



HAL
open science

La dichotomie vocal/instrumental dans la théorie musicale aux confins de la Renaissance et du Baroque

Philippe Vendrix

► **To cite this version:**

Philippe Vendrix. La dichotomie vocal/instrumental dans la théorie musicale aux confins de la Renaissance et du Baroque. actes du XXXIVe Colloque international d'études humanistes, Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance, 1-11 juillet 1991, 1991, Tours, France. pp.71-81. halshs-00265176

HAL Id: halshs-00265176

<https://shs.hal.science/halshs-00265176>

Submitted on 20 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA DICHOTOMIE VOCAL / INSTRUMENTAL
DANS LA THEORIE MUSICALE
AUX CONFINS DE LA RENAISSANCE ET DU BAROQUE

Philippe VENDRIX

(CNRS / CESR)

Les angoisses du concert ne sont pas l'apanage des musiciens seuls : elles font également partie du quotidien des théoriciens de la musique. Donner un concert – étymologiquement se mettre « d'accord » –, ce n'est pas seulement adapter son instrument à la voix et vice versa, c'est aussi intégrer sa pensée dans un système ontologique, dans une organisation sociale, dans un univers épistémologique. Les théoriciens des arts, en général, et de la musique, plus particulièrement, vécurent, aux confins des XVI^e et XVII^e siècles, quelque chose de similaire à ce que vivent les artistes en coulisse, peu avant de donner à voir ou à entendre à tous le fruit de leurs expériences ⁽¹⁾. Le savant de 1590 ou celui de 1630 ne peut prétendre au confort intellectuel de celui de 1550 ou celui de 1670. Il traverse une crise de conscience dont les implications méritent d'être analysées en détail. Et il ne fut que rarement de crise aussi profonde que celle de ces théoriciens de la musique confrontés au nouveau concert, encore incertain, de la voix et des instruments avec toutes les conséquences que cette nouvelle pratique suggérait.

L'objet de la présente étude consiste en l'analyse de l'attitude des théoriciens de la musique face au nouveau concert des voix et des instruments tel qu'il se pratiquait à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle. Quelles sont les modifications apportées par ces savants aux concepts théoriques en usage jusque-là? Y-a-t-il continuité ou rupture de l'horizon esthétique et de l'univers épistémologique?

Trois champs de la réflexion théorique ont servi de lieu pour cette recherche : les classifications de la musique comme art et science, les principes de la perception de la musique et les conceptions de l'histoire de l'art musical. Chacun de ces champs soulève évidemment divers problèmes qui seront envisagés uniquement en relation avec les questions posées au départ.

Les classifications de la musique

Les théoriciens de la fin de la Renaissance construisent leurs réflexions théoriques dans un cadre épistémologique qui avait été défini dès le haut Moyen Âge par saint Augustin et Boèce. S'il est vrai que ce

(1) La musique a constitué un enjeu de premier plan dans les discussions tenues par les grands esprits de l'époque; les autres arts ne bénéficiant pas d'un intérêt aussi intense. Il suffit pour preuve de mentionner les noms de Galileo Galilei, Marin Mersenne, Pierre Gassendi, René Descartes, etc. Il y a là changement par rapport à la situation connue en 1550 ou un siècle plus tard.

cadre a subi des modifications importantes au cours du XVI^e siècle (2), il n'en demeure pas moins que ses limites se sont plus souvent présentées comme un carcan tyrannique que comme moyen d'émancipation de la pensée. Il convient de distinguer deux niveaux de classification : le premier situe la musique parmi les arts libéraux tandis que le second distingue les différents types de musique.

Musique et arts libéraux

Le quadrivium vivait à la fin du XVI^e siècle ses dernières heures. Les recherches menées par les humanistes rapprochaient l'art des sons des arts du trivium (3). Pourtant, rares furent les théoriciens, même au début du XVII^e siècle, qui osèrent briser définitivement les liens qui unissaient musique, arithmétique, géométrie et astronomie. Les enjeux étaient de poids : tant que l'art musical reposait sur des données relevant de l'immuable, il restait difficile d'accorder une place à ce qui échappait à la dictature des nombres.

Ainsi, la volonté de Gioseffo Zarlino de faire reposer tout le système musical sur un principe physique rigide l'obligeait à exclure les instruments puisqu'ils ne répondaient pas aux normes du *senario*. Il en arrive à proposer une solution de fortune :

«S'il était vrai que tant dans les voix que dans les instruments nous n'entendons que les consonances et les intervalles issus de leurs proportions naturelles, il en résulterait que ceux qui naissent des vrais nombres harmoniques ne correspondraient jamais à la réalité mais demeureraient toujours des potentialités. Ce potentiel serait futile et frustrant étant donné que tout potentiel qui n'est pas effectif, est sans utilité dans la nature. Et de plus, nous voyons que Dieu et la nature ne font jamais rien en vain.» (4)

Marin Mersenne sera confronté au même problème et proposera une solution particulière consistant en la division de l'octave en dix-neuf parties (5). Il affirme que les résultats ne pourront qu'améliorer la considération que l'on a pour la musique instrumentale (6) :

«Et si les Compositions que l'on iouie sur l'Orgue ou sur les autres Instrumens à Clavier, ou à touches, peuuent estre comparées aux harangues des Orateurs : l'on peut dire que les pièces que l'on iouie sur les Instrumens ordinaires sont en comparaison de celles qui se iouoient sur des Instrumens graduez selon lesdits Systèmes parfaits, ce que sont les Oraisons mal ordonnées, fort rudes, & dont la locution est barbare & mal plaisante, en comparaison des Harangues trespolies, & si excellentes, qu'on n'y peut ajoûter, ny en oster aucune lettre sans en estropier le discours, & sans le rendre plus imparfait qu'il n'estoit deuant» (7)

L'aspect le plus important de cette remarque de Mersenne réside dans l'association que le minime établit entre musique, arithmétique et rhétorique. Instituer une nouvelle alliance des arts ne constitue pas une nouveauté que le savant peut s'arroger. En revanche, il propose une lecture remaniée des relations qu'en-

(2) Les trois études fondamentales sur ce problème restent celles de Gerhard Piezsch (*Die Klassifikation der Musik von Boethius bis Ugo lino von Orvieto*, Halle, 1929), de Paul Oskar Kristeller («The modern system of the arts : a study in the history of aesthetics», *Journal of the History of Ideas*, 12 (1951) p. 496-527), et de Edward Lippman («The place of music in the system of Liberal Arts», *Aspects of Medieval and Renaissance Music*, New York, Norton, 1966, p. 545-559).

(3) Claude Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven, Yale University Press, 1985, p. 333-368.

(4) Gioseffo Zarlino, *Le Istituzioni harmoniche*, Venise, 1558, p. 45.

(5) Sur les recherches de Mersenne, voir Sigalia Dostrovsky et John T. Cannon, «Entstehung der musikalischen Akustik (1600-1750)» et Mark Lindley, «Stimmung und Temperatur», *Hören, Messen und Rechnen in der frühen Neuzeit*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, p. 7-80 et p. 109-332.

(6) René Descartes proposera à Constantin Huyghens un instrument idéal qui ne devrait plus poser aucun problème lorsqu'il est associé aux voix. Voir André Pirro, *Descartes et la musique*, Paris, Fischbacher, 1907, p. 12-13.

(7) Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*, Paris, 1636, «Traitez des consonances», p. 161.

trétient la musique avec, d'une part, les mathématiques et d'autre part, la rhétorique. Grâce à cette étroite association, les théoriciens pouvaient élaborer un système de compréhension du « comment » de l'expressivité de la musique et de son « pourquoi ». Il n'y a pas dissociation des deux approches mais multiplicité des connivences de sorte que l'union de l'aspect rhétorique à l'aspect mathématique s'offre comme moyen idéal d'explication.

Les démarches poursuivies par Descartes dans son *Compendium Musicae* et par Mersenne dans son *Harmonie universelle* sont semblables : après avoir défini les fondements mathématiques du musical, ils décrivent les principes compositionnels en relation avec l'effet recherché. Et c'est ce dernier aspect qui motive Descartes. Il abandonne ainsi la dichotomie qui avait prévalu entre *musica speculativa* / *musica practica*, puisque sa volonté, exprimée dès les premières lignes, consiste en la détermination des *affectiones* (propriétés du son) par rapport aux *affectus* (passions). Descartes, en attribuant une importance primordiale aux sens⁽⁸⁾, rejette l'idée courante à la Renaissance que la musique est la reproduction d'un ordre cosmique : « ce sont les propriétés de l'ouïe qui déterminent l'ensemble des propriétés du son utilisables par le musicien »⁽⁹⁾. À partir de ce nouveau principe, Descartes peut se permettre d'écrire en tête de son traité :

« Comme moyens en vue de cette fin, il existe deux propriétés principales du son, à savoir ses différences sous le rapport de la durée ou du temps, et sous le rapport de la hauteur relative au grave et à l'aigu. Car, en ce qui regarde la qualité du son lui-même, avec quel corps et quelle matière il est produit le plus agréablement, cela regarde les Physiciens. »⁽¹⁰⁾

Peu importe donc qu'il s'agisse d'un chanteur ou d'un instrumentiste, ce qui compte, c'est l'usage que le musicien fait des hauteurs et des durées.

L'éclatement du cadre étroit des arts libéraux se présentait donc comme une nécessité pour accorder à la musique instrumentale un statut équivalent à celui tenu par la musique vocale. Rapprocher la musique des arts du trivium d'une manière plus souple que celle proposée par la Camerata Bardi ou l'Académie de Baif où la musique instrumentale ne jouait que le rôle de serviteur, autorisait l'introduction de la notion de relativité, puisque les effets produits par la musique ne dépendent plus uniquement de principes immuables mais aussi de principes perceptifs impliquant le concept de variabilité du goût⁽¹¹⁾.

Les genres de musique

En associant la musique vocale à la *musica naturalis* et l'instrumentale à la *musica artificialis*, les théoriciens du Moyen Âge allaient entraîner un long discrédit de la seconde aux yeux des penseurs⁽¹²⁾. En effet, même si l'étude de la musique naturelle et de la musique artificielle contribue à distinguer mais aussi à percevoir ce qui sépare le visible de l'invisible, il n'empêche que la musique artificielle occupe une place de moindre valeur. Elle n'est qu'outil pour pénétrer plus loin la nature des choses, moyen pratique de « prouver

(8) Il procédera de manière identique pour la peinture dans sa *Dioptrique*.

(9) Frédéric de Buzon, « Présentation », *René Descartes. Abrégé de musique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, p. 9.

(10) Descartes, *Compendium Musicae*, 1987, p. 54.

(11) Effectivement, si la rhétorique reste régie par des principes rigoureux, l'orateur ou l'écrivain n'en doit pas moins respecter la nature et la qualité de son auditoire. Marin Mersenne insiste souvent sur ce point lorsqu'il compare musique et rhétorique dans l'*Harmonie universelle*.

(12) Sur cette classification, voir Calvin Bower, « Natural and Artificial Music : the Origins and Development of an Aesthetic Concept », *Musica Disciplina*, (1971), p. 17-33.

les choses invisibles par les choses visibles» (13). Les humanistes italiens perpétuèrent unanimement cette conception de l'*ars musica* jusque dans les années 1580.

Gioseffo Zarlino ressent effectivement le besoin de justifier les fondements de cette catégorisation dans un texte remarquable : le «Primo Libro dei Sopplimenti Musicali» (14). C'est Vincenzo Galilei qui avait incité Zarlino à prendre position sur ce point lorsqu'il avait critiqué le principe de juste intonation défendu par son ancien maître (15). Cette querelle, principalement dans ses implications esthétiques, illustre le passage d'une conception du musical à une autre, et Mersenne ne manquera d'insister sur cet épisode (16). Zarlino postule que la nature est supérieure à l'art. Il étaye son postulat d'une série d'arguments qui n'ajoutent rien aux données qui avaient prévalu jusque-là.

| Nature | Art |
|--------------------------------------|--|
| « non imitatrice » | « imitatrice » |
| « cose sono Generi della Sostantia » | « così Artificiali sono pure accidenti » |
| « fondata sopra la Creatione » | « operatione fondata sopra l'operatione della Natura » |
| « principio intrinseco » | « principio estrinseco » |
| « le cose di dentro » | « cose di fuori » |
| « è fatto della Natura » | « nasce della volontà dell' Artifice » |
| « sostanza delle cose » | « si compone di materia & di forma » |

La manière dont Zarlino se défend n'a rien d'original : elle reprend presque textuellement l'argumentation aristotélicienne. Insistant sur l'immanence des moyens et l'inconscience de la nature, il définit l'art par le caractère extérieur de ses moyens et la réflexion qu'il sous-tend. Ce qui est associé à la nature provient donc d'une spontanéité créatrice tandis que ce qui est artificiel relève de l'intelligence fabricatrice. Cette vision n'implique pas nécessairement, dans le cas de la musique instrumentale, une dépréciation inévitable puisque l'introduction du principe de l'imitation entraîne l'art artificiel dans une position médiane : activité humaine réfléchie, certes, mais fondée sur la spontanéité de la nature (17).

Vincenzo Galilei (18) n'était pas armé pour modifier un schéma semblable, pas plus que ne le seront son fils ou le père Marin Mersenne. Vincenzo Galilei établissait un rapport de qualité, sur base de métaphores, entre Nature et Art. Ainsi, puisque certaines techniques comme la médecine, l'agriculture et d'autres perfec-

(13) Cette manière de penser, issue d'un néo-platonisme révisé par la théologie chrétienne, naît spontanément sous la plume d'auteurs qui participaient activement au développement des sciences du quadrivium et, qui plus est, pensaient la musique en association avec son étymologie grecque « *mousikè* ». Le terme couvre notamment l'astronomie : donc constitue un moyen de connaître le cosmos.

(14) Gioseffo Zarlino, *Sopplimenti Musicali*, Venise, Francesco de' Franceschi Sanese, 1588, p. 7-42. Voir la brève analyse de D. P. Walker dans *Studies in Musical Science in the Late Renaissance*, Londres, The Warburg Institute, 1978, p. 19-23.

(15) C'est dans son *Dialogo della musica antica et della moderna* (Florence, G. Marescotti, 1581) que Vincenzo Galilei discute la question qu'il reprendra avec des arguments plus convaincants dans son *Discorso intorno all'opere di Gioseffo Zarlino da Chioggia* (Florence, G. Marescotti, 1589). Sur la question de la juste intonation, voir D. P. Walker, *op. cit.*, p. 111-122.

(16) Il est étonnant que Mersenne ne signale pas le rôle joué par le *De musica libri septem* (Salamanque, 1577) de Francesco de Salinas dans lequel le théoricien espagnol propose déjà un abandon de la dichotomie voix/instruments dans les réflexions théoriques.

(17) À ce niveau, les idées de Zarlino quant aux origines de la musique jouent un rôle important. Cf. *supra*.

(18) Vincenzo Galilei étoffe sa théorie dans les lettres qu'il adresse à Girolamo Mei (voir Claude Palisca, *The Florentine Camerata. Documentary Studies and Translation*, New Haven, Yale University Press, 1989, p. 171-173). Il y recourt à l'agrément du public comme facteur de justification des intervalles produits par les instruments de musique.

tionnent leur objet, pourquoi n'en serait-il pas de même pour la musique? Mersenne reprend l'argumentation des deux humanistes italiens au début du «Traité des instrumens» de l'*Harmonie universelle* (19). Comme à son habitude, le père Marin synthétise avec clarté les arguments de la dispute qui avait séparé Zarlino et Galilei :

| Zarlino | Galilei |
|---|---|
| la nature présente l'objet dans sa perfection | « les Arts perfectionnent leurs suiets » |
| « on ne peut conclure des choses de la nature par celles de l'Art » | « on peut conclure, & iuger des choses de la Nature par celles de l'Art » |
| « les Instrumens de Musique ont esté faits à l'imitation des naturels » | « chaque Instrument est fait pour la fin que se propose l'Artisan en l'inventant » |
| « la Nature montre la fin de la correction de l'Art » | « n'enseigne pas la manière de corriger » |
| l'accord se fonde sur la théorie naturelle | « les voix apprennent les vrais intervalles de la Musique des Instrumens » |
| « les paysans font naturellement les vraies intervalles de la Musique en chantant » | « il y a autant de différence entre les vrais intervalles, & ceux de la voix des ignorans » |

La conclusion du minime s'accorde aux idées du père du physicien :

« Certes il me semble que l'Art peut estre dit supérieur à la Nature ou surpasser la Nature, lors qu'il donne quelque degré de perfection à un sujet, auquel elle ne le peut donner : ce qui n'empesche pas qu'elle surmonte l'Art en plusieurs choses. » (20)

Le minime hésite à attribuer à l'artificiel une valeur qui n'aurait rien à voir avec la nature d'un point de vue estimatoire. Il préfère la solution médiane qu'avait offerte Galilei et qui n'engageait pas vraiment tout le système des rapports de l'homme à la nature (21). Cette hésitation transparait dans maints passages de l'*Harmonie universelle*, et il semble que le savant ne parvenait pas à donner un exemple de ce qu'il avait préfiguré dans sa troisième proposition du « Livre des Instrumens » :

« Certes si les instrumens sont prisez à proportion qu'ils imitent mieux la voix, & si de tous les artifices on estime d'avantage celui qui représente mieux le naturel, il semble que l'on ne doit pas refuser le prix à la Violle, qui contrefait la voix en toutes ses modulations, & mesme en ses accents les plus significatifs de tristesse & de ioye. » (22)

René Descartes parviendra à inverser le processus. Partant d'une vision mécaniste de la nature dont l'unique finalité relève du transcendantal en tant que produit de l'art divin, il consomme la scission entre nature et art, entre naturel et artificiel au profit du second puisque l'artificiel seul peut revendiquer la double présence de la finalité et de la réflexion (23). La finalité ultime de l'art consistant à « nous rendre maîtres et possesseurs de la nature » (24). Le moyen que propose Descartes consiste non plus en l'imitation des apparences

(19) Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris, 1636, vol. 2, p. 7-9 : « Déterminer si l'on a fait les Instrumens de Musique à l'imitation des voix, ou si l'on a réglé les intervalles des voix par ceux des Instrumens ; & conséquemment si l'Art peut perfectionner la Nature, ou si la Nature perfectionne l'Art : & s'il faut iuger des choses artificielles par les naturelles ».

(20) *Ibid.*, p. 9.

(21) Sur les rapports de l'homme à la nature au XVII^e siècle, voir Bernard Tocanne, « L'idée de nature en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle », Thèse d'État, Université de Paris IV, 1975.

(22) Marin Mersenne, *op. cit.*, vol. 2, p. 195.

(23) Sur la pensée musicale de Descartes, voir Raymond Court, *Sagesse de l'Art. Arts Plastiques, musique, philosophie*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987, p. 89-106.

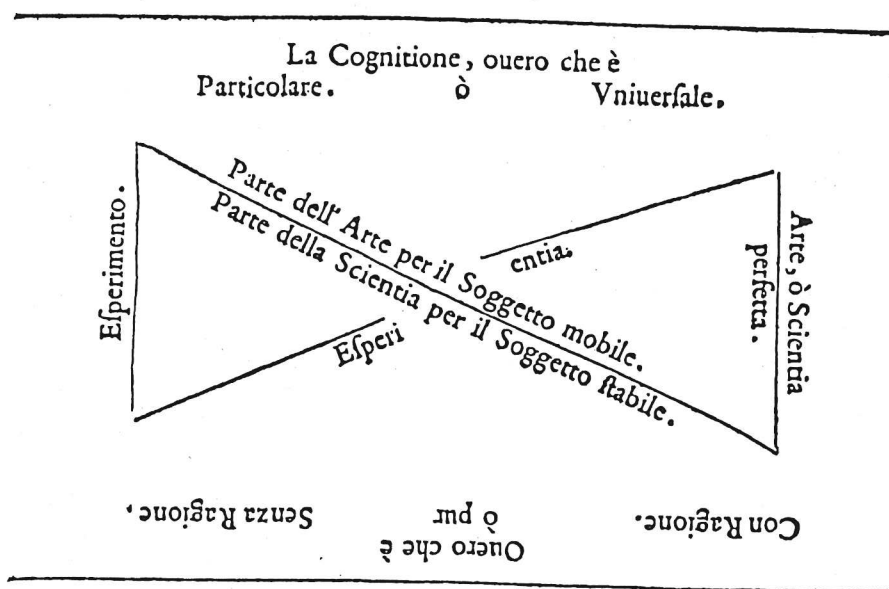
(24) René Descartes, *Discours de la méthode*, Leyde, 1637.

sensibles, mais en la reconstruction des mécanismes cachés grâce à un artifice mathématique. Le *Compendium musicae* contient en lui les éléments de cette démonstration appliquée à l'art musical (25).

Descartes, en renversant les rapports entre nature et art, invitait à une révision des considérations qui avaient prévalu et qui entraînaient automatiquement une hiérarchisation où le vocal l'emportait sur l'instrumental. Même si les théoriciens de la musique à la suite du penseur français se posent encore des questions sur la nature de l'instrumental – le « Sonate, que me veux-tu? » de Fontenelle est suffisamment célèbre –, il n'en demeure pas moins que les fondements d'une nouvelle vision de la musique étaient posés (26).

Le système de perception

Parallèlement à l'éclatement des structures traditionnelles de catégorisation des branches du savoir, s'élabore une nouvelle approche des phénomènes de perception de la musique. Également dans cette perspective apparaissent les conditions d'une réévaluation de la musique instrumentale. L'étude de la perception contient en elle des enjeux considérables dont certains ont déjà été évoqués : le rôle éthique de la musique en est certainement le plus connu et le plus discuté. Le problème ne se situe cependant pas exactement là dans



ILL. 1 : ZARLINO, *SOPPLIMENTI MUSICALI*, VENISE, 1588, p. 25

(25) Frédéric de Buzon a récemment donné une nouvelle traduction commentée du premier ouvrage de Descartes : *Abrégé de musique. Compendium musicae*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.

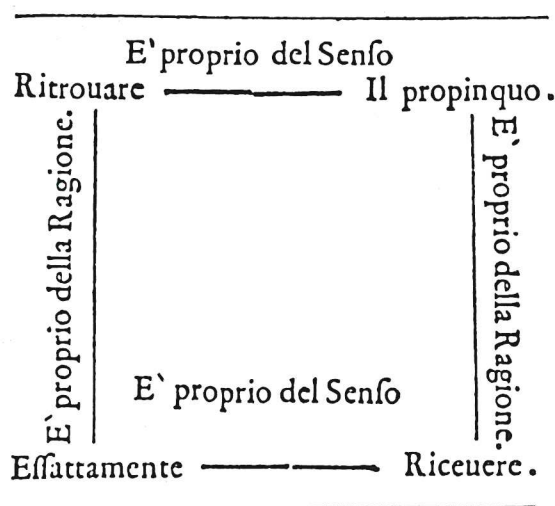
(26) Malheureusement, aucun théoricien français de la musique ne se concentra sur les implications esthétiques de l'ouvrage de Descartes. Ou ils s'orientaient vers des recherches mathématiques, ou ils laissaient des hommes de lettres sans grande connaissance musicale élaborer des théories esthétiques. Il faudra attendre Diderot pour assister à une interprétation en profondeur de la pensée esthétique cartésienne.

l'optique retenue pour la présente étude. Il se trouve plutôt dans la question du fonctionnement de la perception en ce qu'elle conditionne des jugements de valeur.

Il ne s'agit pas de prétendre que les théoriciens du début du XVII^e siècle parvinrent à l'énoncé d'une théorie de la perception qui pouvait offrir une acceptation sans réserve de la musique instrumentale. Cette tâche reviendra à Diderot et à son « je ne sais quoi ». Il n'empêche que Marin Mersenne et René Descartes préfigurent les schémas qui prévaudront un siècle après leur mort.

Zarlino et son premier livre des *Sopplimenti musicali* servent encore de point de départ à la réflexion sur la perception (27). Tout le système épistémologique du maître de Chioggia repose sur l'affirmation que la musique, dans sa véritable nature, procède selon des principes mathématiques immuables qui, en plus, dessinent les limites de la perception (28). Il ne faut néanmoins pas enfermer la pensée du théoricien dans un cadre aussi rigide qui prête le flanc à maintes critiques. Zarlino veille à nuancer sa conception en montrant qu'il existe une solution médiane qui consiste à penser la musique au départ de la raison et de la sensation simultanément (29).

À partir de ce tableau, Zarlino en dresse un second dans lequel la perception est présente dans sa spécificité, c'est-à-dire dans sa dépendance « del Senso » et « della Ragione » (30).



ILL. 2 : ZARLINO, *SOPPLIMENTI MUSICALI*, VENISE, 1588, P. 37

Si Zarlino a pressenti l'importance des enjeux impliqués par le phénomène de la perception, il évince malgré tout la question, ne la suggérant que dans ses tableaux et insistant surtout sur l'immuable comme qualité à étudier.

(27) Voir son chapitre intitulé « Quali siano gli Arbitri o Giudici, che li vogliamo dire, nella Musica, & che l'Intelligentia nasce dal Senso dalla Memoria », *op. cit.*, p. 36-38.

(28) Une idée fondamentale se cache derrière cette affirmation : celle du fossé qui sépare théoriciens et praticiens de la musique. Une étude sociologique détaillée des conditions de travail des théoriciens devrait permettre de mesurer la persistance de cette distinction mais aussi et surtout son ampleur.

(29) Zarlino, *op. cit.*, p. 25.

(30) Zarlino, *op. cit.*, p. 37.

Mersenne s'engage précautionneusement dans la voie de l'analyse des systèmes perceptifs. La question le préoccupe le plus au début de son «*Traité des Instrumens*» de l'*Harmonie universelle*, lorsqu'il tente de montrer que toute catégorisation des effets par type d'instrument reste vaine⁽³¹⁾. Il argumente sa position en quatre point :

1. «*La différence des tempéraments qui se treuve aux hommes, faist semblablement que le son des uns semble plus agréable que celuy des autres.*»

2. «*l'on ne peut iuger quel est le plus agréable des sons de tous les Instrumens si on ne les a entendus, & comparez les uns aux autres, ce qui n'est jamais arrivé.*»

3. «*le son de toutes sortes d'Instrumens est agréable, quand ils sont bons, & qu'ils sont bien touchez, & il est, ce semble, impossible de iuger quel est le plus agréable.*»

4. «*ce qui nous est familier nous plaist souvent davantage : si ce n'est lors que la curiosité & le désir de sçavoir nous porte à voir & ouir choses nouvelles, & nous fait quelquefois moins estimer ce qui nous est commun.*»⁽³²⁾

Mersenne ne pénètre guère plus loin l'analyse de la perception. Malgré l'incessant recours à la diversité des tempéraments humains, il ne se détache pas des théories alors en usage. Celles-ci se fondaient sur un accord tacite ou non entre système musical et conscience. Le mécanisme mersennien pouvait s'y épanouir pleinement puisqu'il repose sur un ensemble de codes : tel procédé provoque telle émotion⁽³³⁾. Dans un tel cadre, le théoricien ne trouvait aucune issue pour sortir du carcan dans lequel la tradition avait inséré les émotions provoquées par la musique vocale ou la musique instrumentale. Une vérité de convention régit la perception :

«*[...] la Musique [...] est une vertu intellectuelle : premièrement elle est une habitude des principes.*»⁽³⁴⁾

Pourtant, dès la fin du XVI^e siècle, Hercole Bottrigari, dans *Il Desiderio* (Venise, 1594) avait prévenu des dangers que suscitait une perception faussée de la musique instrumentale :

«*Ceci est destiné à éviter que la musique et le concert soient appelé «muets» par les connaisseurs et les auditeurs intelligents, ou comme Aristote l'appelle, et Platon encore plus clairement et mieue dans ses Lois, le son nu de la cithare ou de l'aulos, qu'ils disent ressembler aux cris des animaux. Cela provient de l'échec à exprimer les affetti et parce que les mots sont mal prononcés.*»⁽³⁵⁾

Récemment, Marc Neuberg a démontré comment René Descartes, dans le *Traité des passions de l'âme*, introduisait aux conceptions modernes des causes de l'émotion⁽³⁶⁾. Il y insiste sur les deux innovations du philosophe :

«1) que l'émotion est un état non-intensionnel, c'est-à-dire qui n'est pas essentiellement lié à son objet;

(31) La présence de cette réflexion en cet endroit précis de l'*Harmonie universelle* mérite une remarque. Depuis le début des années 1620, Mersenne interrogeait l'organiste Jean Titelouze sur les effets de la musique. Ce dernier recourait plus volontiers à la musique instrumentale qu'à la musique vocale dans ses démonstrations, car «un homme seul avec un luth exciteroit mieue qu'un grand concert qui confond souvent les paroles par la diversité de tant de voix, s'il n'estoit extrêmement bien concerté». Sur la relation entre les deux hommes, voir Cornelis De Waard, *Correspondance du P. Marin Mersenne*, Paris, CNRS, 1932-.

(32) Marin Mersenne, *op. cit.*, vol. 2, p. 10.

(33) Sur les rapports entre Mersenne et la rhétorique, voir l'excellent article de David Allen Duncan, «*Persuading the Affections : Rhetorical Theory and Mersenne's Advice to Harmonic Orators*», *French Musical Thought, 1600-1800*, Ann Arbor, UMI, 1989, p. 149-176.

(34) Marin Mersenne, *Traité de l'harmonie universelle*, Paris, 1627, p. 14-15.

(35) Hercole Bottrigari, *Il Desiderio*, Venise, 1594.

(36) Marc Neuberg, «*Le Traité des passions de l'âme de Descartes et les théories modernes de l'émotion*», *Archives de philosophie*, 53 (1990), p. 479-508.

2) que le rapport entre l'émotion et ses manifestations physiologiques, comportementales et psychiques est un rapport contingent. Ces deux conditions fondent la possibilité de concevoir l'émotion et ses différentes manifestations comme des effets d'un processus causal formé d'événements physiques et physiologiques.»⁽³⁷⁾

Descartes posait effectivement que l'émotion résulte d'un jugement, certes, mais qu'il parvient à l'âme déjà évalué par le cerveau via les réactions corporelles, physiques. Il y a donc opposition à l'idée selon laquelle l'âme jouait un rôle actif dans la formation des émotions. Le penseur y ajoute le rôle de la mémoire corporelle dans sa relation avec l'émotion précédemment ressentie. «C'est donc grâce à l'émotion que l'âme est avertie des choses bénéfiques ou nuisibles au corps et qu'elle est incitée à s'approprier ces choses ou au contraire à les éviter»⁽³⁸⁾. Descartes ne donne pas d'exemple de cette théorie appliquée aux émotions provoquées par la musique. Son *Compendium musicae* reste d'ailleurs peu disert sur la question si ce n'est sur celle du rôle de la mémoire⁽³⁹⁾. Pourtant, la première phrase de ce traité de jeunesse préfigure déjà le schéma qu'il explicitera dans le *Traité des passions de l'âme* :

«Sa [la musique] fin est de plaire, et d'émouvoir en nous des passions variées. Aussi des chants peuvent-ils être à la fois tristes et plaisants; il n'y a rien d'étonnant à ce qu'ils produisent des effets si différents: ainsi les auteurs élégiaques et les acteurs tragiques nous plaisent d'autant plus qu'ils excitent en nous davantage de peine.»⁽⁴⁰⁾

Les paramètres physiques retenus par Descartes qui portent en eux une potentialité d'affecter le corps, relèvent du rythme et de la hauteur. Le moyen de production de ces paramètres n'importe aucunement, et les exemples abondent dans son texte où le savant retient l'un et l'autre, ou l'un ou l'autre indifféremment :

«Ce qu'observent naturellement chanteurs et instrumentistes, principalement dans les airs aux mesures desquels nous avons coutume de sauter et de danser.»⁽⁴¹⁾

«[...] soit dans les sons émis simultanément par divers corps, soit dans ceux qui le sont successivement par la même voix, soit enfin dans ceux qui sont émis successivement par des voix ou corps sonores différents.»⁽⁴²⁾

La démythification

La Genèse avait inscrit l'invention des instruments de musique dans la descendance maudite de Caïn : «Le nom de son frère était Yubal: il fut l'ancêtre de tous ceux qui jouent de la lyre et du chalumeau»⁽⁴³⁾. Dès le début de l'histoire de l'historiographie musicale, un état de rivalité s'était établi entre la tradition judéo-chrétienne et la tradition grecque qui attribuait à Pythagore la découverte des principes musicaux⁽⁴⁴⁾. Les théoriciens de la Renaissance ne se préoccupèrent pas autant que les théoriciens du Moyen Âge de ce problème d'attribution. Ils insisteront plutôt volontiers sur le rôle de Pythagore, découvreur des fondements mathématiques de la musique qui faisaient l'objet des recherches des humanistes.

(37) *Ibid.*, p. 479.

(38) *Ibid.*, p. 493.

(39) Le rôle de la mémoire dans le processus musical décrit par Descartes a été analysé par Frédéric de Buzon («Fonctions de la mémoire dans les traités théoriques au XVII^e siècle», *Revue de musicologie*, 76/2 (1990), p. 163-172).

(40) René Descartes, *op. cit.*, p. 54

(41) *Ibid.*, p. 62.

(42) *Ibid.*, p. 64.

(43) *La Genèse*, 4, 21.

(44) James McKinnon a résumé l'histoire de cette rivalité sans en mesurer toujours toutes les implications : «Jubal vel Pythagoras, quis sit inventor musicae?», *The Musical Quarterly*, LXIV/1 (1978), p. 1-28.

La situation s'inverse quelque peu avec Marin Mersenne. Face aux percées de l'athéisme en France au début du XVII^e siècle, il sent le besoin de rédiger un ouvrage dans lequel il allait réfuter les thèses de ses adversaires : les *Quaestiones in Genesim* ⁽⁴⁵⁾. Gigantesque commentaire des premiers livres de l'Ancien Testament, cet ouvrage procède d'un dessein apologétique et sert le minime dans l'exposition des idées qu'il avait en matière non seulement d'exégèse mais aussi de mathématique, de physique, d'astronomie et de musique. Il y révèle son attachement sincère à l'Écriture sainte : Jubal a inventé la musique.

Attribuer cette invention à Jubal et la mettre sous l'égide de la volonté divine, c'était en quelque sorte réévaluer la musique instrumentale. Effectivement, la Bible, en situant cette invention dans la lignée caïnite, avait contribué à son dénigrement, d'autant que le récit biblique interrompt les aventures de cette famille à la septième génération, entraînant vers l'oubli les fruits de leurs inventions ⁽⁴⁶⁾. Mersenne ne semble pas, emporté qu'il est dans ce premier ouvrage par la fougue juvénile, embarrassé par cette contradiction. Il laisse, du moins, la porte ouverte à une réinterprétation des origines de la musique qui se voudrait indépendante de tout jugement de valeur sur une pratique ou l'autre.

À partir des *Questions harmoniques* ⁽⁴⁷⁾ et des *Préludes à l'harmonie universelle* ⁽⁴⁸⁾, Marin Mersenne commence à contester les théories qu'il avait soutenues dans les années 1620 d'autant qu'elles entrent en opposition avec les principes du fonctionnement de la musique décrits ci-dessus. Tout en respectant toujours le miracle, Mersenne veut éliminer a priori les récits mythiques, les exagérations, et seul le principe physique le lui permet. L'argument d'autorité ne lui suffit plus. Mersenne repose la question des origines dans un nouveau contexte et avoue d'emblée son attachement à l'idée d'invention de la musique grâce à un développement du système perceptif ⁽⁴⁹⁾. Il parvient à l'énoncé de sa théorie en montrant la contradiction qui règne entre la tradition qui veut que l'homme « a été créé droit, iuste, & sçavant » ⁽⁵⁰⁾ et la réalité du développement progressif des facultés et des connaissances ⁽⁵¹⁾.

Mersenne rejoint ainsi René Descartes (dont le moindre souci était certainement les problèmes historiques) dans les considérations de la musique sous l'angle de la perception; ce point de vue dominant celui de l'approche purement mathématique. On perçoit donc, ici aussi, que le phénomène de la perception joue un rôle primordial dans l'élaboration des théories historiques. Le refus de se référer à une autorité absolue entraîne une réévaluation des différentes pratiques, autrement dit de l'instrumental par rapport au vocal. En conséquence, c'est encore indirectement que les théoriciens parviennent à une réévaluation de la musique instrumentale qui n'est plus envisagée comme produit secondaire de l'invention de la musique.

(45) Paris, 1624.

(46) La famille caïnite n'a pas été complètement bannie par Dieu qui les a protégé par un signe.

(47) Marin Mersenne, *Questions harmoniques*, Paris, 1634, p. 339.

(48) Marin Mersenne, *Les préludes à l'harmonie universelle*, Paris, 1634, p. 221.

(49) Sur les théories des origines de la musique, voir Philippe Vendrix, *Aux origines d'une discipline historique. La musique et son histoire en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève, Droz, 1993.

(50) Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris, 1636, vol. II, p. 11.

(51) Les théories de Mersenne ne feront pas fortune au XVII^e siècle. Rameau s'inscrit cependant dans la lignée du minime lorsqu'il traite du problème des origines.

Un ordre nouveau?

Au-delà des modifications apportées par les théoriciens à leurs conceptions de l'univers musical se dessinent les prémisses d'un ordre social nouveau dans lequel la part attribuée à l'action humaine se trouve valorisée pour elle-même. Dieu et l'univers d'une part, l'homme et la musique de l'autre entretiennent des relations différentes de celles qui avaient gouverné la Renaissance. Il n'est plus guère que quelques théoriciens – et ce seront les moins influents des XVII^e et XVIII^e siècles –, qui tenteront d'élaborer une vision unificatrice des quatre éléments. Attribuer à chacun et à toute matière ou production son rôle propre constitue sans nul doute la réalisation la plus accomplie de la révolution galiléenne. Il ne s'agissait certainement pas de séculariser la musique, c'est-à-dire de n'en faire qu'un produit humain destiné à l'homme et rien d'autre. Elle est certes cela, mais sa finalité peut toujours demeurer voie d'accès à Dieu.

Produit humain destiné à l'homme : cette définition résultait d'un projet ambitieux qui nécessitait une révision complète du système de pensée du musical en tant qu'objet et de la musique en tant que plaisir des sens⁽⁵²⁾. Induire dans cette nouvelle définition toute sorte de hiérarchisation aurait entraîné le projet à sa faillite. Les philosophes se devaient donc d'établir une conception égalitaire où toute production musicale se trouvait justifiée par ses fondements et non plus en relation avec une conception micromacrocossmique régie par une finalité unique transcendante. Dans un tel système, la hiérarchisation se situe au niveau de la réalité de l'effet produit. Vocal ou instrumental, qu'importe!

On pourrait s'interroger sur la compatibilité entre, pour reprendre l'expression de Robert Mandrou⁽⁵³⁾, « le concert discordant de cette Europe savante » et les musiciens en quête d'un nouveau concert, plus harmonieux et équilibré que jamais. Il fallait du talent et de la persévérance pour tenter de comprendre ce monde musical en mutation, et l'on peut reconnaître, en ce domaine, à Mersenne une qualité que ne manquera pas de souligner Pascal dans son *Histoire de la Roulette, autrement appelée cycloïde* :

« Il avait un talent tout particulier pour former de belles questions, en quoi il n'avait peut-être pas de semblables. »

Tous ne s'accordaient pas de la même manière aux réunions hebdomadaires de la place Royale, et aucun ne se serait risqué à mettre en partition les différentes voies de la réflexion et les instruments de l'expérimentation. Tous désiraient, avec René Descartes dans le sillon des mécanistes (même s'il se différencie d'eux par de nombreux aspects), comprendre le phénomène du musical sans l'immanquable recours aux autorités. Cette volonté seule de compréhension, fondée sur une appréhension apparemment abstraite de la musique, les a amenés à une reconsidération des pratiques et techniques compositionnelles où le geste musical est compris par ses qualités absolues, c'est-à-dire celles qui germaient dans l'esprit des virtuoses et des génies, qu'ils le fussent sur les instruments ou avec les voix.

(52) La réflexion de Don Harrán sur le rôle croissant d'Hercule dans l'inspiration musicale participe de ce mouvement. Hercule, à la différence d'Orphée, est un homme qui se comporte, grâce à son art notamment, comme un dieu (« From Orpheus to Hercules : Differing Conceptions of Power in Music of the Baroque », *Tradition and its Future in Music. Report of SIMS 1990 Osaka*, Tokyo, Osaka, Mita Press, 1991, p. 211-215).

(53) Robert Mandrou, *Histoire de la pensée européenne. Des humanistes aux hommes de science (XVI^e et XVII^e siècles)*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 160.