

# Symbolique des systèmes musicaux

Depuis les temps archaïques, les spéculations astrologiques et cosmologiques ont présidé à la formation des systèmes musicaux et à la fabrication des instruments de musique. Le musicologue E. M. von Hornbostel pense qu'elles remontent « à une source commune du IV<sup>e</sup> ou du V<sup>e</sup> millénaire avant J.-C. en Asie centrale et occidentale. » Il constate par ailleurs que « la construction des systèmes modaux et instruments d'après des principes extramusicaux, et en fin de compte, cosmologiques, c'est-à-dire un emploi non pas esthétique, mais culturel et magique de la musique » est caractéristique de « la culture musicale des anciens temps. »

## La musique des sphères

Les traditions les plus anciennes enseignent que les lois cosmiques s'expriment et sont présentes en toutes choses. « **L'harmonie des sphères** » en est le meilleur exemple. Il s'agit d'une musique céleste qui serait produite par la rotation des planètes. De nombreux auteurs y font allusion, de Platon à Cicéron, Pline l'Ancien, Censorinus, Cassiodore, Nicomaque, Pétrone et Boèce, pour ne citer que les plus connus. Les théories actuelles de la relativité et de la mécanique quantique viennent curieusement corroborer cette notion plurimillénaire, en affirmant que les planètes, comme les fluides, déterminent par leur mouvement des ondes d'espace stationnaires et résonnantes.

On raconte que Pythagore eut le privilège d'entendre réellement la musique des sphères... Cependant, selon Jérôme de Moravie, « *si nous n'entendons pas nous-mêmes les sons des corps célestes (...), cela vient de ce que tous les objets sensibles ne sont pas proportionnés aux possibilités des sens ; ainsi il y a des odeurs que perçoivent les chiens et que ne peuvent percevoir les hommes.* »

L'attribution d'un son à chaque planète est d'ailleurs une théorie bien antérieure aux textes qui nous restent. Chaque astre produisait une note de la gamme et selon la *Loi du Nombre*, il y avait donc sept planètes et sept notes ... Rappelons que Uranus ne fut découverte qu'en 1781 par William Herschel (1732-1822), musicien anglais (organiste à la chapelle de Bath) et astronome. Neptune, ne fut trouvée qu'en 1846 et Pluton en 1930. Toutefois, il y a une dizaine de siècles, le médecin chinois Koai Yu Tchu expliquait à l'Empereur jaune (*So Ouenn*, chapitre « Etude du Cosmos ») : « *selon l'explication de la genèse que m'a léguée mon aïeul de dix générations antérieures à la mienne, il est dit : dans l'immensité de l'espace, il existe une énergie essentielle, primitive, qui donne naissance à tous les éléments et s'y intègre (...). A partir de cette création, neuf planètes sont suspendues et brillent dans le ciel : sept tournent au-dessus de nos têtes* » et il conclut : « *au ciel l'énergie n'est qu'une substance abstraite, tandis que sur terre, elle se transforme en une substance physique concrète.* »

Si nous n'avons pas encore indiqué les notes de musique correspondant aux planètes, c'est que la gamme planétaire a connu bien des variantes : elles sont dues en partie aux ambiguïtés de la notation grecque (souvent traduite à contresens à l'époque romaine) mais aussi aux transpositions des modes musicaux effectuées par les Grecs eux-mêmes pour la commodité des voix.

## **La gamme sidérale**

Dès la plus haute antiquité, l'organisation des sons musicaux se fonde sur un principe cosmique : celui de l'ordre divin et parfait des intervalles entre les astres. Cet archétype est à l'origine de la gamme sidérale faisant correspondre les sept planètes aux sept notes de la gamme. L'historien grec Dion Cassius (155-235) nous apprend dans son *Histoire romaine* (lib. XXXVII) que « *les Egyptiens faisaient correspondre l'ordre des planètes à celui des jours de la semaine et les disposaient en série de quatre à quatre, conformément aux consonances de quarte de leur échelle musicale.* »

Le système musical égyptien partait de Saturne – la plus grande planète – et échelonnait les notes selon une succession ascendante de quarts justes : *si*, Saturne, samedi ; *mi*, Soleil, dimanche ; *la*, Lune, lundi ; *ré*, Mars, mardi ; *sol*, Mercure, mercredi ; *do*, Jupiter, jeudi ; *fa*, Vénus, vendredi. Si l'on ajoute, entre ces notes, les sons intermédiaires, on obtient un ensemble de *tétracordes* – petites gammes de quatre sons – qui constituera la base théorique de la musique grecque antique.

La progression tétracordale des Egyptiens permet d'obtenir sept tétracordes conjoints – c'est-à-dire ayant une note commune – dont le septième introduit l'imperfection dans la suite des consonances de quarts justes : le triton ( *fa*, Vénus-Lucifer et *si*, Bélus-Saturne), intervalle de quarte augmentée composé de trois tons que le Moyen-âge qualifia de « diabolique » (*diabolus in musica*) à cause de son caractère naturellement dissonant.

L'enchaînement des tétracordes forme le principe générateur des modes anciens. Les modes ou *harmonies* étaient des ordres de succession de sons en rapport avec l'agencement des intervalles musicaux selon des structures précises. Chaque mode se compose de deux tétracordes ; aussi peuvent-ils être considérés de deux façons : à partir du son central, selon le système héliocentrique (prenant le soleil comme centre de l'univers) ou à partir des sons extrêmes, selon le système géocentrique (prenant la terre comme centre de l'univers), ce qui correspond à la forme pratique.

Le mathématicien grec Nicomaque, au premier siècle de notre ère, affirmait que « *les pythagoriciens* (dont il faisait partie) *comparaient le son central* (mèse) *au soleil, les autres sons aux planètes* » (*Harmonice*, lib. I). Au siècle suivant, le mathématicien Ptolémée présente le mode phrygien sous deux formes : « *celle qui commence par la nète* (la note la plus haute) » et « *celle qui commence par le milieu* » (la mèse). On retrouvera un procédé équivalent au Moyen Age avec les modes authentiques et les modes plagaux. Le son central est comparable à la position du soleil à midi tandis que l'octave formée par les notes extrêmes de l'échelle sonore correspondent au soleil levant et au couchant. Chez les Egyptiens, dès la phase prédynastique, trois mots étaient employés pour nommer le dieu

solaire : Rê – Atoum – Khepri. Rê désignait le soleil au zénith, Atoum le soleil couchant et Khepri le soleil levant.

Nous appellerons héliocentrique la gamme dont la tonique se trouve placée au centre et géocentrique celle dont la tonique se situe aux extrémités de l'échelle sonore.

## Les sept modes antiques

Aux sept planètes astrologiques correspondent les sept modes antiques que nous désignerons par leurs noms ethniques traditionnels : dorien, éolien, phrygien, ionien, lydien, hypolydien et myxolydien. Certaines dénominations semblent révéler une origine extra-hellénique de source orientale. En effet, les traditions musicales se sont toujours influencées et fécondées les unes les autres. Comme l'écrit Jules Combarieu dans son *Histoire de la Musique* : « *La musique hindoue se greffe sur la musique chinoise qui pénètre ensuite la musique japonaise ; la musique des Egyptiens se greffe à l'origine sur celle des Assyriens et des Hébreux, comme plus tard celle des Perses sur les Arabes, et, dans les temps modernes, celle des Néerlandais sur les Italiens, celle des Italiens sur l'art français et allemand, celle des Allemands sur la musique de tous les peuples civilisés.* »

***Les Grecs attribuaient aux modes le pouvoir d'exprimer les divers états de l'âme et de les provoquer chez les musiciens et chez les auditeurs.*** C'est la doctrine de « l'éthos » des modes qui leur accorde à chacun un caractère particulier et une puissance morale.

**Le mode dorien** ou ***mode solaire*** était considéré par les Grecs comme la seule forme d'expression musicale digne des bons citoyens et des femmes honnêtes. Selon Aristote (*Politique* Θ, 7. 1340 b 3 – 4) « *Une harmonie procure à l'âme un calme parfait : c'est la dorienne, qui paraît seule donner cette impression.* »

*La forme héliocentrique (si - do - ré - mi - fa - sol - la)* respecte l'ordre de successions parfaites de consonances de quarts justes et la gamme qui en découle constituait l'échelle musicale type égyptienne et l'accord de la harpe. Ce mode présente la particularité d'unir deux

tétracordes composés chacun de  $\frac{1}{2}$  ton + 2 tons ; une telle structure ne se retrouve que dans le mode lydien héliocentrique qui engendrera notre tonalité de *do majeur*.

*La forme géocentrique* (échelle diatonique de *mi* à *mi*) semble universelle et se retrouve dans des civilisations très éloignées. Les Grecs lui attachaient une grande valeur morale. Selon Héraclide du Pont (*ap. Ath. XIV, 624 d*) elle est « *étrangère à la joie et au relâchement ; sombre et énergique, sans variété et sans souplesse, elle possède un caractère viril et grandiose.* » Sous cette forme, la gamme dorienne présente le demi-ton dans le grave ; cette disposition comportant en quelque sorte la « note sensible » au-dessus de la tonique, comme le fait remarquer J. Combarieu, convient aux mélodies descendantes. Aussi faudrait-il énoncer la gamme en commençant par la note la plus haute : *mi - ré - do - si - la - sol - fa - mi*.

### **Le mode éolien ou *mode lunaire* :**

*La forme héliocentrique* (*mi - fa - sol - la - si - do - ré*) est comparable à la gamme des Chaldéens, issue d'un cycle de quarts qui commençait par *mi* et se terminait par l'intervalle diabolique *fa - si*, niant ainsi la perfection du monde et rappelant l'existence du mal. De nos jours encore les *sépharadim* (juifs pratiquant le culte oriental) utilisent ce mode pour chanter le *Pentateuque* (les cinq livres de Moïse).

*La forme géocentrique* (échelle diatonique de *la* à *la*) connut aussi la dénomination de *mode hypodorien*, parce qu'elle comporte une note ajoutée dans le grave au mode dorien-solaire. Elle semble à l'origine de notre mode mineur diatonique. Paradoxalement, les anciens caractérisaient ce mode en des termes qui évoqueraient plutôt notre majeur : fier, joyeux, résolu. Mais n'oublions pas que l'usage antique différait essentiellement du nôtre par la forme descendante de l'échelle musicale. En effet, si l'on considère les « notes modales » de la gamme *la - sol - fa - mi - ré - do - si - la*, il apparaît que la tierce (*la - fa*) et la sixte (*la - do*) sont majeures.

### **Le mode phrygien ou *mode de Mars* :**

*La forme héliocentrique (la - si - do - ré - mi - fa - sol) se fonde sur le tétracorde la, si, do, ré que les Perses, d'après Ibn Sina (908-1037) plus connu sous le nom d'Avicenne, comparaient aux quatre éléments (Terre, Air, Eau, Feu) correspondant aux triplicités zodiacales ... Quand on sait l'affinité du Bélier, signe de feu, pour Mars, exécuter des volontés divines, on comprend que le *Dies irae* soit écrit dans le mode de ré. Le mode phrygien est en effet à l'origine du premier mode grégorien (improprement appelé *Dorien*).*

*La forme géocentrique (échelle diatonique de ré à ré) et le mode de ré médiéval paraissent identiques mais en fait ces deux échelles modales diffèrent par leur organisation : celle de l'Antiquité est fondée sur l'emploi du tétracorde tandis que celle du Moyen Age repose sur l'assemblage d'une quinte et d'une quarte.*

*Selon Aristote (*Politique*, III, ch. VII) « Parmi les harmonies, la phrygiste possède la même propriété que l'aulos parmi les instruments, tous deux expriment l'ivresse et la passion ... Tout ce qui est bachique et tout mouvement de l'âme qui participe de ce caractère, se traduit de préférence : dans l'instrumentation, à l'aide des **auloi** ; dans la mélodie, au moyen des cantilènes phrygiennes. »*

Considérant les pouvoirs thérapeutiques de la musique, au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., Théophraste, cité par Athénée (*Deipnosoph.* XIV, 18), disait que la coxalgie se guérit par le mode phrygien ...

**Le mode ionien ou *mode de Mercure*** fut aussi appelé iastien, hypophrygien puis mixolydien (parce qu'il suffit d'ajouter le *do* grave pour obtenir le mode lydien géocentrique).

*La forme héliocentrique (ré - mi - fa - sol - la - si - do) présente, par la disposition de ses intervalles et la place des demi-tons, une constitution exactement inverse du mode éolien héliocentrique.*

*La forme géocentrique (échelle diatonique de sol à sol), de même que les modes éolien et phrygien, ne comporte pas de note sensible (ou demi-ton final).*

Les Grecs accordaient à ce mode d'origine orientale un caractère actif, décidé, enthousiaste, brillant, qui évoquait les pays aux religions bruyantes et orgiastiques.

**Le mode lydien** ou *mode de Jupiter* : « plaintif et efféminé » ...

*La forme héliocentrique (sol - la - si - do - ré - mi - fa)* est fondée sur l'union de deux tétracordes composés de 2 tons + ½ ton, ce qui lui donne une rationalité que le mode dorien héliocentrique est seul à partager. Le mode lydien pris à rebours donne le mode dorien par l'ordre de successions de tons et demi-tons. Mais, contrairement à la gamme dorienne, la gamme lydienne est ascendante avec le demi-ton final à l'aigu.

*La forme géocentrique (échelle diatonique de do à do)* présente la particularité de comporter un demi-ton entre les deux dernières notes de sa gamme ascendante – ce qui lui donne un caractère très marqué. Elle est à l'origine de notre tonalité de *do majeur*.

Comme le fait remarquer Ernest E. Britt dans son livre *La Lyre d'Apollon*, « lorsqu'on réunit harmoniquement la conclusion tonale ascendante du mode lydien à celle descendante du mode dorien, il en résulte un concours final très caractéristique de résolution harmonique qui est la base même de la polyphonie occidentale, telle qu'elle s'est affirmée depuis le XVIe siècle. »



**Le mode hypolydien** (ou lydien relâché) ou *mode de Vénus*, selon Aristote (*Politique*, Θ, 5. 1340 bI), convient aux enfants et aux vieillards car la nature à ces deux âges de la vie inspire « des modulations molles et douces. » Selon Platon ce mode possède un caractère orgiaque et voluptueux qu'il attribue également au mode ionien.

*La forme héliocentrique (do - ré - mi - fa - sol - la - si)* se compose de deux tétracordes conjoints dont le premier constitue une quarte juste et le second l'intervalle de triton *fa - si*. En abaissant le *si* d'un demi-ton, on obtient deux tétracordes synchrones (*do, ré, mi, fa* et *fa, sol, la, si bémol*) composés chacun de 2 tons + ½ ton. Par sa structure, le mode hypolydien devient alors semblable au mode lydien.

*La forme géocentrique (échelle diatonique de fa à fa)* se fonde sur le système musical des Babyloniens de la période suméro-sémitique : *fa - do - sol - ré - la - mi - si*, ensemble de quartes descendantes dont découle l'échelle sonore : *fa, sol, la, si, do ré, mi*. Les Hébreux, à l'instigation de Moïse, reprirent cette ancienne gamme mais en partant d'un principe différent : ils inversèrent le système musical égyptien (*si - mi - la - ré - sol - do - fa*) pour établir un nouvel ordre par quintes ascendantes (*fa - do - sol - ré - la - mi - si*). « Ainsi, par cette inversion, explique Jean-Claude Sillamy, Moïse révélait que si les Egyptiens, en commençant la semaine ou la gamme par Saturne ou par si, admettaient que rien ne s'était passé dans l'histoire des hommes avant eux, ce retour au système suméro-sémitique, le rattachait, lui et son peuple, à ses lointains ancêtres monothéistes : Abraham, Noé et même Adam dont il était, avec tout Israël, le descendant et l'héritier spirituel » (*Essai de reconstitution de la musique de la Bible*, revue *L'Education musicale*, n°196, mars 1973).

**Le mode mixolydien** ou *mode de Saturne*, d'après Plutarque (*De Musica*, ch.16), « est un mode pathétique qui convient à la tragédie. Aristoxène en attribue l'invention à Sappho, de qui les poètes tragiques en auraient appris l'usage ; en l'adoptant, ils l'associèrent avec le mode dorien, attendu que celui-ci a de la magnificence et de la dignité, celui-là du pathétique, et que c'est du mélange de ces deux

*éléments qu'est formée la tragédie.* » Aristote estime, quant à lui, que « sous l'influence de la lydienne mixte l'âme s'attriste et se resserre » (*Polit.*Θ, 5. 1340 bI).

*La forme héliocentrique (fa - sol - la - si - do - ré - mi) est construite à partir d'un triton et d'une quarte juste.*

*La forme géocentrique se termine par le son supplémentaire do : si, do, ré, mi, fa, sol, la, si – do, de sorte que l'on retrouve ainsi la tonique (do) du mode lydien, d'où l'appellation « mixolydien. »*

\*

En dehors des sept modes diatoniques que nous venons de considérer, les Grecs reconnaissaient la possibilité d'altérer les notes incluses entre les sons extrêmes des tétracordes. La mobilité de ces « notes de passage » donnait lieu aux genres *chromatique* (abaissant d'un demi-ton le 2<sup>e</sup> et le 6<sup>e</sup> degrés de la gamme descendante) et *enharmonique* (abaissant d'1 ton le 2<sup>e</sup> et le 6<sup>e</sup> degrés et d'un quart de ton le 3<sup>e</sup> et le 7<sup>e</sup> degrés de la gamme descendante). Il existait par ailleurs d'autres « nuances » permettant d'abaisser certains sons afin de varier le caractère et l'expression d'un chant.

## **Les modes grégoriens**

Selon une tradition vieille de douze siècles, on attribue au pape Grégoire Ier, dit le Grand (590-604), l'organisation du chant religieux dans l'Eglise de Rome et sa diffusion.

*Le chant grégorien est issu de la combinaison de la musique grecque et de la musique hébraïque. Cependant le christianisme exclut du culte la danse et les instruments. De même rejette-t-il les genres chromatiques et enharmoniques : « il ne faut admettre, dit Clément d'Alexandrie, que les harmonies modestes et décentes ; au contraire, répudier les accords efféminés et sensuels ... Leur allure recherchée conduit à un genre de vie énervant et raffiné ; tandis que les modulations graves inspirent la tempérance, empêchent la licence et*

*l'ivresse. Il faut donc éviter les harmonies chromatiques et légères, comme elles sont en usage dans les orgies impudiques des courtisanes. »*

Sur le modèle grec (théories d'Aristote ou de Gallien) mais aussi biblique (David apaise Saül par les sons de sa harpe), le Moyen Age reconnaît à la musique des vertus thérapeutiques. Les traités médicaux mentionnent que l'écoute de la musique peut restaurer l'équilibre des quatre humeurs (colérique, lymphatique, sanguine et mélancolique) et rendre la santé au corps et à l'âme malades.

Si, dans la pratique, la liturgie chrétienne emprunte la plupart de ses usages au judaïsme, la théorie grecque de la musique fut transmise au Moyen Age avec beaucoup de déformations et de contresens.

## La théorie grégorienne

La théorie des modes grégoriens se fonde sur *l'octoéchos*, système de huit modes emprunté à la Grèce byzantine. Il existe quatre modalités, celles de *ré*, *mi*, *fa* et *sol* correspondant chacune à deux types : un *authentique* (du grec *authentos* = dominant ou principal) et un *plagal* (du grec *plagalis* = dépendant ou subordonné). Les échelles modales du Moyen Age ne sont pas fondées sur l'emploi du tétradorde mais sur l'assemblage d'une quinte et d'une quarte (ou inversement).

La numérotation byzantine des modes utilise les nombres grecs latinisés :

protus authentique	1 <sup>er</sup> mode		<i>ré</i>	mi	fa	sol	la	si	do	ré			
protus plagal	2 <sup>e</sup> mode	II	la	si	do	<i>ré</i>	mi	fa	sol	la			
deutéus authentique	3 <sup>e</sup> mode			<i>mi</i>	fa	sol	la	si	do	ré	mi		
deutéus plagal	4 <sup>e</sup> mode		si	do	ré	<i>mi</i>	fa	sol	la	si			
tritius authentique	5 <sup>e</sup> mode				<i>fa</i>	sol	la	si	do	ré	mi	fa	
tritius plagal	6 <sup>e</sup> mode		do	ré	mi	<i>fa</i>	sol	la	si	do			
tétrardus authentique	7 <sup>e</sup> mode					<i>sol</i>	la	si	do	ré	mi	fa	sol
tétrardus plagal	8 <sup>e</sup> mode		ré	mi	fa	<i>sol</i>	la	si	do	ré			

Dans un mode plagal, la tonique se trouve au centre (ou, plus exactement, à la quarte du premier degré de la gamme), comme dans la forme héliocentrique des modes anciens ; dans un mode authentique (on dit aussi authentique) la tonique est aux extrémités de l'échelle, comme dans la forme géocentrique.

Parmi les anciens chapiteaux de l'abbaye de Cluny, vers le milieu du XIIe siècle, deux d'entre eux, consacrés aux huit tons psalmodiques (modes), présentent leurs personnifications sous les traits de musiciens, accompagnées de mystérieux aphorismes :

***Hic tonus orditur modulamina  
musica primus***

*Ce premier ton engendre les  
modulations*

***Subsequitur ptongus numero vel lege  
secundus***

*Un deuxième lui succède par la place  
ou plutôt par la loi*

***Tertius impingit Christumque  
resurgere fingit***

*Le troisième surgit et représente la  
résurrection du Christ*

***Succedit quartus simulans in  
carmine planctus***

*Vient ensuite le quatrième qui imite  
par son chant la lamentation*

***Ostendit quintus quam sit quisquis  
tumet imus***

*Le cinquième montre combien est  
abaissé quiconque s'enfle*

***Si cupis affectum pietatis, respice  
sextum***

*Si vous recherchez une conduite  
pieuse, considérez le sixième*

***Insinuat flatum cim donis septimus  
album***

*Le septième avec ses dons fait entrer  
le souffle divin*

***Octavus sanctos omnes docet esse  
beatos***

*Le huitième enseigne que tous les  
saints sont heureux*



Page d'Antiphonaire (Cathédrale de Sienne)

## La signification des modes grégoriens

Les résonances du chant grégorien, surtout sous les voûtes romanes et gothiques des cathédrales, ont un effet bénéfique sur l'âme et le corps. Outre leurs vertus thérapeutiques, elles peuvent mener celui qui les écoute jusqu'aux plus hautes sphères de spiritualité. A ce propos, Joscelyn Godwin écrit dans son livre *Les harmonies du ciel et de la terre* (éd. Albin Michel, 1994) : « *Le plain-chant apporte le calme, il inspire une crainte respectueuse, il emporte vers le ciel. Mais il y a plus encore : il s'agit d'un véhicule susceptible de vous élever aussi loin que vous êtes capables d'aller (...) sur le chemin (...) de « l'entrée de ces temples dans les hautes sphères qui ne s'ouvrent que grâce au chant » (Idelsohn citant Teitelbaum, *The Rabbi of Ljdai*). »*

**Le 1<sup>er</sup> mode : ré authentique**, illustre l'aspiration de l'homme à s'élever jusqu'à l'illumination spirituelle. Il parcourt l'itinéraire ascétique menant de la « *Nuit obscure* » à la « *vive flamme d'amour* » dont nul n'a mieux parlé que Saint Jean de la Croix. Le premier échelon de cette « échelle de Jacob » est la mort au péché par l'eau baptismale (la tonique *ré*) ; puis la montée se poursuit du sombre *ré* grave jusqu'au *la* (dominante) dont on connaît l'analogie avec la Terre, exil de l'homme. Alors les derniers degrés de la gamme apparaissent plus lumineux et créent une opposition, une tension entre la condition humaine et la « divine lumière. »

**Le 2<sup>e</sup> mode : ré plagal**, accuse l'impression de « clair-obscur », selon l'expression de Jacques Viret (*Le chant grégorien, Musique de la Parole Sacrée*, Editions L'Age d'Homme, 1986) ; descendant jusqu'au *la* grave, la couleur sombre s'accroît et contraste avec la dominante *fa* dont la lumière « terrestre » confère à ce mode le recueillement nécessaire pour parvenir au détachement.

**Le 3<sup>e</sup> mode : mi authentique**, manifeste bien le mystère de la divinité par son caractère indéfini, insaisissable. La tonique *mi* correspond à Jupiter, étape du voyage initiatique. La dominante *do* (primitivement *si*) crée une ambiguïté, puisque le mode de *sol* plagal a également *do* comme dominante, et laisse entrevoir la suprême harmonie à laquelle l'âme aspire.

**Le 4<sup>e</sup> mode : mi plagal**, est d'un caractère méditatif engendré par la tonique *mi* et accentué par la sombre dominante *la*. Selon Jacques Viret « *entre ré sombre et fa clair, mi transcende la dualité lumière-ténèbres.* » Ce dépassement du sensible et de l'intelligent par la contemplation, évoque l'expérience ineffable de *l'union divine* chez les grands mystiques. « *J'appelle cet état l'obscurité indicible et, pourtant, c'est la vraie lumière de l'essence divine* » écrit Johann Tauler (dominicain allemand du début du XIV<sup>e</sup> siècle) dans son *Premier Sermon pour le deuxième dimanche après l'Épiphanie* ; puis il ajoute :

« *Cette obscurité est une lumière à laquelle nulle intelligence créée ne peut arriver par sa nature.* »

**Le 5<sup>e</sup> mode : *fa authentique*.** La tonique *fa* tend vers la dominante *do*, dans un mouvement comparable à l'ascension du soleil, du lever jusqu'au zénith. C'est l'attraction vers le pôle spirituel qui se manifeste par la courbe *fa – la – do*. La luminosité de *fa* (Mars) et de *do* (symbolisant l'éclat solaire reflété par la Lune) projette sa clarté sur la médiane *la* (Vénus, mais aussi la Terre) de sorte que l'homme puisse s'élever de la terre jusqu'au ciel et répondre dans un élan mystique à l'appel divin.

**Le 6<sup>e</sup> mode : *fa plagal*.** La tonique *fa* (Mars, symbole masculin) et la dominante *la* (Vénus, symbole féminin) délimitent la tierce majeure qui contient « en son cœur » la présence divine (*sol*). L'opposition entre principe mâle et principe femelle, la dualité entre *animus* et *anima* (pour reprendre les termes de C. G. Jung), les deux pôles de l'Esprit et de la Matière, s'équilibrent par la prise de conscience de l'immanence de Dieu en chaque être. Dans son commentaire sur Saint Jean, Maître Eckhart (1260-1327) écrivait : « *Le Christ habitant en nous et nous rendant semblables à lui par grâce, nous sommes nommés et nous sommes fils de Dieu* » (I Jean, III, 1.) ; le dominicain allemand, pour évoquer la présence divine qui anime l'être humain touché par la grâce, parlait de « l'étincelle de l'âme » ; Sainte Thérèse d'Avila dira « l'esprit de l'âme » ou « le centre de l'âme. »

**Le 7<sup>e</sup> mode : *sol authentique*** est inondé de lumière sous le rayonnement de la tonique *sol* (le Soleil, c'est-à-dire l'Esprit resplendissant) et de la sous-dominante (*do*). Cette luminosité confère à l'authentique de *sol* une sérénité et une joie spirituelle telle que celle de Suso (dominicain allemand disciple de Maître Eckhart) quand il écrit : « *Aimable Seigneur, si je ne suis pas digne de vous louer, mon âme désire pourtant que le ciel vous loue, dans sa beauté la plus ravissante, il est illuminé en sa pleine clarté par l'éclat du soleil et la multitude innombrable des étoiles lumineuses* » (cité par Jeanne Ancelet-Hustache dans *Maître Eckhart et la mystique rhénane*, éd. du Seuil, coll. « Maîtres spirituels » *Microcosme*).

La dominante *ré* aigu a perdu ses sombres couleurs de l'octave inférieure et se trouve transportée sur un autre plan où elle reflète le rayonnement de la tonique *sol*.

***Le 8<sup>e</sup> mode : sol plagal.*** La tonique *sol* se situe au centre ; au bas de l'échelle se trouve la note *ré* grave, tandis que *do*, la note la plus élevée, est la dominante. L'équilibre s'instaure entre le microcosme humain (le tétracorde *ré – sol* ) et le macrocosme ; de même que *sol* (Soleil / Christ) s'unit à *do* (Lune / Vierge) dans le rapport tonique / dominante, l'âme se sent une avec Dieu lors de l'extase mystique que le théologien flamand Jan van Ruysbroeck, surnommé l'Admirable (1293-1381), appelait les « *noces spirituelles.* »

## **Le chant grégorien, remède de l'âme**

Alors que la musique tonale se déroule selon un jeu incessant de tensions et de détentes, d'attractions et de résolutions, la musique modale reflète dans ses moindres figures mélodiques, le statisme d'une structure préétablie : celle du mode. La perception de la structure modale d'un chant favorise un certain état d'esprit propre à l'*éthos* du mode. Chaque mode est, en quelque sorte, une « manière d'être » (du latin *modus*) particulière ou une approche différente de l'Être.

Le développement de la musique polyphonique et des combinaisons harmoniques a façonné notre oreille depuis des siècles. L'audition des sons successifs d'une monodie, l'appréhension de la fonction modale ou ornementale de chaque note, la reconnaissance des relations d'intervalles ou de formules mélodiques qui dérivent des structures d'intervalles propres à chaque mode, relèvent d'un sentiment musical qui n'est plus le nôtre et demandent une concentration et une dimension d'écoute qui nous incitent au recueillement

Le chant grégorien s'adapte parfaitement à l'esprit, au « ton » de chaque thème liturgique, par l'incomparable richesse de son expression modale et de sa rythmique. Voici quelques pièces, parmi les plus belles, qui donneront un aperçu de l'infini variété de ce chant

susceptible d'exprimer, dans une inaltérable sérénité, les nuances les plus subtiles d'un texte. Tous les répons cités dans la liste suivante sont enregistrés par la Schola du monastère de Montserrat ou par les moines de l'Abbaye Saint-Pierre de Solesmes.

**1<sup>er</sup> mode** : - Responsorium IV *Descendit de cælis* (4'11)  
- *Kyrie IX* (1'58)  
- Offertoire : *Recordare* (1'10)  
- Antienne : *Salve Regina* (2'32)

**2<sup>e</sup> mode** : - Responsorium VII *Sancte et immaculata virginitas* (2'29)  
- Hymne : *Sanctorum Meritis* (2'17)  
- Sancta (répons) (3'05)  
- Communion : *Cantate* (2'48)

**3<sup>e</sup> mode** : - Responsorium V *O magnum mysterium* (3'29)

**4<sup>e</sup> mode** : - Responsorium III *Quem vidistis pastores* (2'45)  
- Hymne : *Salve festa dies* (2'23)  
- Offertoire : *Tui sunt* (1'45)

**5<sup>e</sup> mode** : - Responsorium I *Hodie nobis cælorum rex* (6'29)  
- Graduel : *Viderunt* (3'40)

**6<sup>e</sup> mode** : - Antienne *Regem* et psaume invitatoire (5'33)

**7<sup>e</sup> mode** : - Responsorium VI *Beata dei genitrix* (2'20)  
- Responsorium VIII *Angelus ad pastores ait* (3'29)  
- Responsorium IX *Ecce agnus dei* (3'37)  
- Responsorium X *Beata viscera* (3'50)  
- Responsorium XI *In principio erat verbum* (3'00)  
- Gloria IX (3'05)  
- Alleluia: *Pascha nostrum* (2'35)  
- Alleluia: *De profundis* (2'47)

- 8<sup>e</sup> mode:** - Responsorium II *Hodie nobis de cælo pax* (2'31)  
- Responsorium XII *Verbum caro factum est* (5'01)  
- Introït: *Jubilate* (2'39)

\*

Si l'on considère les quatre toniques des modes grégoriens comme les paliers successifs qui mènent de la sensation au sentiment, puis à la pensée et enfin à la "science intuitive" (selon l'expression du grand philosophe Spinoza), il est possible de les comparer aux quatre fonctions de la conscience proposées par C. G. Jung : *le Physique, l'Astral, le Mental et le Spirituel*.

Les quatre toniques modales *ré, mi, fa sol* symbolisent divers niveaux d'élévation de l'âme vers la spiritualité. L'accomplissement de cette élévation est en même temps une libération des maux de l'esprit. Selon Saint Grégoire de Naziance (328 - 390), « *la psalmodie est le remède chantant de l'âme* » (*Carm.* II 2, 8). Or Platon disait déjà qu'il faut soigner l'âme pour guérir le corps ; et Ficin (1433-1499), traducteur de Platon, préconisera la musique dans son *Traité pour soigner la mélancolie générale*. La mélancolie (humeur ou bile noire) s'exprime à travers divers états dépressifs qui contaminent à la fois l'esprit et le corps ... Un autre auteur du XVe siècle, Jean Tinctoris, estime que « *l'objet de la musique est de charmer Dieu, de mettre en fuite le diable, de guérir les maladies, de provoquer l'amour.* » (*Complexus effectuum musices*). Cette définition s'applique parfaitement au Chant grégorien car la sérénité qu'il infuse dans l'âme est le garant d'une réconciliation avec soi-même, d'un équilibre retrouvé entre le corps et l'esprit.

## L'harmonie tonale

L'art reflète le caractère de chaque époque de l'histoire. Ainsi, la musique est restée monodique pendant tout le premier millénaire du christianisme – période mystique contemporaine du chant grégorien. L'avènement de l'harmonie, ou l'ordre simultané des sons, coïncide avec l'épanouissement et l'expression de l'affectivité. « *Le cheminement de la musique, écrit Ansermet, est intensément lié à l'évolution de la conscience, née avec l'homme.* » (*Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, éd. Langages, Suisse).

L'usage de l'intervalle de tierce fut la base véritable de l'harmonie. La polyphonie médiévale ne comportant que des consonances de quinte, de quarte et d'octave, nous apparaît aujourd'hui sous un aspect quelque peu « désincarné. » C'est avec l'introduction de la tierce dans les agrégats sonores que la composition de sons simultanés devint capable d'induire des émotions.

## L'accord parfait

L'accord parfait – sur lequel repose le principe de la tonalité – constitue un symbole de la trinité. Il se présente en effet sous la forme d'une combinaison de trois sons simultanés dont les deux extrêmes sont à intervalle de quinte juste. Le son intermédiaire divise cette quinte en deux tierces (l'une majeure, l'autre mineure). La disposition des deux tierces détermine le mode : si la tierce inférieure est majeure, l'accord est majeur et se caractérise par une résonance plus énergique, régulatrice ; si la tierce inférieure est mineure, l'accord est mineur et se caractérise par une résonance plus émotionnelle.

La tierce a un rôle de médiation au sein de l'accord parfait : elle est l'emblème de l'homme, tantôt à l'image du Verbe (en majeur) comme le Christ médiateur de Dieu ou du Ciel (la quinte), tantôt en harmonie avec la création (en mineur). L'assemblage des tierces peut s'organiser selon une triade harmonique (majeure ou mineure) comparable à la constitution ésotérique traditionnelle de l'homme en *corps physique*, *corps astral* et *corps spirituel*. L'ensemble des tierces

peut être diésé (c'est-à-dire haussé d' $\frac{1}{2}$  ton) ou bémolisé (c'est-à-dire baissé d' $\frac{1}{2}$  ton) de même que l'être humain est susceptible d'évolution ou d'involution selon qu'il développe sa personnalité dans un sens ascendant (orienté vers le spirituel) ou descendant (orienté vers le sensible).

	Triade harmonique majeure	Triade harmonique mineure
- spirituel	$\left. \begin{array}{l} \text{sol} \\ \text{mi} \\ \text{do} \end{array} \right\}$ $\left. \begin{array}{l} \text{ré} \\ \text{si} \\ \text{sol} \end{array} \right\}$	$\left. \begin{array}{l} \text{mi} \\ \text{do} \\ \text{la} \end{array} \right\}$ $\left. \begin{array}{l} \text{si} \\ \text{sol} \\ \text{mi} \end{array} \right\}$
- astral		
- physique	$\left. \begin{array}{l} \text{do} \\ \text{la} \\ \text{fa} \end{array} \right\}$	$\left. \begin{array}{l} \text{la} \\ \text{fa} \\ \text{ré} \end{array} \right\}$

*Sur le plan astrologique, l'accord parfait est symbolisé par l'association Soleil (raison) – Lune (imagination) – Mercure (intelligence).*

L'expression de la trinité au travers de l'ordonnance verticale des sons de l'accord parfait se réfléchit en l'homme ternaire ; aussi pourrait-on établir toute une série de relations avec les trois niveaux de l'être. En voici quelques unes :

Quinte	- Dominante	- Esprit	- Intelligence active
Tierce	- Médiante	- Fils	- Amour
Son fondamental	- Tonique	- Père	- Volonté

*« L'Unité est dans le Père, l'Égalité dans le Fils, l'Harmonie de l'Unité et de l'Égalité dans le Saint Esprit. » (Saint Augustin).*

Remarquons en outre que les trois couleurs primaires (rouge, jaune, bleu) correspondent d'après leurs longueurs d'onde aux notes *si bémol*, *ré* et *fa*, qui constituent un accord parfait.

## Caractère et pouvoir des tonalités musicales

Depuis que le système tonal existe, nombreux sont les musiciens, écrivains et philosophes qui ont cherché à distinguer les tonalités et à les cataloguer selon leur pouvoir affectif.

Dans ses *Règles de composition*, Marc-Antoine Charpentier (1634-1704) présente ainsi *l'Énergie des modes* : « **Do majeur**, gai et guerrier ; **Do mineur**, obscur et triste ; **Ré mineur**, grave et dévot ; **Ré majeur**, joyeux et très guerrier ; **Mi mineur**, efféminé, amoureux et plaintif ; **Mi majeur**, querelleur et criard ; **Mi bémol majeur**, cruel et dur ; **Mi bémol mineur**, horrible, affreux ; **Fa majeur**, furieux et emporté ; **Fa mineur**, obscur et plaintif ; **Sol majeur**, doucement joyeux ; **Sol mineur**, sérieux et magnifique ; **La mineur**, tendre et plaintif ; **La majeur** ; joyeux et champêtre ; **Si bémol majeur**, magnifique et joyeux ; **Si bémol mineur**, obscur et terrible ; **Si mineur**, solitaire et mélancolique ; **Si majeur**, dur et plaintif. »

Il est remarquable que le choix des tonalités chez Jean-Baptiste Lully s'accorde parfaitement avec les théories de son rival Marc-Antoine Charpentier ...

Le choix des tonalités chez Jean-Sébastien Bach (1685-1750) s'accorde parfaitement avec les théories du compositeur allemand Mattheson (1739) : *do mineur* est triste et doux ; *do dièse mineur* convient particulièrement aux mouvements lents ; *ré majeur* est solennel et somptueux ; *ré mineur* donne de l'éclat au style libre de la Toccata ou de la Fantaisie ; *mi bémol majeur* et *mi bémol mineur* sont très rarement employés par Bach ; *mi majeur* peut revêtir divers aspects ; *mi mineur* possède un caractère énergique ; *fa majeur*, selon Mattheson, exprime « *la sérénité d'une âme croyante qui se réjouit de la bonne marche des choses* » ; *fa mineur* exprime la gravité ; *fa dièse majeur* est plein de douceur ; *fa dièse mineur* exprime l'inquiétude et l'angoisse ; *sol majeur* a un caractère joyeux ; *sol mineur* est pathétique ; *sol dièse mineur* est rarement employé ; *la bémol majeur* a un aspect grave et sombre ; *la majeur* exprime le bonheur ; *la mineur* a un caractère énergique, viril ; *si bémol majeur* manifeste l'équilibre et la joie ; *si bémol mineur* a un caractère sombre ...

Jean-Philippe Rameau (1683-1764) – qui est à la fois l'un des plus grands compositeurs et l'un des plus grands théoriciens du XVIII<sup>e</sup> siècle – aborde le sujet au livre II, chapitre 24 de son *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels* (1722) : « *Le mode majeur, pris dans l'octave des notes ut, ré ou la, convient aux chants d'allégresse et de réjouissance ; dans l'octave des notes fa ou si bémol, il convient également aux chants tendres et gais ; le grand et le magnifique ont encore lieu dans l'octave des notes ré, la ou mi. Le mode mineur, pris dans l'octave de ré, sol ou mi, convient à la douceur ou à la tendresse ; dans l'octave de ut ou fa, à la tendresse et aux plaintes ; dans l'octave de fa ou si bémol, aux chants lugubres. Les autres tons ne sont pas d'un grand usage.* »

En réalité, certaines tonalités peu employées à l'époque baroque, le seront à l'époque classique ou à l'époque romantique. Ainsi la tonalité de *mi bémol majeur* rarement utilisée par Bach deviendra la tonalité favorite de Haydn, Mozart et Beethoven. Par ailleurs, ce sont surtout les compositeurs qui ont marqué de leur empreinte les tonalités, en fonction de leur époque mais aussi de leur tempérament, de leur type humain. Dans une biographie de Mozart datant de 1966, Jean-Victor Hocquard décrivait ainsi sa « palette tonale » : *do majeur* évoque les fêtes grandioses, *do mineur* « apporte au tragique une valeur tonique » qui est déjà une « victoire sur le désespoir » ; *ré majeur* exprime la force et la puissance intimes ; *ré mineur* : le tragique ; *mi bémol majeur* « résolution de l'angoisse (...) dans le système béatifiant » ; *fa majeur* : l'apaisement et la sérénité ; *sol majeur* : la tranquillité, l'équilibre ; *sol mineur* : la douleur intime ; *la majeur* : le bonheur et la volupté ; *si bémol majeur* : la joie, l'équilibre.

Le pouvoir affectif des modes et des tonalités dépend du style du compositeur : c'est la sublimation de ses aspirations profondes. « *Seul le besoin de produire le contraint à créer* » écrit Schoenberg dans son *Traité d'harmonie*. Comment expliquer alors notre préférence pour telle musique ou pour tel compositeur ? Si nous présentons une réceptivité maximale et spécifique à la musique d'un compositeur, s'agit-il d'une affaire de goût ? Le goût est certes un facteur d'habitude donc de culture, il s'apprend. Mais comment expliquer cette dimension affective de la sensation musicale ? En dehors de toute considération esthétique, la physiologie nous enseigne que le

plaisir indique un stimulus utile, c'est-à-dire un stimulus qui ramène à l'équilibre les différentes constantes physiologiques. Le plaisir musical est donc signe d'une action rééquilibrante sur notre organisme.

Sans rechercher quels sont les mobiles profonds de la créativité musicale, nous pouvons affirmer qu'une relation étroite existe entre l'état psychopathologique d'un musicien et sa musique. Les causes circonstancielles de l'invention s'effacent devant l'œuvre créée, mais une œuvre qui paraît refléter l'image de notre intériorité, révèle une similitude de tempérament entre le compositeur et nous. L'auditeur apprécie plus particulièrement une musique écrite par un artiste de même typologie que lui.

Bibliographie :

BRITT Ernest E., *La lyre d'Apollon*, Ed. Véga  
ERIGENE Valentin, *Mystère et pouvoir des sons au temps des pharaons*, Ed. Guy Trédaniel  
GODWIN Joscelyn, *Les harmonies du ciel et de la terre. La dimension spirituelle de la musique*. Albin Michel  
MÉREAUX François, *La Musique, de la perception à l'exécution*, mémoire, Paris, 2001 (Médiathèque Hector Berlioz du CNSMD de Paris).  
RAMEAU Jean-Philippe, *Musique raisonnée*, Stock  
VIRET Jacques, *Le chant grégorien, Musique de la Parole Sacrée*, Ed. l'Age d'Homme

Max Méreaux