

A la recherche du pouvoir de la musique :
Marin Mersenne et les *Quaestiones in Genesim*

col.1529-1540, édition, traduction et commentaire

TFE réalisé par
Laurie Brodtkom

Promoteur(s)
Brigitte Van Wymeersch, Aline Smeesters

Année académique 2016-2017
Master [60] en histoire de l'art et archéologie, orientation musicologie

REMERCIEMENTS

Après trois années intensives de travail sur Mersenne, je tiens à remercier tout d'abord mon promoteur, le professeur Brigitte Van Wymeersch, qui m'a offert de partager sa passion pour cet auteur étonnant et dont le regard bienveillant est source de motivation.

Je voudrais remercier tout particulièrement le professeur Aline Smeesters, dont je n'ose imaginer les heures de travail à corriger ma traduction, de façon toujours aussi minutieuse, et sans qui ce travail n'eut pas été possible.

Merci bien sûr au professeur Anne-Emmanuelle Ceulemans, dont les réponses arrivaient presque avant les questions et dont les encouragements et l'humour m'ont portée dans les moments de doute.

Je remercie aussi mes professeurs de lettres qui, même après mes études, sont toujours présents pour m'apporter leur aide.

Pour finir, un grand merci pour le soutien, leurs encouragements et corrections, à Céliane Henin et Julien Henin, ma famille.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	1
TABLE DES MATIÈRES	2
INTRODUCTION	5
MISE EN CONTEXTE	6
MARIN MERSENNE	6
BIOGRAPHIE SUCCINCTE	6
SON ŒUVRE	7
LES QUAESTIONES IN GENESIM	9
CONTEXTE	10
LA MUSIQUE DES ANCIENS	11
NOTE À LA TRADUCTION	15
TEXTE ET TRADUCTION	16
COMMENTAIRE GÉNÉRAL	70
INTRODUCTION	70
STRUCTURE GÉNÉRALE DE L'ARTICULUS	70
LA DÉMARCHE CRITIQUE DE MERSENNE	72
LES SOURCES DE MERSENNE	73
L'HÉRITAGE MUSICAL DES ANCIENS	74
APERÇU DU SYSTÈME MUSICAL GREC	74
Les sons	75

Les genres	76
LES EFFETS DE LA MUSIQUE	78
Le mode dorien	79
Le mode phrygien	79
Le mode ionien	80
Le mode lydien	80
Le mode myxolydien	80
Les effets du rythme	81
L'HARMONIE MUSICALE COMME REFLET DE L'HARMONIE DE L'ÂME ET DU MONDE	82
VERS UNE NOUVELLE ESTHETIQUE MUSICALE	84
CONCLUSION	87
BIBLIOGRAPHIE	88
ANNEXES	94
ANNEXE 1 : M. MERSENNE, <i>QUAESTIONES CELEBERRIMAE IN GENESIM</i>, PARIS, S. CRAMOISY, 1623, COL. 1529-1540	94

INTRODUCTION

*Il [Mersenne] a donné l'occasion de
plusieurs belles découvertes qui peut-être
n'auraient jamais été faites s'il n'y eut excité
les savants.¹*

À la charnière entre un seizième siècle renaissant et le dix-septième siècle de la raison et des Lumières, le Révérend Père minime Marin Mersenne est une figure de proue de l'avancée scientifique et un témoin des plus précieux des connaissances musicales de son temps. Il a joué un rôle capital parmi les savants qui l'entouraient.

Si son remarquable ouvrage de plus de 1500 pages, l'*Harmonie universelle*, a grandement attiré l'attention des musiciens et des musicologues, ce fut nettement moins le cas des *Quaestiones celeberrimae in Genesim*. Et pour cause ! Elles sont entièrement écrites en latin. Pourtant, elles contiennent deux cent colonnes des plus intéressantes qui traitent de la musique. Instruments et système musical des anciens, règles de composition et de prononciation, force des consonances sont des sujets parmi tant d'autres dont Mersenne parle dans cette œuvre et qui restent inexploitées à ce jour.

Alliant philologie et musicologie, nous vous proposons donc ici une fenêtre ouverte vers ces écrits : une traduction inédite des colonnes 1529 à 1540, dans lesquelles le minime aborde la question de la force de la musique des anciens.

Quelle distinction faire entre mythe et réalité ? Quelle était la position de Mersenne à ce sujet ? Quelles sont les sources dont il s'est servi pour étudier la question ? En quoi toutes ces réflexions impactent-elles la composition et la musique de son temps ? Ce sont là des questions auxquelles nous tenterons de répondre dans les pages qui suivent.

¹ B. PASCAL, *Œuvres*, éd. BRUNSCHVIG et BOUTROUX, t. VIII, Paris, Hachette, 1914, p. 195-196.

MISE EN CONTEXTE

Marin Mersenne

Biographie succincte

Marin Mersenne (1588 – 1648) est un Père de l'ordre des minimes. Sa vie pourrait presque se résumer à cette phrase. Après des études de lettres anciennes, de philosophie et de théologie à la Sorbonne, il entre dans les ordres en 1611 et passera sa vie au service de Dieu et de la science, pour la plupart du temps au couvent de la Place Royale à Paris. Comme le dit Jean-Pierre Maury, « Il n'a jamais rien bu (sauf de l'eau), rien mangé (à part du pain et des légumes crus ou bouillis), rien revêtu que la robe de laine brute des minimes, rien possédé que quelques livres, un aimant ou deux, une lunette. Faut-il ajouter qu'il n'a jamais pris une femme par la main, ni porté un enfant sur ses épaules ? »². Comme l'écrira son disciple et ami, Hilaire de Coste, il ne passa pas un jour de sa vie sans lire les auteurs anciens ou la Bible³.

Mersenne a été auteur, chercheur, et en cela occupe une place centrale dans la vie intellectuelle de son temps : outre l'édition de nombreux ouvrages et traités, on lui doit la promotion de la méthode, des découvertes scientifiques et des grands hommes de son temps, il a un « rôle d'embryon d'académie »⁴ : « Les relations qu'il entretenait avec tous les savants l'avaient rendu le centre de tous les gens de lettres »⁵. Il fut en effet en relation avec des savants de tous pays, tels que Gassendi, Huygens, Jean-Baptiste Morin, Descartes, Roberval (dont Mersenne édita les livres d'optique)⁶. De Coste a établi une liste (non des moindres) des intellectuels qui venaient régulièrement rendre visite à Mersenne, et si celui-ci n'avait pas les capacités logistiques d'accueillir beaucoup de monde à la fois à la façon

² J.-P. MAURY, *À l'origine de la recherche scientifique : Mersenne*, S. TAUSSIG (éd.), Paris, Vuibert, 2003, p. 3.

³ H. DE COSTE, *La vie du R. P. Marin Mersenne, théologien, philosophe et mathématicien de l'Ordre des Pères minimes*, Paris, Cramoisy, 1649, p. 9.

⁴ J.-P. MAURY, *idem* p. 73.

⁵ BAILLET, *La vie de Monsieur Descartes*, t.II, Paris, éd. HORTHEMELS, 1691, p. 352.

⁶ ODILE KRAKOVITCH, « La vie intellectuelle dans les trois couvents minimes de la Place Royale, de Nigeaon et de Vincennes » in *Bulletin de la société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 109^e année (1982), Paris, p. 30.

des Académies, les objectifs et les résultats étaient les mêmes⁷ : « Ils se rassemblaient chez Mersenne non pas tous ensemble et à un moment convenu, mais lorsqu'il était libre »⁸.

On connaît principalement l'homme et le chercheur qu'était Mersenne grâce aux hommes de son temps qui ont parlé de lui dans leurs ouvrages, dont par exemple le célèbre René Descartes⁹ et par son abondante correspondance, qu'il entretenait avec un nombre impressionnant d'érudits et de scientifiques, parmi lesquels on retrouve Mauduit, Peiresc, Torricelli ou encore Descartes¹⁰. La liste des auteurs des lettres retrouvées dans la cellule du Père à sa mort fut éditée un an plus tard par Hilaire de Coste, qui a écrit un biographie du minime, un an après sa mort¹¹. Cette correspondance forme dix-huit volumes édités par C. de Waard, dont le dernier est un volume de tables et d'index, qui rassemble plus d'un millier de lettres¹². On a bien sûr conservé davantage de réponses envoyées à Mersenne (781 pour être exact) que de lettres de la main du minime lui-même (à peine 306), puisque c'est ce dernier qui rassemblait ces documents, mais cette correspondance est un témoin précieux de la vie scientifique et intellectuelle de l'époque.

Son œuvre

Le premier texte édité par Mersenne en 1623, la même année que les *Quaestiones in Genesim*, fut *L'usage de la raison*, un essai sur la spiritualité. Il serait superflu de citer toutes les œuvres qu'il a écrites, pour cela voyez la bibliographie de notre auteur chez A. Beaulieu¹³. Contentons-nous de d'évoquer les quelques ouvrages traitant de la musique qui ont succédé à l'œuvre que nous étudions ici : une suite manuscrite des *Quaestiones in Genesim* (1623), le *Traité de l'harmonie universelle* (1627) dans lequel il aborde en détail le sujet que nous étudierons dans les pages suivantes, c'est-à-dire la force de la musique chez les anciens, une *Esquisse ms. d'un traité du son* (1627), les *Questions inouïes* (1634) qui rapportent quelques mythes qui se trouvent dans les colonnes traduites ici, les *Questions harmoniques* (1634), les *Préludes de l'harmonie universelle* (1634), les *Harmonicorum et Instrumentorum libri* (1636), l'*Harmonie universelle* (1636), véritable encyclopédie dans

⁷ *Correspondance du P. Marin Mersenne*, éd. C. DE WAARD, Paris, CNRS, 1969, p. XLIII.

⁸ DUHAMEL, *Regiae scientiarum Academiae historia*, Paris, 1701, p. 7.

⁹ H. DE COSTE, *idem* p. 36.

¹⁰ C. DE WAARD, « A la recherche de la correspondance de Mersenne » in *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, vol.2, n°1 (1948), p.14-17.

¹¹ H. DE COSTE, *idem* p. 90-97.

¹² *Correspondance du P. Marin Mersenne*, éd. C. DE WAARD, Paris, CNRS, 1969.

¹³ A. BEAULIEU, *Mersenne, le grand minime*, Fondation Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, Bruxelles, Les Belles Lettres, 1995, p.327.

laquelle Mersenne a fait un état des connaissances musicales du XVII^e siècle, et enfin les *Harmonicorum libri XII* en 1648.¹⁴ Parmi toutes les œuvres écrites par le minime, en français autant qu'en latin, on observe ainsi que la musique occupe une place prédominante, aux côtés des sciences.

Le public auquel s'adresse Mersenne dans ses œuvres est un public ciblé d'intellectuels. On l'observe notamment dans le titre des *Quaestiones*, où il énumère les différents spécialistes auxquels l'ouvrage pourra être utile : philosophes, médecins, mathématiciens, etc. De Waard donne la raison pour laquelle selon lui Mersenne se serait donné cette mission de mise par écrit du savoir scientifique : à force de se battre contre les sceptiques et les libertins, il « ne pouvait pas laisser le champ libre à ceux qui mettaient en péril non seulement la religion, mais les principes mêmes des sciences »¹⁵.

Grâce aux nombreuses sources à la disposition de notre auteur (voyez le commentaire page 73), et à sa mémoire exceptionnelle¹⁶, Mersenne fait un nombre incalculable de citations dans ses ouvrages, provenant de textes antiques, médiévaux et contemporains. Au grand dam de qui tentera de remonter à ces sources, les références sont malheureusement souvent incomplètes : un auteur sans le titre de l'œuvre, une œuvre sans le numéro de chapitre, voire un numéro de chapitre allant au-delà du nombre contenu dans l'ouvrage, les surprises ne manquent pas. Dans le cas de notre extrait, si de fastidieuses recherches furent nécessaires, la plupart des références ont été retrouvées et se trouvent en notes infra-paginales.

Quant à la méthode de Mersenne, c'est-à-dire un assemblage encyclopédique d'informations récoltées auprès des érudits qualifiés, de façon ordonnée et efficace, elle offre parfois un résultat quelque peu malaisé à aborder. Les nombreuses digressions, propres aux traités de l'époque, ajoutées au manque de hiérarchie entre les différentes thèses donnent un enchevêtrement parfois chaotique. Néanmoins, les richesses contenues dans l'œuvre de Marin Mersenne sont précieuses.

¹⁴ A. BEAULIEU, *idem* p.327-328.

¹⁵ *Correspondance du P. Marin Mersenne*, éd. C. DE WAARD, Paris, CNRS, 1969, p. XLV.

¹⁶ A. BEAULIEU, *idem* p. 20.

Les Quaestiones in Genesim

Le titre complet de l'œuvre, éditée aux éditions Cramoisy en 1623, n'est pas des moindres : *F. Marini Mersenni ordinis minimorum S. Francisci de Paula Quaestiones celeberrimae in Genesim, cum accurata textus explicatione. Hoc volumine athei, et deistae impugnantur, et expugnantur, et Vulgata editio ab haereticorum calumniis vindicatur. Graecorum et Hebraeorum musica instituatur. Francisci Georgii Veneti cabalista dogmata fuse refelluntur, quae passim in illius problematibus habentur. Opus Theologis, Philosophis, Medicis, Jurisconsultis, Mathematicis, Musicis vero, et Catoptricis praesertim utile. Cum indice quadruplici, videlicet locorum Scripturae Sacrae, quae in toto libro explicantur, Concionatorio, Quaestionum, et rerum, quae passim agitantur* (Du Frère Marin Mersenne de l'ordre des minimes de saint François de Paule¹⁷. Très illustres questions sur la Genèse, avec une explication approfondie du texte. Dans cet ouvrage sont attaqués et vaincus les athées et déistes, et l'édition de la Vulgate est défendue contre les calomnies des hérétiques. La musique des Grecs et des Hébreux est étudiée. Les dogmes cabalistiques de Franciscus Georgius de Venise¹⁸, qui se trouvent un peu partout dans ses *Problemata*, sont largement réfutés. Une œuvre utile aux théologiens, aux philosophes, aux médecins, aux jurisconsultes, aux mathématiciens, mais surtout aux musiciens et aux catoptriciens¹⁹. Avec quatre index, à savoir un index des passages des Saintes Ecritures qui sont expliqués dans l'ensemble de l'ouvrage, un index des erreurs, un index des questions, et un index des sujets qui sont traités au fil de l'ouvrage. Il résume par ce titre en quelques lignes les sujets abordés dans cet ouvrage de 1828 colonnes écrites en néo-latin, qui commente chaque verset du texte biblique, sur base de la version originale hébraïque, de la Septante et de la version latine communément utilisée en 1623, la *Vulgate* de Saint Jérôme.

¹⁷ Fondateur de l'ordre des minimes.

¹⁸ Auteur du *De harmonia mundi totius cantica tria* (1545), traité de philosophie humaniste chargé de platonisme et de Cabale.

¹⁹ La catoptrique est la partie de l'optique qui étudie la réflexion de la lumière. Mersenne aborde ce sujet dans notre extrait à la colonne 1538.

Contexte

En cette première moitié de XVII^e siècle, la société sort à peine du chaos produit par les guerres de religions. Les incertitudes de doctrines, encore présentes et ajoutées à l'incrédulité naissante, transforment doucement l'indépendance en libertinage. Certains efforts sont faits par les chefs d'état pour rétablir la discipline morale²⁰, mais la France voit apparaître des mouvements contraires à cette autorité. En 1623, Paris est aux prises avec les querelles d'influences cabalistiques, philosophiques, voire hérétiques : tandis que la mystérieuse secte de la « Rose Croix » prône une doctrine mêlant protestantisme, Cabale, utopie, chimie, se voulant dans la lignée de Paracelse, arrivent au même moment les « Alumbrados » (illuminés) espagnols.²¹ Une littérature libertines voit doucement le jour, qui se prétend respectueuse des choses divines, mais qui « étale une sensualité si ardente et si franche, si contente d'elle-même, si étrangère à toute inquiétude spirituelle, si joyeusement disposée, des délices humaines où elle se vautre, à faire la nique à Dieu ! »²²

C'est donc dans ce contexte de tensions que Mersenne écrira les *Quaestiones in Genesim* qui, outre une interprétation des versets de la Genèse, a une réelle visée apologétique, comme la deuxième partie du titre de l'oeuvre l'indique : « *Hoc volumine athei, et deistae impugnantur, et expugnantur, et Vulgata editio ab haereticorum calumniis vindicatur* » que l'on traduit par « Dans cet ouvrage sont attaqués et vaincus les athées et déistes, et l'édition de la Vulgate est défendue contre calomnies des hérétiques »²³. Un autre objectif de cette oeuvre est la réfutation des théories du médecin-pharmacien anglais Robert Fludd, sa cible principale, qui enjoint par un traité en 1616 à suivre l'enseignement de la Rose-Croix, fondée sur la médecine nouvelle, l'expérience chimique et la magie.²⁴

La mission que se donne Mersenne est de s'opposer aux libertins et aux libres penseurs, à l'hétérodoxie sous toutes ses formes. On observe d'ailleurs de manière générale un mouvement similaire d'opposition de la part des apologètes tels que Claude Garnier ou le

²⁰ Comme avec Louis XIII, le duc de Luynes et l'Ordonnance de 1617 (R. PINTARD, *Le libertinage érudit*, t. 1, Paris, Boivin et C^{ie}, 1943, p. 31).

²¹ J.-P. MAURY, *À l'origine de la recherche scientifique : Mersenne*, S. TAUSSIG (éd.), Paris, Vuibert, 2003, p.17.

²² R. PINTARD, *Le libertinage érudit*, t. 1, Paris, Boivin et C^{ie}, 1943, p. 32.

²³ M. MERSENNE, *Quaestiones celeberrimae in genesim*, Paris, S. CRAMOISY, 1623, couverture.

²⁴ J.-P. MAURY, *À l'origine de la recherche scientifique : Mersenne*, S. TAUSSIG (éd.), Paris, Vuibert, 2003, p.18.

père Garasse²⁵, suite à la condamnation du libertin Cesare Vanini.²⁶ Pour accomplir cette tâche, Mersenne se donne pour outil la science et les choses naturelles qui « nous servent d'échelons pour monter vers Dieu ». ²⁷ De plus, la situation politique est relativement calme (la guerre de Trente ans ne touchera la France que plus tard, et les guerres de religions sont terminées) et un mouvement général de recherche parcourt l'Europe. C'est ainsi que, sur la suggestion de Claude Ranguel²⁸, mathématicien et minime auteur d'un commentaire sur le livre des Rois, Mersenne entreprendra l'écriture des *Quaestiones*.²⁹

La musique des anciens

Les dix-sept premières colonnes de la *Quaestio* LVI, dont fait partie l'*Articulus* que nous traduisons ici, sont consacrées aux instruments de musique des Grecs, des Latins et des Hébreux.³⁰ Ce sont les douze colonnes suivantes que nous nous proposons de traduire. Elles traitent du pouvoir de la musique des anciens. La suite de cette partie musicale des *Quaestiones* abordera la question des règles d'harmonie et de composition, il défendra la composition en langue française sous la forme de vers mesurés à l'antique, selon les idées de Pontus de Tyard (*Apud Pontum*). Mersenne nous dit donc ici qu'il abordera à présent les différents éléments qui donnent sa force à la musique de ces derniers, non pas toute l'harmonie musicale, mais suffisamment afin que les Modernes puissent s'en inspirer pour la création de leur musique (col. 1530a).

Une parenthèse semble nécessaire pour expliciter ce qu'il faut entendre par les notions d'« Anciens » et de « Modernes », ces deux termes étant tout à fait relatifs. Il y a d'abord une distinction à faire au niveau chronologique. Peuvent être appelés anciens les auteurs antiques, datant de l'Antiquité autant classique (d'Homère à l'apogée de l'Empire romain)

²⁵ Pour une étude approfondie de la question du libertinage dans ces années 1623 et suivantes, voyez R. PINTARD, *Le libertinage érudit*, t. 1, Paris, Boivin et C^{ie}, 1943, p. 31 et seq.

²⁶ A. DEL PRETE, « Réfuter et traduire Marin Mersenne et la cosmologie de Giordano Bruno » in *Révolution scientifique et libertinage*, dir. A. MOTHU, Turnhout, Brepols, 2000, p.49-83.

Vanini faisait partie de ces libertins érudits qui se faisaient baptiser dans toutes les paroisses pour recevoir les subsides offerts aux apostats et changeant sans scrupules d'appartenance religieuse (R. PINTARD, *Le libertinage érudit*, t. 1, Paris, Boivin et C^{ie}, 1943, p. 20).

²⁷ M. MERSENNE, Préface à *La vérité des sciences contre les sceptiques ou pyrrhoniens*, Paris, T. DU BRAY, 1575.

²⁸ Idée avancée par Maury (p.20), mais de Coste n'en fait pas mention.

²⁹ A. BEAULIEU, *Mersenne, le grand minime*, Fondation Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, Bruxelles, Les Belles Lettres, 1995, p. 17-34.

³⁰ L. BRODKOM, « Imbroglios organologiques : Marin Mersenne et les *Quaestiones in genesim* : coll. 1513-1530, édition, traduction et commentaire », mémoire de master en langues et lettres anciennes, orientation classique, sous la direction de A. SMEESTERS et B. VAN WYMEERSCH, Louvain-la-Neuve, UCL, 2016.

que tardive (jusqu'au Moyen-Âge), en opposition avec les auteurs modernes, c'est-à-dire contemporains de Mersenne (nous restons bien entendu du point de vue renaissant). C'est sans doute cette distinction que fait Mersenne dans ses *Quaestiones*, étant donné qu'il place dans la catégorie des anciens les Grecs, les Latins et les Hébreux (col. 1530a). La notion d'« Ancien » aura ici un caractère vénérable et fera figure d'autorité, comme nous le verrons plus bas.

Une autre différenciation peut être faite dans la dénomination d'anciens et de modernes, basée sur les conceptions artistiques des auteurs du dix-septième siècle. La littérature, autant scientifique que de divertissement, est à un tournant dans l'histoire : à la façon de la « Querelle des Anciens et des Modernes » qui verra le jour à la même période³¹, la science se construit et voit apparaître de nouvelles méthodes d'expérimentation et de recherche scientifique. Jusqu'à présent, la science était fondée sur les ressemblances, gouvernée par une épistémologie de l'analogie. Avec Descartes puis un peu plus tard avec Mersenne, on bascule vers une épistémologie de l'expérimentation, qui est valable aussi dans le domaine musical.

En effet, jusqu'à la fin du XVI^e siècle, le savoir dans la culture occidentale était gouverné par la ressemblance, qui a joué un rôle de première ligne dans l'exégèse et les commentaires des textes.³² Cette *épistémè* a pour conséquence que le savoir de l'époque est à la fois « pléthorique et absolument pauvre »³³. Une notion prend alors une importance capitale, ranimée par la tradition néo-platonicienne : celle du microcosme. Le rapport entre microcosme et macrocosme fait couler beaucoup d'encre, notamment chez Mersenne, comme nous le verrons dans le commentaire général (page 82). Foucault décrit les connaissances du XVI^e siècle comme « un mélange instable de savoir rationnel, de notions dérivées des pratiques de la magie, et de tout un héritage culturel dont la redécouverte des textes anciens avait multiplié les pouvoirs d'autorité »³⁴. Cette définition concorde tout à fait avec le style de Mersenne, qui met sur papier les connaissances innombrables qu'il a acquises, sans que le fil rouge ne soit toujours visible.

³¹ A. LAGARDE ET L. MICHARD, *XVII^e siècle. Les grands auteurs français. Anthologie et histoire littéraire*, Paris, Bordas, 2003, p. 433.

³² M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 32.

³³ M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 45.

³⁴ M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 47.

Mersenne quant à lui peut être considéré à la fois comme un « ancien » et comme un « moderne ». Le minime fait en effet encore partie du XVI^e siècle renaissant néoplatonicien fondant ses connaissances sur les sources du passé et conservant le caractère encyclopédique propre au Moyen-Âge, notamment parce qu'il reste attaché à certaines conceptions anciennes, telle que celle d'Augustin selon lequel la musique n'est qu'un ensemble de proportions et d'intervalles harmonieux. Il se montre à la fois tout à fait moderne, précurseur d'un dix-huitième siècle caractérisé par une pensée nouvelle d'esthétique, voyant la musique comme porteuse de sentiments, siècle de Descartes et de la méthode cartésienne, qui voit l'apparition d'une science nouvelle de recherche et d'expérimentation.³⁵

On observe d'ailleurs clairement cette différenciation dans le passage que nous traduisons ici (et qui était aussi tout à fait observable dans les premières colonnes des *Quaestiones*) : d'une part, il fait montre de cet esprit d'exhaustivité propre au Moyen-Âge, dans le sens où il ne se contente pas de rapporter un fait ou l'autre, mais prend soin d'approfondir tout ce qu'il dit, donner des exemples pour tout, et écrire de façon assez peu laconique. D'autre part, il nous met en garde contre le caractère mythologique des fables des anciens, nous enjoignant à les considérer bien comme des mythes et non comme des sources dignes de confiance (col.1530a). En cela, Mersenne peut être à juste titre compté parmi les scientifiques de son temps, la science renaissante étant définie par Michel Foucault comme « le lieu d'un affrontement entre la fidélité aux Anciens, le goût pour le merveilleux, et une attention déjà éveillée sur cette souveraine rationalité en laquelle nous nous reconnaissons »³⁶.

Notre minime propose donc une étude rationnelle des forces de la musique des Anciens. Si l'on peut qualifier de nouvelle sa démarche critique, que nous étudierons plus en détails dans le commentaire à la page 72, le sujet quant à lui est un lieu commun dans l'humanisme renaissant. Le retour aux sources de l'Antiquité est l'un des piliers de cette période. La Renaissance, temps intermédiaire entre un Moyen-Âge considéré comme sombre, et l'époque classique, accorde une grande importance à l'héritage des anciens.

La *Theorica musicae* (1492) et la *Practica musicae* (1496) de Gaffurius par exemple illustrent bien ce retour aux anciens, essai humaniste ambitieux de synthèse des traditions helléniques et boéciennes, qui place l'ordre et l'harmonisation de l'univers en première

³⁵ D. T. MACE, « Marin Mersenne on langage and music » in *Journal of Music Theory*, XIV/1, 1970, p. 4.

³⁶ M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 47.

place. Gaffurius aborde, dans son *De Harmonia*, l'impact des résonances musicales sur les vertus et le cosmos. On peut citer d'autres grands noms tels de Zarlino, Vicentino ou Zacconi. Athanase Kircher quant à lui représentera l'aboutissement de cette théorie de l'harmonie, dans sa *Musurgia universalis* (1650).³⁷

Marin Mersenne mettra bien sûr cette harmonie au centre de son œuvre, mais de façon plus rationnelle : la raison mathématique prend le dessus et balaie les démonstrations analogiques. Nous concluons cette introduction sur ces quelques mots de Philippe Vendrix : « Sans doute est-ce dans le sens de cette rationalisation que l'on peut lire l'assertion de Marin Mersenne selon laquelle il existerait un rapport proportionnel entre la « beauté de l'univers [grâce au] bel ordre qu'il garde dans toutes ses parties » et « la douceur et bonté de la musique » (*Harmonie universelle*). Cette beauté et cette bonté seront les preuves d'un savoir réglé sur la Vérité. Et ces trois termes deviendront les fondements de la pensée des Lumières. »³⁸

³⁷ F. FERRAND, *Guide de la musique de la Renaissance*, Paris, Fayard, 2011, p. 50-51.

³⁸ P. VENDRIX, « La place du plaisir dans la théorie musicale en France de la Renaissance à l'aube de l'âge baroque » in T. FAVIER et E. COUVREUR, *Le plaisir musical en France au XVII^e siècle*, Mardaga, Musique-Musicologie, 2006, p. 45.

NOTE À LA TRADUCTION

La traduction que nous vous proposons dans les pages qui suivent est inédite, de même que l'édition modernisée du texte latin de Mersenne. La source dont nous nous sommes servie est l'édition de 1623 de l'éditeur Sébastien Cramoisy.

Dans un souci d'uniformisation et afin de faciliter la lecture, nous avons modifié les « i » et les « u » intervocaliques par des « j » et des « v », selon la convention actuelle d'écriture. Dans le même ordre d'idée, nous avons modifié la ponctuation quand cela s'avérait nécessaire, afin de rendre la logique du texte, et avons corrigé (tout en le spécifiant) les coquilles faites par Mersenne ou l'éditeur.

Pour faciliter le référencement du texte, nous avons mis en caractères gras entre parenthèses les numéros des colonnes de l'édition de 1623, et avons inséré dans les texte les notes marginales.

Dans cet extrait, Mersenne cite régulièrement des auteurs grecs, mais en donne souvent une traduction latine personnelle. Nous nous sommes contentée de traduire une seule fois quand c'était le cas.

Pour finir, nous attirerons l'attention du lecteur sur la grande quantité d'auteurs que cite Mersenne dans ce passage, ou auxquels il fait allusion. Dans la mesure du possible, nous nous sommes efforcée du retrouver ces auteurs, de citer et traduire en note infra-paginale le texte dont il parlait, mais ce ne fut pas toujours possible (sauf mention contraire, les traductions sont nôtres). Nous demandons dès lors l'indulgence du lecteur et lui souhaitons bonne lecture.

TRADUCTION

QUESTION

AU SUJET DE LA FORCE DE LA MUSIQUE,

Autant de celle des anciens que de la nôtre

(1529a) Je me pencherai sur cette question d'autant plus volontiers qu'elle semble être à la fois difficile, plaisante et commode pour une meilleure compréhension de nombreux passages des Écritures, parmi lesquels [1Reg. 16] Il faut citer tout particulièrement les mots que nous lisons au premier livre des Rois, chapitre seize, verset vingt-trois : « Chaque fois que Saül était aux prises avec ce mauvais esprit du Seigneur, David prenait sa *cithara*³⁹ et en jouait de sa main et Saül était réconforté et se sentait plus léger, car le mauvais esprit se retirait de lui⁴⁰ »⁴¹ ; [Josué 6] et aussi l'opinion de certains qui attribuent l'effondrement des murs de Jéricho à la force du retentissement harmonieux des *tubae*⁴² et des voix du peuple, au sixième chapitre de Josué⁴³. Je laisse le reste de côté, (1530a) j'y viendrai plus tard. Il existe aussi d'autres raisons pour lesquelles j'expose ici cette question, raisons que l'on pourra conjecturer à partir de ce qui suit. Or,

³⁹ Les noms d'instruments ne sont pas traduits car il n'y a pas de concordance systématique entre l'instrument dont parle la Bible, celui auquel pense Mersenne et la description actuelle. La *cithara* est actuellement placée dans la famille des lyres, c'est un cordophone constitué d'une caisse de résonance en bois et d'un table d'harmonie sur laquelle sont posés des bras.

Pour une explication approfondie de chaque instrument, voyez L. BRODKOM, « Imbroglis organologiques : Marin Mersenne et les *Quaestiones in genesim* : coll. 1513-1530, édition, traduction et commentaire », mémoire de master en langues et lettres anciennes, orientation classique, sous la direction de A. SMEESTERS et B. VAN WYMEERSCH, Louvain-la-Neuve, UCL, 2016.

⁴⁰ Mersenne aborde un peu plus loin les vertus thérapeutiques de la musique. Lisez à ce sujet la note 52.

⁴¹ Samuel 1, 16, 23. Dans les éditions actuelles de *l'Ancien Testament*, le *Premier Livre des Rois* correspond à ce que la Vulgate clémentine désigne par troisième *Livre des Rois*. Quant au *Premier Livre des Rois* de la Vulgate Clémentine, il correspond au *Premier Livre de Samuel* (T. RÖMER, *Introduction à l'Ancien Testament*, Labor et Fides, 2009, p.313).

⁴² Classée parmi les aérophones, la *tuba* est un instrument à anche lippale, ayant une allure de trompette, composé d'un cylindre droit de bronze ou d'airain.

⁴³ « *Igitur omni populo vociferante, et clangentibus tubis, postquam in aures multitudinis vox sonitusque increpuit, muri illico corruerunt.* » « Alors que tout le peuple poussait des cris et que les *tubae* retentissaient, et après que le son de celles-ci eurent éclaté dans les oreilles de la foule, les murs s'écroulèrent sur le champ. » Josué, 6, 20.

QVÆSTIO

DE VI MUSICÆ TVM ANTIQVORVM

tum nostræ.

(1529a) Quæstionem hanc eo libentius aggredior quo difficilior, jucundior et ad plurima Scripturæ loca melius intelligenda commodior esse videtur, inter quæ non ultimum locum obtinent **[1Reg. 16]** quæ 1 Reg. 16 versu 23 legimus enimvero *quandocunque spiritus Domini malus accipiebat*⁴⁴ Saül, *David tollebat citharam et percutiebat manu sua et refocillabatur Saül et levius habebat, recedebat enim ab eo spiritus malus* ; **[Josue 6]** et quod aliqui putant vi clangoris harmonici tubarum et vocum populi muros Jerichuntinos corruiſſe, Josue 6. Mitto cætera, de **(1530a)** quibus postea. Sunt et aliæ rationes, ob quas hic difficultatem istam proponam, quas ex sequentibus conjicere

⁴⁴ i.e. *arripiebat* in *Vulgata Clementina*.

puisque je ne veux pas traiter ici de toute l'ampleur de l'harmonie musicale et que tout le reste de ce volume n'y suffirait pas, il me semble que les lecteurs pourront s'estimer amplement satisfaits si je leur montre ce qui est nécessaire pour que notre musique ne soit en rien inférieure à la musique antique, autant celle des Hébreux que celle des Grecs ou des autres nations. Afin d'y parvenir au mieux, nous traiterons toute cette affaire dans les articles suivants.

ARTICLE I

DE SAVOIR SI L'HARMONIE MUSICALE A RÉELLEMENT AUTANT DE FORCE

que l'affirment certains auteurs

(1529b) On connaît clairement l'avis des anciens, autant des Grecs que des Latins, au sujet de la force de la musique. Je l'évoquerai rapidement, en laissant cependant de côté les fables, telles que celles que raconte Horace dans la douzième ode du premier livre quand, dans son désir d'introduire un éloge d'Auguste, il déclare :

*De là, les forêts ont suivi sans hésiter
La voix d'Orphée,
Ralentissant par l'art maternel
Le cours rapide des fleuves et les vents hâtifs.
Son charme sait entraîner les chênes attentifs
Par ses cordes mélodieuses.*⁴⁵

Qu'il ne faille pas prendre cela à la lettre, Horace lui-même nous l'indique suffisamment quand il tient ces propos dans son art poétique :

*Au temps où les hommes vivaient dans les bois, le divin Orphée, interprète des dieux,
Les détourna des meurtres et d'une alimentation odieuse ;
De là, on raconte qu'il adoucit les tigres et les lions rapides,
On raconte aussi qu'Amphion⁴⁶, le fondateur de la ville de Thèbes,*

⁴⁵ HORACE, *Odes*, 1, 12, 7-12.

⁴⁶ Fils de Zeus et d'Antiope, Amphion fut abandonné à la naissance avec son frère Zéthos dans les montagnes. Recueillis par des bergers, ce dernier se distingue dans les luttes et les exercices physiques tandis qu'Amphion se passionne pour la musique. Il se fait remarquer grâce à ses dons par Hermès, ou Apollon en fonction des versions, qui lui offre une lyre (APOLLODORE, III, 5, 5 ; 10, 1). Par sa musique et ses paroles harmonieuses, Amphion sait faire bouger les pierres. Il se sert d'ailleurs de ce pouvoir pour construire les remparts de Thèbes,

poteris. Cum autem hoc in loco de tota harmonici concentus amplitudine pertractare neque velim, neque reliqua pars istius voluminis ferre possit, abunde cuilibet satisfactum iri arbitror, si ostendero quid sit necessarium ut Musica nostra nihil antiquæ tam Hebræorum quam Græcorum vel aliarum nationum cedat. Quod ut melius fieri possit, totum negotium sequentibus articulis conficiemus.

ARTICVLVS I

AN REVERA CONCENTVS HARMONICVS VIM

tantam habuerit, quantam authores asserunt

(1529b) Clarum est, quid de vi musicæ antiqui tam Græci quam Latini senserint, quæ breviter affero relictis tamen fabulis, quales sunt istæ, **[Horatius]** quas libro I ode 12 Horatius exprimit, dum in laudes Augusti sese insinuare cupit, dicens :

Vnde vocalem temere insecutæ

Orphea sylvæ

Arte materna rapidos morantem

Fluminum lapsus, celeresque ventos,

Blandum et auritas fidibus canoris

Ducere quercus.

Quod sane non ad litteram intelligendum esse satis ipse docet, dum in arte pœtica sic habet :

Sylvestres homines sacer, interpretsque Deorum

Cædibus et victu fædo deterruit Orpheus,

Dictus ob hoc lenire tigres, rapidosque leones,

Dictus et Amphion Thebanæ conditor arcis

sur laquelle il règne avec son frère après avoir découvert leur origine divine et tué le roi de la ville, ancien époux de leur mère.

Selon Hygin (*Fables*, LXIX, 7), l'instrument d'Amphion avait sept cordes, autant que ce dernier avait de filles et que de portes que comptait la cité de Thèbes. Amphion, à la mort de ses filles tuées par Léo à cause de l'insolence de leur mère, se poignarde et meurt (OVIDE, *Métamorphoses*, VI, 271-272).

Faisait bouger les pierres au son de sa testudo⁴⁷, et par une douce prière

Les conduisait où il voulait.⁴⁸

Sur la base de ce passage, il est clair que ces effets doivent être compris de façon métaphorique. **[Les différents effets de la Musique antique]** Tout autres sont les pouvoirs que l'on attribue aux disciples de Pythagore, comme le fait que Damon⁴⁹ ait ramené des hommes saouls et effrontés à la modération grâce à une mélodie plus grave et qu'Asclépiade ait souvent réprimé par son chant les soulèvements du peuple en ébullition. On rapporte aussi que le Thébain Isménias⁵⁰ a guéri les douleurs de sciatique, et selon Martianus⁵¹ que les Grecs ont établi que les maladies de l'âme et du corps étaient soignées par les modulations de la *lyra*.

(1530b) C'est pour cette raison que les Apuliens ont nommé la tarentelle à partir du nom de la tarentule : ils rapportent que ceux qui ont été mordus peuvent être soignés par la danse et par un concert d'instruments de musique.⁵² Non moins remarquable est l'esprit que l'on

⁴⁷ Il s'agit là d'un instrument de la famille des lyres, dont le corps était généralement fait à base d'une carapace de tortue, d'où son nom.

⁴⁸ HORACE, *Art poétique*, 391-396.

⁴⁹ Damon est considéré comme le musicien le plus célèbre du « siècle de Périclès », il était le précepteur et conseiller de ce dernier. Cette capacité de ramener des hommes à la modération en usant d'une mélodie grave lui est attribuée chez Quintilien (*Inst.* I, 10, 32), Jamblique (*Vit. Pyth.* 112), Sextus Empiricus (*Ad. math.* 6, 8) et Boèce (*De Musica*, I, 1) à Pythagore.

⁵⁰ Isménias le Thébain était un très illustre aulète, contemporain de Philippe de Macédoine et d'Alexandre le Grand (A. BÉLIS, *Les musiciens dans l'Antiquité*, Paris, Hachette, 1999, p. 30). Cette capacité de guérison de la sciatique provient de chez Boèce : « *Ismenias vero Thebanus Boetiorum pluribus, quos schiatici doloris tormenta vexabat, modis fertur cuncta abstersisse molestias.* » « On rapporte, à de nombreuses reprises chez Boèce, qu'Isménias le Thébain a dissipé tous les maux de ceux que les tortures de la douleur de la goutte sciatique tourmentaient. » (BOÈCE, *De musica*, I, 1).

⁵¹ « *Perturbationibus animorum corporisque morbis medicabile crebrius carmen insonui ; nam phreneticos symphonia resonavi, quod Asclepiades quoque medicus imitatus.* » « Contre les troubles de l'esprit et du corps, j'ai très souvent fait entendre un chant thérapeutique : j'ai rendu la santé à des frénétiques grâce à une musique harmonieuse – méthode que le médecin Asclépios a lui aussi imitée. » (MARTIANUS CAPELLA, *De nuptiis Philologiae*, IX, 926, trad. J.-B. GUILLAUMIN, Paris, collection des universités de France, 2011, p.29.)

⁵² Mersenne évoque une croyance populaire selon laquelle la morsure de tarentule transmettait une maladie appelée tarentisme (ou tarentulisme). Le seul remède possible était la danse accompagnée de musique. Cette croyance, apparue au XIV^{ème} siècle, suscite fortement l'attention des pères de l'Eglise XVII^{ème} siècle, qui s'intéressent à sa signification. Les victimes touchées par cette maladie sont affectées par divers symptômes, dont des soubresauts au son de la musique. Chaque tarentule étant différente, le musicien doit trouver la tarentelle (musique spécifique à cette thérapie) correspondante (ROUGET, *La musique et la transe : esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 1990, p. 296-307). L'unique remède étant la musique, comme le dit Mersenne, de nombreuses chansons ont été composées, sur lesquelles était dansée la danse appelée Tarentelle. Athanase Kircher décrira le mode opératoire complexe de cette musique thérapeutique dans son *Magnes sive De arte magnetica*, dépendant de plusieurs facteurs, tels que la nature du venin, de l'araignée, de la personne mordue. Pour une étude approfondie de ce sujet, voyez G. L. DI MITRI, « Les lumières et la transe. Approche historique du tarentisme » in *Cahiers d'ethnomusicologie*, 19 (2006), p. 117-137.

La musicothérapie est l'un des thérapies les plus anciennes, reconnue dans les civilisations grecquo-latine et juive. Le tarentisme étant perçu au XVII^{ème} siècle comme une preuve évidente du caractère thérapeutique de la

Saxa movere sono testudinis, et prece blanda

Ducere quo vellet.

Quibus manifestum est effectus illos metaphorice intelligi. **[Varii antiquæ Musicæ effectus]** Alia vero sunt, quæ Pythagoræ discipulis tribuunt, ut quod Damon ebrios atque petulantes ad temperantiam modulo graviori reduxerit, ferventis⁵³ vulgi seditiones crebro cantu Asclepiades compescuerit. Ferunt etiam Hismeniam Thebanum Ischiadis dolores persanasse ; et Martianus a Græcis sancitum fuisse ait, ut animorum atque corporum morbi ad lyræ modulos curarentur.

(1530b) Qua ratione Apuli a phalangio tarentulam appellant : demorsi saltatione et instrumentorum musicorum concentu sanari traduntur. Nec minus est quod Thaleti Cretensi

musique, l'évocation de cette croyance chez Mersenne a donc bien sa place parmi les différentes anecdotes qu'il rapporte en ce sens. (E. SCHWANDT, « Tarantella » *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 1 Aug. 2017. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27507>)

⁵³ *Ferventi* dans l'édition de 1623.

attribue à Thaléas le Crétois⁵⁴, d'avoir mis en fuite la peste grâce à la douceur de sa *cithara*. Je laisse de côté Terpandre et Arion⁵⁵, dont on dit qu'ils ont soigné les Lesbiens de graves maladies par leur chant ; Hérophile⁵⁶ qui a examiné les veines des malades avec des nombres musicaux ; Xénocrate⁵⁷ qui a délivré des fous de la démence par la modulation de ses chants ; et d'autres à qui on attribue une si grande connaissance de la musique qu'ils semblent même rendre l'ouïe aux sourds. De là, il arriva par la suite que l'action de prescrire des remèdes aux malades a été appelée « *praecinere* »⁵⁸. Je ne m'étendrai pas davantage sur le sujet des maladies et des autres effets remarquables, étant donné que l'on peut facilement trouver

⁵⁴ Mersenne fait ici allusion à Thaléas de Gortyne, poète crétois du VII^{ème} siècle ACN, qui délivra Spartes de la peste au moyen de la musique. (*Realencyclopädie* II, 5, 1934, col. 1213) On retrouve cette histoire aussi chez Plutarque : « Thaléas le Crétois, qui, appelé, dit-on, sur l'ordre de la Pythie, guérit les Lacédémoniens par la musique et délivra Sparte de la peste qui la ravageait. » (PLUTARQUE, *De la musique*, XIX, 423, trad. H. WEIL et TH. REINACH, Paris, Ernest Leroux, 1900.) Boèce quant à lui fait allusion au personnage pour illustrer l'intérêt de l'éducation musicale à Spartes, mais sans allusion à la peste : « *Quod Lacedaemonii maxima ope servavere, dum apud eos Taletas Cretensis Gortinus magno pretio accitus, pueros disciplina musicae artis imbueret.* » « Les Lacédémoniens conservèrent cette [tradition] avec grand soin, tandis que le crétois Thaléas de Gortyne, acquit à grand prix, enseignait aux enfants la discipline de l'art musical. » (BOÈCE, *De musica*, I, 1.)

⁵⁵ Mersenne tire sans doute une fois de plus cette information de Boèce : « *Terpander atque Arion Methymnaeus Lesbios atque Iones, gravissimis morbis, cantus eripuerunt praesidio.* » « Terpandre et Arion de Métymne ont tiré les Lesbiens et les Ioniens de graves maladies à l'aide de leur chant. » (BOÈCE, *De musica*, I, 1). Terpandre (né vers 670) est un citharède du septième siècle ACN, natif de Lesbos ou de Cumes, que l'on dit être l'inventeur du barbiton et le plus ancien auteur de scholies qui ne nous sont pas parvenues. L'origine de son nom signifie l'homme (*andr-*) qui charme (*terp-*) (*Der Neue Pauly*, t.XII/1, p.162). Arion de Métymne (fl. 620 ACN) est un poète lyrique et musicien, originaire de Lesbos, surtout connu pour avoir échappé à des brigands en jouant de son instrument en mer, et avoir été ramené par un dauphin jusqu'au rivage (*Der Neue Pauly*, t.I, p.1083).

⁵⁶ Il s'agit d'un célèbre médecin du dernier tiers du IV^{ème} siècle ACN, originaire de Chalcédoine, fondateur de l'anatomie (*Realencyclopädie* VIII (1913), col. 1104-1110.). Sur le parallélisme proposé par Hérophile entre le pouls et le rythme musical, l'on peut lire Pline, *Histoire naturelle* (XI, 89), ou encore Censorinus, *Livre du jour natal* : « Hérophile, de son côté, qui professait le même art, prétend que les pulsations des veines se font d'après les règles du rythme musical. Si donc il y a de l'harmonie dans les mouvements et du corps et de l'âme, il est hors de doute que la musique n'est point étrangère au fait de notre naissance. » (CENSORINUS, *Livre du jour natal*, 12, 4, trad. M.J MANGEART, Paris, Panckoucke, 1843.)

⁵⁷ « *Xenocrates organicis modulis lymphaticos liberavit.* » « Xénocrate a libéré les délirants grâce aux mesures de sa musique. » J. LEFÈVRES D'ETAPLES, *Elementa musicalia*, Paris, J. HIGMANUS et V. HOPILIUS, 1496, *incipit*.

⁵⁸ Composée des mots *prae* (avant) et *cino* (chanter), ce verbe signifie littéralement « chanter avant », c'est-à-dire résonner devant ou prononcer une incantation. Ce verbe s'emploie aussi dans le sens « jouer » d'un instrument. (GAFFIOT, p.1213). Macrobe, dans son *Commentaire au songe de Scipion*, traite des effets de la musique en affirmant que cette dernière a le pouvoir d'agir sur le corps et de soulager les maux, d'où : « *Nam hinc est, quod aegris remedia praestantes praecinere dicuntur.* » (MACROBE, *Commentaire au songe de Scipion*, II, 3, 9.), phrase qui est sensiblement similaire à celle de Mersenne, dont il a pu s'être inspiré.

tribuunt citharæ suavitate pestilentiam fugasse. Mitto Terpandrum et Arionem, qui Lesbios a gravibus morbis cantu liberasse dicuntur ; Herophilum musicis numeris ægrorum venas pensiculantem ; Xenocratem lymphatos a dementia carminum modulis vindicantem ; et alios, quibus tantam musicæ scientiam conferunt, ut etiam surdis auditum reddere viderentur. Hinc postea factum est ut præcinere dicti sint, qui ægris remedia præstarent. Plura de morbis et aliis mirandis effectibus non referam, quandoquidem facile haberi possunt Gaphurius in

Gaffurius⁵⁹, Lefèvre d'Étaples⁶⁰, Zarlino⁶¹, Cerone⁶² et d'autres, qui exposent sur ce point de nombreuses données tirées des anciens.

J'ajouterai néanmoins certains faits un peu plus récents que je me souviens avoir lus chez ces auteurs, parmi lesquels l'un me semble remarquable : **[Philostrate]** la réponse de Canus, le joueur de *tuba* le plus remarquable de son temps, à une question d'Apollonius, (au livre cinq, chapitre sept de la *Vie d'Apollonius* de Philostrate), qu'il pouvait réaliser tout ce qu'il voulait grâce à son art : « Car que demander de plus que de pouvoir arracher la tristesse à ceux qui se lamentent, que je rende plus joyeux celui qui se réjouit, que je rende celui qui aime plus ardent et que je rende l'homme religieux davantage touché par la volonté divine et plus prêt à louer les Dieux. »⁶³ (1531) Ce même Philostrate, dans son *Achille*⁶⁴, attribue une grande force à la musique : La musique est grandement efficace pour rabaisser l'agitation de l'âme et l'orgueil. C'est là un point que je peux aisément approuver : en effet, puisque la

⁵⁹ Franchinus Gaffurius (1451-1522) est un théoricien italien, compositeur et chef de chœur. A la manière de Mersenne, son style se caractérise par la compilation d'informations provenant d'une multitude de sources auxquelles il ajoute des commentaires. Il est ainsi l'auteur notamment d'une *Practica musicae* (1496), fortement inspirée de Tinctoris, et d'un *Theoricum opus* (1480) dans lequel il poursuit le projet de compléter l'œuvre de Boèce en rassemblant tous les témoins de la littérature latine et grecque, et qui fera l'objet d'une seconde édition en 1492 sous le nom de *Theorica*. (B. J. BLACKBURN. "Gaffurius, Franchinus." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 20 Jun. 2017. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10477>).

⁶⁰ Jacques Lefèvres d'Étaples (1460-1536), en latin Jacobus Faber Stapulensis, est un théologien français et théoricien de la musique. Il est l'auteur d'une œuvre intitulée *Elementa musicalia*, dans laquelle, inspiré des théories d'Euclide, il propose une méthode de calcul des intervalles musicaux. Son approche de la question de tempérament sera citée jusqu'au dix-huitième siècle. (M. FEND. "Faber Stapulensis, Jacobus." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 20 Jun. 2017. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09172>)

⁶¹ Gioseffo Zarlino (1517-1590), célèbre compositeur italien et théoricien du contrepoint est l'auteur notamment de *Le istituzioni harmoniche*, ainsi que d'un *Sopplimenti musicali* (1588), dans lequel il approfondit la question des auteurs antiques. (C. V. PALISCA. "Zarlino, Gioseffo." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 20 Jun. 2017. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30858>)

⁶² Pietro Cerone (1566-1625) est un théoricien, chanteur et prêtre italien. Après des études et un début de carrière en Espagne, où les musiciens italiens sont rares, il devient prêtre à Naples, où il restera jusqu'à la fin de sa vie. Il est l'auteur d'un traité monumental : *El melopeo y maestro: tractado de música theorica y pratica; en que se pone por extenso; lo que uno para hazerse perfecto musico ha menester saber* (1613), dans lequel il est question des connaissances théoriques et pratiques de la musique au seizième siècle. Il y traite de l'art de la composition, des différentes formes musicales existantes et des compositeurs de son temps. Cette œuvre a eu une influence profonde sur la musique espagnole durant tout le dix-septième siècle. (B. HUDSON. "Cerone, Pietro." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 27 Jun. 2017. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05304>)

⁶³ PHILOSTRATE, *Vie d'Apollonius*, V, 21, 3.

⁶⁴ Mersenne fait ici allusion à un court passage de la *Gallerie antique*, œuvre dans laquelle Philostrate décrit une toile représentant Achille et son maître : « D'un autre côté, le regard de Chiron est plein de douceur : c'est qu'il agit et pense selon la justice, c'est aussi que jouant de la cithare, il a subi l'influence de la musique. » (PHILOSTRATE, *Une galerie antique*, II, 2, 359, trad. A. BOUGOT, Paris, Renouard, 1881.) L'auteur ne dit rien de plus à ce sujet, mais cela est suffisant pour comprendre qu'il considère la musique comme ayant une influence sur les actions et les pensées pour les rendre juste.

Musica intrumentali et theoretica, Stapulensis, Zarlinus, Ceronus et alii, qui plurima ab antiquis repetita producunt.

Nonnulla tantum paulo recentiora subjungam, quæ apud eos me legisse memini, inter quæ mirum videtur, **[Philostratus]** quod Canus apud Philostrato libro quinto de vita Apollonii capitulo septimo, ætatis suæ tibicinum præstantissimus roganti Apollonio responderit, se quicquid vellet, arte sua efficere : *quid enim*, inquebat, *requiris amplius, quam ut mærentibus mærorem adimam, lætantiem vero seipso reddam hilariorē, τὸν δὲ ἐρῶντα θερμότερον, τὸν δὲ φιλολύτην ἐνθεώτερόν τε καὶ ὕμνώδη ; amantiem vero calidiorē et religiosum divino numine magis correptum et ad laudandos Deos (1531) paratiorē efficiam*. Idem Philostratus in Achille magnam vim musicæ tribuit, μουσικαὶ γὰρ ἱκανὴ ὥραύσιν τὸ ἐτίμὸν τε, καὶ ἰωφανεσηκεῖς γνώμης ad animi æstum fastumque deprimendum plurimum valet. Quod quidem facile concesserim : cum enim musica in

musique est située dans l'harmonie, elle pourra facilement faire revenir une âme perturbée à l'équilibre. Mais certains semblent éprouver un grand embarras du fait que Timothée⁶⁵, le très célèbre joueur de *lyra*, poussait Alexandre à prendre les armes, en chantant un type de chant droit⁶⁶ alors même qu'il était étendu à table, et qu'il le ramenait ensuite à la sérénité par une plus douce harmonie. Afin qu'on ne prenne pas cela pour fable, je confirmerai la chose par un exemple admirable, [Krantzius] que rapporte Krantzius au cinquième livre de

⁶⁵ Timothée de Thèbes est un aulète, qui fut un familier d'Alexandre le Grand. Souvent confondu, et ce depuis l'Antiquité, avec son homonyme, Timothée de Milet qui n'était quant à lui pas aulète, mais célèbre citharède et dithyrambographe. Il passe parfois même complètement inaperçu, comme dans l'ouvrage de référence qu'est la *Realencyclopädie*, qui répertorie quelques septante-sept Timothée parmi lesquels ne se trouve pas notre aulète. (Pour une étude complète du personnage, cfr. Anne BÉLIS, « Timothée, l'aulète thébain » in *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. 80, fasc. 1, Antiquité-Oudheid, p.107-123.)

Mersenne faisait-il la distinction entre les deux ? Sans doute. Il nous dit ici que Timothée jouait de la *lyra* et non de l'aulos auprès d'Alexandre. Cette histoire, il doit l'avoir puisée chez Photius, Dion Chrysostome ou encore la Souda :

« Εἶδες ἂν εὐθὺς σεμνὸν μετὰ τὴν μουσικὴν Ἀλέξανδρον. Καὶ τὸ σύμπαν εἶπεῖν, τοιοῦτον ἐξῆν ὁρᾶν ἐκεῖνον, ὅποιον αὐτὸν ἐποίει διὰ τῶν αὐλημάτων Τιμόθεος. » « On pouvait voir Alexandre redevenir grave aussitôt qu'il avait entendu de la musique. Et en un mot, on pouvait voir le roi dans l'humeur où le mettaient les airs d'aulos de Timothée. » (PHOTIUS, *Bibliothèque*, VI, 272a, 37-40, trad. R. HENRY, Paris, collection des universités de France, 1971, p.111.

« Ὁ γοῦν Τιμόθεος, εἰ καθάπερ πολεμικόν τινα διελθεῖν ἤδει νόμον, οὕτως ἠπίστατο αὐλημα δικάϊαν καὶ φρόνιμον καὶ σώφρονα τὴν ψυχὴν καὶ φιλάνθρωπον δυνάμενον παρασχεῖν, μὴ πρὸς ὄπλα ὀρμῶσαν μόνον, ἀλλὰ ἐπὶ τε εἰρήνην καὶ ὁμόνοιαν καὶ θεῶν τιμᾶς καὶ ἀνθρώπων ἐπιμέλειαν, τοῦ παντὸς ἂν ἦν ἄξιος Ἀλεξάνδρῳ παρεῖναι τε καὶ ἐπαυλεῖν, οὐ θύοντι μόνον, ἀλλὰ καὶ ἄλλως, ὅποτε ἢ πενθῶν ἀκρίτως τύχοι παρὰ τὴν ἀξίαν καὶ τὸ πρέπον ἢ κολάζων πικρότερον τοῦ νομίμου καὶ ἐπιεικοῦς ἢ χαλεπαίνων τοῖς αὐτοῦ φίλοις τε καὶ ἐταίροις ἢ ὑπεροπῶν τοὺς θνητοὺς τε καὶ ἀληθεῖς γονέας. » « Si donc Timothéos connaissait le chant guerrier comme quelqu'un qui l'a traversé, ainsi il savait que l'air d'aulos pouvait procurer une âme juste et sensée et prudente et humaine, non seulement pour prendre les armes mais aussi pour la paix, l'union, pour honorer les dieux, pour le gouvernement des hommes. Enfin il avait été de grande valeur pour Alexandre, lui qui était présent à ses côtés et qui l'accompagnait à l'aulos, non seulement lorsqu'il sacrifiait, mais aussi d'une autre manière : soit lorsqu'il était face à des chagrins sans discernement à l'encontre de ce qui est digne et convenable, soit qu'il punissait plus sévèrement que de coutume ou la juste mesure, soit qu'il était désagréable envers ses amis et ses compagnons, soit qu'il méprisait les mortels et ses vrais parents » (DION CHRYSOSTOME, *De regno*, 1, 6-7).

« Τιμόθεος γὰρ ὁ αὐλητὴς ἔτι πρόσθεν, ὃν ποτε αὐλοῦντα λέγουσι τῆς Ἀθηνᾶς τὸν ὀρθιον νόμον ἐπικαλούμενον, ἐς τοσόνδε ἐκπλήξαι Ἀλέξανδρον τοῖς μέλεσιν, ὥστε μεταξὺ ἀκούσαντα ἀναΐζει ἐπὶ τὰ ὄπλα. » « Car alors on raconte que l'aulète Timothée, lorsqu'il jouait le nome d'Athéna, influençait tellement Alexandre avec ses chants qu'en pleine écoute il se levait pour prendre les armes. » (SUDA, alpha 1122)

Ces trois témoignages tardifs rapportent comment l'aulète réveillait l'ardeur d'Alexandre en jouant le nome orthien, air instrumental en dorien, très aigu, également appelé « nome d'Athéna » ou encore « nome du chariot ». On retrouve une deuxième occurrence de cette histoire dans l'œuvre du minime : il dit dans ses *Questions inouyes*, question 10 : « Timothée mettait Alexandre le Grand en colère quand il chantait, ou qu'il touchait de la harpe. ».

Notons cependant qu'il ne s'agit là que d'un lieu commun, l'anecdote, ayant pour fonction la propagande du roi. Selon Dion Chrysostome, la réaction du roi n'est pas tant due au pouvoir de la musique qu'au tempérament naturel d'Alexandre, qu'elle révèle. En effet, d'autres auteurs racontent la même anecdote en citant d'autres aulètes : Sénèque attribue l'exploit à Xénophante (*De Ira*, II, 2, 6.), et Plutarque à Antigénidas de Thèbes (*De Alex. fort.* (II), 335 A.)

⁶⁶ En grec, ὀρθιον νομον. Un *nomos* est un des genres de la musique grecque ancienne, sans doute de pratique complexe et virtuose, dont le premier praticien fut Chrysothemis le crétois. Terpandre le perfectionna, et Arion l'agrandit. (T. J. MATHIESEN, « Nomos » in *Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press*. Web. 31 Jul. 2017. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40474>)

concordia sita sit, facile discordem animum ad temperiem revocare poterit. Sed non parvum negotium aliquibus facessere videtur, quod Timotheus nobilissimus fidicen Alexandrum impulerit ut ad arma procurreret, ubi ὀρθιον νόμον cecinit, etiam si mensæ accumberet, quem postea remissiori concentu ad animi quietem reducebat. Quod ne fabulosum existimes, admirabili exemplo confirmabo, **[Krantzius]** quod Krantzius libro 5 Daniae capitulo 3 ita

sa *Dania*, chapitre trois. « Tandis qu’Ericus, entretemps déjà revenu dans son royaume, entretenait une cour nombreuse et se plaisait à l’activité à la fois de nombreux soldats et artisans, il se trouvait parmi tous ces gens un musicien qui disait qu’il avait une telle connaissance de son art qu’il pouvait amener les hommes aux émotions qu’il voulait. Il prétendait qu’il rendait les tristes joyeux, les fougueux attristés, les indignés apaisés, les calmes révoltés et même fous de colère. Et cet homme, par le fait qu’il magnifiait les choses dont il prétendait être capable, rendait le roi très désireux d’en faire l’expérience. Déjà il regrettait sa jactance et aurait voulu ne s’être pas vanté de si grands exploits ; de fait, il est certain que faire ce type d’expérience sur un roi n’est pas sans danger. De plus, s’il ne confirmait pas ses propos par des faits, il craignait d’être considéré comme tout autant menteur que frivole. Il priait ceux qu’il pouvait de détourner le roi de ce désir, mais en vain. Plus il refusait de mettre son art à l’épreuve, plus il embrasait la curiosité du roi. Quand il se vit contraint d’accomplir ce dont il s’était vanté, il demanda que toutes les armes soient mises à l’écart, ainsi que tous les objets avec lesquels une blessure pourrait être infligée. Ensuite, il veilla à ce que certaines personnes, qui puissent être présentes quand on leur ferait signe, se tiennent hors de portée du son de la *cithara* et qu’elles reçoivent l’ordre de briser la *cithara* sur la tête du musicien après la lui avoir arrachée des mains. Une fois que tout fut en place, il joua de la *cithara* devant le roi enfermé avec quelques personnes dans une pièce. Tout d’abord il apporta aux auditeurs une certaine tristesse par sa mélodie grave : ensuite, par un accompagnement plus agréable, il les rendit joyeux, de sorte qu’il s’en fallait de peu qu’ils ne se mettent à faire la fête. Alors en s’armant des modes plus rudes, il les excita à une certaine indignation ; lorsque celle-ci se fut renforcée, on pouvait voir le roi et les personnes présentes entrer dans un état de fureur. Bientôt il fit signe à ceux qui étaient cachés d’entrer et de contenir le roi déjà furieux. Selon ce qui avait été convenu, ils brisèrent d’abord la *cithara* puis s’approchèrent du roi, mais la force de l’homme fut telle qu’il en tua plusieurs à coup de poing. Ensuite, recouvert d’un amas d’oreillers, son ardeur se calma, mais lorsqu’il revint à lui, il souffrit grandement de s’être emporté contre des compagnons jadis très fidèles. »⁶⁷

⁶⁷ Il est assez rare de voir chez Mersenne une si longue citation d’un auteur, de façon non modifiée. Généralement, le minime se contente de raconter en ses propres termes ou de citer (rarement sans faute) l’une ou l’autre phrase. Dans ce cas-ci, il a retranscrit (recopié sans doute) tout un passage de l’œuvre d’Albert Krantz. (A. KRANTZIUS, *Chronica regnorum aquilonarium Daniae Sucticae Norvagiae*, V, 3, ed. J. SCHOTTUS, Lyon, 1546.)

refert : « Cum Ericus interea jam reversus in regnum solemni curia uteretur multorumque militum simul et artificum industria delectaretur, aderat inter alios musicus, qui artis eam peritiam se tenere diceret, ut homines in quoscunque vellet affectus vocaret, ex mœstis lætos, ex alacribus tristes, ex indignabundis placatos, ex placidis indignantes usque ad furorem insanientes se facere jactaret. Atque is quo faciebat ista majora, quæ se posse diceret, regem experiundi fecit cupidissimum. Iamque pœnitebat artificem suæ jactantiæ, velletque non tam de se magna prædicasse ; quippe ista in rege expendere non sine periculo esse. Insuper si minus quæ dixit facto probasset, mendacem se futilemque haberi non sine discrimine formidabat. Orabat quos poterat regem ab eo desiderio averterent, sed nihil egit. Quo enim magis recusavit artis experimentum, eo magis regem accendit. Ubi vidit non se evasurum, quominus impleret quæ jactasset, orat exportari arma omnia et quibus læsio posset inferri. Deinde ut extra sonum citharæ consistent nonnulli, qui possint adesse vocati, curavit, ereptamque manibus citharam capiti jubentur illidere canentis. Omnibus jam rite instructis regem cum paucis in aula reclusum cithara aggreditur. Primum gravi sono mœrorem quendam audientibus ingerebat : inde succinendo plausibilis in lætitiā vertit, ut paulum abesset, quominus jocabundi dissultarent. Tum modis acrioribus intentatis indignationem quandam concitabat, quæ ubi invaluit, furere regem adstantesque cernere erat. Mox signum dedit delitescantibus ut introirent regemque jam sævientem continerent. Illa primum ex conducto cithara, regem deinde aggrediuntur, sed tantum fuit robur viri, ut pugno quosdam exanimaret. Inde multis obrutus pulvinaribus ardor ille conquievit, sed cum se jam in se recepisset, vehementer indoluit sæviisse in eos, quos habuit ante fidissimos. »

[**Saxo Grammaticus**] Saxo Grammaticus ajoute au livre 12 de sa *Dania* que le roi, surnommé le bon, après avoir brisé les portes de la pièce, saisit son épée, avec laquelle il transperça quatre hommes. Quand il revint à lui, il laissa le royaume sous la direction de son fils, partit à Jérusalem expier ces meurtres et mourut lui-même à Chypre, crucifié par des hommes pieux.⁶⁸

Pour cette raison, les Lydiens ont mené de remarquables combats en s'animant au son de *tibiae* et de *fistulae*⁶⁹, les Crétois grâce à la *cithara* et aux *fides*⁷⁰, les Lacédémoniens, grâce à l'harmonie du chant, et aujourd'hui encore, lors des batailles et des assauts de villes, les soldats sont excités presque jusqu'à la rage par le son de la *tuba* ; même les chevaux en sont transformés. [**Cassiodore**] Je tairai ce qu'ont dit Cassiodore au premier livre des *Variae*⁷¹, Élien un peu partout dans son œuvre, Athénée, Martianus Capella, Boèce et de nombreux autres au sujet de la force de la musique. (1532) [**Rangolius**] L'éloquent Claude Rangolius les louera longuement et éloquemment dans son commentaire au chapitre 16 du premier livre

⁶⁸ Les seize livres de la *Gesta Danorum* de Saxo Grammaticus, secrétaire d'un puissant prince de l'Eglise de la fin du douzième siècle, forment l'une des œuvres majeures de la littérature médiévale danoise. Au douzième livre, l'auteur raconte en effet cette histoire du roi Ericus emporté par la musique, et ce de façon bien plus détaillée que ne le faisait Krantzius (Saxo Grammaticus, *Gesta Danorum*, XII, 5-6.) Il y ajoute notamment les éléments que relève Mersenne : « Victo itaque colluctantium robore procursum nactus convulsis regie foribus arreptoque ense quatuor militum continendi ejus gratia propius accedentium necem peregit. (...) Ut autem acrioribus expiationis modis poenitentiam ederet (...), Judeamque divine visitationis memoria venerabilem adire constituit. » « C'est pourquoi, sa force ayant vaincu celle de ceux qui l'avaient combattu, il prit la fuite, après avoir totalement détruit les portes du palais et arraché une épée, il perça de part en part quatre soldats, qui dans le but de le contenir, se sont approchés trop près de la mort. (...) Comme il déclarait vouloir une pénitence selon les modes d'expiation plus durs, il décida de se rendre en Judée, vénérée pour le souvenir de la visite de Dieu. »

⁶⁹ La *fistula* est un aérophone de la famille des *tibiae*. Elle est assemblée de sept tuyaux de tailles différentes, nous l'appelons aujourd'hui « flûte de pan ».

⁷⁰ Dérivé du grec σφίδες, les *fides*, *ium* désignent à l'origine les cordes de la lyre, et par extension tout instrument à corde.

⁷¹ « Translationibus enim tuis Pythagoras musicus, Ptolemaeus astronomus leguntur Itali. (...) Organa extraneis uocibus insonare, et peregrinis flatibus calamos complet, ut musica possint arte cantare. (...) Metalla mugiunt, Diomedis in aere grues buccinant, aeneus anguis insibilat, aues simulatae fritiniunt ; et quae propriam uocem nesciunt habere, dulcedinem probantur emittere cantilenae. Parua de illa referimus, cui coelum imitari fas est. » « Grâce à vos traductions, les Romains lisent le musicien Pythagore et l'astronome Ptolémée. (...) Les instruments résonnent de leur voix étonnante, et on insuffle aux roseaux des airs étrangers, afin qu'ils puissent chanter de l'art musical. (...) Les métaux retentissent, les oiseaux de Diomède résonnent dans les airs, le serpent d'airain siffle, les oiseaux gazouillent pour imiter ; et ceux-ci, qui n'ont pas reçu leur propre voix, tentent de produire cette douceur de la musique. Mais nous rapportons si peu de cet art, qui sais imiter le ciel. » CASSIODORE, *Variae*, I, 45, 2.

[Saxo Grammaticus] Addit Saxo Grammaticus libro 12 Daniae Regem cognomine bonum effractis atrii foribus arripuisse ensem, quo quatuor transfodit ; ubi vero menti restitutus est relicto procuratore regni filio Hierosolymam expiandorum homicidiorum per pios cruciatus gratia profectum, atque in Cypro defunctum fuisse.

Eapropter Lydi tibiis et fistulis, Cretenses cithara et fidibus, Lacedæmonii carminum concentu animati mirabiles pugnæ ediderunt, et etiamnum in præliis et urbium expugnationibus clangore tubæ milites animantur, ac fere in furorem, sicut et equi convertuntur. **[Cassiodorus]** Taceo quæ Cassiodorus Variarum libro 1, Ælianus passim, Athenæus, Capella, Boëtius, et alii plurimi de vi musicæ referunt, **(1532) [Rangolius]** quos vir disertus Claudius Rangolius ad capitulum 16 libri 1 Regum fuse atque diserte laudatus⁷²

⁷² *Laudatutus* dans l'édition de 1623. Nous avons corrigé car ce futur impliquerait que Claude Rangolius n'eût pas encore édité son traité, alors qu'il le fit en 1621.

des Rois.⁷³ [Virgile] Virgile témoigne dans le livre 6 de l'*Énéide* à quel point la musique a de force pour exciter la fureur, lorsqu'il décrit les qualités de Misène⁷⁴ :

Sans pareil pour rassembler les hommes

*et exciter leur ardeur guerrière à l'aide du chant de l'airain.*⁷⁵

De même que l'on dit que l'harmonie provoque la fureur, on dit aussi qu'elle a calmé certaines personnes de leur fureur : ainsi on rapporte que Theodulf fut libéré de ses liens par le Louis le pieux, lorsqu'il chanta à pleine voix un hymne, qu'il avait préparé dans sa prison, *Gloire, louange et honneur à toi, Christ roi Rédempteur.*⁷⁶

[Sozomène] L'histoire racontée par Sozomène au livre 7, chapitre 23, est bien connue, dans laquelle l'empereur Théodose délaissa la colère qu'il avait conçue contre les habitants d'Antioche à cause de statues de l'empereur et de son épouse qui avaient été jetées à bas par

⁷³ CLAUDIUS RANGOLIUS, *Comentarii in libros regum*, X, 5. Cet ouvrage ne va que jusqu'au chapitre 14 et ne commente pas le chapitre 16 du premier livre des rois. En revanche, Mersenne fait sans doute ici référence au commentaire du verset cinq du livre 10, dans lequel effectivement Rangolius traite de la musique pendant quinze colonnes (col. 1228-1243). Il y aborde principalement les différents instruments des Anciens et leur utilisation, mais l'une de ces colonnes traite de la force de la musique des Anciens : il rapporte quelques noms d'auteurs anciens ayant traité de la force de la musique (Athénée, Isidore) qui peut « réprimer les débordements de l'âme, adoucir les mœurs, tempérer la colère, soulager le chagrin par les larmes. » (CLAUDIUS RANGOLIUS, *Comentarii in libros regum*, X, 5, coll. 1242). Claude Rangolius y parle ensuite des découvertes de Pythagore et de ce qu'en ont rapporté ses disciples pour terminer en abordant la question des différents modes dont parlent Platon et Aristote, et des caractéristiques de chacun d'entre eux.

⁷⁴ Misène est un guerrier troyen, fils d'Éole et compagnon d'Hector. Par sa musique, il encourageait les Troyens lors des affrontements contre les Grecs. Il accompagna Énée vers l'Italie après de la chute de Troie et fut tué par le dieu marin Triton pour l'avoir défié en affirmant qu'il le surpassait dans l'art de faire retentir son instrument.

⁷⁵ VIRGILE, *Énéide*, 6, 164.

⁷⁶ Théodulf (ou Théodulphe) est considéré comme le meilleur poète de l'époque carolingienne. D'origine espagnole, il fut évêque à Orléans et à l'abbaye de Fleury à la fin du huitième siècle. En 817, impliqué dans la rébellion de Barnard d'Italie contre son oncle Louis le Pieux, Théodulf est envoyé en exil à Angers. La légende dont parle Mersenne est rapportée par Guillaume Durand, évêque de Mende : « *Et nota quod Theodulphus, Aurelianensis episcopus, apud Ludovicum imperatorem, Karoli magni filium, false a quibusdam suis emulis accusatus est, ad eodem est Andegavis carcerati custodire nuncupatus. Cumque in hac dominica (palmarum) juxta domum in qua custodiebatur processio transiret, ille fenestra aperta factoque silentio, hos pulcherrimos versus a se editos scilicet : GLORIA, LAUS ET HONOR TIBI SIT, REX CHRISTE redemptor, qui puerile decus prompsit osanna pium. Israel es tu rex, Davidis et cetera, presente imperatore, cantavit, cui in tantum placuerat quod mox illum a vinculis absolvit et episcopatum sibi restituit, atque eos hac die in fine processionis cantari instituit.* » « Et on raconte que Théodulphe, évêque d'Orléans, accusé à tort par certains de ses émules, fut entendu par l'empereur Ludovic, fils de Charlemagne, quand il était emprisonné à Angers. C'est alors qu'en ce dimanche (des rameaux), tout près de la cellule dans laquelle il était emprisonné, une procession s'avancait. Les fenêtres ouvertes et en plein silence, il proclama ces sublimes vers : GLOIRE, LOUANGE ET HONNEUR À TOI, ROI CHRIST SAUVEUR, POUR LE CORTEGE DES ENFANTS CHANTA « HOSANNA ». TU ES ROI D'ISRAEL, DE DAVID, etc. Il chanta pour l'empereur présent et lui plut tant que bientôt il le détacha de ses chaînes et lui rendit son épiscopat. Il décida même que ses vers seraient chantés en ce jour précis à la fin

est. **[Virgilius]** Testis est Virgilius 6 Æneidos quantum musica ad concitandum furorem valeat, dum Miseni præstantiam describit :

Quo non præstantior alter

Ære ciere viros, Martemque accendere cantu.

Ut vero furorem excitasse dicitur, sic etiam a furore revocasse concentus, unde ferunt Theodulphum e vinculis a Ludovico pio liberatum fuisse, ubi plena voce hymnum, quem in carcere meditatus fuerat, *Gloria laus et honor tibi sit rex Christe Redemptor* cecinit.

[Sozomenus] Nota est Sozomeni historia libro 7 capitulo 23, ubi Theodosius imperator iram deposuisse dicitur, quam adversus Antiochenos ob statuas imperatoris et conjugis a populo dejectas conceperat ; quod ita contigisse refert, ut Flavianus eorum episcopus

de la procession. » (*Rationale*, Lyon, 1481, fol.182. Pour une étude approfondie de cette légende, voir A. LENDRU, « Théodulfe, évêque d'Orléans et l'hymne *Gloria, laus*. La procession des Rameaux », in *La Province du Maine*, n°6, 1926, p. 60.)

le peuple. Selon son récit, les choses se sont passées de la façon suivante : Flavianus, l'évêque d'Antioche, persuada les jeunes gens qui avaient l'habitude de chanter pour la table impériale de prendre comme texte les chansons qui figuraient dans les supplications des habitants d'Antioche. Suite à cela, l'Empereur, empli d'un sentiment d'humanité et vaincu par la miséricorde, se réconcilia sur l'heure avec la ville, et il arrosa de larmes une coupe qu'il tenait alors en main.⁷⁷ **[Baronius]** Cependant Baronius, dans le tome quatre de l'année 388 de notre ère, pense que cela est faux, parce que saint Chrysostome ne se souvient pas de cette histoire. Pour cette raison, il reporte la persuasion sur un excellent discours de Flavianus, qu'il tint devant l'Empereur pour défendre ses concitoyens : en vérité le discours et la musique ont pu conjindre leurs effets et il ne s'ensuit pas que l'histoire n'est pas vraie, même si Chrysostome ne la rappelle pas⁷⁸. On peut associer à cela ce jeune homme qui, voulant ouvrir avec effraction les portes d'une maison, s'interrompit sur-le-champ, lorsqu'un musicien joua sur le mode dorien⁷⁹ avec des vers spondaïques^{80, 81} **[Pontus]** Je me souviens

⁷⁷ SOZOMEN, *Ecclesiastica historia*, t.II, Oxford, éd. R. HUSSEY, 1860, VII, XXIII, 313, 10-37, p.756-757.

⁷⁸ En effet, dans ses *Annales Ecclesiastici*, Baronius ne fait pas allusion à la musique, mais affirme que « *In quos Theodosius vehementer commotus, perditurus prope erat civitatem cum civibus, nisi opera monachorum et legatione Flaviani ejus civitatis episcopi vix tandem placatus esset* : » « Theodose s'emporta vivement contre ceux-ci [les citoyens ayant abîmé les statues], et il aurait anéanti la cité et ses citoyens, s'il n'avait pas, au final, été calmé avec peine par l'intervention des moines et l'ambassade de Flavianus, l'évêque de sa cité. » (BARONIUS, *Annales Ecclesiastici*, t.VI, Vatica, L. GUERIN, 1866, année 388, p.1.) Baronius rapporte ensuite ce discours, qu'il dit en effet avoir tiré de l'œuvre de Chrysostome. Quant à la référence de l'anecdote, Mersenne se trompe une fois de plus : il ne s'agit pas du tome IV mais du tome VI. En revanche, l'année 388 de notre calendrier (*ANNUS CHRISTI 388*) correspondant avec la quatrième année du pontificat de saint Sirice (*ANNUS SIRICII 4*), et les deux dates étant notées côte à côte au début du chapitre, peut-être Mersenne a-t-il simplement mal lu.

⁷⁹ Comme l'étudiera Mersenne à de nombreuses reprises dans ce chapitre, aux modes musicaux grecs sont attribuées des vertus et des caractéristiques qui sont à la base de la pensée musicale grecque. Nous étudierons ces modes et leurs particularités dans le commentaire général aux pages 78 à 81.

⁸⁰ Les vers grecs sont composés de pieds, eux-mêmes composés de syllabes longues (notées ci-après « - ») et de syllabes courtes (« ~ »), l'enchaînement de ces dernières formant la nature même du vers. Un vers spondaïque est un type particulier d'hexamètre (vers de six pieds) ne comportant que des spondées, c'est-à-dire des pieds de deux syllabes longues (- -) : - - / - - / - - / - - / - - / - -

Etant donné que dans un hexamètre, le pénultième pied est presque toujours un dactyle (- ~ ~), le vers spondaïque est assez rare et a souvent un but bien précis comme par exemple donner de la constance au vers ou insinuer une ambiance solennelle (L. NOUGARET, *Traité de métrique latine classique*, Paris, Klincksieck, 1986, p. 45).

⁸¹ On retrouve cette histoire chez Quintilien : « *Nam et Pythagoran accepimus concitatos ad vim pudicae domui adferendam iuvenes jussa mutare in spondium modos tibicinas composuisse*. » : « Ainsi Pythare, dit-on, voyant des jeunes excités s'apprêter à porter violence dans une respectable maison réussit à les calmer en invitant la flûtiste à changer sa mesure en rythme spondaïque. » (QUINTILIEN, *Institution oratoire*, I, 10, 32, trad. J. COUSIN), ainsi que chez Boèce : « *Cum vinolenti adulescentes tibiaram etiam cantu, ut fit, instincti mulieris pudicae fores frangerent, admonuisse tibicinam ut spondeum caneret Pythagoras dicitur. Quod cum illa fecisset, tardinate modorum et gravitate canentis illorum furentum petulantiam consedisce*. » : « Comme il arriva que des jeunes gens ivres, influencés par la musique de *tibiae*, s'appêtaient à briser la porte d'une chaste femme, on raconte que Pythagore convainquit l'aulète de jouer en vers spondaïque. Lorsqu'elle s'exécuta, leur folle insolence fut totalement apaisée par la lenteur des modes et le sérieux du chant. » (*De mus.* I, 1). Elle est

persuaserit adolescentibus, qui ad mensam imperatoriam canere solebant, ut eas pronuntiarent cantilenas, quæ in Antiochensium supplicationibus erant ; quo facto Imperator humanitatis affectu perfusus et misericordia victus confestim urbi reconciliatus fuerit et phialam quam tum manu tenebat lachrimis⁸² irrigaverit ; **[Baronius]** licet Baronius tomo 4 ad annum Christi 388 id falsum esse putet, quia Divus Chrysostomus istius historiæ non meminit, ideoque rejicit hanc suasionem in excellentem orationem Flaviani, quam pro suis civibus ante Imperatorem habuit : verum et oratio et musica simul concurrere potuerunt, nec sequitur historiam non esse veram, licet Chrysostomus illius non meminerit. Huc referri potest adolescens ille qui, fores domus effringere volens, illico cessavit, ubi musicus modum dorium versibus spondaïcis adduxit. **[Pontus]** Memini etiam me apud Pontum legisse

aussi contée par Jamblique (*De vita Pyth.*, XXV), par Sextus Empiricus (*Adv. musicos*, p.357), avec plus ou moins de détails. L'air est joué tantôt par un homme, tantôt par une femme.

⁸² *Lacrymis*, dans l'édition de 1623. Mersenne utilise régulièrement une graphie grecque que nous harmoniserons.

aussi avoir lu chez Pontus l'histoire de quelques hommes de qualité invités à un repas à Milan, qui furent jetés dans une telle stupeur par un autre, qui jouait de sa *testudo*, qu'ils furent en extase durant un long moment.⁸³ Laissant ces récits, il faut à présent discuter si la musique des Anciens produisait réellement ces effets, ou si cela doit être interprété comme une fable.

Avant tout, il ne manque pas de musiciens remarquables qui croient que cette idée est fausse et a pris naissance de la vantardise des Grecs qui élevaient leurs arts jusqu'au ciel, et qu'il faut en partie attribuer ces récits à la Renommée « qui accroît ses forces en avançant »⁸⁴. D'autres pensent que les Grecs ont affirmé de leur musique ce qu'ils désiraient qu'elle produise. D'autres encore ne rejettent nullement la faute sur la vantardise et le mensonge des Grecs, mais sur les hommes de cette époque, qui étaient à ce point stupides et incultes qu'ils admiraient tout ce qu'ils entendaient ou voyaient, ce qui fait qu'ils étaient facilement amenés par n'importe quelle mélodie à l'émotion qu'on voulait ; ceux-ci par conséquent nient que les Grecs ont été aussi excellents musiciens que nous le prétendons. Bien au contraire, ils affirment que les nôtres sont de loin plus expérimentés, soit parce qu'ils croient que les Anciens chantaient à l'unisson sans jamais séparer le chant en parties⁸⁵, soit parce qu'ils

⁸³ « Vous pourriez faire conte (...) d'un grand nombre d'anciennes histoires sur ce sujet. Mais malaisément en rencontrerez-vous une de plus vive preuve qu'est celle qui dernièrement nous fut racontée, à ce mesme propos, par Monsieur de Vintimille (...) qui sejourant à Milan, (...) fut appelé (...) à un festin somptueux et magnifique, fait en faveur d'une plus illustre compagnie de la cité, et en maison de mesme estofe où (...) se rencontra Francesco dy Milan, homme que l'on tient avoir atteint le but (s'il se peut) de la perfection à bien toucher un Lut. Les tables levées il en prent un, et comme pour tater les accors, se met pres d'un bout de la table à rechercher une fantaisie. Il n'eut esmeu l'air de trois pinçades qu'il romt les discours commencez entre les uns et les autres fetiés, et les ayant contraint tourner visage la part où il estoit, continue avec si ravissante industrie que peu à peu, faisant par une sienne divine façon de toucher mourir les cordes souz ses doigts, il transporte tous ceux qui l'escoutoient en une si gracieuse melancolie que l'un, appuyant sa teste en la main soustenue du coude ; l'autre, estendu lachement en une incurieuse contenance de ses membres qui, d'une bouche entr'ouverte et des yeux plus qu'à demy desclos, se cloüant (eust-on-jugé) aux cordes, et qui d'un menton tombé sur sa poitrine, desguisant son visage de la plus triste taciturnité qu'on vit onques, demeuroient privez de tout sentiment, ormis de l'ouye, comme si l'ame, ayant abandonné tous les sieges sensitifs, se fust retirée au bord des oreilles pour jouir plus à son aise de si ravissante symphonie. Et croy (disoit Monsieur de Vintimille) qu'encor y fussions-nous, si luy mesmes, ne scay-je comment se ravissant, n'eust resuscité les cordes et, de peu à peu envigourant d'une douce force son jeu, nous eust remis l'ame et les sentiments au lieu d'où il les avoit desrobez, non sans laisser autant d'estonnement à chacun de nous que si nous fussions relevés d'un transport ecstatiq de quelque divine fureur. » (PONTUS DE TYARD, *Solitaire Second*, éd. C. M. YANDELL, Genève, textes littéraires français, 1980, p.192-193.)

⁸⁴ VIRGILE, *Enéide*, IV, 175.

⁸⁵ La musique grecque est en effet monodique, en opposition avec la polyphonie propre au Moyen-Âge et à la Renaissance. Mais si Mersenne rapporte ici l'argument de certains selon lesquels les compositeurs de musique polyphonique sont plus expérimentés que les Grecs, ce n'est néanmoins pas son avis. En effet, il dit dans *l'Harmonie universelle* que le chant monodique est plus agréable : « Les simples récits qui se font d'une seule voix sont plus agréables que lorsque l'on chante la même chanson à deux ou plusieurs parties » (*HU*, livre quatrième de la composition, prop.1, p.197). La question de la valeur de la musique contemporaine face à la musique ancienne sera abordée au commentaire général page 84 à 86.

quosdam egregios viros ad convivium Mediolani vocatos in tantum stuporem ab aliquo actos fuisse, qui testudinem pulsaret, ut propemodum extra se longo tempore rapti fuerint. Quibus positus jam discutiendum est, num revera effectus illos musica antiquorum sortita fuerit, an vero illud fabulosum censeri debeat.

Imprimis vero non desunt egregii musici, qui credant id falsum esse, idque ex Græcorum jactantia ortum habuisse, qui suas artes ad cœlum usque tollebant, et partim *in famam, quæ vires acquirit eundo*, referendum esse. Alii Græcos de sua musica asseruisse, quod ab ea produci desiderassent. Alii minime illud rejiciunt in jactantiam et mendacium Græcorum, sed in illius ætatis homines, qui adeo stupidi et rudes fuerint, ut quicquid audirent atque viderent admirarentur, unde a qualicunque melodia facile quo velles movebantur ; qui proinde negant Græcos ita præstantes in musica fuisse, quales eos prædicamus, imo nostros jam longe peritiores esse, tum quia credunt eos nunquam pluribus partibus seu vocibus simul

nient que leurs instruments valent autant que les nôtres, pensant qu'ils ne se servaient que de la *cithara* ou de la *testudo* à quatre, sept ou huit cordes, soit enfin parce que les arts et les science se perfectionnent de jour en jour et que la musique devrait donc être plus parfaite qu'elle ne l'a été chez les Grecs, alors qu'elle en était encore à ses débuts et qu'elle recevait de ses inventeurs ses premiers rudiments.

Nous pourrions aussi mettre en avant l'ignorance des Grecs et leur conjecture malavisée, **(1533)** eux qui estimaient que l'âme humaine était constituée d'accords musicaux et de rapports harmonieux, ce que l'on peut lire non seulement chez Pythagore⁸⁶ et chez Platon dans le *Timée*⁸⁷ et ailleurs⁸⁸, **[Ptolémée]** mais aussi chez Ptolémée lui-même au chapitre cinq des *Harmonica*, où il distingue trois parties de l'âme, « Il y a trois premières parties de l'âme : l'intellective, la sensitive et la végétative. »⁸⁹, auxquelles il compare trois sortes de concordances. « L'octave est comparée à l'âme intellectuelle »⁹⁰, parce qu'il y a dans l'une et l'autre « quelque chose de simple, d'égal et de non-différent »⁹¹.

Il passe ensuite aux autres parties de l'âme et aux autres accords : « car la quinte est associée à l'âme sensitive et le quarte à l'âme végétative »⁹² parce que, dit-il, de même que la quinte est plus proche de l'octave que la quarte, l'âme sensitive s'approche plus de l'intellective que la végétative. **[Trois aspects de la quarte et quatre de la quinte]** Et de même qu'il attribue trois fonctions à la portion végétative de l'âme, de même il y a trois espèces de quartes, qui correspondent à la croissance, à la vigueur et au déclin. Il attribue aussi quatre fonctions à l'âme sensitive, la vue, l'ouïe, le goût et l'odorat : le toucher en effet est commun à toutes les parties, à côté des quatre aspects de la quinte, au sujet desquels nous parlerons ensuite.

[Sept aspects de l'octave] Enfin, il établit sept fonctions dans l'âme intellectuelle : l'imagination, l'intelligence, la mémoire, la « la réflexion qui se situe aux côtés de la

⁸⁶ Sans doute Mersenne parle-t-il des écrits qui ont été publiés au sujet de Pythagore, *a priori* par ses disciples, car Pythagore lui-même n'a jamais rien écrit, excepté quelques vers qui ont été considérés comme apocryphes.

⁸⁷ PLATON, *Timée*, 34b et seq., 47c-d.

⁸⁸ Outre le *Timée*, Platon aborde le thème de la musique dans les œuvres suivantes : *République*, livre III, 242c, 398b, livre VII, 530d, livre X, 616, *Lois*, livre II, 654, 667 et livre VII, 798d, 802 et 814e. Quelques échos dans le *Lachès*, 188d, le *Banquet*, 215c, le *Théétète*, 145d, et le *Philèbe*, 56a, 62c.

⁸⁹ C. PTOLEMAEUS, *Harmonicorum libri tres*, Oxford, J. WALLIS, 1682, livre III, chap. V, p. 239.

⁹⁰ C. PTOLEMAEUS, *Harmonicorum libri tres*, Oxford, J. WALLIS, 1682, livre III, chap. V, p. 239.

⁹¹ C. PTOLEMAEUS, *idem*, p. 239.

⁹² C. PTOLEMAEUS, *idem*, p. 239.

concontinentibus usos fuisse, tum quia negant eorum instrumenta nostris æqualia, quippe qui sola 4, 7, aut 8 chordarum cithara vel testudine usi fuerint, tum quia scientiæ et artes quotidie perficiuntur, nunc igitur musica perfectior esse debet quam apud Græcos, dum adhuc esset in cunabulis et prima rudimenta a suis inventoribus reciperet.

Possemus etiam Græcorum ignorancem et præposteram opinionem in medium proferre, qui existimabant **(1533)** animam humanam quibusdam musicis consonantiis et harmonicis proportionibus constare, quod non solum ex Pythagora et Platone in Timæo et alibi, **[Ptolemæus]** sed etiam ex ipso Ptolemæo capitulo 5 ἀρμονικῶν patet, ubi tres partes animæ facit εἶστι τοίνυν τὰ μὲν πρῶτα τῆς ψυχῆς μέρη, τρία· νοερὸν, αἰσθητικὸν, ἐκτικόν, quibus comparat tres consonantiarum species. Τὸ μὲν διὰπασῶν, τῷ νοερῷ, octavam animæ intellectuali, quia in utroque constituit simplex, æquale et indifferens quidpiam⁹³ πλεῖστον γὰρ ἐν ἑκατέρῳ τὸ ἀπλοῦν, καὶ ἴσον, καὶ ἀδιάφορον.

Iam vero ad alias consonantias et animæ partes accedit : τὸ δε δια πένθε τῷ αἰσθητικῷ ; τὸ δε διὰ τεσσάρων τῷ ἐρδικῷ, quia, inquit, sicut diapente magis ad diapason accedit, sic anima sensitiva ad intellectivam, quam diatessaron et vegetativa. **[3 species diatessaron 4 diapente]** Et sicut vegetatrici animæ portioni 3 species tribuit, ita et 3 diatessaron species constituuntur pro incremento, vigore et declinatione ; et sensitivæ 4 visum, auditum, gustum et odoratum : tactus enim omnibus partibus communis est juxta 4 species diapente, de quibus postea.

[7 diapason] Denique in intellectiva 7 collocat imaginationem, mentem, memoriam,

⁹³ *Quispian* dans l'édition de 1623, que nous avons corrigé pour le sens.

réflexion et de la recherche »⁹⁴, l'opinion qui tire son origine de la vraisemblance, « la raison, qui permet de juger convenablement »⁹⁵, enfin la sciences, « qui vise à la vérité et à la compréhension des choses »⁹⁶, afin que ces sept fonctions répondent aux sept aspects de l'octave.

Vraiment, il n'y a personne qui ne puisse comprendre à quel point ces théories sont futiles : en effet, ces sept parties intellectuelles, ces quatre sensibles et trois végétatives ne sont pas si bien établies que nous ne puissions pas mieux les distribuer en un plus grand ou un plus petit nombre de parties ; dans les types d'accords musicaux mentionnés ci-dessus, personne ne trouvera aucune analogie qui rende au moins probable la présence dans l'âme de symphonies qui leur répondent. **[La division de l'âme]** Il plaira peut-être davantage à certains que dans le même chapitre, suivant Platon et les Péripatéticiens, Ptolémée divise l'âme en âme rationnelle, irascible et concupiscible, de sorte que l'octave corresponde à la première, la quinte à la seconde et la quarte à la troisième, **[Les vertus de l'âme selon Ptolémée]** puisqu'il y a trois sortes de vertus dans la concupiscence : la « sagesse »⁹⁷, qui méprise les voluptés, la continence de soi qui supporte la privation et la modestie qui évite les actes déshonorants. « Dans l'âme irascible, il y a quatre espèces de vertus »⁹⁸ : la mansuétude grâce à laquelle nous résistons à la colère pour qu'elle ne nous entraîne pas ; la sécurité, ou « absence de crainte »⁹⁹, pour que les maux qui nous menacent ne nous effraient pas ; le courage pour mépriser les dangers, et la « résistance »¹⁰⁰ pour supporter les épreuves. Il reste sept parties pour l'âme rationnelle qui sont : « la subtilité qui nous apporte une certaine vivacité et rapidité dans les tâches à effectuer ; l'assiduité qui est telle que nous touchons les choses comme avec une aiguille ; une habileté à la contemplation, une réflexion apte au jugement ; la sagesse pour que nous observions : la prudence dans l'action, et l'expérience pour que nous nous exercions en quelque manière »¹⁰¹.

Par ce fait, un peu plus bas, il dit que la justice, qui est la disposition principale de l'âme, est une certaine concordance et il attribue la raison droite aux « unissons »¹⁰² et le bon sens,

⁹⁴ C. PTOLEMAEUS, *idem*, p. 241.

⁹⁵ C. PTOLEMAEUS, *idem*, p. 241.

⁹⁶ C. PTOLEMAEUS, *idem*, p. 241.

⁹⁷ C. PTOLEMAEUS, *idem*, p. 242.

⁹⁸ C. PTOLEMAEUS, *Harmonicorum libri tres*, Oxford, J. WALLIS, 1682, livre III, chap. V, p. 242.

⁹⁹ C. PTOLEMAEUS, *idem*, p. 242.

¹⁰⁰ C. PTOLEMAEUS, *idem*, p. 242.

¹⁰¹ C. PTOLEMAEUS, *idem*, p. 242.

¹⁰² C. PTOLEMAEUS, *idem*, p. 243.

διάνοιαν δε παρὰ τὴν ἀναπόλησιν, καὶ ζήτησιν, opinionem ex verisimilitudine ortam, λόγον δε παρὰ τὴν ὀρθὴν κρίσιν rationem ut recte judicet, denique ἐπισήμην δε παρὰ τὴν ἀλήθειαν, καὶ τὴν κατάληψιν, ut hæc 7 partes 7 speciebus diapason respondeat.

Verum quam futilia sint ista, nemo est qui intelligere non possit, enimvero non ita bene septem illæ partes intellectivæ, 4 sensitivæ, et 3 vegetativæ statuuntur, quin melius plures, aut pauciores partes eis merito tribuere valeamus ; neque ullam in prædictis consonantiarum speciebus analogiam ullus inveniet, quæ saltem probabile reddat aliquas in anima symphonias esse, quæ illis respondeant. **[Animæ divisio]** Quibusdam forte magis placebit, quod in eodem capite juxta Platonem et Peripateticos animam in rationalem, irascibilem et concupiscibilem dividat, ut primæ diapason, secundæ diapente, tertiæ vero diatessaron conveniat, **[Virtutes animæ juxta Ptolemæum]** quoniam in concupiscibili tres sunt virtutis species : σωφροσύνη quidem, quæ contemnit voluptates ; continentia quæ¹⁰³ inopiam suffert ; et verecundia, quæ turpia devitat. Τοῦ δε θυμικοῦ τὰ τέσσαρα τῆς ἀρετῆς εἶδη mansuetudo, qua iræ resistimus, ne nos abripiat ; securitas, seu ἀφοβία, ne nos impendentia mala percellant, fortitudo in despiciendis periculis, et in æumnis perferendis καρτερία. Supersunt septem pro ratione ὁζύτης μὲν, ἡ περὶ τὸ εὐκίνητον· εὐφροσύνη δὲ, ἡ περὶ τὸ εὐθικτον· ἀγχίνοια δὲ, ἡ περὶ τὸ διορατικόν· εὐβουλία δὲ, ἡ περὶ τὸ κριτικόν· σοφία δὲ, ἡ περὶ τὸ θεωρητικόν· φρόνησις δὲ, ἡ περὶ τὸ ὠρατικόν· ἐμπειρία ἡ περὶ τὸ ἀσκητικόν, id est : acumen quod nobis aliquam agilitatem et celeritatem in agendo confert ; industria tanta, ut rem velut acu tangamus ; solertia ad contemplandum ; consilium prudens, ut judicemus ; sapientia, ut speculemur, et prudentia in agendo ; et experientia, ut quæpiam exerceamus.

Propterea paulo inferius ait justitiam, quæ est potissima animæ dispositio, esse quandam consonantiam, et rectam rationem ὁμοφώνους, sensum bene se habentem et fortitudinem

¹⁰³ qua dans l'édition de 1523.

le courage et la tempérance aux « consonances »¹⁰⁴, à tel point qu'il conclut que « toute la philosophie est semblable à une constitution harmonieuse »¹⁰⁵, afin que la vertu des accords soit située aussi bien dans le chant que dans l'âme. Je laisse de côté le reste, que nous reprendrons par la suite, pour que nous abordions le nœud de la question.

(1534) Avant tout, donc, je reconnais que les Grecs se sont vantés de très nombreuses choses, qui semblaient contribuer à la gloire de leur patrie, et que la Grèce est une source et comme un océan de fables ; je reconnais aussi que de nombreux effets de la musique furent bien moindres que ce qu'eux-mêmes ont célébrés : nous voyons en effet que les récits ont tendance à s'amplifier avec le temps. Mais pourtant, comme il est certain que ceux-ci sont parfois aussi amoindries, ainsi il est certain qu'il s'est trouvé parmi les Grecs d'excellents joueurs de *tibia*, de *fides* et de *cithara* qui jouaient si bien qu'ils pouvaient amener les hommes à telle ou telle émotion, qu'ils se soient servis d'instruments meilleurs que les nôtres ou inférieurs, car je laisse cette question de côté pour le moment ; et il peut arriver qu'un musicien touche mieux son auditoire, s'il utilise un instrument de huit cordes, voire moins, que si soit lui-même, soit un autre se servait d'une *testudo*, d'une *cithara*, ou de n'importe quel autre instrument à vingt-quatre cordes ou plus. Nous le voyons suffisamment dans les violons, avec lesquelles beaucoup de musiciens expriment ce qu'ils veulent avec tant de bonheur qu'il semble que rien de plus excellent ne peut être entendu, quoique ces instruments n'aient que quatre ou cinq cordes¹⁰⁶, de sorte qu'on ne peut pas désormais conclure que les Grecs ont produit des effets moindres à cause du petit nombre de cordes. Ajoutons qu'on conclut assez logiquement d'après la question qui précède que les Grecs se servaient de *polycordes*, et nous le prouverons plus loin, lorsque nous aborderons à nouveau les instruments.

Remarquons seulement ici que le *tetracorde* de Mercure¹⁰⁷ était constitué de quatre cordes différant entre elles soit par leur quantité, soit par leur épaisseur, soit par leur

¹⁰⁴ C. PTOLEMAEUS, *idem*, p. 243.

¹⁰⁵ C. PTOLEMAEUS, *idem*, p. 243.

¹⁰⁶ Il est question ici du nombre de cordes des violons. Si le violon renaissant est constitué de quatre cordes, tout comme le nôtre, Mersenne aborde néanmoins la question d'une cinquième corde dans l'*Harmonie universelle*, livre quatrième des instruments, proposition III, qui s'intitule « Déterminer si l'on doit ajouter une cinquième corde aux violons pour en tirer une parfaite harmonie, et en quoi consiste la perfection du beau toucher. » (M. MERSENNE, *HU*, l. IV des instruments, p.182.)

¹⁰⁷ Bower fait remarquer dans ses notes au texte de Boèce que si Mercure est régulièrement considéré comme l'inventeur de la *lyra*, aucune cependant ne la décrit comme ayant quatre cordes, mais plutôt sept chez Homère (*Hymnus ad Mercurium* 15-63) et Nicomache (*Excerpta* 1), trois chez Diodore (*Bibliotheca* 1.16.2) et le

atque temperantiam συμφώνοις comparat, adeout concludat totam philosophiam harmonicæ constitutioni similem esse, ὅλης δὲ τῆς φιλοσόφου διαθέσεως ὅλη τῇ τοῦ τελείου συστήματος ἀρμονία, ut virtus consonantiarum tam in cantu, quam anima collocetur. Omitto cætera, quæ postea referemus, ut ad istius articuli nodum dissolvendum accedamus.

(1534) Imprimis itaque fateor Græcos plurima protulisse, quæ ad suæ patriæ gloriam facere videbantur, et Græciam esse fabularum fontem, ac velut oceanum ; fateor etiam multos harmoniæ effectus longe minores fuisse, quam ipsi prædicaverint : videmus enim temporis successu res quæ narrantur plurimum amplificari. Verumtamen sicut certum est easdem res interdum etiam minui, ita certum est inter Græcos præstantes tibicines, fidicines et citharædos inventos esse, qui ita psallerent, ut homines ad hoc aut illud animi pathema commovere possent, sive melioribus quam nunc, sive deterioribus instrumentis uterentur, nec enim id in præsentī discutiō ; et fieri potest, ut quis melius excitet, si instrumento octo chordarum, vel etiam pauciorum utatur, quam si vel ipse, vel alius testudine, cithara, vel quopiam alio instrumento viginti quattuor, vel plures chordas habente utatur. Quod satis in minoribus violis cernimus, quibus non pauci tam fœliciter quæcumque voluerint exprimunt, ut nihil præstantius audiri posse videatur, tametsi tetrachordæ, vel pentachordæ solummodo fuerint, ut iam non possis concludere Græcos ob chordarum paucitatem minores effectus produxisse. Adde quod satis ex præcedenti quæstione colligitur eos polychordis usos fuisse, et infra probabimus, cum rursus de instrumentis agemus.

Adverte solum hic Mercurii tetrachordum quattuor nervis constitisse ita inter se distinctis aut quantitate, aut crassitie, aut duritie, ut primus se haberet ut sextus, alius ut octavus,

nombre n'est pas précisé chez Apollodore (*Bibliotheca* 3.10.2) et Horace (*Carmina* 1.10) (BOËCE, *Fundamentals of music*, trad. C. M. BOWER, éd. C. V. PALISCA, New Haven, Yale university press, 1989, p.30).

rudesse¹⁰⁸ de manière à ce que la première se comporte comme la sixième, la deuxième comme la huitième, la troisième comme la neuvième, la quatrième comme la douzième, de sorte que la première avec la quatrième donnait l'octave, la première avec la troisième et aussi la quatrième avec la seconde donnaient une quinte, enfin la première et la seconde, et la troisième et la quatrième donnaient une quarte. A ce tétracorde, le fils de l'Atride, roi de Lydie¹⁰⁹ ajouta une cinquième corde, Hyagnis le phrygien¹¹⁰ en ajouta une sixième, Terpandre¹¹¹ une septième à tel point qu'il résulta un second instrument, un *heptacorde*, à partir de deux *tétracordes* rassemblés par union, tel que l'*hypaton* avec le *meson* ou le *diezeugmnenon* avec l'*hyperboleon*¹¹². Lycaon¹¹³ a ajouté une huitième corde, Prophraste¹¹⁴ une neuvième, Estracus¹¹⁵ une dixième, Timothée¹¹⁶ une onzième de manière à constituer un troisième instrument, à savoir un *endécacorde*, dans lequel les quatre dernières cordes ont produit un troisième *tétracorde* disjoint des deux autres, tel que le *diezeugmenon* par rapport au *mésos*.¹¹⁷ Enfin ils ont fait un tétracorde de plus en y ajoutant

¹⁰⁸ Mersenne cite ici les trois paramètres qui influencent la fréquence d'une corde : la longueur, le diamètre et la tension. La fréquence d'une corde est inversement proportionnelle à sa longueur, proportionnelle à la racine carrée de sa tension et inversement proportionnelle à la racine carrée de sa masse par unité de longueur. Mersenne aborde cette question dans l'*Harmonie universelle*, propositions I, IX et XIV du livre III de la nature des sons. (Pour de plus amples explication, voyez P. BAILHACHE, « Cordes vibrantes et consonances chez Baeckman, Mersenne et Galilée » in *Sciences et techniques en perspective*, n°23, Université de Nantes, « Musiques et mathématiques », 1993, p.73-91.)

¹⁰⁹ Il s'agit de Chorèbe, qui est non pas fils d'Atride mais d'Athis, roi de Lydie : « *Quinta vero chordam Chorebus Athylis filius adjunxit, qui fuit Lydorum rex.* » « Or la cinquième corde fut ajoutée par Chorèbe, le fils d'Athis, qui fut roi des Lydiens. » (BOËCE, *De musica*, I, XX)

¹¹⁰ Hyagnis le Phrygien (ca. 1500 ACN) est un musicien mythique, père de Marsyas, inventeur de l'aulos et du chant phrygien. (*Der Neue Pauly*, t.V, p.765-766)

¹¹¹ Terpandre (voir note n° 55) est aussi connu en effet pour avoir étendu le nombre de cordes de la lyre de quatre à sept. (*Der Neue Pauly*, t.XII/1 p. 162) On raconte aussi que les Lacédémoniens le condamnèrent à une amende pour cette innovation car ils la considéraient comme trop efféminée et contraire aux mœurs sévères de Sparte. (*Dictionnaire classique des noms propres de l'Antiquité sacrée et profane*, t.II, N. BOUILLET, p.534-535)

¹¹² Mersenne donne ici deux exemples de tétracordes conjoints, c'est-à-dire que la note supérieure du tétracorde bas est la même que la note inférieure du tétracorde aigu (GEVAERT, vol. 1, p.83). Pour plus d'explications sur les tétracordes, voyez le commentaire général en page 75.

¹¹³ Il s'agit de Lycaon de Samos : « *His octavam Samius Lichaon adjunxit* » « Lycaon de Samos y ajouta une huitième » (BOËCE, *De musica*, I, XX).

¹¹⁴ Prophraste de Pierie (ca. 450 ACN), selon Boèce : « *Prophrastus autem periotas ad graviores partem unam addidit chordam, ut faceret totum enneachordum.* » « Or Prophrase ajouta une corde du côté plus grave, de façon à former un *enneacorde*. » (BOËCE, *De musica*, I, XX).

¹¹⁵ Il est bien écrit « Estracus » dans l'édition de 1623, mais ce nom ne se trouve pas dans les encyclopédies. En revanche, chez Boèce, on trouve l'orthographe « Hestiaeus » : « *Hestiaeus Colophonius decimam in graviores partem coaptavit chordam.* » « Hestiaeus de Colophon attachait la dixième corde du côté grave » (BOËCE, *De musica*, I, XX).

¹¹⁶ Il s'agit ici de Timothée de Milet, célèbre citharède et compositeur grec du cinquième siècle ACN, à ne pas confondre avec Timothée de Thèbes dont parle Mersenne à la colonne 1531. « *Timotheus vero Milesius undecimam* » « Or Timothée de Milet [ajouta] la dixième » (BOËCE, *De musica*, I, XX).

¹¹⁷ Le tétracorde *dizeugmenon* et le tétracorde *mésos* sont deux des quatre tétracordes qui contiennent les sons dans le système musical grec. Chacun des deux se compose de quatre notes. Quand il y a un intervalle d'un ton

Tertius ut nonus, quartus ut duodecimus, ut primus cum quarto diapason, primus cum tertio, vel etiam quartus cum secundo diapente, denique primus et secundus et tertius atque quartus diatessaron resonarent, at huic tetrachordo filius Atridis Lydiæ rex quintum nervum, sextum Hyagnis phrygius, Terpander septimum adjecit, adeout instrumentum secundum heptachordum resultarit ex duo tetrachordis per συναφὴν cœuntibus, qualia sunt, ὁ ὑπατῶν, καὶ μέζον, vel διεzeugμένων, καὶ ὑπερβολαίων. Lycaon vero nervum octavum, Prophrastus nonum, decimum Estracus, Timotheus undecimum adjunxit, ut tertium instrumentum endecachordum videlicet instrueretur, in quo quattuor ultimæ chordæ tertium tetrachordum disjunctum a cæteris, quale est διεzeugμένων respectu μέζον produxerunt, denique tetrachordum συνημμένων addiderunt addita chorda decimaquinta, ut instrumentum

entre deux tétracordes successifs comme c'est le cas entre ces deux-ci, ils sont appelés disjoints (GEVAERT, vol. 2, p. 83).

jusqu'à quinze cordes¹¹⁸, de manière à produire un instrument à double octave, allant de *proslambanomenos* à *nete hyperbolaion*, qui constitua le célèbre système des Grecs¹¹⁹. Mais il importe peu, comme je l'ai déjà dit, de savoir de combien de cordes se constituaient leurs instruments, et s'ils utilisaient seulement huit cordes, ou sept, ou même cinq, ou quatre : au moins nous faisons l'hypothèse gratuite qu'ils étaient tout à fait simples¹²⁰ dans leurs notes de musique et dans leurs cordes.

Mais cependant, je ne peux pas admettre qu'ils aient été incultes et ignorants ; bien plus je serais porté à croire qu'ils sont parvenus au point culminant de tous les arts et des sciences naturelles : car qui fut jamais meilleur peintre qu'Apelle¹²¹, plus grand astronome que Ptolémée¹²², plus remarquable géomètre qu'Apollonius¹²³ ou mécanicien plus admirable qu'Archimède¹²⁴ ? On demande le père de l'éloquence ? J'invite à regarder Démosthène¹²⁵ chez les profanes, Chrysostome¹²⁶ chez les auteurs chrétiens. La musique ne peut pas faire exception à la règle de l'excellence des Grecs, de la même façon dans la science des harmonies et des autres parties de la musique, puisque l'harmonie ne possède rien d'autre que ce qu'elle emprunte à la physique, à l'arithmétique, à la géométrie et à la proportion harmonique, à tel point que **(1535)** l'on peut considérer que le musicien le plus remarquable est celui qui a uni de manière heureuse et parfaite la physique, et si on veut la médecine,

¹¹⁸ L'histoire du nombre de cordes de la *lyra* et leurs inventeurs est un lieu commun de la littérature ancienne. Outre le fait d'établir une certaine chronologie, cela permet d'instaurer un contexte culturel et d'offrir une valeur à l'objet et à son inventeur (BOËCE, *Fundamentals of music*, trad. C. M. BOWER, éd. C. V. PALISCA, New Haven, Yale university press, 1989, p.29). Pour une étude approfondie de la nomination des inventeurs anciens, voyez A. KLEINGÜNTHER, « Πρωτος Ευρετης. Untersuchungen zur Geschichte einer Fragestellung » in *Philologus*, suppl. 26, vol. 1 (1934), p. 1-155).

¹¹⁹ Pour de plus claires explications, voyez le commentaire général aux pages 74 et 75.

¹²⁰ Mersenne n'est pas très clair dans cette dernière phrase, il est difficile de savoir exactement ce qu'il a voulu dire. Nous avancerons l'hypothèse suivante : la musique grecque se différencie de la musique baroque dans le sens où elle ne tenait pas sa valeur de la particularité des timbres, des résonnances de l'harmonie et de la nouveauté de la modulation comme à l'époque de Mersenne. Elle trouvait plutôt sa beauté dans la pureté des sons, la ligne mélodique et le sentiment qu'elle inspirait à l'auditeur. En cela, la musique grecque est en effet plus « simple ». Gevaert la décrit d'ailleurs comme « un dessin mélodique, sobre de contours et d'expression, indiquant un sentiment général par quelques traits exquis d'une extrême simplicité, et accompagné par un petit nombre d'intervalles harmoniques » (GEVAERT, vol. 1, p. 35).

¹²¹ Apelle de Cos fut un célèbre peintre du IV^e siècle ACN.

¹²² Ptolémée est l'auteur de l'*Almageste*, le seul ouvrage antique complet qui nous soit parvenu.

¹²³ Apollonios de Pergé est un géomètre et astronome grec du III^e siècle ACN, l'une des plus grandes figures des mathématiques grecques.

¹²⁴ Archimède de Syracuse (III^e siècle ACN) est considéré non seulement comme l'un des plus grands scientifiques de l'Antiquité classique, mais de toute l'histoire. Il fut en effet un grand mécanicien et inventeur de plusieurs outils innovants.

¹²⁵ Démosthène est un orateur et homme d'état athénien qui a vécu au IV^e siècle, l'un des plus grands auteurs de la littérature classique.

¹²⁶ Jean Chrysostome est un auteur chrétien du IV^e siècle PCN, l'un des plus grands orateurs de son temps.

bisdiapason comprehendens perficeretur a προσλαμβανόμενος ad νήτη ὑπερβολαίων, quod magnum systema Græcorum constituit. At parum refert, ut jam dixi, quot nervis eorum instrumenta constarent, solis octo nervis, vel septem, vel etiam quinque, aut quattuor usi fuerint : admodum simplices in phtongis et chordis eos esse gratis supponamus.

Verumtamen nego rudes et ignaros fuisse, quin potius ad omnium artium et scientiarum naturalium fastigium pervenisse crediderim, enimvero quis Apelle pictor excellentior, quis Ptolemæo major astronomus, Apollonio geometra præstantior, quisve Archimede mechanicus admirabilior unquam apparuit ? Vis eloquentiæ patrem ? Apud prophanos Demosthenem, apud sacros Chrysostomum obsecro contemplare. Neque musicam excipere potes, vel existimare non ita eos in concentuum ac in aliarum rerum scientia præstitisse, quandoquidem harmonia nihil habet præter id quod a physica, arithmetica, geometrica atque harmonica proportionem mutuo sumit, adeout is musicus præstantissimus **(1535)** haberi possit, qui physicam et si vis, medicinam, cum proportionibus et numeris sonoris feliciter atque

avec les proportions et les nombres sonores. Les œuvres d'Aristote, d'Euclide, de Ptolémée et d'autres hommes incomparables et dignes d'admiration témoignent encore aujourd'hui des progrès qu'ont accomplis les Grecs autant en philosophie qu'en harmonie et en proportions de tous genres. Mais nous n'avons pas besoin de rechercher le témoignage de nombreux auteurs : le seul Ptolémée ou Euclide pourra nous suffire : comment, en effet, ont-ils classé si soigneusement les genres musicaux, si ce n'est parce que les citharèdes de leur époque avaient amené chacun de ces genres à la pratique ? Est-ce que par hasard ils nous récitent des choses inventées de toutes pièces, quand ils affirment : « Et il faut vers le grave un triple demi-ton, suivi d'un demi-ton, puis un demi-ton, ou inversement vers l'aigu un demi-ton, suivi d'un demi-ton, puis d'un triple demi-ton » ? Est-ce que l'on oserait prétendre que l'harmonie est une ineptie pour la seule raison que l'on n'est pas capable de chanter « un diton, suivi d'une *diesis*¹²⁷ puis d'une *diesis* vers le grave ou le contraire vers l'aigu » ?¹²⁸

Loin de nous l'idée de parvenir à une telle conclusion. Il nous plaît plutôt d'aspirer à cette parfaite harmonie, qui est comme le corps par rapport à la modulation diatonique et la gamme chromatique qui se comportent respectivement comme la ligne et la superficie ou comme l'âme rationnelle par rapport à l'âme sensitive et végétative, ou pour parler de manière théologique, comme la vie contemplative comparée à la vie active et mixte. **[Aristide]** Je laisse de côté le fait qu'Aristide au livre I a soutenu qu'il avait chanté l'harmonie pure en son temps, et de très nombreuses autres choses, que nous pourrions dire ailleurs.¹²⁹ Certes, s'il m'est permis d'utiliser un argument *ad hominem*¹³⁰, je demande à

¹²⁷ La *diesis* n'est pas l'équivalent de notre dièse, mais correspond dans ce cas-ci à un quart de ton (cfr. commentaire général p. 77)

¹²⁸ Dans ce passage un peu complexe, Mersenne fait référence aux divers intervalles que l'on retrouve dans le tétracorde grec en fonction du genre. Comme nous l'expliquons de façon plus détaillée dans le commentaire général (cfr. page 74-75), le système grec fonctionne selon trois genres : diatonique, chromatique et enharmonique. Ces genres sont définis par la place du deuxième et du troisième degrés (mobiles) entre le premier et le quatrième degré (fixes) du tétracorde. Nous étudierons à la page 75 de quel genre parle Mersenne dans ces citations.

A deux reprises, il nous donne la suite d'intervalles dans un sens (de l'aigu vers le grave) puis dans l'autre. Cela est sans doute dû au changement de tradition quant au sens de lecture des échelles musicales. Si nous lisons aujourd'hui du grave vers l'aigu, les théoriciens de la Grèce antique avaient plutôt tendance à lire du l'aigu vers le grave, et ce changement de sens s'est généralisé suite à une « erreur » de Boèce.

¹²⁹ Nous n'avons pas trouvé à quel passage fait allusion Mersenne en parlant de « chanter l'harmonie pure », mais quant aux « nombreuses autres choses », il fait référence à toute la théorie musicale que rapporte Aristide au premier livre de son ouvrage *De la musique*, dans lequel il traite des mélodies, des rythmes, des sons, des genres, des tonalités, etc. (ARISTIDE QUINTILIEN, *De la musique*, trad. F. DUYSSINX, ULG. Faculté de philosophie et lettres, Liège, 1999.)

¹³⁰ L'argument *ad hominem* est un procédé stylistique, « argument qui tire sa force de certaines conditions ou circonstances propres à la personne même à qui on l'adresse » (Dictionnaire de l'académie française, 1798).

perfecte conjunxerit. Quantos vero progressus in philosophia, quantos in harmonia atque proportionibus omnigenis Græci fecerint, Aristotelis, Euclidis, Ptolemæi et cæterorum virorum incomparabilium opera admiranda hucusque testantur. At multorum testimonium non indagemus, unicus vel Ptolemæus, vel Euclides nobis sufficere poterit : quomodo enim genera musicæ tam accurate diviserunt, nisi quia eorum ætate citharædi genus quodlibet ad praxim redigebant ? Numquid forte cerebri sui male feriatu inventa nobis recitant, dum aiunt τὸ χρῶς ὅτι μὲν τὸ βαρὺ καὶ τε τριημιτόνιον, καὶ ἡμιτόνιον, καὶ ἡμιτόνιον, ὅτι δὲ τὸ ὀξύ ἄναντίως καὶ τε ἡμιτόνιον καὶ ἡμιτόνιον, καὶ τριημιτόνιον ? an ideo fabulosam mentieris τὴν ἀρμονίαν quod jam non possis eam simpliter canere καὶ τε δίτονον, καὶ διέσιν, καὶ διέσιν ὅτι τὸ βαρὺ vel ἑναντίως ὅτι τὸ ὀξύ ?

Absit ut illud concludamus, sed potius ad illam perfectam harmoniam aspirare lubet, quæ est veluti corpus respectu diatoni et chromatis ad instar lineæ et superficiæ sese habentium, vel ut anima rationalis respectu sensitivæ et vegetativæ, vel ut Theologice loquar, ut vita contemplativa activæ et mixtæ collata. **[Aristides]** Omitto quod Aristides libro 1 asserat se harmoniam puram suo tempore cecinisse, et alia plurima, quæ alibi dicere poterimus. Jam vero ut argumento ad hominem uti mihi liceat, postulo ab istis neotericis musicis a quibus

ces musiciens modernes de qui ils ont reçu leurs consonances, leurs notes de musique, leur modulation diatonique, modes, etc., toutes ces choses qui s'observent dans leur usage : ils nieront facilement, je pense, qu'ils les ont empruntées aux Grecs, qu'ils n'ont jamais lus et peut-être jamais vus, alors que cependant les hommes expérimentés dans la théorie, dont la pratique découle, sont d'un tout autre avis, **[Salinas]** comme il apparaît assez chez le très savant Salinas,¹³¹ qui observe dans le livre 4 chapitre 31¹³² que les erreurs de Glarean¹³³ découlent du fait qu'il n'a jamais lu les trois livres des harmonies de Ptolémée, ni les trois d'Aristoxène et de Bryenne¹³⁴, Salinas pense la même chose de Franchinus, auquel on peut associer Lefèvre d'Etaples. Ici, il vaut la peine de remarquer l'erreur de Glarean au sujet du demi-ton découvert entre fa et mi, qu'il estima être plus petit, de sorte que *fa mi* par rapport à *b, fa, ♯, mi* sont plus distants entre eux (c'est-à-dire d'un demi-ton majeur) qu'ils ne sont distants des extrêmes aussi bien inférieures que supérieures, c'est-à-dire que le *mi* par rapport au *c sol fa ut* et que le *fa* par rapport à *la mi ré*¹³⁵. Mais qu'ils se soient servis ou non de

¹³¹ Francisco de Salinas (1513-1590) est un théoricien et organiste espagnol. Aveugle, il donne des cours de musique pour financer ses études de philologie, philosophie et d'arts libéraux à l'Université de Salamanque. Il entreprend une étude de la théorie de la musique, en se consacrant principalement aux anciens auteurs grecs et à Boèce et écrit un *De musica*. L'objectif de cette œuvre, dans la continuité de Boèce et de Gaffurius, et de la même façon de Marin Mersenne, est de résumer la connaissance théorique de la musique transmise par les meilleurs auteurs antiques et contemporains. Il y étudie les proportions, le rythme, l'harmonie, les intervalles, le monocorde et les modes dans un traité exceptionnel pour son temps. (C. V. PALISCA. "Salinas, Francisco de," Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 27 Jun. 2017. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24381>)

¹³² « *Lib. IV, cap. XXXI. Quonam pacto Henricus Glareanus in suo Dedacordo Harmonica intervalla maxima cum facilitate dixerit inveniri, et quid de ipsius positione censendum sit* » « Livre IV, chapitre XXXI : Au sujet des plus grands intervalles qu'Heinrich Glarean dit avoir trouvé dans son *Dodecachordon Harmonica* et ce qu'il faut penser de sa théorie » (SALINAS, *De musica libri septem*, Salamanque, éd. Gastius, 1593, p.225).

¹³³ Heinrich Glarean (1488-1563) est un théoricien de la musique, géographe et humaniste suisse. Sa renommée repose sur son œuvre maîtresse, le *Dodecachordon* (1547), dans lequel il traite des éléments de la musique : consonance, dissonance, solmisation, théorie des modes, etc. Cette œuvre impressionnante est l'un des traités musicaux les plus connus et les plus influents de la Renaissance. Son apport le plus important dans la théorie musicale est le passage des huit tons médiévaux à douze tons.

¹³⁴ « *Erravit etiam vehementer suo in Dodecachordo in sumendis modis juxta antiquorum traditiones, quas neutiquam videtur intellexisse. Neque id mirum videri debet, quadoquidem ipse fatetur, nunquam Ptolemaei tres Harmonicorum libros, nec tres Aristoxeni de Harmonicis elementis, nec tres Briennii Graeci non ignobilis auctoris, aut ulla Graecorum antiquorum auctorum opera legisse.* » « Il se trompa fortement dans son Dodécachorde en ajoutant des mesures suivant les traditions des anciens, qu'il semblait ne comprendre nullement. Et cela ne doit pas paraître étonnant puisque lui-même reconnaît qu'il n'a jamais lu les trois livres des Harmoniques de Ptolémée, ni les trois d'Aristoxène au sujet des éléments harmonieux, ni les trois du Grec Bryenne, auteur très connu, ou aucune œuvre d'auteurs grecs antiques. » (SALINAS, *De musica libri septem*, Salamanque, éd. Gastius, 1593, p.228).

¹³⁵ Pour comprendre ce passage, il faut tout d'abord savoir que les noms des notes telles que les donne Mersenne ne correspondent pas aux noms (de do à si) dont nous nous servons aujourd'hui. Au dix-septième siècle, les notes tiraient leur nom des syllabes de solmisation. La problématique à laquelle fait ici allusion Mersenne est la différence entre le demi-ton chromatique et le demi-ton diatonique. En effet, selon Glarean, l'intervalle entre si bémol et si bécarré (« *fa mi* par rapport à *b, fa, ♯, mi* ») est plus grand que si bécarré par rapport à do (« *mi* par rapport au *c sol fa ut* ») ou si bémol par

suas consonantias, phtongos, diatonum, modos etc. acceperint, quæ jam apud eos in usu reperiuntur : facile, credo, negabunt se a Græcis sumpsisse, quos nunquam legerunt, forsitan neque viderunt, cum tamen viri in theoria, a qua practica manat, periti longe aliter sentiant, **[Salina]** ut satis patet ex doctissimo Salina, qui libro 4 capitulo 31 observat Glareani errores ex eo manasse, quod nunquam tres harmonicorum Ptolemæi libros, nec tres Aristoxeni et Bryennii legisset, idemque de Franchino censet, cum quibus Stapulensis numerari potest. Ubi operæ pretium fuerit, si advertas errorem Glareani de semitonio inter *fa*, *mi* reperto, quod minus esse statuit, adeout *fa*, *mi* quæ in *b*, *fa*, *♯*, *mi* concluduntur, magis inter se distent (utpote semitonio majori) quam ab extremis tam inferne, quam superne, videlicet quam *mi* a *c*, *sol*, *fa*, *ut*, et *fa* ab *a*, *la*, *mi*, *re*. At sive harmonia simplici usi fuerint, sive non, duo mihi

rapport à la bécarre (« *fa* par rapport à *la mi ré* »), c'est-à-dire que le demi-ton chromatique est plus grand que le demi-ton diatonique. C'est en effet le cas dans la gamme pythagoricienne, mais pas dans la gamme mésotonique, pourtant d'usage à l'époque de Mersenne.

l'harmonie simple, deux choses me semblent certaines : à savoir qu'ils ont chanté remarquablement, et qu'ils ont un jour lié au moins certaines cordes enharmoniques avec le diton. Dans quel but sinon se seraient-ils ainsi fatigués dans la théorie et la division de ces genres¹³⁶ ? Puisse la pratique nous ramener vers cette connaissance, de sorte qu'il n'y ait pas même une seule personne qui ne perçoive la vérité de cette affaire et pour ainsi dire ne la touche du doigt.

Il ne semble rester qu'une solution : que les Grecs semblent s'être trompés dans ces correspondances de l'âme avec les consonances, mais cela n'importe pas tellement, si la découverte de ces consonances a précédé leur comparaison avec les vertus de l'âme. Ajoutons à cela qu'ils ne se sont pas complètement trompés : en effet, à tout le moins les vertus et les facultés parfaites sont à la même place par rapport à l'esprit, comme la musique par rapport aux oreilles et tout comme la musique parfaite, l'esprit orné de tout genre de vertus apporte le plus grand plaisir. Et rien ne fait obstacle à ce que nous comparions la quarte à l'appétit concupiscible et à ses vertus, dont nous avons parlé plus haut, la quinte à l'appétit irascible et l'octave à la raison, (1536) surtout étant donné que la raison, ou l'âme rationnelle, contient en elle une partie sensitive et végétative comme l'octave comprend la quinte et la quarte. Mais j'en dirai d'avantage lorsque j'en viendrai aux concordances.

Il me plaît assurément de confirmer la force de la musique grecque d'après les excellents auteurs que sont Platon et Aristote, qu'Aristarque¹³⁷ lui-même ne pourrait pas rejeter, même si j'appelais les musiciens eux-mêmes à la barre des témoins, quoique les Modernes les rejettent à tort. **[Platon]** C'est pourquoi, bien que celui-ci dise au livre sept des *Lois* que toute raison de la musique placée dans les nombres et les modes est une imitation des mœurs « humaines plus ou moins bonnes »¹³⁸, il enseigne abondamment dans le troisième livre de la *République* que la « mélodie » est nécessaire au gardien de la république, pour organiser ses mœurs, et que celle-ci s'introduit efficacement dans l'esprit et produit dans celui-ci des résultats variés, et il enseigne qu'elle se compose du « discours, de l'harmonie et du

¹³⁶ Les Grecs se servent de trois genres : diatonique, chromatique et enharmonique, qui seront étudiés dans le commentaire général à la page 75. Si notre musique occidentale n'a gardé que le mode diatonique, les compositeurs de l'époque de Mersenne ont quant à eux tenté de restituer dans leur musique les deux autres genres.

¹³⁷ Aristarque de Samos (III^e siècle ACN) est un astronome et mathématicien grec qui fut l'un des premiers à aborder l'idée d'un système héliocentrique.

¹³⁸ PLATON, *Lois*, VII, 798e.

certa esse videntur, nempe eos egregie cecinisse, et saltem cum ditono quasdam chordas enharmonicas aliquando conjunxisse. Ad quid enim in istorum generum theoria atque divisione tam strenue desudassent ? Utinam praxis ad illam cognitionem nos reducat, ut ne quidem unus sit, qui hujusce rei veritatem non percipiat, ac veluti palpet.

Unum superesse videtur, quod in illis animæ cum consonantiis proportionibus decepti fuisse videantur : at illud non usque adeo refert, prius si quidem fuit illas consonantias inventas fuisse, quam ut eas animæ virtutibus compararent. Adde quod non omni ex parte decepti fuerint : saltem enim virtutes et facultates perfectæ sese habent ad animum sicut musica ad aures, et sicut perfecta musica maximam delectationem affert, ita et animus omni genere virtutum ornatus. Nec quidquam obstat, quominus diatessaron appetitui concupiscibili et eius virtutibus, de quibus antea, diapente vero irascibili, et rationi diapason conferamus, (1536) præsertim cum ratio seu anima rationalis in se contineat sensitivam et vegetativam, sicut diapason complectitur diapente et diatessaron. De his autem plura, cum ad consonantias pervenerim.

Placet vero musicæ Græcæ vim ex optimis authoribus Platone et Aristotele probare, quos nec Aristarchus rejicere possit, ne si musicos ipsos testes appellem, illos licet injuria neoterici repudiant. [Plato] Itaque præter quam quod ille libro 7 *De Legibus* ait omnem musicæ rationem in numeris et modulis sitam esse morum imitationem, βελτιόνων καὶ χειρόνων ἀνθρώπων, fuse docet 3 *De Republica* μελωδίαν reipublicæ custodi necessariam esse, ut mores suos informet, et eam in animum efficaciter immanare, atque in eo varios effectus edere, quam λόγου, ἀρμονίας, καὶ ῥυθμοῦ constare docet, quamvis ibidem recte

rythme »¹³⁹, bien qu'il rejette au même endroit à raison les « mélodies efféminées et molles »¹⁴⁰, telles qu'il pense que sont les mélodies ioniennes et lydiennes, qu'il qualifie de « lâches »¹⁴¹, ou efféminées pour éviter bien entendu que les gardes ne deviennent efféminés, puisque « la mollesse et l'oisiveté ne conviennent pas du tout à la garde »¹⁴². De même que « l'ionienne et la lydienne »¹⁴³ sont rejetés par Platon, ainsi les modes « dorien et phrygien »¹⁴⁴ sont repris, parce qu'ils imitent ceux qui exercent leur force dans le combat guerrier et « dans toute action violente »¹⁴⁵. Platon enseigne beaucoup de choses un peu plus bas au sujet du rythme, qui, alors qu'il doit s'associer à la musique, comme nous le dirons ensuite, doit aussi s'y conformer. Le rythme a donc une force non négligeable pour façonner les mœurs des hommes, c'est pourquoi il cherche à découvrir quels sont les modes d'une vie tempérante et courageuse, pour ensuite forcer la mesure et l'harmonie du discours à suivre cette voie. Mais je serais bien trop long si j'exposais l'ensemble des témoignages de Platon ; j'ajoute seulement ces lignes qu'il donne un peu plus bas : « N'est-ce donc pas que cette éducation musicale se trouve être la principale et la première, celle qui est baignée dans les raisons des modes et des concerts, elle qui pénètre « l'âme au plus haut point »¹⁴⁶, affecte instamment celle-ci d'une certaine élégance et le pourvoit d'une belle grâce, s'il a travaillé soigneusement à celle-ci et s'il a été formé durant ses tendres années ; sinon, le contraire ? Et puisque celui qui fut éduqué de cette manière ressentira de manière très clairvoyante ce qui manque ou n'est pas effectué correctement, et condamnera les erreurs avec un excellent jugement, tandis qu'il recommandera les choses clairement établies, il trouvera du charme à ces choses et les embrassera de son esprit, pour qu'il finisse par devenir un homme bon, étant instruit également de cette manière : au contraire, qu'il condamne justement les choses honteuses, et qu'il les poursuive par la haine dans cet âge tendre, durant lequel l'usage de la raison ne lui est pas encore acquis : et lorsque celle-ci lui sera parvenue, il l'aimera d'un esprit alerte et l'embrassera d'autant plus qu'il la reconnaîtra grâce à l'habitude tirée de ce genre d'éducation. »¹⁴⁷

¹³⁹ PLATON, *République*, III, 398d.

¹⁴⁰ PLATON, *idem*, 398e.

¹⁴¹ PLATON, *idem*, 398e.

¹⁴² PLATON, *idem*, 398e.

¹⁴³ PLATON, *idem*, 398e.

¹⁴⁴ PLATON, *idem*, 399a.

¹⁴⁵ PLATON, *idem*, 399a.

¹⁴⁶ PLATON, *idem*, 401d.

¹⁴⁷ PLATON, *République*, III, 400a et seq.

μαλακαί τε καὶ συμποτικαὶ τῶν ἀρμονιῶν rejiciat, quales esse putat Ionias et Lydias, quas χαλαράς, id est effœminatas appellat, ne videlicet civitatis custodes effœminati evadant, quandoquidem maxime dedecet φύλαξιν καὶ μαλακία καὶ ἀργία, mollities et inertia. Quemadmodum autem ἰαστὶ καὶ λυδιστὶ a Platone rejiciuntur, ita δωρισὶ καὶ φρυγισὶ recipiuntur, quia eos¹⁴⁸ imitantur qui in bellico conflictu, καὶ ἐν πάσῃ βιαίῳ ἐργασίᾳ robur exerunt. Idem paulo inferius multa de rythmo docet, qui cum ad musicam accedere debeat, ut postea dicemus, idem de ea asserere censendus est. Rythmus ergo ad mores hominum informandos non parum valet, quapropter inquit quinam sint temperantis et fortis vitæ moduli, ut postea pedem concentumque orationis sequi vestigia cogat. At longior quam par sit fuero, si omnia Platonica persequar ; tantum addo quæ inferius habet : « Nonne, inquit, princeps et primaria illa musica educatio, quæ in modulorum concentuumque rationibus versatur, efficacissime εἰς τὸ ἐντὸς τῆς ψυχῆς in ipsa animæ interiora influit, et venustate quadam animum vehementissime tangit, eumque adeo venustatis decore afficit, si in ea accurate elaboret et a teneris annis instituatur, sin minus, contra ? Et quoniam is qui eo vitæ instituto fuerit educatus, ea perspicacissime persentiet quæ vel desiderantur vel non recte sunt effecta, atque optimo judicio res non recte factas condemnat, præclare vero constitutas commendat, et iis delectabitur atque animo complectetur, ut hoc pacto educatus in bonum virum evadat : contra res turpes recte condemnet, et odio prosequatur in hac tenera ætate, in qua nondum constiterit usus rationis : quæ cum accesserit, eam alacri animo amabit, atque complectetur, ut pote quam ex huiusmodi educationis habitu agnoscat. »

¹⁴⁸ Correction de *eum* en *eos* pour correspondre avec le nombre du verbe.

De grâce, qu'est-ce que les Modernes peuvent trouver à redire à ce propos ? Ô force admirable de l'harmonie qui, suivant Platon, semblait suppléer aussi l'usage de la raison chez les jeunes enfants, puisqu'ils condamnaient justement les choses honteuses et approuvaient les choses honnêtes si les accords avaient pénétré dans les parties intérieures de l'esprit.

Qu'ils apprennent de Platon que personne ne deviendra musicien avant d'avoir reçu « les formes de la tempérance, du courage, de la générosité, de la grandeur d'âme et de leurs vertus sœurs »¹⁴⁹. Je passe sur les autres qualités que le précepteur a envers son élève ; je les rappellerai plus tard. [Aristote] Aristote dans le livre huit de *La politique* au chapitre cinq, étudiant abondamment le sujet de la musique et cherchant à savoir si nous sommes affectés par quelque qualité musicale qui toucherait aux mœurs, répond ainsi : « On dit que nous sommes affectés, entre autre, par l'harmonie d'Olympus¹⁵⁰ : à travers ses musiques, il est clair que nos âmes sont ravies dans un état de *furor*. (1537) Or, le *furor* est une affection des mœurs qui touchent l'âme »¹⁵¹, et un peu après, après avoir enseigné que l'imitation des choses visuelles est limitée en matière de mœurs, puis que les formes et les couleurs ne sont pas « les reflets des mœurs, mais davantage des indicateurs de ceux-ci »¹⁵². Dans les musiques, « on trouve des imitations des mœurs et cela est clair, car que la nature des harmonies se distingue au point qu'elle affecte autrement les auditeurs. »¹⁵³ Entend-t-on le Philosophe ? Il nous apprend qu'il est clair que les imitations des mœurs sont présentes dans les chants eux-mêmes, au point qu'il existe une distinction des harmonies qui fait que les auditeurs en sont affectés de diverses manières.

Et il explicite encore davantage les choses, lorsqu'il ajoute que tous ne sont pas touchés de la même manière par toutes les harmonies : « L'âme s'attriste et se resserre à une harmonie plaintive, comme celle du mode appelé myxolydien – on a donc le myxolydien qui est plaintif et affecte d'un sentiment triste – d'autres harmonies attendrissent le cœur, et celles-là sont les moins graves ; entre ces extrêmes, une autre harmonie procure surtout à l'âme un calme parfait, et c'est le mode dorien, qui semble seul donner cette impression ; le

¹⁴⁹ PLATON, *idem*, 402c.

¹⁵⁰ Aristoxène nous rapporte le mythe d'Olympus dans son *De musica* : celui-ci composa un funèbre sur la mort du serpent Python. Ce nomos fut considéré pendant des siècles comme modèle de la musique instrumentale (GEVAERT, p.187).

¹⁵¹ ARISTOTE, *Politique*, VIII, 5, 1340a

¹⁵² ARISTOTE, *idem*, 7, 1340a.

¹⁵³ ARISTOTE, *idem*, 8, 1340a.

Quid, obsecro, ad hæc neoterici mutire possunt ? O mirabilem harmoniæ vim, quæ juxta Platonem etiam in puellis usum rationis supplere videbatur, quandoquidem recte turpia condemnabant et honesta probabant, si concentus in interiores animi partes influxissent.

Sciant ex Platone nullos prius musicos futuros quam τὰ τῆς σοφρωσύνης εἶδη, καὶ ἀνδρείας, καὶ ἐλευθεριότητος, καὶ μεγαλοπρεπείας, καὶ ὅσα τούτων ἀδελφὰ suscepert. Ad discipulum propero cætera quæ præceptor habet, alibi commemoraturus. **[Aristoteles]** Aristoteles octavo libro *Politicorum* capitulo quinto fuse de musica pertractans, et inquirens num aliqua qualitate, quæ ad mores pertineat, afficiamur, ita respondet : « Affici autem cum alia, tum concentus Olympici declarant, quibus animos constat in furorem (1537) rapi. Furor autem affectio est morum qui animam attingunt », et paulo post, ubi docuit exiguum esse imitationem eorum quæ sub aspectum cadunt, cum figuræ et colores non sint τῶν ἡθῶν ὁμοιώματα, ἀλλὰ σημεῖα μᾶλλον, at vero in ipsis cantibus ἔστι μιμήματα τῶν ἡθῶν καὶ τοῦτ' ἔστι φανερόν· εὐθὺς γὰρ ἢ τῶν ἀρμονιῶν διέστηκε φύσις, ὥστε ἀκούοντας ἄλλως διατίθεσθαι. Audis Philosophum ? Qui manifestum esse docet ipsis cantibus morum imitationes inesse, adeout ipsorum conventuum discrimen existat, ut audientes diversis modis afficiantur.

Quod magis adhuc aperit, dum subjungit non omnes eodem modo ad omnes concentus sese habere, ἀλλὰ πρὸς μὲν ἐνίας ὀδυρτικώτερος καὶ συνεστηκώτως μᾶλλον, οἷον πρὸς τὴν Μιξολυδιστὶ καλουμένην, habes ergo flebilem et mærore afficientem Mixolydium : πρὸς δὲ τὰς μαλακώτερος τὴν διάνοιαν, οἷον πρὸς τὰς ἀνειμένας, μέσως δὲ καὶ καθεστηκώτως μάλιστα πρὸς ἐτέραν, οἷον δοκεῖ ποιεῖν ἢ δωριστὶ μόνη τῶν ἀρμονιῶν, ἐνθουσιαστικούς δ'

mode phrygien, au contraire, nous transporte d'enthousiasme. »¹⁵⁴. Par ces mots, il montre que certains modes sont plus mous et apathiques, que d'autres sont moyens et plus constants, ce qu'il attribue au seul mode dorien ; le mode phrygien cependant apporte le *furor*, selon ce qui est transmis par ceux qui ont philosophé en cette discipline.

Si l'on disait à Aristote que ces derniers pensent ainsi, mais qu'ils ne montrent aucun résultat, il répondrait qu'ils « tirent les preuves de leurs discours des faits eux-mêmes »¹⁵⁵. Veut-on savoir quelque chose au sujet des rythmes ? Pour ceux-ci, l'affaire se présente de la même manière : « Les uns ont un caractère très sérieux, les autres émeuvent, parmi lesquels certains troublent en se montrant très grossiers, d'autres sont plus libres. À partir de tout cela donc, il est clair que la musique peut disposer l'âme d'une certaine façon. »¹⁵⁶. En effet, certains rythmes ont un caractère plus constant, d'autres plus mobile, parmi lesquels certains excitent des mouvements inappropriés, d'autres des mouvements libres, ce par quoi on comprend clairement que la musique possède une capacité d'affecter les mœurs de l'esprit.

À travers ces arguments, j'estime avoir assez montré quelle force eut la musique des Grecs, aussi bien du temps de Platon que d'Aristote, pour que personne sain d'esprit ne remette cela en question.

Il en découle que, de même qu'il faut considérer comme une fable le récit selon lequel Apollon a créé, à l'aide de ses *fides* mélodieuses, l'hiver grâce à la corde hypate, l'été grâce à la nète, le printemps et l'automne grâce aux sons doriens et moyens¹⁵⁷ (à moins d'expliquer cela de manière mythologique en l'appliquant au soleil, qui produit et distingue les quatre saisons de l'année grâce à ses rayons appliqués sur terre selon un mode varié durant son mouvement), de même il est vrai que la musique fut amenée par les Grecs à une pratique à ce point heureuse qu'elle a produit des mouvements et des affections variés dans l'âme, soit que leur musique ait été plus parfaite que la nôtre, soit qu'ils n'en aient pas eu. Ce dernier point doit être discuté ci-dessous.

¹⁵⁴ ARISTOTE, *Politique*, VIII, 8, 1340a-1340b. Traduction J. BARTHÉLÉMY-SAINT HILAIRE.

¹⁵⁵ ARISTOTE, *Politique*, VIII, 9, 1340b.

¹⁵⁶ ARISTOTE, *idem*, 9, 1340b.

¹⁵⁷ « Μίξας χειμῶνος θέρεός τ' ἴσον ἀμφοτέροισιν, εἰς ὑπάτας χειμῶνα, θέρος νεάταις διακρίνας, Δῶριον εἰς ἑάρος πολυηρατου ὥριον ἀνθος. » « Mêlant en égales mesures l'hiver et l'été pour les uns et les autres, distribuant sur les cordes plus hautes l'hiver, l'été sur les plus basses et, sur le mode dorien, en sa saison, la fleur du printemps bien-aimé. » *Hymnes orphiques*, éd. M.-C. FAYANT, Paris, Collection des Universités de France, 2014, p. 298-299.

ἡ φρυγιστί. Ταῦτα γὰρ καλῶς λέγουσιν οἱ περὶ τὴν παιδείαν ταύτην πεφιλοσοφηκότες· quibus ostendit alios modos esse molliores et remissiores, alios medios atque constantissimos, quod soli Dorio tribuit ; Phrygius vero furorem infert, cum hæc tradantur ab iis qui sunt in hac disciplina philosophati.

Quod si dixeris Aristoteli eos quidem ita philosophari, sed nullum effectum ostendere, respondet, λαμβάνουσι γὰρ τὰ μαρτύρια τῶν λόγων ἐξ αὐτῶν τῶν ἔργων. Vis aliquid de rythmis ? In quibus eodem modo sese res habet οἱ μὲν γὰρ ἦθος ἔχουσι στασιμώτερον, οἱ δὲ κινητικόν, καὶ τούτων οἱ μὲν φορτικωτέρας ἔχουσι τὰς κινήσεις οἱ δὲ ἐλευθεριωτέρας. Ἐκ μὲν οὖν τούτων φανερόν ὅτι δύναται ποιόν τι τὸ τῆς ψυχῆς ἦθος ἢ μουσικὴ παρασκευάζειν. Aliqui enim rythmi mores constantiores, alii mobiliiores habent, ex quibus nonnulli motus importunos concitant, alii liberales, quo plane intelligitur vim musicæ inesse mores animi qualitate quadam afficiendi.

Quibus existimo me satis ostendisse quantam vim Græcorum musica tam Platonis, quam Aristotelis ætate habuerit, ut jam nemo sanæ mentis ea de re dubitare debere videatur.

Hinc fit ut, sicut fabulosum est quod aiunt Apollinem fidibus canoris hyemem hypate chorda, nete æstatem, dorionibus seu vocibus mediis ver et autumnum producere (nisi illud mythologice de sole explicaveris, qui radiis suis vario modo per motum ad terram applicatis anni quatuor tempestates producit et discriminat), ita verum est musicam a Græcis tam feliciter ad praxim redactam fuisse, ut varios motus et affectus in animo produxerit, sive eam nostra perfectiorem habuerint, sive non habuerint. Quod infra discutiendum est.

Il y a aussi un passage remarquable au chapitre sept, lorsqu'il aborde les lois et les règles de la musique, et propose une « classification des chants »¹⁵⁸ d'après certains philosophes, en chants « éthiques, pratiques et enthousiastes »¹⁵⁹, c'est-à-dire en chants moraux, animés et qui suscitent le *furor* : de là, il conclut ensuite que nous pouvons nous servir de toutes les harmonies, mais néanmoins pas de la même façon, « mais ainsi pour l'éducation, on se servira des plus morales, pour l'écoute des autres pratiques instrumentales, on optera pour les plus animées et enthousiastes »¹⁶⁰ même si ces harmonies peuvent influencer certains plus que d'autres.

Je serais trop long si je reprenais tout ce que le philosophe développe au sujet de la force des chants. Qu'il soit suffisant de retenir au chapitre huit que le mode dorien convient à **(1538)** la discipline morale, le mode phrygien pour émouvoir les esprits et les affects, et le mode lydien pour l'ordre et la rigueur ; que le mode phrygien a autant de force dans les harmonies que la flûte en a parmi les instruments ; « tous deux sont porteurs d'enthousiasme et de sentiment »¹⁶¹, au point que Philoxène ne put pas chanter son dithyrambe sur le mode dorien, mais retomba naturellement sur le mode qui convenait, le mode phrygien¹⁶².

Enfin, Aristote affirme qu'une purgation des passions se produit à travers les harmonies, purgation dont il repousse l'explication dans sa *Poétique*, dans laquelle les interprètes se donnent beaucoup de mal pour savoir ce qu'il entend par cette purgation, lorsqu'il dit que la tragédie est « l'imitation d'une action grave et accomplie »¹⁶³, qui par la pitié et la terreur purge les passions, **[Benius]** bien que le récent interprète Benius¹⁶⁴ nie que la tragédie ait été inventée pour que les âmes soient purgées de leurs « passions », même si elle est présentée désormais aux rois et aux princes, comme la comédie aux gens du peuple afin qu'ils se débarrassent de leurs passions, de sorte qu'elle convient, tout comme l'épopée, aux héros et aux dirigeants, tandis que la comédie convient aux gens des villes, comme les églogues et les idylles conviennent aux bergers.

¹⁵⁸ ARISTOTE, *Politique*, VIII, 1341b, 4.

¹⁵⁹ ARISTOTE, *idem*, 1341b, 4.

¹⁶⁰ ARISTOTE, *idem*, 1342a, 4.

¹⁶¹ ARISTOTE, *idem*, 1342b, 8.

¹⁶² Le mode phrygien est le mode caractéristique du dithyrambe (hymne religieux) (F. A. GEVAERT, *Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité*, Gand, Annoot-Braeckman, 1875, p. 184).

¹⁶³ ARISTOTE, *Poétique*, I, 6.

¹⁶⁴ Nos recherches pour trouver qui était cet auteur et ce qu'il avait écrit furent hélas infructueuses.

Insignis præterea locus capitulo septima habetur, ubi leges et formulas canendi aggreditur, et μελῶν ὡς διαιρουσί juxta quosdam philosophos in ἠθικὰ, πρακτικὰ καὶ ἐνθουσιαστικὰ facit, id est, in cantus morales, activos et furorem incutientes : unde postea concludit, nos omnibus concentibus uti posse, licet non eodem modo ἀλλὰ πρὸς μὲν τὴν παιδείαν ταῖς ἠθικωτάταις, πρὸς δὲ ἀκρόασιν ἑτέρων χειρουργούντων καὶ ταῖς πρακτικαῖς καὶ ταῖς ἐνθουσιαστικαῖς, licet illi concentus alios magis, alios minus exagitent.

Longior fuero, si omnia referam quæ Philosophus de vi cantuum edisserit. Sufficiat quod ex octavo capitulo notemus dorium modum ad moralem **(1538)** disciplinam, phrygium ad animos et affectus commovendos, lydium ad ornatum et disciplinam valere ; phrygium in harmoniis talem vim habere qualem tibia sortitur in instrumentis ; ἄμφω γὰρ ὀργιαστικὰ καὶ παθητικὰ, adeout Philoxenus non potuerit dithyrambum dorice canere, sed natura duce in phrygium convenientem concentum delapsus est.

Denique fatetur per concentus perturbationum purgationem fieri, cujus explicationem ad suam *Pæticam* rejicit, in qua se plurimum torquent Interpretes, quid per illam purgationem intelligit, dum ait tragœdiam esse μίμησιν πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, imitationem actionis studiosæ atque perfectæ, quæ per misericordiam atque terrorem perturbationes purget, **[Benius]** licet novus interpres Benius neget tragœdiam ideo inventam, ut animi πάθη purgarentur, tametsi jam regibus et principibus, ut comœdia popularibus, exhibetur, ut a perturbationibus sese eximant, ut illa quemadmodum epopœia heroibus, ac summit ducibus conveniat, hæc vero urbium cœtibus, ut eglogæ et idylia pastoribus.

Je clôture cet article en ajoutant un exemple, que donne Galien dans le cinquième livre des sentences d'Hippocrate et Platon, où il a transcrit les mots du philosophe Posidonius : Lorsque Damon le milésien, dit-il, fut confronté à une joueuse de flûte qui avait enflammé grâce aux modes phrygiens certains jeunes hommes ivres jusqu'au *furor*, il lui ordonna de changer de ton pour retourner au mode dorien, grâce à quoi les jeunes gens de calmèrent, charmés. D'après tous ces témoignages, il peut suffisamment et abondamment être conclu que l'harmonie des Grecs a eu une grande force et ébranlait facilement les passions de l'âme. Quant à savoir de quelle façon cela se passe et s'il est possible d'en réintroduire l'usage, il en sera discuté plus bas.

Assurément, que que l'on soit, on ne s'étonnerait pas que cette force de la musique grecque nous ait été étrangère et, sous prétexte que l'on constate que la nôtre est privée de cette force, ne va-t-on pas considérer aussitôt comme fausses et fictives les choses que nous avons dites ici au sujet de la vertu de la musique et celles que nous ajouterons ensuite. Il y a en effet plusieurs autres phénomènes qui, alors qu'ils étaient bien attestés autrefois et semblaient évidents pour n'importe qui, se sont perdus depuis quelque temps, comme nous le constatons par exemple pour les miroirs d'Archimède et de Proclus, avec lesquels ils projetaient des flammes à une distance de mille pas, à l'instar de la foudre. En effet, de très nombreuses personnes de notre époque travaillent sur cette question et pensent avoir trouvé la solution, comme lorsqu'ils disent que cela peut se faire au moyen d'une ligne courbée qui, après avoir collecté les rayons dans le foyer de la parabole, les transporte ensuite n'importe où de façon parallèle, ou lorsqu'ils tentent la même chose avec deux solides paraboliques, l'un percé en son milieu, afin que l'autre, placé derrière, transporte n'importe où les rayons réunis dans son dos, et qu'il fait passer selon le même mode en un instant ceux qui affluent ensemble pour la suite à travers une droite ligne vers n'importe quel espace. Malgré tout cela, pourtant, il n'y a personne à ce jour qui a produit les mêmes effets qu'Archimède, quoique j'aie entendu que quelqu'un en Italie a produit du feu à une distance de plusieurs milles grâce à des miroirs et que Ghetalde de Raguse¹⁶⁵ a enflammé des poutres tirées récemment hors de l'océan en présence de ses amis avec son miroir parabolique à deux pieds, qu'il a rendu subitement comme enflammée une masse de fer, brûlé des pierres, etc. J'ai

¹⁶⁵ Marinus Ghetaldus Patricius Ragusius fut un mathématicien et physicien du XVI^e siècle, connu pour ses études sur les verres et les miroirs paraboliques, dont il parle dans son ouvrage *Nonnullae propositiones de parabola*, Rome, éd. ZANNETTUS, 1603.

Huic articulo finem facio, si exemplum attulero, quod Galenus in 5 sententiarum Hippocratis et Platonis habet, ubi verba Posidonii philosophi scripsit. Damon inquit, Milesius cum ad tibicinem accessisset, quæ phrygiis modis adolescentes quosdam temulentos ad furorem usque incenderat ; jussit ad doricas leges tonum demittere, quo illi demulsi quieverunt. Ex quibus omnibus satis, superque concludi potest Græcorum harmoniam magnam vim habuisse, et animi pathemata facile commovisse. Quomodo vero id factum sic et num illud in usum revocare valeamus, infra discutiendum erit.

Ne vero, quisquis es, mireris vim illam Musicæ Græcæ nobis ereptam fuisse, neque propterea quod nostram ea vi destitui fateris, statim existimes falsa et fictitia, quæ hic de illius virtute diximus, et quæ deinceps subjungemus, quandoquidem sunt alia plurima, quæ cum olim vigerent et cuipiam essent obvia, dudum antiquata sunt, qualia fatemur esse cum Archimedis, tum Procli specula quibus ad milliare flammæ instar fulguris vibrabant : licet enim hac ætate plurimi hac in parte laborent et se reperisse putent, ut cum aiunt anacasticam lineam id fieri posse, quæ radios in foco parabolæ collectos, deinceps parallellos quocumque volueris transferat, vel duobus parabolicis solidis idem tentant, uno ad medium perforato, ut aliud a tergo positum radios illos coadunatos et in unum punctum confluentes imposterum per rectam lineam eodem modo conjunctos ad quodlibet spatium traducat, hactenus tamen nemo fuit, qui similes effectus, ac Archimedes produxerit, quamvis audierim aliquem in Italia ad plurima milliarum speculis ignem genuisse, et Gethaldum Ragusiæ cum speculo parabolico bipedali trabes ex oceano recenter eductas in amicorum præsentia inflammasse,

certain observé moi-même ces expériences faciles, mais seulement à une petite distance, et je n'ai en effet vu personne qui, à l'instar d'Archimède a réalisé cela à une distance de plusieurs milles, ou qui a rapidement soulevé seul, comme lui, d'immenses navires, puisque toutes les choses toutes-puissantes sont élevées vers le ciel. (1539) J'omets de nombreuses autres choses, qui sont banales, [Plin] comme la pourpre reine des couleurs et l'encre de pourpre (dont on parle dans divers chapitres des livres sacrés et chez de Plin au livre 35, chapitre 11¹⁶⁶), [Virgile] le lin et les vêtements de lin, dont parle Virgile dans le livre 6 de l'Énéide¹⁶⁷ ; [Pancirolos] la myrrhe, le laiton, l'electrum, la musique muette et hydraulique, le bronze corinthien, de très nombreux jeux, etc. que Pancirolos rapporte abondamment¹⁶⁸, bien que je pense que très nombreuses de ces choses, si pas toutes, sont en usage dans les nations étrangères encore maintenant.

Et certes, pour ne pas rester plus longtemps hors du domaine de la musique, l'*hydraulis* est assez bien connu et aurait pu l'être encore plus si ceux qui avaient de l'eau et des capacités l'avaient voulu. Il est en effet facile de représenter non seulement les chants des oiseaux, mais aussi n'importe quelle partie de la musique par un *hydraulis*¹⁶⁹, et j'ai entendu que l'on

¹⁶⁶ « *Sunt autem colores austeri aut floridi. Utrumque natura aut mixtura euenit. Floridi sunt — quos dominus pingenti praestat — minium, armenium, cinnabaris, chrysocolla, indicum, purpurissum; ceteri austeri.* » « Or les couleurs sont soit sombres soit vives. Elles le sont soit par nature, soit par mélange. Les couleurs vives – que le seigneur a offertes au peintre – sont le minium, l'arménium, le cinabre, la chrysocolle, l'indigo et le pourpre. Les autres sont sombres. » PLIN, *Histoire naturelle*, XXXV, 12.

¹⁶⁷ Nous ignorons à quel passage fait allusion ici Mersenne car les mots *byssum* et *carbasum* ne se trouvent nulle part dans l'œuvre de Virgile.

¹⁶⁸ On retrouve en effet les chapitres suivants : *De purpura* (p.9-15), *de encausto* (p.15-22), *de bysso* (p.24-32), *de murrhino* (p.34-39), *de aurichalco* (p.40-44) dans G. PANCIROLUS, *De rerum memorabilium libri duo*, Amberg, H. SALMUTH, 1607.

¹⁶⁹ Difficile de savoir de quel instrument parle ici Mersenne. Il peut désigner l'orgue hydraulique, le plus ancien instrument à clavier, conçu par Ktésibios au II^e siècle avant notre ère, qui fonctionnait grâce à la pression de l'eau (B. OWEN, *et al.* « Organ » in Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 28 Jul. 2017. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44010>). Il peut aussi d'agir d'un orgue à eau, instrument contemporain de Mersenne, dont quelques exemplaires ont été élaborés en Italie aux XVI^e et XVII^e siècles. Dans cet instrument, l'air est mis sous pression grâce à une cascade qui, par l'intermédiaire d'un tambour et de relais, actionne des soupapes. Cette cascade permettait non seulement d'offrir l'air sous pression nécessaire à activer l'instrument, mais elle permettait aussi de mouvoir des automates qui, comme l'écrit Guillaume Philandrier, commentateur de Vitruve, pouvaient notamment imiter le chant des oiseaux, tel que l'indique ici Mersenne (« *Hydraulicae machinae partim fiunt ad aquarum expressiones, partim ad excitandas in musicis organis hamonias, imitandos avium cantus, movenda sigilla, ad horlogiorum versationem et si quid hujusmodi.* » « Les machines hydrauliques servent d'une part à faire jaillir de l'eau, d'autre part à produire des accords dans les orgues, à imiter le chant des oiseaux, à faire mouvoir des figurines, à faire tourner des horloges et à tout autre chose de ce genre », P. LEMERLE, *Les Annotations de Guillaume Philandrier sur le De architectura de Vitruve, livres I à IV*, Paris, Picard, 2000, p.72, cité dans A.-E. CEULEMANS et G. EMS, *Emblèmes musicaux dans les collèges jésuites. Bruxelles et Courtrai au XVII^e siècle* (coll. Art et société), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 16). Le minime aborde le sujet de cet instrument un peu plus tôt dans les *Quaestiones*, à la colonne 1519. (L. BRODKOM, « Imbroglios organologiques : Marin Mersenne et les *Quaestiones in genesim* : coll. 1513-1530, édition, traduction et

ferri mastam subito velut ignitam reddidisse, lapides calcinasse, etc. Quæ quidem facilia expertus sum, sed tantum ex propinquo, nec enim vidi quemquam, qui per milliare Archimedis instar, id efficeret, vel ingentes naves solus, ut ipse, quibuscumque adhibitis pancratiis in altum cito tolleret. **(1539)** Omitto alia plurima, quæ obsoleta sunt ut purpuram colorum regem et encaustum, **[Plinius]** de quo libri sacri capitulis de diversis rescripsit et Plinii libro 35 capitulo 11 byssum et carbasum, **[Virgilius]** de quo Virgilius 6 *Æneid* murrhinum, aurichalcum, electrum, musicam mutam et hydraulicam, æs Corinthium, plurimos ludos, etc. quæ Pancirolus fuse refert, **[Pancirolus]** licet apud exteras nationes si non omnia, plurima saltem ex istis etiamnum in usu esse putem.

Et quidem ne longius a Musicæ terminis egrediar, hydraulica satis viget et amplius, ubi voluerint quibus aquæ et facultates non desunt, vigere poterit. Est enim facile non solum avium cantus, sed etiam quaslibet Musicæ partes organorum beneficio per hydraulicam

pouvait y assister dans la demeure royale de S^t Germain. Qu'est-ce qui en effet est plus facile que d'envoyer de l'air dans les tuyaux grâce au mouvement de l'eau courante ? Et je ne peux pas croire que la musique ait péri, au point qu'on ne puisse la restituer, d'autant plus que si elle consiste seulement dans le fait de faire comprendre quelque chose qui autrement eût dû être expliqué, **[Cassiodorus]** comme le dit Cassiodore dans son livre 1 des *Variae*, que la musique muette fut le propre des pantomimes et des arts du geste¹⁷⁰ ; j'entends qu'elle est bien en usage chez les Turcs dans la cour de l'empereur, qu'ils utilisent à peine d'autres moyens pour communiquer.

Les autres choses qui pourraient m'être opposées ici, seront résolues chacune en son lieu. **[Aristote]** Je ne veux cependant pas refermer ce chapitre avant d'avoir confirmé d'après Aristote que la musique a un pouvoir dans les mœurs ; il demande en effet dans ses *Problemata*, section 19, problème 27 pourquoi seule la musique, parmi toutes les choses sensibles, semble concerner les mœurs¹⁷¹, et dans le problème 29, pourquoi les modes musicaux se montrent semblables aux mœurs, ce qui, enseigne-t-il, est tellement vrai que cela ne s'applique ni aux saveurs, ni aux couleurs, ni aux odeurs¹⁷² ; il en donne la raison suivante : parce que les modes musicaux se composent de mouvements comme les actions elles-mêmes et que « l'action est un fait moral et possède une morale »¹⁷³. **(1540)** Aristote en est tellement convaincu qu'il croit même que la seule mélodie, sans paroles, représente les mœurs. On dit cependant que les voix rapportent les mœurs de ceux desquels elles proviennent, d'où il se fait que, quand sont entendues des chansons chantées par des gens honteux et lascifs, ces chansons reflètent leur audace et leur légèreté ; mais si elles émanent de gens dotés de vertus, leur tempérance et leur modération semblent se refléter dans leur voix. De là, il se fait que nous pouvons reconnaître d'après la voix elle-même le tempérament

¹⁷⁰ « *Conuocatis ergo spectatoribus, de helladio et thorodon qui laetitiae publicae aptior fuerit aestimatus, populi confusione sublata constituatur a uobis prasini pantomimus. (...) Scilicet quae ore clauso manibus loquitur et quibusdam gesticulationibus facit intellegi, quod uix narrante lingua aut scripturae textu possit agnoscere.* » « Les spectateurs ayant été réunis au sujet de l'helladio et du thorodon, qu'on estimait plus approprié pour réjouir le publique, après avoir calmé le peuple, vous avez inventé la pantomime. (...) Il est évident que l'on peut comprendre ce qui est dit avec des gestes et la bouche close, alors qu'il est possible d'ignorer ce que l'on lit ou entend. » CASSIODORE, *Variae*, I, XX, 25.

¹⁷¹ « *Διὰ τί τὸ ἀκουστὸν μόνον ἦθος ἔχει τῶν αἰσθητῶν ;* » « Pourquoi l'ouïe est-elle la seule des perceptions à avoir un caractère moral ? » ARISTOTE, *Problemata*, 919b (XIX, 27).

¹⁷² « *Διὰ τί οἱ ῥυθμοὶ καὶ τὰ μέλη φωνῇ οὐσα ἤθεσιν ἔοικεν, οἱ δὲ χυμοὶ οὐ, ἀλλ' οὐδὲ τὰ χρώματα καὶ αἱ ὀσμαι ;* » « Pourquoi les rythmes et les chants qui sont (après tout) une émission de la voix, sont-ils assimilés à des caractères moraux, mais non pas les saveurs, non plus que les couleurs ni les odeurs ? » ARISTOTE, *Problemata*, 920a (XIX, 29) trad. BEKKER.

¹⁷³ ARISTOTE, *Problemata*, 920a.

repræsentare. quod in domo S. Germani regia belle factitari audio ; quid enim facilius est, quare ærem in organa per aquæ fluentis motum immittere ? Neque credidero musica periisse, quin restitui valeat, immo si in eo solum sita sit, ut quibusdam gestibus intelligere faciat, quod alioquin scriptura explicandum esset, **[Cassiodorus]** ut ait Cassiodorus libro 1 variorum, quod pantomimis et chironomis proprium fuit, audio eam apud Turcas in aula Imperatoris ita vigere, ut vix alia ratione se invicem alloquantur.

Cætera quæ hic opponi possent, infra suo quæque loco dissolventur. Hinc tamen abire nolo, priusquam rursus ex Aristotele confirmarim Musicam ad mores valere ; **[Aristoteles]** quærit enim problematis lectione 19 problema 27 cur inter omnia sensibilia id solum mores spectare videatur et problema 29 cur musici moduli se moribus similes exhibeant, quod ita verum esse docet, ut neque saporibus, neque coloribus, vel odotibus illud congruat ; quorum hanc affert rationem, quia moduli musici motibus, sicut et ipsæ actiones constant δὲ ἡ μὲν ἐνέργεια ἠθικὸν καὶ ποιεῖ ἥθος. Quod **(1540)** adeo verum censet Aristot. ut etiam credat ipsam modulationem sine sermone mores præ se ferre. Voces autem eorum mores referre dicuntur a quibus exeunt, unde cum a turpibus et lascivis cantilenæ audiuntur, illorum procacitatem, atque levitatem referunt ; si a virtute præditis procedant, temperantia, castiores et ipsa virtus in voce telucere videtur. Hinc fit, ut hominis temperamentum et humorum

des hommes et le mélange de leurs humeurs ; en effet, plus la bile jaune est abondante, plus la voix est rapide, aiguë et haute, si cependant rien d'autre ne s'y oppose. **[Dion Chrysostome]** Nous pouvons aussi confirmer cette force de la musique d'après le célèbre joueur de flûte Timothée¹⁷⁴, qui, alors qu'il avait présenté au roi Alexandre un échantillon de son art, chanta « conformément aux mœurs d'Alexandre ». Dion Chrysostome nous dit dans son premier discours *De regno* au début : « Il chanta, dis-je, conformément aux mœurs d'Alexandre, non pas un chant mou et apathique ni un chant qui conduirait à l'inaction, mais un pur "chant de Minerve" »¹⁷⁵ ; ce à quoi Dion ajoute qu'Alexandre a aussitôt couru aux armes comme s'il avait été inspiré par la volonté des dieux, bien qu'il nie que cela se soit produit grâce à la seule force de la musique, mais pour la plus grande partie à cause de l'âme excitée et irritable du roi : en effet, dit-il, Timothée n'aurait pas pu faire sortir Sardanapale hors de sa chambre à coucher, loin de ses femmes, et Marsyas n'y serait pas parvenu non plus, ni Olympus, ni Minerve elle-même, quand bien même ils auraient chanté dans « sa propre mesure »¹⁷⁶. Cela montre assez que le musicien doit prendre en compte la nature, ainsi que la disposition, le tempérament et les mœurs des auditeurs, et en effet, il ne pourra pas produire la même chose dans l'esprit de tous grâce au même chant, comme nous le dirons ensuite. Jusqu'ici donc, il a été prouvé qu'il y a réellement une force capable d'exciter nos âmes à telle ou telle passion, c'est pourquoi, passons à la suite.

¹⁷⁴ Cfr. note 65.

¹⁷⁵ DION CHRYSOSTOME, *De regno*, 1, 1-2.

¹⁷⁶ DION CHRYSOSTOME, *idem*, 1, 3.

orasim ex ipsa voce cognoscere possimus ; nam quo magis flava bilis abundaverit, eo vox promptior, acrior et altior erit, si tamen nihil aliud obstat. Possumus etiam vim illam Musicæ confirmare ex illo celebri tibicine Timotheo, qui cum Alexandro regi artis sive speciem exhiberet, **[Dion Chrysostomus]** cecinit κατὰ τὸν ἐκείνου τρόπον inquit Dion Chrysostomus articulo 1 de regno initio οὐ μαλακὸν αὐλημα οὐδὲ ἀναβεβλημένον οὐδὲ τῶν πρὸς ἄνεσιν καὶ ῥαθυμίαν ἀγόντων, ἀλλ' αὐτὸν οἶμαι τὸν ὀρθιον τὸν τῆς Ἀθηνᾶς ἐπικαλούμενον νόμον cecinit inquam juxta illius mores, non mollem, atque remissam cantilenam, neque eam quæ ad ignaviam duceret, sed rectum, opinor nomum Minervæ appellatum ; quibus addit Alexandrum protinus ad arma exiliisse, ac si numine afflatus fuisset, quanquam negat id ex sola vi musicæ contigisse, sed maxima ex parte ob regis animum incitatum, atque iracundum, nec enim, inquit, Sardanapalum ex cubiculo a mulieribus suscitasset Timotheus, imo neque Marsyas, vel Olympus, vel ipsa Minerva, tametsi τὸν αὐτῆς νόμον cecinissent. Quod satis ostendit Musico considerandam esse naturam, dispositionem, temperiem, atque mores auditorum, nec enim idem in omnium animis eodem cantu præstare valebit, ut postea dicturi sumus. Hactenus autem probatum est revera Musicæ vim inesse qua nostros animos ad hoc, vel illud pathema concitet, eapropter, ad reliqua progrediamur.

COMMENTAIRE GÉNÉRAL

Introduction

Comme nous l'avons dit plus haut, il n'est pas toujours évident de suivre le fil rouge des écrits de Marin Mersenne, mais nous avons néanmoins pu dégager une vague structure de cet *Articulus*. Les nombreuses références faites par le minime dans ce texte et les nombreuses sources qu'il cite imposent naturellement de dire quelques mots sur sa démarche intellectuelle, qui est d'ailleurs un témoin de la place qu'occupait Mersenne dans la vie intellectuelle de son temps. C'est aussi pourquoi nous avons ensuite étudié rapidement les sources auxquelles avait accès Mersenne pour l'écriture de ses *Quaestiones*, et plus particulièrement celles que nous avons pu relever dans notre texte.

La majeure partie de ce commentaire sera consacré au sujet qui occupe Mersenne dans les quelques colonnes traduites, c'est-à-dire la musique des anciens. Nous y verrons un bref aperçu du système musical, afin d'offrir une meilleure compréhension des notions abordées dans notre passage, suivi d'une étude comparée des dires de Mersenne sur la force de la musique des anciens à la lumière des connaissances actuelles. Nous inscrirons pour terminer notre *Articulus* dans les enjeux esthétiques de la musique non seulement de cette œuvre mais aussi du siècle.

Structure générale de l'*Articulus*

Dans le passage dont nous avons proposé jusqu'ici une traduction, Mersenne introduit tout d'abord ses propos par quelques citations bibliques (notons que, contrairement aux dix-sept premières colonnes du verset, ces références à la Bible seront les seules et ne feront pas partie des sources principales), et en donnant les raisons du choix de la matière qu'il va étudier, c'est-à-dire la compréhension des passages des Écritures, et « d'autres raisons (...)

que l'on pourra conjecturer de ce qui suit » (col.1529a). Ces autres raisons, nous en avons donc fait la conjecture aux pages 84 à 86 de ce commentaire.

Après cette introduction, il fait une sorte d'« état de la question » des sources anciennes qu'il emploie dans ses recherches : il s'agit non seulement des mythes (qu'il rapporte mais laissera de côté) que l'on trouve par exemple dans la poésie latine, que des histoires et théories musicales, principalement des philosophes grecs tels que Platon et Aristote. En ce qui concerne les sources qui lui sont contemporaines, Mersenne ne rapporte pas ce qui y est dit, mais cite les auteurs pertinents en la matière (col. 1531-1532).

Toutes ces fables et anecdotes ayant été rapportées, Mersenne aborde ensuite la question de la véracité de celles-ci, et donne les différents arguments pour et contre. Jusque-là, on comprend la structure de Mersenne. En revanche, quand à la colonne 1533 il aborde la question des connaissances et théories des Grecs, il arrête de citer des sources et de comparer, pour rapporter les théories de Ptolémée sur l'harmonie de l'âme comme miroir de l'harmonie de la musique. Toute la colonne est consacrée à ces théories, que Mersenne considère d'ailleurs comme futiles et que nous étudierons plus en détails aux pages 84 à 86.

Dès la colonne 1534, Mersenne semble revenir à la question qu'il avait commencé à traiter (de savoir si la musique des anciens a réellement eu le pouvoir qu'on lui attribue), mais il passe rapidement à autre chose : le nombre de corde des instruments des anciens et des modernes. Nous ne nous arrêterons pas sur ces digressions, car aussi intéressantes soient-elles, elles ont plutôt leur place dans les colonnes précédentes des *Quaestiones* qui traitent des instruments des anciens.

Par la suite, il continue de citer ce qu'ont dit les auteurs anciens, tout en renvoyant à quelques auteurs contemporains, avant d'en arriver à la description et aux effets des différents modes selon Platon, ainsi que les théories de ce dernier sur la place de la musique dans l'éducation (col. 1536). Les dernières colonnes traitent de la force du rythme musical, et à nouveau des particularités de chaque mode, selon Aristote. Il porte ici une attention particulière au reflet des mœurs dans la musique. Mersenne donne encore quelques arguments et quelques exemples pour illustrer ses propos, et conclut en affirmant qu'il peut « passer à la suite » maintenant qu'il a démontré qu'il existe en effet une force capable « d'exciter nos âmes à telle ou telle passion » (col. 1540).

La démarche critique de Mersenne

Mersenne se situe à l'aube de la démarche scientifique telle que nous l'entendons aujourd'hui. Cet article de la *Quaestio LVI* est une preuve en soi : la force de la musique des Anciens faisait partie des lieux communs en ce début de dix-septième siècle et il n'était pas habituel qu'elle soit remise en question. Le fait que Mersenne pose la question est déjà remarquable, et fait montre de sa constante remise en question non seulement des connaissances acquises mais aussi de lui-même¹⁷⁷.

Le minime met un point d'honneur à distinguer le mythe de réel et à prévenir le lecteur de ne pas accorder sa confiance aux histoires mythiques racontées par les anciens. Il approfondira d'avantage cette question dans son œuvre écrite quatre ans après les *Quaestiones*, le *Traité de l'harmonie universelle*, qu'il ne pas confondre avec *L'harmonie universelle*. Dans la préface du second livre de cet ouvrage, Mersenne dit : « Or je demande une chose aux musiciens et à tous les savants, qu'ils ne me peuvent honnêtement refuser ; à savoir qu'ils ne croient à nulle histoire de celles que les anciens rapportent des effets de la musique, ou de la manière qu'elle a été inventée, etc. qu'ils n'en aient premièrement fait l'expérience, ou qu'ils n'y soient forcés par la démonstration. Car c'est chose étrange que nous embrassons si facilement les opinions erronées de nos ancêtres, encore qu'ils n'aient eu nulle puissance, ni même le plus souvent nulle volonté de nous obliger à suivre ce qu'ils ont dit. »¹⁷⁸

Cette démarche critique envers les sources est nouvelle pour l'époque, et trouve son reflet dans la méthode cartésienne : « ne recevoir jamais aucune chose pour vraie que je ne la connusse évidemment être telle » disait Descartes dans son *Discours de la méthode*¹⁷⁹. On voit là l'apparition de cette nouvelle épistémologie de l'expérimentation, qui apporte un tournant dans l'histoire de la recherche scientifique et laisse derrière elle l'ancienne épistémologie gouvernée par l'analogie. Cette transition, au cœur de laquelle se situe

¹⁷⁷ Après un début de carrière employé à combattre les hérétiques avec beaucoup (peut-être trop) d'ardeur, Mersenne reconnaît y être allé un peu fort et se consacre à l'étude des sciences (*Correspondance du P. Marin Mersenne*, éd. C. DE WAARD, Paris, CNRS, 1969, p. XLV)

¹⁷⁸ SIEUR DE SERMES (M. MERSENNE), *Traité de l'harmonie universelle*, Paris, G. BAUDRY, 1627, p.300.

¹⁷⁹ R. DESCARTES, *Discours de la méthode*, Paris, Hatier, 1637, p. 37.

Mersenne et dont Descartes est la tête de file, est à l'origine des esprits des Lumières et donnera jour bien plus tard à la recherche telle que nous l'entendons aujourd'hui.

Les sources de Mersenne

La bibliothèque des minimes à Paris contenait plus de huit mille volumes, que Mersenne avait le droit exceptionnel d'emprunter dans sa chambre. Les pères minimes se devaient bien sûr de disposer d'ouvrages leur permettant de prêcher leur foi et de trouver les arguments nécessaires à leur lutte contre leurs adversaires. La bibliothèque de la Place Royale était déjà considérée, quelques années après l'installation de l'ordre, comme l'une des plus belles de Paris. C'est d'ailleurs grâce à Mersenne qu'elle put s'accroître aussi vite (elle comptait plus de 20 000 ouvrages en 1791)¹⁸⁰. Ajoutés à ceux que lui avaient prêtés ses abondantes connaissances, notre auteur avait donc une mine de textes à sa disposition, et avec toutes les connaissances qu'il acquérait dans ses correspondances, il n'est pas étonnant d'observer la richesse de ses écrits.¹⁸¹

En ce qui concerne notre passage, il n'est pas malaisé de retrouver les sources principales dont il s'est inspiré, notamment parce qu'il lui arrive de les suivre de très près, voire parfois parce qu'on ne retrouve certaines informations que dans ces sources. Mais si les auteurs dont s'est servi Mersenne pour le fil rouge de cet extrait sont relativement faciles à retrouver ici, ce texte est néanmoins truffé de références qui ne furent pas toujours aisées de retrouver.

Outre la Bible, Mersenne cite dans notre passage comme auteurs antiques Aristide Quintilien, Aristote, Aristoxène, Athénée, Martianus Capella, Cassiodore, Dion Chrysostome, Élien, Galien, Horace, Philostrate, Platon, Pline, Ptolémée et Virgile. Parmi ceux-ci, on observe que l'influence majeure est celles des idées de Platon et Aristote quant au pouvoir de la musique et à son utilisation dans l'éducation (Platon n'a écrit qu'une centaine de lignes sur la musique mais depuis l'encre n'a cessé de couler de la plume de ses commentateurs, qui font partie intégrante de toute la tradition platinicienne), et des *noces de Mercure et Philologie* de Martianus Capella.

¹⁸⁰ ODILE KRAKOVITCH, *idem* p. 57.

¹⁸¹ BEAULIEU, *idem* p. 20.

Les auteurs médiévaux sont Bryenne, Krantzius et Saxo Grammaticus. Entre Antiquité et Moyen-Âge, on retrouve un auteur que Mersenne ne cite qu'une fois en passant ici mais dont il est évident qu'il s'est abondamment servi : Boèce. Certains passages, tel que le mythe de Terpandre (col. 1530b) ou de Chorèbe (col. 1534) semblent tout droit tirés de son *De musica*.

Parmi les auteurs qui lui sont contemporains, Mersenne cite dans notre *Articulus* : Baronius, Cerone, Lefèvre d'Étaples, Gaffurius, Glaréan, Pancirolus, Claude Rangolius, Salinas, Sozomène, Pontus de Tyard et Zarlino. Il ne cite aussi qu'une seule fois le nom de Pontus de Tyard (du moins dans notre extrait), dont on sent pourtant à la lecture de ce dernier qu'il s'en est grandement inspiré. Les termes *Apud Pontum* ne manque d'ailleurs pas dans le reste de l'œuvre de Mersenne et le *Solitaire Second* fait partie des ouvrages de référence de la musique à l'époque. Il lui emprunte, outre l'histoire qu'il raconte à la colonne 1532, les éléments sur la tarentelle et sur le mythe de Terpandre et Arion.

L'héritage musical des anciens

L'harmonie du monde et de la musique, et l'impact de cette dernière sur les émotions humaines est un sujet qui a fait couler beaucoup d'encre, autant chez les auteurs antiques que renaissants, comme nous l'avons vu dans notre introduction. Si Mersenne fait un état un peu laconique de cette question, il serait presque impossible de la traiter de façon exhaustive. Nous nous contenterons donc de relever ce qu'ont dit les auteurs cités par Mersenne, et d'inscrire ces éléments dans un aperçu de cette théorie musicale grecque. Après cela, nous comparerons les dires de Mersenne sur la force de la musique des anciens aux éléments actuels de recherche dans ce domaine.

Aperçu du système musical grec

Afin de donner ce bref aperçu du système musical grec, nous nous sommes servi de trois sources différentes. Premièrement, l'ouvrage de François-Auguste Gevaert¹⁸² est une source complète et très accessible qui nous fut fort utile. Bien qu'un peu ancien, celui de Jacques

¹⁸² F. A. GEVAERT, *Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité*, Gand, Annoot-Braeckman, 1875.

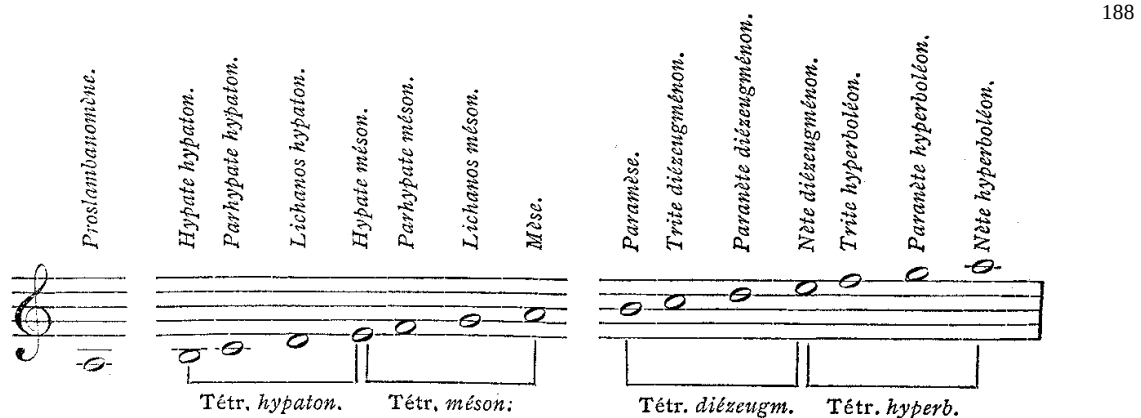
Chailley¹⁸³ offre lui aussi un nombre non négligeable d'informations. Enfin, l'article du Groove de Thomas Mathiesen¹⁸⁴ propose un aperçu plus récent et tout aussi essentiel.

Les sons

Si les anciens avaient connaissance de la division des sons par octave¹⁸⁵, leur système est néanmoins un peu plus compliqué. L'échelle des sons est divisée en tétracordes, c'est-à-dire ensemble de quatre cordes (ou notes), qui constituaient dans le système grec l'unité musicale de base. Ils sont au nombre de quatre : le tétracorde *hypaton*, le tétracorde *mésôn*, le tétracorde *diézeugménon* et le tétracorde *hyperboléon*. Ils se suivent selon l'ordre suivant :



Chacune des quatre notes à l'intérieur d'un tétracorde porte un nom en fonction de sa place : la plus grave (*hypate*), la voisine de la plus grave (*parhypate*), la corde touchée par l'index (*lichanos*), la corde du milieu (*mèse*), la voisine de celle du milieu (*paramèse*), la troisième (*trite*), la voisine de la dernière (*paranète*) et la dernière (*nète*). Une note fut ajoutée à ce système de sons, la *proslambanomène*¹⁸⁷. Associé à celui du tétracorde auquel appartient la note, chaque son a ainsi son nom propre :



¹⁸³ J. CHAILLEY, *La musique grecque antique*, Paris, collection des études anciennes, 1979.

¹⁸⁴ T. J. MATHIESEN, et al. « Greece » *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 9 Aug. 2017. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11694pg1>.

¹⁸⁵ « Deux sons qui forment un intervalle d'octave », PORPHYRE. Voir aussi Aristide Quintilien p.16-17.

¹⁸⁶ GEVAERT, *idem* vol. 1 p. 87.

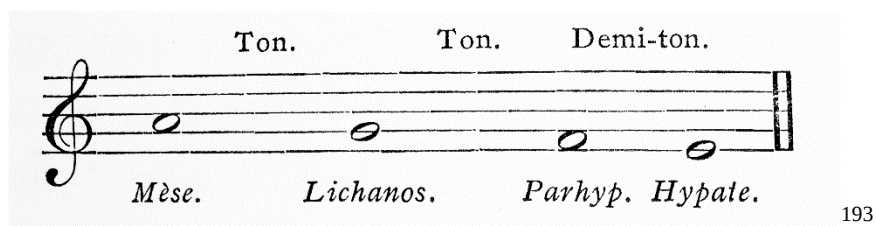
¹⁸⁷ « La *proslambanomène* est ainsi dite parce qu'elle ne fait partie d'aucun tétracorde. Elle a été ajoutée en dehors afin que la *mèse* ait une consonance [d'octave]. » ARISTIDE QUINTILIEN, p. 10.

¹⁸⁸ GEVAERT, *idem* vol. 1 p. 88.

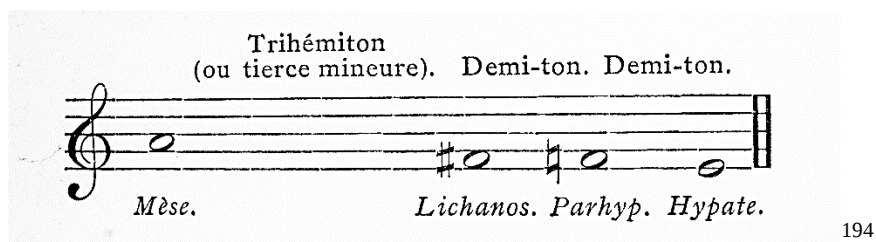
Les genres

Les différents tétracordes donnent naissance à trois genres : le genre diatonique, le genre chromatique et le genre enharmonique. Les deux notes extrêmes d'un tétracorde étant fixes, ces genres définissent la place des deux notes mobiles au sein du tétracorde.

Le premier, diatonique, tire son nom du verbe grec διατείνω (*diateinô*), signifiant « je tends ». Les cordes mobiles sont à leur maximum de tension. Aristoxène décrit le tétracorde diatonique comme composé de deux tons et d'un demi ton. On ne peut définir ces intervalles de façon numérique, justement parce qu'ils ont un caractère approximatif. Ce qu'Aristoxène appelle ton est donc composé de demi-tons, de tiers de tons, et de quarts de tons¹⁸⁹ approximatifs dont la nature varie en fonction du caractère que l'on veut donner à la musique¹⁹⁰. Comme le fait Aristoxène, en observant un tétracorde, comme le *mésôn*, on peut comprendre le fonctionnement de tout le système¹⁹¹. Dans le genre diatonique, les notes sont disposées ainsi¹⁹² :



Le deuxième, le genre chromatique, a un second degré (*lichanos*) qui tend vers le troisième (*parypathe*). Dans ce cas-ci, le *sol* devient *fa #* :



¹⁸⁹ T. J. MATHIESEN, et al. « Greece » *idem*.

¹⁹⁰ Nous garderons donc ces appellations telles que nous les trouvons dans les sources précitées, bien que nous soyons consciente qu'elles ne désignent pas exactement ce que nous connaissons dans le tempérament égal.

¹⁹¹ « Cet ensemble de cordes est le plus connu (...) et c'est par lui que l'on peut observer la formation des divers genres » ARISTOXÈNE, *Archai.*, p. 22 (cité dans GEVAERT, vol 1, p. 271).

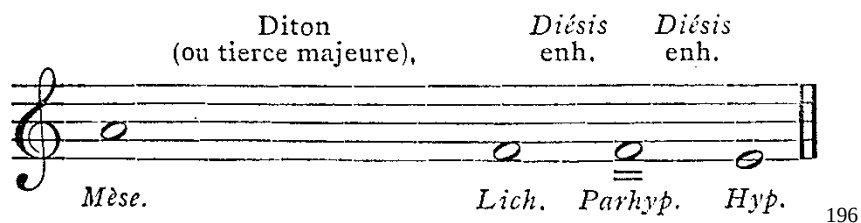
¹⁹² GEVAERT, *idem* vol. 1 p. 272.

¹⁹³ GEVAERT, *idem* vol. 1 p. 272.

¹⁹⁴ GEVAERT, *idem* vol. 1 p. 272.

C'est donc de ce genre que parle Mersenne à la colonne 1535, quand il dit « et il faut vers le grave un triple demi-ton, suivi d'un demi-ton, puis un demi-ton, ou inversement vers l'aigu un demi-ton, suivi d'un demi-ton, puis d'un triple demi-ton », car ce sont en effet ces intervalles que l'on retrouve dans le tétracorde chromatique.

Pour terminer, le troisième genre, l'enharmonique est défini par Mersenne pas « un diton, suivi d'une *diesis*, puis d'une *diesis* vers le grave ou le contraire vers l'aigu ». En effet, pour obtenir un tétracorde enharmonique, le *lichanos* est baissé d'un ton (c'est-à-dire au même niveau que la *parhypate* des deux autres modes), et la *parhypate* est elle aussi baissée d'un quart de ton (ou *diesis enharmonique*). Faute de pouvoir transcrire ce quart de ton dans notre langage musical actuel, Gevaert a opté pour le double soulignement afin d'indiquer ce quart de ton¹⁹⁵ :



Quant à la *diesis* dont parle Mersenne, il ne s'agit pas de notre dièse contrairement à la ressemblance entre les termes. Nous avons précisé « *diésis enharmonique* » ci-dessus car cet intervalle n'est pas déterminé de façon absolue. Il correspond à un quart de ton dans le genre enharmonique, mais à un tiers de ton dans le genre chromatique et à un demi-ton dans le genre diatonique. Selon Aristote¹⁹⁷, la *diesis* est prise comme mesure de tout intervalle musical, car elle est le plus petit intervalle car le son contenu ἐν διέσει (dans la *diesis*) est imperceptible.¹⁹⁸

Nous n'avons vu ici que les noms des notes dans le système musical grec, le principe de tétracorde et les caractéristiques des trois genres. Bien entendu, la théorie musicale grecque est bien plus étendue, mais ces quelques éléments nous semblent suffisants à la compréhension du texte de Mersenne. Pour de plus amples explications, nous vous renvoyons aux sources citées au début de ce chapitre.

¹⁹⁵ GEVAERT, *idem* vol. 1 p. 272.

¹⁹⁶ GEVAERT, *idem* vol. 1 p. 272.

¹⁹⁷ ARISTOTE, Περὶ αἰσθήσεως καὶ αἰσθητῶν, VI, 446 a 2.

¹⁹⁸ A. BÉLIS, *Aristoxène de Tarente et Aristote : le Traité d'harmonique*, Paris, Klincksieck, 1986, p. 70.

Les effets de la musique

Mersenne distingue deux propriétés de la musique ancienne : la capacité à influencer les sentiments, et celle de diriger les choses et les animaux. Si ces deux propriétés ne sont pas différenciées chez les anciens, Mersenne nous annonce qu'il va étudier les caractéristiques de la première, et laisser la seconde de côté car elle relève du fabuleux et ne doit être abordée que de façon métaphorique (col.1529b). C'est donc l'influence de la musique sur l'âme que Mersenne étudie : « Il est vrai que la musique fut amenée par les Grecs à une pratique à ce point heureuse qu'elle a produit des mouvements et des affections variés dans l'âme » (col. 1537).

La théorie de l'*ethos* musical, c'est-à-dire l'impression morale produite sur l'auditeur à l'audition d'une musique, est au centre de la théorie musicale antique. Pourtant, il n'y a pas un grand nombre de traités de musique antique qui rapportent les sources de cette notion, dont la plupart sont cités ici par Mersenne : Aristote, Aristoxène de Tarente, Plutarque, Ptolémée et quelques autres. Le premier à avoir employé le terme d'*éthos* est François Auguste Gevaert en 1875¹⁹⁹, dans un ouvrage de référence complet et facilement abordable²⁰⁰.

Chaque mode grec possède des caractéristiques qui lui sont propres. Non seulement, ils représentent les traits particuliers des peuples dont ils portent le nom, mais ils sont en plus porteurs de sentiments, qu'ils inspirent aux auditeurs.

Le passage suivant donne un résumé rapide de ces caractéristiques : « (398e) Quelles sont donc les harmonies plaintives ? Dis-le-moi puisque tu es musicien. Ce sont, répondit-il, la lydienne mixte, la lydienne aiguë et quelques autres semblables. (...) Quelles sont donc les harmonies molles, usitées dans les banquets ? L'ionienne et la lydienne qu'on appelle lâches. (399a) Eh bien ! mon ami, t'en serviras-tu pour former des guerriers ? En aucune façon, dit-il ; seulement je crains qu'il ne te reste que la dorienne et la phrygienne, (...) celle qui imite comme il convient, les tons et les accents d'un brave engagé dans la bataille ou dans toute autre action violente. (...) [et celle qui imite] l'homme engagé dans une action pacifique, non pas violente mais volontaire »²⁰¹. Nous reprendrons à présent chacun des

¹⁹⁹ F. A. GEVAERT, *Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité*, Gand, Annoot-Braeckman, 1875.

²⁰⁰ Pour une étude approfondie des sources et de la terminologie de l'*éthos* musical, voyez F. DELOUVÉ, « Aspects de l'*éthos* musical dans l'Antiquité grecque » in *Intersections*, n°292 (2009), p. 52-65.

²⁰¹ PLATON, *République*, III, 398e-399c.

modes présents dans notre texte pour en brosser les traits et comparer avec les éléments que donne Mersenne. Il en existe d'autres, mais nous ne nous y arrêtons pas, faute d'éléments dans notre passage des *Quaestiones*.

Le mode dorien

Le mode dorien a un tempérament calme et apaisé selon Aristote²⁰², et Platon le qualifie de stoïque²⁰³. Pour illustrer le caractère de ce mode, Gevaert se sert de l'image du peuple de Spartes : « la société dorientienne, société exclusivement guerrière, où règnent les vertus austères, la piété simple, le patriotisme ardent, l'abnégation, mais aussi l'étroitesse d'esprit, la sécheresse de cœur »²⁰⁴.

En effet, les différents passages traitant de ce mode vont dans ce sens. Mersenne nous rapporte l'anecdote selon laquelle un jeune homme fut calmé par des vers chantés sur le mode dorien, alors qu'il s'apprêtait à entrer par effraction dans une maison (col. 1532), et une autre racontant la façon dont une musicienne avait enflammé des jeunes gens puis les avait calmés par ce mode (col.1538). Il le qualifie de moyen et constant et affirme qu'il procure à l'âme un calme parfait (col. 1537), qu'il convient à la discipline morale (col. 1538) et non à l'enthousiasme (col.1538). Pour finir, il le met, avec le mode phrygien, parmi les modes guerriers (col. 1536).

Le mode phrygien

Selon Gevaert, la nature du mode phrygien est le résultat de celle de de peuple. Les Phrygiens furent classés par les Grecs parmi les barbares, ce qui les entraîna à agir de la sorte, notamment en organisant des rites accompagnés d'une musique bruyante et exprimant l'exaltation religieuse. Il rapporte les dires d'Athénée : « Les harmonies lydiennes et phrygiennes sont dues aux barbares, et n'ont été connues dans l'Hellade que par l'immigration des Lydiens et des Phrygiens »²⁰⁵. Bien qu'étranger, ce mode est accepté dans la république idéale de Platon, car il a une puissance cathartique qui permet de purger l'âme des hommes de leurs pulsions.²⁰⁶

Ici encore, les quelques passages dans lesquels Mersenne parle du mode phrygien dans notre extrait corroborent à la version de Gevaert. Tout d'abord, il nous rapporte la phrase

²⁰² ARISTOTE, *Politique*, VIII, 5.

²⁰³ PLATON, *République*, III, 399.

²⁰⁴ GEVAERT, *idem* vol. 1, p. 180.

²⁰⁵ ATHÉNÉE, *Deipnosophistes*, XIV, 21, cité dans GEVAERT, *idem* p. 183.

²⁰⁶ GEVAERT, *idem* vol 1 p.183-184.

d'Aristote selon laquelle c'est le mode qui transporte d'enthousiasme et transporte l'auditeur dans un état de *furor* (col. 1537), état dont Damon de Milet voulu écarter des jeunes gens et dut pour cela faire quitter le mode phrygien à la musicienne. Un peu plus loin, il décrit ce mode comme capable d'« émouvoir les esprits et les affects » et compare sa force dans les harmonies à celle de la flûte parmi les instruments (col.1538).

Le mode ionien

Ce troisième mode n'a pas eu droit à sa place dans l'éducation, aux yeux de Platon de Aristote, n'ayant pas la majesté du mode dorien. Sa nature n'est pas aussi bien définie que celle des autres : Héraclide la définit comme n'ayant « rien de gracieux ni de joyeux, il est plutôt sombre et dur »²⁰⁷, Lucien lui attribue l'élégance et la politesse²⁰⁸, enfin Apulée le qualifie de *changeant*. Mersenne quant à lui ne donne pas de caractéristiques propres à ce mode, il ne le cite que deux fois (col. 1536) dans notre texte, associé au mode lydien.

Le mode lydien

Gevaert divise le mode lydien en plusieurs modes différentes, le *syntono-lydien* (qui est le propre des mélodies plaintives), l'*hypolydien* (dont la place est dans les chants joyeux et les festins selon Platon (*Rép* III, 398)), et le mode *lydien* à proprement parler. Celui-ci a aussi son *ethos* propre, que décrit Aristote : « la plus convenable au jeune âge puisqu'elle donne le goût de ce qui est décent et distingué, et qu'elle favorise ainsi l'éducation »²⁰⁹.

Mersenne parle du mode lydien à deux reprises, à la colonne 1538, dans les deux cas associé au mode ionien. Il dit qu'il représente l'ordre et la rigueur, ce qui correspond assez bien à la définition d'Aristote, mais qu'il est considéré comme lâche, et rejeté par Platon.

Le mode myxolydien

L'origine du terme *myxolydien* est assez floue, et il est déjà oublié à l'époque romaine. Il fut sans doute nommé ainsi en raison de sa ressemblance avec l'un des trois modes lydiens cités ci-dessus. Ptolémée dit qu'il a reçu son nom car il était voisin du mode lydien, mais Gevaert considère ce raisonnement peu fondé, car le mode voisin aurait reçu le nom de « paralydien ». Ce dernier rapporte aussi les dires de Plutarque au sujet de ce mode, selon lequel il serait l'exact contre-partie du mode *hypolydien*, et que son caractère pathétique fait

²⁰⁷ ATHÉNÉE, *ibidem*.

²⁰⁸ LUCIEN, *Harm.*, I.

²⁰⁹ ARISTOTE, *Politique*, VIII, 7.

qu'il correspond bien à la tragédie, aux côtés du mode dorien. Quant à l'*éthos* de ce mode, Gevaert ne cite qu'Aristote.²¹⁰

Aristote est aussi le seul auteur que cite Mersenne pour parler du mode *myxolydien*. Il ne s'y attarde pas beaucoup, se contentant de dire quelques mots sur ses effets : selon Aristote²¹¹, le mode *myxolydien* est « plaintif et affecte d'un sentiment triste » (col. 1537).

Pour conclure ces quelques lignes sur l'*éthos* des modes grecs antiques, nous ferons remarquer que Mersenne ne s'y attarde que très peu dans cet *Articulus* dédié à la force de la musique des anciens, et surtout qu'il ne donne pas les caractéristiques musicales de ces différentes modes. En effet, il le fera un peu plus loin, à l'*Articulus XIII*, suivi de l'*Articulus XIV* (*continuatio* du précédent) qui traitent exclusivement des modes antiques, autant anciens que modernes (col.1627-1682). Il y analysera ces modes et donnera aussi quelques mesures à titre d'exemple.

Les effets du rythme

Les effets de la musique ancienne ne se limitent pas à ceux de ses différents modes. Le rythme aussi joue un rôle dans l'influence sur les mœurs et les dispositions de l'âme. Mersenne aborde le sujet à deux reprises dans notre extrait. Au premier, à la colonne 1536, il rapporte en quelques lignes ce que dit Platon au sujet du rythme : qu'il a une « force non négligeable pour façonner les mœurs », et que pour cette raison il faut chercher à employer le bon rythme pour l'éducation, à la manière des modes.

Le deuxième passage où Mersenne aborde la question du rythme est le milieu de la colonne 1537, où cette fois il rapporte les dires d'Aristote. Selon lui, les rythme se présentent de la même façon que les modes : certains sont plus sérieux, d'autres plus libres ou plus grossiers, etc.

Gevaert nous offre une analyse de la rythmique grecque²¹², et nous rapporte (principalement d'après Aristote) quelques caractéristiques de l'*éthos* rythmique, principalement des pieds de base de la métrique grecque²¹³ : le dactyle (¯ ˘ ˘) est solennel à la façon du mode dorien, l'anapeste (˘ ˘ ¯) est à la fois sérieux et actif, l'iambe (˘ ¯) est

²¹⁰ GEVAERT, *idem* p. 188-189.

²¹¹ ARISTOTE, *Politique*, VIII, 5.

²¹² GEVAERT, *idem* vol. 2, p. 1-79.

²¹³ La métrique grecque, comme nous l'avons rappelé plus haut en note 78, se compose d'un enchaînement de syllabes longues (¯) et brèves (˘) formant des pieds.

plutôt agressif, le trochée (¯ ˘) gracieux, etc.²¹⁴ Nous ne nous aventurerons pas plus loin dans ce domaine, car Mersenne traite en détails du pouvoir des vers anciens dans l'*Articulus VII* (col. 1579 – 1586).

L'harmonie musicale comme reflet de l'harmonie de l'âme et du monde

Les théories de l'harmonie de la musique comme reflet de celle de l'âme et du cosmos trouvent leur origine dans la tradition pythagoricienne, mais c'est surtout dans les écrits de Platon qu'elles sont étudiées. Mersenne ne se base pas sur celles-ci dans notre passage, mais plutôt sur les *Harmoniques* de Ptolémée.

De la même façon que les vertus de l'âme humaines sont dues à une harmonie : « Comment (...) la moindre espèce de jugement pourrait-elle exister là où il n'y a pas d'harmonie ? »²¹⁵, Platon dit que la triple division de l'âme (en âme rationnelle, irascible et concupiscible) peut être mise en correspondance avec les trois parties de l'harmonie²¹⁶. Mersenne rapporte les dires de Ptolémée qui vont aussi dans ce sens : l'âme rationnelle correspond à l'octave, l'âme irascible correspond à la quinte et l'âme concupiscible correspond à la quarte (col 1533).

Il divise chaque intervalle en plusieurs parties. Premièrement, l'âme rationnelle (qui correspond à l'octave) possède sept fonction, qui correspondent aux sept parties constituant l'octave (ou aux sept notes). Ensuite, l'âme irascible possède quatre fonction, en parallèle avec les quatre tons de la quinte. Pour finir, l'âme concupiscible a trois fonction, qui correspondent aux trois tons de la quarte.

Après avoir affirmé que ces théories étaient futiles, car il serait possible de faire des divisions toutes différentes, Mersenne propose une seconde division, que donne Ptolémée au chapitre suivant. Nous avons rassemblé ces fonctions dans le tableau suivant :

²¹⁴ GEVAERT, *idem* vol 2, p.61.

²¹⁵ PLATON, *Lois*, III, 689 d (trad. E. DES PLACES).

²¹⁶ PLATON, *République*, IV, 433 d.

<i>Intellectiva</i> (rationnelle) = octave	<i>Sentitiva</i> (irascible) = quinte	<i>Continuativa</i> (concupiscible) = quarte
Sept fonctions : - Imagination - Intelligence - Mémoire - Réflexion - Opinion - Raison - Science	Quatre fonctions : - Vue - Ouïe - Goût - Odorat	Trois fonctions : - Croissance - Vigueur - Déclin
Sept parties : - Subtilité - Assiduité - Habilité - Capacité de juger - Sagesse - Prudence - Expérience	Quatre sortes de vertus : - Mansuétude - Sécurité - Courage - Résistance	Trois sortes de vertus : - Sagesse - Continence - Modestie

Après cette étude des analogies entre l'harmonie musicale et l'âme, Mersenne élargit son champ de vision en affirmant que « toute la philosophie est semblable à une constitution harmonieuse » (col. 1533). L'harmonie musicale comme reflet de toute chose, dont l'harmonie du monde, est un lieu commun. En effet, le rapport entre microcosme et macrocosme occupe une place importante dans les recherches du XVII^e siècle.²¹⁷

La conception mathématique de l'harmonie musicale comme base de la structure du monde est une notion pythagoricienne. Les pythagoriciens étudient principalement les proportions mathématiques et les relations qu'elles entretiennent les unes avec les autres. Ce principe de cohésion trouve sa confirmation dans l'harmonie musicale, mais aussi dans le corps humain et à plus grande échelle dans l'univers.²¹⁸

²¹⁷ M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 47.

²¹⁸ B. VAN WYMEERSCH, « La philosophie pythagoricienne du nombre et la musique », in *Revue belge de Musicologie*, LI (1997), p. 11.

Ces théories trouvent leur origine chez les Pythagoriciens, mais voient leur apogée dans l'œuvre de Platon où les proportions, qui gouvernent les différents éléments humains et cosmiques, sont étudiés²¹⁹.

Cette théorie de l'harmonie universelle s'est vue répercutée dans de nombreux ouvrages médiévaux et jusqu'à Mersenne, et occupe une place importante chez les auteurs néoplatoniciens du XVI^e siècle²²⁰. Zarlino par exemple, musicien de référence dans l'histoire de la musique, s'inscrit dans cette philosophie platonicienne, car les règles pratiques qu'ils propose dans son *Le isitutioni harmoniche* sont en accord avec cette tradition, qui voit en la musique non seulement un outil pédagogique mais une façon d'imiter la nature et l'âme humaine. Il y traite des différentes musiques de l'univers, présente une image du monde et des notions musicales qui entrent dans cette esthétique.²²¹

En effet, si le monde est régi par les mêmes lois que celles qui régissent la musique, il doit alors être possible de trouver les rapports qui façonnent les êtres et les choses, ce qui aura une grande influence sur l'esthétique musicale.

Vers une nouvelle esthétique musicale

Nous avons vu en détails les effets de la musique sur l'homme et son âme et l'analogie que les anciens observent entre la musique pratique et la musique cosmique. Cette théorie selon laquelle la musique permet de peindre et de provoquer des passions, d'harmoniser les mouvements de l'âme avec ceux du cosmos occupe une place capitale dans les écrits des auteurs de l'académie de Baïf, de Pontus de Tyard et des Italiens autour de Bardi. En effet, ces théories amènent des conséquences évidentes au point de vue de la composition et influencent l'esthétique musicale du temps : « Il s'agira de favoriser une musique qui soit bonne pour l'homme, pour son équilibre interne, et donc qui imite au mieux les lois de la nature et son principe de cohésion »²²².

²¹⁹ Pour une étude approfondie de la question du monde chez Platon, voyez E. MOUTSOPOULOS, *La musique dans l'œuvre de Platon*, PUF, 1959.

²²⁰ B. VAN WYMEERSCH, *Descartes et l'évolution de l'esthétique musicale*, Sprimont, Margada, 1999, p. 34.

²²¹ B. VAN WYMEERSCH, « La musique comme reflet de l'harmonie du monde. L'exemple de Platon et de Zarlino », in *Revue philosophique de Louvain*, vol. 97, n°2, 1999, p.299-311.

²²² B. VAN WYMEERSCH, « La musique comme reflet de l'harmonie du monde. L'exemple de Platon et de Zarlino », in *Revue philosophique de Louvain*, vol. 97, n°2, 1999, p.298.

Les écrits sur la pratique instrumentale et la composition inspirés par cette esthétique musicale ne manquent donc pas, à commencer par Mersenne lui-même. Dans son *Harmonie universelle*, il cherche « à savoir si l'on peut trouver et prescrire des règles et des maximes infaillibles selon lesquelles on fasse de bons chants sur toutes sortes de sujets, et si les musiciens en ont quand ils composent des airs »²²³. Il introduit sa proposition en rappelant qu'il n'est peut-être pas possible d'établir de telles règles, puisque personne ne l'a encore fait jusque-là. Il donne néanmoins les éléments sur lesquels il faut se baser pour découvrir ces règles, à savoir la nature des intervalles harmoniques, le tempérament et l'esprit des auditeurs, la nature des passions et des intervalles. Il faut aussi avoir « de la raison, du jugement et de l'expérience »²²⁴, dit-il.

Dans cette proposition, il revient une fois de plus (car il le dit de façon récurrente dans l'*Harmonie universelle*) sur la question de savoir si la musique antique avait réellement les pouvoirs musicaux que certains lui attribuent²²⁵. C'est la question qu'il pose aussi dans notre texte à la colonne 1537 : « soit que leur musique ait été plus parfaite que la nôtre, soit qu'ils n'en aient pas eu ». En effet, les musiciens du XVI^e siècle ont tenté de reproduire les effets de la musique antique en imitant les caractéristiques : les madrigalismes, le théâtre mis en musique, la monodie accompagnée, et plus encore la musique mesurée à l'antique sont des procédés inspirés directement de l'Antiquité. Or, si les fables sur les pouvoirs de cette musique sont vraies, ces nouveaux procédés ne valent rien. Il n'est donc pas étonnant que cette question soit en arrière fond de tout ce que dit le minime sur les anciens : « Leurs tons servaient pour exciter, ou pour apaiser les passions, si les auteurs anciens tant grecs que latins sont véritables. Quoi qu'il en soit, nous pouvons aussi bien établir ces tons, comme eux, (...) suivant les cordes du système de chaque genre. »²²⁶

L'argument que donne Mersenne dans notre texte en faveur de la véracité des histoires sur la force de la musique des anciens est l'analogie avec d'autres phénomènes semblables. Il prend pour exemple les expériences catoptriques de Proclus et Archimède qui, dit-on, pouvaient projeter « des flammes à une distance de mille pas » (col. 1538). De la même façon que les musiciens ont tenté de reproduire les effets de la musique antique, les

²²³ M. MERSENNE, *HU*, livre second des chants, prop. V, p. 97.

²²⁴ M. MERSENNE, *idem*, p. 98.

²²⁵ Rappelons qu'il introduisait sa *Quaestio* en donnant les raisons de son choix, dont certaines doivent être conjecturées par le lecteur. Cette rupture entre les fables anciennes et les effets contemporains est sans doute une des raisons du questionnement et des recherches de Mersenne à ce sujet.

²²⁶ M. MERSENNE, *HU*, cinquième livre de la composition, p.325.

scientifiques ont cherché à reproduire ces expériences. Si Mersenne reconnaît que dans ce cas-là non plus les mêmes effets n'ont pas pu être reproduits de la même façon que les anciens, ils l'ont été à moindre échelle, et cela suffit à nourrir ses propos.

En cela, on peut sans hésiter définir Marin Mersenne comme une charnière entre humanisme et modernisme : il se sert des savoirs antiques non pas uniquement par intérêt pour les anciens eux-mêmes, mais pour ce que l'étude de ceux-ci peut apporter à la compréhension du monde et à l'esthétique de la musique contemporaine.

CONCLUSION

En se basant sur les plus éminents auteurs de l'Antiquité, du Moyen-Âge et ses contemporains, Mersenne nous a offert dans ces quelques colonnes un début de réponse sur une question qui parcourt toute son œuvre : peut-on croire les fables qui rapportent la puissance de la musique ancienne sur l'âme humaine et les mœurs ?

Si notre auteur a tendance à vouloir croire les écrits des anciens et accorder sa confiance à leurs compétences musicales, il hésite néanmoins face au manque de résultats obtenus par les compositeurs qui ont tenté de reproduire ces effets. Analyser la musique des Anciens est donc la première étape vers la découverte de ces effets et leur éventuelle application à la musique de ses contemporains.

Outre la traduction de ces colonnes, nous avons aussi proposé une étude de la démarche de Mersenne, des sources dont il s'est servi, et avons tenté de remettre les informations avancées par l'auteur dans leur contexte. Pour terminer, nous avons étudié l'implication de ces théories musicales sur la composition et l'esthétique musicale de son temps.

Le minime a ouvert la question, mais celle-ci reste ouverte et en appelle beaucoup d'autres. En pas moins de douze colonnes, il ne fait en réalité qu'une ébauche d'état de la question. Ce chapitre peut presque servir d'introduction au reste des colonnes traitant de la musique dans les *Quaestiones*, car les *Articuli* suivants traitent bien plus en détail des modes, de la musique des anciens, du rythme, de la façon de composer pour imiter la puissance de leur musique, etc.

La conclusion semble claire : notre traduction ne prendra tout son sens qu'aux côtés des 174 colonnes suivantes, qui ne demandent qu'à être traduites. Il ne reste qu'à suivre les derniers mots de Mersenne dans cet *Articulus* : « *Eapropter, ad reliqua progrediamur* » !

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES TEXTUELLES

APOLLODORE, *Bibliothèque*, éd. J.-C. CARRIÈRE, Paris, Collection des Universités de France, 1991.

ARISTOTE, *Politique*, éd. J. B. ST-HILAIRE, Paris, Dumont, 1848.

ATHÉNÉE, *The Deipnosophists*, éd. C. B. GLUCK, London, Heinemann, 1969.

BAILLET, *La vie de Monsieur Descartes*, t.II, Paris, éd. HORTHEMELS, 1691.

BARONIUS, *Annales Ecclesiastici*, t.VI, Vatica, L. GUERIN, 1866.

BOÈCE, *De institutione musica*, éd. S. E. HAYES et al., *Thesaurus Musicarum Latinarum*, 1994, online <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/6th-8th/BOEDIM1> (consulté le 15 avril 2017).

BOETHIUS, *Fundamentals of music*, trad. C. M. BOWER, éd. C. V. PALISCA, New Haven, Yale university press, 1989.

MARTIANUS CAPELLA, *De nuptiis Philologiae*, éd. et trad. J.-B. GUILLAUMIN, Paris, collection des universités de France, 2011.

CASSIODORE, *Variarum libri XII*, éd. A. J. FRIDH, Turnhout, Brepols, 1958.

CENSORINUS, *Livre du jour natal*, 12, 4, trad. M.J MANGEART, Paris, Panckoucke, 1843
SOZOMEN, *Ecclesiastica historia*, t.II, Oxford, éd. R. HUSSEY, 1860.

R. DESCARTES, *Discours de la méthode*, Paris, Hatier, 1637.

DION CHRYSOSTOME, *Œuvre complete*, éd. J. BAREILLE, Paris, librairie Louis Vivès, 1873.

H. DE COSTE, *La vie du R. P. Marin Mersenne, théologien, philosophe et mathématicien de l'Ordre des Pères Minimes*, Paris, Cramoisy, 1649.

DUHAMEL, *Regiae scientiarum Academiae historia*, Paris, 1701.

SAXO GRAMMATICUS, *Gesta Danorum. The history of the Danes*, éd. K. FRIIS-JENSEN, Oxford, Oxford university press, 2015.

- HORACE, *Art poétique*, éd. L. HERMANN, Bruxelles, Latomus, 1951.
- HORACE, *Odes et épodes*, trad. F. VILLENEUVE, Paris, Collection des Universités de France, 1981.
- HYGIN, *Fables*, éd. J.-Y. BORIAUD, Paris, Collection des Universités de France, 1997.
- Hymnes orphiques*, éd. M.-C. FAYANT, Paris, Collection des Universités de France, 2014.
- JAMBIQUE, *De vita Pythagorica liber*, éd. L. DEUBNER, Stuttgart, Teubner, 1975.
- A. KRANTZIUS, *Chronica regnorum aquilonarium Daniae Sucticae Norvagiae*, V, 3, ed. J. SCHOTTUS, Lyon, 1546.
- J. LEFÈVRES D'ETAPLES, *Elementa musicalia*, Paris, J. HIGMANUS et V. HOPILIUS, 1496.
- LUCIEN, *Harmonide*, in *Œuvres*, éd. J. BOMPAIRE, Paris, Collection des Universités de France, 1993.
- MACROBE, *Commentaire au songe de Scipion*, éd. J. WILLIS, Leipzig, Teubner, 1970.
- M. MERSENNE, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, éd. CRAMOISY, 1636.
- M. MERSENNE, Préface à *La vérité des sciences contre les sceptiques ou pyrrhoniens*, Paris, T. DU BRAY, 1575.
- M. MERSENNE, *Questions inouyes. Questions harmoniques. Questions théologiques. Les mécaniques de Galilée, Les préludes de l'harmonie universelle*, éd. A. PESSEL, Paris, Fayard, 1985.
- M. MERSENNE, *Traité de l'harmonie universelle où est contenue la musique théorique et pratique des anciens et modernes avec les causes et les effets*, Paris, G. BAUDRY, 1627.
- SIEUR DE SERMES (M. MERSENNE), *Traité de l'harmonie universelle*, Paris, G. BAUDRY, 1627.
- OVIDE, *Métamorphoses*, éd. G. LAFAYE, Paris, Collection des Universités de France, 1972.
- G. PANCIROLUS, *De rerum memorabilium libri duo*, Amberg, H. SALMUTH, 1607.
- PHILOSTRATE, *Une galerie antique*, II, 2, 359, trad. A. BOUGOT, Paris, Renouard, 1881.
- PHILOSTRATE, *Vie d'Apollonius de Tyane*, éd. F. C. CONYBEARE, London, Heinemann, 1960.
- PHOTIUS, *Bibliothèque*, VI, trad. R. HENRY, Paris, collection des universités de France, 1971.

PLATON, *Lois*, éd. J.-F. PRADEAU, Paris, PUF, 2007.

PLATON, *Timée*, éd. A. RIVAUD, Paris, Collection des Universités de France, 1925.

PLATON, *République*, éd. E. CHAMBRY, Paris, Collection des Universités de France, 1961.

PLINE, *Histoire naturelle*, livre XI, éd. R. BLOCH, Paris, Collection des Universités de France, 1981.

PLUTARQUE, *De la musique*, XIX, 423, trad. H. WEIL et TH. REINACH, Paris, Ernest Leroux, 1900.

PLUTARQUE, *La fortune ou la vertu d'Alexandre*, éd. F. FRAZIER *et al.*, Paris, Collection des Universités de France, 1990.

C. PTOLEMAEUS, *Harmonicorum libri tres*, Oxford, J. Wallis, 1682.

ARISTIDE QUINTILIEN, *De la musique*, trad. F. DUYSINX, ULG. Faculté de philosophie et lettres, Liège, 1999.

QUINTILIEN, *Institution oratoire*, éd. J. COUSIN, Paris, Collection des Universités de France, 1980.

GHETALDUS RAGUSIUS, *Nonnullae propositiones de parabola*, Rome, éd. ZANNETTUS, 1603.

CLAUDIUS RANGOLIUS, *Comentarii in libros regum*, Paris, S. CRAMOISY, 1621.

T. RÖMER, *Introduction à l'Ancien Testament*, Labor et Fides, 2009, p.313.

SÉNÈQUE, *De ira*, éd. A. BOURGERY, Paris, Collection des Universités de France, 1961.

SEXTUS EMPIRICUS, *Adversus mathematicos libros 1-VI*, éd. J. MAU, Leipzig, Teubner, 1954.

SOZOMEN, *Ecclesiastica historia*, t.II, Oxford, éd. R. HUSSEY, 1860.

B. PASCAL, *Œuvres*, éd. BRUNSCHVIG et BOUTROUX, t. VIII, Paris, Hachette, 1914.

PONTUS DE TYARD, *Solitaire Second*, éd. C. M. YANDELL, Genève, textes littéraires français, 1980.

VIRGILE, *Enéide*, éd. J. PERRET, Paris, Collection des Universités de France, 1978.

LITTÉRATURE SECONDAIRE

« Cordes de boyau et instruments à manche à l'époque de Monteverdi », *Orfeo son io, favola al suono de tutti gli strumenti*, sous la dir. de Mia AWOUTERS et Anne-Emmanuelle CEULEMANS, Bruxelles, Musée des Instruments de Musique, 2008, p. 163-203.

P. BAILHACHE, « Cordes vibrantes et consonances chez Beeckman, Mersenne et Galilée » in *Sciences et techniques en perspective*, n°23, Université de Nantes, « Musiques et mathématiques », 1993, p.73-91.

A. BAUDOT, *Musiciens romains de l'Antiquité*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1973.

A. BEAULIEU, *Mersenne, le grand minime*, Fondation Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, Bruxelles, Les Belles Lettres, 1995.

A. BÉLIS, *Aristoxène de Tarente et Aristote : Le traité d'harmonique*, Paris, Klincksieck, 1986.

A. BÉLIS, *Les musiciens dans l'Antiquité*, Paris, Hachette, 1999.

A. BÉLIS, « Timothée, l'aulète thébain » in *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. 80, fasc. 1, Antiquité-Oudheid, p.107-123.

B. J. BLACKBURN. "Gaffurius, Franchinus." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 20 Jun. 2017
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10477>.

L. BRODKOM, « Imbroglis organologiques : Marin Mersenne et les *Quaestiones in genesim* : coll. 1513-1530, édition, traduction et commentaire », mémoire de master en langues et lettres anciennes, orientation classique, sous la direction de A. SMEESTERS et B. VAN WYMEERSCH, Louvain-la-Neuve, UCL, 2016.

A.-E. CEULEMANS et G. EMS, *Emblèmes musicaux dans les collèges jésuites. Bruxelles et Courtrai au XVII^e siècle* (coll. Art et société), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

J. CHAILLEY, *La musique grecque antique*, Paris, collection des études anciennes, 1979.

C. DE WAARD, « A la recherche de la correspondance de Mersenne » in *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, vol.2, n°1 (1948), p. 13-28.

Correspondance du P. Marin Mersenne, éd. C. DE WAARD, Paris, CNRS, 1969.

A. DEL PRETE, « Réfuter et traduire Marin Mersenne et la cosmologie de Giordano Bruno » in *Révolution scientifique et libertinage*, dir. A. MOTHU, Turnhout, Brepols, 2000, p.49-83.

G. L. DI MITRI, « Les lumières et la transe. Approche historique du tarentisme » in *Cahiers d'ethnomusicologie*, 19 (2006), p. 117-137.

T. FAVIER et E. COUVREUR, *Le plaisir musical en France au XVII^e siècle*, Mardaga, Musique-Musicologie, 2006.

M. FEND. "Faber Stapulensis, Jacobus." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 20 Jun.

2017. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09172>.

M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

F. A. GEVAERT, *Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité*, Gand, Annoot-Braeckman, 1875.

B. HUDSON. "Cerone, Pietro." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 27 Jun.

2017. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05304>.

A. KLEINGÜNTHER, « Πρωτος Εὐρετής. Untersuchungen zur Geschichte einer Fragestellung » in *Philologus*, suppl. 26, vol. 1 (1934), p. 1-155.

ODILE KRAKOVITCH, « La vie intellectuelle dans les trois couvents minimes de la Place Royale, de Nigeaon et de Vincennes » in *Bulletin de la société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 109^e année (1982), Paris, p. 23-110.

A. LAGARDE ET L. MICHARD, *XVII^e siècle. Les grands auteurs français. Anthologie et histoire littéraire*, Paris, Bordas, 2003.

L. LALOY, *Aristoxène de Tarente, disciple d'Aristote, et la musique dans l'antiquité*, Société française d'imprimerie et de librairie, Paris, 1904.

A. LENDRU, « Théodulfe, évêque d'Orléans et l'hymne *Gloria, laus*. La procession des Rameaux », in *La Province du Maine*, n°6, 1926.

D. T. MACE, « Marin Mersenne on langage and music » in *Journal of Music Theory*, XIV/1, 1970, p. 2-34.

- T. J. MATHIESEN, « Nomos » in *Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press*. Web. 31 Jul. 2017.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40474>.
- T. J. MATHIESEN, et al. "Greece." *Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press*. Web. 9 Aug. 2017.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11694pg1>.
- J.-P. MAURY, *A l'origine de la recherche scientifique : Mersenne*, Paris, Vuibert, 2003.
- E. MOUTSOPOULOS, *La musique dans l'œuvre de Platon*, PUF, 1959.
- L. NOUGARET, *Traité de métrique latine classique*, Paris, Klincksieck, 1986.
- C. OBADIA, « L'éducation dans la *République* de Platon : une antinomie politique ? » in *Le Philosophoire*, n°33, 2010.
- B. OWEN, et al. « Organ » in *Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press*. Web. 28 Jul. 2017.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44010>.
- C. V. PALISCA. "Salinas, Francisco de." *Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press*. Web. 27 Jun. 2017. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24381>
- C. V. PALISCA. "Zarlino, Gioseffo." *Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press*. Web. 20 Jun. 2017. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30858>.
- R. PINTARD, *Le libertinage érudit*, t. 1, Paris, Boivin et C^{ie}, 1943.
- H. POTIRON, *Boèce : théoricien de la musique grecque*, Paris, Bloud & Gay, 1961.
- P. M. SCHUHL, « Platon et la musique de son temps », in *Etudes platoniciennes*, PUF, 1960, p.100-112.
- E. SCHWANDT, « Tarantella » *Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press*. Web. 1 Aug. 2017. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27507>.
- RANGOLIUS, *Comentarii in libros regum*, Paris, S. CRAMOISY, 1621.

ROUGET, *La musique et la transe : esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 1990.

B. VAN WYMEERSCH, *Descartes et l'évolution de l'esthétique musicale*, Sprimont, Margada, 1999.

B. VAN WYMEERSCH, « La musique comme reflet de l'harmonie du monde. L'exemple de Platon et de Zarlino », in *Revue philosophique de Louvain*, vol. 97, n°2, 1999, p. 287-311.

B. VAN WYMEERSCH, « La philosophie pythagoricienne du nombre et la musique », in *Revue belge de Musicologie*, LI (1997), p. 5-16.

ANNEXES

Annexe 1 : M. MERSENNE, *Quaestiones celeberrimae in Genesim*, Paris, S. Cramoisy, 1623, col. 1529-1540

1529 Caput quartum. Versiculus XXI. 1530

Hos ergo phytongos, voces aut chordas citharæ Davidicæ adhibitas fuisse D. Hieronymi auxilio fultifupponimus, siue eiusdem cum nostris, siue diuerfæ figuræ, & magnitudinis effer, 4. primæ chordæ primum tetrachordium continent, quod à graui versus acutum definit in systemate Græcorum, in hypatē mefon. At in præfenti minutius ea difcutere, quæ pertinent ad tetrachorda, super-

fluum aliquibus videri posset, nec enim est instituti nostri cumulatius ea suas in partes dividere, cum id minus necessarium videatur, ut vel species instrumentorum varias inuestigemus, vel Musicæ vim inquiramus: vel si plura dicenda fuerint, insequentibus asserentur. Itaque ad 2 difficultatem accedamus.

QVÆSTIO

DE VI MUSICÆ TVM ANTIQVORVM;
tum nostra.

Questionem hanc eo libentius aggredior, quod
difficilior, iucundior, & ad plurima Scri-
pturæ loca melius intelligenda commodior esse
videtur, inter quæ non vltimum locum obtinent;
1. Reg. 16. vers. 23. legimus, enimvero *quando-*
cunque spiritus Domini malus accipiebat Saül, David
tollebas citharam, & percutiebat manu sua, & refocil-
labatur Saül, & lenius habebat, recedebat enim ab
eo spiritus malus; & quod aliqui putant vi clangoris
harmonici tubarum, & vocum populi muros le-
richuntinos cornuisse Iosue 6. Mirro cætera, de

quibus postea. Sunt & aliz rationes, ob quas hic difficultatem istam proponam, quas ex sequentibus conicere poteris. Cum autem hoc in loco de tota harmonici concentus amplitudine pertractare neque velim, neque reliqua pars istius voluminis ferre possit, abunde eulibet satisfactum iri arbitror, si ostendero, quid sit necessarium, ut Musica nostra, nihil antiquæ tam Hebræorum, quam Græcorum, vel aliarum nationum cedat. Quod ut melius si possit, totum negotium sequentibus articulis conficiemus.

ARTICVLVS I.

AN REVERA CONCENTVS HARMONICVS VIM
santam habuerit, quantam authores asserunt.

Clarum est, quid de vi Musicæ antiqui tam Græci, quam Latini senserint, quæ breuiter afferro reliquis tamen fabulis, quales sunt istæ, quas

Horatius. lib. 1. od. 12 Horatius exprimit, dum in laudes Augusti sese insinuare cupit dicens.

Unde vocalem temerè infecuta
Orphea sylvæ.

*Arte materna rapidos morantem
Fluminum lapsus, celereque ventos,
Blandum & auribus fidibus canoris
Ducere querens.*

Quod sanè non ad litteram intelligendum esse
satis ipse docet, dum in arte poëtica sic ha-
bet.

*Syluestres homines facer, interpretque Deorum
Cadibus, & viultu fado deterrui Orpheus,
Ditum ob hoc lenire tigres, rapidosque leones,
Ditum & Amphion Thebana conditor arvis
Saxa mouere sono testudinis, & prece blanda
Ducere quò vellet.*

Quibus manifestum est effectus illos meraphoricè intelligi. Alia verò sunt, quæ Pythagoræ discipulis tribuunt, vt quod Damon ebrios, atque petulantes ad temperantiam modulo grauiori reduxerit, feruenti vulgi seditiones crebro cantu Asclepiades compescuerit. Ferunt etiam Hismeniam Thebanâ Iſchiadis dolores persanasse: & Martianus ad Græcis sancitum fuisse ait, vt animorum, atque corporû morbi ad lyræ modulos curarentur.

Qua ratione Apuli à phalangio, tarentulani appellant, demorsi saltatione, & instrumentorum musicorum concentu sanari traduntur. Nec minus est, quod Thaleti Cretensi tribuunt citharæ suauitate pestilentiam fugasse. Mirto Terpandrû, & Arionem, qui Lesbios à grauibz morbis cantu liberaſſe dicuntur. Herophilum musicis numeris ægrorum venas penſiculantem, Xenocratem lymphatos à dementia carminum modulis vindicantem, & alios, quibus tantam musicæ ſcientiam cõferunt, vt etiam ſurdis auditum reddere viderentur. Hinc poſtea factum eſt, vt præcinere dicti ſint, qui ægris remedia præſtarent. Plura de morbis, & aliis mirandis effectibus non referam, quandoquidem facile haberi poſſunt Gaphurius in Musica inſtrumentali, & theoretica, Stapulenſis, Zarlinus, Ceronus, & alij, qui plurima ab antiquis repetita produciunt.

Nonnulla tantum paulo recentiora subiungam;
quæ apud eos me legisse memini, inter quæ
mirum videtur, quod Canus apud Philostr. lib. 5
de vita Apollonij cap. 7. ætatis suæ tibicinum præ-
stantissimus roganti Apollonio responderit, se
quicquid veller, arte sua efficere, *quidenim*, inque-
bat, *requiris amplius, quam vi mœrentibus mœrorem*
adimam, lætantiem vero seipso reddam hilariorem,
ἡδὺν δ' εὐφραν, ἡμέτερον. τίς δὲ σολομένη, ὡς ἡμῶν τι, &
ἡμῶν; ἀμάντιem vero calidiorē, & religioſum diuini
numine magis correptum, & ad laudandos Deos par-

**Varij anti-
quæ Musicę
effectus.**

1531

Quaest. & Comment. in Genesim.

1532

tiorem efficiam. Idem Philostratus in Achille magnam vim Musicae tribuit, *μῦσική δὲ ἰσχυρὰ ἀναγκάζει τὸ θυμὸν πρὸς τὴν ἀρετὴν καὶ τὴν ἀνδρείαν* ad animi actum, factumque deprimendum plurimum valet. Quod quidem facile concesserim, cum enim Musica in concordia sita sit, facile discordem animum ad temperiem reuocare poterit. Sed non paruum negotium aliquibus facessere videtur, quod Timotheus nobilissimus fidicen Alexandrum impulerit, ut ad arma procurreret, ubi *ἰσχυρὰ ῥαῖον* cecinit, etiam si mēsa accumberet, quem postea remissiori cōcentu ad animi quietem reducebat. Quod ne fabulosum existimes, admirabili exemplo confirmabo, quod Krantzius lib. 5. Daniae cap. 3. ita refert. Cū Ericus interea iam reuersus in regnum solenni curia videretur, multorumque militum simul & artificum industriā delectaretur, aderat inter alios Musicus, qui artis eam peritiam se tenere diceret, ut homines in quoscunque veller affectus vocaret, ex mēstis lætos, ex alacribus tristes, ex indignabundis placatos, ex placidis indignantes vsque ad furorem insanientes se facere iactaret. Atque is quō faciebat ista maiora, quā se posse diceret, regem experiundi fecit cupidissimum. Iamque pēnitebat artificem suae iactantiae, vellētque non tam de se magna praedicasse; quippe ista in rege expendere non sine periculo esse. Insuper si minus quā dixit, factō probasset, mendacem se, futilemque haberi non sine discrimine formidabat. Orabat quos poterat regem ab eo desiderio auerterent, sed nihil egit. Quo enim magis recusauit artis experimentum, eo magis regem accendit. Vbi vidit, non se euasurum, quominus imple-
ret, quā iactasset, orat exportari arma omnia, & quibus læsio posset inferri. Deinde ut extra forum citharæ consistant nonnulli, qui possint adesse vocati, curauit, ereptamque manibus citharam capiti iubentur illidere canentis. Omnibus iam ritē instructis regem cum paucis in aula reclusum citharā aggreditur. Primum graui sono mœrorem quandam audientibus ingerebat: inde succin-
do plausibilis in læticiam vertit, ut paulum abes-
set, quominus iocabundi discurrerent. Tum modis acrioribus intentatis indignationem quandam concitabat, quā ubi inualuit, furere regem, astan-
tēsque cernere erat. Mox signum dedit delitescen-
tibus ut introirent, regēque iam sæuientem continerēt. Illisā primum ex condito citharā regem deinde aggrediuntur, sed tantum fuit robur viri, ut pugno quosdam exanimaret. Inde multis obrutus puluinaribus ardor ille conqueuit, sed cū se iam in se recepisset, vehementer indoluit sæuuisse in eos, quos habuit ante fidiſsimos.

Saxo Gram-
matic.

Addit Saxo Grammaticus lib. 12 Daniae Regem cognomine bonum effractis arrijs foribus arripuisse ensē, quo quatuor transfodit; ubi verō menti restitutus est relicto procuratore regni filio Hierosolymam expiandorum homicidiorum per pios cruciatus gratiā profectum, atque in Cypro de-
functum fuisse.

Cassiodor.

Eapropter Lydi tibiis, & fistulis, Cretenſes citharā, & fidibus, Lacædæmonij carminum concentu animati mirabiles pugnas ediderunt, & etiamnum in præliis, & urbium expugnationibus clangore tubæ milites animantur, ac ferē in furo-
rem: sicut & equi conuertuntur. Taceo quā Cassiodor. lib. 1. Alianus passim, Athen. Capella, Boëtius, & alij plurimi de vi Musicae referunt,

quos vir disertus Claudius Rangelius ad cap. 16. Rangel. l. 1. Regum fuisse, atque disertē laudaturus est. Testis est Virgilius 6 Aeneid quantum Musica ad concitandum furorem valeat, dum Miseni præstantiam describit

Virgil.

— Quo non præstantior alior

Aëre ciere viros, & Martemque accendere cantu.

Vt verō furorem excitasse dicitur, sic etiam à furore reuocasse concentus, vnde ferunt Theodulphum è vinculis à Ludouico pio liberatum fuisse, ubi plena voce hymnum, quem in carcere meditatus fuerat, *Gloria laus, & honor tibi fu rex Christe Redemptor* cecinit.

Nota est Sozomeni historia lib. 7 cap. 23, ubi Sozomen.

Theodosius imperator iram deposuisse dicitur, quam aduersus Antiochenos ob statuas imperatoris, & coniugis à populo deiectas conceperat; quod ita contigisse refert, ut Flauianus eorum Episcopus persuaserit adolescentibus, qui ad mensam Imperatoriā canere solebant, ut eas pronuntiarent cantilenas, quæ in Antiochenensium supplicationibus erant. Quo factō Imperator humanitatis affectu perfusus, & misericordiā victus confestim vbi reconciliatus fuerit, & phialam, quam tum manu tenebat, lachrymis irrigauerit, licet Baronius Barom. tomo 4. ad annum Christi 388. id falsum esse putet, quia D. Chrysostom. istius historiae non meminit, ideoque reiicit hanc suasionem in excellentem orationem Flauiani, quam pro suis ciuibz ante Imperatorem habuit: verū & oratio, & Musica simul concurrere potuerunt, nec sequitur historia non esse veram, licet Chrysost. illius non meminerit. Huc referri potest adolescens ille, qui fores domus effringere volens, illico cessauit, ubi Musicus modum dorum versibus spondæicis adduxit. Memini etiam me apud Pontum legisse quosdam Pontus, egregios viros ad conuiuū Mediolori vocatos in tantum stuporem ab aliquo actos fuisse, qui testudinem pulsaret, ut propemodum extra se longo tempore rapti fuerint. Quibus positis iam discutiendum est, num reuera effectus illos Musica antiquorum effrita fuerit, an verō illud fabulosum censi debeat.

Imprimis verō non desunt egregij Musici, qui credant id falsum esse, idque ex Græcorū iactantia ortū habuisse, qui suas artes ad cælum vsque tolle-
bāt, & partim in famam, quā vires acquirere eun-
do, referendum esse. Alij Græcos de sua Musica asseruisse, quod ab ea produci desiderassent. Alij minimē illud reiiciunt in iactantiam, & mendaciū Græcorum, sed in illius ætatis homines, qui aded stupidi, & rudes fuerint, ut quicquid audirent, atque viderent, admirarentur, vnde à qualicunque melodia facili, quā velles mouebantur, qui proinde negant Græcos ita præstantes in Musica fuisse, quales eos prædicamus, imo nostros iam longē peritiores esse, tum quia credunt eos nunquam pluribus partibus, seu vocibus simul concinentibus vfos fuisse, tum quia negant eorum instrumenta nostris æqualia, quippe qui solā 4, 7. aut 8 chordarum citharā, vel testudine vsi fuerint, tum quia scientiæ, & artes quotidie perficiuntur, nunc igitur Musica perfectior esse debet, quā apud Græcos, dum adhuc esset in cunabulis, & prima rudimenta à suis inuentoribus reciperet.

Possemus etiam Græcorum ignorationem, & præposteram opinionem in medium proferre, qui existimabant

1533

Caput quartum. Verficulus XXI.

1534

Ptolem.

existimabant animam humanam quibusdam musicis consonantiis, & harmonicis proportionibus constare, quod non solum ex Pythagora, & Platone in Timæo, & alibi, sed etiam ex ipso Ptolemæo cap. 5 αρμουσιων pater, ubi tres partes animæ facit οτι πινυται μεν παρ' αυτων της ψυχης μερη, περα. τοιρον, αισθητον, εκηκον, quibus comparat tres consonantiarum species το μεν διαπασων της τοιρων, octavam animæ intellectuali, quia in utroque constituit simplex, æquale, & indifferens quispian παλιν το εν εκηκον το απλην, & το εν διαπασων.

3. Species
diatessaron
9. Diapente

Iam verò ad alias consonantias, & animæ partes accedit το εν διαπεντης της αισθητης, το εν διαπασων της εκηκον, quia inquit, sicut diapente magis ad diapason accedit, sic anima sensitiua ad intellectuam, quam diatessaron, & vegetatiua. Et sicut vegetatrici animæ portio 3 species tribuit, ita & 3 diatessaron species constituuntur pro incremento, vigore, & declinatione, & sensitiuæ 4 visum, auditum, gustum, & odoratum: tactus enim omnibus partibus communis est iuxta 4 species diapente, de quibus postea.

7 Diapaso

Denique in intellectu 7 collocat imaginationem, mentem, memoriam, διανοιαν το εν αναπλησιν, & ζητησιν opinionem ex verisimilitudine ortam, λογισιν το εν κρισει rationem ut rectè iudicet, denique οπισθησιν το εν αμνησιν, & την καταληψιν, ut hæc 7 partes 7 speciebus diapason respondeant.

Veram quàm futilia sint ista, nemo est qui intelligere non possit, enimvero non ita bene 7 illæ partes intellectuæ, 4 sensitiuæ, & 3 vegetatiuæ statuuntur, quin melius plures, aut pauciores partes eis merito tribuere valeamus; neque vllam in prædictis consonantiarum speciebus analogiam vllus inueniet, quæ saltem probabile reddat aliquas in anima symphonias esse, quæ illis respondeant. Quibusdam fortè magis placebit, quod in eodem capite iuxta Platōnem, & Peripatericos animam

Animæ di-
uisio.Virtutes
animæ iux-
ta Ptolem.

in rationalem, irascibilem, & concupiscibilem, diuidat, ut primæ diapason, secundæ diapente, tertiæ verò diatessaron conueniat, quoniam in concupiscibili 3 sunt virtutis species σωφροσυνη quidem, quæ contemnit voluptates, continentia qua inopiam suffert, & vefecundia, quæ turpia deuicit: το εν θυμικη το πασσεα της αντης εδνη, mansuetudo, quæ iræ resistimus, ne nos abripiat, securitas, seu ἀφοβια, ne nos impendenda mala percellant, fortitudo in despiciendis periculis, & in ærumnis perferendis καρτερια. Superfunt 7 pro ratione εζουτης εδνη η απλη το διλογικη: εδφουια το η απλη το διλογικη; εζουτα το η απλη το διλογικη: εδφουια το η απλη το διλογικη; εζουτα το η απλη το διλογικη: εδφουια το η απλη το διλογικη; εζουτα το η απλη το διλογικη.

Propterea paulo inferius ait iustitiam, quæ est potissima animæ dispositio, esse quandam consonantiam, & rectam rationem ομοφωνις, sensum bene se habentem, & fortitudinem, atque temperantiam ομοφωσις comparat, adeout concludat totam philosophiam harmonicæ constitutioni similem esse εδνης δε της φιλοσοφης δια της ομοφωσις εδνη το πλεον συνηματης αρμουσις, ut virtus consonantiarum tam in cantu, quàm anima collocetur. Omitto cætera, quæ postea referemus, ut ad istius articuli nodum dissoluendum accedamus.

Imprimis itaque fateor Græcos plurima prouulisse, quæ ad suæ patriæ gloriam facere videbantur, & Græciam esse fabularum fontem, ac velut occanum: fateor etiam multos harmoniæ effectus longè minores fuisse, quàm ipsi prædicauerint, videmus enim temporis successu res quæ narrantur, plurimum amplificari. Verumtamen sicut certum est eandem res interdum etiam minui, ita certum est inter Græcos præstantes tibicines, fidicines, & citharædos inuentos esse, qui ita pfallerent, ut homines ad hoc, aut illud animi pathema commouere possent, siue melioribus, quàm nunc, siue deterioribus instrumentis uterentur, nec enim id in præfenti discussio; & fieri potest, ut quis melius exciter, si instrumento 8 chordarum, vel etiam pauciorum utatur, quàm si vel ipse, vel alius testudine, cithara, vel quopiam alio instrumento 24, vel plures chordas habente utatur. Quod satis in minoribus violis cernimus, quibus non pauci tam feliciter quæcumque voluerint, exprimunt, ut nihil præstantius audiri posse videatur, tametsi tetrachordæ, vel pentachordæ solummodo fuerint, ut iam non possis concludere Græcos ob chordarum paucitatem minores effectus produxisse. Adde quod satis ex præcedenti quæstione colligitur eos polychordis vfos fuisse, & infra probabimus, cum rursus de instrumentis agemus.

Aduerte solum hîc Mercurij tetrachordum 4 neruis constituisse ita inter se distinctis aut quantitate, aut crassitie, aut duritie, ut 1 se haberet ut 6, alius ut 8, tertius ut 9, quartus ut 12, ut primus cum quarto diapason, primus cum tertio, vel etiam quartus cum secundo diapente, denique primus & secundus, & tertius atque quartus diatessaron resonarent, at huic tetrachordo filius Atridis Lydiæ rex 5 neruum, 6 Hyagnis phrygius, Terpander 7 adiecit, adeout instrumentum secundum heptachordum resulerit ex 2 tetrachordis per σωματιν, coeuntibus, qualia sunt οπατις, & μεδον, vel διεζευγµενον, & αψαλλοειν. Lycaon verò neruum 8, Prophrastus nonum, 10 Estracus, Timotheus 11 adiunxit, ut 3 instrumentum endecachordam videlicet instrueretur, in quo 4 vltimæ chordæ tertium tetrachordum disiunctum à cæteris, quale est διεζευγµενον respectu μεδον produxerunt, denique tetrachordum σωματιν addiderunt ad data chorda decima quinta, ut instrumentum bifiediapason comprehendens perficeretur à αψαλλοειν ad την αψαλλοειν, quod magnum systema Græcorum constituit. At parum refert, ut iam dixi, quot neruis eorum instrumenta constarent, solis 8 neruis, vel 7, vel etiam 5, aut 4 vti fuerint, admodum simplices in phtongis, & chordis eos esse gratis supponamus.

Verumtamen nego rudes, & ignaros fuisse, quin potius ad omnium artium, & scientiarum naturalium fastigium peruenisse crediderim, enimvero quis Appelle pictor excellenter, quis Ptolemæo maior Astronomus, Apollonio Geometra præstantior, quisue Archimede mechanicus admirabilior vnquā apparuit? Vis eloquentiæ patrem? apud profanos Demosthenē, apud sacros Chrysostrum obsecro contemplare. Neque musicam excipere potes, vel existimare non ita eos in concentuum, ac in aliarum rerum scientia præstitisse, quandoquidem harmonia nihil habet præter id, quod à physica, arithmetica, geometrica, atque harmonia proportionem mutuo sumit, adeout is musicus præstantissimus

1535

Quaest. & Comment. in Genesim.

1536

haberi possit, qui physicam, & si vis medicinam, cum proportionibus, & numeris sonoris feliciter, atque perfecte coniunxerit. Quantos verò progressus in philosophia, quantos in harmonia, atque proportionibus omnigenis Græci fecerint Aristotelis, Euclidis, Ptolemæi, & cæterorum virorum incomparabilium opera admiranda hucusque testantur. At multorum testimonium non indagemus, vnicus vel Ptolemæus, vel Euclides nobis sufficere poterit, quomodo enim genera musicæ tam accuratè diuiserunt, nisi quia eorum ætate citharædi genus quodlibet ad praxim redigebat: nunquid fortè cerebri sui malè feriat inuenta nobis recitant, dum aiunt πρῶτον δὲ τὸ βαρὺ καὶ ῥυθμιώτερον, καὶ ἡμιτόνιον, καὶ ἡμιτόνιον, καὶ δὲ τὸ οὐδὲν ἀκρίτως καὶ ἡμιτόνιον καὶ ἡμιτόνιον, καὶ ῥυθμιώτερον? an ideo fabulosam mentieris τὴν ἀρμονίαν, quod iam non possis eam simpliciter canere καὶ διπλῶν, καὶ διπλῶν καὶ τὸ βαρὺ, vel ἀκρίτως καὶ τὸ οὐδὲν?

Aristides.

Ab sit, vt illud concludamus, sed porius ad illam perfectam harmoniam aspirare lubet, quæ est veluti corpus respectu diatoni, & chromatis ad instar lineæ, & superficiei sese habentium, vel vt anima rationalis respectu sensitiuæ, & vegetatiuæ, vel vt Theologicè loquar, vt vita contemplatiua actiua, & mixta collata. Omitto quidd Aristides lib. 1 asserat se harmoniam puram suo tempore cecinisse, & alia plurima, quæ alibi dicere poterimus. Iam verò vt argumento ad hominem vt mihi liceat, postulo ab istis neotericis musicis, à quibus suas consonantias, phongos, diatonum, modos, &c. acceperint, quæ iam apud eos in vsu reperiuntur: facile, credo, negabunt se à Græcis sumpsisse, quos nunquam legerunt, forsitan neque viderunt, cum tamē viri in theoria, à qua practica manat periti longè aliter sentiant, vt satis patet ex doctissimo Salina, qui l. 4. cap. 31. obseruat Glareani errores ex eo manasse, quod nunquā harmonico- rum Ptolemæi libros, nec Aristoxeni, & Bryennij legisset, idemque de Frachino censet, cum quibus Stapulæsis numerari potest. Vbi operæ pretiū fuerit, si aduertas errorem Glareani de semitonio inter fa, mi reperito, quod minus esse statuit, adeo ut fa, mi quæ in b, fa, h, mi concluduntur, magis inter se distent (vt pote semitonio maiori) quàm ab extremis tam infernè, quàm supernè, videlicet quàm mi à c, sol, fa, ut, & fa ab a, la, mi, re: At siue harmonia simplici vsi fuerint, siue non, duo mihi certa esse videntur, sicut eos egregiè cecinisse, & saltem cum ditono quasdam chordas enharmonicas aliquando coniunxisse. Ad quid enim in istorum generum theoria, atque diuisione tam strenuè deludassent? Vtinam praxis ad illam cognitionem nos reducat, vt ne quidem vnus sit, qui humilce rei veritatem non percipiat, ac veluti palpet.

Salina.

Vnum superesse videtur, quodd in illis animæ cum consonantiis proportionibus decepti fuisse videantur: at illud non vsque aded refert, prius si quidem fuit illas consonantias inuentas fuisse, quàm vt eas animæ virtutibus compararent. Adde quod non omni ex parte decepti fuerint, saltem enim virtutes, & facultates perfectæ se habent ad animum, sicut musica ad aures, & sicut perfectæ musica maximam delectationem affert, ita & animus, omni genere virtutum ornatus. Nec quidquam obstat, quominus diatessaron appetitui concupiscibili, & eius virtutibus, de quibus antea, diapente verò irascibili, & rationi diapason confe-

ramus, præsertim cum ratio, seu anima rationalis in se contineat sensitiuam, & vegetatiuam, sicut diapason complectitur diapente & diatessaron. De his autem plura, cum ad consonantias peruenierim.

Placet verò Musicæ Græcæ vim ex optimis authoribus Platone, & Aristotele probare, quos nec Aristarchus reicere possit, ne si musicos ipsostestis appellem, illos licet iniuriā, neotericis repudiant. Itaque præter quam quod ille l. 7. de legibus ait omnem musicæ rationem in numeris, & modulis sitam esse morum imitationem βελτίων, καὶ ἁρμόνιον ἀνθρώπων, fusè docet, de republica μελοδία reipublicæ custodi necessariam esse, vt mores suos informet, & eam in animum efficaciter immanare, atque in eo varios effectus edere, quam λυγρὰ ἀρμονία, & ῥυθμὸς constare docet, quamvis ibidem rectè μαλακὴς τὴν συμπεπαισμένην ἀρμονίαν reijciat, quales esse putat Ionicas, & lydias, quas χαλαρὰς, i. effeminatas appellat, ne videlicet ciuitatis custodes effeminati euadant, quandoquidem maximè dedecet φιλαλῆν καὶ μαλακίαν καὶ ἀργίαν, mollities, & inertia. Quemadmodum autem ἰατρὶ καὶ αὐδῇ à Platone reijciuntur, ita δυνάμις καὶ ὁρμήσις recipiuntur, quia eum imitantur qui in bellico conflictu, καὶ ἐν πάσῃ βιάσῃ ἐργασία robur exerunt. Idem paulo inferiùs multa de rythmo docet, qui cum ad musicam accedere debeat, vt postea dicemus, idem de ea asserere censendus est. Rythmus ergo ad mores hominum informandos non parum valet, quapropter inquirat quoniam sint temperantis, & fortis vitæ moduli, vt postea pedem, concentumque orationis sequi vestigia cogat. At longior quàm par sit, fuero, si omnia Platonica persequar, tantum addo, quæ inferiùs habet; nome, inquit, princeps, & primaria illa musica educatio, quæ in modulorum, concentuumque rationibus versatur, efficacissimè eis τὸ ἰσὺς τῆς ψυχῆς in ipsa anima interiora insinuat, & venustat quadam animum vehementissimè tangit, eumque adeo venustatis decore afficit, si in ea accuratè elaboret, & à teneris annis instituat. sin minus, contrā? Et quoniam is qui eo vite instituto fuerit educatus, ea perspicacissimè persentiet, quæ vel desiderantur, vel non rectè sunt effecta, atque optimo iudicio res non rectè factas condemnat, præclarè verò consuetas commendat, & ijs delectabitur, atque animo complectetur, vt hoc pacto educatus in bonum virum euadat: contrā res turpes rectè condemnet, & odio prosequatur in hac tenore atate, in qua nondum constitit vsus rationis: quæ cum acceperis, eam alacri animo amabis, atque complectetur, vt pote quam ex huiusmodi educationis habitu agnoscat.

Plato.

Quid obsecro ad hæc neoterici mutire possunt? O mirabilem harmoniæ vim, quæ iuxta Platonem etiam in puellis vsum rationis supplere videbatur, quandoquidem rectè turpia condemnabant, & honesta probabant, si consent in interiores animi partes influxissent.

Sciant ex Platone, nullos prius musicos futuros, quàm: τὰ τῆς σφραγίδος εἶδη, καὶ ἀνδρείας, & ἐλευθερίους, καὶ μεγαλοψυχίας, καὶ ὅσα τῶν αὐτῶν ἀλφάβητα susceperint. Ad discipulum prope cætera, quæ præceptor habet, alibi commemoraturus. Aristoteles 8 politic. cap. 5 fusè de musica pertractans, & inquirens num aliqua qualitate, quæ ad mores pertineat, afficiamur, ita respondet. Affici autem cum alia, tum concentus olympici declarant: quibus animus constat in furorem rapi

Aristot.

1539 **Quaest. & Comment. in Genesim.** 1540

Omitto alia plurima, quae obsoleta sunt, ut purpuram colorum regem, & encaustum, de quo l. sacri C. de diuersis rescrip. & Plin. lib. 35. c. 11. byssum, & carbasum, de quo Virgil. 6. Aeneid. murrinum, aurichalcum, electrum, musicam mutam, & hydraulicam, & Corinthium, plurimos ludos, &c. quae Pancirolus fuisse refert, licet apud exteras nationes si non omnia, plurima saltem ex istis etiamnum in usu esse putem.

Et quidem de longius à Musicae terminis egrediar, hydraulica satis viget, & amplius, ubi voluerint quibus poterit, sed etiam non desunt, viget lūm autem cantus, res organorum bene

Castiodor. nescio per quod autem, & c. quod in in domo S. Germani regia bellè factitari audio; quid enim facilius est, quam aërem in organa per aqua, & spiritus motum immittere? Neque credidero mūtā ita perisse, quin restitui valeat, immo si in eo soluti sua sit, ut quibusdam gestibus intelligere faciat, quod alioquin scripturā explicandum esset, ut ait Castiodorus lib. 1. variorum, quod pantomimis, & chironomis proprium fuit, audio eam apud Turcas in aula Imperatoris ita vigere, ut vix alia ratione se invicem alloquantur.

Cætera quæ hic opponi possent, infra suo quoque loco dissoluentur. Hinc tamen abire nolo, priusquam rursus ex Aristotele confirmari Musicam ad mores valere; quaerit enim Aristoteles. probl. 19. probl. 27. cur inter omnia sensibilia id solum mores spectare videatur, & probl. 29. cur musici moduli se moribus similes exhibeant, quod ita verum esse docet, ut neque saporibus, neque coloribus, vel odoribus illud congruat; quorum hanc affert rationem, quia moduli musici moribus, sicut & ipsæ actiones congruant, & c. Quod

ad id verum censet Aristot. ut etiam credat ipsam modulationem sine sermone mores præ se ferre, Voces autem eorum mores referre dicuntur, à quibus exeunt, unde cū à corpibus, & lasciujs cantilenæ audiuntur, illorum procacitatem, atque leuitatem referunt; si à virtute præditis procedant, temperantia, castitas, & ipsa virtus in voce telucere videtur. Hinc sit, ut hominis temperamentum, & humorum orationem ex ipsa voce cognoscere possimus; nam quod magis flaua bilis abundauerit, eo vox promptior, acrior, & altior erit, si tamen nihil aliud obstat. Possimus etiam vim illam Musicæ confirmare ex illo celeberrimo tunc Timotheo, qui cum Alexandro regi artis suæ specimē exhiberet, cecinit, & c. inquit Dion Chrysost. de regno initio, & c. cecinit inquam iuxta illius mores, non mollem, atque remissam cantilenam, atque eam quæ ad ignauiam duceret, sed rectam, opinor nemum Minervæ appellatum; quibus addit Alexandrum protinus ad arma exiisse, ac si numine afflatus fuisset, quanquam negat id ex sola vi musices coactum fuisse, sed maxima ex parte ob regis animum incitatum, atque iracundum, nec enim, inquit, Sardanapalum ex cubiculo à mulieribus suscitasset Timotheus, imò neque Marfyas, vel Olympus, vel ipsa Minerva, tamen si non eo viro cecidissent. Quod satis ostendit Musicæ considerandam esse naturam, dispositionem, temperiem, atque mores auditorum, nec enim idem in omnium animis eodem cantu præstare valchit, ut postea didicimus. Hactenus autem probatum est reuera Musicæ vim inesse, quæ nostros animos ad hoc, vel illud pathema concitet, capropter, ad reliqua pergrediamur.

Dion Chrysost.

ARTICVLVS II.

VNDE MUSICA TANTAM VIM HABERE POSSIT,
ubi de sono concinno, consono, & inconcinno quedam afferentur.

Plurima sunt, quæ ad Musicæ vim conferre posse videntur, quam prius diuidemus, ut eam definitamus, sunt autem qui eam repetentes altius in archetypam, cœlestem, elementarem, humanam, atque vocalem partiantur, quibus angelicam, & instrumentalem addere possemus; ne tamen longius excurramus, malo diuisionem illam afferre, quam Porphyrius cap. 2. comment. lib. 1. in harmonic. Ptolem. habet, ubi mundanā reliquā, harmonicā, rhythmicā, metricā, organicā, poeticā, & histrionicā, (mutam appellare poteris) his verbis meminit: τὴν μουσικὴν οὐκ ἔστι διαφορὰν ἔχουσαν εἰς τὴν ἀρμονικὴν καὶ ῥυθμικὴν, εἰς τὴν ποιητικὴν, εἰς τὴν ὁργανικὴν, εἰς τὴν ἡσυχαστικὴν, εἰς τὴν ἐκτεντικὴν, εἰς τὴν ἐκτακτικὴν, εἰς τὴν ἐκτακτικὴν, εἰς τὴν ἐκτακτικὴν. Nec desunt, qui eam in consonicam, aulericam, quæ flatu per tibias, fistulas &c. exercetur, & citharisticam nervis constantem diuidant.

Aristid. Aristides, qui in præfatione lib. 1. putat musicam per omnem materiam perusgari, & per om-

ne tempus mentem harmoniæ decore, & serpus venustis modulis exornare, dōque animam hominis, quàm vniuersi rationes suppeditare sic eam diuidit, ut vnā illius partem in contemplatione, alteram in actione versari statuat; illa Musicæ rationes artificiosas, & capita atque particulas distinguit, & aliorum principia, naturales causas, & conuenientiam cum rerum natura considerat. Actiua verb ex præceptis artis operatur, & scopum assequitur, & melodiam appellatur.

Rursum contemplatiuam in naturalem, & artificialem dispescit, illa in numeris occupatur, vel in naturæ consideratione, quatenus de iis, quæ sunt, disputat. Artificialis autem tres sunt partes harmonica, rhythmica, & metrica. Actiuam etiam in 2 partes diuidit, quarum vna iis, quæ prius allata sunt, vrendi vim habet, alia est τὸ μέλος ἡμετέριον. Illius ἡμετέριον videlicet tres sunt partes melopœia, rhythmopœia, & poësis; huius

Musicae ac-
curata diui-
sio in suas
species.

