

Svoboda, Karel

La musique

In: Svoboda, Karel. *L'esthétique d'Aristote*. Brno: Filosofická fakulta s podporou Ministerstva školství a národní osvěty, 1927, pp. [175]-195

Stable URL (handle):

<https://hdl.handle.net/11222.digilib/118698>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

CHAPITRE XI

La Musique.

Du second art des Muses, de la musique, Aristote traite dans la Politique¹ en parlant de l'éducation de la jeunesse, ainsi que l'avait fait Platon dans la République et dans les Lois. Comme celui-ci, Aristote franchit plus d'une fois le cadre pédagogique. Il veut, comme il le fait souvent, corriger, réfuter Platon sans le nommer. Ainsi, il le corrige tacitement déjà au sujet de l'étendue de la musique (*μουσική*). Platon lia d'ordinaire ensemble la poésie et la musique en les regardant comme un don, un art des Muses²; ce ne fut que rarement qu'il distingua ces deux arts³. Cette union de la musique et de la poésie correspond à l'état primitif lorsque les deux arts formèrent une unité: la musique faisait naître le mot, et le mot devenait la mélodie et le rythme. Platon tâchait de garder cette union non seulement dans l'éducation où ces arts liés ensemble devaient ennoblir les âmes⁴, mais partout. Il condamna la musique sans paroles qui se propageait de plus en plus.⁵ Aristote, au contraire, s'accommode par la terminologie à la séparation de ces deux arts: il parle toujours de la musique au sens restreint; au début de la Poétique, il mentionne ensemble la poésie et la musique⁶, mais il ne les nomme pas arts musicaux, comme l'aurait fait Platon.

Dans la Politique, Aristote se demande pourquoi la musique doit figurer dans l'éducation. Il dit que la plupart des gens s'en occupent comme si elle servait au plaisir. Mais «les anciens»

¹ VIII 3; 5-7.

² Resp. II 17, 378 E s.; III 9, 398 B; Leg. II 2, 654 A; 3, 656 C, etc.

³ Prot. 8, 316 D; Leg. II 2, 655 A.

⁴ Resp. II 17, 376 E; III 17, 410 B.

⁵ Leg. II 11, 669 D. — ⁶ I, 1447 a 13 s.

l'introduisirent dans l'éducation, parce qu'elle est propre à bien faire passer le loisir (*σχολή*) qui est plus important que l'occupation. Il ne faut pas passer le loisir dans un amusement commun (*παιδιά*), celui-ci n'étant pas le but de la vie et convenant plutôt à l'occupation comme un repos bienvenu. Pour l'occupation on apprend ce qui est utile à d'autres choses; pour le loisir qui est le but, il faut apprendre les choses pour elles-mêmes. Et c'est la musique: elle n'est pas utile comme les autres matières enseignées, c'est-à-dire la grammaire, le dessin et la gymnastique, mais elle est un amusement noble (*διαγωγή*) dans le loisir¹.

Aristote oppose, dans la Politique, la *diagôgê*, l'amusement noble, à l'amusement commun; celle-là appartient au loisir, celui-ci à l'occupation. Ainsi, il parle des vertus nécessaires au loisir et à la *diagôgê*²; il dit que la *diagôgê* est non seulement belle, mais qu'elle procure encore du plaisir, puisque la félicité exige l'un et l'autre³, et que la *diagôgê* ne convient pas à la jeunesse, car l'achèvement n'est pas propre à l'inachevé⁴. Il rattache aussi la *diagôgê* à la prudence (*φρόνησις*)⁵.

Ailleurs, il ne distingue pas si nettement la *diagôgê* d'avec l'autre amusement. Dans la Métaphysique, il oppose les arts utiles aux arts de *diagôgê* qui comprennent et les arts contribuant au plaisir, et les arts de loisir⁶. Dans la Morale, il dit que pendant le repos (*ἀνάπαυσις*) — celui-ci tient à l'occupation — ont lieu la *diagôgê* avec l'amusement (*παιδιά*)⁷, et il identifie la *diagôgê* avec l'amusement agréable⁸ et même avec le plaisir du corps⁹. Naturellement le sens propre de la *diagôgê*, c'est-à-dire «passer le temps», «la vie», est aussi fréquent chez Aristote; elle désigne surtout une vie agréable, comme la vie du dieu¹⁰, la vie du savant¹¹, la vie avec les amis¹². Déjà Platon se servit de ce mot pour désigner la vie agréable, quoique temporaire, dans la démocratie¹³; on arrive par là facilement au sens de «amusement».

¹ VIII 3, 1337 b 27—1338 b 4. — ² VII 15, 1334 a 16.

³ VIII 5, 1339 b 17. — ⁴ Ibid. 1339 a 29. — ⁵ 1339 a 25.

⁶ I 1, 981 b 17. — ⁷ Mor. N. IV 14, 1127 b 33.

⁸ Ibid. X 6, 1176 b 9 s. — ⁹ 1177 a 6 s.

¹⁰ Met. XI 7, 1072 b 14. — ¹¹ Mor. N. X 7, 1177 a 26.

¹² Ibid. IX 11, 1171 b 12. — ¹³ Resp. VIII 11, 558 A.

En considérant la musique comme propre à bien faire passer le loisir, Aristote l'estime beaucoup : il la place à côté des sciences pures et de la philosophie qui prennent leur origine dans le loisir¹. Tout en se référant aux institutions des anciens, il est probablement l'auteur de cette appréciation, car c'est à lui qu'appartient la pensée sur le loisir².

Le but de la musique une fois déterminé, on croirait qu'Aristote a fini de parler de celle-ci, car il passe à la gymnastique³. Mais après en avoir traité, il revient à la musique, et il examine de nouveau et avec plus de détails son but sans se référer à ce qu'il a dit antérieurement. Il est possible que les deux exposés ne datent pas de la même époque.

Aristote énumère les trois buts qu'on attribue d'ordinaire à la musique. En premier lieu, la musique procure l'amusement (*παιδιά*), la récréation, ainsi que le font le sommeil, le boire, la danse; ce sont des choses agréables, consolant dans les soucis. Ou, en second lieu, la musique mène à la vertu. De même que la gymnastique exerce une influence sur le corps, de même la musique en exerce une sur le caractère (*ἡθός*) en habituant l'homme à se réjouir comme il faut (*χαίρειν ὀρθῶς*). Ou, enfin, elle contribue à la diagôgê et à la prudence⁴.

Aristote regarde, semble-t-il, la première opinion comme populaire⁵. La seconde, c'était celle de Platon; il prétendit influencer sur le corps à l'aide de la gymnastique et sur l'âme à l'aide de la musique⁶; il crut à l'influence de la musique sur le caractère⁷, il voulut élever l'homme par les arts des Muses, pour qu'il louât le beau, qu'il s'en réjouît et qu'il répudiât le mal⁸. Avant Platon, peut-être déjà les pythagoriciens croyaient à la grande importance de la musique dans l'éducation; selon le récit de Plutarque⁹, Pythagore enseigna que la musique enchantait et convainquait l'âme. Cette pensée-ci a son origine dans la croyance ancienne, très répandue, en le pouvoir magique de la musique: par la musique on peut maîtriser les

¹ Met. I 1, 981 b 22 s.

² Pol. VII 14, 1333 a 30 s.; Mor. N. X 7, 1177 b 4.

³ Chap. 4. — ⁴ 5, 1339 a 11—25. — ⁵ Cf. 3, 1337 b 28.

⁶ Resp. II 17, 376 E. — ⁷ Ibid. III 12, 401 D.

⁸ 401 E; Leg. II 3, 655 D s. — ⁹ De virt. mor. 3, 441 E.

esprits, les âmes humaines, la nature (cf. J. Combarieu, Histoire de la musique, 3^e éd., I, p. 3 et s.). La troisième opinion provient, nous l'avons dit, d'Aristote lui-même. Il prend la prudence, à laquelle il joint la diagôgê, pour une des vertus dianoëtiques¹.

Aristote met tous ces trois buts en doute. Premièrement, il ne faut pas que la jeunesse apprenne quelque chose pour l'amusement, parce que l'acquisition de connaissances n'est pas amusante et qu'elle est accompagnée des souffrances (*λύπη*). Il ne faut pas non plus que les jeunes gens apprennent la musique pour leur amusement futur, car les musiciens de profession pourront jouer pour eux. Il en est pareillement de l'influence sur les mœurs: il n'est pas nécessaire que les jeunes gens jouent eux-mêmes, ils peuvent écouter le jeu des autres et s'habituer ainsi à se bien réjouir et à bien juger. Voilà qui est dirigé contre Platon. Enfin, quant à la diagôgê, elle ne convient pas non plus à la jeunesse, car l'achèvement ne convient pas à l'inachevé; du reste, même à cet effet, on peut écouter le jeu des autres, le jeu des musiciens de profession. Ce sont des artisans (*βάνανσος*); un homme libre ne fait de la musique qu'en buvant du vin ou en s'amusant².

Il pourrait sembler qu'Aristote n'admit point la musique dans l'éducation; cependant, il n'en est rien. Il promet d'exposer plus loin dans quelle mesure il est bon que l'homme s'occupe de la musique, et il demande de nouveau — c'est «la première question» (*πρώτη ζήτησις*) — si la musique doit figurer dans l'éducation et à cause duquel des trois buts cités. Voici déjà le troisième essai de résoudre cette question qui était, sans doute, pour Aristote de la plus haute importance. Cette fois-ci il admet que la musique sert à l'amusement, et par conséquent au repos, parce qu'elle est agréable, et qu'elle procure un plaisir innocent³. Il la nomme aussi un «plaisir naturel, commun»⁴; il a probablement en vue les plaisirs des sens supérieurs, indifférents au point de vue moral (voir p. 18). Quant à l'amusement, il pense ailleurs qu'il ne peut être le but et qu'il ne contient pas la félicité, cependant qu'il est agréable, qu'il sert au repos et qu'il est par conséquent nécessaire

¹ Eth. N. VI 5. — ² 5, 1339 a 26—b 10.

³ 1339 b 15 s. — ⁴ 1340 a 2.

dans la vie¹. Que la musique procurait un plaisir innocent et un amusement, c'est ce qu'enseignait déjà Platon². Si Aristote admet ici que la musique amuse, produit le plaisir, ce n'est pas en désaccord réel avec ce qu'il exposa auparavant. En donnant la première solution, il ne douta pas d'un tel effet de la musique, cependant il n'y voulut pas voir son but principal, et à présent, nous le verrons, il ne le veut pas davantage. Dans la deuxième solution, il admit encore une telle influence, mais il objecta qu'il n'était pas nécessaire que les jeunes gens apprissent à cette fin eux-mêmes la musique. Il ne répond pas ici à cette objection; il en parle plus tard.

Une chose beaucoup plus importante que l'amusement, que le plaisir provenant de la musique, c'est pour Aristote l'influence de celle-ci sur les mœurs et l'âme. Pour la prouver, il s'en rapporte tantôt aux chants d'Olympos qui nous rendent enthousiastes, tantôt au fait que nous devenons compatissants (*συμπαθής*) en écoutant la musique³. A cette preuve directe, il ajoute une autre preuve indirecte, plus complexe: la vertu consiste à se réjouir des mœurs nobles, à les approuver, et à blâmer les mauvaises. C'est ce qu'il faut enseigner aux jeunes gens. Ils l'apprennent le plus facilement à l'aide des imitations des caractères par la musique, car dans aucun autre domaine des perceptions, pas même dans celui de la vue, donc dans les beaux-arts, on ne peut imiter les caractères autant que par la musique. On le peut conclure de l'influence qu'exercent sur nous diverses harmonies et rythmes; ainsi

¹ Mor. N. IV 14, 1128 b 3; X 6, 1176 b 9, 27 s.

² Leg. II 12, 670 D. La plupart des pensées de Platon et des pythagoriciens que nous comparons avec celles d'Aristote, sont rappelées par W. L. Newman, *The Politics of Aristotle*, III, p. 533 et s.

³ La phrase ἔτι δὲ ἀκροούμενοι τῶν μιμήσεων γίγνονται πάντες συμπαθεῖς καὶ χωρὶς τῶν ῥυθμῶν καὶ τῶν μελῶν (1340 a 12) n'est pas conservée correctement. Il n'est pas vraisemblable qu'Aristote ait voulu dire que la musique produisait de l'effet sans rythme et sans harmonie, peut-être par un ton singulier, comme Newman (ouv. c., I, p. 362, III, p. 537) le suppose. Dans le manuscrit dont Mærbeke se servit, il y avait une lacune après χωρὶς. Susemihl (édition) complète τῶν λόγων διὰ. On pourrait aussi compléter: τῶν κινήσεων διὰ, car les musiciens aimaient à augmenter l'effet de leurs productions par les mouvements du corps (Arist., Poet. 26, 1461 b 29; Athen. I 21 F, 22 C).

l'harmonie mixolydienne nous afflige, d'autres, relâchées, graves (*ἀνεμμένα*), nous rendent mous, l'harmonie dorienne nous calme et nous affermit, l'harmonie phrygienne nous rend enthousiastes; pareillement les rythmes possèdent un caractère plus ou moins calme ou mouvementé, plus ou moins élevé ou bas. Par conséquent, la musique influe sur les mœurs (voilà qu'Aristote revient à la première preuve directe), et voilà pourquoi il faut l'employer dans l'éducation. Il convient aux jeunes gens qu'ils apprennent la musique puisqu'ils désirent l'agréable, et la musique est une des choses les plus agréables. Enfin, Aristote fait observer, et c'est déjà la troisième preuve, que l'harmonie et le rythme sont apparentés à l'âme; c'est pourquoi quelques philosophes soutiennent que l'âme est l'harmonie, et d'autres, qu'elle la contient¹.

Cet exposé de l'influence de la musique sur le caractère se compose presque entièrement des idées de Platon dont quelques-unes venaient des pythagoriciens, et quelques-unes étaient sans doute familières à tout le monde. Platon, et certainement d'autres encore, distinguaient dans la musique l'harmonie et le rythme². Platon avait enseigné que la musique exerçait une influence puissante sur le caractère; il y voyait son but principal, et il l'introduisait pour cette raison dans l'éducation³; c'était probablement aussi, non l'avons noté, l'idée des pythagoriciens. Voici comment il imaginait cette influence: l'homme imite instinctivement le caractère compris dans la musique⁴. D'un autre côté, il supposait que même la musique imitait différents caractères⁵. Il parlait de la puissance des chants d'Olympos⁶, et il voulait arriver par la musique à ce qu'on se réjouit des belles choses et qu'on rejetât les laides⁷. Il distinguait quatre genres d'harmonies: les harmonies plaintives, molles, la guerrière (dorienne) et la paisible (phrygienne)⁸.

¹ 1339 b 42—1340 b 19.

² *Symp.* 12, 187 C; *Resp.* III 12, 401 D; *Leg.* VII 16, 812 C.

³ *Resp.* III 10, 398 C s.; 12, 401 D; *Leg.* II 12, 670 D s.; 13, 673 A, etc.

⁴ *Leg.* VII 6, 812 C.

⁵ *Resp.* III 10, 339 A s.; *Leg.* II 2, 654 E s.; VII 8, 798 D.

⁶ *Symp.* 32, 215 C.

⁷ *Resp.* III 12, 401 E s.; *Leg.* II 3, 655 D s.

⁸ *Resp.* III 10, 398 E s.

Dans le rythme, il discernait, comme dans toute chose, deux genres, le genre rapide, véhément, courageux, et le genre lent, paisible, calme¹, d'où résulte même sa distinction des harmonies guerrière et paisible. Il mentionnait aussi les rythmes noble et bas². De même, il demandait un apprentissage agréable³, ce qui était peut-être aussi l'opinion des pythagoriciens⁴; d'abord Aristote ne partageait pas cet avis (voir ci-dessus), maintenant, il l'admet. Enfin, Platon enseignait qu'il y avait une affinité entre les harmonies et l'âme⁵, et que l'âme possédait l'harmonie⁶, tandis qu'il rejetait l'opinion qu'elle était une harmonie du corps⁷. Les deux premières opinions pourraient venir des pythagoriciens qui s'occupaient des harmonies et qui voulaient peut-être influencer sur l'âme par la musique; quant à la troisième, il est douteux qu'elle leur ait appartenu, quoiqu'elle soit défendue chez Platon par un disciple de Philolaos (Simmias⁸; cf. Zeller, Philosophie der Griechen, 7^e éd., I, 1, p. 552 et s.).

On s'attendrait à ce que, ayant examiné l'influence de la musique sur l'âme, Aristote traitât encore du troisième but, c'est-à-dire de la diagogé. Cependant il ne le fait pas, peut-être croit-il en avoir assez parlé au début de son exposé de la musique. Néanmoins un renvoi à cette explication-là nous manque. Si Aristote parle de l'amusement et de l'influence morale de la musique, cela s'accorde avec l'opinion publique, souvent énoncée, que l'art doit être non seulement agréable, mais encore utile⁹.

La « première question » du devoir de la musique dans l'éducation étant résolue, Aristote réfléchit si les jeunes gens eux-mêmes doivent faire de la musique, chanter et jouer, ou s'ils ne doivent que l'écouter. Auparavant, il a cité lui-même cette seconde éventualité contre l'éducation musicale¹⁰, maintenant il choisit la première éventualité, et cela pour deux raisons: en premier lieu, il est impossible ou très difficile de devenir un bon juge d'une œuvre

¹ Polit. 44, 306 C s.

² Resp. III 11, 399 E s.; Leg. II 11, 669 C. — ³ Leg. II 5, 659 D.

⁴ Iambl., Vita Pyth. 183; Stob. II, p. 229 Wachsmuth.

⁵ Tim. 16, 47 D. — ⁶ Phaéd. 42, 93 C s.

⁷ Ibid. 42, 92 E s. — ⁸ 36, 85 E s.

⁹ Cf. Alcibiade, De soph. 27; Plat., Leg. X 8, 607 D. — ¹⁰ 5, 1339 a 33 s.

sans y avoir participé; en second lieu, les enfants passent bien leur temps en faisant de la musique¹. Ici Aristote voit le but de l'éducation musicale dans la critique juste de la musique²; ceci, Newman (III, p. 547) le rappelle, regarde moins la partie technique de la musique que son contenu éthique. Aristote ajoute que les jeunes gens doivent apprendre la musique de façon qu'ils puissent se réjouir de beaux rythmes et mélodies et non seulement du «commun» (*κοινόν*) dans la musique dont se réjouissent même quelques animaux, les enfants et les esclaves³. Il a désigné auparavant ce «commun» par un «plaisir naturel, commun»; il ne l'a pas rejeté; cependant, il a estimé plus haut le contenu éthique de la musique.

Aristote désire que seuls les jeunes hommes fassent de la musique et non les hommes adultes, libres, qui ne font que la juger. Faire de la musique à l'âge mûr, c'est ce qu'Aristote prend pour l'affaire d'un artisan (*βάρανος*), ne convenant pas à la vertu d'un citoyen. Même au sujet de la jeunesse, il veut que la musique n'empêche pas l'activité postérieure du citoyen, qu'elle ne rende pas le corps semblable à celui d'un artisan⁴. C'est pourquoi il condamne tout concours des virtuoses parce que les concurrents n'aspirent pas à la vertu d'eux-mêmes, mais qu'ils tiennent compte du bas plaisir du peuple. Les auditeurs vulgaires gâtent la musique et l'artiste qui veut les satisfaire⁵. De même Platon reprochait aux musiciens qui concourent (citharistes) de ne tâcher qu'à exciter le plaisir des auditeurs⁶, et il se plaignait que le mauvais plaisir des spectateurs bas gâtât les artistes⁷. Il ne voulait pas non plus qu'on fasse des jeunes gens des virtuoses, mais pour une autre raison qui est pédagogique: on n'a pas de temps d'apprendre plus que les rudiments du jeu de la lyre, si l'on ne veut pas négliger d'autres disciplines importantes⁸.

Comme le fait Platon⁹, Aristote lui aussi veut déterminer les instruments, les rythmes et les harmonies propres à l'éducation musicale. Parmi les instruments, il exclut de l'éducation l'*aulos*

¹ 6, 1340 b 20—33. — ² Aussi 1340 b 35 s. — ³ 1341 a 13.

⁴ 1340 b 33 s. — ⁵ 1341 a 9 s., b 8—18. — ⁶ Gorg. 57, 501 E.

⁷ Leg. II 5, 658 E s. — ⁸ Ibid. VII 16, 812 D. — ⁹ Resp. III 10, 398 C s.

(flûte), la cithare et tous les autres, convenant au musicien de profession. Il n'admet donc évidemment que la lyre et la syrinx. Il cite plusieurs raisons contre l'aulos. Avant tout, il est orgiaque et non éthique, et par conséquent il est bon pour la purification (*κάθαρσις*) — ce qu'il entend par ce mot, il le dit plus loin — et non pour l'éducation. «Éthique» est pris ici, comme il en est souvent, dans le sens de caractère paisible. Le caractère orgiaque de l'aulos était reconnu par tout le monde. Ensuite l'aulos ne permet pas l'usage de la parole: il est impossible à un homme de chanter et de jouer en même temps. Puis l'expérience des ancêtres parle contre lui: jadis les Grecs l'avaient employé dans l'éducation, mais ils l'en exclurent comme inconvenant, ainsi que quelques instruments à cordes (pectis, barbiton, heptagone, trigone, sambyque) servant au plaisir et exigeant une grande adresse des mains. Enfin d'après un mythe ancien, Athéna rejeta l'aulos parce qu'il rendait la figure laide et surtout qu'il ne contribuait pas au raisonnement¹.

Aristote s'écarte ici un peu de Platon qui exclut, non seulement de l'éducation mais de l'Etat en général, l'aulos, le trigone, la pectis et même tous les instruments à plusieurs cordes, et qui ne garda que la lyre, la cithare et la syrinx². Aristote condamne dans l'éducation la cithare elle-même comme un instrument des virtuoses; quant à l'aulos, il ne le rejette pas entièrement, il l'exclut seulement de l'éducation. Les raisons qu'il cite contre lui, ne se trouvent pas chez Platon — celui-ci lui reprochait un trop grand nombre de tons³ —, mais elles n'appartiennent pas non plus toutes à Aristote; elles furent, semble-t-il, des opinions publiques. Selon Plutarque⁴, Alcibiade cessa d'apprendre à jouer de l'aulos en prétendant que celui-ci enlaidissait la figure et empêchait la parole, tandis que la lyre chantait avec celui qui en jouait; son exemple fut suivi par les autres jeunes gens. Et Athénée⁵ rappelle «un mot ancien» que les dieux n'accordèrent pas l'esprit au flûtiste car il s'envole avec le souffle⁶.

Après les instruments, Aristote parle des harmonies, modes;

¹ G, 1341 a 17—b 8. — ² Resp. III 10, 399 D s.

³ Ibid. 399 D. — ⁴ Alcib. 2. — ⁵ VIII 337 E.

⁶ Les deux passages sont cités par Newman, I, p. 365, III, p. 556.

Platon se servit d'un ordre inverse¹. Aristote promet de traiter de trois questions: si l'on peut faire usage à chaque occasion de toutes les harmonies ou s'il y a des différences entre elles, si toutes les harmonies doivent figurer dans l'éducation, et s'il faut préférer la musique mélodique ou rythmique². On voit qu'il ne veut pas s'occuper seulement de la musique dans l'éducation; de même dans ses exposés antérieurs, il tint souvent compte de la musique chez l'adulte. Ainsi avait fait Platon; une distinction nette n'était pas toujours possible.

Aristote divise les chants, et d'après ceux-ci les harmonies, en éthiques, pratiques et enthousiastes, ainsi que le font «quelques philosophes»³. On ne sait pas à quels philosophes il pense; chez Platon cette division ne se trouve pas. Butcher (ouv. c., 2^e ed., p. 132) la met en parallèle avec les trois objets qu'imité le danseur selon Aristote, à savoir les caractères (*ἦθος*), les passions (*πάθος*) et les actions (*πράξις*)⁴. Il y a là, en effet, une grande ressemblance; l'enthousiasme et la passion ne coïncident pas entièrement, mais elles sont bien proches (voir p. 80).

Chacune de ces trois harmonies et chants convient à un but déterminé, car la musique n'a pas un but unique; Aristote combat ainsi Platon qui, tout en sachant que la musique peut amuser, voyait son but propre dans l'influence sur les mœurs⁵. Aristote énumère de nouveau les buts de la musique différant un peu de ceux qu'il a cités auparavant. Voilà qu'il nomme maintenant l'éducation, la purification et la *diagôgê* avec la récréation (*ἀρεῖς, ἀνάπαυσις*)⁶. En comparant cette énumération avec les précédentes⁷, on trouve qu'Aristote joint ici la *diagôgê* à la récréation (il avait parlé auparavant de l'amusement) et qu'il ajoute la purification. Ainsi il obtient encore trois buts. Précédemment il n'avait guère parlé de la purification, sauf la mention de l'aulos⁸, sans doute parce qu'elle ne joue pas de rôle dans l'éducation.

À l'éducation conviennent, selon Aristote, les harmonies et les chants éthiques⁹, tandis qu'aux adultes qui ne font qu'écouter la mu-

¹ Resp. III 10, 398 D s. — ² 7, 1341 b 19.

³ 1341 b 32. — ⁴ Poet. 1, 1447 a 27.

⁵ Leg. II 5, 658 E s., 10, 667 D s. — ⁶ 1341 b 36.

⁷ 5, 1339 a 16, b 13. — ⁸ 6, 1341 a 21. — ⁹ 7, 1342 a 2, 28.

sique, conviennent les harmonies pratiques et enthousiastes. Celles-ci produisent la purification de passions et par-là le soulagement, la joie; donc le deuxième but de la musique tient au troisième. Aristote montre cette influence sur les gens atteints de l'exaltation religieuse (*ἐνθουσιασμός*): ceux-ci ayant écouté des chants sacrés, semblent être guéris, purifiés, ainsi ils atteignent le soulagement et par suite le plaisir. De la même manière, on peut purifier les gens souffrant d'autres passions, surtout de la pitié et de la peur¹. Aristote prétend purifier les gens souffrant de l'exaltation religieuse, au moyen des chants et des harmonies enthousiastes; les gens atteints d'autres passions, surtout de la pitié et de la peur; au moyen des chants pratiques. Quant aux chants enthousiastes, on n'en doute pas; quant aux chants pratiques, on ne l'a pas, à notre connaissance, encore énoncé nettement, bien que cela résulte nécessairement de la distinction d'Aristote et que cela s'accorde parfaitement avec la signification du mot *πράξις* «action»; il est quelquefois lié au terme «vie»². Les chants pratiques en représentant l'action, la vie humaine, excitent et purifient les passions de l'auditeur. Parmi celles-ci, Aristote en rappelle surtout deux, la pitié et la peur, quoiqu'il n'en exclue pas d'autres; sans aucun doute, il a en vue la tragédie où l'on purifie principalement ces deux passions.

En parlant de la tragédie, nous avons montré ce qu'Aristote avait entendu par la purification des passions. Nous répétons ici seulement que la purification par la musique avait été, selon Aristoxène, pratiquée déjà par les pythagoriciens, mais d'une manière différente, sans exciter des passions (voir p. 101). Notons encore que la cure à l'aide de la musique fut répandue dans le monde entier. D'après le récit d'un médecin de Tunisie, K. Töpfer (*Ztschr. öst. Gymn.* 62, 1911, p. 963 et s.) donne un exemple intéressant d'une telle cure qui a lieu de nos jours. A une femme atteinte d'accès de peur hystériques, on fait entendre la musique monotone des tambours, des tambourins et des flûtes. La malade se lève, elle danse une danse convulsive, elle s'endort, et elle est con-

¹ 1342 a 3—16.

² De cael. II 12, 292 a 21; Poet. 6, 1450 a 16; Hist. an. VIII 1, 588 a 1.

sidérée comme guérie. Il nous semble que le germe d'une telle purification se trouve dans chaque musique de danse: le danseur se débarrasse de l'excès des émotions (érotiques et d'autres), qui le gênerait. Le vrai purgatif ici, c'est le mouvement, comme le savait déjà Platon (voir p. 99); le mouvement est amené par la musique. Une musique autre que la musique de danse peut également accomplir une certaine guérison, un apaisement, tantôt à l'aide d'un rythme régulier qui est analogue à la danse, tantôt à l'aide d'une belle forme, ce qui est, bien entendu, une purification tout différente, plus spirituelle.

Les chants pratiques opérant la purification des passions et par cela le plaisir, ont, selon Aristote, leur place au théâtre. Là se trouvent des spectateurs instruits de même que des ignorants. Même à ceux-ci, il faut présenter un soulagement, un amusement. Ils demandent des chants et des harmonies excentriques, aiguës, trop colorées (*παρὰκεχρωσμένως*), de même que leurs âmes sont excentriques, éloignées de l'état naturel¹. Les harmonies aiguës, par ex. l'harmonie syntonolydienne, avaient un caractère plaintif², propre à la tragédie; les tons aigus, en effet, agitent, excitent. Par les harmonies trop colorées, Aristote entend un usage excessif de la chromatique qui fut transporté (par Agathon) du dithyrambe nouveau et du nome dans la tragédie³.

Aristote attaque ici Platon qui exigeait qu'au sujet de la musique, même de la musique théâtrale, décidât le goût («le plaisir») des gens les plus vertueux, les plus instruits, et non le goût de la foule ignorante⁴. Aristote fait concession au goût de la foule: il soutient que chacun a quelquefois besoin de l'apaisement des passions et du soulagement, ce que doit lui offrir le théâtre.

Outre la distinction des harmonies éthiques, pratiques et enthousiastes, Aristote traite encore des genres habituels d'harmonies, de l'harmonie dorienne, phrygienne, etc. Il critique l'exposé analogue dans la République de Platon⁵; cette fois, il nomme Platon (à proprement parler Socrate) en termes exprès⁶. Pour une

¹ 1342 a 16—28. — ² Cf. Plat., Resp. III 10, 398 D.

³ Plut., Quaest. conv. III 1, 645 D. — ⁴ Leg. II 5, 658 E s.

⁵ III 10, 398 E s. — ⁶ 1342 a 32, b 23.

harmonie éthique, la plus convenable à l'éducation, Aristote prend l'harmonie dorienne, parce qu'elle est la plus calme, qu'elle a un caractère ($\etāθος$) courageux, et qu'elle se trouve au milieu des autres harmonies¹. Aristote semble prendre l'harmonie dorienne pour moyenne non seulement en raison de son caractère, c'est-à-dire moyenne entre les harmonies plaintives et relâchées², mais encore en raison de sa place: elle se trouve au milieu parmi les sept modes anciens³. Le milieu est pour Aristote toujours le meilleur. Platon regardait aussi l'harmonie dorienne comme courageuse⁴, comme la plus convenable aux Grecs⁵.

En contradiction avec Platon qui considérait, semble-t-il, l'harmonie phrygienne comme calme, paisible⁶, Aristote prouve qu'elle est orgiaque, pathétique, le dithyrambe en étant composé. Il reproche à Platon qu'ayant rejeté l'aulos, il ne rejeta pas en même temps l'harmonie phrygienne, car l'un tient à l'autre: on écrit des compositions excitées («bacchiques»), comme le dithyrambe, pour la flûte en harmonie phrygienne⁷. J. Adam (*The Republic of Plato*, 3^e éd., I, p. 158) fait remarquer que Platon ne condamnait pas l'aulos pour son caractère orgiaque, mais pour sa richesse de tons⁸, donc que le reproche d'Aristote n'est pas juste. Une chose nous semble encore plus importante: Platon (Socrate) ne fait pas coïncider formellement les harmonies guerrière et paisible avec les harmonies dorienne et phrygienne; c'est ce que fait le deuxième interlocuteur (Glaukon). Platon ne dit pas qu'il partage cet avis ($οὐκ οἶδα, ἔφηγν ἐγὼ, τὰς ἀρμονίας$ ⁹), peut-être il s'aperçoit que son antithèse des harmonies guerrière et paisible ne correspond pas exactement aux modes réels.

Aristote ne dit pas parmi quelles harmonies figure la phrygienne, si ce sont des harmonies éthiques, pratiques ou enthousiastes, et à quel but elle convient, mais, de sa description et des mentions antérieures¹⁰, il s'ensuit qu'il la considère comme enthousiaste, opérant la purification.

¹ 1342 a 29; b 12—17; 1340 b 30. — ² 1340 a 42.

³ Cf. Cléonide, *Isag.* 9. — ⁴ *Resp.* III 10, 399 A.

⁵ *Lach.* 14, 188 D. — ⁶ *Resp.* III 10, 399 A.

⁷ 1342 a 32—b 12. — ⁸ 399 D.

⁹ 399 A. — ¹⁰ 5, 1340 b 4; 6, 1341 a 21.

Aristote ne partage pas non plus l'opinion de Platon sur les harmonies relâchées, graves. Platon les prenait pour des harmonies de buveurs et il les rejetait¹. Aristote objecte que le vin cause plutôt l'excitation, et il regarde ces harmonies comme convenables à des hommes âgés, n'étant plus capables de chanter sur un ton aigu; c'est donc en raison de la vieillesse future qu'il faut s'en occuper². Certainement, c'est en désaccord avec l'opinion d'Aristote que l'adulte doit juger la musique et non en faire³. Une de ces harmonies, rejetée par Platon⁴ comme molle, c'est-à-dire l'harmonie lydienne, Aristote la regarde comme convenable même à la jeunesse parce qu'elle contient l'ordre (*κόσμος*)⁵.

¹ Resp. III 10, 398 E. — ² 1342 b 20—29.

³ 6, 1340 b 35. A cause de cette contradiction et parce qu'Aristote a dit auparavant que ces harmonies nous rendaient mous (5, 1340 b 2), Susseihl (Aristoteles' Politik, II, p. 254 et s.) et Newman (III, p. 571 et s.) pensent que tout l'exposé de ces harmonies est une interpolation. Ils supposent la même chose à propos de la pensée suivante sur l'harmonie lydienne, parce qu'Aristote ne l'a point mentionnée auparavant comme convenable à l'éducation. Cependant de telles inconséquences ne sont pas rares chez Aristote.

⁴ 398 E.

⁵ 1342 b 29—33. R. Westphal (Griechische Harmonie und Melopoeie, 3^e éd., p. 187 et s.) a supposé que les mots de Platon *ἰαστί, ἡ δ' ἦς, καὶ λυδίαι: αὗ τινες χαλαραὶ καλοῦνται*: (398 E) ne concernent pas les harmonies lydienne et ionienne, mais les harmonies particulières, la lydienne relâchée et l'ionienne relâchée, et qu'il y avait donc trois harmonies lydiennes: la syntonolydienne la lydienne et la chalarolydienne, et pareillement trois harmonies ioniennes. F. A. Gevaert (La Mélodie antique, p. 14 et s.; Les Problèmes musicaux d'Aristote, p. 216, 267) a été d'accord avec lui (dans l'Histoire et théorie de la musique de l'antiquité, I, p. 153 et s., il reconnaît trois harmonies lydiennes et deux ioniennes). Au contraire, C. v. Jan (Jahns Jahrb. 95, 1867, p. 815 et s.) n'a distingué que deux harmonies lydiennes, c'est-à-dire la syntonolydienne et la lydienne, nommée parfois, par opposition à la première, lydienne relâchée, et deux harmonies ioniennes. En effet, la polémique d'Aristote prouve que Platon avait en vue les harmonies lydienne et ionienne, Aristote ne parlant que de celles-ci. Aristide Quintilien (De mus. I 9, p. 13 Jahn) interprète aussi dans cet esprit le passage de Platon et, à côté de l'harmonie lydienne, il ne connaît pas une harmonie lydienne relâchée. L'explication du passage platonicien par Plutarque (De mus. 16, 1136 E, 1137 A) ne prouve pas non plus nécessairement la distinction des harmonies lydienne et lydienne relâchée. Pour prouver l'existence de l'harmonie ionienne relâchée, Westphal (p. 186 et s.) cite aussi le fragment de Pratinas (5 Bergk = 5 a Diell): *μήτε σίντονον δίωκε μήτε τὰν*

Comme il l'avait promis, voici qu'Aristote a développé quelles harmonies et dans quelles circonstances sont convenables, et quelles parmi elles doivent figurer dans l'éducation. Mais il n'a pas exposé s'il faut préférer la musique mélodique ou rythmique, et il n'a point parlé du rythme, quoiqu'il eût promis l'un et l'autre. On peut expliquer cela en supposant, soit que l'ouvrage est mutilé à la fin, soit qu'il ne fut pas terminé et destiné à la publication. Le fait qu'Aristote traite les mêmes questions souvent d'une manière inégale et sans des renvois mutuels, rend la seconde éventualité plus vraisemblable.

On voit que les considérations d'Aristote sur la musique, qui se trouvent dans la Politique, sont basées sur les pensées de Platon et qu'elles ne sont pas bien unies. Deux pensées sont traitées avec plus de détails et plus indépendamment: la musique sert à la diagogè dans le loisir et elle purge les passions. L'auteur de la première est Aristote même, la seconde vient de Platon; Aristote n'a pas tâché de les unir étroitement.

On trouve quelques explications de l'esthétique musicale à différents endroits des écrits d'Aristote. Au IV^e livre de la Politique, Aristote compare les harmonies musicales avec les constitutions politiques. Il dit qu'on aime à distinguer deux constitutions politiques, oligarchique et démocratique, et pareillement deux harmonies, dorienne et phrygienne, deux vents, etc. Aristote, au contraire, ne veut reconnaître qu'une bonne harmonie et une bonne constitution, c'est-à-dire celle qui est bien mêlée, et il prend les

ἀνεμῆσαν Ἰαστί μουσαν, ἀλλὰ τὰν μέσαν νεῶν ἄρρυραν αἰόλιζε τῷ μέλει. Mais ici non plus, on ne parle pas des trois harmonies ioniennes, et, en outre, il ne faut pas rattacher *σύντονος* à *ἰαστί*, mais on le peut expliquer (avec Bergk, Poet. lyr. gr., 4^e éd., III, p. 563) au sens de syntonolydien. Dans ce cas, le mot *ἀνεμῆσαν* caractérise l'harmonie ionienne, comme il en est chez Platon. Donc l'existence des harmonies ionienne relâchée et lydienne relâchée à côté des harmonies ionienne et lydienne, et, par suite, toute la doctrine de Westphal et de Gevaert concernant les groupes de trois modes semblables qui se terminent par le ton fondamental, par sa tierce et par sa quinte, sont bien problématiques. Tout en rejetant cette doctrine, H. Riemann (*Handbuch der Musikgeschichte*, I, p. 179) dispose également les harmonies par groupes des trois modes, le mode fondamental, celui qui est élevé, et celui qui est abaissé d'une quinte et il se réfère aussi, à tort, à Aristote.

autres pour des déviations: les constitutions «tendues» oligarchiques et les constitutions «relâchées» démocratiques¹. C'est Platon qui discerna deux genres d'harmonies, la guerrière et la paisible, coïncidant à peu près avec les harmonies dorienne et phrygienne². Dans son exposé systématique de la musique, Aristote comparait, nous l'avons vu, les déviations des harmonies avec l'âme s'écartant de l'état naturel³, et, à la place de l'harmonie bien mêlée, il louait l'harmonie dorienne, moyenne⁴. Il n'y voyait pas, sans doute, de différence: à côté de la constitution bien mêlée, il louait aussi la constitution moyenne⁵; il supposait qu'on obtenait le milieu en mêlant les extrêmes.

Dans la Poétique, Aristote dit que l'aulétique et la citharistique et autres arts semblables, par ex. le jeu de la syrinx, se servent de l'harmonie et du rythme⁶. Ce sont les moyens d'expression de la musique. L'aulos est le principal des instruments à vent, la cithare représente les instruments à cordes. Ensuite Aristote dit que le sentiment de l'harmonie et du rythme nous est inné⁷, que la musique produit le plaisir⁸, et que l'aulétique et la citharistique imitent soit des caractères honnêtes, soit des caractères bas⁹. Néanmoins, il ne prend pas toute la musique pour l'imitation; il soutient que «la plus grande partie» de l'aulétique et de la citharistique imite¹⁰. Döring (ouv. c. p., 159 et s.) a supposé qu'Aristote regardait comme une musique non imitante la musique instrumentale sans paroles. Peut-être faut-il restreindre cela à la musique instrumentale des virtuoses¹¹.

Dans la Génération des animaux, Aristote dit qu'une voix grave prouve un caractère noble, et que dans un chant un ton grave est meilleur qu'un ton aigu¹². Il l'explique par le fait qu'une voix grave est un certain superflu qui est toujours meilleur¹³. Certainement, cela tient à son observation que les adultes et les mâles (hommes) ont généralement une voix plus grave que les enfants et les femelles (femmes)¹⁴; il prenait les femmes et les

¹ IV 3, 1290 a 13—29. — ² Resp. III 10, 399 A; voir p. 187.

³ Pol. VIII 7, 1342 a 22. — ⁴ Ibid. 5, 1340 b 3; 7, 1342 b 14.

⁵ IV 11, 1296 a 7 s. — ⁶ 1, 1447 a 24. — ⁷ 4, 1448 b 20.

⁸ 26, 1462 a 16. — ⁹ 2, 1448 a 9. — ¹⁰ 1, 1447 a 14.

¹¹ Cf. Pol. VIII 6, 1341 a 11. — ¹² V 7, 786 b 34. — ¹³ 787 a 1. — ¹⁴ 786 b 14.

enfants pour des êtres moins parfaits¹. Gevaert (Les Problèmes musicaux d'Aristote, p. 131 et s.) a rappelé que la prédilection d'Aristote pour une voix grave s'accorde avec l'appréciation ancienne. Dans la musique ancienne, c'est l'élément viril, la voix d'homme, qui domine : dans la tragédie, dans la comédie et dans la plupart des chœurs lyriques ce sont les hommes qui chantent.

Conformément à l'opinion des pythagoriciens et de Platon², Aristote juge que l'agréable d'une consonance (*συμφωνία*) consiste dans le rapport numérique simple entre les hauteurs des tons³. Dans le traité de Plutarque «de la Musique»⁴, on attribue à Aristote une explication succincte des consonances au moyen des rapports numériques; Egger (ouv. c., p. 164) a supposé qu'elle fut puisée dans le traité aristotélique «de la Musique», Rose l'a placée, avec plus de raison, dans le dialogue Eudème, où Aristote avait parlé de l'harmonie⁵. On explique que l'octave est formée par le rapport 1:2, la quarte par le rapport 3:4, la quinte par le rapport 2:3 et la seconde (*τόνος*) par le rapport 8:9; ces rapports sont déduits des diverses grandeurs des quatre tons fondamentaux : l'hypate de 6 unités, la mèse de 8 (la moyenne harmonique), la paramèse de 9 (la moyenne arithmétique), la nète de 12. E. Frank (Plato und die sogenannten Pythagoreer, p. 276) a fait observer que cet exposé s'accorde avec l'explication des consonances dans le Timée de Platon⁶ et avec celle de Pseudo-Philolaos⁷; dans aucune de ces explications, on ne mentionne la tierce (4:5 la tierce majeure, 5:6 la tierce mineure), bien qu'Archytas l'ait connue⁸.

Les questions de l'esthétique musicale sont traitées, naturellement, dans les Problèmes musicaux (XIX) conservés parmi les écrits d'Aristote, mais ne provenant pas entièrement de lui. Regardons de plus près ceux qui contiennent des idées analogues à celles d'Aristote et qui pourraient s'appuyer sur ses exposés.

¹ Pol. I 13, 1259 b 28 s.; De gen. an. I 20, 728 a 17, etc.

² Tim. 8, 35 A s.

³ De sens. 3, 439 b 25—440 a 2; Anal. post. II 2, 90 a 18; Met. I 9, 991 b 13; De an. III 2, 426 a 28.

⁴ Chap. 23 s. = Arist., fr. 47.

⁵ Fr. 45 s. — " 8, 35 A s. — † Fr. 6 Diels.

⁶ Fr. A 16 Diels; cf. P. Tannery, Rev. de phil. 28, 1904, p. 243.

Le problème 38 explique pourquoi on se réjouit de la musique ; il en trouve les causes suivantes : 1° La musique en général nous réjouit comme un mouvement que l'enfant aime déjà. 2° Le rythme nous réjouit parce qu'il comprend un nombre clair et ordonné, et qu'il nous met dans un mouvement ordonné qui nous est naturel et utile. 3° La mélodie nous réjouit parce qu'elle représente le caractère¹. 4° La consonance nous réjouit parce que dans le rapport entre les tons consonants il y a l'ordre, et que ce qui est mêlé, est plus agréable que ce qui n'est pas mêlé, surtout si les deux composants ont la même puissance (c'est probablement le cas pour l'octave dont les tons ont un son analogue). — On y trouve les pensées d'Aristote que le rythme et la mélodie nous sont innés², que le rythme consiste dans le nombre³, que l'ordre est une chose naturelle et qu'il cause la beauté et le succès⁴, que la consonance est un mélange⁵, que le mélange est plus agréable qu'une chose simple parce qu'il modère les extrêmes⁶. Cette pensée-ci pourrait être dirigée contre Platon qui jugeait que les formes simples, les tons purs et les couleurs pures (qui ne sont pas mixtes) produisaient le plus pur plaisir⁷. Les autres pensées sont conformes à celles de Platon ; il enseignait que le mouvement était naturel à l'enfant, que le rythme était un mouvement régulier et que la consonance était un mélange⁸.

Dans les problèmes 27 et 29, on demande pourquoi seules les perceptions de l'ouïe, c'est-à-dire le rythme et la mélodie, même sans paroles, et non pas les perceptions des autres sens, contiennent le caractère ($\eta\theta\omicron\varsigma$). On l'explique du fait que dans le rythme, de même que dans la suite de tons, est le mouvement dont on se rend compte (les bruits, les goûts, les couleurs, les odeurs, mettent aussi nos sens en mouvement, mais on ne le perçoit pas comme un mouvement) et aussi du fait que le mouvement est une forme de l'action par laquelle se manifeste le caractère. Il n'y a que la

¹ 920 b 32. Il faut lire avec Wagener (édition de Gevaert-Vollgraff) $\eta\theta\omicron\varsigma$ au lieu de $\xi\theta\omicron\varsigma$, car on pourrait se réjouir par habitude seulement des mélodies connues et non des mélodies en général.

² Poet. 4, 1448 b 20. — ³ Rhet. III 8, 1408 b 28. — ⁴ Voir p. 12 et s.

⁵ De sens. 7, 447 a 28 s. ; Met. VII 2, 1043 a 10 ; De an. III 2, 426 b 5.

⁶ De an. III 2, 426 b 3. — ⁷ Phil. 31, 51 C s. — ⁸ Leg. II 9, 664 E s.

consonance, le mélange, qui n'imité pas le caractère. — Il y a là des idées d'Aristote. Que la musique seule imite les caractères, tandis que les perceptions de la vue ne les imitent que peu et indirectement, et les autres ne le font aucunement, c'est ce qu'il dit dans la Politique¹; les Problèmes, comme Butcher (p. 132) le rappelle, expriment cela d'une manière encore plus énergique. De plus, Aristote prend l'action pour une manifestation du caractère², et la consonance des tons pour un mélange³.

Les problèmes 5 et 40 expliquent pourquoi il est plus agréable d'écouter un chant connu qu'un chant inconnu. On en cite les causes suivantes: 1° En écoutant un chant connu, il nous semble que le chanteur atteint le but, ce qui est agréable⁴. 2° Le fait d'apprendre, et celui-ci a lieu si l'on reconnaît un chant connu, est agréable⁵. 3° L'accoutumé est plus agréable que l'inaccoutumé⁶. 4° L'auditeur compatit avec le chanteur qui chante le connu: il chante avec lui joyeusement car il le fait sans efforts⁷. — Cet exposé est une application ingénieuse des idées d'Aristote. Il a toujours en vue le but⁸; il regarde le fait d'apprendre comme agréable, et il regarde comme celui-ci même le fait de reconnaître l'objet représenté, parce que dans ce cas on raisonne⁹; il considère comme agréable l'accoutumé et ce qui est fait sans contrainte¹⁰; il enseigne qu'on compatit avec la musique¹¹.

Dans le problème 10, on se demande pourquoi la voix humaine qui est autrement plus agréable que les instruments, est moins agréable si l'on vocalise sans prononcer de paroles. Voilà qu'on en cite deux causes: 1° La voix qui n'imité pas, est moins agréable; 2° le devoir (*ἔργον*) de la voix humaine, c'est le chant, le devoir des instruments, le jeu. — Aristote prenait la musique pour imitation¹² et insistait sur le devoir¹³.

¹ VIII 5, 1340 a 28. — ² Poet. 6, 1449 b 36.

³ V. ci-dessus. — ⁴ Pr. 5, 40.

⁵ Pr. 5; le passage est peut-être mutilé, mais le sens en est clair.

⁶ Pr. 5. — ⁷ Pr. 40.

⁸ Met. I 2, 983 a 22; Mor. N. II 5, 1106 b 32, etc.

⁹ Poet. 4, 1448 b 12—19; Rhet. I 11, 1371 b 4.

¹⁰ Rhet. I 11, 1370 a 5—16. — ¹¹ Pol. VIII, 5, 1340 a 12.

¹² V. ci-dessus. — ¹³ Pol. I 2, 1253 a 23; Mor. N. I 6, 1097 b 24 s.

Dans plusieurs problèmes, on trouve l'opinion aristotélique, à savoir que le ton grave est meilleur que le ton aigu. Dans le problème 33, on expose qu'un ton grave qui suit un ton aigu, a un son plus noble, et que par cette raison les tons descendants sont plus harmonieux que les tons ascendants; une autre cause en est qu'en descendant on part de la mèse qui est, en effet, le commencement. Dans la *Métaphysique*¹, Aristote a qualifié la mèse de commencement. — Dans les problèmes 12 et 49, on explique pourquoi dans la consonance la corde plus grave porte la mélodie, et la corde plus aiguë, l'accompagnement. C'est pour deux raisons: 1° Le grave (*βαρύ*) est grand, fort, il renferme le petit; la corde grave (hypate) étant divisée (touchée au milieu par le doigt), donne deux cordes élevées d'une octave (nète)². 2° La mélodie possède un caractère mou, calme, et le rythme lui donne du mouvement, de la rudesse. C'est pourquoi la mélodie convient à un ton calme, grave³. — Dans le problème 37, on soutient que c'est une preuve de faiblesse que d'avoir une voix aiguë.

Dans les problèmes 34, 35 a, 41, on fait dériver la consonance d'un rapport numérique simple, ainsi que le faisait Aristote. Comme la plus belle des consonances, on regarde, dans les Problèmes, l'octave. Outre le rapport simple⁴, on en donne encore les raisons suivantes: 1° Dans les autres consonances, les vibrations des deux cordes ne se terminent pas à la fois; c'est pourquoi il y a une différence pour la perception. Dans l'octave, les vibrations coïncident complètement, c'est-à-dire la deuxième vibration de la nète se termine à la fois avec la première vibration de l'hypate. Cela nous cause autant de plaisir que si le chant et l'accompagnement diffèrent au commencement et s'accordent à la fin; le plaisir provenant de l'accord final est plus grand que le déplaisir de la différence précédente⁵. 2° L'octave embrasse la quarte et la quinte ensemble⁶ (par ex. ut-fa, fa-ut); c'est ce qu'a soutenu Pseudo-Philolaos⁷. 3° L'octave est la mesure de la mélodie⁸. Stumpf (ouv. c., p. 65) l'interprète au sens que la mélodie ne dépasse pas d'ordinaire l'inter-

¹ IV 11, 1018 b 26. — ² Pr. 12. — ³ Pr. 49. — ⁴ Pr. 35 a.

⁵ Pr. 39 b; la leçon est corrompue, mais C. Jan (*Musici scriptores graeci*, p. 100 et s.) a bien expliqué le sens du passage.

⁶ Pr. 35 a. — ⁷ Fr. 6 Diels. — ⁸ Pr. 35 a.

valle d'une octave. Gevaert (Les Problèmes, p. 152 et s.) l'explique d'une manière un peu différente: l'intervalle de l'octave embrasse tous les tons réellement divers; en dehors de lui les tons se répètent. 4^e L'octave est à la fois la même (que le ton principal) et différente¹; un ton produit l'impression de l'autre, et tous les deux, l'impression d'un². La première et la quatrième raison correspondent à l'opinion d'Aristote que l'unité de la perception d'un mélange consiste dans la parité des composants, dans la parité des mouvements³.

Les solutions des questions de l'esthétique musicale dans les Problèmes sont, tantôt très intéressantes au point de vue psychologique, tantôt un peu abstraites, mathématiques, mais elles sont toujours ingénieuses; elles donnent à Aristote musicien un jour plus favorable que ses exposés dans la Politique qui dépendent trop de Platon.

¹ Pr. 17. — ² Pr. 18. — ³ De sens. 7, 447 a 25 s.