

## LE *TIMÉE* DE PLATON ET LA PHILOSOPHIE DE LA MUSIQUE AU MOYEN ÂGE

Le *Timée* est une œuvre importante dans l'histoire de l'esthétique musicale : peu de textes ont influencé aussi directement la philosophie de la musique. De nombreux éléments qui fondent l'esthétique médiévale trouvent leur origine dans le texte de Platon, dont l'autorité légitime certains développements théoriques. À partir des quelques notions musicales présentes dans le *Timée*, et surtout à partir du rôle que ces notions jouent, les théoriciens médiévaux développent une philosophie de l'art dans laquelle le fait musical n'est pas envisagé pour lui-même, mais comme un reflet de l'harmonie générale de l'univers. En découlent un type d'esthétique et des canons stylistiques bien particuliers.

Dans un premier temps, je relèverai les éléments musicaux du *Timée*, en montrant leur rôle joué dans la constitution de l'univers platonicien et les conséquences esthétiques d'un tel privilège.

Dans un second temps, j'analyserai comment ces théories platoniciennes ont influencé l'esthétique musicale, la définition de la musique et la compréhension de sa fonction au Moyen Âge. Pour ce faire, deux points seront abordés : l'un, assez général, concerne la définition et le statut de la *musica*, l'autre plus technique touche au classement des intervalles sonores et des formules rythmiques.

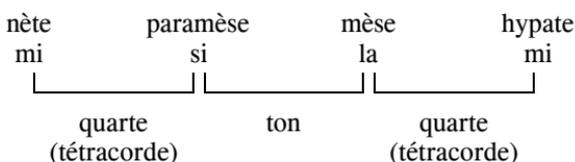
### 1. Les théories musicales du *Timée*

Lorsqu'il rédige le *Timée*, Platon ne se fixe certes pas comme objectif d'écrire un traité de théorie ou de philosophie de la musique. Cependant, il utilise dans son texte des termes et des notions que l'on retrouve dans le système musical grec de son époque, et ces notions jouent un rôle capital dans la formation de l'âme du monde. Aussi peut-on lire certains passages de ce mythe comme une application à un niveau cosmique de l'organisation de base du langage musical. C'est ainsi que l'ont compris les théoriciens médiévaux, qui, à la suite des commentateurs antiques, assignent à la

musique une fonction bien précise dans l'ordre social et cognitif. C'est donc ainsi qu'il nous importe de le lire également.

Le passage le plus intéressant pour notre propos est la description de la formation de l'âme du monde par le démiurge<sup>1</sup>. Ce dernier introduit dans le chaos primordial raison et mesure, en divisant et composant la matière originare selon des proportions bien précises, identiques à celles qui structurent l'échelle diatonique en usage au V<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>.

Le module de base du système musical grec est le tétracorde, c'est-à-dire un ensemble de quatre sons dont les extrêmes, fixes, forment un intervalle de quarte tandis que les deux sons intermédiaires sont mobiles, ce qui permet de passer du genre diatonique aux genres chromatique et enharmonique. Deux tétracordes disjoints forment une octave, ou un diapason : « toutes les cordes » (διὰ πασῶν χορδῶν) de l'échelle sont alors utilisées. Les intervalles principaux sont l'octave, la quarte et la quinte, auquel s'ajoute le ton, différence entre la quinte et la quarte.



Or il existe une correspondance entre ces intervalles et les nombres, correspondance découverte, selon la légende, par Pythagore lui-même. Lorsqu'on divise une corde en deux, le son obtenu forme une octave avec le son initial. Cet intervalle est donc caractérisé par le rapport 1/2 ou plus exactement 2/1 si on compare la corde libre de valeur 2, donnant le son grave, et une partie de celle-ci qui émet le son aigu. Si on partage cette même corde en trois, et que l'on mette en vibration les deux tiers de la corde, on obtient une quinte. L'opération effectuée à partir des 3/4 de la corde donne une quarte. Les rapports 3/2 et 4/3 définissent la quinte et la quarte. Cette adéquation entre les intervalles musicaux et les nombres revêt une grande importance pour les Pythagoriciens, car elle confirme leur hypothèse de base : tout est nombre, y compris des éléments aussi peu matériels que ne le sont des intervalles musicaux.

1. Platon, *Timée*, 35a - 36b, dans *Platon. Œuvres complètes*. Tome X : *Timée - Critias*. Texte établi et traduit par A. RIVAUD (Collection des Universités de France), Paris, « Les Belles Lettres », 1925, p. 147-149.

2. « [...] toutes choses se trouvant en désordre, le Dieu a introduit en chacune par rapport elle-même et dans les unes par rapport aux autres, des proportions. » (Platon, *Timée*, 69 b, dans *Platon. Œuvres complètes*. Tome X : *Timée - Critias*, op. cit. [n. 1], p. 195.)

Bien plus, entre ces différents nombres, il existe des rapports que les Pythagoriciens ont formalisés dans leur théorie des proportions, des moyennes ou des médiétés. Le principe en est simple : il s'agit de trouver dans une suite de nombres une relation mathématique qui les unit, ou, inversement, de chercher entre deux termes extrêmes un ou plusieurs termes moyens tels que l'on puisse passer de l'un à l'autre par une même opération mathématique. Les Pythagoriciens ont découvert au total dix moyennes dont les trois principales, la moyenne géométrique, la moyenne arithmétique et la moyenne harmonique, furent appliquées avec succès aux intervalles musicaux. Ainsi, si l'on calcule la moyenne arithmétique des nombres qui caractérisent l'octave, on trouve l'intervalle de quinte, et la moyenne harmonique donne l'intervalle de quarte <sup>3</sup>.

De ces recherches, les disciples de Pythagore ont tiré une conclusion : le nombre structure non seulement les éléments, mais aussi leur relation. Ainsi, entre des choses qui semblent diverses – telle suite de nombres, tels intervalles consonants, etc. – il existe une structure mathématique qui assure leur cohésion. Cette unité dans le divers, les Pythagoriciens l'ont nommée *harmonie* <sup>4</sup>. Et la musique en est un exemple concret, un reflet sensible <sup>5</sup>.

---

3. Une progression géométrique est une série de nombres obtenus en multipliant un terme par un produit constant, comme par exemple dans la suite 2, 4, 8, 16 (= 2<sup>3</sup>), ce qui « musicalement » correspond à une succession de trois octaves. Dans une progression arithmétique, on passe d'un terme à l'autre par l'addition d'un facteur constant (p. ex. : la suite 6, 9, 12). Et dans une progression harmonique, le terme moyen est supérieur ou inférieur aux extrêmes d'une même fraction de ces extrêmes : dans la progression harmonique 6, 8, 12, huit est supérieur à six du tiers de six, et est inférieur à douze du tiers de douze. Sur un monocorde gradué de 1 à 12, neuf représente l'intervalle de quinte, huit l'intervalle de quarte.

4. « L'harmonie naît seulement des contraires, car l'harmonie est unification des complexes et accord des opposés » (Philolaos, *Fragment*, dans DIELS - KRANZ, *Fragmente der Vorsokratiker*, 44 B 10, trad. de J.-P. DUMONT, *Les présocratiques* [Bibliothèque de la Pléiade], Paris, Gallimard, 1988, p. 505).

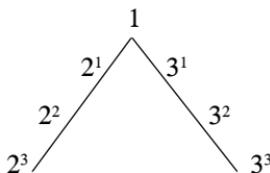
5. C'est pourquoi Philolaos nomme *harmonie* l'échelle musicale, en tant que combinaison d'éléments différents voire opposés, comme la quarte et la quinte, à partir desquels toutes les « cordes » du système peuvent se calculer : « la grandeur de l'harmonie est [constituée] par la quarte et la quinte. La quinte est plus grande d'un ton que la quarte. En effet une quarte sépare la corde la plus haute (hypate) de la corde moyenne (mèse) ; une quinte, la corde moyenne (mèse) de la plus basse (nète) ; une quarte, la corde la plus basse (nète) de la tierce (trite) ; et une quinte, la corde tierce (trite) de la plus haute (hypate). Entre la tierce (trite) et la moyenne (mèse) il y a un ton. La quarte a le rapport 3/4, la quinte 2/3 et l'octave 1/2. Ainsi l'harmonie comprend cinq tons et deux demi-tons, la quinte trois tons et un demi-ton et la quarte deux tons et un demi-ton. » (Philolaos, *Fragment*, dans DIELS - KRANZ, *Fragmente der Vorsokratiker*, 44 B 6, trad. de J.-P. DUMONT, *Les présocratiques, op. cit.* [n. 4], p. 504.)

Dans le *Timée*, Platon reprend l'essentiel de la pensée pythagoricienne, mais il l'élargit aux dimensions du monde, et l'organise en une philosophie de la nature et une épistémologie de l'analogie qui influenceront considérablement les discours médiévaux sur la musique.

Examinons comment le démiurge structure l'univers. Avant toute chose, il prépare son substrat de base. À partir des substances indivisible et divisible, le Même et l'Autre, il en compose une troisième, qu'il mélange au reste des deux premières afin d'obtenir une matière parfaitement homogène. Par trois fois, celle-ci est alors fragmentée et ordonnée selon des proportions bien précises.

Le dieu prélève d'abord de la matière initiale sept parts inégales : la première portion représente l'unité, la deuxième est le double de la première, la troisième vaut la seconde plus la moitié de celle-ci, la quatrième correspond au double de la seconde, la cinquième au triple de la troisième, la sixième vaut huit parts de la première et la septième, vingt-sept parts <sup>6</sup>.

Cette division n'est pas arbitraire, mais est en fait une combinaison de deux progressions géométriques, l'une de raison 2 et l'autre de raison 3, comme tend à le prouver l'inversion dans le texte platonicien des nombres 9 et 8. C'est également ainsi que l'ont compris les premiers commentateurs du *Timée*, qui disposent sur chacune des branches d'un lambda les séries des doubles et triples obtenues <sup>7</sup> :



6. « En premier lieu, il a séparé du mélange total une portion. Ensuite il a pris une seconde portion double de celle-là ; puis une troisième portion égale à une fois et demie la seconde et à trois fois la première ; une quatrième double de la seconde ; une cinquième triple de la troisième ; une sixième égale à huit fois la première ; une septième égale à vingt-sept fois la première. » (Platon, *Timée*, 35b-c, dans *Platon. Œuvres complètes*. Tome X : *Timée - Critias*, op. cit. [n. 1], p. 148.)

7. Selon Plutarque, Crantor, le premier commentateur du *Timée*, utilisait déjà cette figure triangulaire (Plutarque, *De animae procreatione*, 1027d, cité par A. E. TAYLOR, *A Commentary on Plato's Timaeus*, Oxford, Clarendon Press, 1928, p. 137).

Dans un second temps, le démiurge dispose entre les termes de chacune des séries, des portions de matière correspondant aux moyennes harmonique et arithmétique des intervalles concernés<sup>8</sup> : on a donc entre 1 et 2 les rapports  $4/3$  et  $3/2$  ; on obtient 2 et  $3/2$  par divisions arithmétique et harmonique des termes 1 et 3, etc. À la fin des opérations, il y a entre les termes initiaux des deux séries et les termes nouveaux des rapports de  $3/2$ ,  $4/3$  ou  $9/8$ , rapports qui caractérisent aussi les principaux intervalles du système musical<sup>9</sup>. On peut de façon analogique considérer que les intervalles obtenus par cette deuxième division forment avec les « sons » qui les entourent une quarte, une quinte ou un ton. La série des doubles se présente alors comme une succession de trois octaves, dont chacune est composée de deux tétracordes disjoints, module de base du système, tandis que la série des triples offre une succession de quintes et de quartes.

Série des doubles :

1	$4/3$	$3/2$	2	$8/3$	3	4	$16/3$	6	8	
$4^{\text{te}}$	ton	$4^{\text{te}}$	–	$4^{\text{te}}$	ton	$4^{\text{te}}$	–	$4^{\text{te}}$	ton	$4^{\text{te}}$

Série des triples :

1	$3/2$	2	3	$9/2$	6	9	$27/2$	18	27
$5^{\text{te}}$	$4^{\text{te}}$	$5^{\text{te}}$	$5^{\text{te}}$	$4^{\text{te}}$	$5^{\text{te}}$	$5^{\text{te}}$	$4^{\text{te}}$	$5^{\text{te}}$	$5^{\text{te}}$

Réunissant les deux séries, le démiurge comble dans une troisième opération tous les intervalles de rapport  $4/3$ , par des intervalles de valeur  $9/8$ . Il lui reste pour chaque « quarte » ainsi remplie une fraction correspondant

8. Jusqu'ici, Platon n'envisageait que des masses prélevées sur le substrat initial. Dans la suite du texte, il passe progressivement de la notion de masse à celle d'intervalle : il range ainsi les sept parts obtenues en ordre croissant et semble les écarter les unes des autres selon des intervalles équivalents aux différences des masses, intervalles qu'il comble dans la deuxième étape par des fragments de matière dont il ne mentionne plus la masse, mais la place. (E. MOUTSOPOULOS, *La musique dans l'œuvre de Platon* [Bibliothèque de philosophie contemporaine], Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 365-366).

9. « Après cela, il a comblé les intervalles doubles et triples, détachant encore des portions du mélange primitif et les disposant entre ces parties-là, de telle sorte que, dans chaque intervalle, il y eût deux médiétés [...]. De ces relations naissent dans les intervalles ci-dessus désignés, des intervalles nouveaux de un plus un demi, un plus un tiers, un plus un huitième. » (Platon, *Timée*, 36a, dans *Platon. Œuvres complètes*. Tome X : *Timée - Critias*, op. cit. [n. 1], p. 148.)

au rapport 256/243, le  $\lambda\epsilon\acute{\iota}\mu\mu\alpha$  ou le « reste »<sup>10</sup>. Notons que ces termes 256 et 243 sont des puissances de deux et de trois ( $256 = 2^8$  et  $243 = 3^5$ ), elles peuvent donc s'inscrire dans la prolongation du lambda schématisé ci-dessus.

Pour un intervalle d'octave, on obtient :

1	9/8	81/64	4/3	3/2	27/16	243/128	2
ton	ton	<i>leimma</i>	ton	ton	ton	ton	<i>leimma</i>
quarte				quarte			

Certains commentateurs de Platon ont imaginé de multiplier toutes les valeurs obtenues pour les réduire à un commun dénominateur et n'avoir à leur disposition que des nombres entiers. Six devient l'unité de base de la seconde division, 384 celle de la troisième<sup>11</sup>. De telles suites de nombres, disposées parfois sous forme lambdaïde, figurent dans certains traités<sup>12</sup> :

10. « À l'aide de l'intervalle de un plus un huitième, le Dieu a comblé tous les intervalles de un plus un tiers, laissant subsister de chacun d'eux une fraction telle que l'intervalle restant fût défini par le rapport du nombre deux cent cinquante-six au nombre deux cent quarante-trois. » (Platon, *Timée*, 36b, dans *Platon. Œuvres complètes*. Tome X : *Timée - Critias*, *op. cit.* [n. 1], p. 148.)

11. Plutarque préfère prendre 192 comme unité, car cela permet de former un tétracorde dans lequel les nombres caractérisant le *leimma* apparaissent distinctement ( $\{192, 216, 243, 256\}$ ). (Plutarque, *De animae procreatione*, 1020d, cité par A. E. TAYLOR, *op. cit.* [n. 7], p. 142, note 2). Certains commentateurs s'essaieront à d'autres échelles de nombres, détaillant les tétracordes pour obtenir différents *diesis*, ou parties de tons, comme l'apotome, « coupure » entre le ton et le *leimma*, de valeur 2187/2048 (E. G. McCLAIN, *The Pythagorean Plato. Prelude to the Song Itself*, York Beach, Nicolas-Hays, 1978, p. 60 ; L. BRISSON, *Le même et l'autre dans la structure ontologique du Timée de Platon*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 321-323 ; A. E. TAYLOR, *op. cit.* [n. 7], p. 142-145).

12. « Certains théoriciens ont l'habitude de construire trois triangles, d'inscrire sur le plus petit les sept nombres, en plaçant l'unité au sommet et en distribuant les six autres nombres de part et d'autre de l'unité, l'un des côtés du triangle servant à l'inscription de la série entière de raison deux [...], l'autre côté à celle de la série de raison trois [...] ; sur un autre triangle, plus grand, construit autour du premier, ils ont l'habitude d'inscrire des nombres plus grands [...] et d'insérer dans leurs intervalles de la même manière pour les deux séries, les deux médiétés, en rangeant à part les nombres de la série de raison deux et ceux de la série de raison trois, et plaçant l'unité au sommet ; sur un troisième triangle, construit autour des deux premiers, ils ont l'habitude d'inscrire toute la gamme, de la même manière. Adraste a procédé de cette façon. D'autres ont rejeté la figure en forme de  $\Lambda$  et rangent à la suite les unes des autres, comme sur l'arête d'une règle, les trois espèces de nombres, et nous en ferons de même. » (Proclus, *Commentaire sur le Timée*, III, 170-171 [trad. et notes par A. J. FESTUGIÈRE], Paris, Vrin, 1967, livre III, p. 216.)

<b>1</b>	<b>6</b>	<b>384</b>	<b>mi</b>	<b>mi</b>	<b>mi</b>
		432			ré
		486			do
	8	512		si	si
	9	576		la	la
		648			sol
		729			fa
<b>2</b>	<b>12</b>	<b>768</b>	<b>mi</b>	<b>mi</b>	<b>mi</b>
		864			ré
		972			do
	16	1024		si	si
<b>3</b>	<b>18</b>	<b>1152</b>	<b>la</b>	<b>la</b>	<b>la</b>
		1296			sol
		1458			fa
<b>4</b>	<b>24</b>	<b>1536</b>	<b>mi</b>	<b>mi</b>	<b>mi</b>
	27	1728		ré	ré
		1944			do
	32	2048		si	si
	36	2304		la	la
		2592			sol
		2916			fa
<b>8</b>	<b>48</b>	<b>3072</b>	<b>mi</b>	<b>mi</b>	<b>mi</b>
<b>9</b>	<b>54</b>	<b>3456</b>	<b>ré</b>	<b>ré</b>	<b>ré</b>
		3888			do
		4096		si	si
		4608			la
	81	5184		sol	sol
		5832			fa
		6144			mi
	108	6912		ré	ré
		7776			do
		8192			si
		9216		la	la
<b>27</b>	<b>162</b>	<b>10368</b>	<b>sol</b>	<b>sol</b>	<b>sol</b>

En trois étapes, le démiurge a donc « partagé et unifié mathématiquement »<sup>13</sup> son mélange primitif pour former l'âme du monde. En

13. Platon, *Timée*, 37a, dans Platon, *Œuvres complètes*. Tome X : *Timée - Critias*, op. cit. (n. 1), p. 150.

poursuivant l'analogie musicale, on peut considérer, à la suite des théoriciens médiévaux, que l'âme du monde a une extension de quatre octaves plus une quinte juste et un ton <sup>14</sup>.

Le démiurge divise ensuite cette composition en deux parties dans le sens de la longueur. Il les croise l'une sur l'autre, les recourbe en cercles et leur imprime un mouvement de rotation. Le premier, extérieur, est le cercle des fixes. L'autre est divisé six fois selon les proportions géométriques déjà rencontrées. Le dieu obtient ainsi sept cercles inégaux, ceux que décrivent les planètes <sup>15</sup>.

L'univers platonicien est donc réglé par des rapports mathématiques bien précis. C'est pour cette raison qu'il est bon et beau <sup>16</sup>. Il doit être notre exemple. Dans cette perspective, connaître la musique et les relations mathématiques qui guident les affinités entre les sons est utile pour comprendre l'harmonie du monde, son principe de cohésion. C'est en ce

14. Il est clair qu'on ne peut « ramener cette conception générale de l'harmonie à son seul aspect musical » (L. BRISSON, *Le même et l'autre dans la structure ontologique du Timée de Platon*, op. cit. [n. 11], p. 332). À aucun moment, Platon ne compose une quelconque « musique » de l'univers ou des sphères, et, comme le souligne Rivaud « l'objet propre de Platon dans le *Timée* n'est pas d'exposer une théorie de l'harmonie des sons » (A. RIVAUD, « Études platoniciennes, II [Platon et la musique] », *Revue d'histoire de la philosophie* 3 [1929], p. 29). Cependant ce processus d'analogie entre les proportions musicales et celles du monde est fondamental dans la compréhension des thèses platoniciennes. Aussi la volonté de minimiser l'apport de la théorie musicale dans la constitution de l'âme du monde semble excessive de la part de certains commentateurs (L. BRISSON, *Le même et l'autre dans la structure ontologique du Timée de Platon*, op. cit. [n. 11], p. 329 ; F. M. CORNFORD, *Plato's Cosmology: the Timaeus Translated with a Running Commentary*, Londres, Routledge and Kegan, 1937, p. 66-68). — Bien plus, comme le soutient très justement Kucharski, les théories musicales impliquées dans ce passage ont une réelle relation avec la pratique musicale de l'époque, contrairement à ce que laissent entendre d'autres commentateurs (P. KUCHARSKI, P., *Aspects de la spéculation platonicienne*, Paris - Louvain, Nauwelaerts, 1971, p. 72 ; A. E. TAYLOR, *A Commentary on Plato's Timaeus*, p. 146 ; F. M. CORNFORD, *ibid.*, p. 67). — En outre, c'est sur cette vision « musicale » de l'univers que se sont bâtis les thèmes principaux des discours concernant la musique au Moyen Âge. Il est donc important d'en faire mention ici, sans pour autant vouloir réduire la richesse du *Timée* à une simple analogie musicale.

15. Platon, *Timée*, 36b-d, dans *Platon. Œuvres complètes*. Tome X : *Timée - Critias*, op. cit. [n. 1], p. 149.

16. « [...] avant la formation du Monde, tous ces éléments se comportaient sans raison ni mesure [...]. De ces genres qui n'étaient point ainsi disposés, le Dieu a fait un ensemble, le plus beau et le meilleur. Prenons donc partout et toujours cette proposition-là pour base » (Platon, *Timée*, 53a-b, dans *Platon. Œuvres complètes*. Tome X : *Timée - Critias*, op. cit. [n. 1], p. 172-173) ; « [...] il a façonné le Monde, afin d'en faire une œuvre, qui fût, par nature, la plus belle et la meilleure » (Platon, *Timée*, 30 b, dans *Platon. Œuvres complètes*. Tome X : *Timée - Critias*, op. cit. [n. 1], p. 143).

sens que la musique est un outil du savoir. Si Platon recommande, dans d'autres textes que le *Timée*, l'apprentissage et l'usage de la musique, ce n'est pas pour le seul plaisir des sens, mais bien parce que l'étude du système musical permet à l'esprit de s'élever vers les Nombres et les Idées qui structurent le monde. La musique est une propédeutique à la philosophie. Bien plus, la philosophie est la musique suprême, elle est « théorie » : contemplation de l'univers tout entier<sup>17</sup>.

En corollaire, on constate un certain discrédit attaché à la pratique musicale. Pour le philosophe, les « acousticiens » et les « harmoniciens » ne vont pas à l'essentiel, en ce sens qu'ils ne parviennent pas à découvrir à travers leur pratique musicale le beau et le bon, et à tourner leur âme vers la contemplation de l'être. Les premiers, simples empiristes, jugent les sons à l'oreille. Les seconds étudient certes les rapports numériques des intervalles, mais sans aller au-delà, sans voir l'essence de la structure du monde<sup>18</sup>.

Les proportions ne structurent pas seulement l'âme du monde, mais aussi l'âme humaine. Cette dernière est constituée sur le même modèle « musical ». Image de l'âme du monde, elle ne lui est cependant pas identique, car l'incarnation a déformé ses proportions, a déséquilibré son harmonie<sup>19</sup>. Aussi l'âme doit-elle chercher à se corriger par une assimi-

17. « Quand tu auras appris le nombre et la nature des intervalles de la voix, tant pour les sons aigus que pour les graves, les limites de ces intervalles et toutes les combinaisons qui en dérivent – combinaisons que les anciens ont trouvées et qu'ils nous ont transmises à nous, leurs successeurs, qui devons leur donner le nom d'harmonies, comme ils nous ont appris aussi qu'il y a dans les mouvements du corps des propriétés du même genre, qui, mesurées par des nombres, doivent, disent-ils s'appeler rythmes et mesures, et en même temps qu'il faut songer que le même examen s'impose pour tout ce qui est un et multiple –, quand, dis-je, tu auras appris tout cela, alors tu seras savant, et lorsque, examinant de cette manière n'importe quelle autre chose une, tu l'auras saisie, tu seras devenu sage relativement à cette chose. » (Platon, *Philèbe*, 17d-e, [trad. E. CHAMBRY], Paris, Garnier et Flammarion, 1969, p. 281.)

18. « — Tu parles [...] de ces braves musiciens qui tracassent les cordes, qui les mettent à la question en les tordant sur les chevilles [...], je déclare que ce n'est point de ceux-là que je veux parler, mais de ceux que nous nous proposons tout à l'heure d'interroger sur l'harmonie ; car ils font la même chose que les astronomes : ils cherchent des nombres dans les accords qui frappent l'oreille ; mais ils ne s'élèvent pas jusqu'aux problèmes qui consistent à se demander quels sont les nombres harmoniques et ceux qui ne le sont pas, et d'où vient entre eux cette différence. — Tu parles là, dit-il, d'un travail transcendant. — En tout cas utile, répondis-je, pour découvrir le beau et le bon, mais inutile, si on le poursuit dans une autre vue. » (Platon, *La République*, VII, 531b-c, dans *Platon. Œuvres complètes*. Tome VII. Texte établi et traduit par E. CHAMBRY [Collection des Universités de France], Paris, « Les Belles Lettres », 1966, p. 171.)

19. « Ainsi, les trois intervalles de la progression des doubles et des triples, les médiétés d'un plus un demi, un plus un tiers, un plus un huitième et les liens qui en

lation à son modèle : il lui faut calquer ses mouvements sur ceux de l'âme du monde, en étudiant les harmonies et les révolutions de celle-ci<sup>20</sup>.

Dans ce cadre, la musique est un cadeau des muses, « une alliée de notre âme, lorsqu'elle entreprend de ramener à l'ordre et à l'unisson ses mouvements périodiques, qui se sont déréglés en nous »<sup>21</sup>. Car la musique, cette harmonie « sensible », a des mouvements de même espèce que ceux de notre âme<sup>22</sup>. Elle est un exemple concret de l'équilibre que l'homme doit réaliser en lui, pour s'accorder à l'âme du monde :

[...] qu'il harmonise les trois parties de son âme absolument comme les trois termes de l'échelle musicale, le plus élevé, le plus bas, le moyen et tous les tons intermédiaires qui peuvent exister, qu'il lie ensemble tous ces éléments et devient un de multiple qu'il était [...] <sup>23</sup>.

Le compositeur est ainsi un être comparable au démiurge. C'est un organisateur. À partir d'un substrat sonore, il structure et harmonise l'univers musical, les yeux fixés sur son modèle. Et ce qu'il produit de la sorte est nécessairement beau<sup>24</sup>. C'est là le principe de base d'une esthétique de l'imitation où le beau découle d'une adéquation de l'œuvre à la structure numérique du monde : la beauté d'une œuvre est relative à sa juste proportion, laquelle est présente dans la nature elle-même qu'il convient d'imiter, en son essence et en ses lois.

Le plaisir que l'on peut éprouver lors d'un concert est compris comme participation à l'harmonie générale. C'est un plaisir intellectuel, car notre

résultent [...] ont été tordus et déformés de toutes les manières. » (Platon, *Timée*, 43d, dans *Platon. Œuvres complètes*. Tome X : *Timée - Critias*, op. cit. [n. 1], p. 159-160.)

20. « Et les mouvements qui ont de l'affinité avec le principe divin en nous, ce sont les pensées du Tout et ses révolutions circulaires. Ce sont elles que chacun doit suivre : les révolutions relatives au devenir, qui ont lieu dans notre tête et qui ont été troublées, il faut les redresser par la connaissance de l'harmonie et des révolutions du Tout : que celui qui contemple se rende semblable à l'objet de sa contemplation [...] et qu'il atteigne pour le présent et pour l'avenir, l'achèvement parfait de la vie que les Dieux ont proposée aux hommes. » (Platon, *Timée*, 90c-d, dans *Platon. Œuvres complètes*. Tome X : *Timée - Critias*, op. cit. [n. 1], p. 226.)

21. Platon, *Timée*, 47d, dans *Platon. Œuvres complètes*. Tome X : *Timée - Critias*, op. cit. [n. 1], p. 165.

22. Platon, *Timée*, 47d, dans *Platon. Œuvres complètes*. Tome X : *Timée - Critias*, op. cit. [n. 1], p. 165.

23. Platon, *La République*, livre IV, 443d-e, dans Platon, *Œuvres complètes*. Tome VII, op. cit. (n. 18), p. 44.

24. « Toutes les fois donc que l'ouvrier, les yeux sans cesse fixés sur ce qui est identique, se sert d'un tel modèle, toutes les fois qu'il s'efforce d'en réaliser dans son œuvre la forme et les propriétés, tout ce qu'il produit de cette façon est nécessairement beau. » (Platon, *Timée*, 28a-b, dans *Platon. Œuvres complètes*. Tome X : *Timée - Critias*, op. cit. [n. 1], p. 140.)

intelligence est élevée vers l'harmonie générale de l'univers, mais il peut aussi être « esthétique », sensible, car la musique plaît à notre âme et nos sens par participation, en raison d'une similitude de proportions qu'elle entretient avec un être bien équilibré. Et parmi ceux qui écoutent la musique, les uns, insensés, n'en retirent qu'une jouissance immédiate et sensible, les autres au contraire, s'apercevant que la musique reflète les harmonies éternelles sur lesquelles le monde a été formé, participent, par une sorte de contemplation, à la connaissance du bien suprême :

[certains accords musicaux] produisent un effet unique et procurent ainsi du plaisir aux ignorants et de la joie aux sages, qui voient dans des mouvements mortels l'imitation de l'harmonie divine <sup>25</sup>.

## 2. L'influence du *Timée* sur la philosophie musicale médiévale

Le *Timée* est, au Moyen Âge, une des sources principales de la philosophie de la musique <sup>26</sup>. Certes, les penseurs ont souvent outrepassé le texte platonicien, suivant en cela l'exemple des nombreux commentateurs antiques. Il n'en reste pas moins qu'ils fondent leurs spéculations sur l'autorité de Platon. Ainsi en est-il de Boèce, auteur important pour notre propos. C'est par son intermédiaire que l'Occident chrétien connaît les principales théories musicales grecques, et surtout la philosophie qui leur est sous-jacente. Abondamment cités par les théoriciens, ses écrits restent jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle incontournables <sup>27</sup>.

---

25. Platon, *Timée*, 80b (trad. E. CHAMBRY), Paris, Garnier et Flammarion, 1969, p. 457.

26. Jusqu'au XII<sup>e</sup> siècle, le *Timée* est pratiquement le seul texte de Platon que les médiévaux connaissent, notamment par la traduction partielle que Chalcidius en donne dans son *Commentaire*, ainsi qu'à travers les écrits de Cicéron, et le *Commentaire sur le Songe de Scipion* de Macrobie (A. E. TAYLOR, *Platonism and its Influence*, New York, Cooper Square Publisher, 1963, p. 20-21 ; H. M. BARRETT, *Boethius. Some Aspects of his Times and Work*, New York, Russel & Russell, 1965, p. 118 ; R. KLIBANSKY, *The Continuity of the Platonic Tradition during the Middle Ages*, London, The Warburg Institute, 1939 ; M. HUGLO, « The Study of Ancient Sources of Music Theory », dans A. BARBERA [éd.], *Music Theory and its Sources : Antiquity and the Middle Ages* [Notre Dame Conferences in Medieval Studies, 1], Notre Dame, Ind., University of Notre Dame Press, 1990, p. 161-172).

27. M. BERNHARD, « Glosses on Boethius' *De institutione musica* », dans A. BARBERA, A. (éd), *op. cit.* (n. 26), p. 136-149 ; A. PIRRO, « L'enseignement de la musique aux universités françaises », dans *Mélanges A. Pirro*, Genève, Minkoff Reprints, 1972 ; L. SCHRADER, « Music in the Philosophy of Boethius », *Musical Quarterly* 33 (1947), p. 188-200.

a. *Boèce et la musique du monde*

Platon reste pour Boèce l'autorité suprême, comme il le confie plusieurs fois à *Philosophie* dans sa *Consolatio*<sup>28</sup>. L'image du monde qu'il nous présente est profondément platonicienne. Elle est issue directement du *Timée*, tout en étant influencée par le néoplatonisme de Proclus et par Nicomaque de Gérase<sup>29</sup>. Le Créateur y ordonne les différents éléments selon l'ordre et la mesure, ce qui confère à notre univers bonté et beauté<sup>30</sup>.

Dans le *De institutione musica* et dans une moindre mesure, dans le *De institutione arithmetica*, Boèce tire toutes les conséquences musicales qu'implique une telle cosmologie.

Platon affirmait que tous les éléments du cosmos sont ordonnés selon des rapports de nombres identiques à ceux que l'on trouve en musique. Boèce va plus loin : il nous certifie que l'univers tout entier est musical. L'auteur de la *Consolatio* n'est certes pas le premier à élargir ainsi l'idée platonicienne, mais il est le premier à l'exposer de façon systématique dans un ouvrage à portée strictement musicale. Ainsi nous présente-t-il un cosmos dont l'unité réside dans sa musicalité. Dans une division tripartite – et qui se veut exhaustive – du monde, il unifie la théorie platonicienne de la correspondance du macrocosme et du microcosme en appliquant le terme *musica* à tous les degrés de la création. On y trouve ainsi la *musica mundana*, ou musique du monde, c'est-à-dire l'harmonie fondamentale présidant à la course des astres, au mouvement des éléments, à la succession des saisons et à la musique des sphères, ensuite la *musica*

28. Boèce, *Consolatio*, III, pr. 9 ; III, pr. 12 ; V, pr. 6 (cité par P. COURCELLE, *La Consolation de Philosophie dans la tradition littéraire. Antécédents et postérité de Boèce*, Paris, Études Augustiniennes, 1967, p. 22-23).

29. P. COURCELLE, *op. cit.* (n. 28), p. 161-176.

30. « Tout ce qui a été édifié par la nature en son premier âge apparaît formé selon le système des nombres. Car tel a été le premier modèle dans l'esprit du créateur [...]. La stabilité de l'univers est fondée sur une liaison numérique. » (Boèce, *Institution arithmétique*, 1, 2. Texte établi et traduit par J.-Y. GUILLAUMIN [Collection des Universités de France], Paris, « Les Belles Lettres », 1995, p. 11.) Dans un chant de la *Consolatio* resté célèbre, Boèce résume admirablement et poétiquement cette vision d'un monde harmonieux structuré par les nombres, image inspirée du *Timée* comme il l'indique lui-même (*ut in Timaeo Platoni, inquit, nostro placet*) : « Toi qui diriges le monde selon une loi perpétuelle / Semeur des terres et du ciel, qui de l'éternité fais sortir le temps [...] / Tu lies les éléments par les nombres, en sorte que le froid et la flamme, / Le sec et l'humide soient en harmonie, que le feu subtil / ne s'envole pas ou que la pesanteur ne fasse sombrer les terres. / Tu attaches au centre du monde l'Âme, de nature triple / et moteur universel, et tu distribues son action à travers les membres harmonieux de ce corps. / Cette âme, scindée, engendre le double mouvement orbiculaire / [...] et fait tourner le ciel à son exemple. / Tu fais sortir des mêmes principes les âmes et les vies inférieures [...]. » (Boèce, *Consolatio*, III, chant 9, trad. P. COURCELLE dans P. COURCELLE, *op. cit.* [n. 28], p. 379.)

*humana*, équilibre des différentes parties de l'homme, en son âme et en son corps, et enfin la *musica instrumentalis*, musique créée par l'homme, qui par l'art imite la nature :

Il y a trois sortes de musique : la première, la musique de l'univers, la seconde, la musique humaine, la troisième, la musique instrumentale, comme celle de la cithare ou de la flûte ou de tout autre instrument qui joue une mélodie. La première, la musique de l'univers, doit être spécialement étudiée dans la combinaison des éléments et la variété des saisons qui sont observées dans les cieux. [...] Ce qu'est la musique humaine, chacun peut le comprendre en examinant sa propre nature. Car qu'est-ce qui unirait l'activité incorporelle de la raison avec le corps, sans qu'il y ait une mutuelle adaptation, comme il y a un ajustement entre les sons grave et aigu à l'intérieur d'une consonance ? Qui d'autre unirait les parties de l'âme elle-même, qui selon l'opinion d'Aristote est une union entre le rationnel et l'irrationnel ? [...] La troisième sorte de musique est celle qui est décrite comme produite par certains instruments [...] <sup>31</sup>.

Le monde est donc harmonieux par nature, car il se présente comme un ensemble d'éléments divers unifiés par des rapports de nombres, dont l'étude constitue l'objet propre de la musique.

L'arithmétique est en effet la discipline qui étudie les nombres considérés en eux-mêmes, dans leurs propriétés propres (parité, divisibilité, etc.). Par contre, la science musicale observe les relations entre ces nombres, relations qui fondent la cohésion de notre univers <sup>32</sup>. L'étude de la musique fait suite, comme chez Platon, à l'étude de l'arithmétique. La musique est une des quatre branches du quadrivium, une des quatre voies du savoir qui mène à la philosophie, à la contemplation suprême. Elle permet de comprendre les relations entre les nombres, celles-là mêmes qui structurent les rapports des différents éléments de l'univers, de l'homme et accessoirement de la musique « sonore ».

On retrouve cette idée de l'harmonie de l'univers <sup>33</sup> dans la majorité des écrits théoriques du Moyen Âge et de la Renaissance avec une constante

31. Boèce, *De institutione musica*, I, 2, dans *Boetii de institutione arithmetica libri duo, de institutione musica libri quinque* (éd. G. FRIEDLEIN), Lipsiae, 1868, Nachdruck : Frankfurt a. Main, 1966, p. 187-189.

32. Boèce, *De institutione arithmetica*, I, 1, dans *Boetii de institutione arithmetica libri duo, de institutione musica libri quinque* (éd. G. FRIEDLEIN), Lipsiae, 1868, Nachdruck : Frankfurt a. Main, 1966, p. 8-12 ; Boèce, *De institutione musica*, I, 1, dans *Boetii de institutione arithmetica libri duo, de institutione musica libri quinque*, *op. cit.* (n. 31), p. 179.

33. La thèse de l'harmonie universelle n'est pas à confondre avec celle de la musique des sphères qui n'en est qu'une application particulière et sur laquelle les auteurs ne sont pas unanimes. C'est dans l'œuvre de Platon, plus précisément dans le mythe d'Er, qu'on en trouve la première mention (Platon, *La République*, livre X, 617 b). Cependant Aristote en attribue la découverte aux Pythagoriciens (Aristote, *Du*

référence à Platon et à Boèce dont l'autorité justifie les développements théoriques et pratiques sur le thème d'un monde harmonieux et d'un Dieu musicien<sup>34</sup>. Il permet à des générations de théoriciens et de philosophes de légitimer le rôle de la musique et sa fonction dans la société.

Car cette vision du monde conduit comme chez Platon à une certaine conception du rôle de la musique théorique et pratique, la seconde se trouvant discréditée au profit de la première. Certains comprennent et contemplent, d'autres agissent : c'est toute la différence entre le *musicus* et le *cantor*. Les « musiciens » sont ainsi classés en trois catégories. Il y a d'abord les *instrumentistes*, joueurs de cithare ou de flûte, qui ne connaissent pas la science des proportions, viennent ensuite les *compositeurs* qui travaillent souvent d'instinct, et enfin les véritables *musiciens*. Parmi ces derniers, les savants qui ne s'occupent que des proportions abstraites, sans recourir aux sons, jouissent de la plus haute considération ; suivent des savants musiciens qui appliquent consciemment la science de l'harmonie pour composer des mélodies, puis les critiques qui

---

*ciel*, II, 9, 290 b). Le principe de cette théorie est simple : comme tout corps qui se meut sur terre à une certaine vitesse émet un son, il est logique que les corps célestes dont le mouvement est parfait – circulaire et éternel –, émettent un son parfait qui varie d'une planète à l'autre selon leur vitesse de révolution. On obtient ainsi, en assignant une hauteur sonore à chacun des astres errants, une gamme complète, une « harmonie », dont la musique de ce monde en devenir est le reflet imparfait. Quant à la réalité sonore de la musique des sphères, les avis sont partagés. Pour certains, il s'agit d'une musique uniquement spirituelle, elle est alors une application propre aux corps célestes de la théorie générale de l'harmonie universelle décrite plus haut. Pour d'autres, cette musique est bien réelle, mais inaudible pour le commun des mortels. Seuls quelques initiés, dont Pythagore, auraient pu en jouir.

34. Il est impossible de mentionner tous les traités dans lesquels une telle division figure, car on la retrouve depuis les premiers traités de musique de l'époque carolingienne, jusque dans ceux de Zarlino vers la fin du XVI<sup>e</sup> ou de Kepler au XVII<sup>e</sup>. Citons à titre d'exemple un traité du début du XIV<sup>e</sup> siècle : « Il y a plusieurs aspects, plusieurs modalités, de la science musicale. Il existe ainsi une musique terrestre, une musique humaine, une musique céleste et une musique instrumentale ou artificielle. La musique terrestre est l'observation rationnelle de tout ce qui concerne les phénomènes atmosphériques, les éléments, ou les changements et les variations des saisons. Certains pensent en effet que le monde est régi par une sorte d'harmonie des sons. Car les propriétés des éléments sont unies et se correspondent les unes aux autres, comme si elles étaient organisées par des espèces de consonances adéquates et par des harmonies rationnelles [...] et Dieu éternel règle la périodicité des divisions du temps [...] comme par le moyen de certaines mélodies particulièrement appropriées [...]. La musique humaine et celle que l'on observe dans la constitution du corps humain. [...] Boèce dit que l'homme ne saurait subsister, c'est-à-dire que ses diverses parties ne sauraient être constituées en un tout, sans la musique [...]. » (Johannes Aegidius de Zamora, *Ars musica*. Edited by Michel ROBERT-TISSOT [Corpus scriptorum de musica, 20], American Institute of Musicology, 1974, p. 57.)

s'appuient sur une connaissance scientifique pour juger des œuvres<sup>35</sup>. Cette discrimination entre les « vrais » musiciens et les simples chantres est un lieu commun des traités médiévaux, elle est toujours justifiée de la même manière, par une dévalorisation de l'agir sur le savoir, de la pratique sur la théorie<sup>36</sup>.

La musique pratique a cependant un rôle à jouer. Car, comme il y a une unité entre la structure de l'âme humaine, la structure du monde et la musique, si la science de la musique peut aider à comprendre le monde, la pratique musicale peut aider aussi à équilibrer ou rééquilibrer l'harmonie de l'âme et le corps de l'homme. L'harmonie des sons nous fait prendre conscience de notre propre unité et nous met en relation avec l'unité de l'univers. Elle a donc une vertu thérapeutique et une valeur morale et éducative. De plus, l'harmonie des sons nous mène jusqu'à l'harmonie divine elle-même et nous permet de participer au chœur des anges qui chantent sans cesse la gloire du Très-Haut<sup>37</sup>.

---

35. *Tria igitur genera sunt, quae circa artem musicam versantur. Unum genus est, quod instrumentis agitur, aliud fingit carmina, tertium, quod instrumentorum opus carmenque diiudicat. Sed illud quidem, quod in instrumentis positum est ibique totam operam consumit, ut sunt citharoedi quique organo ceterisque musicae instrumentis artificium probant, a musicae scientiae intellectu seiuncti sunt, quoniam famulantur, ut dictum est : nec quicquam afferunt rationis, sed sunt totius speculationis expertes. Secundum vero musicam agentium genus poetarum est, quod non potius speculatione ac ratione, quam naturali quodam instinctu fertur ad carmen. Atque idcirco hoc quoque genus a musica segregandum est. Tertium est, quod iudicandi peritiam sumit, ut rythmos cantilenasque totumque carmen possit perpendere. Quod scilicet quoniam totum in ratione ac speculatione positum est, hoc proprie musicae deputabitur, isque est musicus, cui adest facultas secundum speculationem rationemve propositam ac musicae convenientem de modis ac rythmis deque generibus cantilenarum, ac de permixtionibus ac de omnibus, de quibus posterius explicandum est, ac de poetarum carminibus iudicandi* (Boèce, *De institutione musica*, I, 34, dans *Boetii de institutione arithmetica libri duo, de institutione musica libri quinque, op. cit.* [n. 32], p. 224-225).

36. Citons pour exemple la phrase célèbre de Guy d'Arezzo : *Musicorum et cantorum magna est distantia : Isti dicunt, illi sciunt, quae componit musica* (*Guidoni Aretini 'Regulae rhythmicæ'*, I, 1-2. Éd. J. SMITS VAN WAESBERGHE et E. VETTER [Divitiae Musicae Artis, A, IV], Buren, Frits Knuf, 1985, p. 95) ; ou encore Zamora : « ceux qui ne sont que chantres, qui ne sont guidés, et de façon désordonnée, que par la seule pratique, et non par l'étude rationnelle de la musique, ne peuvent prétendre au titre de musicien. Sont musiciens, selon Boèce et Gui, ceux qui avancent sous la conduite de la raison. » (*Johannes Aegidius de Zamora, Ars musica, op. cit.* [n. 34], p. 59.)

37. *Hinc etiam internosci potest, quod non frustra a Platone dictum sit, mundi animam musica convenientia fuisse coniunctam. Cum enim eo, quod in nobis est iunctum convenienterque coaptatum, illud excipimus, quod in senis apte convenienterque est coniunctum, eoque delectamur, nos quoque ipsos eadem similitudine compactos esse cognoscimus. Amica est enim similitudo, dissimilitudo*

La pratique musicale au Moyen Âge est justifiée par rapport à cette compréhension de la musique comme harmonie générale de l'homme et de l'univers à laquelle participe la musique sensible. Cette conception du monde est sous-jacente à toute composition musicale. Il n'est ainsi pas rare de rencontrer dans les graduels ou les hymnaires des allégories de la musique du monde qui légitiment la valeur de l'acte artistique<sup>38</sup>. Il faut attendre le XVII<sup>e</sup> siècle pour que le fait musical soit considéré en lui-même et non plus comme reflet d'une Harmonie qui tout à la fois nous transcende et nous englobe.

#### b. Le « lambda » et le classement des consonances

Les implications pratiques de la théorie de l'harmonie universelle issue du *Timée* sont peu importantes à l'époque de Boèce. Le répertoire musical – composé essentiellement d'hymnes et de psalmodies – est monodique et vit sur ses acquis judaïques ou helléniques.

Cependant cette vision du monde implique une conception de l'art comme imitation des structures du monde. La consonance est ainsi définie, non sur base d'une perception esthétique, mais en fonction d'une propriété mathématique de l'intervalle concerné : pour être considéré comme consonant, son rapport numérique doit être un nombre harmonique<sup>39</sup>, c'est-à-dire un nombre similaire à ceux que le démiurge utilise dans sa création du monde. Certes, les théoriciens ne restent pas insensibles à l'agrément que procure un intervalle consonant, cependant la raison même

*odiosa atque contraria* (Boèce, *De institutione musica*, I, 1, dans *Boetii de institutione arithmetica libri duo, de institutione musica libri quinque*, op. cit. [n. 32], p. 180).

38. C'est le cas par exemple dans l'*Antiphonarium Mediceum*, manuscrit du XIII<sup>e</sup> siècle, où, au regard d'un organum de Pérotin, figure une illustration présentant sur trois niveaux des « musiques » du monde : la musique pratique se situe au niveau le plus bas – quelques instruments sont disposés autour d'un musicien – ; au niveau intermédiaire sont représentés quatre clercs, image de l'équilibre humain ; et enfin au niveau le plus haut se trouve une représentation de l'univers : ciel, mer, soleil et étoiles. Trois allégories de la musique leur sont associées. À chaque niveau, elles veillent sur l'harmonie de l'ensemble (Cf. la reproduction donnée par M. CARROZZO, *Storia della musica occidentale dalle origini al cinquecento*, Roma, Armando, 2001, p. 80).

39. Cette expression de « nombres harmoniques » (ξύμφωνοι ἀριθμοί) est utilisée par Platon lui-même (*La République*, livre VII, 531c), et sera constamment reprise dans les écrits musicaux, pour désigner les nombres à partir desquels les consonances parfaites sont formées : il s'agit tout d'abord du rapport des quatre premiers entiers naturels, puis à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, des six premiers nombres entiers (le *senario* de Zarlino). On rencontre aussi cette locution sous la forme de « nombres sonores » ou de « nombres musicaux ». Descartes les mentionne encore dans son *Compendium* de 1618 (R. DESCARTES, *Compendium musicae*, A. T., X, p. 105. Trad. Fr. de BUZON (coll. Épiméthée), Paris, P.U.F., 1987, p. 80).

de cette consonance relève du mystère qui l'apparente à celui de la Création divine<sup>40</sup>.

Dans le *Timée*, les deux premières divisions de la matière menaient à des intervalles doubles, sesquialtères et sesquiterces, c'est-à-dire les intervalles d'octave, de quinte, de quarte, considérés comme les piliers de la musique pratique en Grèce. La musique occidentale, héritière de la musique byzantine, conserve à ses débuts les mêmes intervalles dominants au sein des échelles : à savoir l'octave, la quarte et la quinte. Tant qu'on en reste à la musique monodique, ces intervalles suffisent à structurer le cadre de la musique. Mais avec l'introduction de la polyphonie vers les X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles et plus encore par après, les théoriciens doivent affiner leur classement. Ils vont dès lors justifier les diverses classifications d'intervalles en consonances et dissonances, parfaites ou imparfaites, en se référant aux nombres harmoniques de Platon. Ainsi apparaît un petit schéma dans certains traités médiévaux : il s'agit de la figure en lambda déjà rencontrée précédemment. Elle a ici une application directement musicale, car elle définit une hiérarchisation des consonances et des dissonances.

Ce schéma lambdaïde figure dans certaines copies du XII<sup>e</sup> siècle du *Commentaire du Timée* de Chalcidius et du *Commentaire sur le Songe de Scipion* de Macrobie<sup>41</sup>. Il se trouve commenté notamment dans la *Musica* de Johannes Boens, qui le reprend à d'autres traités musicaux<sup>42</sup>. Établissant de part et d'autre du Lambda la série des nombres « féminins » et « masculins », Boens forme le ton à partir de la troisième puissance « masculine » et de la quatrième puissance « féminine », à savoir le 9 et 8, le demi-ton équivaut au rapport de la cinquième puissance de trois et de la huitième puissance de deux, etc.<sup>43</sup> On peut donc considérer à partir de ce

40. *Cur namque aliqua tam dulci ad invicem commixtione consentiant, alii vero soni sibi misceri nolentes, insuaviter discrepent, profundioris divinaeque est rationis et in aliquis inter abditissima naturae latentis* (*Musica Enchiriadis*, cap. XVIII, dans M. GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica medii aevi*, Saint Blasien, 1784, rééd. Hildesheim, Olms, 1963, I, p. 171-172).

41. Ch. MEYER, « Mathématique et musique au Moyen Âge », dans *Quadrivium. Musique et sciences*, Paris, IPCM, 1992, p. 116.

42. *Haec descriptio numeri armonici trahitur ex libro Navarrine universe et potest in tabula pulchra depingi, ut hic* : [Boens donne alors le schéma lambdaïde] (J. Boens, *Musica*, quarta pars, 107. Ed. W. FROBENIUS [Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft, II], dans W. FROBENIUS, *Johannes Boens Musica und seine Konsonanzenlehre*, Stuttgart, Musikwissenschaftliche Verlagsgesellschaft, 1971, p. 72-73).

43. *Unde ad hoc, quod aliqua proportio sonorum sit inter claves signabiles, requiritur, quod uterque numerus primus eius sit armonicus, id est divisibilis continue ad unitatem per numerum ternarium, ut 1. 3. 9. 27. etc., et talis est masculinus ; vel per binarium, ut 1. 2. 4. 8. etc., et talis est femininus ; [...] Unde tertius masculinus*

type de schéma que la perfection des intervalles dépendait en théorie de leur apparition dans l'échelle lambdaïde, car si l'on complète les puissances intermédiaires comme l'illustre la figure 1, on obtient la succession suivante : consonances parfaites (octave, quinte et quarte), dissonances imparfaites (seconde majeure, septième mineure et sixte majeure), consonances imparfaites (tierces mineure et majeure) et dissonances parfaites (sixte mineure, septième majeure, seconde mineure, triton et fausse quinte)<sup>44</sup>. Cette hiérarchie correspond à la classification traditionnelle des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles<sup>45</sup>.

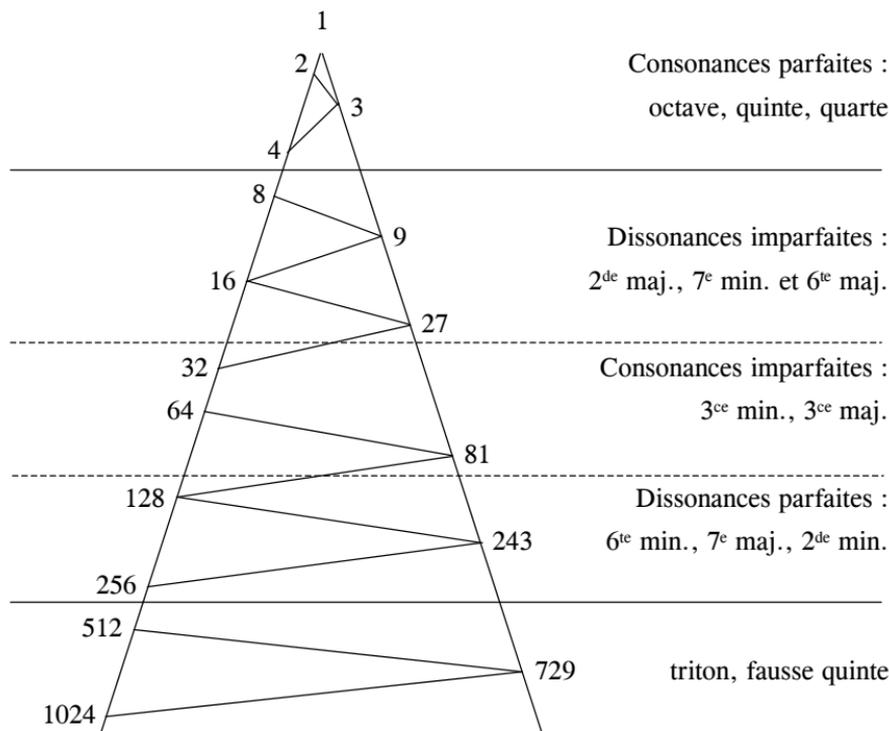


Fig. 1 : le lambda et le classement des intervalles<sup>46</sup>

*et quartus femininus faciunt tonum ; sic et sextus masculinus et octavus femininus faciunt semitonium, item octavus masculinus et duodecimus femininus faciunt apothomen, etc.* (J. Boens, *op. cit.* [n. 42], p. 72-73.)

44. Ch. MEYER, « Mathématique et musique au Moyen Âge », art. cit. (n. 41), p. 116-117.

45. S. GUT, « La notion de consonance chez les théoriciens du Moyen Âge », *Acta musicologica* XLVIII (1976), p. 20-44.

46. M. HUGLO, « The Study of Ancient Sources of Music Theory », dans A. BARBERA, *op. cit.* (n. 26), p. 169 ; Ch. MEYER, « Mathématique et musique au Moyen Âge », art. cit. (n. 41), p. 117.

Cet exemple de classification des intervalles met en lumière comment la conception générale du monde présentée par Platon dans son *Timée* a influencé non seulement les lignes de force de la philosophie de la musique, en définissant à la fois le rôle et le statut de cet art, mais aussi les normes stylistiques et certaines règles techniques, notamment en recommandant l'usage de tel ou tel intervalle.

\*

\* \*

Le *Timée* est sans nul doute le texte de Platon qui a eu le plus d'impact sur la philosophie musicale. Transmise par Boèce, la thèse de l'harmonie du monde trouve dans le milieu des théoriciens médiévaux des commentateurs et glossateurs de choix. Cette vision musicale de l'univers, dans laquelle les éléments sont harmonieusement mis en relation les uns avec les autres, induit une esthétique clairement définie : la musique pratique est considérée comme le reflet sensible des structures macrocosmiques et microcosmiques et il est du devoir du musicien de les imiter dans son art. Les normes stylistiques sont donc établies et justifiées par rapport aux lois mathématiques de l'univers qu'il importe de connaître à la fois pour comprendre cet univers, comme pour composer des œuvres dignes du vrai Musicien, Créateur de toutes choses.

Brigitte VAN WYMEERSCH  
Chercheur qualifié FNRS  
(Université catholique de Louvain)