



HAL
open science

”In principio erat verbum” ? Quelques réflexions sur les paroles en musique, les paroles de musique et le modèle antique au XVIIe siècle

Théodora Psychoyou

► **To cite this version:**

Théodora Psychoyou. ”In principio erat verbum” ? Quelques réflexions sur les paroles en musique, les paroles de musique et le modèle antique au XVIIe siècle. *Analyse Musicale*, 2002, 42, pp.20-35. halshs-00373499

HAL Id: halshs-00373499

<https://shs.hal.science/halshs-00373499>

Submitted on 6 Apr 2009

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.

Théodora Psychoyou (*)

“*In principio erat verbum*” ? Quelques réflexions sur les paroles en musique, les paroles de musique et le modèle antique au XVII^e siècle.

MUSIQUES ANCIENNES / MUSIQUE MODERNE / TEXTE-MUSIQUE / MODÈLES / THÉORIE MUSICALE / RHÉTORIQUE

Préambule

I. Nature et enjeux du modèle antique au XVII^e siècle.

- I.1. La figure d'Orphée : modèle musical archaïque.
- I.2. Aristoxène de Tarente et l'art des sons : modèle musical hellénistique.
- I.3 La poésie selon Aristote : modèle poétique classique.

II. “*Multa ex Græco formata sunt*” : le modèle désincarné.

- 2.1. De la musique comme discours : *musica rhetorica*
- 2.2. Le désaveu du modèle.
 - 2.2.1. “*E pur, si muove !*”.
 - 2.2.2. Anciens et Modernes.

Conclusion. Le Poète transfiguré : *Musicus versus cantor*, compositeur *versus* exécutant, musicien *versus* poète...

La relation qui existe entre texte et musique au XVII^e siècle fit l'objet de très nombreuses études dont ce bref article ne prétend pas faire la synthèse. Nous tenterons ici de saisir certains aspects de la manière dont le rapport entre la musique et le texte est formulé et conçu par les acteurs mêmes du paysage musical de cette époque, un paysage en pleine mutation dans tous ses paramètres. La musique de la période baroque se démarque de celle de la Renaissance par l'entreprise de plusieurs démarches, réflexions et pratiques musicales simultanées, de natures très différentes les unes des autres. Leur point commun semble être l'attachement au modèle antique : un modèle dont on se réclame, telle une boussole pour ces explorations de l'esprit ou des sens, telle encore une caution irréfutable, du moins dans la première moitié du siècle.

Le modèle pythagoricien, celui de l'étude des analogies qui subsistent entre les rapports des nombres et les rapports des sons, a constitué le fondement de toute la théorie musicale du *quadrivium* ; Pythagore¹ semble avoir été une des rares figures de la Grèce antique à connaître, grâce surtout à Boèce, une traversée linéaire du Moyen-âge, contrairement à la grande majorité de ses compatriotes. À la fin du XVI^e siècle ce premier modèle antique, réservé à la théorie de la musique, a déjà perdu de sa splendeur et de sa force, pour des raisons que nous évoquerons plus loin. Parallèlement les acteurs de la musique, théoriciens et praticiens, espèrent trouver dans d'autres sources de l'antiquité, récemment redécouvertes pour la plupart, les clés pour la constitution d'un langage neuf : la musique de la Grèce antique était réputée pour avoir des vertus extraordinaires, bien supérieures de celles de la musique de leur temps. Cette volonté de faire revivre la pratique musicale de l'antiquité grecque à l'aube du XVII^e siècle fut donc, paradoxalement, un gage de modernité.

La relation qui se forge, dans ce contexte, entre texte et musique a deux dimensions, dans la mesure où le terme de *texte* porte deux sens distincts. Le premier est celui de la *parole* qui, mise en musique, se fusionne véritablement avec la musique, qui cherche et revendique même cette fusion : l'idéal du poète-musicien, où parole et chant sont indissociables, ne laisse pas de séduire l'imaginaire des humanistes qui projettent dans la pratique vocale un espoir et une charge

* Une liste chronologique des auteurs et autres personnages de l'antiquité cités dans cet article se trouve en annexe.

déterminants. Le second sens est celui du *discours*. La codification de l'art réside dans la constitution d'un discours le concernant, dans la formulation des règles qui déterminent ses mécanismes et ses formes ; les essais de constitution d'un *discours* sur la *musique* qui se manifestent au début du XVII^e siècle s'inspirent du *discours* sur le *discours* et même empruntent sa terminologie. Ce discours relève autant de la rhétorique que de la poétique. Aristote ouvre sa *Rhétorique* en avouant que l'art du discours tient, à son époque, à la manifestation à la fois de l'usage et du génie. Le but qu'il espère atteindre dans son ouvrage est de saisir et de formuler la morphologie et l'anatomie de cet art, en un mot de le codifier. Riche de plusieurs siècles de travaux¹, ce modèle incontournable se pose comme un schéma idéal pour la musique du XVII^e siècle, une musique qui navigue entre art et science et qui est en quête d'outils de compréhension pour plusieurs de ses aspects, dont la forme, qui s'annonce parmi les plus importants et les plus urgents. Les différents discours sur le discours constituent sinon le seul du moins le modèle le plus important à ce niveau ; face à un langage musical dépourvu de formes autonomes et dépourvu de sens, le discours musical naissant ne pourrait probablement pas faire l'économie de cet emprunt.

Je tenterai ici de circonscrire la part de différents modèles issus de l'antiquité grecque dans le langage et dans le discours musicaux du XVII^e siècle ; l'approche que je propose est celle fondée sur la lecture des sources théoriques. L'arsenal théorique dont nous disposons est vaste et hétéroclite, constitué de types d'écrits sur la musique totalement différents. Qui s'exprime ? Le choix est d'une hétérogénéité déconcertante, puisque s'y côtoient compositeurs de musique et hommes de lettres, pédagogues et facteurs d'instruments, érudits humanistes héritiers de la scolastique classique et nouveaux chercheurs en sciences expérimentales, maîtres de chapelle et hommes de théâtre, laïcs et prêtres... Pourquoi et quand écrit-on ? à qui s'adresse-t-on ? Du pamphlet polémique d'un *Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica* au début du siècle à la quête d'exhaustivité qui défie quasiment les limites de l'esprit humain d'une *Musurgia Universalis* en 1650, ou encore à la rédaction d'un brouillon de quelques notes manuscrites que le copiste intitula *Règles de composition par M.^r Charpentier* à la fin du XVII^e, autant l'esprit et les supports du discours que sa disposition à être ou pas diffusé partagent cette même hétérogénéité.

I. NATURE ET ENJEUX DU "MODÈLE ANTIQUE"

*Uno de principali scopi di questa Accademia era, col ritrovare l'antica Musica [...], di migliorare la Musica moderna.*²

La Grèce antique et sa musique ne peuvent être circonscrites dans un statut unique. Son visage multiple a séduit les érudits humanistes et les artistes musiciens tant par son essence véritable que par celle qu'elle a créée dans l'imaginaire artistique et littéraire occidental. L'image forgée en priorité sur l'idéal philosophique et poétique archaïque de la musique a séduit les musiciens comme Giulio Caccini, ceux des *camerate* florentines, ceux de l'académie parisienne de Baif dans une certaine mesure aussi. Celle qui est forgée sur la musique à proprement parler, autrement dit sur la lecture et sur l'interprétation des sources concrètes de la théorie musicale grecque antique ainsi que des quelques – certes rares, mais qui existent – musiques notées, a séduit des musiciens et théoriciens tels Nicola Vicentino, Vincenzo Galilei ou Girolamo Mei, Anthoine de Bertrand, Carlo Gesualdo ou même Claude Le Jeune.

Mais qu'évoque le "modèle antique", plus précisément ?

Tout ce qui concerne la musique et ses implications dans le monde grec archaïque, classique et hellénistique – voire dans le monde des premiers chrétiens de la partie orientale du bassin méditerranéen – constitue un modèle de "musique grecque antique" potentiel. Toute source qui appartient au monde antique écrite en langue grecque peut également constituer un modèle, une référence. Soit, en somme, les écrits depuis les origines de l'histoire, disons le VIII^e siècle av. J.-C. avec Hésiode et Homère, jusqu'à la séparation entre le monde occidental et oriental au début du IV^e siècle ap. J.-C., symboliquement à la fondation de Constantinople par Constantin le Grand, à la fois dernier empereur de Rome et le premier de Byzance.

En d'autres termes, le réservoir antique susceptible de fournir des modèles et des repères aux humanistes et aux artistes de la fin de la Renaissance est immense. C'est un premier élément dont il faut tenir compte afin de comprendre pourquoi tant de recherches et de réalisations, théoriques, expérimentales ou artistiques – quand bien même toutes se réclamaient d'un certain modèle antique – furent si différentes, voire diamétralement opposées dans certains cas. Car le modèle antique, tout du moins celui qui intéresse le XVII^e siècle, est matérialisé par des sources aussi diverses que celles contenues dans tout l'arsenal mythologique et dans quelque douze siècles d'écrits philosophiques ou artistiques que le monde occidental réinvestit progressivement à partir de la seconde moitié du XV^e siècle, l'invention de l'imprimerie aidant, la chute de Constantinople forçant... Par conséquent, de choses aussi diverses que le chant délicieux des muses, les vertus

pédagogiques de la musique selon Platon ou ses fonctions dans le drame selon Aristote constituent, les unes autant que les autres, des “modèles antiques”.

Le XVII^e siècle connaît de plus en plus de publications de textes anciens. De nombreuses éditions – en grec ou en traductions, d’abord latines puis italiennes, françaises, anglaises ou allemandes, voire des éditions bilingues – voient le jour et plusieurs sources antiques deviennent alors accessibles. Parmi ces textes se trouvent également des écrits sur la musique : Antonio Gogava est le premier à avoir publié, en 1562, les *Éléments harmoniques* d’Aristoxène de Tarente suivis de textes sur la musique de Ptolémée, de Porphyre et d’Aristote³. Son exemple est suivi par de nombreuses éditions, dont la plus importante est celle, très largement diffusée, de Marc Meibom en 1652 : ce jeune et très doué successeur de Descartes à la bibliothèque de Christine de Suède fit paraître – en version bilingue, grec et latin – de nouveau les *Éléments harmoniques* d’Aristoxène, aux côtés des textes sur la musique d’Aristide Quintilien, d’Euclide, de Nicomaque de Gérase, d’Alypius, de Gaudence, de Baccius l’ancien, enfin des commentaires du grammairien latin Martianus Capella sur Aristide Quintilien⁴.

Ces publications sont représentatives des sources dont disposent les musiciens et théoriciens de la fin du XVI^e et du XVII^e siècle et qui vont alimenter concrètement leurs expérimentations. Laissons pour l’instant de côté les modèles théoriques – science des sons et musique comme discours – pour analyser et tenter une typologie de ceux de la pratique musicale, composition et chant. Trois grandes tendances se dessinent : celle du modèle poétique archaïque, où texte et musique sont unis sous le toit de la poésie épique et lyrique ; celle du modèle musical hellénistique, où la désunion en deux disciplines indépendantes confère à la musique un discours qui lui est propre ; celle enfin du modèle poétique classique, où le rapport à la musique n’est plus exclusif : cette dernière a une part fonctionnelle, parmi d’autres paramètres, dans l’édifice poétique, celui de la poésie dramatique.

I.1. La figure d’Orphée : modèle musical archaïque

Ce modèle est celui du poète-musicien. La poésie fut à la fois texte et musique, une entité à laquelle sont conférées des vertus exceptionnelles. C’est à la fois l’idéal mythologique, la figure d’Orphée, et celui, historique, de l’aède homérique qui déclame la poésie épique en s’accompagnant à la lyre, celui encore d’Alcman ou de Sappho pour la poésie lyrique. Cette fusion entre poésie et musique est incontestable au moins jusqu’à Aristoxène de Tarente, au IV^e siècle avant J.-C. On la retrouve à nouveau chez les troubadours et les trouvères ou en la personne de Guillaume de Machaut au XIV^e, enfin de nouveau en celle de Pierre Guédron ou de Michel Lambert au XVII^e siècle.

Ici le rapport entre texte et musique est exclusif : la musique, pour quiconque aspire à se fonder sur ce modèle (et en revendiquer la filiation), est nécessairement vocale. Schématiquement, deux attitudes le mettent en pratique : celle des Italiens, Peri, Caccini, Cavalieri, les cénacles des comtes Bardi et Corsi, puis celle adoptée par les Français à l’Académie de poésie et de musique de Baïf et Courville, dont Claude Le Jeune fut le principal porte-parole. La musique porte des syllabes et des mots qui véhiculent un sens. Le point de départ est l’acte de dire et la première option, celle des Italiens, se fonde sur la déclamation et sur l’abandon total de la polyphonie : le poète chante seul de manière à placer au premier plan le mot en fonction de sa signification, ce qui donne naissance au style récitatif. Au même moment, les Français explorent la voie de la prosodie et de la métrique. Le mot s’installe à l’intérieur d’une phrase et à l’intérieur d’un vers en fonction de la quantité de ses syllabes. Il brise le rythme carré et proportionnel de la musique, il brise aussi la rime poétique au profit du rythme du vers. Sa notation musicale quitte même les signes de mesure pour adopter le mètre “mesuré à l’antique”, dans une structure certes toujours polyphonique, toutefois simplifiée dans le sens où elle est désormais strictement homorythmique, à quelques détails près.⁵ Contrairement au style récitatif, dont l’usage s’est généralisé dans toute l’Europe au XVII^e siècle, le principe de cette option des Français n’a pas survécu à ses inventeurs. Si Claude Le Jeune est régulièrement cité par la suite, c’est surtout pour son art du contrepoint ; il n’est jamais cité spécifiquement pour sa musique mesurée à l’antique.

Qui est “Poète” pour le XVII^e siècle ?

La poésie est – étymologiquement – la création, le résultat de l’acte de faire ; c’est, pour reprendre l’expression de Platon, le passage du non-être à l’être. Le terme recouvrait plusieurs acceptions dans la langue grecque et dans les langues latines par la suite, mais il a très vite pris le sens de création d’œuvres artistiques, voire musicales. Pour ce qui concerne le sens musical du terme poésie dans l’antiquité grecque, la source platonicienne est très explicite. Socrate rapporte ce que la prêtresse Diotime lui avait exposé : “*Tu sais que l’idée de création, de poésie, est très vaste. En effet la cause du passage du non-être à l’être, dans quelque cas que ce soit, c’est la poésie ;*

aussi les ouvrages des arts, dans tous les domaines, sont des poésies, et les artisans qui les exécutent sont tous des poètes. – C'est vrai. – Pourtant, dit-elle, tu sais qu'on ne les appelle pas poètes, mais qu'ils portent d'autres noms. De la poésie dans son ensemble on a détaché une partie, celle qui se rapporte à la musique et à la métrique, et on lui donne le nom du tout. Cette partie seulement se nomme poésie, et ceux dont elle est le domaine sont les poètes".⁶

Les deux termes étaient encore pour Platon au V^e siècle av. J.-C. indissociables, "musique et métrique" ; durant plusieurs siècles, le poète était à la fois l'auteur des vers et des chants, voire l'exécutant de l'ensemble. Pour l'homme antique, au moins jusqu'à Aristoxène de Tarente, la *poétique* est l'art du poète et donc du compositeur de musique. Sur ce point, les termes qu'emploie Joachim Burmeister à l'aube du XVII^e siècle pour désigner le dessein de ses ouvrages est significatif. Ils concernent la "poétique" ou composition, ainsi que son pendant, la "pratique" ou l'apprentissage des principes de musique, c'est-à-dire l'art de chanter, d'exécuter la musique : à ses *Hypomnematum musicae poeticae. A M. Joachimo Burmeistero ex isagoge, ejus & idem ipse auctor est, ad chorum gubernandum, cantumque componendum conscriptam synopsis* (Rostock, 1599) et *Musica Poetica* (*idem*, 1606) d'une part, répond une *Musicae practicae, sive artis canendi ratio*, (*idem*, 1601) d'autre part.

Pour revenir à l'idéal du poète-musicien, la manière dont deux traductions interprètent un extrait de Plutarque, l'une de la fin du XVI^e siècle et l'autre du début du XVIII^e, n'est pas anodine. Dans le traité *De la Musique* qui clôt ses *Œuvres morales*, Plutarque emploie le terme de "poèmes" pour désigner les compositions musicales (les chants) d'Olympe et de Terpandre⁷. Jacques Amyot, dans sa traduction de 1572, conserve précisément ce même terme :

"Ce que tesmoignent les poèmes de Terpander & d'Olympus, & de leurs semblables : car estans simples, & n'ayans que trois chordes, ils sont plus excellens que ceux qui ont beaucoup de chordes, & qui sont bien diversifiez".⁸

Cette signification ambiguë du terme, surtout pour l'époque moderne, disparaît définitivement par la suite. Pierre-Jean Burette, dans sa traduction – véritable édition critique dépourvue toutefois de quelque nouvel apport philologique – du dialogue de Plutarque sur la musique, publiée en 1735, met à jour ces "poèmes". Toutefois ce n'est pas exactement le terme de "compositions" qui les remplace : *"C'est de quoi rendent témoignage les airs de ces deux Musiciens & de tous ceux qui ont suivi leur méthode. Car tout simples que sont ces airs, qui ne roulent que sur trois cordes, ils l'emportent tellement sur ceux où elles sont variées & multipliées [...]"*.⁹

Il faut pourtant noter que Burette, quelque temps avant la publication de sa propre traduction du texte, avait formulé une critique de la traduction de Plutarque par Amyot. L'académicien du XVIII^e siècle jugeait le travail de son prédécesseur de "littéral [...] & mot pour mot"¹⁰. De plus, Amyot contrairement à Burette ne procède pas dans son travail en tant qu'historien de la musique mais en tant que philologue. De plus, son édition n'est pas consacrée au seul *Peri mousikès* mais à la totalité des *Œuvres morales* du grand biographe grec ; ce dialogue d'attribution douteuse n'occupe que l'extrême fin du second tome de cette première traduction française. Cela étant, l'emploi du mot "poème" à la place de ce qui deviendra "air" quelques années plus tard est révélateur de la volonté d'une filiation à l'idéal du poète lyrique, où verbe et chant ne forment qu'un, où l'excellent musicien est également et avant tout excellent poète. Dans son *Solitaire second* en 1555, non sans un écho nostalgique, Pontus de Tyard en avait dépeint le portrait : *"Je requerrois donq (veu-je dire) qu'à l'image des Anciens [...] nos chants ussent quelques manieres ordonnées de longueur de vers, de suite ou entre-mellement de Rimes et de Mode de chanter, selon le merite de la matiere entreprise par le Poëte, qui observant en ses vers les proportions doubles, triples, d'autant et demi, d'autant et tiers, aussi bien qu'elles sont rencontrées aux consonances, seroit digne Poëte-musicien, et tesmoigneroit que l'harmonie et les Rimes sont presque d'une mesme essence, et que sans le mariage de ces deux, le Poëte et le Musicien demeurent moins jouissans de la grace qu'ils cherchent aquerir"*.¹¹

Quelques lignes auparavant, Pontus avoue combien texte et musique sont indissociables et indispensables l'une à l'autre : *"Vous avez, Pasithée, ouï en partie ce que l'on peut dire de la Musique, par laquelle les premieres pennes rompuës aus ailes de nostre Ame precipitée, sont renouvelées à l'ayde de la Poësie : car l'une sans l'autre me semble n'avoir grand'efficace"*.¹²

L'on pourrait très aisément multiplier ces exemples : ils se rencontrent notamment dans les préfaces des recueils de musique, où les compositeurs évoquent les figures des poètes mythiques, s'y comparent, moins modestement, à moins qu'ils ne les assimilent à la personne à laquelle leur ouvrage est dédié. Que conclure de tout cela ? Autant le symbole est saisissant, poète, musicien, artiste complet, autant sa manifestation au XVII^e siècle n'est pas vraiment conforme à ce qu'on s'imagine être l'original. Même lorsqu'il est question de monodie accompagnée, le musicien n'est pas tout à fait seul, indépendant et autonome, il est précisément accompagné. Par ailleurs, au delà des premiers essais de Peri et Caccini, essentiellement monodiques, le récitatif et l'air ne remplacent pas les autres formes d'expression vocale mais viennent plutôt s'y adjoindre. L'*Orfeo*

de Monteverdi, composé peu après les *Euridice* respectives de Peri et de Caccini, est représentatif à cet égard, dans la mesure où le compositeur y mêle récitatif, air, madrigal et danses. De plus, la nature dramatique du personnage prend le pas sur celle du poète : l'Orphée de la scène symbolise et représente l'idéal antique, mais il ne l'incarne pas dans son essence. En dehors de la scène, les vestiges de cet idéal demeurent principalement chez les compositeurs d'air de cour et les luthistes qui fréquentaient les salons littéraires, les salons des poètes ; il semble davantage lié à l'imaginaire poétique du XVII^e siècle qu'à la mise en pratique d'un concept d'essence musicale. Comme toutefois cet idéal du praticien accompli est véhiculé et soutenu par l'héritage antique, il survivra par une attitude soit historiographique soit anecdotique dans les écrits de nombreux auteurs qui s'inscrivent dans la lignée humaniste du XVI^e siècle.

I.2. Aristoxène de Tarente et l'art des sons : modèle musical hellénistique

Il est question ici du modèle de la désunion, où le terme de musique s'entend dans le sens de la discipline indépendante, et ce à partir essentiellement d'Aristoxène de Tarente. Parmi les disciples préférés d'Aristote, Aristoxène fut, au IV^e siècle avant J.-C., l'auteur sur la musique le plus célèbre de la Grèce antique. Il qualifie de *musicien* celui qui est compétent dans tous les domaines de la science de la musique. Dans ses *Éléments harmoniques*, Aristoxène définit les connaissances nécessaires au véritable musicien : "la science harmonique fait partie des ressources du *musicien*, de même que la [science] rythmique, la métrique et celle des instruments"¹³. L'objet de ses écrits, et de ceux des théoriciens qui s'inscrivent dans sa lignée, comme Aristide Quintilien, tient dans la description détaillée de toutes ces ressources et de leurs implications techniques et expressives. Ce modèle musical est donc formé par l'étude minutieuse des textes de la théorie de la musique antique, du "système parfait" composé de tétracordes dans les trois "genres", diatonique, chromatique et enharmonique. Ce terrain est réservé au musicien érudit, car cette logique théorique paraît d'une complexité pour le moins dépaysante pour l'artiste du XVII^e siècle. C'est l'occasion de rationaliser ces légendaires vertus de la musique grecque antique, éléments d'anatomie musicale à l'appui. Et si ces pouvoirs merveilleux tenaient dans l'emploi de ces genres de la musique grecque jusqu'alors inexplorés, le chromatique et l'enharmonique ?

Il convient de préciser que les essais des théoriciens et musiciens de la fin du XVI^e siècle, ceux de Nicola Vicentino ou d'Anthoine de Bertrand s'appliquèrent à des schémas exclusivement polyphoniques, contrairement aux musiciens qui, dans l'espoir de parvenir du reste à la même fin, adoptèrent ce que j'ai appelé "modèle musical archaïque". En effet, les musiciens et théoriciens qui se sont attachés à cette autre approche de la musique grecque, au modèle musical dans le sens technique, ont tenté d'intégrer les structures tétracordales du genre chromatique et, dans certains cas très rares, de l'enharmonique dans leurs motets, leurs madrigaux ou leurs chansons polyphoniques. L'enharmonique, qui fait appel à l'utilisation de quarts de tons, s'est immédiatement prouvé impraticable au sein de l'édifice polyphonique : cette tentative-là à mené dans une impasse, elle fut donc abandonnée par la suite.

Les propos concernant les propriétés expressives de la musique ont également beaucoup intéressé ces mêmes musiciens et théoriciens, qui les découvrirent dans des écrits nombreux et de diverses sortes – philosophiques, historiques et musicaux – tels la *République* de Platon, le traité d'Aristide Quintilien ou encore le dialogue sur la musique de Plutarque. Il y est question, entre autres, de la *force morale* – en grec l'*ethos* (ἦθος) – de la musique en tant que vecteur éducatif et civique. Il y est également question de l'*ethos* de chacun des paramètres de la musique : mélodie, rythme, modes, intervalles.

L'*ethos* des modes relève de l'insaisissable tant les propos, tels qu'ils résonnent quelque quatorze à dix-huit siècles plus tard sont confus. En premier lieu, une confusion terminologique quasi insoluble s'est opérée au sujet des noms des "harmonies" ou modes antiques. Les termes de dorien, phrygien, lydien ou éolien sont associés de manière erronée à ceux de l'*octoéchos*, c'est-à-dire aux huit modes médiévaux. Ensuite, la modalité fondée sur douze modes, théorisée à la Renaissance par Glarean¹⁴ suivi par Zarlino¹⁵, suggèrent encore une autre correspondance entre les modes occidentaux et le système des échelles grec antique. Les vestiges de la modalité au XVII^e siècle naviguent donc entre *octoéchos* et *dodécacorde*, au moment même de l'émancipation de la tonalité. Pour les termes de l'époque il n'est pas encore question de vingt-quatre tons, douze majeurs et douze mineurs, mais de deux modes, le majeur et le mineur, naturels ou transposés sur diverses "finales" (toniques). Les différents tons majeurs sont la transposition du "mode" d'*ut* avec une tierce majeure ; les tons mineurs sont, eux, les transpositions du "mode" de *ré* avec une tierce mineure. Autrement dit, dans cette époque où la tonalité n'est pas encore théorisée et la modalité n'est pas tout à fait abandonnée, la confusion terminologique ne pourrait être évitée : la tentation fut grande d'appliquer les considérations relatives à l'*ethos* des modes antiques à la réalité des échelles du XVII^e siècle, mais à laquelle ? Les sources antiques telles qu'elles ont été transmises paraissent contradictoires et, par conséquent, inutilisables. De plus, ces considérations sur les

propriétés expressives sont fondées sur la perception, dont la nature est abstraite ; elles seraient donc beaucoup trop subjectives pour être généralisées, surtout extraites de leur contexte. À cause de toutes ces raisons, les essais de l'application de l'*ethos* des modes anciens sur ceux du XVII^e siècle d'une part ou, d'autre part, de la constitution d'une nouvelle typologie de propriétés expressives des modes ou tons, à l'image du modèle, sont en réalité relativement marginaux, même si le principe lui-même constitue en soi un *topos*.

Athanasius Kircher dans le huitième livre de sa *Musurgia universalis* en 1650 propose des propriétés expressives pour les douze modes¹⁶ ; il est obligé de se démarquer des sources antiques à cause de leur ambiguïté et avoue la subjectivité de l'entreprise : « puisque la controverse fait rage entre les auteurs sur les propriétés des tons, nous éviterons de nous fier à eux : nous allons exposer les tons selon notre propre opinion, laissant à chacun le soin d'en juger à sa guise »¹⁷.

En France, Jean Rousseau¹⁸, Charles Masson¹⁹ et Marc-Antoine Charpentier²⁰ s'aventurent dans ce type de considérations au sujet non plus des modes – huit ou douze – mais des tons majeur et mineur ou plutôt, pour employer les termes de l'époque, des “différentes transpositions des modes majeur et mineur”. Le petit traité de Marc-Antoine Charpentier, largement connu aujourd'hui, est le plus précis et détaillé sur ce sujet. Mais il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'un bref texte manuscrit qui ne connut qu'une diffusion pour le moins confidentielle à son époque. Toutefois l'expression du musicien pour désigner les propriétés expressives de différents tons est très belle : selon ses termes, l'*ethos* y cède la place à “l'énergie des Modes”.

À l'inverse de Charpentier, le traité de Masson connut une large diffusion à travers pas moins de sept rééditions. Le cas de Masson est particulièrement intéressant, dans la mesure où les propriétés expressives accordées à certains tons – trois majeurs et cinq mineurs – qui figurent dans la première édition de son *Nouveau traité des règles de la composition de la musique*, en 1697, disparaissent des rééditions du traité, pourtant “revuës, corrigées & augmentées”, dès 1699. On aurait pu s'attendre à ce que le maître de musique complète ses attributions de propriétés expressives aux autres tons dont il est question à cet endroit de son traité, plutôt qu'à ce qu'ils les supprime définitivement.

L'embarras que sublime ce choix de Masson vient probablement du fait que la logique d'une *énergie des tons* est fondamentalement différente de celle d'un l'*ethos des modes*. Chacun des différents modes a sa propre “anatomie” pour ce qui concerne la disposition des tons et demi-tons dans une octave, ce que les théoriciens de la modalité appelaient les “espèces d'octaves”. C'est principalement cette disposition qui lui confère son identité, sa couleur et, par voie de conséquence, ses propriétés expressives : le mode de *ré* authentique ne peut avoir qu'une couleur différente du mode de *fa* authentique. En revanche, les différents tons ne sont conçus et décrits au XVII^e siècle que comme les transpositions possibles de deux “modes”, le mode majeur et le mode mineur. En d'autres termes, seules deux dispositions d'échelles entrent en ligne de compte ; elles sont singularisées essentiellement par la nature de leur tierce, qui peut être majeure ou mineure. Parler donc de propriétés spécifiques et propres à chacune des transpositions des tons majeur et mineur, ne tient plus vraiment du même discours que l'*ethos* des modes ou, du moins, certainement pas des mêmes raisons : en quoi tient la différence entre *ré* majeur et *fa* majeur, puisque leur “anatomie” est identique ? Le premier est “joyeux et très guerrier” d'après Charpentier, “agréable, joyeux, éclatant, & propre pour des chants de victoire” pour Masson ; le deuxième est considéré comme “furieux et emporté” pour Charpentier, “naturellement gay mêlé de gravité” pour Masson. Ces caractéristiques, plus ou moins concordantes d'un musicien à l'autre, dépendent autant de leur perception, forcément subjective, que de paramètres d'ordre matériel et technique. Les paramètres les plus significatifs sont le système d'accord, autrement dit le tempérament utilisé, ainsi que les caractéristiques organologiques des instruments de musique. Le caractère “joyeux et très guerrier”, “éclatant, & propre pour des chants de victoire” du *ré* majeur n'est à ce titre pas étonnant, puisqu'il s'agit du ton habituel – avec, en second lieu, *ut* majeur – des trompettes et des timbales : quiconque veut inclure des trompettes et des timbales dans son œuvre est souvent porté à l'écrire en *ré* majeur. Les propriétés expressives de ce ton résultent de ce qu'il attire et réunit, pour un certain nombre de raisons, les chants qui, eux, sont “joyeux et très guerriers”. De même, dans les systèmes d'accord de l'époque, où les demi-tons ne sont pas égaux, les altérations lointaines sont dans la pratique sacrifiées au profit des plus fréquentes. Par exemple, le *ré* bémol est “faux” au profit d'un *do* dièse “juste”, le *sol* bémol est délaissé pour le *fa* dièse, le *la* dièse cède la place au *si* bémol : dans ce contexte, les caractères “obscur et terrible” du *si* bémol mineur ou, mieux, l’“horrible, affreux” du *mi* bémol mineur dans l'*énergie des modes* de Charpentier ne sont finalement pas si surprenants.

On peut donc à nouveau se demander pourquoi Masson change d'avis et se désiste. Pourquoi en l'espace de deux ans, de 1697 à 1699, ne voit-il plus d'intérêt dans la constitution d'une typologie générale des propriétés expressives des tons majeurs et mineurs ? Est-ce la conséquence de la généralisation des systèmes d'accord tempérés avec de moins en moins de tierces pures, celles qui provoquaient la “dureté” excessive ou la “douceur” singulière de certains

intervalles ? De progrès dans la facture instrumentale, notamment celle des instruments à vent ? Un dernier élément à l'encontre d'une telle entreprise consiste dans la fonction du traité de règles de musique qui est par essence normative ; la subjectivité échappe à la norme, d'où le malaise des auteurs qui n'aboutissent pas à une solution satisfaisante ou encore, majoritairement, qui préfèrent ignorer le sujet. La question des propriétés expressives des différents tons est donc restée ouverte et n'a jamais trouvé les musiciens unanimes. Ils sont néanmoins d'accord sur le principe général : tous – c'est encore le cas de Jean-Philippe Rameau en 1722²¹ – admettent que “ le mode majeur est propre pour des chants de joye ; & le mode mineur est propre pour des sujets sérieux ou tristes ”²². Notons que ce principe général dépend, comme ce fut le cas pour l'*ethos* des modes anciens, de l'anatomie *objective* qui distingue le majeur du mineur, la tierce.

Pour finir avec la question de l'*ethos* des modes anciens, signalons que Rameau, quelques années après son traité et en état de véritable rixe avec Jean-Jacques Rousseau, décrit le chaos dans lequel se trouve le lecteur face à la multitude des sources : ce sont pour lui des anecdotes plus curieuses qu'utiles. Mais en dehors de telles querelles, le XVIII^e siècle fera une lecture plus neutre – historique et philologique – des sources antiques ; l'exemple des travaux de Pierre-Jean Burette, évoqué ci-dessus, en est probablement le plus représentatif²³. [Voir Encadré n° 1].

Encadré n° 1 – Rameau contre la pertinence d'un *ethos* des modes anciens

“Comment est-ce que les partisans des Modes anciens ont pu ignorer que différens Peuples attribuoient différentes expressions à un même Mode. Ceux-ci vouloient que le Phrygien fût menaçant, furieux, parce qu'on y exécutoit des Airs vifs, dont le seul mouvement pouvoit exciter le courage, la colère, sur des Instrumens éclatans & bruians: ceux-là vouloient, au contraire, que ce même Mode fût triste, lugubre, parce qu'ils l'entendoient, dans des Enterremens, sur des Instrumens doux, avec des airs lents : de sorte que les uns & les autres attribuoient pour lors au Mode même ce qui n'étoit occasionné que par le son de l'Instrument & le caractère des airs. La même contrariété de sentimens, à l'égard de quelques autres Modes, se remarque encore entre différens Auteurs Grecs ; mais il falloit, ou passer sous silence de pareilles anecdotes, ou se taire sur le compte d'une antiquité qu'on vouloit préconiser à quelque prix que ce fût.” (Jean-Philippe RAMEAU, *Suite des erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, Paris, Jorry, 1756, p. 17-19).

En ce qui concerne, en revanche, l'*ethos* du rythme, les différentes typologies se révèlent plus concrètes et moins ambiguës que celles des modes : elles pourraient être plus aisément transposées et exploitées dans les termes modernes. Le XVII^e siècle essaie de rationaliser, notamment par l'étude de l'anatomie, les différentes propriétés expressives de la musique. L'explication des *passions* par l'étude de la physique et de la physiologie que formule Descartes marque profondément son époque :

“Je considère que nous ne remarquons point qu'il y ait aucun sujet qui agisse plus immédiatement contre notre âme que le corps auquel elle est jointe ; et que par conséquent nous devons penser que ce qui est en elle une passion est communément en lui une action ; en sorte qu'il n'y a point de meilleur chemin pour venir à la connaissance de nos passions que d'examiner la différence qui est entre l'âme et le corps, afin de connaître auquel des deux on doit attribuer chacune des fonctions qui sont en nous”.²⁴

Descartes se détache du modèle antique en ce qu'il cherche à expliquer le potentiel expressif des différents objets sensoriels²⁵, dont la musique : « ce que les anciens en ont enseigné est si peu de chose, et pour la plupart si peu croyable, que je ne puis avoir aucune espérance d'approcher de la vérité qu'en m'éloignant des chemins qu'ils ont suivis »²⁶. C'est toutefois son analyse qui donne la clé de lecture des considérations des anciens sur l'*ethos* de la musique. Celles qui concernent le rythme constituent son expression la plus simple, c'est probablement la raison pour laquelle elles résistent mieux à la critique du XVII^e siècle.

Bien avant la publication de ses *Passions de l'âme*, Descartes opère une petite révolution dans les canons formels du discours théorique en ouvrant son *Compendium musicæ* de 1618 précisément par l'évocation de la mesure et de ses propriétés expressives. Elles figurent avant l'étude de la nature et des propriétés des intervalles, priorité absolue jusqu'alors dans la hiérarchie des sujets abordés. Le petit traité manuscrit de Descartes, tout premier essai d'un jeune homme de vingt-deux ans, ne sera publié que de manière posthume, en 1650. Bien avant cela, les musiciens du XVII^e siècle explorent toute la palette des déclinaisons rythmiques et rompent de manière irrévocable avec la conception ontologique du temps matérialisé par le *tactus*. Les solutions qu'ils

adoptent portent souvent la caution d'un modèle antique qui puise ses termes dans la métrique et dans la rythmique des danses. C'est aussi cette première moitié du siècle qui abandonne définitivement, autant dans les sources musicales que dans les écrits, le système des prolations pour la notation du rythme, quand bien même ses vestiges demeurent encore au delà de cette période. Les *Madrigali guerrieri et amorosi*, huitième livre de madrigaux de Monteverdi²⁷, constituent une belle démonstration musicale de la palette des déclinaisons rythmiques, du *stile concitato*, figure de l'expression de la colère du *Cobattimento di Tancredi e Clorinda* jusqu'à l'énigmatique *tempo de l'affetto dell'animo* du *Lamento della Ninfa*. Dans sa préface, le compositeur explique la filiation de son style agité, *concitato*, au mètre antique de la "pyrrhique" : la pyrrhique était la catégorie principale des danses de guerre pratiquée notamment à Sparte, dont le mètre était constitué de deux brèves. La colère et l'agitation propres au caractère guerrier se traduisent en effet dans la musique par une succession de brèves, autrement dit de doubles-croches.

I.3. La poésie selon Aristote : modèle poétique classique

Ce modèle aristotélicien est celui de la codification des canons dramatiques. La *Poétique* d'Aristote comprend à la fois l'histoire et la formulation des règles de la tragédie, celle d'Eschyle, de Sophocle ou d'Euripide. Ce modèle de poétique a conduit vers un spectacle complet *avec* ou *en* musique, selon les différentes lectures humanistes, selon l'imaginaire artistique aussi. Une parmi les six composantes de la tragédie, la musique n'a qu'une part fonctionnelle au sein du drame, quoique privilégiée²⁸. L'œuvre du philosophe grec fut le modèle pour d'autres textes sur la poétique de la part d'auteurs latins, comme ceux d'Horace et de Pétrone. L'Italie, puis le reste de l'Europe l'a redécouverte au XVI^e siècle, ce qui donna une nouvelle base aux poètes de l'époque et suscita, dans le même temps, de nombreux commentaires nouveaux²⁹. Tout le théâtre européen du XVII^e siècle est fondé sur ce modèle pour la dramaturgie, en relation avec quelques sources complémentaires de nature différente, comme les *Dix livres d'Architecture* de Vitruve pour la mise en scène et la disposition idéale des lieux de représentation. La production poétique et la codification des règles dramaturgiques dès la fin du XVI^e et au XVII^e siècle témoignent en effet d'un grand attachement à ce modèle, même si certains auteurs voulurent se démarquer³⁰.

En matière d'opéra c'est la tragédie en musique qui reste la plus proche du modèle antique. En effet, des canons fondamentaux du drame telle l'unité d'action sont complètement anéantis dans le méandre d'intrigues et de personnages secondaires de l'opéra vénitien. De même, la purgation de passions et la fin pédagogique de la tragédie ne sont pas toujours compatibles avec la fonction divertissante d'un opéra de cour ; ces spectacles restent souvent volontairement attachés aux thématiques de la pastorale et aux intrigues amoureuses anodines de bergers d'une Arcadie imaginaire, qu'à la folie passionnelle de Médée ou encore au dilemme cruel entre loi divine et loi humaine qui se pose à Antigone. Enfin, la filiation de la tragédie lulliste au modèle antique n'est pas directe : elle est fondée davantage sur les prototypes de Corneille ou de Racine que sur ceux d'Euripide ou d'Eschyle.³¹

II. "MULTA EX GRÆCO FORMATA SUNT" : LE MODÈLE DÉINCARNÉ

Après avoir tenté cette brève typologie, force est de constater que les catégories ne sont pas adoptées de manière univoque, elles ne sont pas imperméables : les modèles ne sont ni évoqués ni suggérés de manière exclusive, ni les filiations et cautions des *auctoritates* revendiquées de façon linéaire. Certes, les musiciens "sçavants" de la fin du XVI^e siècle semblent plutôt attachés au modèle musical hellénistique, aristoxénien ; de même, le paysage théâtral français du début du siècle resta attaché *stricto sensu* au modèle poétique classique, aristotélicien, au moment même où les compositeurs d'airs de cour croient faire revivre le modèle poétique archaïque, orphique. Puis la musique s'empare du texte de la tragédie française comme si le théâtre se rendait à la musique, alors qu'en Italie c'est, dans un sens, l'inverse qui s'est produit...

Revenons, à titre d'exemple, à l'émancipation de la monodie accompagnée en Italie : la musique se justifie dans la mesure où elle porte le texte. Comment ce modèle musical archaïque s'est-il manifesté et qu'en ont fait, à l'aube du XVII^e siècle les artisans de la *seconda prattica* ? Leur point de départ était le texte poétique, qui, d'après un certain nombre de sources antiques, véhiculées tout le long du Moyen-âge et réinterprétées à la Renaissance, ne pouvait exister qu'en musique, il était à la fois texte et musique. Suivant cette même tradition, cette musique était monodique et, de plus, elle avait des vertus exceptionnelles. Les propriétés expressives qui lui étaient conférées, à ses modes, à ses rythmes ou au dessein de ses mélodies, dépassaient la raison humaine. Les vertus pédagogiques qui lui étaient attribuées la plaçaient de manière essentielle au cœur du système éducatif des jeunes enfants. De même, l'impact expressif voire thérapeutique de

la musique, rapporté par tant de sources – entre mythe et réalité – sont venues envahir l’esprit des érudits humanistes et des musiciens florentins. En effet, lorsque ces artistes et hommes de lettres se consacrent à des recherches sur l’impact expressif du mot au sein d’un discours, ils eurent recours au modèle de la poésie antique, à cette poésie chantée. D’où la quête d’un style mélodique déclamatoire à l’image de la monodie grecque. Ce style impliquait, par voie de conséquence, le rejet de l’idéal polyphonique de la Renaissance au nom d’un retour à l’expression naturelle des sentiments humains. La musique devait *exprimer* ou, mieux, *imiter* – autrement dit *représenter* – ces sentiments humains. Mais cette volonté d’imitation ne peut qu’amener à s’attacher au modèle de la *Poétique* et à la dramaturgie... Toute la production qui se revendique d’un modèle antique pourrait être étudiée comme une succession de partages et de glissements d’un modèle à un autre.

2. 1. De la musique comme discours : *musica rhetorica*.

Pour clore cette évocation des différents modèles il faut encore en considérer un dernier, et de taille. Il s’agit de l’art du discours, du modèle à nouveau d’Aristote, celui de la *Rhétorique*, mais également celui de l’*Institution oratoire* de Quintilien et de toute la tradition des orateurs autant grecs que latins. Rhétorique et grammaire proposent un schéma formel à la musique. Ils offrent surtout un vocabulaire qui permet aux théoriciens de décrire les différentes compositions musicales. Un des premiers auteurs à s’aventurer dans cette direction, Joachim Burmeister, explique sa démarche : “*Et l’autorité de Quintilien, de son huitième livre, chapitre 3 [par.33] de l’Institution [oratoire], nous encourage avec les mots suivants : « On a emprunté beaucoup de mots nouveaux à la langue grecque [...]. Je ne vois pas pourquoi nous dédaignons tous ces emprunts, si ce n’est que nous sommes des juges injustes envers nous-mêmes, et que, pour cette raison, nous souffrons de la pauvreté de notre vocabulaire ». Je crois qu’étant donnés l’ordre et le contexte propres, nos idées concernant la musique peuvent, de manière convenable, apte et appropriée, être conciliées, codifiées et représentées avec de tels termes et appellations*”³².

Ce commentaire de Burmeister est fondamental : il n’est pas question d’une application directe du schéma littéraire sur la musique, mais plutôt du contraire, à en croire ce qu’il avoue à l’aube du XVII^e siècle. Cet homme très érudit, particulièrement en rhétorique et en dialectique, se conduit en premier lieu comme un analyste ; il est du reste le premier à employer ce terme d’*analyse musicale*³³. Il emprunte les termes de la rhétorique, notamment ceux de la *dispositio*, pour décrire la structure musicale d’une pièce, ainsi que de l’*elocutio*, qui concerne essentiellement les figures. Notons que la cadence y occupe un rôle essentiel ; on rencontrera, par ailleurs, et ce durant tout le siècle, de nombreuses comparaisons entre les signes grammaticaux et la cadence : elle est en musique ce que le point (entendre “cadence parfaite”) ou la virgule (“cadence imparfaite”) sont au discours. Pour revenir à la rhétorique, l’analyse en termes de *dispositio* sont appliqués à la musique vocale, il n’en est question que d’elle, quasiment, durant tout le XVII^e siècle ; cette musique vocale est forgée sur la structure de son texte, et la question est de savoir comment le compositeur déploie ses moyens dans ce cadre sinon formel, du moins structurel. À l’aube du XVIII^e siècle, la forme musicale prend de plus en plus le pas sur celle des paroles. Les grands motets de Lalande, par exemple, sont tout à fait représentatifs de cette évolution. À la même époque le discours concernant la forme musicale, le *dessein*, s’attache de manière de plus en plus forte à la fonction structurelle de la cadence, en tant que pôle, en tant qu’articulation, en tant que désinence inévitable du chant, en tant – surtout – que seul paramètre disponible qui soit entièrement indépendant des paroles et du discours les concernant.

L’autre aspect de la rhétorique qu’inspire Burmeister et plusieurs autres théoriciens allemands après lui, jusqu’à Kircher et sa *Musurgia universalis* de 1650³⁴, est l’*elocutio*, essentiellement celle qui concerne les figures. De nombreuses typologies voient le jour, constituées de figures dont les termes sont empruntés à la rhétorique littéraire mais qui se voient porter désormais des significations musicales. Par ailleurs, une étude plus précise de ces termes montre que, d’une manière générale, les auteurs restent attachés plus volontiers au sens étymologique de différents noms de figures, empruntés au grec, qu’au sens de la figure littéraire correspondante, quoique la différence ne tient très souvent qu’à quelques nuances. Aussi, ces listes de figures ne constituent en aucun cas un élément “poétique”, c’est-à-dire une sorte de réservoir d’éléments destinés au compositeur afin qu’il les juxtapose méthodiquement pendant l’acte de composer. Il s’agit plutôt, aux dires passionnés de Burmeister, d’un moyen de décrire ces éléments musicaux qu’il admire chez ses auteurs préférés, dont Lassus, entreprise pour laquelle le vocabulaire lui faisait jusqu’alors défaut.

En France, en revanche, les typologies de figures musicales n’ont pas intéressé les musiciens et théoriciens. Autant les parallélismes entre compositeur de musique et orateur sont tout à fait fréquents³⁵, autant la codification des enchaînements mélodiques ou harmoniques n’a jamais été réalisée au moyen de figures de rhétorique. Les ouvrages de leurs confrères allemands n’étaient pas inconnus des Français. Ils en restèrent ouvertement indifférents...

2.2. Le désaveu du modèle.

Le déclin paraît comme le destin inévitable des modèles, petits et grands, qui connurent quelqu'apogée que ce soit, à mesure que le langage, les techniques, les besoins ou même le goût et la mode changent, à mesure que la manière de penser le monde se transforme. En matière de musique, à la fin du XVI^e et au XVII^e siècle, si l'attachement au modèle antique put ouvrir de nouveaux horizons dans la création musicale (autant qu'artistique, littéraire, philosophique), très vite il fut mis en question, nuancé et même renié. Pour quelles raisons ? D'abord, le résultat fut décevant par rapport à certaines attentes, notamment le fait que l'homme du XVII^e siècle ne percevait toujours pas dans la musique de son temps les propriétés merveilleuses qu'il s'était imaginées dans celle des Anciens qu'il a cru reproduire. La multiplication des différentes options, des différents modèles, tous potentiellement pertinents mais aussi parfois contradictoires entre eux, puis l'incompréhension inévitable de certaines sources, notamment lorsqu'il s'agit de les appliquer de manière effective à la musique moderne alors que leur contexte initial était tout autre, n'a fait que brouiller les esprits. Enfin, la démonstration irrévocable de l'erreur dans plusieurs sources, notamment dans l'enseignement de deux géants de l'antiquité tels que Pythagore et Aristote, permit aux modernes de se "décomplexer" et de s'épanouir par la qualité de leur propre musique, véritablement étouffée jusqu'alors par la notoriété de celle des Anciens.

2.2.1. "E pur, si muove !"

L'impasse dans laquelle se trouve le discours sur la musique à la Renaissance suscite le besoin de revoir les canons philosophiques, fondés jusqu'alors essentiellement sur le pythagorisme transmis par Boèce. En effet, le statut de la dichotomie objective entre consonance et dissonance, qui est le fondement de la conception pythagoricienne de la musique, connut de sérieuses mises en question au fur et à mesure que le langage musical évoluait. Il convient ici de rappeler une première articulation, une fragilisation de ce schéma d'essence monodique, dès lors qu'il s'est vu appliqué à une logique de consonances verticales, à l'aube de l'ère polyphonique. Une seconde articulation a lieu lorsque la tierce et la sixte s'émancipent définitivement dans les pièces polyphoniques et que leur emploi se généralise. Boèce, d'après Pythagore, avait nommé consonances les intervalles issus des proportions des nombres 1, 2, 3 et 4 : l'octave, la quinte et la quarte ($1/2$, $2/3$, $3/4$). Le *senario* de Zarlino tend à revoir ces chiffres, afin d'inclure tierce et sixte dans une théorie fondée sur l'arithmétique et la géométrie, mais le problème est déjà très profond. Les proportions pythagoriciennes, reprises par Boèce et placées au cœur même du *quadrivium*, en termes de musique exprimaient ce "nombre rendu audible". Les sons et donc la musique, sont l'expression sensible – audible – de la perfection du monde : univers, corps humain, espace, temps et matière, enfin Dieu. L'art musical ne vient qu'après, il s'inscrit – théoriquement – dans ce schéma numérique ; sa fin consiste à donner raison à ce schéma. Seulement, la pratique musicale est sortie dès la fin du Moyen-âge de cette logique, puisque son langage et son expérience pratique échappent de plus en plus à sa codification métaphysique. Il paraît indispensable voire urgent pour le théoricien de la musique de revoir ces principes de la théorie afin que cette dernière ne soit pas démentie par la pratique ; c'est ce que tente par exemple Zarlino. Mais l'enjeu philosophique est immense : il n'est pas question jusqu'alors d'une théorie qui codifie et rend compte de l'art musical³⁶, mais d'une pratique qui ne constitue qu'une des manifestations possibles, certes fondamentale, de la beauté universelle, une beauté circonscrite par les concepts spéculatifs, par la proportion et par l'analogie des nombres. Voilà un modèle de taille abandonné à la fin du XVI^e siècle. Si certains, comme René Ouvrard, se sont par la suite – au XVII^e siècle – passionnés d'arithmétique, leur passion fut celle d'une immense curiosité intellectuelle qui dépassait largement l'application musicale des proportions numériques.³⁷

Le problème de ce discours tient, en somme, dans le fait que l'attitude théorique fondée sur l'expérience auditive de la musique prit le pas sur son expression arithmétique. René Descartes formule une alternative à cette impasse en ce qu'il oppose à la dichotomie traditionnelle entre consonance et dissonance les notions d'intervalle agréable et désagréable à l'ouïe. Face à l'objectivité de la représentation numérique il introduit, par conséquent, la subjectivité que véhicule la perception. [Voir Encadré n° 2].

Encadré n° 2 – René Descartes sur la perception, la variété et l'uniformité

“Entre les Objets de chaque sens, celui-là n'est pas le plus agreable à l'âme, qui en est, ou tres aisement, ou tres difficilement aperçeu : Mais celui qui n'est plus tellement facile à connoistre, qu'il ne laisse quelque chose à souhaiter à la passion avec laquelle les sens ont accoûtumé de se porter vers leurs objets, ny aussi tellement difficile qu'il fasse souffrir le sens, en travaillant à le connoître. Enfin, il faut remarquer que la varieté est tres agreable en toutes choses.” (René DESCARTES, *Abrégé de la musique composé en latin*, Paris, Angot, 1668, p. 55).

“L'Octave [...] renferme l'unisson, & alors les deux voix sont entenduës comme une seule, ce qui n'arrive pas dans la Quinte dont les termes different entre eux davantage & partant remplissent aussi l'Oreille. C'est pourquoy l'on s'en dégoûteroit aisement, si on s'en servoit dans les Chansons sans y mêler d'autres accords, ce que j'appuye d'un exemple assez familier : Ainsi nous nous dégoûterions bien plutôt, si nous ne mangions que du sucre, ou d'autres semblables friandises, que si nous ne mangions que du pain, que tout le monde avoüe pourtant n'être pas si agreable au goust que ces choses.” (*Ibidem*, p. 68).

Le coup de grâce porté sur le schéma pythagoricien est toutefois celui qui émane des sciences expérimentales, lorsque Vincenzo Galilei, père du célèbre physicien, démontre que les proportions pythagoriciens en matière d'intervalles de musique ne sont pas univoques³⁸ ; contrairement aux thèses du philosophe antique véhiculées pendant quelque vingt-deux siècles, l'expression proportionnelle des intervalles de musique ne sont pas les mêmes lorsqu'il s'agit de les comparer à la longueur ou à la tension de cordes, à la longueur ou au diamètre de tubes, au poids de marteaux, au volume d'eau dans des verres ou à la taille de cloches³⁹. Dès lors que le besoin d'une mise à jour aussi radicale se manifeste, tout le discours sur la musique est ébranlé. De même, le monde géocentrique décrit par Aristote dans sa *Physique* est incompatible avec les récentes découvertes en matière d'astronomie, suivant lesquelles la terre n'est pas immobile et ne se trouve pas au centre de l'univers mais en rotation autour d'un autre centre. Au moment donc où le fils de Vincenzo, Galileo, s'exclame avec virulence “Et pourtant elle tourne !”, c'est l'aristotélisme et, avec lui, toute la scolastique médiévale qui sont attaqués dans leur essence la plus profonde, ce qui explique les graves difficultés que Galilée a rencontrées pour défendre ses découvertes face aux instances ecclésiastiques. Et pendant ce temps la *Poétique* triomphe...

Ce XVII^e siècle, qui aboutira à la querelle qui opposa, en France, Anciens et Modernes et qui tente au demeurant de mettre en application la poétique antique, présente donc ce paradoxe troublant. Contrairement à la *Physique*, la *Poétique* d'Aristote résiste. Il s'agit même bien plus que d'une simple résistance puisque, accompagnée de l'*Ars poetica* d'Horace et du traité *Du sublime* attribué à l'époque à Longin, la *Poétique* constitue au XVII^e siècle le fondement de l'étude de la tragédie classique et le texte essentiel des poètes. De fait, au moment de la querelle qui divisa Anciens et Modernes, l'on rencontre dans le camp des Anciens surtout des poètes ou, du moins, davantage que des hommes de sciences. Nicolas Boileau donna une version française versifiée de l'*Art poétique* d'Horace, avec le *Traité du sublime* de Longin en 1674 et cette même année René Rapin fit paraître ses *Réflexions sur la poétique d'Aristote, et sur les ouvrages des poètes anciens & modernes*, éloge de la raison et du jugement, de la “nature mise en méthode” et – surtout – véritable vœu de fidélité au philosophe grec : “Cet Ouvrage n'est point un nouveau plan de Poétique : parce que celui d'Aristote est le seul auquel il faut s'attacher, comme à la regle la plus juste qu'il y ait, pour former l'esprit. En effet, sa Poétique n'est à proprement parler, que la nature mise en methode, & le bon sens réduit en principes : on ne va à la perfection que par ces regles : & on s'égare dès qu'on ne les suit pas”.⁴⁰

En revanche, l'aristotélisme de la *Physique*, celui d'un univers géocentrique, n'a pas pu faire face aux découvertes récentes et aux nouveaux systèmes émis dès Copernic et formulés par Galileo Galilei, ou à la critique – plus tard – d'auteurs comme René Descartes ou Pierre Gassendi. Le plus grand des modèles de l'Antiquité redevient un homme, faillible...

2.2.2. Anciens et Modernes

Dernière étape de ce parcours, la querelle qui opposa à la fin du XVII^e siècle, en France, Anciens et Modernes. L'enjeu principal des Modernes était de “libérer” la musique et les compositeurs de cette obligation lourde qui consistait à devoir obstinément se justifier et à chercher la caution d'un modèle issu de l'antiquité. Les musiciens modernes portaient toujours ce sentiment de frustration dû à l'idée que, aussi bonne que leur musique puisse être, elle n'atteint pas

la beauté et la perfection de celle des Anciens : les effets provoqués par l'écoute d'un air de cour ou d'un madrigal sont fades devant ceux attribués au son de la flûte ou de la lyre d'un illustre lointain prédécesseur.

Au fur et à mesure que l'expérimentation, devenue au XVII^e siècle argument scientifique, démentait des principes antiques jusqu'alors admis comme des axiomes, la mise en question de l'exactitude de cet héritage devenait de plus en plus envisageable. La première victime fut probablement l'idéal du poète-musicien et les vertus extraordinaires de sa musique, mis en question bien avant la fin du XVII^e siècle, comme le témoigne Salomon de Caus en 1615 : "*Quand Ovide raconte qu'Orphée faisoit venir les bestes à luy, & esmouvoir les arbres & rochers [...] il nous les faut croire comme Poetes, lesquels ont voulu exalter une science au dessus de l'extremité, & non comme vrais Historiens*"⁴¹.

La situation se révèle par la suite plus complexe et délicate. L'arsenal théorique antique est très riche ; en revanche, la musique du XVII^e siècle, en pleine mutation, (modal/tonal, bipolarité dessus/basse, émancipation de nouvelles formes etc.) manque d'outils théoriques. Il fallait par conséquent tenter d'attaquer le modèle antique dans son propre terrain. C'est la raison pour laquelle les adversaires de la musique antique les plus féroces de la seconde moitié du siècle firent partie des hommes les plus érudits et de ses connaisseurs les plus profonds. C'est le cas par exemple de Claude Perrault, frère de Charles, architecte et traducteur des dix livres d'architecture de Vitruve. Pour Claude Perrault, dans son essai *De la musique des anciens*, l'enjeu d'une comparaison qualitative entre la musique des anciens grecs et celle des modernes ne tient pas exclusivement dans l'aspect de merveilleux, dans les vertus exceptionnelles, pédagogiques ou moralisatrices, conférées à la musique des anciens, ce qui la rendait *de facto* supérieure à l'esprit de l'homme du XVII^e siècle, malgré quelques voix comme celle de Caus citée ci-dessus. Perrault construit – avec sa précision d'architecte et au moyen d'une connaissance réelle des sources – un argumentaire dont le but est de démontrer la différence essentielle entre les deux musiques, à savoir la présence ou non de la polyphonie. La polyphonie constitue le fondement et la singularité de la musique de son temps, c'est ce qui la rend égale, voire supérieure à la musique des anciens.

"*Si le titre que j'ai mis, DE LA MUSIQUE DES ANCIENS, paroît mal soutenu par un si petit Traité, ce ne sera, peut-être, qu'à cause de la trop grande opinion que l'on a de cette Musique des Anciens, & que cette estime toute mal fondée qu'elle me paroît, ne laisse pas d'être généralement établie dans l'esprit de ceux qui ont quelque connoissance de l'Antiquité : & je crois que le peu que je dis ici de cette Musique, ne laissera pas de suffire pour donner une idée de tout ce qui lui appartient, parce qu'en effet tout cela consiste en très peu de chose, si on le compare avec ce que nôtre harmonie a de beautez essentielles, qui lui sont particulieres, & qui ont été inconnues à toute l'Antiquité*"⁴².

Le constat est en effet troublant pour le musicien du XVII^e siècle, il est même consternant : la musique des Grecs fut essentiellement – exclusivement – monodique. Les genres diatonique et chromatique n'offrent qu'un choix limité si l'on reste dans la monodie *stricto sensu*. Quant au genre enharmonique, autant sa résonance que sa légende résistèrent à l'étude et à l'expérimentation : il est manifestement impraticable et ce non sans un certain nombre d'essais. Autant cette merveilleuse monodie qui, relevant du modèle musical archaïque, prit forme sous la monodie accompagnée et le récitatif et fit en même temps la grande fortune du modèle antique dont se revendique la *seconda prattica* à l'aube du siècle, autant cette monodie fut la principale cible des contestataires de ce même modèle, à la fin du XVII^e siècle. En somme, sa force devint, l'espace d'une cinquantaine d'années, sa faiblesse. En défendant une conception de progrès continu, les Modernes soutiennent qu'ils n'ont rien à envier aux Anciens, car ce qui fait toute la beauté de leur musique, à savoir l'écriture à plusieurs parties, celle de Le Jeune, de Carissimi ou de Charpentier, était manifestement totalement inconnue de leurs ancêtres.

LE POÈTE TRANSFIGURÉ : MUSICUS VERSUS CANTOR, COMPOSITEUR VERSUS EXÉCUTANT, MUSICIEN VERSUS POÈTE...

L'entité du poète antique – musicien, poète et exécutant –, celle de l'aède, est définitivement divisée, quoi qu'en espéraient les musiciens de la *Camerata*, quoi qu'aient imaginé les Précieuses qui se délectaient des airs de Lambert. Ποιῆν (*poiein*), créer est autre chose qu'exécuter⁴³. Après la division médiévale entre *musicus* et *cantor*, théoricien et chanteur, véhiculée par toute la tradition des arts libéraux, le discours théorique du XVII^e siècle se heurte à un paradoxe, à une sorte de confusion des genres. L'opposition entre théoricien et praticien est limpide : le théoricien est celui qui raisonne et qui étudie la musique en tant que discipline du *quadrivium* ; le praticien est celui qui exécute la musique, enfin le pédagogue s'exprime sur ses principes élémentaires. Mais qui s'occupe de composition de musique ? Le compositeur est un praticien, il pratique la composition. Et comment considérer ce praticien lorsqu'il s'intéresse à la

codification de son art ? Les figures de Nivers, de Brossard ou encore, surtout, de Rameau quelques années plus tard, sont à ce titre nouvelles, troublantes. Autant l'interrogation de savoir si la musique est un art ou une science est récurrente, autant le clivage entre ces termes, du point de vue de leurs acteurs, ne se posera plus jamais de la même manière : la distinction qui peut encore aisément singulariser Mersenne et Kircher de Monteverdi ou de Caccini s'applique beaucoup plus difficilement au XVIII^e siècle à Rameau ou à Rousseau.

La hiérarchie évoquée par Boëce, suivant laquelle le *musicus* est au *cantor* ce que l'architecte est au maçon est par conséquent revisitée et la pratique musicale est de fait réhabilitée. Le compositeur qui écrit est d'abord un praticien, un musicien. Simplement il est, en plus, "sçavant". Le théoricien qui pratique est un musicien *habile*. Mais le praticien qui raisonne est un musicien *parfait*. C'est ainsi qu'Étienne Loulié formule, vers 1695, cette vision du XVII^e siècle, résonance palpable et aboutie d'une idée déjà présente chez Zarlino au XVI^e siècle :

"Musicien habile est celui qui est sçavant en Musique et qui est capable de juger non seulement par le son mais encor par la raison de tout ce qui est contenu dans cette science.

Le Musicien Praticien.

Compositeur, chantré ou symphoniste est celui qui par un long exercice a appris les preceptes de la Musique et qui les sçait mettre en execution par le moyen de la Voix ou de quelque instrument.

Le Compositeur est celui qui compose.

Le Chantré est celui qui sçait chanter.

Le Symphoniste Celui qui sçait jouer de quelque Instrument.

Le Musicien parfait est celui qui sçait Composer, chanter ou toucher de quelque Instrument et qui sçait rendre raison de ce qu'il fait".⁴⁴

Il convient enfin de remarquer que ce sont précisément les autorités de Vincenzo Galilei, de Giulio Caccini, de Jacopo Peri ou de Claudio Monteverdi qui nous ont fourni les termes et les canons de la *seconda prattica* : leurs explications sont en premier lieu celles du compositeur et non du théoricien de musique. Inspirés d'un modèle grec antique qui leur échappait à leur insu ils créèrent du neuf. Tout en étant conscients de leur modernité, ils ne l'ont atteinte qu'à travers leurs quêtes passionnées et enthousiastes de retrouver – de réentendre – l'écho d'une Antiquité à jamais perdue quant à son authenticité, mais finalement toujours présente quant à sa grandeur.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE.

Quelques sources.

BROSSARD, Sébastien de, *Catalogue des livres de Musique Theorique et Pratique, vocalle et Instrumentale, tant imprimée que manuscrite, qui sont dans Le Cabinet du Sr. Sebastien de Brossard, chanoine de Meaux, et dont il supplie très humblement Sa majesté d'accepter le Don, pour être mis et conservez dans sa Bibliothèque. Fait et escrit en l'année 1724* [SdB. 281a], F-Pn Mus. Rés. Vm⁸. 20, éd. moderne, *La Collection Sébastien de Brossard 1655-1730. Catalogue*, éd. Yolande de Brossard, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1994.

BROSSARD, Sébastien de, *Dictionnaire de musique*, Paris, Ballard, 1701 ; fac-similé de l'éd. d'Amsterdam, [1708], Genève, Minkoff, 1992.

BURMEISTER, Joachim, *Musica Poetica*, Rostock, Myliander, 1606 ; fac-similé, Kassel, Bärenreiter, 1955 ; éd. moderne, *Musical Poetics*, éd. Benito V. Rivera, New Haven, London, Yale University Press, 1993.

CACCINI, Giulio, *Le Nuove Musiche*, Florence, 1601, éd. moderne Jean-Philippe Navarre, Paris, Cerf, 1997.

CAUS, Salomon de, *Institution Harmonique*, Frankfurt am Main, Jan Norton, 1615.

DESCARTES, René, *Compendium Musicae*, Utrecht, Zyll & Ackersdyck, 1650 ; éd. moderne, *Abrégé de musique=Compendium musicae, René Descartes*, éd. Frédéric de Buzon, Paris, PUF, 1987.

KIRCHER, Athanasius, *Musurgia Universalis sive Ars magna consoni et dissoni*, 2 vol., vol. I, Rome, Francesco Corbelli, 1650, vol. II, Rome, Ludovico Grignani, 1650 ; éd. moderne (extraits du livre VIII), "Musurgie universelle", éd. Gui Lobrichon, *Les cahiers de l'IRCAM*, 6 (1994), p. 13-21.

MERSENNE, Marin, *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1636 ; fac-similé, 3 vol., Paris, C.N.R.S., 1971.

MONTEVERDI, Claudio, *Madrigali guerrieri, et amorosi [...] Libro ottavo*, Venise, Alessandro Vincenti, 1638.

PERRAULT, Claude, "De la musique des Anciens", *Essais de physique*, vol. 2, Paris, Coignard, 1680, p. 335-402.

QUINTILIEN, *Institution Oratoire*, 7 vol., éd. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975.

RAMEAU, Jean-Philippe, *Suite des erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, Paris, Sébastien Jorry, 1756.

RAPIN, René, *Réflexions sur la poétique d'Aristote, et sur les ouvrages des poètes anciens & modernes*, Paris, François Muguet, 1674 ; fac-similé Paris, AUPELF, France-Expansion, 1973 (Coll. "Archives de la linguistique française", 339).

TYARD, Pontus de, *Solitaire second ou Prose de la Musique*, Lyon, 1555 ; rééd. *Discours philosophiques*, Lyon, 1587 ; éd. moderne par Cathy M. Yandell, Genève, Droz, 1980.

VICENTINO, Nicola, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rome, A. Barre, 1555 ; fac-similé, Kassel, Bärenreiter, 1959 ; éd. moderne, *Ancient music adapted to modern practice*, éd. Maria Rika Maniates, New Haven, London, Yale University Press, 1996.

Quelques travaux.

BUELOW, George J., "Music, Rhetoric, and the Concept of the Affections : A Selective Bibliography", *Notes*, 30/2 (1973-1974), p. 250-259.

CIVRA, Ferruccio, *Musica Poetica. Introduzione alla retorica musicale*, Torino, Utet Libreria, 1991.

COHEN, H. Floris, *Quantifying Music : The Science of Music at the First Stage of the Scientific Revolution, 1580-1650*, Dordrecht, Boston et Lancaster, D. Reidel, 1984 (Coll. "University of Western Ontario Series in Philosophy of Science", 23).

COWART, Georgia, *The Origins of Modern Musical Criticism. French and Italian Music, 1600-1750*, Michigan, UMI Research Press, 1981 (Coll. "Studies in Musicology", 38).

FUMAROLI, Marc, "Les abeilles et les araignées", *La Querelle des Anciens et des Modernes, xvii^e-xviii^e siècles*, Paris, Gallimard, 2001, p. 7-218 (Coll. "Folio Classique", 3414).

HIS, Isabelle, *Claude Le Jeune (v.1530-1600). Un compositeur entre Renaissance et baroque*, Arles, Actes Sud, 2000.

KINTZLER, Catherine, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991.

KOURÉ, Alexandre, *Études d'histoire de la pensée scientifique*, Paris, Gallimard, 1985 (Coll. "Tel").

LALOY, Louis, *Aristoxène de Tarente, disciple d'Aristote et la musique de l'antiquité*, Paris, Lecène et Oudin, 1904, reprint, Genève, Minkoff, 1973.

PALISCA, Claude V., *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven, London, Yale University Press, 1985.

PALISCA, Claude V., "Scientific Empiricism in Musical Thought", *Seventeenth Century Science and the Arts*, éd. H. H. Rhys, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1961, p. 91-137, rééd. *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 200-235.

RANUM, Patricia M., *The Harmonic Orator : The Phrasing and rhetoric of the Melody in French Baroque Airs*, New-York, Pendragon Press, 2001.

VENDRIX, Philippe, "Pierre-Jean Burette, archéologue de la musique grecque", *RMFC*, XXVII (1991-1992), p. 99-111.

VENDRIX, Philippe, *Aux origines d'une discipline historique : la musique et son histoire en France aux xvii^e et xviii^e siècles*, Genève, Droz, 1993.

ANNEXE – Liste chronologique des auteurs et autres personnages de l'antiquité cités dans cet article (un astérisque signale les auteurs latins) :

Olympe le Jeune ou de Mysie (fl 738-676 av. J.-C.)	Horace (65-8 av. J.-C.)*
Terpandre (fl fl 675 av. J.-C.)	Ovide (43 av. J.-C.-fl 18 ap. J.-C.)*
Alcman (fl fl 672-668 s. av. J.-C.)	Pétrone (?-65 ap. J.-C.)*
Sappho (fl 630-570 av. J.-C.)	Quintilien (fl 30-fl 100 ap. J.-C.)*
Pythagore (fl 572-fl 500 av. J.-C.)	Plutarque (46/48-fl 120 ap. J.-C.)
Eschyle (fl 525-456 av. J.-C.)	Nicomaque de Gérase (fl. 120 ap. J.-C.)
Sophocle (fl 495-406 av. J.-C.)	Ptolémée (108-fl 165 ap. J.-C.)
Euripide (fl 480-406 av. J.-C.)	Longin (fl 213-273 ap. J.-C.)
Socrate (469-399 av. J.-C.)	Porphyre (fl 234-fl 301 ap. J.-C.)
Platon (fl 429-347 av. J.-C.)	Aristide Quintilien (I ^e /III ^e ? s. ap. J.-C.)
Aristote (384-322 av. J.-C.)	Gaudence (II ^e /III ^e ? s. ap. J.-C.)
Aristoxène de Tarente (fl 375- ? av. J.-C.)	Alypius (II ^e /IV ^e ? s. ap. J.-C.)
Euclide (fl 340-fl 275 av. J.-C.)	Baccius l'ancien (III ^e /IV ^e ? s. ap. J.-C.)
Vitruve (fl I ^e s. av. J.-C.)*	Martianus Capella (fl déb. V ^e s. ap. J.-C.)*
	Boèce (fl 480-fl 524 ap. J.-C.)*

(*) ATER à l'université de Rennes-2, membre de l'équipe du RISM (BnF) et chercheur associé au Centre de musique baroque de Versailles.

Notes

¹ De la *Rhétorique*, l'*Organon* ou encore la *Poétique* d'Aristote à l'*Institution Oratoire* de Quintilien, ce domaine compte de véritables monuments parmi les travaux, grecs et latins, qui lui sont consacrés.

² "Un des buts principaux de cette Académie fut, avec [celui] de retrouver la musique antique, d'améliorer la musique moderne", Lettre de Pietro Bardi à Giovanni Battista Doni publiée dans sa correspondance par

- Gori (Florence, 1754, col. 117), citée par Jean-Philippe NAVARRE (éd.), *Giulio Caccini, Le Nuove Musiche*, Paris, 1997, p. 15.
- ³ Antonius GOGAVA (éd.), *Aristoxeni Harmonicorum Elementorum libri III ; Cl. Ptolemaei Harmonicorum, seu de Musica lib. III. ; Aristotelis de obiecto auditus fragmentum ; ex Porphyrii commentariis. Omnia nunc primum latine conscripta & edita ab Ant. Gogavino Graviensi*, Venise, 1562.
- ⁴ Marcus MEIBOM (éd.), *Antiquæ musicæ auctores septem, græce et latine. Marcus Meibomius restituit ac Notis explicavit.*, Amsterdam, 1652.
- ⁵ Concernant Claude Le Jeune, l'Académie de poésie et de musique et leur comparaison à la *Camerata* florentine, voir Isabelle HIS, *Claude Le Jeune. Un compositeur entre Renaissance et baroque*, Arles, 2000, p. 239-299.
- ⁶ PLATON, *Le Banquet*, 205b-205c.
- ⁷ “[...] μαρτυρεῖ γοῦν τὰ Ὀλύμπου τε καὶ Τερπάνδρου **ποιήματα** καὶ τῶν τούτοις ὁμοιοτρόπων πάντων. Τρίχορδα γάρ ὄντα καὶ ἀπλᾶ διαφέρει τῶν ποικίλων καὶ πολυχόρδων”, PLUTARQUE, *Περὶ μουσικῆς*, 1137B [c'est moi qui souligne]. Souvent mise en question par les philologues modernes, l'attribution de ce texte à Plutarque (ou pseudo-Plutarque ?) n'a pas été discutée, à ma connaissance, dans les traités de musique au XVII^e siècle.
- ⁸ “De la musique”, *Œuvres morales et meslées de Plutarque de Chéronée, traduites de Grec en François par Jacques Amyot*, Paris, 1572 ; Lyon, 1615, p. 960.
- ⁹ *Πλουτάρχου Διάλογος περὶ Μουσικῆς / Dialogue de Plutarque sur la musique avec des remarques par M. Burette*, Paris, 1735, p. 27.
- ¹⁰ “Observations touchant l'histoire littéraire du dialogue de Plutarque sur la musique”, *Mémoires de littérature de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1733, p. 72 cité par Philippe VENDRIX, *Aux origines d'une discipline historique*, Genève, 1993, p. 114.
- ¹¹ “Loix de Musique et les raisons de tel nom”, *Solitaire second*, Lyon, 1555, rééd. Paris, 1587, éd. Cathy M. Yandell, Genève, 1980, p. 244.
- ¹² *Ibid.*, p. 242.
- ¹³ ARISTOXÈNE DE TARENTE, *Ἀρμονικά στοιχεῖα / Harmonicorum elementorum libri III*, éd. Marc Meibom, Amsterdam, Elsevir, 1652, livre II, 32, 5-7 : “μέρος γάρ ἐστὶν ἡ ἀρμονικὴ πραγματεία τῆς τοῦ **μουσικοῦ** ἕξως, καθάπερ ἦτε ρυθμικὴ καὶ ἡ μετρικὴ καὶ ἡ ὀργανικὴ”.
- ¹⁴ Heinrich GLAREAN, *Dodekachordon*, Basel, 1547.
- ¹⁵ Gioseffo ZARLINO, *Le Istituzioni harmoniche, divise in quattro parti*, Venezia, 1558.
- ¹⁶ Athanasius KIRCHER, “§. III. De duodecim tonis, eorumque natura & proprietate”, *Musurgia universalis*, vol. 2, Rome, 1650, p. 142-143. Le chapitre dans lequel se trouve ce paragraphe a été traduit par Gui Lobrichon, “Musurgie universelle”, *Les cahiers de l'IRCAM*, 6 (1994), p. 13-21.
- ¹⁷ “Cùm verò maxima sit Authorum natura controversia, nos in nullius verba iurantes, tonos iuxta propriam opiniomen nostram hic determinamus, ita tamen ut unicuique suum in hoc iudicium relinquamus” (p. 142), traduction de Gui LOBRICHON, *op. cit.*, p. 17.
- ¹⁸ Jean ROUSSEAU, *Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique*, Paris, 1683, fac-similé de la 5^e éd. Genève, 1976, p. 79.
- ¹⁹ Charles MASSON, “De la Nature des Modes”, *Nouveau traité des règles de la composition de la musique*, Paris, 1697, p. 8-10, absent des rééd. (1699, 1700, 1701, 1705, ca 1708 et 1738).
- ²⁰ Marc-Antoine CHARPENTIER, “Énergie des Modes”, *Règles de Composition*, F-Pn Mss. naf 6355, f. 13-13”, éd. moderne Catherine CESSAC, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, 1988, p. 456-457.
- ²¹ Jean-Philippe RAMEAU, *Traité de l'Harmonie*, Paris, 1722, p. 157.
- ²² Charles MASSON, *op. cit.*, p. 8.
- ²³ Au sujet de Burette voir Philippe VENDRIX, “Pierre-Jean Burette, archéologue de la musique grecque”, *RMFC*, XXVII (1991-1992), p. 99-111.
- ²⁴ René DESCARTES, “Article 2. Que pour connaître les passions de l'âme il faut distinguer ses fonctions d'avec celles du corps”, *Les Passions de l'âme*, Paris, 1649, éd. moderne Michel Meyer et Benoît Timmermans, Paris, 1990, p. 38.
- ²⁵ Dans le sens de tout ce qui véhicule une *affection* aux sens et donc provoque une *passion* à l'âme.
- ²⁶ René DESCARTES, “Article 1.”, *ibid.*, p. 37.
- ²⁷ Claudio MONTEVERDI, *Madrigali guerrieri, et amorosi [...] Libro ottavo*, Venise, 1638.
- ²⁸ ARISTOTE, *Poétique*, 1450a (1-10) et 1450b (14-17)
- ²⁹ René RAPIN en dresse l'historique dans l'“Avertissement” de ses *Réflexions sur la Poétique d'Aristote*, Paris, 1674, p. [XIII-XXII].
- ³⁰ C'est ce que reproche – sans beaucoup d'objectivité – René Rapin à Lope de Vega au sujet de sa “nouvelle méthode de Poétique qu'il appelle *el arte nuevo*”, (*ibidem*, p. [XIX-XX]).
- ³¹ Plusieurs études sont consacrées à ce sujet dont celle, incontournable, de Catherine KINTZLER, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, 1991.
- ³² “*Instigavit autem Quintilianus nos auctoritas lib. 8. cap. 3 Institutionis incorporata, quæ his verbis sic notatur : « Multa ex Græco formata sunt, etc. quæ cur tantopere aspernemur, nihil video, nisi quod iniqui iudices adversus nos sumus, ideoque sermonis paupertate laboramus. » Quibus terminis sicut et appellationibus, ordine, et denique contextus serie non inepte, non inconvenienter, non incommode musicalium rerum notitiam conciliari, suppeditari, et comparari posse arbitrarum*”, Joachim BURMEISTER, *Musica Autoschediastike*, [Rostock, 1601], p. [VI-VII], préface citée par Benito RIVERA (éd.), *Joachim Burmeister, Musical Poetics*, New Haven, 1993, p. 236.

- ³³ Le terme d'analyse est pour la première fois associé à la composition musicale dans la *Musica poetica*, (Rostock, 1606), faisant ainsi de Burmeister le père, en quelque sorte, de l'*analyse musicale* (cf. p. 71-73 : CAPUT XV. *De Analysi sive dispositione carminis musici*, suivi d'une démonstration d'analyse, sur un motet de Lasso, p. 73-47 : *Exemplum Analyseos Cantilenæ In me Transierunt Orlandi 5. vocum*).
- ³⁴ À titre d'exemple, entre Burmeister et Kircher l'on rencontre, chronologiquement, les traités suivants : Johannes LIPPIUS, *Synopsis Musicae Novæ*, Srasbourg, 1612 ; Johannes NUCIUS, *Musices Practicæ*, Neisse, 1613 ; Joachim THURINGUS, *Opusculum bipartitum de Primordiis Musicis*, Berlin, 1625.
- ³⁵ Sur la relation entre rhétorique et musique en France au XVII^e siècle voir Patricia M. RANUM, *The Harmonic Orator : The Phrasing and rhetoric of the Melody in French Baroque Airs*, New-York, 2001.
- ³⁶ Il n'est pas ici question d'écrits tels que le *Micrologus* de Gui d'Arezzo, qui a pour objet des questions de la pratique du chant et dont la fin est pédagogique.
- ³⁷ René Ouvrard fit paraître en effet un traité intitulé *L'art et la science des nombre* (Paris, 1677), ouvrage tout à fait indépendant de ses activités musicales. Épris de mathématiques, il a inclus dans sa *Musique rétablie* manuscrite (F-TO Ms. 821) de nombreux chapitres consacrés à l'étude des proportions.
- ³⁸ Voir à ce sujet Claude V. PALISCA, "Scientific Empiricism in Musical Thought", *Seventeenth Century Science and the Arts*, éd. H. H. Rhys, Princeton, 1961, p. 91-137, rééd. *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, Oxford, 1994, p. 200-235.
- ³⁹ À titre d'exemple, pour obtenir l'octave, il faut diviser par deux la longueur d'un corde ; ainsi le rapport du son aigu au son grave est $\frac{1}{2}$. En revanche, pour obtenir ce même intervalle il faudra multiplier par quatre la tension et le rapport du son aigu au son grave n'est plus $\frac{1}{2}$ mais $\frac{4}{1}$.
- ⁴⁰ René RAPIN, *Réflexions sur la poétique d'Aristote, et sur les ouvrages des poètes anciens & modernes*, Paris, 1674, p. [XIII].
- ⁴¹ Salomon de CAUS, *Institution harmonique*, Francfort, 1615, t. I, f. 23.
- ⁴² Claude PERRAULT, "De la musique des anciens", *Essais de physique*, t. II, Paris, 1680, rééd. Leide, 1721, p. 294.
- ⁴³ Le mot interprète n'est pas encore d'actualité ; pour désigner celui "qui sçait mettre en execution [les préceptes de la Musique] par le moyen de la Voix ou de quelque instrument" sont employés les termes de musicien, d'exécutant ou encore plus précisément ceux de chanteur ou de symphoniste et de leurs différentes déclinaisons : "Organiste, Claveciniste, Theorbiste, Joueur de Violle, de Guittare, de Luth, de flute, de Viollons, &c" (Étienne LOULIÉ, "Musicien", F-Pn Mss. naf 6355, f. 148^v).
- ⁴⁴ Étienne LOULIÉ, "Musicien", *ibid.*