt*, pour ensemble^B, en date du 8 mai 1968 :



«Joue un son avec la certitude de disposer d'un temps et d'un espace infinis»

Difficile de se tenir plus loin de l'écriture musicale conquise depuis d'Arezzo!

7 – ÉCRIRE LA MUSIQUE AVEC DES NOTES

« Les notes sont les premiers éléments de notre art. » Guy d'Arezzo ²⁶

L'écriture proprement *musicale* de la musique se différencie radicalement des types précédents d'écriture : écrire à la note plutôt qu'au chiffre ou à l'alphabet procède d'une conception toute différente de ce qui de la musique doit s'écrire.

Ces deux dernières manières d'écrire tendent en effet à aborder le processus musical par ses deux extrémités :

- soit selon son résultat sonore (chiffrage informatique du son);

A. « Mieux vaut vouloir n'importe quoi que ne rien vouloir ! »

B. indéfini.

— soit selon son mode de production musicien (tablatures à la lettre).

La note va se différencier radicalement de ce type d'approche en ce qu'elle tient en la constitution d'une nouvelle entité abstraite, purement musicale, qui n'entretient plus de transitivité ni avec le son engendré, ni avec le geste musicien.

C'est la dimension « abstraite » de cette intransitivité propre à la note qui sera d'ailleurs au principe de bien des reproches qu'on lui adressera, surtout à partir du moment où le vieux solfège va entrer en crise (au cours du xx^e siècle) : on reprochera à la note d'être abstraite du son et on l'accusera de ne générer qu'« *une musique de papier*^A » ; ou on lui reprochera d'être abstraite du geste instrumental et on l'accusera alors d'être « *une carte qu'on prend pour un territoire*^B ». Dans les deux cas, l'abstraction musicale de la note sera caractérisée, au fil d'un vieux poncif, comme celle d'une musique « morte ».

En vérité, comme on va le voir, cette double « abstraction » (par rapport au résultat sonore comme par rapport à sa genèse gestuelle) propre à la note est la condition même pour créer musicalement une nouvelle concrétion, une nouvelle figure (proprement musicale) du concret, un nouveau type de matière à la lettre.

On ne s'étonnera pas qu'un concret d'un type nouveau puisse être dénoncé comme une abstraction par ceux-là même qui ne partagent pas la même compréhension de ce qu'exister veut dire^C : si la note concrète et vive du musicien est dénoncée comme abstraction morte par tel ou tel, c'est parce que ce dernier a une tout autre conception de ce que *musique* veut réellement dire.

L'écriture à la note est donc une nouveauté radicale car, loin d'être une nouvelle manière (technique) d'inscrire une entité existante déjà bien définie, elle invente son entité référente en même temps qu'elle invente sa manière de l'inscrire. On dira donc que la note est logiquement *constituante* et non pas techniquement *constituée*.

A. Cocteau faisait déjà ce reproche à la musique de l'École de Vienne.

B. Voir par exemple le point de vue de Gérard Grisey...

C. Les adversités politiques ne cessent de mettre en œuvre ce type de partage, sans dialogue concevable, sur ce qui existe et ce qui n'existe pas...

Rien n'atteste mieux du caractère musicalement *constituant* de la note de musique que la lettre musicale suivante^A :



qui « désigne » un silence pour le moins errant, et qui, pour les positivistes du matériau (sonore et humain), pointe en vérité un rien du tout.

Ce signe (le « soupir ») ne désigne en effet même pas une durée présente car il faudrait *a minima* y adjoindre un tempo (par exemple noire=60) pour que ce signe désigne une seconde de silence. Au demeurant, de quoi *silence* serait-il ici le fait ? Silence de qui ? de quoi ?

Et pourtant, pour le musicien, ce type de lettre ouvre par lui-même à des opérations musicales parfaitement censées, par exemple celle-ci :



C'est dire qu'admettre à l'existence proprement musicale ce type de « choses » ouvre à de nouveaux types de discours. Par exemple à celui-ci, qui n'a en effet plus rien d'empiriquement présentable :



lors même qu'il se révèle pourtant apte à *structurer* la partie de violon solo (mesure 161) de *Terrain* (Brian Ferneyhough) :



A. ce type précisément de signes dont Rousseau voulait expurger l'écriture de la musique...

8 – LE SEUL ART À S'ÊTRE DOTÉ DE SA PROPRE ÉCRITURE

« En de nombreuses occurrences,
les notes deviennent liquides comme des lettres. » Guy d'Arezzo²⁷

La constitution d'une telle écriture spécifique configure un événement historique au double sens suivant :

- cette constitution progressive est précisément datable : elle commence avec Guy d'Arezzo au début du XI^e siècle (les Grecs ne disposaient pas d'une écriture musicale propre) pour se stabiliser à la Renaissance ;
- cette constitution est de toute première importance : elle dote la musique d'une autonomie de consistance constituant la musique en monde, en monde-*Musique*.

On ne saurait trop insister sur l'importance proprement inouïe de cet « événement » : la musique est le seul art (jusqu'à présent^A...) à s'être doté de son écriture propre, tout de même que la mathématique est la seule science (définitivement^B?) à s'être dotée de sa propre écriture. On suggérera, en une brève annexe, combien ce partage d'écritures (et donc de pensée à la lettre) crée des affinités entre musique et mathématiques.

L'histoire de cette écriture musicale, du solfège donc, ne s'arrête nullement à cette période de constitution. S'il est vrai qu'écrire musicalement va être la manière par excellence de musicaliser de nouveaux territoires sonores et par là de les conquérir pour le monde-*Musique*, on se doute bien que l'écriture et les notations musicales n'ont eu de cesse d'évoluer au fur et à mesure des nouvelles tâches fixées à l'écriture musicale par l'évolution générale tant des matériaux sonores à musicaliser que des catégories de la pensée musicale.

Le point remarquable est que tout ceci se développe autour d'un noyau inchangé : celui de la note de musique. En atteste que l'inscription informatique universelle de la musique s'est aujourd'hui déployée autour d'une norme Midi qui se trouve, de part en part, structurée par la notion de note^C.

A. La chorégraphie est sans doute l'art qui s'approche le plus d'une invention équivalente...

B. Si la mathématique est bien l'ontologie (cf. Alain Badiou), et si l'écriture d'une science est ce qui structure selon la lettre l'être de ses étants, alors il n'est bien d'écriture scientifique que mathématique.

C. On ne cesse d'ailleurs d'y parler de « note in » et de « note off »...

Avant de mieux caractériser le concret propre de la note de musique, précisons ce que l'écriture musicale n'est pas.

9 – CE QUE L'ÉCRITURE MUSICALE N'EST PAS

L'idéation musicienne du solfège doit traverser de fausses représentations de ce en quoi l'écriture musicale consiste.

L'écriture musicale n'est pas une représentation

L'écriture musicale, d'abord, n'est pas une représentation (si *représentation* désigne une opération constituée à partir d'une présentation première). L'écriture musicale n'est pas la tentative seconde de représenter un matériau sonore ou gestuel (humain) déjà présent.

Certes l'écriture musicale s'est constituée à partir de tels matériaux tant sonore que gestuel (les neumes du grégorien étaient des figures de gestes vocaux). Mais la logique même de la note est intransitive à cette logique de représentation d'un matériau préformé (et présentable comme candidat à la représentation). Encore une fois il suffit d'exhiber la lettre suivante (le «sourir») ‡ pour indiquer que ce signe ne «représente» très exactement rien qui soit présentable de manière positiviste – aucune «chose» empiriquement appréhendable dans l'ordre de la réalité quotidienne.

L'écriture musicale ne constitue pas un langage interne à la musique

L'écriture musicale n'est pas non plus la constitution d'un langage propre de la musique, d'un langage interne au monde-Musique qui n'aurait donc nul besoin de signifier hors de la musique pour exister comme langue musicienne.

En cette manière de voir, l'écriture musicale reviendrait à «dire» les sons, à «signifier» les gestes musiciens en sorte que la partition qui en résulterait pourrait être comprise comme constituant une sorte de message destiné à être communiqué à l'auditeur. La note constituerait ainsi un signifiant proprement musical dont le signifié serait un mixte de matériau humain et sonore.

Cette conception du solfège comme une sorte de langue musicale servant aux musiciens à communiquer entre eux (le compositeur communiquerait

sa pensée à l'interprète pour que celui-ci la communique à l'auditeur) relève d'une fable anthropomorphique propre à notre matérialisme langagier.

Il faut lui opposer que la note – la lettre musicale – *structure* la musique plutôt qu'elle n'y signifie. Nous verrons un peu plus loin de quelle manière la note structure la musique (plutôt qu'elle ne la représente, signifie ou enregistre).

L'écriture musicale n'est pas un enregistrement

L'écriture musicale ne saurait davantage être comprise selon le paradigme techniciste de l'enregistrement : la partition ne constitue pas un enregistrement d'une réalité sonore (éventuellement virtuelle) comme l'écriture informatique constitue l'enregistrement chiffré d'une entité sonore. La note n'est pas davantage une carte enregistrant un territoire sonore : la note est constituante, et non pas constituée.

L'écriture musicale n'est pas ordonnée à une perception

Dernier point, qui à la fois traverse et résume les précédents : l'écriture musicale est intransitive à toute perception. La lettre de musique – au demeurant comme toute lettre – ne renvoie directement à aucune perception pas plus qu'elle ne signifie immédiatement un phénomène sonore. Elle constitue un trait différentiel dans un espace abstraitement structuré (mais musicalement concret).

Certes la note est corrélable à une perception – elle n'est donc pas indépendante de tout phénomène sonore ou gestuel (elle entretient bien quelque dépendance au matériau sonore et au matériau humain) – mais ces corrélations sont *constituées* par la structure du solfège plutôt que *constituantes* de cette structure. C'est parce que le solfège est musicalement structuré comme il l'est qu'il peut entrer en relation (de manière très spécifiée) avec le matériau sonore et le matériau gestuel.

C'est donc la structure même du solfège qu'il faut examiner pour dégager l'idée musicienne adéquate de l'écriture musicale.

On a vu que la lettre de silence concentrait l'autonomie de la logique musicale d'écriture. C'est bien autour de cette lettre que prend forme la logique si spécifique de l'écriture musicale : ni représentation symbolique d'une réalité phénoménale (sonore) – l'écriture musicale n'est pas

un codage de l'acoustique, comme peut l'être l'écriture informatisée des enregistrements numériques –, ni abstraction mathématique qui effacerait l'apparence phénoménale du son pour mieux se focaliser sur sa structure ontologique, l'écriture musicale est une création tout à fait spécifique parmi les différents modes d'écriture de la musique, et cette création relève d'une structuration logique^A de la matière musicale.

Ce point a une conséquence immédiate : les crises et mutations de l'écriture musicale sont toujours des crises et des mutations *logiques* et nullement de simples évolutions *techniques*.

10 – PETIT INTERMÈDE HISTORIQUE

L'évolution du solfège et plus centralement de la note de musique est liée à l'évolution des grandes catégories structurant musicalement les sons. Donnons-en quatre petites illustrations historiques²⁸, sur des points d'évolution plutôt mineurs, mais qui feront d'autant mieux ressortir le couplage entre solfège (au sens large) et logique musicale de pensée.

Canon n° 2.



Canon n° 4.



(L'Offrande musicale, Jean-Sébastien Bach)

A. On détaillera, dans un chapitre spécifique (II. xiii), le sens détaillé qu'on propose ici pour le mot *logique*.

Passage de la ligne à la surface

Le passage à partir du XVII^e siècle d'une écriture linéaire (typiquement celle de l'écriture du canon) à une écriture de surface (par superposition synchrone de plusieurs voix sur la même portée) a été lié à une nouvelle catégorisation proprement harmonique (verticale donc) de la polyphonie, couplée à la nouvelle notion d'harmonie *fonctionnelle*.

Ainsi le canon suivant à deux voix :



correspondant à la ligne suivante :



va être réalisé selon l'inscription suivante



correspondant à la surface suivante :



Passage de la surface au volume projeté

Le passage ultérieur (au cours du XVIII^e) d'une écriture plane à une écriture implicitement en volume (par superposition de portées-surfaces) sera lié à la constitution d'une pensée musicale proprement orchestrale puis symphonique (école de Mannheim...) et non plus simplement instrumentale.

Changement dans l'ordonnancement vertical des portées

L'ordre vertical présidant à la superposition des portées pour une partition d'orchestre a lui-même évolué au gré des conceptions de ce qu'orchestre voulait dire.

L'ordre vertical fut d'abord celui des tessitures^A



(Rameau, ouverture d'Acante et Céphise, 1751)

puis devint, au cours du XVIII^e, celui qu'on connaît aujourd'hui, les portées devenant classées verticalement en familles instrumentales homogènes^B.

Cette transformation traduisit la constitution progressive d'une logique proprement symphonique de l'orchestre liée au fait que la dimension *timbre* s'est émancipée de la seule dimension *hauteur* (harmonie et tessiture) en sorte que, par exemple, la flûte alto apparaisse plus proche de la flûte en *do* que de l'instrument à cordes *alto*. La notion musicale d'orchestre est ainsi passée d'une notion algébrique d'ensemble superposant des instruments à celle, plus topologique, de Timbre collectif fait d'un assemblage de voisinages et de « formants ».

A. avec trois groupes : *dessus* (flûtes, violons et clarinettes), *intermédiaires* (cors, parties de cordes, bassons) et *basses*

B. dans l'exemple : *bois* (flûtes, clarinette, bassons), *cuvres* (cors), *cordes*

Passage de la typographie à la gravure

Le passage de la typographie à la gravure pour imprimer la musique a lui-même une portée logique proprement musicale : la nécessité de préciser graphiquement l'expression musicale a en effet rendu nécessaire de diversifier les notations graphiques et, par là, de ne plus s'enfermer dans un cadre typographiquement rigide où différents caractères mobiles devaient être emboîtés comme dans un puzzle. La gravure permettait *a contrario* un traitement plus global de la partition comme fatras hétérogène là où la typographie, privilégiant la lettre séparée, rigidifiait les assemblages comme en atteste l'exemple suivant :

typographie :



gravure :



Dans ce petit exemple, la difficulté d'ordre spécifiquement typographique d'inscrire les ligatures regroupant deux croches ou quatre doubles croches est surmontée par la gravure qui, pouvant regrouper adéquatement les notes, peut ainsi les métrer et par là mieux suggérer un phrasé.

Là encore, c'est la catégorie de phrasé expressif qui configure logiquement ces transformations techniques d'écriture et de notations.



Ainsi les transformations du solfège sont logiquement articulées à des transformations de ce que *musique* veut dire.

11 – LE SOLFÈGE COMME MIXTE

De quoi le solfège se compose-t-il ?

Un fatras

Il faut d'abord prendre mesure du point relevé par Rousseau : le solfège se présente effectivement comme un fatras invraisemblable. On y mélange toutes sortes de signes – nous allons dans un instant tenter d'y mettre un peu d'ordre –, le plus souvent sans guère d'explications et sans que jamais un plan rationnel d'ensemble n'en soit présenté.

Cet amas disparate de signes, de lettres de toutes natures (chiffres, lettres alphabétiques, notes...), de figures et de dessins engage aussitôt la question suivante : en quoi fait-il un ? En quoi est-il légitime de recollecter un tel amoncellement sous le nom de *solfège* ? Bref, existe-il un solfège musical ou existerait-il plutôt une liasse non brochée de solfèges ?

Où l'on retrouve la question leibnizienne : pour qu'il y ait un *solfège*, il faut d'abord qu'il y ait *un* solfège.

Un noyau fermé et des floraisons ouvertes

La réponse que l'on propose d'apporter ici à cette question – constituant donc notre Idée musicienne du solfège – va être la suivante :

1. L'unité du solfège tient à l'existence d'un noyau dur et fermé^A : la part d'écriture proprement dite du solfège ;
2. Autour de ce noyau, le solfège déploie une efflorescence ouverte^B de notations disparates et hétérogènes ;
3. Cette hétérogénéité globale, cette disparité interne du solfège, cette non-unification est musicalement nécessaire et non pas contingente ; il faut donc la préserver contre toutes les tentatives d'homogénéiser le solfège.

Commençons par examiner de quelle manière le solfège coordonne un noyau d'écriture et un fatras de notations disparates en remontant des notations vers l'écriture.

12 – DES NOTATIONS

Distinguons trois grands types de notations :

A. au sens topologique du terme : ce noyau trace sa propre frontière en se l'incorporant.

B. au sens topologique du terme : la frontière de l'ensemble des notations n'est pas constituée par une notation-frontière, la frontière des notations n'est pas musicalement notée.

1. Les tablatures ou images du geste instrumental :



2. Les figures ou dessins, par exemple une liaison ou un *crescendo* :



3. Les mots et les nombres, par exemple une agogique ou un tempo :

« *Adagio* » la = 440

On classe, ce faisant, les notations selon la nature des signes utilisés.

On pourrait les classer selon l'objectif visé par ces différentes notations :

- une disposition instrumentale à adopter (ex. : hautbois, *ponticello*)
- un résultat sonore à obtenir (ex. une intensité telle *ff^A*),
- une notation à interpréter (ex. un tempo, une agogique).

On obtiendrait alors le tableau croisé suivant :

	Disposition instrumentale	Résultat sonore	Notation à interpréter
Figures & dessins			
Mots & nombres	hautbois <i>ponticello</i>	<i>mf</i>	<i>Calmement, rubato</i> noire = 90
Tablatures			<i>Ad.</i>

Toutes ces notations, de nature par essence proliférante, se distinguent de l'écriture musicale proprement dite.

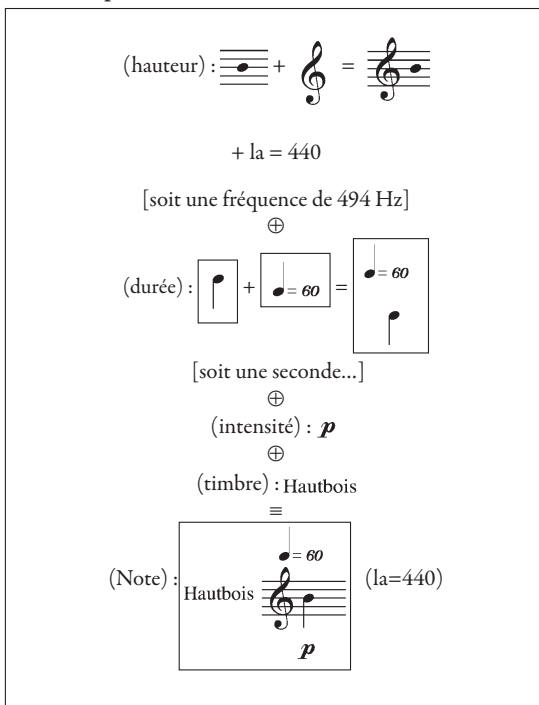
13 – UNE SEULE ÉCRITURE, À LA NOTE

La note de musique trône au cœur de l'écriture musicale.

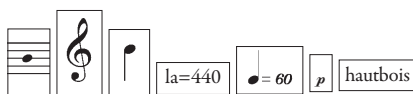
A. On suppose ici que la notation d'intensité désigne non pas le geste instrumental à effectuer (comme dans la pratique mahlérienne) mais le résultat sonore à obtenir. C'est ce principe qui légitime qu'un *tutti* orchestral puisse se noter simplement d'un *mf* uniforme à tous les pupitres (et non se détailler, comme Mahler aimait à le faire – chef d'orchestre oblige! –, par exemple d'un *f* à la flûte et d'un *mp* à la trompette).

La note – conçue comme structure minimale susceptible d’être jouée – constitue par elle-même un composé de signes de natures différentes.

On peut la décomposer ainsi :



soit l’assemblage des sept marques suivantes :

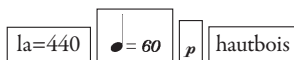


On tiendra que la hauteur et la durée sont ici *écrites* (inscrites à la lettre) quand l’intensité et le timbre sont *notés* (par des mots, abréviés – « *f* » pour *forte* – ou non – « *hautbois* »).

On considérera ainsi que la note est l'alliage d'une « lettre » (assemblant les trois premières marques) :



et de notations (les quatre dernières) :



14 – CE QUI DOIT S'ÉCRIRE/CE QUI NE PEUT PAS S'ÉCRIRE

Cette note renvoie bien à un geste instrumental et à un résultat sonore mais elle ne leur est pas transitive, en deux sens :

- à une même note correspond (par essence musicale et non de manière accidentelle) une infinité ouverte de corps-accord et de traces sonores possibles^A;
- cette simple note opère un partage dans la musique entre ce qui doit s'écrire et ce qui ne peut qu'être noté.

Ce dernier point est capital : séparer dans le phénomène musical (partition, corps-accord, trace sonore, perception auditive) ce qui sera écrit de ce qui ne sera que noté configure le noyau même de la logique musicale.

Que fait ici notre note de musique ? Elle écrit à la lettre durée et hauteur et elle note l'intensité et le timbre instrumental.

En fait l'intensité opère ici comme une sorte de para-lettre de musique : elle a un versant de notation (elle abrégie des mots : *f* pour *forte*, *p* pour *piano*...) mais elle relève en même temps d'un ordre propre à la musique (... *pp p mp mf f ff*...) qui esquisse une figure possible de lettres musicales^B.

La dimension de (dé)notation de la note se concentre donc sur le timbre lequel en effet focalise ce qui du son est musicalement incrévable : le solfège nomme le timbre^C mais ne l'écrit pas.

A. Il n'est d'ailleurs que de voir combien la moindre exécution mécanique d'une telle note nécessite informatiquement de spécifications pour prendre mesure de cette ouverture native de la moindre note.

B. D'ailleurs la norme Midi homogénéise ces intensités – renommées *amplitudes* – selon la même échelle 0-127 que celle en usage pour les hauteurs...

C. ici en nommant un instrument (le « hautbois »)

L'écrit, le noté et le non-inscrit

La logique de ce partage opère, en vérité, selon trois termes :

- ce qui s'écrit,
- ce qui se note (faute de pouvoir s'écrire),
- ce qui n'est pas inscrit (le « non-dit », ni écrit ni noté, considéré comme allant de soi).

Écriture, notations et non-dit sont donc les trois composantes du solfège.

Le noyau d'écriture du solfège est relativement stable^A quand le partage noté/non inscrit, par contre, ne cesse historiquement de se déplacer^B. Nous allons revenir sur la manière dont ce contraste d'une lettre stable accompagnée de notations proliférantes contribue à la crise actuelle d'un solfège millénaire.

Le timbre constitue le réel de l'écriture musicale

Mais relevons d'abord l'importance de ce qui est noté *parce que cela ne saurait s'écrire* : on tient en effet là, selon l'axiome fameux de Lacan (« le réel, c'est l'impossible »), le réel même de l'écriture musicale.

Ce réel est le timbre, entendu non seulement comme timbre instrumental (celui du hautbois dans notre exemple) mais aussi et surtout comme synthèse fusionnante de composantes élémentaires tant simultanées (les fréquences des hauteurs) que successives (les transitoires).

Ce timbre-synthèse peut analytiquement s'écrire : on peut écrire son spectre vertical avec des hauteurs et son enveloppe horizontale avec des micro-durées^C. Par contre, on ne saurait écrire ce qui le caractérise comme « Timbre » et qui tient précisément à la fusion pour l'oreille de tous ses éléments et micro-parties. C'est à ce titre que le timbre constitue ce qui ne

A. Encore que... L'usage progressivement étendu des micro-intervalles (quarts de ton...) ou de rythmes de plus en plus « irrationnels » contribue à complexifier l'écriture même de la note de musique.

B. en bonne partie en sorte de spécifier par de nouvelles notations ce qui jusque-là n'avait pas besoin de l'être car relevant de l'évidence.

C. Une bonne part de la musique dite « spectrale » n'a eu de cesse de jouer de ce type d'opération.

saurait musicalement s'écrire, donc le point même de réel sur lequel l'écriture musicale à la fois bute et s'établit.

Notons qu'une telle fusion timbrale pourrait cependant parfaitement s'écrire selon d'autres logiques d'écriture que musicale : par exemple mathématiquement (un tel timbre est la colimite inductive de ses fréquences et transitoires et cela s'écrira donc, dans un diagramme de type catégoriel, comme un co-cône). Autant dire que le réel dont il est ici question n'est pas celui de l'écriture en général mais bien celui de l'écriture *musicale*.

Rythme et timbre

Si l'on remarque qu'à l'autre extrémité, ce qui de la musique s'écrit éminemment, c'est le rythme – ce rythme fait de durées qui, comme on l'a vu, peuvent n'être que de silence –, alors la dualité rythme-timbre va délimiter globalement le registre de l'écriture musicale : d'un côté ce qui est éminemment inscriptible, de l'autre ce qui ne saurait l'être.

Le rythme est, plus encore, ce qui *doit* être écrit pour qu'il y ait musique : on peut écrire des notes sans hauteurs (voir par exemple les percussions dites « sans hauteurs »), on ne saurait écrire sans durées donc sans rythme.

Mieux : en rythmant des objets sonores trouvés, la musique peut les intégrer à son monde, les musicaliser : il suffit par exemple de rythmer un bruit ou un enregistrement pour très vite en faire de la musique^A.

La polarité constitutive du solfège entre une écriture et des notations se métonymise donc dans la polarité musicale du rythme et du timbre. Autre manière de montrer le couplage étroit qu'il y a entre solfège et logique musicale.

15 – UN FATRAS ESSENTIEL

Une conséquence de toute cette logique est que le fatras d'écriture et de notations que constitue une partition doit être préservé comme musicalement essentiel et non pas récusé, en prétendant homogénéiser la partition que ce soit « par le haut » (en prétendant tout écrire) ou « par le bas » (en dissolvant toute écriture au profit des seules notations). Dans le premier cas,

A. Voir plus de détails dans le chapitre II. v

II. LE MONDE-MUSIQUE ET SON SOLFÈGE

la partition deviendrait illisible par complexité d'écriture ; dans le second, elle deviendrait purement graphique et littéraire plutôt que musicale.

Pour donner une idée de ce que « fatras » veut dire sur une partition, voici par exemple une page de musique, d'abord en son noyau fermé d'écriture :



puis en sa diversité constitutive de notes et de notations :

♩ = 40
Lentement...

Mutation la plus aigue

[chœur] (réciter)

G.O.

Accompagnement du pédalier sur le Récit 8-4 pppp

32 + 16 pppp

8-4 8-4-2 pppp ppp pp (Craquements très brefs)

[chœur] (chanter par rouls des pieds)

[chœur] (chanter) [chanter]

♩ = 50
Assez lentement...

Bizzabréation complexe

G.O.

Pos. (Jeu creux) 11-8

G.O. (Tant) Prendre le temps des ébranlements

16 (+6+4)

32 (+16+8)

pp

Prépondérance de 16

tr tr tr

[chœur] [chœur] [chœur] [chœur]

Erkennung (F. Nicolas – Éd. Jobert)

16 – TRANSFORMATIONS DU SOLFÈGE

« La seule notation future logique sera celle qui englobe la précédente. »
Boulez²⁹

Le solfège, comme produit *écriture*⊗*notations*, ne cesse d'évoluer, au fil des nouvelles exigences logiques de la musique, qu'il s'agisse par exemple de transformer ce que *discours musical* veut dire, ou de musicaliser de nouveaux matériaux sonores offerts par une nouvelle époque (soit exemplairement notre problème contemporain : comment faire de la musique avec les sons électroniques que nous fournit l'époque informatique^A?).

L'idée musicienne que nous soutiendrons est que ces réformes incessantes du solfège, pour rester musicales et ne pas sombrer dans le nihilisme contemporain du pur et simple « sonore », doivent se faire, comme le suggère Boulez, par « englobement », c'est-à-dire autour du noyau dur que constitue l'écriture musicale à la note (rappelons à ce titre que la codification Midi, désormais hégémonique dans la lutherie informatisée, inscrit bien la note de musique comme noyau dur de ses propres opérations).

Crise du solfège

Il est clair que le solfège traverse aujourd'hui une crise que l'on dira de croissance plutôt que de dégénérescence et qu'une telle crise se traduit subjectivement chez le musicien par une crise de confiance dans le solfège lui-même : à la fois dans la validité de la vieille note mais surtout dans le principe même d'un solfège et donc dans la nécessité d'un noyau dur d'écriture proprement musicale.

Bien des compositeurs se retrouvent en première ligne dans cette entreprise de déconstruction de l'écriture musicale. C'est dire que cette crise n'est pas un épiphénomène.

La crise actuelle du solfège désoriente :

– elle tend à confondre des positions subjectivement fort disparates, allant du nihiliste actif (« détruisons la vieille note oppressive de la vitalité

A. L'Ircam est née très exactement de cette question. Remarquons au passage le caractère ici moteur de « l'offre » informatique : c'est parce que l'ordinateur avait été inventé (pour des raisons dans laquelle la musique n'avait aucune part) que le musicien a pu se demander quel parti musical en tirer, et ce d'autant mieux que le musicien en question – Boulez – était porteur d'une conception constructiviste de la musique.

individuelle!») au sceptique («peut-on toujours composer de la musique avec des notes?») en passant par le nihiliste passif («évitons de trop écrire la musique!»);

– elle voit s’opposer des orientations de plus en plus extrêmes : d’un côté les tenants d’une fuite en avant dans une complexification d’écriture qui semble n’avoir plus de principe interne d’auto-limitation à la suite de Brian Ferneyhough^A, de l’autre les partisans d’un recul sur des positions d’écriture minimaliste à la suite de Morton Feldman par exemple...

Surcharge de la partition

Du côté de la surcharge, l’accumulation de signes inscrits comporte au moins les trois aspects suivants :

1. Une complexification de l’écriture

Il y a d’abord un déplacement du curseur écrit/noté qui se donne dans une complexification de la part écrite de la note (micro-intervalles, durées irrationnelles, tempi ultra-précis...) :

Brian Ferneyhough : 5^e quatuor

L’écriture proprement dite (la note) peut ainsi prendre en charge ce qui était inscrit jusque-là par de simples notations (agogique, ornements, etc.).

A. On reviendra dans le chapitre II. XI sur la position, dans le monde-Musique, de ce type de morceaux «extrêmes» ou limites...

2. Une hétérogénéisation

Deuxième déplacement du curseur, cette fois entre noté et non-inscrit : les notations prolifèrent en sorte d'inscrire soit ce qui restait avant non-dit (modes de jeux, etc.), soit ce qui, étant nouveau, doit être dit.

J'en prendrai pour seul exemple les nouvelles notations qu'il m'a fallu inventer pour désigner dans *Duelle* le jeu de la *Timée* (nouveau dispositif conçu à l'Ircam pour projeter musicalement les sonorités électroacoustiques^A) :

The image shows a page from a musical score for 'Duelle' by Pierre Boulez. The score is written for a mix of instruments and a computer-generated sound system. The notation is a combination of traditional musical notation (notes, rests, dynamics) and specific instructions for the computer-generated sounds. The score is divided into measures, with some measures containing multiple staves. The overall layout is complex and dense, reflecting the experimental nature of the work. On the right side, there is a large bracket labeled 'ORDINATEUR' (Computer) that encompasses several staves of the score. The notation includes various symbols and abbreviations, such as 'K avant-haut-droite', 'K avant-haut-gauche', 'Ao', 'R2 (réverb. en Ao)', 'Kp', and 'Kp+'. The score is written in a mix of French and English, with some parts in French and others in English. The notation is a combination of traditional musical notation and specific instructions for the computer-generated sounds.

3. Une schizophrénisation tendancielle

Un dernier trait frappant de cette crise est ce qu'on pourrait appeler une schizophrénisation tendancielle du solfège, c'est-à-dire son partage en deux registres dissociés relevant de deux logiques hétérogènes.

Ceci apparaît particulièrement dans les partitions d'œuvres mixtes, mêlant instruments de musique joués *live* et dispositifs électroacoustiques : la partition tend ici à être techniquement scindée en deux parties disjointes, l'une classiquement notée pour les instrumentistes, l'autre notée selon une sorte de tablature pour ordinateur (on inscrit par exemple le numéro du

A. Un « cube » de six haut-parleurs piloté par un logiciel *ad hoc*...

patch informatique à lancer sans qu'il soit possible de décèler dans la partition ce que l'ordinateur exécutera) :

Dans la distance (F. Nicolas – Éd. Jobert)

La partition porte ici le stigmate d'un partage mal subsumé entre deux logiques hétérogènes : celle du jeu musical traditionnel et celle du matériau sonore diffusé par haut-parleurs... Ce traitement empirico-pragmatique a beau être aujourd'hui inévitable, il est musicalement insatisfaisant : il tend à faire croire qu'on pourrait faire de la musique en faisant dialoguer deux mondes : le monde instrumental et le monde électroacoustique.

L'idée d'une dialectique entre mondes différents n'est guère tenable, sauf à soutenir l'existence d'un méta-monde, d'un Univers donc, ou d'un Cosmos... Pour ma part, je m'inscris plutôt à l'ombre d'une problématique du *chaosmos* (donc sans totalisation concevable des différents mondes).

Une partie logique essentielle se joue en ce point : doit-on accepter que le monde-*Musique*, faute de pouvoir musicaliser les nouveaux sons informatiques, se résigne à « dialoguer » avec eux comme on le ferait avec une puissance étrangère, ou doit-on au contraire s'attacher à l'unité du

monde-*Musique* (une unité dont on verra plus loin qu'elle a pour condition nécessaire une connexité) et s'attaquer à la difficile tâche de musicaliser ces sons informatiques^A ?



Au total, le solfège et son noyau d'écriture, ce cœur logique du monde-*Musique*, sont bien au principe même de ce que, dans le monde-*Musique*, *musique* veut dire.

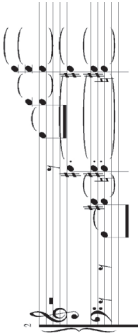
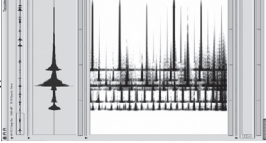
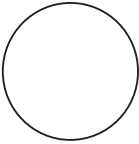


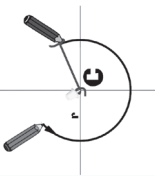
17 – ANNEXE : ÉCRITURES MUSICALE/MATHÉMATIQUE

On peut soutenir que l'écriture se trouve au principe des affinités entre musique et mathématiques, entre deux modes de pensée dont la logique autonome est littérale.

On peut faire ressortir ces affinités d'écriture au moyen du tableau suivant qui met en correspondance diversités d'inscriptions musicales et mathématiques en prenant comme exemple les différentes manières mathématiques d'inscrire ce qu'est un cercle :

- par écriture de son équation algébrique,
- par dessin de sa figure géométrique,
- par explicitation verbale de sa propriété constitutive (ensemble des points à même distance d'un centre),
- par caractérisation de l'opération permettant d'engendrer son tracé (compas, cordeau...).

A. C'est ce que j'ai entrepris, pour mon propre compte de compositeur, après l'expérience « schizophrène » de *Dans la distance* (1993), en commençant de musicaliser les haut-parleurs (grâce à la *Timée*) dans *Duelle* (2001).

	de la musique		mathématique d'un cercle
	musicale	non musicales	
ÉCRITURE		écriture numérisée du son : 0100110111001110...	$x^2 + y^2 = c$
N O T A T I O N S	Figures et dessins	sonagramme : 	
	Mots et nombres	« haubois », « andante » « 60 à la noire »	« un cercle », « de 5 cm de rayon »
	Tablatures	  D32; [¶] 0.1 PLAY-EXPLODE stop; ^c G-to l 127; [¶] G-rout 127; [¶] G-revfb 70; [¶] Gran-pit-num 1; [¶] Cass. notes 10; [¶]	 « On trace un cercle en faisant tourner un compas autour de sa pique, etc. »

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Références

1. *Libertés, lettre, matière* (Conférence du Perroquet n° 3, juin 1985 ; p. 7)
2. *Préface à la Dissertation sur la musique moderne* (1743)
3. *Le titre de la lettre*
4. Voir par exemple la conférence du Perroquet citée plus haut qui commente et complète son ouvrage *Les noms indistincts* (Seuil, 1983)
5. Voir son mémoire de 1742 pour l'Académie des Sciences intitulé *Projet de nouveaux signes pour la musique* puis son texte de 1743 intitulé *Dissertation sur la musique moderne* : fac-similés édités par *Art et Culture* – 1977 – du *Dictionnaire de musique* (tome II)
6. *Dissertation.*, p. 213
7. *Projet.*, p. 183
8. *Projet.*, p. 182
9. *Préface.*, p. 193
10. *Dissertation.*, p. 261
11. *Dissertation.*, p. 199
12. *Dissertation.*, p. 202
13. *Dissertation.*, p. 213
14. *Dissertation.*, p. 200
15. *Dissertation.*, p. 202
16. *Dissertation.*, p. 199
17. *Dissertation.*, p. 200
18. *Dissertation.*, p. 213
19. *Dissertation.*, p. 200
20. *Dissertation.*, p. 256
21. *Projet.*, p. 187 & *Dissertation.*, p. 257
22. *Confessions* (Pléiade, p. 285-6)
23. *Projet.*, p. 184
24. *Préface.*, p. 192
25. *Dissertation.*, p. 203
26. *Micrologus*, p. 21
27. *Micrologus*, p. 71
28. Voir les deux volumes (éd. Minerve) *Histoire de la notation*
 - *du Moyen Âge à la Renaissance* (M.-N. Colette, M. Popin, P. Vendrix)
 - *de l'époque baroque à nos jours* (S. Bouissou, C. Goubault, J.-Y. Bosseur)
29. *Temps, notation et code* (*Points de repère*, p. 80)