

# Écrire la musique

## PARTIE 1

### *Genèse de l'écriture occidentale*

« À moins que l'homme ne s'en souvienne, les sons périssent  
car ils ne peuvent être couchés sur le papier. »<sup>1</sup>

À l'origine, le solfège fut créé pour faciliter l'apprentissage des chants religieux devenus trop difficiles à retenir. Les moines avaient pour habitude de chanter des airs courts, de faible ampleur mélodique, et répétitifs, ce qui rendait possible la transmission orale de maître à disciple. De plus, l'utilisation des instruments était interdite puisque celle-ci éloignait l'homme de Dieu. Le chant n'ayant seulement la capacité de produire qu'une mélodie, et n'ayant pas le droit à un accompagnement, il était donc facile d'apprendre et de transmettre la musique oralement. Notre solfège ne s'attarde seulement que sur la hauteur et la durée des notes. Il est très imprécis en ce qui concerne le timbre, l'intensité et l'espace. Seulement, tenter de le généraliser pour qu'il corresponde à tous les critères musicaux serait comme imposer un seul système de pensée, ce qui est difficilement admissible. Ainsi les règles du solfège ne couvrent pas tout et le compositeur ne cesse de les transgresser, de les contourner, pour répondre à ses attentes. « Il est indifférent qu'on se soit un peu écarté de la règle, écrit Dupuits en 1741 dans ses Principes pour toucher de la vièle, pourvu qu'on rende la pièce aussi sensible, et aussi parfaitement que si l'on avait suivie »<sup>2</sup> dans le même ordre d'idée, on peut lire chez Jean Yves Bosseur : « Nulle notation ne peut prétendre assurer un contrôle absolu sur une œuvre (...) car elle constitue globalement un mélange des plus complexe de prescriptions symboliques, numériques, de stimulations graphiques et verbales. »<sup>3</sup>

1. Isidore de Seville, *Etymologiarum*, III, 15

2. Jean Yves Bosseur, *Du son au signe, histoire de la notation musicale*, éd. écritures, Paris 2005.

3. Jean Yves Bosseur, *Du son au signe, histoire de la notation musicale*, éd. écritures, Paris 2005.

Il est difficile de situer l'apparition précise des premiers écrits musicaux. Les plus anciennes documentations viennent néanmoins de Grèce durant le III<sup>e</sup> siècle av. JC, elles utilisaient une notation alphabétique pour ce qui était des chants et une notation de type tablature pour les instruments. Globalement, les notations musicales ont toutes deux sources principales : l'alphabet et les symboles géométriques. La première transcription de ces partitions en alphabet latin déterminaient quinze notes représentées par les quinze premières lettres de l'alphabet (ce qui correspondait à deux octaves). Elles se sont par la suite réduites à une seule octave, de A à G, de *la* à *sol* (notation qui existe encore aujourd'hui par exemple dans la notation anglo-saxonne). Il arrivait à ce qu'on redouble les lettres lorsque la mélodie allait vers l'aigu, la notation n'indiquant pas encore l'ampleur des gammes. La première gamme construite ressemblant à la notre fut pensée par Pythagore au VI<sup>e</sup> siècle av. JC. Une légende raconte que Pythagore était dans sa forge quand il entendit ses enclumes résonner sous les coups de marteaux de poids différents. Il remarqua les différences de sonorités, certaines agréables à l'oreille et d'autres non. Il établit alors une échelle de sons harmonieux selon des proportions mathématiques, ce qui signifie qu'un son est égal à un nombre de vibrations par seconde, ce qui correspond à la fréquence. Plus cette fréquence augmente, plus le son est aigu. C'est la première gamme harmonique. Selon lui, la musique fondée sur une proportion numérique créerait l'ordre dans le monde puisque l'âme et l'univers entier suivraient cette même proportion. ex : une octave = vibrations/s x 2 = fréquence x 2.

Mais les chants des moines se complexifièrent et devinrent grégoriens. Ces chants étaient plus riches, plus expressifs mais aussi plus variés. Ils arrivèrent à la même époque que le désir d'uniformisation de l'église en Europe et de ses chants, ce qui, soit dit en passant, indique encore le rôle « politique » de la musique comme vecteur de fédération, de rassemblement d'une communauté, en l'occurrence de communauté religieuse. La communication de ces chants difficiles à mémoriser à travers différentes localisations devint très compliquée.

Au IX<sup>e</sup> siècle, on commença à annoter les textes par des neumes, sortes d'accents qui indiquaient les inflexions de la voix. Les signes graphiques de cette notation étaient une transcription des gestes du chef de chœur qui indiquait de ses mains si les moines devaient chanter plus haut ou plus bas et ainsi leur donner une idée de la mélodie à suivre. On remarquera que ces signes, bien que codés, sont une représentation et même plus exactement une expression d'un geste qui parle directement au musicien, sans traduction, tout se passant comme si la graphie (l'écriture) était un prolongement immédiat de l'expression corporelle. Le signe est alors comme le produit croisé d'un geste dessiné et d'un souci d'inscription, d'écriture, sans qu'on puisse clairement démêler ce qui ressortit au geste initial (au langage du corps) et ce qui renvoie à la volonté de trouver des signes non motivés par l'expression d'un corps (un alphabet de signes arbitraires ou symbolique au sens de Peirce). L'origine de la notation était alors moins abstraite et plus indicible qu'elle ne l'est aujourd'hui.

Au Moyen Âge, Hermanus Contractus, moine Allemand, ajouta les lettres (a,b,c,d,e,f,g correspondant respectivement à *la, si, do, ré, mi, fa, sol*) aux neumes qui n'indiquaient pas le timbre précis de la mélodie mais seulement les variations de hauteurs. Hucbald, moine théoricien, dessinait des lignes, agrémentant les textes des chants, jusqu'à dix huit parfois. Il indiquait des abréviations devant, signifiant s'il s'agissait d'un intervalle de ton ou de demi ton. Ces lignes découpaient le texte en hauteurs pour suivre la courbe mélodique du chant. La ligne apparut aussi comme guide pour le scribe qui écrivait les partitions. En effet, il en gravait une très discrètement à la pointe sèche pour l'aider dans le placement de ses signes. Cette même ligne s'affirma au XI<sup>e</sup> siècle en devenant rouge, avec une annotation : « f » puisque plus qu'un guide, elle servait maintenant à situer la note *fa* (F), note centrale de la gamme. C'est le début de la clé de fa et de la notation diastémique (notation à intervalle). Lorsque la portée passa à deux lignes, on situa la note à la quinte de fa : *do* (C), arriva alors la clef d'Ut qui était marquée d'une ligne jaune ou verte. Par la suite on choisit *sol* (G) comme référent de la troisième ligne tout simplement par symétrie de *fa* par rapport à *do*.

## Musique et Lang(ue)age

### 1) Retour sur une querelle

- contexte

Jean Philippe Rameau a 69 ans en août 1752 alors qu'éclate la Querelle des Bouffons à Paris, ce compositeur et théoricien de la musique est alors le représentant de l'opéra français. Jean Jacques Rousseau, musicien et philosophe, est un grand admirateur de l'œuvre de Rameau. Loin d'être aussi doué que celui qu'il admire, il gagne sa vie en tant que copiste et écrit quelques théories sur la musique, qui est un art qui l'a toujours frustré. Ces deux grands noms vont alors être à l'origine d'une querelle parisienne que l'on pourrait jugée de superflue (malgré l'ampleur qu'elle pourra prendre), mais qui va néanmoins soulever plusieurs questionnements intéressants et encore d'actualité. Le premier août 1752 arrive à Paris une troupe italienne

« Ce qu'il y a d'étonnant est qu'un art pour lequel j'étais né m'ait néanmoins tant coûté de peine à apprendre... »<sup>1</sup>

pour y jouer des Opéras Bouffes (opéras comiques). Ce qui est étonnant c'est qu'elle y a joué les mêmes pièces plus tôt en 1746 sans attirer l'attention. Mais cette fois-ci, *La Serva Padrona* de Pergolèse, va déclencher l'enthousiasme à la cour. Cet engouement pour la nouveauté italienne remis en cause le classicisme français. À tel point qu'une guerre de pamphlets parisiens se déclencha entre les défenseurs de la musique française et son lyrisme, représenté par Jean Philippe Rameau (du côté du Roi) et le côté de la Reine, émus par la puissance émotionnelle italienne et sa simplicité, représenté par Jean Jacques Rousseau. Ce qui occupera les musiciens, philosophes, et littéraires de Paris jusqu'en 1754. À l'écoute de la musique italienne, Rousseau écrivit alors une lettre sur la musique française et plusieurs articles dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert sur la musique allant à l'encontre des théories de Rameau sur les fondements de celle-ci : l'harmonie. (Ce sur quoi il répandra plusieurs fois dans : Les erreurs sur la musique

1. Martin Stern, *Jean-Jacques Rousseau, la conversion d'un musicien philosophe*, ed. Honoré Champion, Paris, 2012, p31

dans *l'Encyclopédie* (1755), *Suite des erreurs* (1756), *Réponse à MM. les éditeurs de l'Encyclopédie* (1757), même lorsque la querelle se sera terminée).

C'est cet aspect de la querelle qui nous intéressera le plus, car à travers leurs points de vues différents sur la musique et cette chamaillerie autour de l'harmonie et la mélodie se trouvent des éléments importants sur le pouvoir émotionnel de la musique, la transmission de celle-ci, son mécanisme et son écriture.

#### - bouleversement d'une esthétique

Rousseau, et son implication dans la Querelle des Bouffons, a apporté une toute nouvelle idée de l'esthétique, par ses idées d'émotions passionnelles, inspirée des humanistes et de nouvelles idées philosophiques. L'esthétique classique était basée sur l'ordre, le plaisir intellectuel, et instructif, inspirée par Descartes. Rousseau est alors responsable d'une nouvelle manière d'écouter la musique, davantage gouvernée par le plaisir émotionnel. Elle apparut presque dans les mêmes moments que de nouvelles idées artistiques comme le romantisme, où les sentiments primaient sur la raison. En musique, nous pourrions prendre pour exemple Wolfgang Amadeus Mozart pour l'esthétique classique et Ludwig van Beethoven comme transition entre ce classicisme et le romantisme. Cette explication de deux esthétiques opposées est nécessaire pour exprimer les opinions contraires de Rameau et de Rousseau, car la Querelle des Bouffons se base sur cette opposition ainsi que sur un terme utilisé différemment pour les deux philosophes : celui du mot nature.

#### - deux concepts de la nature

Que ce soit Jean Philippe Rameau ou Jean Jacques Rousseau, tous les deux basent leurs théories sur l'origine de la musique : la nature. On pourrait penser que les deux hommes ont trouvé là un accord, or ils n'ont pas du tout le même point de vue sur ce que l'on peut appeler la nature. Pour Rameau, la nature est la nature des choses, nature cartésienne, nature physique, nature des scientifiques. Il passera alors la plupart de son temps à chercher la nature de la musique en l'analysant et en y construisant des lois, notamment basées sur le corps sonore. Cette vraie nature est pour lui invisible directement et visible ou plutôt intelligible seulement par l'analyse scientifique : par exemple le fait qu'un son soit audible comme un tout alors qu'il représente une multitude de sons, de fréquences, d'harmoniques différents. Il souhaite donner la possibilité au musicien de connaître toutes les lois naturelles de la musique pour atteindre le sommet de cet art. Jean Jacques Rousseau était complètement contre cet intellectualisme. Pour lui, la nature n'était pas la nature des choses mais celle de l'homme. Cette notion de nature était une notion nouvelle et elle participera au bouleversement de la pensée classique. La nature de l'homme, c'est sa sensibilité. Rousseau fait appel au cœur, à l'émotion, à l'âme. Sa théorie se base sur la transparence, on ne parle plus de la séparation entre réalité et apparence des choses.

« Il n'y a que les passions qui chantent, l'entendement ne fait que parler. »<sup>1</sup>

« Bien sur cela ne dispense pas d'apprendre la musique, d'en étudier la théorie, la compétence technique de Rousseau à ce sujet ne fait aucun doute, mais tout l'appareillage théorique et quantitatif n'est au fond qu'artifice et commodité de notation. »<sup>2</sup>

#### - rapport intime avec la langue

La bataille concernant primauté sur la musique entre l'harmonie et la mélodie a pour origine deux concepts différents de la langue, eux mêmes basés sur les idées de nature que l'on a pu citer auparavant.

1. Jean-Jacques Rousseau, *Écrits sur la musique*, Préface de Catherine Kintzler, Stock Musique, 1979

2. Jean-Jacques Rousseau, *Écrits sur la musique*, Préface de Catherine Kintzler, Stock Musique, 1979