



PEETERS

La musique comme reflet de l'harmonie du monde: L'exemple de Platon et de Zarlino

Author(s): Brigitte Van Wymeersch

Source: *Revue philosophique de Louvain*, MAI 1999, Vol. 97, No. 2 (MAI 1999), pp. 289-311

Published by: Peeters Publishers

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/26341567>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

Peeters Publishers is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Revue philosophique de Louvain*

La musique comme reflet de l'harmonie du monde

L'exemple de Platon et de Zarlino

Les questions d'ordre musical occupent une place importante dans l'œuvre de Platon, qu'elles soient insérées dans des écrits de type cosmologique, comme *le Timée*, ou dans des ouvrages à portée plus politique tels que la *République* ou les *Lois*.

Tout en étant largement spéculatives, les conceptions musicales développées par Platon n'en sont pas moins cohérentes avec la pratique de son temps et engagent une réflexion sur le beau. L'objectif de notre analyse est de montrer que l'esthétique ainsi proposée est fondamentalement liée à une idée précise de la nature et s'enracine dans la philosophie pythagoricienne du nombre. Elle ne prend toute sa mesure qu'insérée dans une représentation du monde basée sur le concept d'*harmonie*, principe de cohésion des éléments et des êtres.

C'est l'importance de cette relation entre l'image du monde et l'esthétique, qu'a très bien saisie Zarlino (1517-1590), un des plus grands théoriciens de la musique. Si son oeuvre est surtout connue comme une synthèse des règles contrapuntiques de son époque, notre étude voudrait mettre en évidence sa volonté d'insérer dans cette représentation du monde les règles stylistiques alors en usage, et de concilier ainsi, dans un esprit de fidélité à Platon, musique pratique et musique spéculative.

1. L'esthétique musicale de Platon

L'esthétique musicale de Platon prend sa source dans la philosophie pythagoricienne. Reprenant les idées maîtresses de l'école de Pythagore, Platon les unifie en un système plus large, qui englobe des aspects tant physiques et cosmologiques qu'esthétiques ou éthiques.

a. La place de la musique dans la tradition pythagoricienne¹

La tradition pythagoricienne accorde à la musique un rôle capital. Confirmation «concrète» d'une intuition première, elle permet d'affiner des outils mathématiques nécessaires à la compréhension du réel. Comprise comme le reflet de la cohérence de l'univers, la musique devient un instrument essentiel dans un système de connaissance basé sur l'analogie.

Pour Pythagore et les siens, tout est nombre. Il est la matière des êtres, ce qui leur donne forme et les rend intelligibles². Connaître le nombre d'une chose revient à connaître la chose elle-même. Nous ne pouvons donc saisir le réel que par le nombre qui le structure³.

¹ Outre les fragments des présocratiques et les textes de Platon et d'Aristote auxquels nous nous référons dans notre étude, signalons quelques travaux, parmi tant d'autres, qui abordent les problèmes de la musique chez les pythagoriciens par le biais de la philosophie, de la musicologie ou des mathématiques: Gene H. ANDERSON, «Pythagoras and the Origin of Music Theory», dans *Indiana Theory Review*, 6/3 (1983) p. 35-61; Annie BÉLIS, «L'ἀρχή dans le système musical des Grecs», dans *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, XVII (1984) p. 16-29; Annie BÉLIS, «L'harmonique comme science dans l'Antiquité grecque», dans *Quadrivium. Musique et sciences. Colloque de Metz 1991*, Paris: ed. IPCM, 1992, p. 201-208; Jacques CHAILLEY, *La musique grecque ancienne*, Paris: Les Belles Lettres, 1979; Jacques CHAILLEY, «Le monocorde et la théorie musicale», dans *Organicae Vocae. Hommage à Smits Van Waesberghe*, Amsterdam: Instituut voor Middeleeuwse Muziekwetenschap, 1963; Richard L. CROCKER, «Pythagorean Mathematics and Music», dans *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 22/2-3 (1963-1964) p. 189-198, 325-329; François LASSERRE, *La naissance des mathématiques à l'époque de Platon*, Paris: Cerf, p. 53-79, 237-261; Thomas J. MATHIESEN, «Harmonia and Ethos in Ancient Greek Music», dans *Journal of Musicology*, III/3 (1984) p. 264-286; Thomas J. MATHIESEN, «Problems of Terminology in Ancient Greek Theory: 'Harmonia'», dans *Festival Essays for Pauline Alderman*, Provo, 1976, p. 3-17; Samuel SAMBURSKY, «Harmony and Wholeness in Greek Scientific Thought», dans *Mélanges A. Koyré*, Paris: Hermann, 1964, p. 442-457; Árpád SZABO, *Les débuts des mathématiques grecques*, traduit de l'allemand par Michel FEDERSPIEL, Paris: Vrin, 1977.

² «Or il apparaît qu'ils [les pythagoriciens] estiment, eux aussi, que le nombre est principe, à la fois comme matière des êtres que comme constituant leurs modifications et leurs états» (ARISTOTE, *Métaphysique*, A 5, 986 a, trad. de J. TRICOT, (Bibliothèque des textes philosophiques), Paris: Vrin, 1953, t. 1, p. 43-44); «Ceux qu'on désigne sous le nom de pythagoriciens se consacrèrent les premiers aux mathématiques et les firent progresser. Nourris de cette discipline, ils estimèrent que les principes des mathématiques sont les principes de tous les êtres» (ARISTOTE, *Métaphysique*, A 5, 985 b, trad. de J. TRICOT, t. 1, p. 41).

³ «Et de fait, tout être connaissable a un nombre: sans celui-ci, on ne saurait rien concevoir ni rien connaître» (PHILOLAOS, *Fragmente*, dans DIELS-KRANZ, *Fragmente der Vorsokratiker*, 44 B 4, trad. de J. -P. DUMONT, dans *Les présocratiques*, (Bibliothèque de la Pléiade), Paris: Gallimard, 1988, p. 503); «Car la nature du nombre est pour tout homme, cognitive, directrice et institutrice, sur tout ce qui est matière soit à perplexité,

C'est ce principe de base que viennent confirmer diverses expériences menées par les pythagoriciens sur les sons et les intervalles musicaux.

Selon une légende célèbre, Pythagore aurait découvert l'existence d'une correspondance entre les nombres et les sons lors d'une promenade aux alentours d'une forge. Écoutant le martèlement des enclumes, il remarque que les sons obtenus forment entre eux des intervalles qui lui sont familiers. De plus, il constate que les différences sonores sont proportionnelles non à la force du forgeron ou à la forme de ses outils, mais aux poids des marteaux. De retour chez lui, il tente l'expérience à l'aide d'une corde tendue sur deux chevalets, le monocorde, qu'il divise en deux parties. Il fait vibrer la moitié de la corde, et obtient un son plus aigu d'une octave que le son initial. La même expérience faite avec les deux tiers de la corde, puis les trois quarts, lui donne un son haussé d'une quinte puis d'une quarte⁴.

soit à ignorance. En effet aucune des choses qui existent ne serait évidente pour personne, ni en elle-même ni dans sa relation avec une autre chose, s'il n'existait pas le nombre et l'essence du nombre. En réalité, c'est le nombre qui, en rendant toutes choses adéquates au nombre par la sensation, les rend connaissables et commensurables (...)» (PHILOLAOS, *Fragmente*, dans DIELS-KRANZ, *Fragmente der Vorsokratiker*, 44 B 11, trad. de J.-P. DUMONT, dans *Les présocratiques*, p. 506).

⁴ Cette légende est rapportée par de nombreux auteurs. On en trouve la première mention chez Xénocrate (Fr. 9, Heinze, cité par G. S. KIRK, J. E. RAVEN and M. SCHOFIELD, *The Presocratic Philosophers*, Cambridge: Cambridge University Press, 2d ed., 1983, p. 234). Elle sera reprise par Nicomaque, Jamblique, Macrobe, Boèce, ainsi que par de nombreux auteurs médiévaux (NICOMAUQUE de GÉRASE, *Manuale harmonicum*, dans *Musici scriptores graeci: Aristoteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Gaudentius, Alypius et melodiarum veterum quidquid exstat*, ed. C. von JAN, Leipzig: Teubner, 1895, rééd. Hildesheim: Olms, 1962, 6, pp. 242-248; JAMBLIQUE, *Vie de Pythagore*, trad. de L. BRISSON, chp. 26, pp. 66-69; MACROBE, *Commentarii in Somnium scipionis*, liber secundus, 1, trad. di L. SCARPA, Padova: Liviani editrice, 1981, pp. 248-254; BOECE, *De institutione musica*, I, X-XI, trans. by C. M. BOWER, ed. by C. V. PALISCA, New Haven & London: Yale University Press, 1989). Notons que Jamblique rapporte une autre expérience réalisée avec quatre cordes de même longueur et de même grosseur mais tendues de poids différents. La corde d'un poids de douze unités vibre une octave plus haut que celle tendue d'un poids de six unités. La corde d'un poids de neuf unités est en rapport de quinte avec la corde de six unités mais en rapport de quarte avec celle de douze unités. Inversement, la corde de huit unités est en rapport de quinte avec la corde la plus tendue, et en rapport de quarte avec la corde la moins tendue (JAMBLIQUE, *Vie de Pythagore*, chp. 26, § 115-117, trad. de L. BRISSON, pp. 66-68).

Théon de Smyrne attribue à Hippase, pythagoricien contemporain du maître, la même découverte, non pas à l'aide de cordes, mais de vases remplis d'eau (THÉON de SMYRNE, *Exposition des connaissances mathématiques utiles pour la lecture de Platon*, II, 12 bis, trad. par J. DUPUIS, Bruxelles: Culture et civilisation, 1966, p. 97).

Le philosophe en conclut que les principaux intervalles du système musical grec — l’octave, la quinte et la quarte — peuvent être définis par des rapports numériques⁵.

Cette expérience s’avère fondamentale pour les pythagoriciens car elle corrobore l’intuition de base de leur philosophie: tout ce qui existe est nombre, y compris des phénomènes aussi peu matériels que le sont les intervalles musicaux. Son importance est telle qu’elle figure dans la plupart des traités musicaux ou arithmétiques du Moyen Âge et de la Renaissance, tout en étant partiellement fausse⁶.

Puisque tout est nombre et que la nature ne nous livre son secret que par l’entremise de celui-ci, les pythagoriciens tentent de découvrir ses propriétés et les relations qu’il entretient avec «tout ce qui est et devient»⁷. Ils développent dès lors une intense recherche mathématique axée d’une part sur l’essence du nombre, et d’autre part sur les rapports entre nombres.

Certains nombres, constatent-ils, sont plus remarquables que d’autres, parce qu’ils possèdent des propriétés génératives importantes. C’est le cas du *tétractys*, terme qui désigne à la fois un ensemble de quatre choses, la suite des quatre premiers nombres et un principe

⁵ Ces intervalles —octave, quinte et quarte— correspondent à la structure musicale de base du système grec: deux tétracordes disjoints constituent les pôles fixes de l’échelle, à l’intérieur desquels se trouvent des «cordes mobiles» qui permettent de construire les genres (diatonique, chromatique et enharmonique):

hypate - mèse - paramèse - nète			
mi	la	si	mi
4/3		4/3	
quarte		quarte	
9/8: ton			
3/2: quinte			
3/2: quinte			

⁶ En 1589, Vincenzo Galilei démontrera que cette loi n’est valable que pour les longueurs des cordes, les autres paramètres restant égaux. Car il ne suffit pas de suspendre à une corde un poids deux fois plus grand pour obtenir un son d’une octave plus aiguë, mais il faut utiliser un poids quatre fois plus grand (V. GALILEI, *Discorso intorno all’opere di messer Gioseffo Zarlino da Chioggia*, Florence: Giorgio Marescotti, 1589, pp. 104-105).

⁷ «Dans les nombres, les pythagoriciens pensaient apercevoir une multitude d’analogies avec tout ce qui est et devient» (ARISTOTE, *Métaphysique*, A, 5, 985 b, trad. de J. TRICOT, t. 1, p. 41).

organisateur: il renferme en puissance le nombre dix, somme des quatre premiers entiers, et le dix contient l'Un, source de tout nombre et donc de toutes choses⁸. À nouveau, la musique confirme les propos des philosophes puisque tous les intervalles du système musical grec sont contenus dans les quatre premiers entiers naturels⁹.

Les pythagoriciens s'attachent également à comprendre les liens que les nombres et rapports de nombres ont entre eux et découvrent différentes proportions, médiétés ou moyennes. Le principe en est simple. Il s'agit de déceler, entre deux termes définis a et b , un ou plusieurs termes moyens $m_1, m_2 \dots m_x$, tels qu'il y ait une relation mathématique constante au sein des couples $(a, m_1), (m_1, m_2) \dots (m_x, b)$. Les valeurs ainsi mises en évidence forment des progressions numériques. L'analogie permet donc de trouver entre des éléments qui semblent divers un principe d'unité, de cohésion, et ce principe est mathématique¹⁰.

⁸ Armand DELATTE, *La tétractys pythagoricienne*, dans *Études sur la littérature pythagoricienne*, Paris: Champion, 1915, pp. 249-268.

«L'examen des effets et de l'essence du nombre doit se faire en fonction de la puissance contenue dans la décade. En effet, la puissance [du nombre] est grande, parfaite, universelle, principe et guide de la vie divine et céleste comme de la vie humaine auxquelles participe (...) aussi la puissance de la décade» (PHILOLAOS, *Fragmente*, dans DIELS-KRANZ, *Fragmente der Vorsokratiker*, 44 B11, trad. J.-P. DUMONT, *Les présocratiques*, p. 506); «Ainsi font-ils de dix un nombre parfait, ou plutôt le plus parfait de tous, puisqu'il comprend en lui toutes les différences des nombres, toutes les espèces de raison, toutes les proportions» (PORPHYRE, *Vie de Pythagore*, § 52, trad. de Ed. des PLACES, 1982, p. 61).

⁹ A partir de la valeur des trois premiers intervalles et de l'unisson, on peut trouver les rapports qui définissent les différents degrés de l'échelle diatonique: le ton ou $\acute{\upsilon}\pi\epsilon\rho\chi\acute{\eta}$ qui est le «surplus» de la quinte par rapport à la quarte ($2/3: 3/4 = 8/9$), et le $\lambda\epsilon\iota\mu\mu\alpha$ qui est le «reste» de la quarte lorsqu'on lui ôte deux tons ($3/4: (8/9)^2 = 243/256$). La gamme dite de Pythagore se compose ainsi de cinq tons de valeur $8/9$ et de deux intervalles de valeur $243/256$.

¹⁰ Les pythagoriciens découvrirent au total dix moyennes. Les plus utilisées sont les trois premières: les moyennes arithmétique, géométrique et harmonique. Archytas les définit comme suit:

«On parle de moyenne arithmétique quand trois termes entretiennent entre eux une proportion selon un excès donné et que l'excès du premier par rapport au deuxième est celui du deuxième par rapport au troisième (...). On parle de moyenne géométrique quand le rapport des trois termes est tel que le premier est au deuxième ce que le deuxième est au troisième (...). On parle de moyenne sub-contraire, celle que nous appelons harmonique, quand le rapport des trois termes est le suivant: le premier terme dépasse le deuxième d'une fraction de lui-même et le moyen dépasse le troisième de la même fraction du troisième» (ARCHYTAS, *Fragmente*, dans DIELS-KRANZ, *Fragmente der Vorsokratiker*, 47 B 2, trad. J.-P. DUMONT, *Les présocratiques*, p. 535-536).

En d'autres termes, dans une progression arithmétique, on passe d'un terme à l'autre par addition d'un facteur constant: dans la suite 2, 4, 6, le facteur est 2 ($2+2 = 4$

À nouveau, la musique vient étayer les recherches pythagoriciennes. Car c'est à partir de données musicales que Pythagore aurait trouvé les premières relations mathématiques qui unissent des nombres différents. Comparant la position des quarts et des quintes au sein de l'octave, il découvre la moyenne arithmétique qui fixe le rapport de la quarte, et la moyenne harmonique ou sub-contraire, qui établit celui de la quinte¹¹.

A partir de là, il définit une suite de nombres entiers, les plus petits possibles, tels que l'on retrouve entre eux des rapports arithmétique et harmonique: c'est la suite 6, 8, 9, et 12. Ces nombres correspondent à l'octave, la quinte, la quarte et l'unisson, lorsqu'on utilise un monocorde gradué de un à douze. Ils deviennent les nombres sonores par excellence, car ils symbolisent les différentes relations que l'on peut établir entre des entités mathématiques et des intervalles musicaux¹². Cette suite est définie par Nicomaque de Gêse comme «la médiété la plus parfaite (...), la plus utile pour tout progrès dans la musique et dans la connaissance de la nature (...). [Elle] est harmonie au sens propre et véritable»¹³.

Ainsi, non seulement le nombre structure les éléments, mais il gouverne aussi leur composition et leurs relations. C'est cette mise en rapport d'éléments divers qui constitue l'harmonie. Celle-ci est donc un état d'équilibre entre divers éléments, état régi par des rapports numériques:

«L'harmonie naît seulement des contraires, car l'harmonie est unification des complexes et accord des opposés»¹⁴.

et $4+2 = 6$). Dans une progression géométrique, ce n'est plus un facteur mais un produit constant: pour passer de 2 à 4, puis de 4 à 8, on multiplie par 2. Et enfin, dans une progression harmonique telle que la suite 3, 4, 6, le terme le plus grand est supérieur au terme moyen d'une fraction de lui-même, à savoir d'un tiers de 6 ($6/3 = 2$), tandis que le terme moyen est supérieur au plus petit de la même fraction du terme plus petit (à savoir un tiers de 3, c'est-à-dire 1). Ainsi, si $a > b > c$, $a-b = a/x$ et $b-c = c/x$. Une progression harmonique est en fait constituée de nombres dont les inverses forment une progression arithmétique.

¹¹ La moyenne arithmétique entre les deux nombres formant l'intervalle de l'octave (1 et $1/2$) donne la fraction $3/4$, c'est-à-dire le rapport caractéristique de la quarte, tandis que la moyenne harmonique des deux mêmes nombres est égale au rapport $2/3$ de la quinte.

¹² 8 est la moyenne arithmétique de 6 et de 12, 9 en est la moyenne harmonique; 12 est à 8 comme 9 est à 6 (rapport de $3/2$) et 12 est à 9 comme 8 est à 6 (rapport de $3/4$). De plus, le produit des extrêmes est égal au produit des moyens ($12 \times 6 = 9 \times 8 = 72$).

¹³ NICOMACHE DE GÉSE, *Introduction arithmétique*, ch. XXIX, trad. de J. BERTIER, Paris: Vrin, 1978, pp. 139-140, p. 206.

¹⁴ PHILOLAOS, *Fragmente*, dans DIELS-KRANZ, *Fragmente der Vorsokratiker*, 44 B 10, trad. de J.-P. DUMONT, *Les présocratiques*, p. 505.

Ce principe de cohésion des êtres se retrouve à tous les niveaux: dans l'univers, dans l'âme, dans le corps, ainsi que dans la musique qui en est une manifestation concrète¹⁵. C'est pourquoi Philolaos nomme *harmonie* l'échelle musicale, en tant que combinaison d'éléments divers voire opposés, comme la quarte et la quinte, à partir desquels toutes les «cordes» du système peuvent se calculer:

«La grandeur de l'harmonie est [constituée par] la quarte et la quinte. La quinte est plus grande d'un ton que la quarte. En effet une quarte sépare la corde la plus haute (hypate) de la corde moyenne (mèse); une quinte la corde moyenne (mèse) de la plus basse (nète); une quarte la corde la plus basse (nète) de la tierce (trite); et une quinte la corde tierce (trite) de la plus haute (hypate). Entre la tierce (trite) et la moyenne (mèse) il y a un ton. La quarte a le rapport $3/4$, la quinte $2/3$ et l'octave $1/2$. Ainsi l'harmonie comprend cinq tons et deux demi-tons, la quinte trois tons et un demi-ton et la quarte deux tons et un demi-ton»¹⁶.

b. Platon et l'harmonie du monde

Si l'on trouve quelques développements philosophiques concernant l'harmonie du monde chez les premiers pythagoriciens¹⁷, c'est surtout

¹⁵ «Ils considérèrent que les principes des nombres étaient les éléments de tous les êtres, et que le ciel tout entier est harmonie et nombre» (ARISTOTE, *Métaphysique*, A 5, 986 a, 1-3, trad. de J. TRICOT, vol. 1, p. 23); «Beaucoup de penseurs disent, les uns, que l'âme est une harmonie, les autres, qu'elle a de l'harmonie» (ARISTOTE, *Politique*, 1340 b, trad. de J. AUBONNET, Paris: Les Belles Lettres, 1989, p. 42).

¹⁶ PHILOLAOS, *fragmente*, dans DIELS-KRANZ, *Fragmente der Vorsokratiker*, 44 B 6, trad. de J.-P. DUMONT, *Les présocratiques*, p. 504. (Notons, pour être précis, que la paramèse du tétracorde disjoint (*diazeugmenon*) est remplacée par la trite du tétracorde conjoint (*synemmenon*)):

hypate	-	mèse	-	trite	-	nète
	$4/3$: quarte			$3/2$: quinte		
		$3/2$: quinte		$4/3$: quarte		
				$9/8$: ton		
			$1/2$: octave			

Platon dira semblablement: «il y a quatre espèces de tons qui servent à composer toutes les harmonies» (PLATON, *La république*, livre III, 400 a, trad. d'E. CHAMBRY, Paris: Les Belles Lettres, 1947-1948, p. 113).

¹⁷ Le terme *cosmos* en tant qu'univers ordonné est selon Platon introduit par les pythagoriciens: «les savants [les pythagoriciens] (...) affirment que le ciel et la terre, les dieux et les hommes, sont liés ensemble par l'amitié, le respect de l'ordre, la modération et la justice, et pour cette raison ils appellent l'univers l'ordre des choses <κόσμον>, non le désordre <ἀκόσμιον> ni le dérèglement» (PLATON, *Gorgias*, 507e-508a, trad. de A. CROISSET, Paris: Les Belles Lettres, 1974, p. 198).

Platon qui donne à cette théorie une ampleur et une unité qu'elle n'avait pas jusqu'alors, notamment dans le *Timée* où le démiurge organise l'âme du monde selon des proportions musicales¹⁸.

Pour le philosophe, l'harmonie est générale et concerne tous les degrés d'être. Si l'on parle d'harmonie à propos de la musique instrumentale, c'est par analogie, car la musique pratique est un reflet de la musique cosmique. Les principaux intervalles qui articulent l'échelle sonore sont exprimables par des proportions numériques, de la même façon que les rapports entre les différents éléments du monde sont régis par les nombres. En découvrant les numériques qui unissent les différentes hauteurs sonores, nous pouvons connaître, par le «même examen», les rapports qui structurent les êtres et les choses. Ce savoir ainsi acquis nous conduit à la sagesse:

«Quand tu auras appris le nombre et la nature des intervalles de la voix, tant pour les sons aigus que pour les graves, les limites de ces intervalles et toutes les combinaisons qui en dérivent — combinaisons que les anciens ont trouvées et qu'ils nous ont transmises à nous, leurs successeurs, qui devons leur donner le nom d'harmonies, comme ils nous ont appris aussi qu'il y a dans les mouvements du corps des propriétés du même genre, qui, mesurées par des nombres, doivent, disent-ils s'appeler rythmes et mesures, et en même temps qu'il faut songer que le même examen s'impose pour tout ce qui est un et multiple —, quand, dis-je, tu auras appris tout cela, alors tu seras savant, et lorsque, examinant de cette manière n'importe quelle autre chose une, tu l'auras saisie, tu seras devenu sage relativement à cette chose»¹⁹.

On saisit dès lors l'importance que les pythagoriciens, et les platoniciens à leur suite, accordent à l'étude des proportions musicales: elles sont pour eux un paradigme permettant de visualiser l'harmonie du *cosmos*. La musique, comprise comme étude des nombres, est θεωρία:

¹⁸ L'importance des proportions musicales dans la formation de l'âme du monde telle que nous la décrit Platon dans le *Timée*, est analysée notamment dans les études suivantes: Luc BRISSON, *Le même et l'autre dans la structure ontologique du 'Timée' de Platon. Un commentaire systématique du 'Timée' de Platon*, Paris: Klincksieck, 1974; J. HANDSCHIN, «The Timaeus Scale» dans *Musica Disciplina*, IV (1950) p. 3-42.

De nombreux travaux abordent la question de la musique chez Platon: Edward LIPPMAN, *Musical Thought in Ancient Greece*, New York and London: Columbia Press, 1964; Ernest MACCLAIN, «Plato's Musical Cosmology», dans *Main Currents in Modern Thought*, 30/1 (1973) p. 34-42; Ernest MACCLAIN, *The pythagorean Plato. Prelude to the song itself*, Stony Brook, N. Y.: Hays, 1978; Evaghélos MOUTSOPOULOS, *La musique dans l'œuvre de Platon*, Paris: Presses Universitaires de France, 1959; KUCHARSKI Paul, *Aspects de la spéculation platonicienne*, Paris-Louvain: Béatrice-Nauwelaerts, 1971, p. 51-72.

¹⁹ PLATON, *Philèbe*, 17 d-e, trad. E. CHAMBRY, Paris: Garnier et Flammarion, 1969, p. 281.

contemplation de l'univers tout entier. Devenue science, promue à un rang noétique, elle se distingue de la pratique musicale. Ainsi Platon différencie clairement les simples «praticiens» des véritables musiciens. Les uns ne sont que des gratteurs de cordes ou des acousticiens, tandis que les autres s'élèvent à la contemplation des lois de l'univers:

«— Tu parles de ces braves musiciens qui tracassent les cordes, qui les mettent à la question en les tordant sur les chevilles (...), je déclare que ce n'est point de ceux-là que je veux parler, mais de ceux que nous nous proposons tout à l'heure d'interroger sur l'harmonie; car ils font la même chose que les astronomes: ils cherchent des nombres dans les accords qui frappent l'oreille; mais ils ne s'élèvent pas jusqu'aux problèmes qui consistent à se demander quels sont les nombres harmoniques et ceux qui ne le sont pas, et d'où vient entre eux cette différence.

— Tu parles là, dit-il, d'un travail transcendant.

— En tout cas utile, répondis-je, pour découvrir le beau et le bon, mais inutile, si on le poursuit dans une autre vue»²⁰.

Microcosme insérée dans le macrocosme, notre âme est elle aussi harmonie²¹. La musique sensible, reflet du cosmos, aura donc un rôle important à jouer à la fois dans l'éducation et dans la conduite morale de notre vie. Tout comme elle était une aide précieuse pour acquérir, selon un processus d'analogie, une connaissance des structures de l'univers, elle s'avère indispensable pour parvenir à une compréhension de nous-mêmes, de nos propres mouvements intérieurs, et pour, au besoin, les rééquilibrer. Dans cette perspective, la musique est de toute évidence un cadeau des muses:

«Car l'harmonie, dont les mouvements sont de même espèce que les révolutions régulières de notre âme, n'apparaît point à l'homme qui a un commerce intelligent avec les Muses, comme bonne simplement à lui procurer un agrément irraisonné (...). Au contraire, les Muses nous l'ont donnée comme une alliée de notre âme, lorsqu'elle entreprend de ramener à l'ordre et à l'unisson ses mouvements périodiques, qui se sont déréglés en nous»²².

²⁰ PLATON, *La république*, livre VII, 531 b-c, trad. de E. CHAMBRY, p. 171.

L'étude des nombres conduit à la perception de l'unité qui «est de celles qui poussent et tournent l'âme vers la contemplation de l'être» (PLATON, *La république*, livre VII, 525 a, trad. de E. CHAMBRY, p. 161). C'est ainsi que les «gardiens» de la cité idéale devront s'adonner à l'étude des nombres «non pas superficiellement, mais jusqu'à ce qu'ils arrivent par la pure intelligence à pénétrer la nature des nombres, non point pour la faire servir, comme les négociants et les marchands, aux ventes et aux achats, mais (...) pour faciliter à l'âme elle-même le passage du monde sensible à la vérité et à l'essence» (PLATON, *La république*, livre VII, 525 c, trad. de E. CHAMBRY, p. 162).

²¹ PLATON, *Phédon*, 86 a-d.

²² PLATON, *Timée*, 47 d, trad. de A. RIVAUD, Paris: Les Belles Lettres, 1985, p. 165.

L'homme devra donc accorder les mouvements de son âme avec ceux de l'âme du monde²³, et la musique sensible est le modèle à étudier, pour pouvoir ajuster notre microcosme intérieur à l'équilibre du macrocosme qui nous englobe. L'harmonie musicale est donc un exemple que l'homme se doit de suivre:

«Qu'il [l'homme] harmonise les trois parties de son âme absolument comme les trois termes de l'échelle musicale, le plus élevé, le plus bas, le moyen et tous les tons intermédiaires qui peuvent exister, qu'il lie ensemble tous ces éléments et devient un de multiple qu'il était (...)»²⁴.

Les conséquences esthétiques sont évidentes: il s'agira de favoriser une musique qui soit bonne pour l'homme, pour son équilibre interne, et donc qui imite au mieux les lois de la nature et son principe de cohésion. Tous les éléments musicaux que le philosophe juge comme dangereux pour l'équilibre interne de l'homme, ou néfastes à son éducation et à sa force morale sont proscrits de la cité idéale. Les quelques normes stylistiques données par Platon, au niveau de l'usage des genres et des modes par exemple, participent de cet esprit²⁵.

Nous nous trouvons donc devant une esthétique de tendance classique dans laquelle la beauté d'une œuvre est relative à sa juste proportion, laquelle est définie par la nature elle-même qu'il convient d'imiter, en son essence et en ses lois. La nature possède en elle-même les canons esthétiques que l'artiste doit déceler et prendre pour modèle²⁶.

Ce n'est pas pour autant que le plaisir est absent de l'art, mais il est compris comme participation à l'harmonie générale. C'est un plaisir intellectuel car notre intelligence est élevée vers l'harmonie générale de l'univers, mais il est aussi «esthétique», sensible, car la musique plaît à

²³ «Et les mouvements qui ont de l'affinité avec le principe divin en nous, ce sont les pensées du Tout et ses révolutions circulaires. Ce sont elles que chacun doit suivre: les révolutions relatives au devenir, qui ont lieu dans notre tête et qui ont été troublées, il faut les redresser par la connaissance de l'harmonie et des révolutions du Tout: que celui qui contemple se rende semblable à l'objet de sa contemplation (...) et qu'il atteigne pour le présent et pour l'avenir, l'achèvement parfait de la vie que les Dieux ont proposée aux hommes» (PLATON, *Timée*, 90 c d, trad. de A. RIVAUD, p. 226).

²⁴ PLATON, *La république*, livre IV, 443 d-e, trad. de E. CHAMBRÉ, p. 44.

²⁵ PLATON, *La république*, III, 399 c-e; III 400 b-e.

²⁶ Marc SHERRINGHAM, *Introduction à la philosophie esthétique*, Paris: Payot, 1992, p. 37-78; Ivo SUPICIC, «Esthétique et art musical», dans *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 19/1 (1988) p. 3-34; Wladyslaw TATARKIEWICZ, «Objectivity and Subjectivity in the History of Aesthetics», dans *Philosophy and Phenomenological Research*, 24/2 (1963) p. 157-173.

notre âme et nos sens par participation, en raison d'une similitude de proportions qu'elle entretient avec un être bien équilibré :

« (...) De même encore l'explication des sons que nous percevons rapides ou lents, aigus ou graves, et tantôt faux, en raison de leur manque d'accord avec les mouvements qu'ils provoquent en nous, tantôt justes, en raison de leur accord avec eux. (...) De là vient qu'ils procurent une sensation agréable aux ignorants et une jouissance raisonnée à ceux qui savent, par l'imitation de l'harmonie divine qu'ils réalisent dans les mouvements mortels »²⁷.

*
* *

La théorie de l'harmonie universelle a connu une fortune considérable. On la retrouve dans la plupart des ouvrages médiévaux traitant de philosophie naturelle, d'arithmétique ou de musique. Elle implique un mode de connaître bien particulier basé sur l'analogie entre diverses choses ou degrés d'être. Dans ce type épistémologique, la musique occupe une place particulièrement importante en tant que reflet sensible de l'harmonie universelle, mais aussi en tant que tremplin pouvant mener de ce monde matériel à la contemplation des vérités éternelles. Cette position éminente accordée à la musique a eu des conséquences sur la pratique musicale elle-même, ou du moins sur les théories prescrivant les techniques d'écriture et les normes stylistiques. C'est ainsi que la majorité des théoriciens latins, médiévaux et renaissants s'inspirent de l'esthétique platonicienne de l'imitation de l'Harmonie pour justifier l'usage de tel ou tel intervalle en musique, pour étayer telle ou telle règle de contrepoint. Cette philosophie de la musique se trouve notamment illustrée par les travaux de Zarlino.

Si ses écrits sont surtout reconnus comme une synthèse des règles contrapuntiques de son temps, c'est son effort pour concilier musique pratique et musique spéculative qui retiendra ici notre attention, car peu de théoriciens ont réussi de façon aussi éclatante cette intégration. En ce sens, Zarlino constitue l'aboutissement et le sommet d'une longue tradition.

2. Zarlino et la tradition platonicienne

Zarlino est un théoricien de tout premier plan dans l'histoire de la musique. Son influence fut grande parmi ses contemporains : on compte

²⁷ PLATON, *Timée*, 80 a-b, trad. de A. RIVAUD, pp. 210-211.

de son vivant plusieurs rééditions de son ouvrage principal²⁸, et jusqu'à l'avènement de Rameau, il demeure le théoricien de référence²⁹.

Tout en se voulant à l'écoute des problèmes musicaux de ses contemporains, il entend rester fidèle à la tradition. Aussi les avancées techniques ou pratiques qu'il propose ne changent rien à l'esprit qui l'anime. L'image du monde présentée au début des *Istitutioni*, loin d'être un procédé littéraire, est une conviction profonde du théoricien, et a des implications esthétiques et pratiques très fortes. Seront définis et justifiés, par rapport à cette cosmologie, la notion de consonance et les intervalles qu'elle recouvre, le nombre idéal de voix dans une composition polyphonique, ou encore la perfection d'un accord de trois sons.

²⁸ Les *Istitutioni harmoniche* furent éditées à Venise en 1558, et rééditées sans modification en 1562 par Francesco Senese, toujours à Venise. La troisième édition de 1573 comporte quelques ajouts et le titre devient *Istitutioni harmoniche...di nuovo in molti luoghi migliorate, et di molti belli secreti nelle cose della pratica ampliate*. Cette édition fut réimprimée en 1589 comme premier volume de la série *De tutte l'opere del R. M. Zarlino ch'ei scrisse in buona lingua italiana*. Notons également que les *Istitutioni* connurent deux traductions françaises au début du XVII^e siècle, l'une de Claude le HARDY (Paris: Bibliothèque nationale, Ms. fr. 1361), l'autre de Jehan LE FORT (*Quatre livres ou parties des Institutions harmoniques*, Paris: Bibliothèque nationale, Ms. fr. 19101). (Michel BRENET, «Deux traductions inédites des 'Institutions harmoniques' de Zarlino», in *L'année musicale*, I (1911) p. 125-144; Claude V. PALISCA, *Introduction* in G. ZARLINO, *The Art of Counterpoint. Part three of 'le Istitutioni Harmoniche', 1558*, translated by Gui A. MARCO and Claude V. PALISCA, New Haven and London: Yale University Press, 1968, p. XIV, p. XXIV; Denise LAUNAY, «Gioseffo Zarlino. The Art of Counterpoint», dans *Revue de musicologie*, 20 (1970) p. 241).

Les deux autres écrits théoriques de Zarlino (*Dimostrazioni harmoniche*, Venetia: Senese, 1571; *Sopplementi musicali*, Venetia: Senese, 1588) furent réédités en 1589 comme deuxième et troisième volumes du *De tutte l'opere del R. M. Zarlino*.

Il existe assez peu d'études approfondies sur la pensée esthétique de Zarlino, contrairement aux travaux menés sur les aspects techniques de son oeuvre. (Lorenzo FICO, *Zarlino. Consonanza e dissonanza nelle 'Istitutioni Harmoniche'*, Bari: Adriatica Editrice, 1989; R. MONTEROSSO, «L'estetica di Gioseffo Zarlino» in *Chigiana*, XXIV (1967) p. 13; Loris TIOZZO, *Gioseffo Zarlino, teorico musicale*, Padova: Veneta Editrice, 1992; R. W. WIENPAHL, «Zarlino, the Senario, and Tonality», dans *Journal of the American Musicological Society*, XII (1959) p. 27).

²⁹ C'est par exemple le seul théoricien que cite Descartes dans son *Compendium musicae* de 1618 (René DESCARTES, *Abrégé de Musique. Compendium musicae*, éd. nouvelle, trad., présentation et notes par Frédéric DE BUZON, Paris: P.U.F., 1987, p. 128). Sébastien de Brossard, auteur du premier dictionnaire musical, le nomme «prince des musiciens modernes» (Sébastien de BROSSARD, *Dictionnaire de musique contenant une explication des termes grecs, latins et italiens et français les plus usités dans la Musique...*, Paris: Chr. Ballard, 1703). Rameau, tout en critiquant ses théories qu'il juge insuffisantes, ne peut s'empêcher de faire son apologie: «Passons d'abord à Zarlino, (...) auquel effectivement tous les modernes se sont soumis, Kircher, Mersenne, et tant d'autres, & voyons s'il était bien fondé» (J.-Ph. RAMEAU, *Génération harmonique*, préface, p. iiiij, dans *Complete Theoretical Writings*, ed. by E. JACOBI, Roma: American Institute of Musicology, vol. III, p. 10), «les seules règles de Zarlin sont encore celles de tous nos musiciens» (J.-Ph. RAMEAU, *Génération harmonique*, p. 223, dans *Complete Theoretical Writings*, vol. III, p. 126).

a. L'idée de nature chez Zarlino

L'idée de nature présentée par Zarlino est en tout point conforme à la tradition platonicienne transmise par Boèce. La création, œuvre de Dieu, est intrinsèquement bonne. L'univers dans sa totalité, comme dans ses parties les plus infimes, est en soi harmonieux c'est-à-dire organisé selon l'ordre et la mesure³⁰. C'est ce qui fonde sa musicalité, car la musique est harmonie³¹.

Le premier livre³² des *Istitutioni* est consacré à la présentation des différentes «musiques» de l'univers (fig. 1). Le théoricien distingue la musique spirituelle de la musique organique, cette dernière étant une musique créée par l'homme:

«Il y a deux sortes de musique, la musique spirituelle et la musique organique. L'une est harmonie, car elle naît de la composition d'éléments variés unis dans un corps, (...) l'autre est harmonie car elle naît d'instruments variés»³³.

La musique spirituelle peut être cosmique — mondaine —, ou humaine selon qu'elle désigne une composition d'éléments au niveau de l'univers, ou de l'être humain³⁴. La musique mondaine provient ainsi du mélange des quatre éléments, du cycle des saisons, mais aussi du mouvement des planètes³⁵. La musique humaine résulte de l'union de l'âme

³⁰ «(...) tutte le cose create da Dio furono da lui col Numero ordinate» (G. ZARLINO, *Le institutioni harmoniche*, prima parte, cap. 12, p. 21, facsimile ed., New York: Broude Brothers, 1965). Sauf mention contraire, les traductions proposées dans le corps du texte sont les nôtres.

³¹ «Però in universale parlando dico, che musica non è altro che Harmonia» (G. ZARLINO, *Le institutioni harmoniche*, prima parte, cap. 5, p. 10).

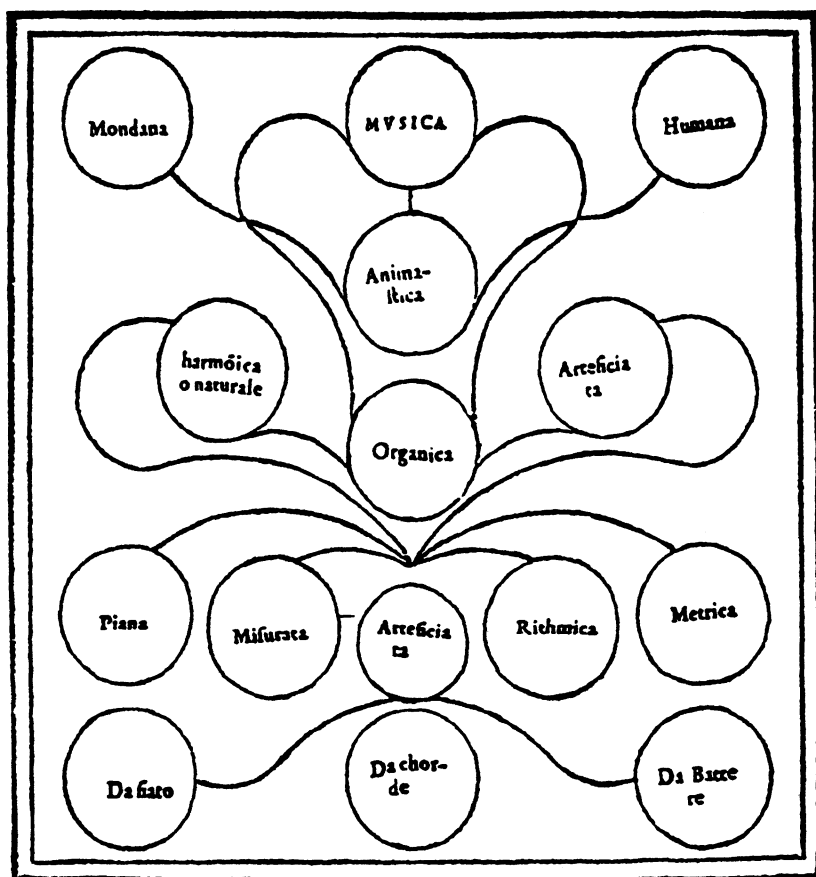
³² Les *Istitutioni harmoniche* sont divisées en quatre livres. La première partie présente les différentes classifications musicales, et avance les notions mathématiques de base nécessaires au calcul des intervalles sonores. La seconde partie traite de la musique grecque, de ses genres et de ses modes, et aborde les différentes consonances et dissonances. La troisième partie présente les règles du contrepoint, et la quatrième traite des modes. Si la troisième partie est de loin la plus étudiée, parce qu'elle présente une synthèse peu commune de l'écriture contrapuntique du XVI^e siècle, les trois autres parties ne sont pas négligeables, en raison des concepts culturels qu'elles véhiculent et sur lesquels sont construites aussi les règles contrapuntiques.

³³ «La musica essere di due sorti, Animastica, & Organica. L'una è harmonia, che nasce dalla compositione di varie cose congiunte insieme in un corpo (...). L'altra è harmonia, che può nascere da varij istrumenti» (G. ZARLINO, *Le institutioni harmoniche*, prima parte, cap. 5, p. 10).

³⁴ «Dell'Animastica poi faremo similmente due parti, ponendo nella prima la Mondana, & nella seconda la Humana» (G. ZARLINO, *Le institutioni harmoniche*, prima parte, cap. 5, p. 11).

³⁵ «La Mondana è quell'harmonia, che non solo si conosce essere tra quelle cose, che si veggono & conoscono nel ciel: ma nel legamento de gli Elementi, & nella varietà de i tempi ancora si comprende. Dico che si veggono & conoscono nel cielo, dal Rivol-

et du corps, eux-mêmes composés de différents éléments, telles que les parties rationnelles et irrationnelles pour l'âme³⁶.



Les musiques du monde³⁷

La musique organique est naturelle lorsqu'elle est produite par la voix, et artificielle lorsqu'elle provient d'instruments faits par

gimento, dalle Distanze, & dalle Parti delle sphere celesti; & da gli Aspetti, dalla Natura, & dal Suo de i sette pianetti (...)» (G. ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, prima parte, cap. 6, p. 12).

³⁶ «Ma questa non chiamerò io Musica humana, la qual diremo, che si possa conoscere da tre cose, cioè dal Corpo, dall' Anima, & dal Congiungimento dell'uno & dell'altra» (G. ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, prima parte, cap. 7, p. 16).

³⁷ G. ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, prima parte, cap. 5, p. 11.

l'homme³⁸. Au sein de la musique naturelle, le théoricien distingue quatre parties: le plain-chant, la musique mesurée, la rythmique et la métrique, tandis que la musique artificielle se subdivise en trois parties, correspondant aux vents, aux cordes et aux percussions³⁹.

Le monde est donc divinement ordonné: tous les éléments concourent à l'équilibre de l'ensemble⁴⁰.

Ce discours sur la nature, très proche de celui de Boèce⁴¹, a des implications importantes, tant au niveau des principes esthétiques généraux que des règles de composition particulières.

b. Conséquences esthétiques: l'art est imitation de la nature

L'idée d'une nature conçue comme une harmonie générale, numériquement ordonnée et bonne, est présente dans toute l'œuvre théorique

³⁸ «L'altra è harmonia, che può nascere da varij istrumenti. Et questa di nuovo partiremo in due: perciocche si ritrovano due sorti d'istrumenti, cioè Naturali & Arteficiali. Li naturali sono quelle parti che concorrono alla formatione delle voci (...). Gli istrumenti arteficiali sono inventioni humane, & derivano dall'Arte, & formano la Musica arteficiata» (G. ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, prima parte, cap. 5, p. 10-11).

³⁹ «Di modo che l'arteficiata si trova di tre sorti, Da fiato, Da chorde, & Da battere; & la Naturale di quattro, Piana, Misurata, Rithmica, & Metrica» (G. ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, prima parte, cap. 5, p. 11).

⁴⁰ C'est le cas par exemple pour la succession des quatre saisons, qui loin de s'opposer l'une à l'autre préparent l'avènement l'une de l'autre: «Et veramente la Natura hà seguito un bello & ottimo ordine, facendo che quel che il Verno ristringa & rinchiude, Primavera lo apra, & mandi fuori; & quel che la State secca, l'Autunno finalmente maturi. Di maniera che si vede l'un tempo all'altro porgere aiuto; & di quattro tempi harmonicamente disposti farsi un corpo solo» (G. ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, prima parte, cap. 6, p. 16).

⁴¹ Zarlino ne cache jamais ses sources. Certains passages de son texte sont de simples adaptations du texte de Boèce, qui entend transmettre le plus fidèlement possible les acquis de la tradition platonicienne:

«Il y a trois sortes de musique: la première, la musique de l'univers, la seconde, la musique humaine, la troisième, la musique instrumentale, comme celle de la cithare ou de la flûte ou de tout autre instrument qui joue une mélodie. La première, la musique de l'univers, doit être spécialement étudiée dans la combinaison des éléments et la variété des saisons qui sont observées dans les cieux. (...) Ce qu'est la musique humaine, chacun peut le comprendre en examinant sa propre nature. Car qu'est-ce qui unirait l'activité incorporelle de la raison avec le corps, sans qu'il y ait une mutuelle adaptation, comme il y a un ajustement entre les sons grave et aigu à l'intérieur d'une consonance. Qui d'autre unirait les parties de l'âme elle-même, qui selon l'opinion d'Aristote est une union entre le rationnel et l'irrationnel. (...) La troisième sorte de musique est celle qui est décrite comme produite par certains instruments (...)» (BOÈCE, *De institutione musica*, livre I, chp. 2, dans Oliver STRUNK, *Source Readings in Music History*, New York: Norton & Cie, 1950, p. 84-85).

de Zarlino⁴². Comme dans la philosophie platonicienne elle entraîne une philosophie de l'art de type objectif, où l'imitation des lois qui régissent cette nature sera la règle de base.

La nature, voulue par l'Intelligence suprême, reste toujours supérieure à ce que l'homme peut réaliser. Ontologiquement et chronologiquement, elle est première:

«La nature est supérieure à l'art, de telle sorte qu'il doit l'imiter et non le contraire»⁴³.

Toute œuvre humaine doit tendre à la perfection de l'œuvre divine. Pour ce faire, il convient d'utiliser ce qui est proche de l'ordre naturel. Parmi les sons, les compositeurs devront utiliser de préférence ceux que la voix produit, car ils sont plus naturels que ceux qui le sont par des instruments:

«L'autre harmonie [l'harmonie 'organique' par opposition à l'harmonie humaine et mondaine], est celle qui naît des divers instruments. Et nous diviserons à nouveau celle-ci en deux parties: puisqu'on trouve deux sortes d'instruments, les instruments naturels et les instruments artificiels. Les instruments naturels sont les parties qui concourent à la formation de la voix; (...) des mouvements de ceux-ci [la langue, les lèvres, les dents...] naît le son, et du son la parole; naît ensuite la modulation ou le chant (...); ainsi naît la musique dite harmonique, ou naturelle. Les instruments artificiels sont des inventions humaines et procèdent de l'art. Ils forment la musique artificielle»⁴⁴.

⁴² «Conciosia che la Natura (...) in tutte le cose è sempre inchinata a seguire il bene, & desiderare non solo il buono, & dilettevole; ma il migliore, & quello anco, che è ordinato per il buono» (G. ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, seconda parte, cap. 45, p. 135).

⁴³ «La Natura è superiore all'Arte, in quanto questa è di quella imitatrice, & non per il contrario» (G. ZARLINO, *Sopplimenti musicali*, facsimile ed., Ridgewood, N. J.: Gregg Press inc., 1966, libro primo, cap. IIII, p. 20); «Che la Natura fù prima che l'Arte, & il Naturale fù avanti l'Arteficiale (...)» (G. ZARLINO, *Sopplimenti musicali*, libro primo, cap. V, p. 21); «(...) essendo che la Natura, nel fare le cose, è molto superiore all'Arte: & questa nello imitare fa ogni cosa imperfetta, & quella (rimossi gli impedimenti) ogni cosa riduce a perfettione» (G. ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, seconda parte, cap. 42, p. 127).

⁴⁴ «L'altra è harmonia, che può nascere da varii instrumenti. Et questa di nuovo partiremo in duo: percioche si ritrovano due sorti d'istrumenti, cioè Naturali & Arteficiali. Li naturali sono quelle parti che concorrono alla formatione delle voci; (...) & dal movimento di esse [la lingua, le labbra, li denti...] nascondone il suono, & dal suono il Parlare; nasce poi la Modulatione, ovvero il Cantare (...) & nasce la Musica detta Harmonica, o Naturale. Gli instrumenti arteficiali sono inventioni humane, & derivano dall'Arte, & formano la Musica arteficiata» (G. ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, prima parte, cap. 5, p. 10-11).

De la même façon, parmi les intervalles, certains sont meilleurs que d'autres parce qu'ils sont issus des nombres harmoniques, c'est-à-dire des nombres fondateurs de l'univers. C'est pourquoi ils sont qualifiés de consonants. Puisqu'ils sont plus proches de l'ordre naturel, il convient de les utiliser dans les compositions artistiques :

«La nature a toujours tendance à suivre le bien et le meilleur; et les intervalles, qui naissent des nombres harmoniques, sont meilleurs que les autres, et par conséquent plus consonants»⁴⁵.

Le nombre fondateur par excellence est au XVI^e siècle le nombre six — *le senario* —. Deux chapitres des *Istitutioni* sont consacrés aux propriétés éminentes de ce nombre ⁴⁶, source de nombreux éléments de l'univers, ainsi que de toutes les consonances musicales :

«(...) Je dis et conclus que dans le *senario*, c'est-à-dire dans ses parties, on retrouve toutes les consonances musicales simples en acte, et les composées encore en puissance»⁴⁷.

Jusqu'au XVI^e siècle, seuls l'unisson, l'octave, la quinte et la quarte sont considérés, théoriquement, comme des consonances parfaites. Zarlino est tout à fait conscient que la théorie pythagoricienne de la tétrade, limitant les consonances à quatre, ne correspond plus aux besoins de son époque⁴⁸. Il étend dès lors la division du monocorde de quatre parties à

⁴⁵ «La natura è sempre inchinata à seguire il buono, & il migliore; & gli intervalli, che nascono da i numeri harmonici, sono migliori de gli altri, & per conseguente più consonanti» (G. ZARLINO, *Le institutioni harmoniche*, seconda parte, cap. 45, p. 135). Ailleurs il dit encore : «Chiamaremo primieramente la Consonanza naturale, che sarà contenuta nella sua natural forma, da una di quelle forme ò proportioni, ò ragioni de numeri, che le sarà stato assegnato dalla Natura, lequali sono contenute tra le proportioni, che si trovano collocate per ordine (...) tra le parti del numero Senario (...)» (G. ZARLINO, *Sopplementi musicali*, libro primo, cap. III, p. 19).

⁴⁶ Exemples à l'appui, Zarlino expose, dans la première partie des *Istitutioni*, les qualités génératrices du nombre sénnaire : six est le premier nombre parfait, c'est-à-dire que le produit des trois premiers entiers naturels et leur somme vaut six ($1 + 2 + 3 = 1 \times 2 \times 3 = 6$), Dieu a eu besoin de 6 jours pour créer le monde, il y a 6 planètes, 6 directions, etc. (G. ZARLINO, *Le institutioni harmoniche*, prima parte, cap. 14 : *Che dal numero Senario si comprendono molte cose della natura & dell'arte*; p. 23; cap. 15 : *Delle Proprietà del numero Senario, & delle sue parti; & come in esse si ritrova ogni consonanza musicale*, p. 25).

⁴⁷ «(...) Dico & concludo, che nel Senario, cioè tra le sue parti, si ritrova ogni semplice musical consonanza in atto, & le composte ancora in potenza» (G. ZARLINO, *Le institutioni harmoniche*, prima parte, cap. 16, p. 28).

⁴⁸ Comme nous l'avons vu, la théorie de la *tetractys* implique un canon esthétique assez strict. Seuls les intervalles dont le rapport numérique est composé des nombres appartenant à la tétrade sont des consonances parfaites. Et elles le sont d'autant plus que leur rapport numérique est simple : après l'unisson — qui n'est pas à proprement parler

six parties, et par là, intègre parmi les intervalles consonants les tierces de rapport $4/5$ et $5/6$, ainsi que la sixte majeure de rapport $3/5$. Il élargit donc le nombre de consonances admises, mais la justification théorique qu'il en donne reste inféodée à la pensée pythagoricienne: le théoricien légitime sa nouvelle division par les propriétés éminentes du «senario», nombre générateur par excellence. Ainsi, seuls changent le nombre de consonances théoriquement valides, et non la philosophie qui leur confère ce titre⁴⁹.

Certes, dans ses écrits, Zarlino a tenté de revaloriser la sensation, en faisant appel aux notions aristotéliennes de forme et de matière⁵⁰. Dans cette perspective, la musique peut être considérée soit comme une «science mathématique», soit comme une «science naturelle». Mais, en vertu de la prééminence accordée à la forme sur la matière, la partie mathématique tient la place la plus importante dans l'étude du fait musical:

«La musique a ses principes dans la science naturelle et celle des nombres. (...) De la science naturelle, le musicien tire la raison de la matière des consonances que sont les sons et les voix, et des mathématiques, la raison

un intervalle —, l'octave est la consonance la meilleure, suivie de la quinte, puis de la quarte. Par contre les tierces ne sont pas des intervalles consonants. Cependant leur utilisation progressive dans les compositions mène cette théorie à une impasse, car le système de valeurs déterminées *a priori* par des spéculations numériques est invalidé par la pratique et l'expérience auditive.

⁴⁹ Il ne nous importe bien évidemment pas ici de refaire l'histoire complète de l'intégration progressive des tierces et des sixtes parmi les intervalles consonants. De nombreuses études ont abordé ce sujet (Norman CAZDEN, «The definition of Consonance and Dissonance», dans *International Review of Aesthetics and Sociology of Music*, 11 (1980) p. 123-168; Carl DAHLHAUS, «Konsonanz-Dissonanz», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Hrsg. von Friedrich BLUME, Kassel-Basel-London: Barenreiter, Bd 7, 1500-1516; Serge GUT, «La notion de consonance chez les théoriciens du Moyen Âge», dans *Acta musicologica*, XLVIII (1976) p. 20-44; Serge GUT, *La tierce harmonique dans la musique occidentale. Origines et évolution*, Paris: Heugel, 1969; Don M. RANDEL, «Emerging Triadic Tonality in the Fifteenth Century», dans *The Musical Quarterly*, LVII (1971) p. 73-86; Benito V. RIVERA, *Harmonic Theory in Musical Treatises of the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries*, dans *Music Theory Spectrum*, 1 (1979) p. 80-95; James TENNEY, *A History of 'Consonance' and 'Dissonance'*, New York: Excelsior Music Publishing Company, 1988, etc.).

Ce que nous voulons par contre souligner, c'est la volonté de Zarlino de justifier *théoriquement* ces intervalles qui étaient déjà, dans la pratique, considérés comme consonants. Et il s'efforce de le faire de façon logique et cohérente par rapport à son système philosophique de référence.

⁵⁰ «(...) li Suoni siano la materia delle consonanza, & li Numeri, & le proportioni la lor forma» (G. ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, prima parte, cap. 41, p. 54).

de sa forme, c'est-à-dire de sa proportion. Cependant, comme l'on doit nommer toute chose par sa cause la plus noble, nous disons que la musique est plus raisonnablement science mathématique que naturelle: puisque la forme est plus noble que la matière»⁵¹.

De la même façon, certaines définitions du théoricien donnent à penser qu'il accorde aux notions de plaisir et d'émotion un rôle important dans l'appréciation des intervalles⁵². Cependant, ce ne sont pas les sensations suscitées par les sons qui déterminent leur classement en consonances ou dissonances, mais une propriété numérique — «la proportion» —. La perception plaisante ou déplaisante que l'on ressent à l'audition de tel ou tel intervalle n'en est que la conséquence. Les consonances sont donc jugées telles non en vertu d'une appréciation subjective, mais selon un critère arithmétique préalable à toute expérience auditive.

Ainsi, tout en présentant une certaine approche aristotélicienne dans sa définition de la perception musicale, il ne s'oriente pas moins radicalement vers un intellectualisme platonicien en attribuant à la raison la prééminence absolue dans l'appréciation du beau.

c. Justification analogique des règles d'écriture

Le principe de l'imitation de l'ordre naturel va permettre à Zarlino de justifier de façon analogique la majorité des règles d'écriture qu'il édicte.

Ainsi quatre est le nombre idéal de voix dans une composition polyphonique: ce nombre reflète l'harmonie entre les quatre éléments dont l'univers est composé, à savoir la terre, l'eau, l'air et le feu. Chacune des parties d'une œuvre vocale correspond à un élément primordial, et, tout comme il importe qu'il y ait un juste équilibre dans la création entre les éléments naturels, ce même équilibre doit se retrouver dans les compositions musicales:

⁵¹ «(...) che la Musica hà li suoi principii dalla scienza naturale, & da quella de i numeri. (...) Dalla scienza naturale il Musico hà la ragione della materia della Consonanza, che sono i Suoni & le Voci, & dalla Mathematica hà la ragione della sua forma; cioè della sua proportion; però dovendosi denominare tutte le cose dalla cosa più nobile, più ragionevolmente diciamo la Musica essere scienza mathematica, che naturale: conciosia che la forma sia più nobile della materia» (G. ZARLINO, *Le istitutioni harmoniche*, prima parte, cap. 20, p. 31).

⁵² «Dalli Movimenti tardi, & veloci, adunque, insieme proportionati nasce la Consonanza, (...) che perviene alle nostre orecchie soavemente, et uniformemente; & hà possanza di mutare il senso» (G. ZARLINO, *Le istitutioni harmoniche*, seconda parte, cap. 12, p. 79).

«Les musiciens ont l'habitude d'introduire dans leur chant quatre parties, qui, disent-ils, contient toute la perfection de l'harmonie. (...) Mais ils les ont appelées parties Élémentaires, à la façon des quatre Éléments: ainsi, comme tout corps est composé du mélange de ceux-ci, tout chant parfait est composé de ceux-là»⁵³.

Zarlino assimile la basse à la terre. Toutes deux en effet, servent d'assise aux autres éléments. Le ténor est identifié à l'eau: comme celle-ci se mélange parfois avec la terre, la voix de ténor peut se mêler à la basse. La voix d'alto est analogue à l'air, intermédiaire entre l'eau et le feu. La voix la plus haute, par contre, est assimilée au feu: semblable à cet élément, elle paraît sans cesse s'envoler au-dessus des autres voix⁵⁴.

La façon dont Zarlino rend compte des mouvements mélodiques des voix est caractéristique de son esthétique de l'imitation de la nature. Le théoricien ne cherche pas à justifier ces différents mouvements par une recherche sur le fait musical lui-même, sur sa structure interne ou sa logique compositionnelle mais les explique selon un mode analogique:

«Comme la partie grave occupe la tessiture inférieure du chant et procède par mouvements lents et peu fréquents, desquels naissent les sons graves, qui par nature (...) sont proches du silence, ainsi, elle a une grande ressemblance avec la terre, qui est immobile par nature, et ne peut produire aucun son»⁵⁵.

⁵³ «(...) Li Musici nelle lor cantilene sogliono il più delle volte porre Quattro parti, nelle quali, dicono contenersi tutta la perfettione dell'harmonia. (...) però le chiamarono Elementali, alla guisa de i quattro Elementi: percioche si come ogni Corpo misto di essi si compone, così si compone di queste ogni perfetta cantilena» (G. ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, terza parte, cap. 58, p. 238).

⁵⁴ «La onde la parte più grave nominano Basso, il quale attriburemo allo Elemento della terra: conciosia che si come la Terra tra gli altri Elementi tiene il luogo insimo; così il Basso occupa il luogo più grave della cantilena. A questa, procedendo alquanto più in suso verso l'acuto, accommodarono un'altra parte, & la chiamano Tenore, il quale assomigliaremo all'Acqua; la quale; si come immediatamente segue, nell'ordine de gli Elementi, dopo la terra, & è con essa abbraccia; così nell'ordine delle dette parti il Tenore senza alcun mezzo segue il Basso, & le sue chorde gravi non sono in cosa veruna differenti da quelle del Basso, poste in acuto. Simigliantemente accommodarono la Terza parte sopra il Tenore, la quale alcuni chiamano Contratenore, alcuni Contralto, & altri Alto; & la posero nel terzo luogo, che è mezzano nella cantilena; & si può assomigliare veramente all'Aria; il quale, si come si conviene con l'Acqua, & col Fuoco in alcune qualità, così anco le chorde gravi dell'Alto convengono con le acute del Tenore, & le acute dell'Alto convengono con le gravi della Quarta parte posta più in acuto, chiamata Canto. Questo accommodarono nel luogo supremo della cantilena la onde dal luogo che tiene, alcuni etiamdio la chiamano soprano, il quale potremo assomigliare al Fuoco, che segue immediatamente dopo l'Aria, nel grado supremo di tale ordine» (G. ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, terza parte, cap. 58, p. 238-239).

⁵⁵ «Percioche tenendo la parte grave il luogo inferiore della cantilena, & procedendo per movimenti tardi, & rari, da i quali nascono i Suoni gravi, che per loro natura

Semblablement, si la voix la plus aiguë, le soprano, a des mouvements rapides, c'est parce qu'elle est proche du feu, élément vif par nature⁵⁶.

C'est également en fonction de ces différentes analogies qu'il conseille tel ou tel mouvement général des voix aux compositeurs:

«Et comme le Feu nourrit et est la cause de toute chose naturelle, que l'on trouve pour l'ornementation et la conservation du Monde, ainsi le Compositeur s'efforcera de rendre la partie plus aiguë de son chant, belle, ornée et élégante, de façon à ce qu'elle nourrisse et satisfasse l'âme de ceux qui l'écoutent»⁵⁷.

De la même manière, si Zarlino se montre réceptif à l'union de la tierce et de la quinte au sein d'un accord, c'est au nom d'une certaine philosophie de la nature. L'union de la tierce et de la quinte représente l'union la plus parfaite d'éléments dissemblables, illustration de l'harmonie, c'est-à-dire de l'unité dans la diversité, telle qu'on la trouve dans la nature. En conséquence de quoi le compositeur doit faire usage le plus souvent possible cette combinaison d'intervalles, miroir de l'ordre naturel:

«Mais les Sons, les Consonances, qui peuvent divertir le sentiment, sont deux, à savoir la Quinte et la Tierce ou la Réplique de l'une ou de l'autre: car leurs extrémités n'ont aucune ressemblance entre elles (...). Puisque la variété se retrouve seulement dans les extrêmes de la quinte et de la tierce, et que l'Harmonie est une composition de choses diverses, nous devons par tous les moyens (afin d'atteindre la perfection d'une telle harmonie) chercher à faire entendre le plus possible dans nos Compositions ces deux Consonances, ou leur Réplique»⁵⁸.

*

* *

sono (...) vicini alla taciturnità; hà grande convenienza con la Terra, la quale per sua natura è immobile, & non può far nascere alcun suono; (...). Et se la parte più acuta d'ogn'altra assimigliai al Fuoco; ciò non feci fuori di ragione; perciocche havendo li Suoni acuti, che nascono da i movimenti veloci, & stressi, tal natura, che per la lora subita, & veloce percussione si fanno udire (...), vengono a ritenere in loro quasi la natura del Fuoco, il quale non solo è acuto, & raro, ma etiandio veloce, & attivo per se stesso (...)» (G. ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, terza parte, cap. 58, p. 239).

⁵⁶ «(...) Et se la parte più acuta d'ogn'altra assimigliai al Fuoco; ciò non feci fuori di ragione; perciocche havendo li Suoni acuti, che nascono da i movimenti veloci, & stressi, tal natura, che per la lora subita, & veloce percussione si fanno udire (...), vengono a ritenere in loro quasi la natura del Fuoco, il quale non solo è acuto, & raro, ma etiandio veloce, & attivo per se stesso (...)» (G. ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, terza parte, cap. 58, p. 239).

⁵⁷ «La onde si come il Fuoco nutrisce, & è cagione di far produrre ogni cosa naturale, che si trova ad ornamento, & a conservazione del Mondo; così il Compositore si sforzerà di fare, che la parte più acuta della sua cantilena habbia bello, ornato, & elegante procedere, di maniera che nutrisca, & pasci l'animo di quelli, che ascoltano (...)» (G. ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, terza parte, cap. 58, p. 239).

⁵⁸ «Ma li Suoni, o Consonanze, che possono fare diversità al sentimento sono due, cioè la Quinta, & la Terza, over le Replicate dell'una, & dell'altra: perciocche i loro

La philosophie de la musique et les règles pratiques que Zarlino propose sont en parfait accord avec la vision du monde qu'il présente au début de ses œuvres. Celle-ci s'inscrit dans la ligne de la tradition pythagoricienne et platonicienne qui attribue à la musique un rôle central, à la fois comme outil pédagogique, mais plus encore comme matérialisation symbolique d'une structure transcendante.

Ainsi les normes stylistiques et les règles d'écriture que propose le théoricien — par exemple le choix de certains intervalles, le nombre de voix dans une composition ou encore la justification de la perfection d'un accord — sont directement dépendantes d'une esthétique objective dans laquelle l'imitation de la nature, comprise comme une unité harmonieusement ordonnée par les nombres, est la règle fondamentale.

Zarlino peut ainsi être considéré comme un des derniers et des plus brillants représentants d'un type d'esthétique qui trouve dans une transcendence extérieure à la musique la justification de son existence et de ses normes. Après lui, d'autres penseurs et théoriciens tenteront de percevoir dans la musique elle-même les principes de sa propre légitimité.

Faculté de philosophie et lettres Brigitte VAN WYMEERSCH.
Place Blaise Pascal, 1
B-1348 Louvain-la-Neuve

RÉSUMÉ. — Les questions d'ordre musical occupent une place importante dans l'œuvre de Platon. L'objectif de l'analyse de l'A. est de montrer que l'esthétique musicale ainsi développée est fondamentalement liée à une idée précise de la nature et ne prend toute sa mesure qu'insérée dans une représentation du monde basée sur le concept d'*harmonie*, principe de cohésion des éléments et des êtres.

C'est l'importance de cette relation entre l'image du monde et l'esthétique, qu'a très bien saisie Zarlino (1517-1590). Si son œuvre est surtout connue comme une synthèse des règles contrapuntiques de son époque, tout aussi remarquable est sa volonté d'insérer dans cette représentation du monde les règles stylistiques alors en usage, et de concilier ainsi, dans un esprit de fidélité à Platon, musique pratique et musique spéculative.

estremi non hanno tra loro alcuna simiglianza (...). Ritrovandosi adunque la varietà solamente tra gli estremi della Quinta, & quelli della Terza; e componendosi l'Harmonia di cose, che tra loro sono diverse; dovemo per ogni modo (accioche habbiamo perfetta cotal harmonia) cercare (...), di fare udire nelle nostre Compositioni queste due Consonanze, più che sia possibile, ovvero le loro Replicate» (G. ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, terza parte, cap. 59, p. 243).

ABSTRACT. — Questions concerning music occupy an important place in Plato's works. The objective of the present analysis is to show that musical aesthetics developed in this way are fundamentally connected with a precise idea of nature and only acquire their full significance when inserted into a representation of the world based on the concept of *harmony*, the principle of cohesion of the elements and of beings.

It is the importance of this relationship between aesthetics and the image of the world which Zarlino (1517-1590) grasped thoroughly. Although his work is mainly known as a synthesis of the counterpoint rules of his era, equally remarkable is his desire to insert into this representation of the world the stylistic rules then in use and in this way to conciliate, in a spirit of fidelity to Plato, musical practice and speculative music. (Transl. by J. Dudley).