



HAL
open science

La théorie de la musique, de la pensée analogique à l'approche perceptive : une longue trajectoire de l'antiquité à l'époque moderne

Théodora Psychoyou

► To cite this version:

Théodora Psychoyou. La théorie de la musique, de la pensée analogique à l'approche perceptive : une longue trajectoire de l'antiquité à l'époque moderne. 2024, p. 5-10. hal-04655295

HAL Id: hal-04655295

<https://hal.science/hal-04655295v1>

Submitted on 25 Jul 2024

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 théorie de la musique, de la pensée analogique à l'approche perceptive : une longue trajectoire de l'antiquité à l'époque moderne



Théodora Psychoyou, MC HDR à l'UFR de musicologie de Sorbonne Université, est actuellement directrice de l'Institut de recherche en musicologie (IReMus – www.iremus.cnrs.fr/membrespermanents/theodora-psychoyou) et de l'institut Collegium Musicae de l'alliance Sorbonne Université, dont la mission est de promouvoir l'interdisciplinarité autour de l'objet musical. Elle est également vice-présidente de l'International musicological society. Ses projets concernent les fortunes et les fonctions de l'héritage antique dans la pensée musicale à l'époque moderne, la querelle des Anciens et des Modernes en musique et ses ramifications, le rapport entre musique et science au XVII^e siècle, et les pratiques musicales latines en milieu multiconfessionnel en Grèce au XVII^e siècle. Parmi ses dernières publications, elle co-signe deux ouvrages sous presse : *Penser, composer, pratiquer la musique au temps de Descartes*, (Champion, Paris) et *La musique baroque en France : clefs pour une analyse historicisée* (Vrin, Paris).

Résumé : Le double statut de la musique, abordée à la fois comme art et comme science, détermine les termes de son langage, de sa théorie et plus largement du discours la concernant. Plus encore, elle constitue souvent un acteur central dans les systèmes de représentation des savoirs, pas seulement une application. C'est le fil qui va accompagner ici une lecture macroscopique des évolutions et transformations des discours normatifs et esthétiques, sur un temps long, de l'antiquité au XVIII^e siècle, dans un périmètre européen d'espaces grecs et latins, et ce dans une perspective d'histoire de la théorie musicale. La pensée analogique s'adosse à une objectivité mathématique qui fonde la théorie, l'esthétique voire une cosmologie musicale à partir d'un principe univoque et objectif de l'harmonie régie par des rapports simples à portée universelle ; elle cède la place, au cœur de la « révolution scientifique » à l'aube du XVII^e siècle, à une approche matérielle de l'objet sonore, qui engage à la fois une nouvelle science, physique et acoustique, et une nouvelle esthétique, celle de l'expression des passions.

La musique possède ceci de singulier, que d'être constamment considérée à la fois art et science : ce statut particulier fonde la façon dont elle est pratiquée, pensée, théorisée, représentée, depuis les confins de son histoire et jusqu'à aujourd'hui. En effet, depuis la plus haute antiquité, la façon dont la musique est représentée, codifiée et articulée avec son contexte et transmise détermine le rapport entre ses deux aspects, art et science. Ainsi Pythagore le géomètre est érigé en « inventeur de la musique » parce qu'on lui attribue la première théorisation de ses aspects fondamentaux (celle de représenter les intervalles en termes de rapports simples) et, à l'autre bout de la chronologie, l'un de plus importants lieux de création musicale contemporaine, aujourd'hui, s'est donné pour nom l'Ircam, Institut de recherche et coordi-

nation acoustique-musique, plaçant ainsi l'articulation entre art et science au cœur de son existence. Une trajectoire très macroscopique, qui va de l'antiquité jusqu'à l'époque moderne, permet de suivre l'articulation de deux grands modèles qui fondent la théorie musicale, c'est-à-dire la façon de codifier et de représenter ses termes en tant qu'elle est science et art, autour d'un grand changement de paradigme qui s'est graduellement déployé à la fin de la Renaissance et au XVII^e siècle. Ce changement entraîne aussi une modification progressive mais très profonde de la pensée théorique, la portant des postulats objectifs et univoques des canons de la musique, vers la prise en compte, souvent problématique dans un cadre normatif, de la subjectivité de la perception.

HARMONIA MUNDI, OU LA PORTÉE UNIVERSELLE DES RAPPORTS MUSICAUX

Une façon simple, certes schématique, puisqu'il s'agit de brasser plus de mille ans de sources, traditions et évolutions de concepts, mais qui permet de résumer les fondements de la théorie musicale de l'antiquité, est de procéder de façon comparative par dualités contrastées. En effet, pour décrire deux grandes orientations dans la théorie musicale de l'antiquité, on a pu opposer, dès la Renaissance (et son lot de redécouverte et diffusion, en Occident, des corpus grecs antiques), la figure de Pythagore (ca. 580-ca. 495 AEC), le philosophe présocratique originaire de l'île de Samos, à Aristoxène de Tarente (ca. 375-335 AEC), le philosophe péripatéticien et disciple d'Aristote. L'école des pythagoriciens s'attache à un modèle mathématique, celle d'Aristoxène articule une approche perceptive à la *dianoia*, la pensée qui aspire à rendre intelligibles les objets (une pensée discursive, ou hypothético-déductive, pourrait-on dire). On peut ainsi

opposer le ratio mathématique d'un côté à la perception d'objets sensoriels de l'autre, comme le nombre à la matière, la représentation spéculative aux sens, la normalisation objective et axiomatique à celle à la fois sujette à la subjectivité de la perception et requérant une démonstration pour fonder ses principes. De ces deux modèles pour la théorie musicale grecque forgés et issus de ce vaste territoire qu'on appelle l'antiquité, l'Occident médiéval, dans ses transmissions, donne l'avantage au modèle mathématique pythagoricien, et ce à travers des médiations d'auteurs tels que *Martianus Capella* (ca. 360-ca. 428) poète et philosophe de Carthage et son manuel sous forme de roman allégorique *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (*Les noces de Philologie et de Mercure*) ou Boèce (ca. 480-524) le grand philosophe et médiateur d'Aristote en Occident médiéval, dans ses *De institutione arithmetica* et *De institutione musica* ; ces textes qui bâtissent l'ordre du savoir médiéval sont nourris de lectures, commentaires et transmissions de la pensée pythagoricienne, des écrits de Platon, Aristote, Nicomaque de Gêse et d'autres. Ce modèle mathématique qui fonde les principes harmoniques de l'antiquité traverse le Moyen Âge par d'autres voies aussi, tant par des synthèses de principes et pratiques diverses de l'antiquité, comme les *Dix livres d'architecture* de Vitruve, ou par la transmission directe de textes, comme le *Timée* de Platon, ce dialogue cosmologique qui comprend une section faisant explicitement la liaison entre les principes de la théorie musicale et l'action d'un créateur qui conçoit « l'âme du Monde » selon des principes harmoniques. La connexion de cette « cosmologie musicale » avec les pouvoirs d'un créateur chrétien n'est sans doute pas étrangère au fait que le *Timée* est l'un des livres les plus lus au Moyen Âge.

Mais attardons-nous brièvement sur les principes de cette pensée musicale mathématique qui trouve son origine dans la tradition pythagoricienne. Pour comprendre l'essence de cette harmonie ancienne, il convient de considérer deux notions importantes : celle de *proportion* et celle d'*analogie*. L'idée de l'analogie régit l'esthétique de l'ordre, de la mise en équilibre dynamique d'éléments opposés, qui remonte à l'Antiquité et qui demeure opérante jusqu'à la fin de la Renaissance. La *proportion* définit des rapports entre des sons, les rapports simples (1:2, 2:3, 3:4) étant considérés comme consonances. Un intervalle de musique est une proportion, puisqu'il s'agit du rapport d'un son à un autre son. Ces rapports simples correspondent aux intervalles de l'octave, de la quinte et de la quarte lesquels, de façon *axiomatique*, sont définies comme consonances, tous les autres étant considérés comme des dissonances. Quelle que soit la hauteur absolue des sons, ce qui importe c'est

la relation qu'ils entretiennent entre eux. Par *analogie*, ces rapports sont observés sur d'autres objets : le rapport entre deux sons est, par analogie, *comme* le rapport de longueur des cordes qui les produisent, comme le rapport de longueur de tubes, de volume de cloches, de poids de marteaux, et ainsi de suite pour d'autres objets vibrants et sonores. Et par analogie encore, ces rapports simples, garants d'ordre et d'équilibre, deviennent le canon d'un ordre du monde, microcosme et macrocosme, avec toutes les ramifications et applications possibles, des rapports en architecture garants de la beauté et solidité d'un édifice aux rapports des flux du corps vivant, garants de la santé et du bien-être du corps (ainsi les théories des humeurs, dans le sillage de la pensée hippocrato-galénique). Ou encore des rapports entre les astres dans leurs trajectoires (la fameuse « harmonie des sphères » pythagoricienne) jusqu'aux rapports des différentes parties du corps, garants d'équilibre et de beauté (pensons au *Canon* du sculpteur Polyclète).

La portée de cette analogie a de fait une ambition d'*universalité* : les rapports des sons sont *comme* les rapports de longueur des cordes vibrantes, *comme* ceux des parties du corps humain, des surfaces d'un bâtiment, jusqu'aux mouvements des astres et aux successions des saisons. C'est cette analogie qui constitue même, depuis le bas Moyen Âge, l'objet de la musique comme discipline du *quadrivium*. Nous devons cette organisation disciplinaire établie progressivement à des auteurs tels que, principalement, Martianus Capella, qui définit l'ordre des savoirs dans un périmètre de sept disciplines – les sept arts libéraux – dont la *Musica*, et à Boèce qui les structure en deux groupes, les arts du verbe pour le *trivium* (grammaire, rhétorique, dialectique) et ceux du nombre, dans toutes ses aspects pour le *quadrivium* (quantité, grandeur ; statiques ou en mouvement ; dans les rapports et proportions). Ce dernier est ainsi composé de quatre disciplines, l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie et la musique.

Cette universalité des proportions harmoniques s'adosse à un postulat esthétique à base mathématique et sur le principe d'un ordre et d'un équilibre, univoques, garants de la beauté. Hérité du pythagorisme et du platonisme, cet attachement au nombre dans sa dimension métaphysique se trouve au cœur de la scolastique médiévale ; le nombre est l'essence fondamentale du microcosme et du macrocosme et révèle la concordance extraordinaire de toutes les parties de l'univers. Ce principe, à la fois cosmologique et esthétique, régit la pensée durant plusieurs siècles, jusqu'à la fin de la Renaissance. Il est enfin notable que le Moyen Âge chrétien a quasiment évacué la problématique de la causalité, puisque *Musi-*



Fig. 1 : Cette enluminure du XI^e siècle représente la pensée théorique tout en montrant ses filiations antiques. En haut à gauche, Boèce expérimente les proportions harmoniques sur le monocorde ; en face, la légende des marteaux de Pythagore : la main droite de Pythagore expérimente les proportions harmoniques en faisant sonner les cloches, la main gauche pèse les marteaux de différentes tailles, pour constater l'analogie entre les rapports des sons, le poids des marteaux, le volume des cloches. En bas, Platon et Nicomaque, les deux grandes autorités textuelles grecques de Boèce dans le *De Musica*, en geste de magister, le maître qui enseigne, au doigt levé pour indiquer la transmission des savoirs. Source : Boethius, *De institutione arithmetica & De institutione musica*, ms., [ca. 1130], Cambridge, University Library, II.3.12, f. 61v

ca, comme toute chose, est, selon cette logique, en premier lieu Œuvre de Dieu.

Caractéristique de la nature des discussions qui se sont déployées au début du XVII^e siècle donnant un aperçu des enjeux théologiques de la théorie musicale, ce motif du *Monochordum Mundi* synthétise la vision cosmologique de l'harmonie (Fig. 2) : il s'agit d'un monocorde décrit par le médecin et alchimiste anglais Robert Fludd (1622), que le théoricien de la musique et théologien

Marin Mersenne (1588-1648) reproduit pour le critiquer. En haut du dispositif, la main de Dieu surgit des nuages et accorde le monocorde qui fonde « l'harmonie universelle » (et ceci est un topos iconographique présent dans quantité de représentations dès le Moyen Âge). Les différents rapports de longueur de la corde sont figurés par les arcs de cercle, côté gauche. Chacun de ces rapports est, par analogie, un rapport entre deux sons, c'est-à-

dire intervalle ; ils sont indiqués par les courbes côté droit du monocorde. Les lettres signalent les différentes notes d'une échelle musicale (A, B, C D, etc.), des notes qui forment ces intervalles, et qui correspondent, toujours par analogie, chacune à un élément. Tout en bas de l'échelle se situe la terre (Γ), puis viennent l'eau (A), l'air (B) et le feu (C), suivis de la lune, et des planètes. Le soleil (G) se trouve à l'octave de la terre et Dieu (gg) à l'octave du soleil. Ce schéma autorise donc l'analogie suivante formulée par Fludd : « le Soleil est à Dieu ce que la Terre est au

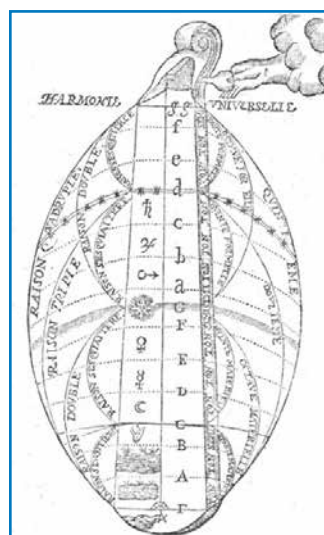


Fig. 2 : *Traité de l'harmonie universelle*, Marin Mersenne, p. 443 (Paris, 1627).

Soleil », et qui est objectée par Mersenne dans une controverse virulente, puisqu'on ne saurait, dit-il, « quantifier Dieu ». Nous avons ici l'une des dernières discussions sur cette conception cosmologique des principes à portée universelle des rapports harmoniques, dans une vision formelle et analogique, reflet de l'harmonie de la création : elle est abandonnée par la suite.

CHANGEMENTS DE PARADIGME A L'ÉPOQUE MODERNE ET REDÉFINITIONS DE LA PLACE ET DU STATUT DE LA MUSIQUE

À l'aube du XVII^e siècle, le discours sur la musique, jusqu'alors essentiellement réservé aux érudits humanistes, s'inscrit dans la continuité de l'héritage cosmologique de la musique. Or, ce qu'on désigne comme « révolution scientifique » vient mettre profondément en crise ce modèle épistémologique. L'essor de l'empirisme et des méthodes expérimentales bouleverse l'édifice du savoir et plusieurs disciplines sont face à la nécessité d'une redéfinition de leurs codes théoriques. Les philosophes puisent des alternatives dans la compréhension du monde en termes de physique, dont les différentes composantes – mécanique, optique, acoustique, etc. – s'éta-

blissent en tant que disciplines autonomes et connaissent un essor exceptionnel au XVII^e siècle. Parallèlement à une longue série de découvertes scientifiques, de progrès en astronomie et en géophysique, le statut du nombre change : d'essence de toute chose il devient désormais sa mesure. On assiste, en d'autres termes, à un changement de paradigme qui donne progressivement lieu à un nouvel ordre du savoir, bien différent du système à portée universelle que constituaient jusqu'alors le *Trivium* et le *Quadrivium*. À l'instar de Boèce, qui avait jadis exposé les fondements et la disposition des arts libéraux, ce sont des philosophes comme Francis Bacon ou René Descartes, qui proposent de nouvelles architectures à l'édifice du savoir, redéfinissant par là-même la place de la musique dans ce système ; celui-ci connaît d'autres déclinaisons et positionne la musique, dès la fin du XVII^e siècle, certes avec son statut singulier, au sein d'un système de « beaux-arts ».

Dans le même temps, la pratique musicale du début du XVII^e siècle ne correspond plus de façon satisfaisante aux codes théoriques qui la concernent. L'émergence de nouvelles techniques musicales (comme la basse continue et la pratique de la monodie accompagnée), l'abandon progressif de la solmisation (le solfège médiéval), de l'ancienne modalité, du système rythmique proportionnel, l'émergence de nouveaux styles de genres musicaux (le style récitatif, le style représentatif, les madrigaux dramatiques, l'opéra, etc.), constituent, parmi d'autres, autant de changements dans la pratique musicale qui la rendent de plus en plus éloignée des canons théoriques anciens. La découverte, par Galilée, du principe de l'isochronie du pendule, introduit une façon radicalement nouvelle de concevoir le temps musical, abandonnant les principes proportionnels du temps dans les polyphonies anciennes au profit d'un tempo musical mesuré, quantifié, qui est aussi un temps

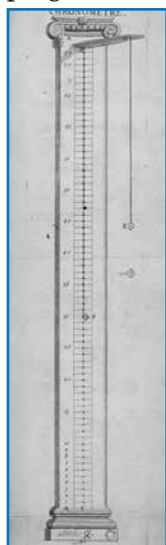


Fig. 3 : *Éléments ou principes de musique*, Étienne Loulié (Paris, 1696) : planche du « chronomètre », nouvelle invention d'un pendule à longueur modulée permettant de mesurer et reproduire le tempo d'une pièce musicale. Source : gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15178937/f91.item.

« psychologique » et dont très vite on commence à mesurer la durée très exacte (Fig. 3). Ces nouveautés techniques sont étroitement associées à l'introduction d'un nouvel idéal esthétique qui fut élaboré durant la seconde moitié du XVI^e siècle dans divers cercles humanistes européens, un idéal esthétique

en faveur d'une musique délibérément expressive. Ces évolutions contribuent bien évidemment elles aussi, et de manière décisive, au besoin d'une mise à jour du discours théorique. Le concours des musiciens, de plus en plus acteurs eux-mêmes de la théorie, réserve dans ce contexte une place privilégiée à la perception et au « jugement de l'oreille ».

Cette condition préalable évidente pour un musicien, coïncide avec l'un des principes fondamentaux de la science nouvelle, celle de l'expérimentation et de l'empirisme, autrement dit de la rationalisation du phénomène perçu. De fait, plusieurs principes fondamentaux jusqu'alors admis comme des axiomes, c'est-à-dire comme des vérités indiscutables, ne résistent pas à l'expérience scientifique ou à l'épreuve musicale pratique, d'où la nécessité d'une profonde réorganisation. Cette mise en question, telle qu'elle transparaît dans les écrits sur la musique, atteint en premier lieu deux sujets jusqu'alors hors de toute atteinte : le modèle mathématique et l'autorité des Anciens, ceux de l'Antiquité gréco-latine comme de la Renaissance. La mise en crise du modèle antique et médiéval de la pensée analogique à portée universelle – à savoir que les mêmes ratios régissent les rapports entre toutes choses – et qui détermine l'essence, les termes et l'esthétique de toutes les disciplines du nombre et du verbe, est ancrée dans l'expérience musicale : en effet, l'examen pratique de la théorie pythagoricienne des proportions fait découvrir avec stupefaction aux théoriciens de la musique – le premier à le discuter véritablement fut le luthiste et compositeur Vincenzo Galilei (le père de l'astronome) à la fin du XVI^e siècle – que le système ne fonctionne pas, puisque ce que perçoivent les sens contredit un principe perpétué depuis l'antiquité grecque, celui du rapport des nombres et de leur analogie généralisée, celui, en d'autres termes, de l'*harmonie universelle*. Ainsi, si la translation analogique d'un intervalle de musique sur le rapport de longueur de cordes sur le monocorde fonctionne bien, ce n'est, dit l'expérience, pas le cas des autres paramètres des corps qui forment les sons : tension de cordes, poids de marteaux, volume d'eau dans deux verres, taille de cloches, diamètre et longueur de tubes. Prenons un exemple : le rapport de l'octave est 1:2, puisque la corde qui produit le son grave est deux fois plus longue que celle qui produit le son aigu. Mais, en réalité, cette analogie n'est pas véritablement « universelle », une simple expérience suffit à le démontrer : une corde deux fois plus longue produit un son plus grave, mais une corde deux fois plus tendue produit un son plus aigu. Dans les décennies qui suivent, les théoriciens s'étonnent eux-mêmes qu'une telle erreur si fondamentale ait pu perdurer aussi longtemps. Et quelle surprise que de constater que le phéno-

mène décrit et enseigné depuis l'antiquité, transmis par tous les philosophes et théoriciens de la musique, était faux ! Quelle surprise que de s'apercevoir que personne, pendant ces quelque vingt-deux siècles qui séparent Pythagore de Vincenzo Galilei, n'avait fait de l'expérience un argument à même de mettre à défaut une pensée formelle et analogique : la vérification pratique, qui suffit pour constater l'erreur, devenue au XVII^e siècle argument scientifique, vient désormais contrarier fortement le canon. Mais si l'ancien canon est mis en crise dans ses principes fondamentaux, comme l'universalité des proportions harmoniques, quel peut être le nouveau paradigme ?

MATÉRIALITÉS DU SON

Les deux premières phrases du *Compendium musicæ* de René Descartes – premier écrit connu, en 1618, du jeune philosophe – énoncent l'essentiel de l'immense espace d'expression et de recherche qu'occupa la réflexion théorique au XVII^e siècle : « L'objet de la musique est le son ; sa fin est de plaire et de mouvoir en nous diverses passions ».

Tout d'abord, l'objet son. Le XVII^e siècle est celui de la formulation, par voie expérimentale, des principes fondamentaux de l'acoustique. À travers des recherches passionnées, des expériences inventives et des dispositifs parfois spectaculaires, au moyen de « découvertes » et de compréhensions nouvelles des phénomènes, philosophes et musiciens ont peu à peu circonscrit ce nouvel objet physique. Celui-ci constitua alors une vraie alternative au modèle mathématique bouleversé par la révolution scientifique et par la critique de la scolastique médiévale. Intimement lié, par définition, au discours musical, le son en tant qu'objet physique fut pleinement intégré dans les canons théoriques de la musique au XVIII^e siècle, au bout d'un siècle de découvertes et de maturation, alors qu'en 1700 s'ouvre pour la première fois une chaire d'acoustique, à l'Académie royale des sciences.

Quelques décennies plus tard, en 1722, dans son *Traité de l'harmonie*, Jean-Philippe Rameau bâtit intuitivement le lien entre le spectre sonore et l'accord musical. Sa théorie aspire à sceller le nouveau statut de cet « objet de la musique » : toute l'harmonie y est « réduite à ses principes naturels », ainsi qu'il est déclaré dès la page de titre de l'ouvrage, autrement dit à son essence physique ; et quatre ans plus tard, en 1726, dans son *Nouveau système de musique théorique*, Rameau démontre scientifiquement l'analogie exacte entre spectre d'un son fondamental et accord musical.

Rameau a cherché donner à la physique du son un statut porteur d'universalité dans la théorie musicale, comparable à celui qu'eut autrefois le modèle mathématique, et déploya ses efforts dans ce sens. Si cette nouvelle universalité parut alors possible, elle le fut pour peu de temps. L'espace d'une génération, la démarche de Rameau stimula, par son questionnement, de nouvelles perspectives. Une trentaine d'années plus tard, Jean-Jacques Rousseau réprouvait, en effet, ce fort attachement, si cher à Rameau, à des réflexions adossées sur la nature et les propriétés du son. Selon le sentiment de Rousseau, tel qu'il l'exprime dans son *Essai sur l'origine des langues* (1781), le fait de leur accorder une place essentielle, primordiale dans le discours théorique, était une « erreur des musiciens nuisible à leur art » :

« Voyez comment tout nous ramène sans cesse aux effets moraux dont j'ai parlé, et combien les musiciens qui ne considèrent la puissance des sons que par l'action de l'air et l'ébranlement des fibres sont loin de connaître en quoi réside la force de cet art. Plus ils le rapprochent des impressions purement physiques plus ils l'éloignent de son origine, et plus ils lui ôtent aussi de sa primitive énergie. En quittant l'accent oral et s'attachant aux seules institutions harmoniques la musique devient plus bruyante à l'oreille et moins douce au cœur. Elle a déjà cessé de parler, bientôt elle ne chantera plus et alors avec tous ses accords et toute son harmonie elle ne fera plus aucun effet sur nous ».

Pour Mersenne, en héritier de la pensée ancienne, la musique était Œuvre de Dieu. Rameau réduit cette musique divine à ses principes naturels : elle était œuvre de la nature du monde. Rousseau lui oppose comme origine la nature humaine. De sa dimension métaphysique, l'objet de la musique se déplace vers sa dimension sensible – c'est-à-dire perceptible – et rationnelle. Elle se transforme ensuite en objet psychologique : sa primitive énergie ne tire son origine ni du ciel ni de la nature mais du cœur. Rousseau reproche à Rameau son besoin d'une explication de la musique au caractère universel, en termes de nature du monde. Pour Rousseau, la musique est consubstantielle à l'homme, à l'artiste : un être ambigu, un être qui doute.

AUTORITÉS DU PASSÉ

Les expériences musicales de Vincenzo Galilei et de ses pairs mirent à l'épreuve le pythagorisme et le platonisme, dans un contexte qui dépasse largement le périmètre de la seule théorie de la musique et mobilise tout le champ scientifique. Dans la lignée copernicienne, la défense de l'héliocentrisme par son fils, Galileo, fragilise irrémédiablement la physique d'Aristote, fondée sur un

monde géocentrique. Cette critique touche à plusieurs enjeux scientifiques et théologiques, l'aristotélisme étant assimilé par la scolastique médiévale depuis saint Thomas d'Aquin. C'est sans doute sur ce terrain que se situe le véritable départ de la Querelle des Anciens et des Modernes, cette polémique qui donne lieu à des épisodes de controverse intenses dans la seconde moitié du XVII^e siècle ; le rôle de la réflexion sur la musique fut fondamental tout au long de l'élaboration de cette critique. La mise en question de ce « père », du Philosophe par excellence (« Quand on cite absolument le *Philosophe*, on entend parler d'Aristote » dit Furetière dans son dictionnaire en 1693) mène plus généralement à la critique des Anciens, enfin à celle des règles héritées du passé.

Plus que la revendication de quelque rupture épistémologique, à l'instar de philosophes comme Descartes, cette critique du modèle permet aux musiciens d'assumer entièrement la nécessité d'une mise à jour de l'arsenal musical, et d'en être les acteurs. Sans forcément ni toujours s'aventurer dans la formulation de nouvelles règles, plusieurs compositeurs s'appuient sur cet argument pour s'autoriser, dans une démarche empirique, à transgresser les anciennes en toute légitimité. La façon dont Jacques de Gouy justifie, en 1650, les libertés prises dans ses compositions, en est particulièrement significative dans sa formulation :

« Les règles ont été inventées pour la beauté et pour la grâce : mais si en les observant on ne la rencontre pas, il est permis d'en inventer d'autres pour arriver à ce but. Nous ne sommes plus du temps de Pythagoras, où c'était assez de dire le Maître l'a dit ainsi : S'il est permis de disputer aujourd'hui contre Aristote, je crois qu'il n'est pas moins permis de disputer contre ceux qui ont établi les règles de la Musique, vu qu'elles ont bien moins de fondement, que les principes de la Philosophie. » (*Airs à quatre parties, sur la Paraphrase des Pseaumes de messire Antoine Godeau*, 1650).

Comme la science de son temps, ouverte aux méthodes expérimentales et à la théorisation des phénomènes perçus et observés, la théorie de la musique ne saurait être un ensemble de règles imposées *ex cathedra* sans lien avec la pratique. Si cette dernière transgresse la norme, ou si elle échappe au cadre préexistant – elle se trouve de fait *hors normes* –, alors les règles sont à redéfinir. Au XVII^e siècle, la pratique musicale bénéficie d'un nouveau crédit et la théorie explore un territoire neuf, jusqu'aux confins de la subjectivité. Certes, cette théorie n'aboutit pas dans la rationalisation mécanique de la subjectivité, mais elle est au moins contrainte à en assumer la limite. Le « je ne sais quoi » liée à la théorie du sublime (diffusée par Boileau grâce à son édition de 1674) arrive tel un *deus ex*

machina dans la seconde moitié du siècle, lequel aspire à mesurer intuitivement l'espace séparant le bon musicien du génie, le bel ouvrage du coup de maître. Il permet surtout d'insérer progressivement, entre pratique et théorie, un mode de penser la musique qui revendique sa subjectivité et son attachement à la notion de goût.

Suspendons ici ce regard macroscopique sur l'évolution des aspects fondamentaux de la théorie de la musique et sur la façon dont différentes époques se la représentent. Le double visage séculaire de la musique, art et science, change constamment de points de vue, mais connaît, à l'aube du XVII^e siècle une rupture très profonde. Abandonnant l'esthétique musicale où l'art est miroir d'une nature mise en ordre mathématique, celle de l'antiquité classique qui reste si fondamentale encore à la Renaissance, les oreilles du XVII^e siècle s'aventurent dans un espace sonore inouï qui s'impose comme véritable fin de « mouvoir les passions », ainsi que l'expriment Descartes, Monteverdi et d'autres ; un espace qui est construit selon les termes d'une rhétorique de la voix et de sa force déclamatoire, et qui est investi par des instruments nouveaux qui se voient attribuer de fonctions inédites : un espace sonore baroque.

NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE

- Atkinson C (2009) *The Critical Nexus. Tone-System, Mode, and Notation in Early Medieval Music*. Oxford University Press, Oxford, 320 pages.
- Charrak A (2001) *Raison et perception : fonder l'harmonie au XVIII^e siècle*. Vrin, Paris, 320 pages.
- Christensen T (Ed.) (2002) *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge University Press, Cambridge, 1022 pages.
- Mathiesen T (1999) *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. University of Nebraska Press, Lincoln, 807 pages.
- Palisca C (1985) *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. Yale University Press, New Haven, 471 pages.
- Psychoyou T, His I (Ed.) (2024 – sous presse) *Penser, composer, pratiquer la musique au temps de Descartes*. Honoré Champion, Paris.
- Rasch, R (Ed.) (2022) *Music and Science from Leonardo to Galileo*. Brepols, Turnhout, 440 pages.