

Henri Van Lier, Anthropogénie

Chapitre 11 - La musique détaillée

A. DU SON AU TON

B. LA PHYSICO-SEMIOTIQUE DU TON

1. Le ton est reprise
2. Le ton est fluctuation
3. Le ton est intervalle, consonance et poids
4. Le ton est période
5. Le ton est mélodie
6. Le ton est écho et phrasé
7. Le ton est polyphonie
8. Le ton est système à deux niveaux
9. Le ton est analogie et macrodigitalité
10. Le ton est intensément rythmique
11. Le ton est peu ou pas désignatif
12. Le ton est surtout parti d'existence
13. Le ton est analogie macrodigitalisée
de structures d'Univers
14. Le ton est massage nerveux et magie
15. Le ton est éminemment mémorant

C. LA MUSIQUE DETAILLEE DU MONDE 1

1. L'engendrement intense paléolithique
2. L'engendrement schématique néolithique
3. Parmi l'écriture intense des empires primaires

D. LA MUSIQUE DETAILLEE DU MONDE 2 GREC

E. ENTRE MONDE 2 ET MONDE 1

1. Le son ventru chinois et le ma japonais
2. Le moiré indien
3. Le (p)neuma grégorien
4. La stridence arabo-islamique

F. LE MONDE 2 DE LA COCREATION ET DE LA CREATION

1. Vers le système "classique"
2. Les "formes" exemplaires
 - a. L'aria et la mélodie accompagnée
 - b. La fugue
 - c. La forme sonate
 - d. Les variations et transformations
 - e. L'écho agrandi et dialectisé : de l'oratorio au leitmotiv
3. La communicabilité de la musique occidentale
4. L'historicité de la musique occidentale
 - a. Des sujets musicaux tranchés
 - b. L'adaptation de l'accord et de la mesure
 - c. La fidélité au sujet musical

G. LA MUSIQUE DETAILLEE DU MONDE 3

1. Le discontinu musical à travers les tons tracés
 - a. L'équivalence des douze tons : le dodécaphonisme
 - b. Les constructions stochastiques
2. Le discontinu granulaire
 - a. Les timbres digitalement construits
 - b. La provocation des systèmes sonores dissipatifs
 - c. Le son radio

* * * *

Nous avons appelé jusqu'ici musique un usage insistant de la résonance du son, en opposition avec le langage parlé, qui en est l'usage urgent. Cela a permis à l'anthropogénie de décrire une musique massive et un langage massif. Nous entendons maintenant par musique détaillée celle qui, dans l'usage insistant du son, suppose le ton, c'est-à-dire un son tenu-tendu dans une certaine hauteur (tonos, tonus, teinein, tendre-tenir). Ce dont la musique massive ne dispose pas encore, ou bien ne veut pas faire usage pour des raisons de parti d'existence. Homo erectus ne disposait sans doute pas encore du ton ; Louis Armstrong chanteur combinait le ton avec des états qui lui étaient antérieurs.

A. DU SON AU TON

Le ton, pour être pareillement tenu-tendu, suppose une certaine pureté de son timbre. Le timbre d'un ton est déterminé par le nombre et l'intensité relative de ses harmoniques, c'est-à-dire des autres tons qu'il coproduit du seul fait de sa propre production, par exemple, pour un do pris comme ton fondamental, l'harmonique 1 est un do à l'octave, l'harmonique 2 un sol à l'octave, l'harmonique 3 un do à la double octave, l'harmonique 4 un mi à la double octave, etc. Chacune des ondes ainsi produites, par le ton fondamental et par chacun de ses tons harmoniques, se combinent, selon les lois de Fourier, en une onde unique complexe, qui est le timbre du producteur sonore, que celui-ci soit une voix ou un instrument.

En raison des lois des ondes, tout timbre est périodique, en ce sens que sa courbe d'enregistrement répète régulièrement un même dessin, celui de l'onde complexe en quoi il consiste. Le ton est considéré comme d'autant plus pur que ce dessin est plus simple : très simple pour un violon, moins simple pour un hautbois. Mais partout, quand il y a un ton, la pureté et la simplicité sont suffisantes, grâce au fait que les fréquences des harmoniques sont avec la fréquence fondamentale dans des rapports stables et entiers : si le ton fondamental a x périodes, les harmoniques 2, 3, 4... ont $2x$, $3x$, $4x$... périodes.

Cette pureté suffisante du timbre capable de produire de vrais tons, Homo a dû l'expérimenter dès que son appareil vocal est devenu assez contrôlé pour la chercher et la produire dans sa voix, et que ses mains planes sont devenues assez expertes pour la chercher et la produire dans des matériaux frappés, pincés, traversés par l'air. Au lieu de

produire seulement une musique massive, faite de sons globalement oppositifs, il allait pouvoir construire une musique détaillée, dont les sons, devenus des tons, s'opposeraient en étant décomposables en leurs éléments.

B. LA PHYSICO-SEMIOTIQUE DU TON

Comme tout son, le ton, strictement commandé par les lois de sa physique, est beaucoup plus contraint et contraignant que l'image, dont la vertu propre est de pouvoir faire à peu près n'importe quoi. C'est une première raison anthropogénique de commencer par rassembler ses propriétés, extrêmement cohérentes. D'autre part, avant que les musiques détaillées anciennes aient été écrites, nous n'avons aucun témoignage sur elles sinon par leurs instruments retrouvés ou figurés. Notre seul recours pour les comprendre quelque peu est alors d'interroger les propriétés du ton en général.

Voilà deux raisons pour ouvrir l'anthropogénie de la musique détaillée par une panoplie aussi complète que possible des propriétés fondamentales du ton. Cette panoplie est également un protocole, tant le ton est obligé (ligare, ob, lier en chemin).

1. Le ton est reprise

Le ton s'échappe à lui-même à cause des mobilités de l'appareil phonateur et respiratoire hominien, ou à cause des imprécisions de l'instrument de musique et de la main qui le manipule. Mais tout simplement aussi en raison de son timbre.

En effet, les harmoniques d'un ton fondamental ne sont pas stables. Le rapport de chacun avec le ton fondamental est entier : $1/2$, $1/3$, $1/4$, $1/5$, etc., mais leur rapport entre eux, c'est-à-dire le rapport entre ces fractions, fait intervenir arithmétiquement des nombres irrationnels, et donc physiquement des non-concordances de phase, auxquelles l'oreille humaine est sensible. Ainsi, le ton s'échappe comme ton. Homo musicien n'a alors que deux choix : ou continuellement le maintenir, le reprenant, le ressaisissant pour affiner sa texture ; ou au contraire exploiter ses indécisions pour lui donner de l'étoffe, de la matière, pour le doter d'une texture plus ou moins épaisse et riche. Dans les deux cas, le ton est ré-sonance au sens strict de sonance reprise.

Ainsi, toute musique détaillée est texture avant d'être structure ; et même, pour une part, la structure y est commandée par la texture. Par quoi, compatibilisant des concordances et des discordances de phases, elle produit d'emblée des effets de champ dans la mesure où elle est une excitation entretenue par des attracteurs multiples. Du ton il n'y a pas de "bonnes formes", c'est-à-dire à résultantes strictement stables, comme il y a de "bonnes formes" (carré, cercle, losange) dans certaines figures.

2. Le ton est fluctuation

Cette situation fait que, dans toutes les musiques détaillées, on trouve des tons développant autour d'eux des fluctuations et des inflexions contrôlées. Fluctuations-inflexions du ton lui-même par des passages à d'autres tons, demi-tons, quarts de ton, autour de lui. Mais aussi fluctuations-inflexions d'intensités, ces dernières pondérant

l'intervention de ces entours, et du reste affectant leur timbre, qui est une affaire d'intensité relative des harmoniques.

Les désignations des fluctuations-inflexions indiquent bien leurs variétés selon les cultures : (a) le chant grégorien, insistant sur l'âme, ou souffle, les appela des neumes (pneuma, souffle) ; (b) à l'époque où Boileau voyait dans la littérature des "ornements égayés", L'Art de toucher le clavecin de Couperin les présenta comme des ornements musicaux, du reste jugés capitaux ; (c) la musique italienne, privilégiant la mélodie, conçut des appoggiatures (appuis) et glissandi (glissements) préparant ou continuant certaines de ses notes dites "essentiels" ; (d) le nom du youyou des femmes arabes, couplant les deux semi-consonnes que sont le yod et le digamma, indique bien sa stridence ; (e) enfin, si le mot jodler est prononcé correctement à l'allemande, son yod + son dl-r désignent bien aussi les sauts instantanés entre voix de base et voix de tête que font sur un même ton les montagnards tyroliens ou les Pygmées.

3. Le ton est intervalle, consonance et poids

Du seul fait que le son s'émet et se tient-tend, ses harmoniques se dégagent quelque peu et tendent en régime insistant à se produire successivement par une même voix (instrument) ou simultanément par deux voix ou plusieurs (instruments). Ce sont là les intervalles de quinte, de tierce majeure, de tierce mineure ; d'autres de quarte, de seconde, de sixième, de septième. Pour les raisons déjà indiquées, ces intervalles donnent lieu à des concordances ou des discordances de phases, lesquelles sont ressenties comme consonances ou dissonances, comme accords ou désaccords, comme "justes" ou "fausses" selon les lieux et les moments culturels. Ainsi, la musique détaillée est proportions d'intervalles.

C'est surtout en raison des intervalles dégagés par le ton que la musique détaillée est éminemment productrice d'effets de champ, chacun déterminant une tension ou une détente particulières, chacun aussi produisant une gravitation et un poids sonore. Ce sont ces poids qui dans le parti d'une musique particulière décide du "juste" ou du "faux" beaucoup plus que les consonances ou dissonances comme telles. Jouer un accord consonant classique non préparé et non résolu dans le Ragtime de Stravinsky fait un effet aussi "faux" que de jouer un accord dissonant non préparé et non résolu dans une sonate de Mozart. En d'autres mots, l'essentiel de toute performance musicale est le maintien d'une gravitation, d'un champ sonore global, donc d'une topologie, d'une cybernétique, d'une logico-sémiotique constantes, d'une présentivité, donc d'un parti sonore existentiel cohérent.

Un cas particulièrement éclairant est la gêne exprimée par le compositeur qui accorde des pianos pour gagner sa vie. Comme accordeur, il doit pour une bonne part entendre des notes fixées, tandis que comme compositeur, donc comme créateur d'effets de champ sonore, il faut justement qu'il n'entende pas des notes mais des intervalles en tension. Heureusement pour lui, en raison des lois du son, un accord de piano n'est jamais absolu ; de note à note, c'est toujours quand même un choix d'intervalles qui prévaut, donc une compatibilité fragile entre des incompatibilités, donc déjà un déclenchement virtuel d'effets de champ, et un appel à l'art musical.

4. Le ton est période

La période (odos, peri, chemin autour) est un trajet qui repasse par un même point. La musique détaillée est déjà périodique en raison des activités qu'elle accompagne souvent : le pas de la marche, le mouvement des mains et des bras au travail (chants de rizière ou de magnanerie), la giration de la danse, la respiration ordinaire ou forcée, les battements du coeur. De même la voix comme telle ou l'instrument musical ou le geste de l'instrumentiste obligent à certains retours, parfois dits cadences. Mais le mot, propre à la musique "classique" peut induire en erreur, puisqu'il parle de chute (cadere), et que des musiques peuvent prendre pour point de retour la levée (arsis) plutôt que la battue (thesis). Même à l'intérieur de l'Occident, le monde grec fut un monde de l'arsis, depuis sa façon de dire bonjour (ti kainon) jusqu'à sa danse.

Mais la périodicité la plus importante du ton est celle qui tient à sa nature, à sa physique, avec ses prises et reprises, ses fluctuations contrôlées, ses intervalles de hauteur et d'intensité (dans l'espace) appelant des intervalles de durée (dans le temps).

5. Le ton est mélodie

Alors, la reprise, la fluctuation, l'intervalle et la période s'additionnent pour faire que les productions de tons se distribuent en séquences sonores qui ont un commencement et une fin, une attaque et une rémission, plus moins marqués et tranchés selon les intentions culturelles ou singulières du musicien.

Et ces limites, qui créent un certain référentiel, - pas fatalement un cadrage, - font alors que les tons qui se trouvent à l'intérieur d'elles se dégagent non seulement comme texture mais comme structure, laquelle consiste surtout dans la succession des intervalles retenus, et dans leurs intensités relatives. Ces intervalles ne sont pas quelconques. Ils sont justement ceux dont le musicien attend des taux particuliers de consonances et de dissonances. En d'autres mots, le ton est une proposition de mélodie.

6. Le ton est écho et phrasé

La périodicité et la mélodie ne peuvent qu'intensifier cette façon dont des tons, du seul fait de leur tenue-retenue, de leur fluctuation, de leurs intervalles externes et internes, se font écho entre eux. En Grèce, la nymphe de l'ouïe était Echo, fiancée de Narcisse, amoureux de sa propre image.

Ce qu'on appelle le phrasé est alors cette action-passion par laquelle la production musicale d'une voix ou d'un instrument est telle qu'entre les intervalles, les intensités, les timbres, les inflexions des différentes parties d'une phrase s'établissent les échos les plus nombreux et les plus proliférants.

7. Le ton est polyphonie

Par ses intervalles joints à ses échos, la mélodie, horizontale, est une proposition de polyphonie, verticale. Emettant ensemble des harmoniques proches et lointains, le ton implique l'accord et le discord. Une suite de tons a le même effet éminemment.

Emettre une mélodie c'est donc faire bruire un cerveau d'une autre mélodie concomitante, se tissant plus ou moins avec la première, comme contre-chant. Ou distribuer ce bruissement et ce contre-chant entre plusieurs cerveaux et plusieurs "voix", réalisables par diverses voix ou divers instruments. On remarquera que, si la polyphonie est émise et entretenue par plusieurs, elle appelle alors une périodicité plus régulière, comme le montrent les Pygmées d'aujourd'hui.

Que la dimension verticale d'une musique ait engendré les termes de polyphonie, de voix multiples, de contre-chant, sans allusion aux instruments musicaux (contrepoint renvoyant à l'écriture), trahit son aspect cérébral, au sens où la phonétique indienne parle de phonèmes "cérébraux".

8. Le ton est système à deux niveaux

Moyennant toutes ces caractéristiques, on voit bien la différence entre le son massif et le ton. Le premier déjà nous a conduits à déployer une panoplie découlant de la mécanique des fluides et de la thermodynamique, et qui demeure pertinente ici :

- (A) ENERGIE : (1) fort/faible, (2) compact/diffus.
- (B) INFORMATION vs BRUIT :
 - bruit/information : (3) formé/bruité, (4) strident/non
 - information directe : (5) aigu/grave, (6) diézé/non,
 - (7) bémolisé/non
 - information indirecte : (8) résonateur adjoint (nasal)/non ;
 - (9) sonore/sourd ; (10) tendu/lâche
- (C) SEQUENTIALITE : (11) discontinu/continu ; (12) bloqué/non

Mais ce qui est propre au ton c'est que ces aspects qui sont fondus et confondus dans chacun des sons massifs et dans leurs rapports, y sont saisis comme tels, exploités comme tels, systématiquement et un à un. Ils y agissent comme des "traits", c'est-à-dire comme les tensions sous-jacentes distinguables et élémentaires dont sont faites les unités que sont les tons. Si bien que le système a deux couches : la couche des tons, et la couche des traits (douze dans le tableau précédent) dont chaque ton est la résultante. En d'autres mots, chaque ton se distingue des autres, et crée avec eux des intervalles plus ou moins tendus ou distendus, selon ceux des traits qu'ils retient plus ou moins thématiquement dans la panoplie-protocole de la musique détaillée en général, et selon l'importance qu'il leur donne. Nous retrouverons cette double couche dans les phonèmes des langues.

Toutes les musiques détaillées exploitent d'ordinaire l'ensemble de ces traits, du moins par moment. Mais ce qui les distingue, et parfois permet de franchement les définir, c'est le rôle dominateur qu'y jouent certains, ou un seul, et d'où suivent le choix et la configuration des autres, et des instruments.

Ainsi la musique occidentale du XVIIe au XIXe siècle a fait le choix information vs bruit, et même le choix information directe vs information indirecte, et conséquemment le rapport aigu/grave, à l'exclusion des stridences, de telle sorte qu'elle a cherché des violons de plus en plus purs, en même temps que des pianos qui portaient distinctement le tempérament (système où les demi-tons de l'octave sont égaux) ; ce système appelait aussi une intense dynamique du son (c'est-à-dire les sauts rapides du pianissimo au fortissimo, et inversement), où violons et pianos excellaient encore. De son côté, l'Inde également indo-européenne a privilégié l'information, mais là où l'Occident s'est porté sur l'information directe, son goût pour la subarticulation infinie a favorisé l'information indirecte, privilégiant les deux couples diézé/non-diézé et bémolisé/non-bémolisé jusqu'à créer des quarts de ton, à tout le moins ornementaux (notes de passage ou d'aura), et peut-être même essentiels (notes canoniques). Au contraire, d'autres musiques ont fait une part plus ou moins importante au bruit, conçu comme source constante du ton en Afrique noire, comme expiration diffusive du ton en Chine. Ou bien encore comme matité matérialisante en Afrique noire, et comme stridence dématérialisante dans la musique arabo-islamique.

On le voit, la catégorisation technique d'un instrument utilisé ne suffit nullement à le définir musicalement : si l'on trouve des "harpes" quelque part en Afrique, leur fonction musicale n'a rien de commun avec celle de Terpsichore en Grèce, ni avec celles qui traversent somptueusement les trois empires de l'Egypte ancienne. Tout comme un xylophone africain (balafon) n'a rien de commun musicalement avec le xylophone qui intervient dans un gamelan javanais. Tout ces choix ont une logique interne. La fonction donnée par la musique occidentale "classique" à la dynamique sonore y fait suite à la fonction de l'information vs bruit ; et nulle part ailleurs, là où le bruit retrouve ses privilèges, on ne rencontre cette fonction. L'invention du saxophone marque à lui seul la sortie du système classique occidental dans la seconde moitié du XIXe siècle.

9. Le ton est analogie et macrodigitalité.

La panoplie qui précède n'est pas fermée. Cependant, elle est assez complète, elle épuise assez les possibilités mécaniques et thermodynamiques élémentaires de la voix et des instruments, et les éléments y sont suffisamment oppositifs pour que l'un d'entre eux puisse y être pointé ou suggéré par l'exclusion des autres ; en d'autres mots, pour que l'ensemble fonctionne macrodigitalement.

C'est évidemment le cas des tons proprement dits, mais aussi des intensités. Il y a une infinité d'intermédiaires entre un pianissimo et un fortissimo, mais cela n'empêche nullement qu'une intensité soit perçue comme un mezzo forte par opposition simultanée à un forte et un piano. Il en va de même du couple : diézé (poussé haut) ou non. Du couple : bémolisé (fléchi) ou non. Etc.

Mais cette macrodigitalité n'exclut nullement l'analogie. Poussé haut, un ton diézé réalise in tactum et in distans (exprime) irrésistiblement un certain type d'effort, que va affectionner l'Occident, tandis que fléchi, un ton bémolisé réalise in tactum et in distans (exprime) aussi irrésistiblement soit une dépression ou une intériorisation, dans l'ensemble classique occidental de la gamme montante, soit une acceptation ou une prise de sol dans d'autres contextes, en particulier dans celui des gammes descendantes.

Le propre de la musique détaillée est que l'analogie et la macrodigitalité s'y compénètrent, s'y entre-soutiennent, comme dans peu d'autres systèmes hominiens, qu'il s'agisse de musiques dites savantes ou populaires. D'où une certaine connivence avec les écritures, que celles-ci soient matérielles ou mentales. Et du même coup avec la mathématique, activité scripturale par excellence, et elle aussi confondant presque écriture matérielle et mentale, exotropique et endotropique.

10. Le ton est intensément rythmique

Compatibilisant toutes ces dimensions, le ton en production vocale ou instrumentale normale (ce qui n'est pas le cas du diapason, qui produit un ton purement sinusoïdal) excite, survolte même le rythme dans tous ses aspects : (a) l'alternance, (b) l'interstabilité, (c) l'accentuation, (d) le tempo variable, (e) l'auto-engendrement, (f) le strophisme, (g) la convection, (h) la gravitation par noyau, enveloppe et résonance.

L'anthropogénie a vu le rythme s'initier chez Homo par le pas, la marche, la danse, ainsi que par l'aller et retour de la respiration, voire par la systole et la diastole du cœur. La musique détaillée, pratique insistante du ton et donc aussi du rythme, emprunte à toutes ces expériences qui l'ont préparée. Et elle leur apporte en retour sa cybernétique tantôt d'emballement (danse endiablée, fanfare militaire, dikr, vaudou), tantôt de repos (berceuses, chants planants), tantôt de contemplation, considération, méditation, désir, suspens, tantôt de construction locale ou cosmique.

11. Le ton est peu ou pas désignatif

Ce tissage d'analogie et de macrodigitalité, ainsi que l'intensité rythmique, va de pair avec le fait que le ton se suffit, il est largement autarcique, sans renvoyer à des désignés précis qui lui seraient extérieurs. Du reste, voudrait-il pointer des performances en situation dans la circonstance sur un horizon que son usage insistant de la résonance l'en rendrait incapable. Le ton peut être accompagné d'un langage désignatif, parlé ou gestuel, il ne saurait en être un lui-même, trop lent, trop détourné, trop flou, bref pas assez urgent, au sens où le son du langage parlé est urgent.

Aussi, même les pièces intitulées Coucou au XVIIIe siècle sont des variations sur la tierce mineure descendante, qui évoque le chant du coucou, avant d'être des chants de coucous, et surtout d'être des désignants du désigné "coucou". Les Papillons de Schumann se fussent aussi bien appelés "fantaisies". Les symphonies à programme, même L'héroïque et La pastorale de Beethoven, ne comportent jamais que quelques grandes convections guerrières ou climatiques, sans rien des détails que fourniraient en la même circonstance un tableau figuratif et surtout quelques pages de roman. Ceci vaut a fortiori pour les musiques détaillées autres que l'occidentale. En ce sens, Stravinsky avait raison d'affirmer que la musique ne veut rien dire.

12. Le ton est surtout parti-destin d'existence <6F>

Mais concomitamment, par cet éloignement des désignés particuliers qui habitent le langage et l'image, et même des fonctions qui accompagnent les tectures, le ton est sens, indexations et index, et

réalise ainsi des topologies presque pures, des cybernétiques presque pures, des logico-sémiotiques presque pures, des présentivités presque pures, bref des destins-partis d'existence presque purs. Il excelle dans le rendu des modes d'existence (bluff/soumission, affrontement/isolément, sérieux/jeu, exploration/coquetterie, rêve/rêverie, et des catégories du possible (nécessaire, contingent, etc.), et parvient même à les faire virer l'un dans l'autre presque instantanément, comme l'a montré de façon exemplaire la musique de Mozart.

Cela a produit partout des "sujets musicaux" strictement déterminables. Le plus humble joueur de flûte des Andes active-passive une façon singulière, reconnaissable, improbable, instauratrice, de se situer dans un monde, ou dans l'Univers. Ainsi, la déclaration de Beethoven, que "la musique est une révélation plus haute que toute sagesse et toute philosophie", est aussi exacte que la dénégation de Stravinsky. Quand Apollinaire voulut signaler que le sens essentiel d'une peinture n'était pas les scènes qu'elle représentait mais le parti d'existence activé par ses effets de champ, ce qu'illustre la peinture abstraite de Delaunay, il parla d'orphisme, tant c'est dans la musique que le "sujet artistique" est patent à force d'être exclusif.

Parmi les éléments qui composent le parti d'existence, la musique détaillée excelle surtout à exalter la présence-absence, et à porter ses objectivations et subjectivations : l'éternité, la simultanité, l'infinité et l'universalité, la spontanéité, la liberté <6B3>. Les rapports de la musique détaillée et de l'extase sont partout, du vaudou au dikr, dans les affrontements du sitar et du tabla indiens, dans les totalisations presque monstrueuses de certaines fugues de Bach.

13. Le ton est analogie digitalisée de structures d'univers

Assurément, étant à la fois intensément analogique et intensément macrodigitalisable, le ton est capable de correspondre, sinon à des désignés particuliers, du moins à certaines structures du "monde" ayant cours dans une société donnée. Le système le mieux connu à cet égard est celui des pythagoriciens grecs, qui virent des analogies entre l'ordre d'éloignement des planètes, les premiers nombres de l'arithmétique, les tons de la gamme, les intervalles musicaux. Mais les ethnomusicologues contemporains commencent à déchiffrer des systèmes de correspondances semblables dans un grand nombre de cultures, voire dans toutes les cultures du monde, depuis la Chine jusqu'à l'Afrique noire et arabe. Ainsi performer la musique c'est performer le monde, et en même temps s'inscrire en lui.

On distinguera pourtant deux grandes sortes de structures musicales, selon qu'elles tentent de réduire plutôt le temps à l'espace, ou plutôt l'espace au temps. La musique occidentale depuis le XVIIe siècle au plus tard a été du premier type. Beaucoup d'autres musiques au contraire se sont inscrites dans l'engendrement de la durée, et ainsi dans l'engendrement en général et dans la génération tout court. D'où les dispositions fractales qu'on croit reconnaître dans certaines.

Cependant, qu'elle ramasse l'étendue ou la durée, la structure d'univers d'une musique détaillée y est sans doute toujours moins essentielle que son parti d'existence. Nouvelle occasion d'y remarquer le rôle de la texture.

14. Le ton est massage nerveux et magie

Le ton appartient à l'ordre du signe, en ce que sa tension-tendue l'établit d'emblée en distanciation par rapport à lui-même et à tout le reste, et il est donc sémiotique, possibilisé et possibilisant.

Mais, en même temps, étant peu désignatif, et d'autre part ostensiblement physique, et même physicien, il travaille très directement sur les relais nerveux et les centres cérébraux d'Homo, avec des conventions intermédiaires réduites. Son rythme s'inscrit directement dans les réactions de Baldwin du plaisir, des plaisirs et de la jouissance avec leurs autoengendrement et leurs adjuvants de neuromédiateurs. Le ton de la musique détaillée, comme le son de la musique massive, est massage cérébral plus que message ; ou alors un message, un parti d'existence, qui opère amplement par massage. Déjà fort neutre de soi, il convient parfaitement au travail du cerveau associatif, et à ses neutralisations conceptualisantes. Comme aussi à l'endormissement ; la berceuse est un genre musical primordial, et les trente Variations Goldberg de Bach comportant dix canons, genre stagnant par excellence, eurent pour prétexte de faciliter l'endormissement d'un prince insomniaque. De même avons-nous été amenés à prendre la musique comme exemple des états para-orgastiques ou proto-orgastiques inhérents aux effets de champ.

Messages-massages, toutes les musiques détaillées sont répétitives, parfois inlassablement et démesurément, à coup de répétitions variées, ornées ou littérales. Par quoi, même terribles ou pathétiques, elles opèrent en fin de compte comme consolation.

On rapprochera de ces propriétés le caractère magique des musiques tant massives que détaillées, c'est-à-dire leur capacité réelle ou supposée d'agir in tactum sur un environnement pour le modifier. Orphée et le joueur de flûte d'Hamelin ont des correspondants dans toutes les civilisations, faisant marcher les bêtes sauvages, les rats, mais aussi les hommes, et quelquefois la pluie, le vent et les pierres.

Au départ de l'Occident, Platon disait que la musique pénètre et dénude activement-passivement (ce que rend le mode moyen grec) jusqu'au dedans de l'âme : kata-duetai eis to entos tès psukHès. Dans le milieu kantien de Heidelberg, durant la jeunesse de Beethoven, courait la thèse que la musique n'exprime pas des sentiments particuliers mais des sentiments "transcendants". Les deux affirmations se recouvrent et peuvent se dire dans un langage anthropogénique plus dépouillé : la musique active des sensations-motricités, des perceptions, des sentiments en accord avec les structures et textures les plus générales du système nerveux, de la stature, des possibilisations, de la logico-sémiotique d'Homo. Et tout particulièrement de sa présentivité, c'est-à-dire de ces fonctionnements qui chez lui sont les occasions privilégiées et concertées de la présence-absence.

15. Le ton est éminemment mémorant

Nulle part on ne saisit aussi bien le travail de la mémoire, ou plus exactement de la digestion cérébrale qu'est la mémoration. Un performeur musical a lu une partition une première fois sans arriver à en dégager le phrasé ; six mois plus tard, il la rejoue et s'aperçoit que beaucoup d'aspects s'en sont mis en place ; il la relit encore six mois après, et cette fois le phrasé coule de source. On ne peut toucher plus

évidemment la digestion cérébrale comme mise en compatibilisation de synodies neuroniques.

Encore l'expérience complète sera-t-elle plus riche. Car tout ce que le performeur aura joué entretemps influencera le travail qui vient d'être évoqué, et en sera influencé en retour. Et, s'il est compositeur, il faut s'attendre à ce que le travail secret de ces entre-performances déclenche une production musicale neuve. Confirmant ainsi comment la mémoration devient l'intelligence, et même le génie quand la restructuration opérée comporte la mise en place d'un nouveau référentiel.

La musique, massive et détaillée, est même si mémorante qu'elle est l'expérience principale de la continuité d'un spécimen hominien comme singularité par sa mémoire. Il n'y a rien qu'Homo transporte plus économiquement qu'un air de musique, ou du moins quelques tons reliés rythmiquement entre eux, simple motif, - ou, pour ceux qui ne sont pas musiciens, un ton de voix familier ou l'accent d'un langage. Rien qui l'entoure et le traverse en même temps davantage depuis ses pieds promeneurs, le balancement de ses hanches, ses mains batteuses, sa poitrine respirante, son larynx-pharynx vibrant, jusqu'aux résonances de son crâne et l'intime de son cerveau. Par quoi toute musique est leitmotiv. D'un opéra, d'un film, mais aussi d'un groupe ou d'un individu, auxquels elle permet d'activer-passiver à discrétion et avec intensité leur parti d'existence.

L'anthropogénie veillera à ne pas restreindre la mémoration musicale au cas de l'Occident où la culmination de l'expression musicale a coïncidé, de façon du reste très significative, avec la culmination du "Ich" ou du "Moi" très mémorant (et même autobiographique) du romantisme. Ailleurs les permanences identificatrices activées-passivées par elle ont évidemment pris des formes plus groupales.

Enfin, il ne faut pas séparer les aspects de mémoration et de présentivité de la musique, dont la rencontre en fait partout, grâce à l'intensité extrême et très pure (non désignative) des effets de champ musicaux, l'expérience la plus habituelle des objectivations et subjectivations de la présence-absence <11B12>.

* * *

Une expérience simple permet de rassembler et de mesurer la quinzaine de virtualités du ton qui viennent d'être énumérées, du moins pour les systèmes nerveux musiciens. C'est de muser vocalement ou mentalement un ton quelconque tandis qu'on se promène au bord de la mer dans le bruit de la houle et des vagues, dans la forêt par grand vent, ou simplement qu'en voiture on est attentif au bruit des pneus sur la route qui faisait croire Kerouac à l'existence de Dieu. Couplé au ton, le bruissement de fond se met alors à exalter, dans le cerveau associatif, abstraitif et conceptualisant d'Homo, les virtualités de la résonance en des textures et structures souvent plus riches, par la vertu de l'endotropie, que celles des musiques performées les plus intenses.

L'extrême naturalité, physicalité, naïveté (nativité) de la physico-sémiotique du ton se vérifie dans le fait que la musique la plus savante reste d'ordinaire en contact avec la musique populaire (Bartok, Mikrokosmos). Et que les compositions les plus savantes se résolvent souvent dans l'évocation d'un air populaire (Beethoven, Sonate 21), voire d'un air de chasse (Schumann, Papillons 12). La situation des images est tout autre ; l'art naïf y est un genre à part, limité ; dans l'Afrique traditionnelle il n'y eut même pas d'art naïf.

C. LA MUSIQUE DETAILLEE DU MONDE 1

Alors que ses sculptures et ses peintures nous donnent des documents saisissants sur l'image détaillée du paléolithique supérieur, nous n'avons aucun document sur sa musique détaillée.

On a alors entrepris d'interroger l'anatomie des larynx-pharynx-bouches fossiles pour en inférer, grâce à la physique couplée à l'imagerie informatique, leurs performances vocales plausibles. Ces études ne sont pas négligeables, mais demeurent malheureusement limitées dans leurs résultats. Car, pour savoir quel ton émet un appareil phonateur, il faut, en plus de son anatomie osseuse la plus exacte, connaître en sus son anatomie musculaire et sa physiologie musculaire et nerveuse. Le passage du son au ton est affaire de fraction de millimètre et de fraction minime de force globale et de distribution de forces. Sans compter que beaucoup de spécimens hominiens d'aujourd'hui montrent à cet égard toutes les capacités physiques requises, et cependant ne produisent ni n'entendent la moindre musique détaillée.

Une autre voie est d'étudier le passage du son au ton chez les nourrissons d'aujourd'hui, pour imaginer à partir de leur apprentissage ce que dut être ce passage en général. Mais nos nourrissons baignent d'avance dans un environnement de musique et de langage détaillés, ce qui ne fut pas le cas aux origines, où il s'agissait justement d'inventer l'un et l'autre.

Cependant, il reste du son au ton une certaine suite qui repose sur des fondements anatomo-physiologiques si contraignants qu'elle comporte sans doute quelque généralité. La voici indicativement : (a) Instrumental insistant flou (battements plus ou moins périodiques sur objets) et vocal insistant flou (gazouillis, marmonnement). (b) Vocal urgent flou (babil, phrasé). (c) Vocal urgent précis (phonèmes). (d) Instrumental insistant précis (ton instrumental) et vocal insistant précis (ton vocal).

L'épigenèse du langage des sourds-muets, où "vocal" doit être remplacé par "gestuel digitalisé", confirme assez cette suite.

1. L'engendrement intense paléolithique

Venons alors à la question qui se pose à la vue des images des grottes : quelle musique, massive ou détaillée, et détaillée jusqu'à quel point, produisaient et entendaient les sculpteurs, les peintres et les graveurs des images détaillées des cavernes, ainsi que les "officiants" ou les "fidèles" des rites qui gravitaient autour d'eux?

A défaut de réponse directe, des bribes de réponses indirectes viennent peut-être d'abord du langage. L'élaboration de ces ensembles

coordonnés n'était pas possible sans un langage disposant d'un minimum de glossèmes et de séquencèmes, lesquels supposaient un minimum de phonèmes, c'est-à-dire d'unités vocales formées de traits distinctifs. Or, qui dit phonème, dit possibilité articulatoire du ton.

Cependant, cela ne fait pas encore de musique détaillée, puisque certains de nos contemporains parlent distinctement sans avoir accès à la musique détaillée. Pour que celle-ci ait eu lieu, il a fallu en sus que des spécimens du paléolithique supérieur se plaisent à un usage intensif, et pas seulement urgent, du ton. En d'autres mots, qu'ils donnent au ton l'occasion de déployer ses dimensions de tenue-retendue, de fluctuation, d'intervalle, d'écho, etc., et plus généralement d'effets de champ et de présentivité. Et qu'ils cherchent aussi à exploiter sa capacité de confirmer par son rythme intense l'unité du groupe social.

Et c'est bien, peut-on penser, ce qui dut être le cas pour de nombreux contemporains des grottes peintes quand on voit l'intensité de la rythmique et des effets de champ perceptivo-moteurs de leurs figures peintes et sculptées. On peut suspecter qu'il y eut là un premier étonnement de la voix et du son instrumental, comme il y eut là un premier étonnement de l'image.

Considérons à cette lumière un document troublant. Faisant le relevé d'une figure de la Grotte des Trois Frères (Ariège), l'abbé Breuil la dessina comme un personnage jouant d'un instrument de musique et dansant. Dans 30.000 ans de musique, Jacques Chailley identifia l'instrument représenté à un "arc musical", ce qui serait la confirmation décisive de la présence du "ton" musical et de son rapport à la danse à l'époque. Or, c'est vrai que l'allégation précise d'un "arc musical" paraît risquée. Cependant, l'abbé Breuil, qui avait dans sa main dessinatrice des milliers de relevés des images des grottes, n'a guère pu se tromper sur le fait que le personnage dansait, c'est-à-dire développait des effets de champ moteurs, comme la plupart des autres figures rupestres, et qu'il le faisait en tenant à la main un "instrument sonore" capable de suivre ces effets et de les conforter. Alors, moyennant le contexte culturel que nous signifient les autres figures rupestres, il s'agirait bien de musique détaillée.

Si l'on accepte jusqu'au bout l'argument de la cohérence des partis d'existence d'une société à une époque, on pourrait même dire quelque chose du type de phrasé de cette musique. Les figures peintes à ce moment n'ont pas de cadre, on imagine donc mal un phrasé conclu ou concluant, délimitateur, avec des récurrences fermes, dont il n'y a nulle part d'exemples dans les grottes. Par contre, on pourrait croire à des émissions de tons pulsatoires et ouvertes, échos parcourus de gonflements et de dépressions, ne craignant pas plus les chevauchements que les figures qui leur étaient contemporaines, et participant de même aux effets de champ des grandes forces de l'environnement, dans les mêmes stupeurs rythmiques que les cerfs courants ou que la figure dansante de la Grotte des Trois Frères.

2. L'engendrement schématique néolithique

Aussi bien au Moyen-Orient que dans la Civilisation Old Europe, nous ne connaissons guère mieux la musique détaillée du néolithique que du paléolithique supérieur, à défaut de représentations d'instruments ou de danses.

Cependant, de nouveau, quelques inférences mobilisent l'attention. Car, si l'on admet le principe de cohérence des partis d'existence, il suffit peut-être d'appliquer à la vingtaine de propriétés impératives du ton en général le cadrage strict des tectures et des figures de Catal Hüyük, ainsi que le schématisme générateur qui règne dans la décoration des poteries néolithiques ultérieures, pour imaginer plausiblement une musique qui a dû se plaire à des répétitions identifiables de mêmes motifs (comme les trois têtes identiques superposées de Catal Hüyük), ainsi qu'à des entrelacs systémiques (comme dans la poterie), et cela dans la délimitation d'un phrasé "cadrant", donc impliquant des débuts et des fins de segments musicaux, - ce que ne laisse guère supposer l'environnement culturel de non-cadrage dont font preuve les images du paléolithique.

Ainsi, avec le néolithique Homo serait entré dans l'âge de toutes ces musiques détaillées qui ont précédé les civilisations de l'écriture, ou qui ont cohabité avec elle tout en leur demeurant étrangères, et qu'on pouvait encore observer hier en particulier en Afrique ou en Polynésie. Musiques qu'on pourrait dire inductives, en ce que le ton n'y est pas fait d'avance, mais se plaît à se conquérir et reconquérir en la reprise inlassable de ses différentes composantes obligées. Là la cosmogonie figurale et musicale n'est pas le déploiement d'un système tout fait, comme cela sera un jour dans les empires primaires, mais le tissage d'un tissu se tissant, - pour prendre la métaphore Dogon du langage, auquel dans ces cas la musique est apparentée, - dans une prédominance du rythme.

Mais alors ne pourrait-on interroger plus loin les musiques "néolithiques" actuelles pour compléter le tableau sommaire et très spéculatif que nous venons d'esquisser du vrai néolithique, par exemple pour ce qui est des instruments qui y ont régné, puisque nous n'en avons pas de représentations?

Quatre surtout se recommandent à l'examen. (a) Les tambours et les gongs. (b) Les xylophones ou tout autre assemblage d'éléments à ton fixe. (c) Les arcs musicaux. (d) Les flûtes simples.

Le choix n'est guère technique, mais culturel. En effet, tous ces instruments semblent n'avoir pas excédé les capacités de construction des néolithiques, mais lesquels correspondaient à leurs destins-partis d'existence ? Beaucoup de sculptures zaïroises d'il y a un demi-siècle représentent des tambours qui font un avec le ventre du batteur en un transfert ou une traversée réciproque d'énergie ; cela ne concorderait-il pas avec le caractère très génératif que manifestent la statuaire et la poterie néolithique ? Semblablement, le côté cadrant auditivement mais aussi visuellement des xylophones ne correspondrait-il pas avec le premier enthousiasme du cadrage qui éclate dans les tectures et images de Catal Hüyük ? Pourquoi les inflexions dont est capable la flûte simple n'auraient-elles pas épousé celles du schématisme générateur des dessins des poteries ? Enfin, des cordes isolées ou juxtaposées auraient combiné les avantages du cadrage et de l'inflexion.

Mais, dans le cas qui nous occupe, ce genre d'argumentation, de soi pertinente, se heurte à deux difficultés. D'un côté, le parti d'existence des néolithiques, outre qu'il a certainement varié par région et par époque, est trop peu connu de nous, même globalement, pour en tirer des conséquences aussi fines. D'autre part, les cultures "néolithiques" actuelles ou récentes ont été pénétrées par des influences du MONDE 2 grec et postérieur, ou tout simplement par celles des empires primaires

du MONDE 1, et ne nous donnent donc que des témoignages très déformés sur le moment néolithique proprement dit. Du reste, elles actualisent toutes des partis singuliers, - peuples de la forêt, de la pâture, de la roche, - où le parti général d'existence se diffracte au point de se troubler. C'est ce qu'exemplifie la musique des Pygmées, peuple de la forêt, si singulière par sa conjonction d'un jodler, d'une polyphonie, d'une périodicité stricte, qui s'entre-définissent en une résultante qu'on ne retrouve guère ailleurs.

Assurément, à voir les productions tecturales, sculpturales et peintes du temps, la musique du néolithique dut être infiniment plus proche de la musique des Pygmées ou des Bakuba que de celle des Grecs, d'un Chinois de l'époque Song ou d'un sitariste indien d'aujourd'hui. Ceci nous apprend quelque chose, mérite réflexion, mais ne nous permet pas de trancher le particulier, comme la sélection de tambours de peaux, de tam-tams, de cordes, de vents. Et moins encore de leurs éventuelles combinaisons. Somme toute, à défaut de représentations, c'est un cas où nous devinons encore moins mal le type de jeu musical des musiciens que les instruments sur lesquels il avait lieu.

c. Parmi l'écriture des empires primaires

Pour les Empires primaires il n'y a pas de partitions, mais nous disposons des documents que sont les instruments, quelques flûtes percées de trous conservées des Précolombiens, mais surtout les flûtes longues (puis hautbois) et les harpes de 6 à 16 cordes (d'épaule puis de plancher) représentées sur les fresques de l'Egypte, où elles sont accompagnées parfois de chironomies.

Dans ces cas, surtout en Egypte, ce qu'il y a de décisivement nouveau c'est qu'il s'agit d'instruments à échelles préétablies et ostensibles. Ainsi, la pratique musicale confirma le musicien et ses auditeurs dans le sentiment qu'ils appartenaient à une société et à une nature où l'ordre est préalable, déterminant non seulement des cadrages généraux, comme au néolithique, mais des sous-cadrages détaillés, selon la topologie, la cybernétique, la logico-sémiotique, et aussi la géométrie (mesure de la terre) pratique des premières civilisations à écriture intense.

L'ordre musical et sa combinatoire durent concorder avec celui de l'architecture et de la danse processionnelles, à rangs parallèles. Dans la subtilité et la tension égyptiennes, cette organisation mobilisa les ressources du pentatonisme, puis de l'heptatonisme, et même des demi-tons à partir du Nouvel Empire.

D. LA MUSIQUE DETAILLEE DU MONDE 2 GREC

Toutes les musiques qui précèdent inscrivent Homo dans les caractères généraux du continu proche du MONDE 1. Le moment grec fut, en musique comme ailleurs, la révolution par laquelle Homo suscita brusquement et violemment le continu distant du MONDE 2 et le soutint durant deux millénaires et demi. Cette fois nous pouvons suivre l'événement à travers des partitions, si fragmentaires soient-elles, et surtout des commentaires.

De même que les musiques qui l'ont précédée, la musique grecque fut perçue par ses usagers comme une manifestation et une pratique des structures et textures supposées de l'Univers. Mais l'Univers cette fois

est un Cosmos, une tecture constituée de rapports simples, évidents, maîtrisables d'un seul regard et d'une seule audition, donc comme un tout composé (intégré) de parties intégrantes. La musique ne va plus réaliser une cosmogonie toujours en gestation, elle sera une cosmologie tenant en proportions presque aussi visuelles qu'auditives, et exercées pour leur capacité de faire saillir adéquatement une forme sur un fond. Le "tHéatron", ce lieu de la "juste" distance de la vision, fut aussi le lieu de la "juste" distance de l'ouïe. Dans la saisie analytique-synthétique grecque de la musique comme de l'image, ce qui retint l'attention ce fut l'harmonia, ou proportion interne, ayant pour effet l'analogia, ou proportion externe. De systémique, qu'elle est partout, la musique était devenue systématique.

Alors, et à peu près en même temps, les échelles musicales grecques ont joué le même rôle que les modules des colonnades et des statues grecques. Et on regardera l'échelle doristi (mi, ré, do, si, la, sol, fa, mi) et l'échelle éolisti (la, sol, fa, mi, ré, do, si, la) comme on regarde une colonne dorique et une colonne ionique.

Tout là répondait à la cosmologie pythagoricienne visée. (a) Les fréquences perçues par l'oreille correspondaient à des longueurs de cordes visibles par les yeux, selon l'idéal du tHeatron grec. (b) Et, selon l'idéal de tous composés de parties intégrantes, ces longueurs engendraient les tons les plus consonnants à partir des rapports les plus simples : multiplier la corde par 2 donne l'octave inférieure, et la multiplier par 3 donne la douzième, c'est-à-dire la quinte à partir de l'octave inférieure. (c) En descendant les quintes depuis un ton pris au hasard (prenons : si), on obtient la série : si, mi, la, sol, ut, fa, laquelle ramenée dans la même octave donne : mi, ré, do, si, la, sol, fa, c'est-à-dire les sept touches blanches (diatoniques) de nos pianos. (d) De pentatonique qu'elle avait été d'ordinaire jusque-là, l'échelle devenait donc décidément heptatonique, ce qui exaltait la totalisation intégratrice grecque. (e) Selon que, sur cette échelle, on prenait pour point de départ tel ou tel ton, les intervalles de ton et de demi-ton n'occupaient pas la même place dans la série, et engendraient ainsi des harmoniaï différentes, comportant chacune des structures et textures physiques et psychiques différentes désignées par des adverbes en -isti (à la manière de) : la Doristi (la-sol-fa-mi-ré-do-si), censée vigoureuse, sera l'harmonie nationale, base de l'éducation, et c'est pour elle que fut créée la notation ; l'Eolisti et l'Ionisti seront perçues comme des harmonies gréco-asiates ; la Phrygisti et la Lydisti, censées allanguies, comme des harmonies "barbares" franchement suspectes. Eloquemment, ces harmoniaï grecques furent dites modi en latin, maqam en arabe, modes (manières) en français et en anglais. (f) A quoi on ajoutera les effets de réplique et de miroir entre les tétracordes (quatre tons formant une quarte), par exemple les tétracordes doriens (ayant le demi-ton au grave) : (I) la-sol-fa-mi, (II) mi-ré-do-si.

Ce que l'anthropogénie retiendra c'est combien, pour la joie grecque de nouveauté et d'évidence, ce système était à la fois proliférant, varié, surprenant, tout en maintenant le sentiment, vrai ou illusoire, du Logos, voire d'une conjonction du Logos et de la Physis, entendue comme engendrement généralisé (pHueïn, engendrer) à partir de rapports simples. Les Pythagoriciens, déjà fascinés par les rapports qu'ils pouvaient établir entre des petits cailloux (leurs "calculi" ont donné notre "calcul") et les formes géométriques, le furent plus encore quand ils vérifièrent qu'aux nombres et aux figures correspondaient encore les proportions auditives et tactiles des tons sur

les cordes. Ce fut comme une perception-manipulation de la complétude (téléiôtès), de l'étant étantement être" (ontôs on). En rigueur, le ton était moins proportionné que proportionnable, mais c'était assez pour qu'on veuille en faire la proportion par excellence.

Ainsi, en Grèce, la pratique insistante du ton, inscrite dans l'enseignement de base, au même titre que la grammaire, la lecture et l'arithmétique, fut considérée comme l'activité par excellence des Muses ; elle fut même dite "musale", donnant lieu à une "mousikè" tekhnè (technique musale), et c'est pourquoi nous l'appelons encore "musique". Avant la naissance de la science archimédienne, n'était-elle pas l'expression à la fois sensible et intelligible de l'ordre secret des choses? Et l'on supposa qu'il y avait une musique des sphères célestes, audible seulement par le sage. La discipline palpable inhérente à toute pratique insistante du ton devint le modèle commode de toute conduite morale.

Dans ce système, les cordes devaient être privilégiées, car c'était sur elles que la proportion et l'harmonie-analogie sonore étaient aussi visibles qu'audibles. Terpsichore, muse de la danse et du chant choral, joue de la harpe, et Apollon, dieu de la forme intégrée, joue de la cithare, tandis que la flûte, instrument à vent, moins évidemment mathématisable, fut l'affaire de Marsyas, le satyre. Un jour de colère, Apollon tira Marsyas "de la gaine de ses membres".

Le musicien grec prépara Euclide et Archimède au point qu'ils n'eussent sans doute jamais existé sans lui. Il annonçait aussi tout l'Occident ultérieur, puisque au seuil de son Paradis Dante invoque encore le souffle d'Apollon, non celui de Marsyas : Et spira tue / Si come quando Marsya traesti / Della vagina delle membra sue.

E. ENTRE MONDE 2 GREC ET MONDE 1

En même temps qu'elles exportèrent le continu distant du MONDE 2 des images et des tectures grecques, les conquêtes d'Alexandre diffusèrent celui de la musique. Les peuples directement ou indirectement atteints, l'Iran, l'Inde, puis la Chine, enfin le Japon, adoptèrent les uns l'heptatonisme décidé, les autres le système modal, d'autres encore les deux, et en tout cas le goût, sinon d'une évidence, du moins d'une certaine virtuosité systématique, et pas seulement systématique.

Mais, dans ce cas comme dans celui des images et des tectures, on retrouve chez les peuples ainsi ébranlés la même volonté de ne pas rompre définitivement avec le continu proche du MONDE 1. D'autant qu'étant donné le caractère corporel et mécanique des structures musicales, les musiques sont généralement plus persévérantes que les images.

1. Le ton ventru chinois et le ma japonais

Ainsi nous aurions pu tout aussi bien aborder le cas de la Chine à l'occasion des empires primaires. La musique fut là d'autant plus primitive et décidée que les dialectes chinois comprenaient quatre tons parmi leurs traits phonologiques, et que leurs unités sémantiques étaient souvent monosyllabiques, proposant ainsi une adéquation parfaite de la phrase parlée et de la phrase musicale. Ainsi il n'est pas étonnant que dès le -IVe siècle on trouve les noms des douze tons avec un mode d'engendrement pythagorique par cycle des quintes ; que des pierres

accordées pour gamelan remontant au -IIe millénaire semblent les suspecter déjà ; qu'une gamme tempérée est proposée au - V siècle.

La théorie musicale fut cosmologique comme partout. Mais, selon l'esprit non-analytique et associatif chinois, les cinq tons de la gammes pentatonique furent référés aux cinq points cardinaux, aux cinq couleurs, aux cinq planètes, aux cinq animaux domestiques majeurs, aux cinq structures politiques : roi, ministres, peuple, affaires civiles, événements naturels. Au point qu'il est difficile d'évaluer dans quelle mesure la théorie musicale, exprimée dans de nombreux traités, réalisa exemplairement le confucianisme, qui voulait que tout fut politique, ou dans quelle mesure elle contribua à l'imposer. En tout cas, les théoriciens dépendaient si étroitement du pouvoir politique, lequel pouvait à loisir contrôler leurs écrits, qu'elle n'eut souvent qu'un rapport lointain avec la pratique musicale, elle incontrôlable, et qu'on ne saurait donc en déduire.

Lorsque le continu distant du MONDE 2 grec vint, à partir des Tang et des Song, insuffler une première vue synthétique, se développa une théorie des modes. Mais toujours demeura le souci du continu proche du MONDE 1, et cela, selon la saisie ventrue et diffusives chinoises, moyennant des tons excluant entre eux les demi-tons qui auraient brouillé leurs subtiles irradiations et conversions yin-yang. Le pentatonisme chinois fut donc anhémitonique.

Malgré les va-et-vient culturels incessants avec la Chine, le pentatonisme du Japon, qui en architecture comme en tout attribuait un rôle principal au vide intermédiaire, le "ma", fut logiquement hémitonique, par exemple dans l'échelle : do-lab-sol-fa-réb-do.

2. Le moiré indien

Indo-européenne de langue et d'organisation sociale, et donc éminemment syntaxique, l'Inde adopta avec ferveur, à travers l'Iran conquis par Alexandre, la gamme heptatonique ainsi que ses exploitations modales à la façon grecque. Cependant, fidèle à la pulsation généralisée du MONDE 1, qui chez elle prend l'allure d'une prolifération subarticulée indéfinie, elle utilisa le système au profit d'un moiré du son et du ton, qu'exemplifient les complexités chantournantes du sitar, et la multiplication d'intervalles augmentés ou diminués qui a fait parler à tort de quarts de ton. (Pour qu'il y ait de vrais quarts de ton, et pas seulement des demi-tons augmentés ou diminués, il faudrait que ceux-ci cohabitent avec les demi-tons exacts, et fassent systèmes avec eux, au lieu de simplement les remplacer. Ce qui n'est le cas ni en Inde ni en Asie du sud-est.)

Le système devint si complexe que des témoins occidentaux du début du XXe siècle relatent que dans certaines régions il fallait souvent une demi-heure et davantage aux musiciens pour imprégner leur auditoire, en une sorte de prélude, du mode dans lequel ils allaient jouer avec ses virtualités. Dans le duo du joueur de sitar et du joueur de tabla, la manière dont le second tente par moment de déstabiliser le premier, et dont celui-ci résiste et enfin sourit quand il a surmonté l'épreuve témoigne bien du côté agonique de tout concert (certare, cum), que les musiques du MONDE 2 tentent de dissimuler sous l'évidence de l'accord.

3. Le (p)neuma grégorien

Jusque dans l'Occident même, le Grégorien, qui porte le nom de Grégoire le Grand (vers 600), a proposé un autre compromis entre le continu distant du MONDE 2 grec et les restes du continu proche du MONDE 1.

Il continua tout naturellement l'heptatonisme et le modalisme de la musique grecque, et fut de même une musique écrite. Cependant, comme les images et les tectures dites "barbares" qui lui étaient contemporaines, il recula devant les évidences du MONDE 2, et revint partiellement aux agrégations pulsatoires du MONDE 1, si bien que sa structure rythmique et sa texture tiennent d'abord en des neumes, (p)neumes, ou fluctuations sur le souffle. Dans l'introït de l'Assomption, les neumes sur "a", "o", "i", "e" de "Gaudeamus omnes in Domino diem festum celebrantes Mariae Virginis", donnent cours à une telle insistance de l'écho et de l'involution du ton que celui-ci s'écarte de la "forme" grecque totalisatrice pour correspondre à la suffusion lumineuse apocalyptique du christianisme du Ier millénaire, comme les tectures et images du temps. Et cela qu'on les chante de façon planante, comme hier à Solesmes, ou avec l'accent âpre, proche de la musique arabe, qu'ils eurent beaucoup plus probablement.

4. La stridence arabo-islamique

De cette solution il faut rapprocher la musique arabo-islamique. Bien qu'échappant à l'orientation indo-européenne, serait-ce par le dialecte très consonantique qu'elle véhicule, celle-ci fut influencée par la Grèce, par Byzance, par l'Iran, tout comme les images et la littérature qui l'entourèrent du VIIe au XIIIe siècle. Elle a donc été résolument heptatonique et modale dans la mouvance du MONDE 2. Au milieu de l'orchestre arabe il y a le "kanôn", dont la réalité et le nom signalent assez le modèle grec.

Mais, dans ce cadre strict, se développa une phrase qui, selon le destin-parti d'existence arabo-islamique, commence chaque fois par une longue insistance où s'établit le mode (maqam) dans la persévérance horizontale de la marche désertique, mais ensuite se dresse assez abruptement en une culmination plus ou moins stridente, expression intense d'une transcendance verticale et unitaire sur l'horizon monotone.

La même ambiguïté se manifeste dans le rapport du luth et de la flûte. Encore aujourd'hui le luth reste dans ce monde perçu toujours comme un peu profane, lié qu'il est aux formes de la poésie, tandis que la flûte, d'ordinaire jouée seule, est sentie comme une expérience presque pure de la transcendance : "Dans mon village le soir quand on écoute la flûte, on pleure". Les musiciens qui excellent aux deux instruments confient volontiers que le luth est pour eux un épanouissement intellectuel, tandis que la flûte, instrument de souffle pur et de lointain, les épuise presque par son intensité spirituelle. Les fluctuations stridentes du youyou appartiennent au même destin-parti global d'existence.

* * *

On remarquera que toutes les musiques combinant quelque chose du MONDE 2 avec des rémanences du MONDE 1, et a fortiori celles qui appartiennent exclusivement à celui-ci, ont en commun que la mélodie s'y tient le plus souvent dans un écart restreint : octave, sixte, parfois

simple quinte. Elles auraient perdu sinon le privilège qu'elles accordent à l'agrégation pulsatoire, essentielle au continu proche. Homo du christianisme cocréateur, renouant avec le continu distant du MONDE 2 grec, va faire preuve d'ambitions tout autres.

F. LE MONDE 2 DE LA COCREATION ET DE LA CREATION

Le bénédictin Gui d'Arezzo avait sans doute une dizaine d'années en l'an 1000, une quarantaine en l'an 1033. Il est par là un témoin et presque un symbole du moment où, l'Apocalypse et la Fin du monde n'ayant pas eu lieu au millième anniversaire de la naissance et de la passion du Christ, Homo se remet en route pour un deuxième millénaire, où il sera non plus une émanation-récession néoplatonicienne du Créateur, mais un cocréateur jusqu'à J.-S. Bach, ensuite un créateur lui-même depuis Haydn, Mozart, Beethoven et surtout Wagner.

Selon ce dessein, l'Occident musical renoua avec la production de tous formés de parties intégrantes, dans l'esprit du MONDE 2 grec. Mais, selon la logique de la cocréation, il transforma la totalisation antique, cyclique et conclue (teleios), en une totalisation ouverte, indéfinie, infinie, et en tout cas proversive.

1. Vers le système "classique"

De descendante qu'elle était en Grèce, la gamme devint ascendante, et c'est sous cette forme que Gui D'Arezzo proposa sa célèbre nomenclature : ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut ; d'où l'affirmation, sans doute excessive, que c'est lui qui aurait imposé ce renversement gravitationnel, un des plus importants de toute l'anthropogénie. On remarquera que, selon ce dispositif, mi naturel remplaçait la prévalence de la tierce mineure descendante (mi bémol-do) par celle de la tierce majeure, dont l'effort vocal concordait avec l'ascensionnalité générale. Du même coup était favorisée une musique des harmoniques apparents, puisque, pour do fondamental, ce mi naturel de la tierce majeure est le quatrième harmonique (immédiatement après do à l'octave, sol à l'octave et do à la double octave). Enfin, le ton final du phrasé allait être perçu comme une rémission stabilisatrice et totalisatrice, décidant et concluant le mode.

Si l'on embrasse alors le second millénaire, celui du christianisme cocréateur, puis du rationalisme créateur, on voit progressivement mais sûrement se dégager les caractères qui vont culminer dans la musique "classique" au sens large, - de Monteverdi à Mahler, - c'est-à-dire convergeant tous vers une totalisation à la fois ouverte et néanmoins saisie d'un seul coup d'oeil.

Comme tout ce qui concerne le ton, ces caractères s'impliquent mutuellement, quitte à s'être affirmés successivement dans l'histoire. (a) L'extension à des octaves de plus en plus nombreuses, jusqu'aux sept de nos pianos contemporains, et une ouverture progressive de ce qui est considéré comme consonnant. (b) Une polyphonie contrapunctique, destinée à totaliser l'espace-temps musical. (c) Une polyphonie orchestrale conjuguant et totalisant les timbres des cordes, des bois, des vents, des percussions. (d) La mesure de plus en plus exactement démultipliée, seule compatible avec cette ingénierie, et le caractère canonique de la mesure à trois, puis à quatre temps. (e) Une gravitation tonale faisant que la pièce se situe tout entière par rapport à un ton fondamental (axial),

avec la réduction des modes (grecs) à deux (dits majeur et mineur), si bien qu'un des moyens constructifs et expressifs fondamentaux devient le passage constant et balançant (Bach) ou plus large et contrastant (Mozart, Beethoven) entre ces deux modes. (f) Le tempérament de Werckmeister, résolvant l'écart entre l'accord par octave et l'accord par quinte en le répartissant entre toutes les notes des claviers, ce qui permit de moduler en majeur et en mineur dans toutes les tonalités, comme le démontrèrent les 96 préludes et fugues majeurs et mineurs sur chacun des douze tons des deux séries (12 x 2 x 2 x 2) du Clavier bien tempéré de Bach. (g) La régularisation des ornements, en particulier à travers Couperin, Bach, les Italiens. (h) Le développement de l'écriture musicale de plus en plus détaillée et stricte, appelée par le caractère expansif du système, et la stimulant en retour : que l'on compare les partitions d'un opéra de Mozart et d'un opéra de Wagner.

Tout ceci alla de pair avec les voûtes gothiques, la coupole de Saint-Pierre de Rome, la Tour Eiffel. Dans la même exultation ascensionnelle de l'ingénieur physicien qu'était devenu Homo occidental.

2. Les "formes" exemplaires

Toutes les musiques d'Homo ont comporté des "formes" musicales, répondant à des situations et circonstances particulières, ou exploitant de façon privilégiée tel ou tel des éléments sémiotiques d'un système musical particulier. Parcourir quelques-unes des "formes" majeures de la musique cocréatrice et créatrice occidentale éclairera directement cette musique et indirectement un phénomène universel.

a. L'aria et la mélodie accompagnée

Autant la polyphonie de la Renaissance illustre un moment de l'Occident frappé par la multiplicité des forces cosmiques, en un saisissement presque polythéiste, autant la mélodie accompagnée depuis Monteverdi permit seule de rendre les détours du sentiment, né avec l'anima romano-chrétienne, mais qui ne devint central qu'à la fin du XVIIe siècle, à l'occasion de la mise en évidence rationaliste et spéculaire du Moi. L'aria suivit les phases du moi : intériorisation rauque, encore renaissante, presque animale ou animiste, chez Monteverdi (autant que chez Montaigne) ; intériorisation collective et nécessitante chez Bach (autant que chez Leibniz) ; sautes instantanées des modes d'existence chez Mozart (autant que chez Diderot) ; glissements et enroulements envahissants chez Beethoven (autant que chez Hegel) ; épaisseurs abyssales chez Wagner (autant que chez Hugo).

On a longtemps présenté la mélodie accompagnée, avec l'harmonie ancillaire de l'orchestre remplaçant la polyphonie, comme l'aboutissement du système occidental. Et c'est vrai qu'elle en est une sorte de fine pointe, mais qui n'est qu'une composante d'un système général, où elle s'avance et recule selon les temps.

b. La fugue

La fugue s'installe dans les quatre ressources combinatoires de toute musique : la transposition, le renversement, le retournement, le renversement du retournement. Mais, typique de la culmination du moment cocréateur avant le moment créateur, elle applique ces opérations à un motif et un contre-motif qui lui permettent une multiplication de l'Autre

et du Même, d'un Autre qui ne quitte jamais le Même tout en devenant sans cesse l'Autre.

Ce propos fut poursuivi par l'Occident depuis Platon et le néo-platonisme, et il fut fouetté par l'idée chrétienne d'un Dieu trine et un. Mais c'est à l'époque de la combinatoire de Leibniz et de celle de Bach qu'il aboutit aux totalisations presque monstrueuses, divines ou démoniaques, que sont les fugues centrales de Die Kunst der Fugue, cette oeuvre ultime, que Bach réélabora inlassablement jusqu'à sa mort. Par nature, la fugue n'est pas vraiment successive, elle est même de soi instantanée, par opposition à l'aria qui suit le sentiment. Elle a donc donné, autant que certaines musiques répétitives, des achèvements suprêmes d'une musique immobile, ou d'une musique d'éternité.

c. La forme sonate

Correspondant au moi multiple de la deuxième moitié du XVIIIe siècle, la forme sonate exploite, elle, les effets de miroir pour obtenir des échos précis sans se priver du phrasé complet d'un thème, et même de deux thèmes contrastés.

Son dispositif est simple, et il a été explicité de manière scolaire par Mozart dans le premier mouvement de sa petite sonate en do majeur K. 545 : (a) le premier thème A est énoncé dans le ton fondamental (do majeur) ; (b) moyennant une chaîne harmonique, le second thème B est énoncé à un écart fondamental, ici la quinte (dominante) ; (c) après cette première partie, suit un court développement, reprenant en mineur (modulation occidentale) la conclusion de la première partie ; (d) le premier thème A est ensuite répété à la quarte, autre écart de base (sous-dominante) ; (e) moyennant une nouvelle chaîne harmonique, le second thème B est répété à la fondamentale. Schématiquement :

(1) A B' / Développement / A'' B
(2) Majeur / Mineur / Majeur

On ne peut imaginer un système plus bouclé extérieurement, et plus ouvert intérieurement. C'est la parfaite réalisation d'un tout intégré de parties intégrantes, selon le continu distant du MONDE 2 : "pas une note de trop, pas une trop peu", disait Mozart ; "pas une question dans les expositions qui ne sera résolue (au sens musical de résolution) dans les reprises", montrera Charles Rosen, qui limite The Classical Style à Haydn, Mozart, Beethoven, parce que ce sont les trois seuls qui se soient obligés à ces résolutions strictes.

La forme sonate cohabite avec d'autres formes : rondo, trio, etc. Mais elle correspondait si bien à l'intention de l'Occident qu'avec d'infinies variantes elle a fourni le schéma de référence des premiers mouvements tant des quatuors et des symphonies que des sonates.

d. Les variations et transformations

Les variations quant à elles sont de véritables théories de la musique en action. Après l'énonciation d'un air, elles en montrent toutes les résonances internes selon la quinzaine de propriétés que d'entrée de jeu nous avons dû reconnaître au ton.

Un peu mignardes dans le moment de la mélodie accompagnée, qui fut celui de Haydn et de Mozart, elles ont connu deux moments qui leur convenaient pleinement. Celui de la combinatoire de Bach, où elles produisirent les trente Variations Goldberg, avec leur dix canons. Celui de l'immensité de l'âme romantique, - qui est aussi celui du transformisme de Lamarck, - où elles donnèrent lieu aux trente-trois Transformations (et pas seulement Variations) sur une valse de Diabelli de Beethoven, avant de s'écarteler chez Schumann. C'est sans doute là que la "conscience" (con-scire) occidentale a osé écouter le plus loin ce qu'il y avait en-dessous d'elle, en osant écouter ce qu'il y avait en-dessous d'un "air".

e. L'écho agrandi et dialectisé : de l'oratorio au leitmotiv

L'écho est un phénomène musical universel et primitif. Mais l'Occident lui a donné une forme particulièrement ostensible en le systématisant et dialectisant, comme tout le reste.

Dans la Passion selon saint Mathieu de Bach, il est au moins quadruple : (1) à l'intérieur de chaque phrase, par effets de miroir de mélodie, de rythme, de timbre ; (2) entre les phrases de chaque pièce, par les mêmes effets développés ; (3) entre les pièces formant un sous-ensemble (récitatif > aria > choral) ; (4) par la participation de toutes les pièces et sous-ensembles à un parti de gravitation sonore constant, qui culmine et se rassemble dans l'écho récapitulatif du chœur final : Ruhe sanfte, sanfte Ruhe (repos doux, doux repos).

Ce qui caractérise le leitmotiv wagnérien ce n'est donc pas tant son effet de reprise que la manière dont il s'introduit et se réintroduit toujours inchoativement, originellement, là où Bach va de totalités en totalisations. Par quoi Wagner à la fois conclut le MONDE 2 et en sort vers le MONDE 3.

3. La communicabilité de la musique occidentale

Une autre caractéristique de la musique occidentale qui intéresse l'anthropogénie c'est sa grande communicabilité. C'est "sincèrement" que la musique grecque pénétra toutes les musiques des civilisations à écriture de l'Ancien Monde lors des conquêtes d'Alexandre. Et la musique "classique" au sens large est aujourd'hui performée excellentement par des spécimens de toutes les civilisations. Une Coréenne joue adéquatement une partita pour violon de Bach, et un Japonais un concerto de Tchaïkovski. Alors qu'un Africain excelle rarement dans la musique chinoise, et inversement.

Les raisons de cette situation ne sont ni de domination culturelle, ni de puissance économique, ni de prestige, mais de nature. Non seulement systémique, comme toutes les musiques, la musique occidentale est systématique, c'est-à-dire qu'elle déclare son système dans des termes communicables et vérifiables. Ainsi de la mathématique musicale produite par la Grèce, de la physique musicale produite par le XVIIe et le XVIIIe siècles européens, par exemple dans la théorie de l'accord parfait fondé sur les harmoniques chez Rameau. Bien plus, la théorie en ce cas n'est pas extérieure aux productions musicales mais en fait intrinsèquement partie. Assurément dans le Clavecin bien tempéré, les Variations Goldberg, l'Art de la Fugue d'un musicien jugé très systématique comme Bach. Mais Beethoven, jugé très expressif, ne se lasse pas non plus de

fournir et répéter soit au début soit à la fin de ses compositions l'accord ou le rapport d'accords dont procède la composition.

Le cas est bon, car il permet de souligner à quel point système et expression ne se contredisent pas. L'effet de champ créé par la succession : accord de fa mineur >> accord de do majeur, que proposent les premières mesures de l'Appassionata, et qui porte tout son premier mouvement, est accessible à n'importe quel spécimen d'Homo musicien en tant que passage d'un assombrissement à une lumière rendue déchirante par cet écart (Beethoven a produit 32 variations sur un thème comportant le même effet mais inversé : do mineur, fa majeur). Schumann, tenu pour le modèle du romantisme, est un admirateur stupéfait du Clavecin bien tempéré, tout comme Wagner, et son art culmine dans les Kreisleriana, où il est le plus proche de Bach.

L'écriture musicale a joué un rôle important en l'occurrence. L'aspect systématique de la musique "classique" fut d'autant plus transmissible qu'elle était écrite non seulement mentalement, comme les autres musiques, mais matériellement, et même souvent pensée à travers et dans son écriture palpable. Au point que les "tons" y furent appelés des "notes".

Cependant, on ne perdra pas de vue que, dans la musique "classique" comme dans toutes les autres, une partition même la plus fouillée n'est jamais qu'une première indication en raison des surprises et récupérations du timbre qui font de chaque performance une aventure. Il n'y a pas plus mauvaise définition de la musique que d'en faire "l'exécution parfaite de tous les signes musicaux". On demandait à Fischer Dieskau: Comment si jeune avez-vous pu, au lendemain de la Guerre, enregistrer l'intégrale des Lieder de Schubert? - Parce que la musique ce n'est pas des notes, mais ce qu'il y a entre les notes, et que pendant la guerre je n'avais pas de notes du tout. Ceci peut aller jusqu'à des libertés "contre" la partition, comme l'ont démontré certains départs voulus non synchrones dans la conduite de Furtwängler. On remarquera que l'expression "conduire" un orchestre plutôt que le "diriger" répond bien à cette situation.

4. L'historicité de la musique occidentale

Concomitamment à son caractère systématique, la musique occidentale fut incrémentielle, voire transformationnelle, c'est-à-dire que chaque musicien, et même chaque oeuvre d'un musicien y furent censés apporter, sinon un progrès, du moins quelque chose de nouveau, une avenue non encore connue, et qui, une fois explorée, venait s'inscrire sur la carte du territoire de la naturalité mathématique ou physicienne du ton. Cela déjà certainement en Grèce, puis décisivement depuis la Renaissance. En d'autres mots, tout comme dans ses tectures, sa peinture, sa sculpture, sa littérature, l'Occident dans sa musique a donné lieu à une géographie et à une histoire clairement organisables.

a. Des sujet musicaux tranchés

Ainsi c'est dans la musique "classique" que sont apparus le plus distinctement des sujets musicaux, c'est-à-dire ces destins-partis d'existence qui se réalisent à travers la topologie, la cybernétique, la logico-sémiotique, la présentivité du ton propres à un musicien. C'est, chez Bach, l'opulence des possibles dans la virtuosité combinatoire jointe à la naturalité du pulsus. Chez Mozart, les sautes incessantes des

modes d'existence et des catégories du possible, par quoi il était prédestiné à produire Don Giovanni. Chez Beethoven, le développement interne, "naturel", du bruissement de la résonance, partout présent et culminant dans la fin de sa dernière sonate, où une mélodie d'avance bruitée et stagnante est plongée dans un bruissement haut puis bas, et de nouveau haut puis bas. Chez Wagner, le chevauchement chromatique avec ses volontés de saisie originelle.

b. L'adaptation de l'accord et de la mesure au sujet musical

L'historicité de la musique "classique" apparaît aussi dans les conceptions très différentes qu'y ont connues les éléments musicaux, si l'on entend par ceux-ci l'accord et la mesure.

Jusqu'à quel point l'accord doit-il être exact? Nous savons par Czerny que Beethoven joua le second mouvement de son Deuxième concerto sans lever le pied de la pédale de legato, chose intolérable sur un piano actuel, mais qui indique, même sur un piano du temps, une volonté de legato et de compénétration extrême des tons en naissance et en disparition. Effectivement, le sujet musical de Beethoven tint dans la génération du ton à partir du bruit. Thérèse Brunswick entrant chez lui pour la première fois, à un moment où il n'était pas encore sourd, est étonnée par le piano "mal" accordé ; enfant, il cassait les oreilles de son père violoniste en traitant les violons comme des instruments de percussion. Ravel, qui se sert d'abord du piano comme d'un instrument de percussion, aimait, avec la même logique, les pianos "faux". On imagine mal pareil goût chez Mozart, qu'une légende intelligente évoque, dès sa plus tendre enfance, prenant un plaisir angélique à la justesse d'une tierce et d'une quinte. Mais l'opposition n'est pas si simple. Habituellement, la direction d'orchestre occidentale se plaît à exploiter le contraste entre instruments exacts, comme les violons, et moins exacts, comme les instruments à vent et à percussion.

La mesure a elle aussi connu toutes les interprétations. Celle du baroque était fort libre, serait-ce en raison des conditions de l'orgue, dont la mécanique était lente et supposait, pour que les accords se résolvent dans l'acoustique de vastes églises, de véritables décalages du temps : même sur un piano actuel, quand on joue Frescobaldi, on se croit à Saint-Pierre de Rome. En plein XVIIIe siècle, le Dictionnaire de musique de J.-J. Rousseau évoque comme encore active une époque où la mesure principale était de "raison triple" et où les notes étaient simplement désignées comme "Maximes, Longues, Brèves", avant que l'emportent la "double" et la "division sous-double", qui firent qu'on parla de "Rondes, Blanches, Noires, Croches, doubles et triples Croches", et que "la mesure à quatre temps fut prise pour la base de toutes les autres". Ce caractère concordait avec les sujets musicaux du temps. Les fugues de Bach, leibniziennes, perdent leur sens si elles se plient à une mesure trop stricte, où ne se conserve que leur structure, et pas leur texture. Les mêmes remarques valent pour Händel, dont le sujet musical, pneumatique, s'accommodait fort bien de flottements, les supposait, et jusqu'à un certain point en découlait.

La subtilité du problème de la mesure apparaît dans l'opposition entre Beethoven et Mozart. Ce dernier, nous dit-on, exigeait un phrasé "coulant comme l'huile". Or Beethoven, qui l'a entendu jouer, trouvait son jeu "harsch" (heurté). Mais point de contradiction. Le sujet musical mozartien tenait en incessants changements de perspectives, c'est ce que Beethoven appelait "harsch" ; mais, le redépart franchi, chaque nouveau

segment de phrase abordé devait se développer continûment pour ne pas détruire l'unité générale de la pièce, et surtout pour obtenir le contraste, le réveil local. Cette combinaison surprenante explique sans doute que ses contemporains aient trouvé son jeu "inimitable", et que son souvenir faisait pleurer Haydn. Combinaison si intransmissible du dehors que, nous dit son disciple Hummel, pour l'enseigner, Mozart ne faisait guère jouer des élèves qu'il aurait corrigés, mais jouait devant eux. De quoi le ruiner comme professeur.

Beethoven cherchait tout autre chose. La mesure chez lui ne pouvait qu'épouser la génération du ton par le bruit, tandis que le tempo ajusté à l'héroïsme de certains passages devait être volontaire, supposant l'effort. On le vit parfois plus anxieux de tempo que de mesure.

c. La fidélité au sujet musical

En raison de ses partis d'existence très tranchés et déclarés, la musique occidentale pose alors la question de la fidélité à ces sujets musicaux. Quand savons-nous qu'une performance musicale répond aux intentions de son compositeur, si du moins elle est censée y répondre?

Il y a deux critères de la "fidélité" - ou plus exactement du sens, ou du non-contresens - d'une performance musicale, comme de la lecture d'un texte littéraire, comme de la saisie d'un tableau, d'une sculpture, d'une tecture : la cohérence du rythme et la richesse des échos internes provoqués à cette occasion.

Car performer de la musique fait éprouver à quel point la cohérence de rythme et d'écho pour une production musicale donnée a des limites assez étroites et en tout cas des appels très exigeants. Jouer un concerto de Mozart ou de Beethoven en dehors de leur gravitation propre sans aucune chute de rythme et avec un écho riche et cohérent supposerait chez le performeur une capacité instauratrice très supérieure à celle des compositeurs eux-mêmes, ce qui ne peut être exclu, mais est fort improbable. E converso, le chef d'orchestre qui, comme Münchinger, arrive à passiver-activer constamment le quadruple écho de la Passion selon saint Mathieu doit sans doute avoisiner l'intention primitive.

G. LA MUSIQUE DETAILLEE DU MONDE 3

Dans la musique aussi, le continu-proche du MONDE 1 et le continu-distant du MONDE 2 ont fini par céder la place au discontinu du MONDE 3. Et pour les mêmes causes générales. Comme souvent dans les évolutions d'Homo, il y eut une certaine correspondance à cet égard entre musique et arts plastiques. Les problèmes que se pose Debussy correspondent à ceux de l'impressionnisme et du nabisme, et les Gymnopédies de Satie consonnent avec l'impair de Verlaine. Les solutions que proposent Schönberg et Webern correspondent à celles du cubisme et du constructivisme.

L'opération a été difficile. Nous venons assez de voir à quel point la musique est physique, et liée à des exigences de nature, que ne connaissent ni l'image, ni le texte, ni même la tecture. Comment y introduire le parti existentiel de la discontinuité? La difficulté était telle qu'elle a provoqué longtemps ce compromis brillant et séduisant entre MONDE 2 finissant et MONDE 1 resurgissant que fut le jazz, dont la période créatrice culmine autour de 1950.

Pour le reste, l'anthropogénie va répartir les explorations savantes et populaires du discontinu musical au XXe siècle selon le classement qu'elle a adopté pour les images, en distinguant ici encore le tracé et le granulaire.

1. Le discontinu musical à travers les tons tracés

a. L'équivalence des douze tons : le dodécaphonisme

Puisqu'un ton répété serait-ce une fois devient aussitôt focal, fortement gravitationnel, et crée donc fatalement un champ continu, décidons de ne jamais répéter un des douze tons de notre gamme diatonique (sept blanches, cinq noires) avant d'avoir produit tous les autres, soit horizontalement (à la suite), soit verticalement (en accords). Pareille musique fut appelée dodécaphonique par un significatif recours étymologique à la voix (phonè). L'Opus 27 pour piano de Webern en propose exemplairement le système, montrant alors les trois seuls recours du musicien : (a) l'exposition dans chaque séquence complète des douze tons, ou série ; (b) l'exploitation des recombinaisons de tout développement spatio-temporel : transposition, renversement, récurrence, renversement de la récurrence ; (c) leurs rapports rythmiques. Croisant ainsi l'espace et le temps.

La question fut alors de savoir si de semblables compositions pouvaient être saisies auditivement, et pas seulement visuellement sur le papier. Plus factuellement : un compositeur rompu à la musique contemporaine, ayant entendu les six pages de l'Opus 27, pourrait-il en restituer la partition, comme un musicien classique pouvait le faire après l'audition d'une sonate de même longueur?

Mais la question est peut-être mal posée. Car il s'agit sans doute d'une nouvelle écoute musicale, éclatée, fenêtrante, "non-suiveuse", correspondant à certains aspects quantiques de l'Univers, rompant avec les Cosmos-Mondes antérieurs. Où les textures sont plus essentielles que les structures. Ce que confirmerait la conception qu'avait Webern de la direction musicale, où il faisait partager aux performeurs l'événement de son et de ton que faisaient pour lui trois ou quatre notes, parfois deux, ou une seule dans la remémoration des autres, avant de passer à la saisie de deux ou trois mesures.

b. Les constructions stochastiques

Pour concilier ton et discontinuité, un autre recours fut celui du hasard, ou plus exactement des coïncidences (coincidere, tomber ensemble de façon concordante) <17B4>. Ainsi provoqua-t-on (1) des rencontres entre partitions d'abord indépendantes, (2) des bifurcations entre suites ad libitum, (3) le happening pur et simple.

Dans ce champ stochastique, une solution remarquable fut celle qui imposa à un lot de tons simples des lois d'engendrement de séquences simples aussi. Ces actions-passions font songer à celles des gènes, produisant déjà des résultats variés et riches moyennant des combinaisons simples d'éléments simples. Dans For six pianos de Steve Reich, la production musicale tient alors en deux moments : (a) les séquences produites automatiquement par la structure munie de ses lois de développement, (b) le maintien des surprises de la performance au sens traditionnel, puisque, les séquences étant réalisées par des pianistes,

ceux-ci doivent compatibiliser les textures instrumentales émises par chacun et par tous ensemble dans l'instant.

2. Le discontinu granulaire

L'image nous a montré que la photographie a eu l'effet bouleversant d'introduire des images granulaires chez Homo, lequel n'avait connu depuis son origine que des images tracées. L'électronique a introduit quelque chose de semblable dans le domaine du son. Les computers digitaux ou analogiques ou encore hybrides fournissent alors un moyen d'écriture musicale parfaitement adapté. Ceci se développa selon trois voies principales.

a. Les timbres digitalement construits

La partie la plus révolutionnaire dans le son granulaire fut la possibilité de composer jusqu'aux timbres. Dans toute l'histoire de la musique, la production du timbre définitif avait toujours été un domaine réservé à l'improvisation de l'instant. Même le compositeur classique, malgré toutes ses ressources d'écriture, ne pouvait qu'indiquer que ce groupe de notes devait être joué par une flûte, cet autre par un hautbois, cet autre par un violon ou un violoncelle. Mais il lui était strictement impossible de prévoir pour chaque note écrite quelles intensités allaient y prendre chaque harmonique dans l'instant de son émission, et comment le musicien rattraperait alors l'effet ainsi produit pour le ramener plus ou moins vite à la consonance ou la dissonance voulues, soit par le rythme, soit par l'intensité du ton lui-même, soit par les tons suivants. Or, tout à coup, grâce à l'électronique, surtout assistée par l'informatique, Homo pouvait non seulement intervenir dans ce nombre et ces intensités des harmoniques qu'est le timbre, mais littéralement les constituer, composant au sens fort avec eux.

On se retrouve alors devant la question posée plus haut par le dodécaphonisme. Car les rapports précis établis entre des harmoniques digitalisés excèdent assurément la perception auditive hominienne. On peut y voir une défaillance. Ou au contraire invoquer le même changement d'environnement : ne se crée-t-il pas ainsi un autre espace-temps, glissant du continu au discontinu jusque dans sa trame, ou encore du Cosmos à l'Univers?

Mais une autre interrogation demeure. Dans les musiques antérieures, tant du MONDE 1 que du MONDE 2, le timbre avait toujours été cette réserve échappant pour finir à la composition préalable, et contribuant ainsi à faire de la performance musicale cette gestion des effets de timbre où tenait son activation-passion existentielle instantanée. Un performeur ne joue jamais deux fois identiquement un concerto pour piano ; non pas en raison de son humeur, ni de son génie personnel, mais parce que le timbre d'une note ne saurait guère être deux fois identique.

Cette situation de la musique de timbres digitalisés peut paraître regrettable. A moins que l'évacuation du performeur immédiat soit une expérience de décentration d'Homo qui elle aussi marque peut-être un nouveau moment.

b. La provocation de systèmes sonores dissipatifs

Au lieu d'employer l'électronique, voire l'informatique, pour composer le timbre, on pouvait au contraire les exploiter pour multiplier et sonder les aléas du timbre.

Cela fit au moins trois voies. (a) Trafiquer le timbre électronique, comme dans la musique "concrète" de Ferrari captant et élaborant les bruits de la vie quotidienne au bord de la mer, ou celle de Mâche composant avec les cris inconnus ou incongrus d'animaux exotiques. (b) Exploiter les déclenchements combinatoires de l'électronique pour produire des sons imprévus du compositeur-performeur, lequel alors peut profiter de sa surprise dans l'instant de leur audition pour les incurver aussitôt, retrouvant par ce biais quelque chose du risque extatique de la performance ancienne (Pauline Oliveros). (c) Programmer des décalages électroniques dont le désordre général fait sortir de nouveaux ordres locaux et transitoires : ainsi, les mots *Come out to show them*, en formant une boucle décalée par Steve Reich, se perdent dans le bruit, mais en suscitant de nouveaux rythmes, timbres, mélodies locaux. Musique typiquement thermodynamique, où la production de néguentropies partielles résulte d'une entropie globale accrue, selon la théorie des systèmes dissipatifs.

c. Le son radio

Non sans accointance avec ce dernier cas, la radio a introduit de nouveaux critères sonores. C'est que ses enregistrements, ses émissions, ses restitutions émettent relativement mal le dynamisme sonore, c'est-à-dire les sauts d'intensité dont a vécu en partie la musique "classique".

Ainsi s'est créé un son radio globalement assez bruité, et où les éléments mélodiques sont toujours seulement en émergences provisoires, comme dans les musiques du MONDE 1, devenues à la mode. Ce son radio, dont les propriétés ont été regroupées et thématiques par les musiques répétitives et par la musique disco, a eu plusieurs effets importants. Il a réussi à réhabiliter les environnements les plus disgraciés, au point que la radio portative est devenue l'architecture de ceux qui n'en ont plus. En même temps, il a contribué à faire de l'environnement hominien un phénomène galactique, où les "nuits magnétiques" donnent à leurs auditeurs le sentiment de baigner dans des voies lactées jusqu'aux confins de l'Univers.

Généralement, la matière sonore du MONDE 3 s'est modifiée de telle sorte que, dans les lignes qui précèdent, nous nous sommes pris à parler de son plutôt que de ton. Et que la musique est devenue partout un département du Son, comme la peinture, la sculpture, la photographie, le cinéma, etc. sont devenus des départements de l'Image.