

# L'Harmonie musicale : besoin d'un ordre sonore « universel »

**Xanthoula Dakovanou**

DANS **TOPIQUE 2015/3 n° 132** , PAGES 145 À 163

ÉDITIONS **ASSOCIATION INTERNATIONALE INTERACTIONS DE LA PSYCHANALYSE (A2IP)**

ISSN 0040-9375

ISBN 9782847953312

DOI 10.3917/top.132.0145

Date de mise en ligne : 30/11/2015

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-topique-2015-3-page-145?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Association Internationale Interactions de la Psychanalyse (A2IP).**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](http://cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

# L'Harmonie musicale : besoin d'un ordre sonore « universel »

Xanthoula Dakovanou

«L'Harmonie nous est donnée par les Muses  
comme un allié contre la tendance non-harmonique  
de l'âme, qui existe en nous tous ; pour nous guider  
PLATON

Le mot harmonie (αρμονία) est un mot d'origine grecque, issu du verbe αρραρίσκω qui signifie lier, mettre ensemble, assortir<sup>1</sup>. Ce mot, originellement utilisé en musique, a ensuite été appliqué dans d'autres domaines de l'art mais aussi de la vie quotidienne pour signifier l'idée de beauté, d'apaisement et de paix intérieure ressentie quand les parties d'un tout sont en rapport parfait entre elles<sup>2</sup>. Les analogies en question sont d'abord perçues par nos organes sensoriels et sont ensuite transmises à notre cerveau afin d'être analysées et comprises. On doit le sentiment subjectif de perfection ressenti, à un certain « ordre » que ces rapports suivent. Nous allons essayer de comprendre cet ordre, et l'origine de ce sentiment de perfection.

Avoir un ordre cela signifie suivre des règles d'ordonnement. Pour chaque sensation il y aura des règles respectives, afin de produire un résultat perçu finalement comme « harmonieux ». Lorsqu'on parle du sonore, perçu par l'oreille, et de l'art qui lui correspond, qui est la musique, il y a deux types de distances à ordonner en rapport spécifique entre elles pour que le résultat sonore soit perçu esthétiquement en tant qu' « harmonieux » et musical :

---

1. Bampiniotis G., *Lexico tis néas ellinikis glossas*, Centre de Lexicologie, Athènes, 1998 (Μπαμπινιώτης Γ., *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας ΕΠΕ, Αθήνα 1998), p. 287.

2. *ibid.*, p. 286.

a. Les rapports des parties sonores dans le temps, ou la façon dont les sons sont organisés dans le temps. Il s'agit de ce qu'on appelle en musique le rythme. Il y aurait donc une première dimension, celle du temps, qui serait à ordonner.

b. Les rapports des sons les uns par rapport aux autres en fonction de leur fréquence (hauteur tonale) : ce qu'on appelle en musique l'intervalle sonore, base de toute mélodie. Il y aurait donc d'autre part, la dimension de l'espace sonore perçu par l'oreille à travers la fréquence des sons ( $v$ ) qui serait à ordonner.

Quel ordre génère un résultat esthétique perçu comme harmonieux ? Nous allons voir qu'il s'agit d'un ordre « naturel » que nos organes de perception ont été habitués à percevoir depuis la naissance. Nous allons examiner plus bas la notion d'harmonie en musique et l'ordre particulier qui est nécessaire pour que l'oreille humaine perçoive un passage musical comme harmonieux. Dans un premier temps, nous allons analyser la notion d'harmonie en Grèce antique, la société où celle-ci est née, pour ensuite passer à la notion d'harmonie telle qu'elle s'est développée dans la civilisation musicale occidentale. Nous allons terminer notre analyse par une étude de l'origine de ce besoin de mise en ordre particulièrement dans la musique, en liant le besoin d'ordre d'un point de vue psychanalytique avec la notion d'harmonie

## L'HARMONIE DANS LA MUSIQUE DANS L'ANTIQUITÉ GRECQUE

Le mot Harmonie ( $\text{Ἀρμονία}$ ) est donc né en Grèce antique et ce fut initialement un terme musical. Mais il ne désignait pas la même chose que la notion d'harmonie telle qu'elle est utilisée par les musiciens occidentaux d'aujourd'hui. Par ce terme, les Grecs anciens désignaient l'échelle, la gamme des notes : une succession bien ordonnée de sons dans un schème modal ; par exemple l'harmonie dorienne, phrygienne, etc<sup>3</sup>. L'harmonie serait alors pour eux une succession de sons dans l'axe horizontal du temps, et non pas une superposition verticale de sons (entendus, donc, simultanément) comme le dicte l'harmonie occidentale. Pour les Grecs anciens, les gammes étaient d'ailleurs perçues plutôt comme descendantes en contraste avec la façon dont elles sont perçues aujourd'hui (plutôt ascendantes)<sup>4</sup>.

L'Harmonie a été étudiée par plusieurs théoriciens grecs à partir du VI<sup>e</sup> s. av. J.-C. Pythagore l'a étudiée en tant que branche des mathématiques et de la physique, plutôt que comme science en elle-même, et il s'est intéressé à l'application de ses lois dans la nature et le mouvement des planètes<sup>5</sup>. Platon et Aristote, même s'ils n'étaient pas spécialisés en musique, parlent souvent des

3. Tiby O., La musique dans l'antiquité classique, in *Histoire de la musique sous la direction de Roland-Manuel*, Encyclopédie de la Pléiade, tome I, Gallimard, 1960, p. 378.

4. *ibid.*, p. 379.

5. *ibid.*, p. 432-33.

questions relatives à la musique et Platon s’intéresse particulièrement aux influences de l’harmonie sur l’éducation du citoyen. Mais le véritable musicien et théoricien de la musique grecque antique est Aristoxène de Tarante, élève d’Aristote, qui définit pour la première fois la science harmonique. Il y avait donc en Grèce antique deux écoles principales qui étudiaient l’harmonie : celle des Pythagoriciens, plus centrée sur les mathématiques et la physique, et celle des Aristoxéniens, plus centrée sur la musique elle-même<sup>6</sup>.

Nous allons commencer notre étude par Pythagore<sup>7</sup>, qui a influencé la pensée musicale pendant toute l’antiquité grecque et même jusqu’au Moyen Âge occidental. Les Pythagoriciens croyaient que le monde (l’univers) est régi par un ordre (τάξις), dont l’âme humaine dépend aussi et que la compréhension de celle-ci passe par la compréhension des analogies arithmétiques qu’ils étudiaient : c’est cette pensée qui les a amenés à étudier la musique. Pythagore s’est intéressé aux rapports d’intervalles entre les sons en étudiant une simple corde qui vibre (le monocorde) et les a exprimés avec des valeurs mathématiques :

- 2:1 δια πασσών συμφωνία (diapason symphonie) - intervalle sonore d’octave
- 3:2 δια πέντε συμφωνία (dia pente symphonie) - intervalle sonore de quinte
- 4:3 δια τεσσάρων συμφωνία (dia tessaron symphonie) - intervalle sonore de quarte

Pour Pythagore, tous les rapports de sons en symphonie (consonance) pouvaient être exprimés avec les nombres 1, 2, 3 et 4 qui étaient les nombres de ce qu’il nommait la Tétractys sacrée (ιερά τέτρακτυς). Il s’est appliqué donc ensuite à expliquer tous les phénomènes naturels comme expression des relations/analogies entre ces quatre nombres. Ayant observé que les mouvements des planètes sont aussi en parfaite harmonie avec l’univers et se basant sur le fait que les planètes sont en perpétuel mouvement et produisent donc un son, comme une corde qui vibre, Pythagore a fait l’hypothèse que les distances entre elles seraient nécessairement régies par les mêmes lois que les rapports d’intervalles sonores qu’il avait découverts. Il a alors attribué à chaque planète un son d’une gamme définie, en choisissant la Lune pour le son le plus aiguë et Jupiter pour le son le plus grave. À partir de cette gamme (harmonie) et puisque les planètes sont en perpétuel mouvement, se forme une musique qu’il a nommé l’Harmonie

6. *ibid.*, p. 434.

7. L’étude des idées de Pythagore qui suit est issue de : Ψαρουδάκης Σ., *Θεωρία της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής: Αρμονική και Μελopoία*, Πανεπιστήμιο Αθηνών Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Τέταρτη Έκδοση, Αθήνα, 1999, σελ. 8.

(Psaroudakis S., *Théorie de la Musique Grecque Antique : Harmonique et mélodie*, Université d’Athènes Département d’Études Musicales, Quatrième édition, Athènes, 1999, page 8. traduction et synthèse personnelle du texte grec).

des sphères<sup>8</sup>. Cette musique n'est pas audible pour l'homme ordinaire, parce qu'il y est habitué comme à un fond sonore.

La théorie de l'Harmonie des sphères a été très populaire pendant toute l'antiquité grecque et a fortement influencé d'autres théoriciens de la musique. Elle a continué à influencer la philosophie et la musique pendant le Moyen Âge. Kepler, le fameux astronome, dans son *Mysterium cosmographicum* (1596)<sup>9</sup>, met en relation des aspects (rapports angulaires des planètes) dont parlent les astrologues et les intervalles musicaux. D'autres chercheurs ont plus tard étudié les rapports entre les distances des planètes et celle des sons : le médecin et alchimiste Michael Maier dans son livre *Chansons intellectuelles sur la résurrection du phénix* (1622)<sup>10</sup> et Titius Bode dans *La loi* (1772)<sup>11</sup>. La découverte de Pythagore autour des intervalles sonores explique le phénomène de consonance en musique. Elle a été ensuite enrichie et complétée par des recherches du phénomène acoustique jusqu'à la découverte du spectre complet des sons, dits « harmoniques », engendrés à chaque fois qu'un son est produit dans la nature. Nous allons étudier ce phénomène acoustique brièvement, parce qu'il va nous aider à comprendre toutes les théories sur les intervalles de l'harmonie musicale de l'Antiquité grecque jusqu'à nos jours.

Chaque son est produit par la vibration d'un médium (par exemple d'une corde), qui passe ensuite en tant qu'onde dans l'air, pour arriver jusqu'à nos oreilles. Chaque son musical a une fréquence dite « fondamentale<sup>12</sup> » en acoustique (appelée  $v$  pour une longueur de corde  $l$ ). Simultanément à cette fréquence fondamentale  $v$ , comme sur la corde vibrante de Pythagore, sont produits tous les sons « harmoniques » issus des divisions de la longueur initiale de la corde, à cause des nœuds produits par l'onde stationnaire qui la fait vibrer. Ce sont des sons dérivants de la fréquence  $v$  initiale, entendus par l'oreille humaine moins fort que celle-ci. Ce sont ces sons qui font qu'un son est perçu par l'oreille en tant que « riche » — un son sans fréquences harmoniques n'existe pas dans la nature et ne peut être produit que par ordinateur<sup>13</sup>. Nous obtenons alors des fréquences dérivées de la fréquence initiale  $v$  selon l'ordre suivant, appelé la série d'harmoniques, qui est la même que Pythagore avait découverte : premiè-

8. Σπυρίδης Χ., *Η Μουσική των Σφαιρών των Πυθαγορείων*, Σημειώσεις προς φοιτητές του τμήματος Μουσικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, σελ. 1-11.

(Spyridis H., *La musique des sphères des Pythagoriciens*, notes destinées aux étudiants du Département de Musicologie, Université d'Athènes, p. 1-11. Traduction personnelle du texte grec.)

9. Kepler J. (1596), *Le secret du monde*, trad. fr. Segonds A., Paris, Gallimard, 1993.

10. Meier M. (1622), *Chansons intellectuelles sur la résurrection du phénix*, J-C Bailly-Gutenberg reprints, Paris, 1984.

11. Nieto, M-M., *The Titius Bode Law of planetary distances : its history and theory*, Pergamon press, Oxford, 1972.

12. Castellengo M., La perception auditive des sons musicaux, *Psychologie de la musique*, in Zenatti A., Paris, Presses universitaires de France, coll. Psychologie d'aujourd'hui, 1994, p. 56.

13. McClellan R., *The Healing Forces of Music*, Element Inc., Rockport, USA, p. 21

rement l'octave (fréquence  $2v$  produite par une longueur de corde  $l/2$ ), ensuite la quinte (fréquence  $2v/3$ , longueur de corde  $3l/2$ ), la quarte (fréquence  $3v/4$ , longueur de corde  $4l/3$ ) etc.<sup>14</sup> On arrive progressivement à des intervalles de plus en plus petits au fur et à mesure qu'on monte la série des harmoniques, intervalles qui sont perçus de moins en moins fort par l'oreille humaine. Chaque son harmonique entendu présuppose l'existence de toutes les autres harmoniques qui le précèdent dans le tableau 1, et qui sont produites simultanément avec lui.

Selon nous, si nous observons la série d'harmoniques telle qu'elle a été présentée, nous remarquons que les intervalles sonores décrits représentent tout simplement les intervalles qui séparent entre elles les notes des gammes musicales. Ceci devient évident si on les place dans l'axe horizontal du temps et que nous les entendons non pas simultanément mais comme une succession de sons.

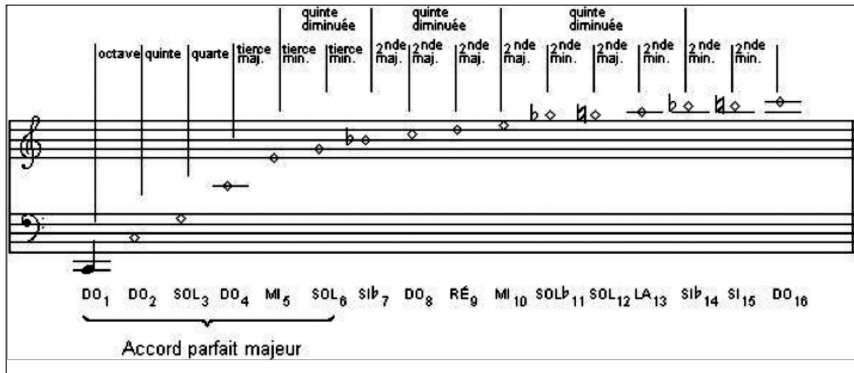


Tableau 1 : La série d'harmoniques

Effectivement nous y retrouvons la tonique et l'octave de chaque gamme musicale : il s'agit de la fréquence fondamentale et du premier son harmonique. Ensuite, nous retrouvons les intervalles dites « stables » dans presque toutes les gammes du monde : la quinte et la quarte (deuxième et troisième son harmonique). Nous retrouvons plus haut dans la série d'harmoniques la tierce majeure, la tierce mineure, le ton ; même les intervalles avec des quarts de tons y figurent, encore plus haut, dans la série des harmoniques, comme par exemple le ton mineur de la musique byzantine<sup>15</sup>. Ainsi nous retrouvons dans la série des sons

14. *ibid.*, p. 23.

15. Mavroeidis explique que dans la musique byzantine il y a trois types de tons différents : le ton majeur, qui correspond à l'intervalle de seconde majeure de la musique occidentale (exprimé par le rapport  $9/8$ ), le ton mineur, un intervalle entre le ton et le demi ton occidental (exprimé par le rapport  $11/10$ ) et le ton mineur, qui correspond au demi ton occidental et l'intervalle de seconde mineure (exprimé par le rapport  $14/13$ ). Μαυροειδής Μ., Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο, Fagotto, Αθήνα, 1999 p. 42-43. (Mavroeidis M., *Les modes musicaux de la méditerranée de l'est*, Fagotto, Athènes, 1999) p. 42-43.

harmoniques tous les intervalles qu'on utilise en musique pour construire les gammes ! Nous concluons donc que les intervalles sonores utilisés pour créer des mélodies ne sont pas choisis au hasard, mais qu'ils suivent un ordre qui obéit aux lois naturelles du phénomène acoustique. Ensuite, avec ces « ingrédients » sonores, la créativité et l'imagination humaine jouent en les mettant dans des ordres à chaque fois différents pour créer des gammes musicales différentes et des mélodies.

Platon s'est intéressé aussi à la musique, et particulièrement à l'harmonie, en tant que moyen de coordination de l'âme avec l'ordre et l'harmonie divine. La musique était, par ailleurs, enseignée depuis l'enfance en Grèce antique, et ce, non seulement pour rendre le futur adulte capable de participer aux manifestations artistiques de la Cité mais aussi de se préoccuper de son éducation morale<sup>16</sup>. Selon Platon la musique a été donnée au monde par les dieux qui se sont sentis de la compassion pour les hommes. Ils leur ont donc offert la musique pour l'utiliser en tant que pause de la vie quotidienne. Pour célébrer les fêtes avec eux, ils leur ont donné les Muses et deux dieux : Apollon et Dionysos<sup>17</sup>. Ces deux derniers donnent naissance à deux « types » de musique respectivement, celle qui éduque et forme l'Ethos (ἦθος) du citoyen (courant Apollonien) et celle qui excite l'âme en provoquant la manie teletique (τελεστική μανία), dans un but thérapeutique qui serait la catharsis (κάθαρσις, courant Dionysiaque). Platon soutenait que la musique, selon l'harmonie<sup>18</sup> et le rythme utilisés dans la composition, pouvait influencer l'Ethos du citoyen. Voyons quelques exemples, qu'il donne dans La République<sup>19</sup> : il considérait, par exemple l'harmonie dorienne (en genre diatonique<sup>20</sup>, l'équivalent du mode de mi aujourd'hui) comme virile, propre aux hommes et à l'éducation du citoyen. Cette harmonie était considérée à son époque comme l'harmonie grecque par excellence. L'harmonie phrygienne (en genre diatonique, l'équivalent du mode de ré aujourd'hui) était propre aux banquets et aux plaisirs mais Platon l'accepte aussi dans La République. Il paraît qu'elle était propre à plusieurs états d'âme, celui de la compagnie joyeuse comme celui de l'excitation violente et du paroxysme

16. Tiby O., La musique dans l'antiquité classique, in *Histoire de la musique sous la direction de Roland-Manuel*, Encyclopédie de la Pléiade, tome I, Gallimard, 1960, p. 377.

17. Πλάτωνας, *Νόμοι*, 653c-d, 665a, cité par Παπαδοπούλου Ε., *Μουσικοκινητικά Δρώμενα ως μέσον θεραπευτικής αγωγής*, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 2008, σελ. 75. (Platon, *Les lois*, 653-c-d, 665a, cité par Papadopoulou E., *Musique et Mouvement dans la thérapie*, Centre National des Recherches, Athènes, 2008, p. 75. Traduction personnelle du texte grec).

18. Le mot est utilisé ici dans le sens grec ancien du terme = mode.

19. Πλάτων, *Πολιτεία*, 398 E. (Platon, *La République*, 398 E. traduction personnelle du texte grec).

20. Il y avait trois genres distants propres à chaque harmonie (mode) dans la musique grecque ancienne : le genre diatonique, le genre chromatique et le genre enharmonique. Toutes les équivalences données ici avec des modes utilisés aujourd'hui sont des équivalences du genre diatonique seulement. Les genres chromatique et enharmonique utilisent des micro-intervalles non utilisés dans la musique occidentale d'aujourd'hui.

religieux liés à Dionysos. Platon était tellement persuadé du pouvoir de l’harmonie sur l’âme, qu’il pensait que la modification des lois de la musique pouvait influencer sur les lois de la cité<sup>21</sup>. Sa pensée était influencée par les idées pythagoriciennes, concernant la musique et la cosmologie, mais aussi par Damon, grand théoricien de la musique de l’époque : celui-ci affirmait que le pouvoir de la musique était dû au fait qu’elle reflète les mouvements de l’âme. Platon écrit, donc, dans *Timée* : « L’harmonie<sup>22</sup>, ayant des mouvements relatifs aux états d’âme, n’est pas considérée par l’homme, qui utilise avec raison les grâces des Muses, comme un moyen vers la jouissance sans raison (άλογη ηδονή), comme cela se passe aujourd’hui. Au contraire, l’harmonie nous est donnée par les Muses comme un allié contre la tendance non-harmonique de l’âme, qui existe en nous tous ; pour nous guider vers l’ordre et vers la symphonie avec nous-mêmes. Le rythme nous est donné pour la même raison, c’est-à-dire pour lutter contre la tendance qui existe au dedans de nous vers l’arythmie, l’absence de mesure et de grâce<sup>23</sup>. » Nous pouvons donc conclure que pour Platon la musique a une origine divine et que l’harmonie a comme but d’éduquer le citoyen, quand elle est utilisée dans le sens apollonien, mais aussi d’avoir un effet cathartique chez les hommes, quand elle est utilisée dans le sens dionysiaque. Ordre et harmonie sont pour lui directement liés, et l’harmonie peut être utilisée pour « ordonner » l’âme et même la cité.

Aristote s’est aussi intéressé à la relation entre l’harmonie et les états d’âme de l’homme. Il reconnaît l’harmonie dorienne comme la plus stable et la plus propre aux hommes. Il s’étonne que Platon reconnaisse l’harmonie phrygienne dans sa République, au motif que celle-ci a un caractère plutôt extatique, et il recommande l’harmonie lydienne aux garçons parce que celle-ci est à la fois facile à exécuter, digne et amusante<sup>24</sup>. Aristote s’est opposé aux Pythagoriciens, en arguant que la musique de l’ « Harmonie des sphères » n’existait pas, puisque

---

21. Πλάτωνας, Πολιτεία 424b, cité par Παπαδοπούλου Ε., Μουσικοκινητικά Δρώμενα ως μέσον θεραπευτικής αγωγής, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 2008, σελ. 79

(Platon, *République*, 42b, cité par Papadopoulou Ε., *Musique et mouvement dans la thérapie*, Centre National des Recherches, Athènes, 2008, p. 79. Traduction personnelle du texte grec).

22. Le mot Harmonie est utilisé ici dans le sens grec ancien du terme, qui signifie une succession bien ordonnée de sons dans un schème modal ; par exemple harmonie dorienne, phrygienne, etc.

23. Πλάτωνας, Τίμαιος, 47 d, cité par Παπαδοπούλου Ε., Μουσικοκινητικά Δρώμενα ως μέσον θεραπευτικής αγωγής, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 2008, σελ. 77

(Platon, *Timée*, 47d, cité par Papadopoulou Ε., *Musique et Mouvement dans la thérapie*, Centre National des Recherches, Athènes, 2008, p. 77. Traduction personnelle du texte grec).

24. Αριστοτέλης, Πολιτικά, 1342 Β 30, in Ψαρουδάκης Σ., Θεωρία της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής: Αρμονική και Μελοποιία, Πανεπιστήμιο Αθηνών Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Τέταρτη Έκδοση, Αθήνα, 1999, σελ. 27-31. (Aristote, *Politika*, 1342 Β 30, cité par Psaroudakis S., *Théorie de la Musique Grecque Antique : Harmonique et mélodie*, Université d’Athènes Département d’Études Musicales, Quatrième édition, Athènes, 1999, p. 27-31. Traduction personnelle du texte grec).

l'oreille humaine ne pouvait la percevoir. Son élève et grand théoricien de la musique grecque antique, Aristoxène de Tarante que nous allons voir par la suite, s'est aussi opposé aux Pythagoriciens d'un autre point de vue et créa la deuxième grande tendance musicologique en Grèce antique : le courant des Aristoxéniens.

Aristoxène de Tarante est le plus grand théoricien de la musique de l'antiquité grecque et le premier à avoir écrit un traité sur l'harmonie connu sous le titre d'«*Éléments harmoniques*<sup>25</sup>» et également sur le rythme, connu sous le titre d'«*Éléments rythmiques*<sup>26</sup>». Aristoxène<sup>27</sup> a étudié auprès d'Aristote à l'école péripatéticienne. Il a écrit 453 livres, dont seuls les traités sur la musique sont en partie sauvés, traitant des thématiques diverses. La lecture de son œuvre est indispensable pour comprendre la musique grecque antique. Pour la première fois dans l'histoire, il fonde une science musicale indépendante des mathématiques en utilisant deux critères : la valeur esthétique de l'oreille humaine (αἴσθησις) et la pensée rationnelle (διάνοια). Il se distingue des Pythagoriciens, en leur reprochant d'étudier la musique d'une façon trop théorique tandis que, selon lui, la musique est une discipline indépendante qu'on ne peut pas comprendre sans la pratique musicale. Aristoxène étudie profondément l'harmonie et la mélodie et pose les bases de la science harmonique<sup>28</sup>. Il a, entre autres, défini comme intervalles consonants (σύνφωνα) de son époque seulement l'octave, la quarte et la quinte. Il a défini le ton (τόνος) comme la distance sonore entre la quinte et la quarte, et tous les autres intervalles seraient pour lui dissonants (διάφωνα). On peut donc conclure que pour Aristoxène l'ordre est précis et indispensable pour composer la musique. La dimension esthétique de cet ordre et les questions de consonance/dissonance qui s'y rattachent ne peuvent être comprises qu'en faisant référence à l'expérience auditive du musicien pratiquant et à l'analyse rationnelle de cette expérience sensible.

Finalement, les deux grandes écoles de la musique grecque antique se rejoignent. Pythagore a étudié les lois précises du phénomène acoustique et défini les intervalles consonants à l'aide des analogies mathématiques. Aristoxène est arrivé aux mêmes conclusions, en étudiant la musique par le critère esthétique de l'oreille humaine. Quels sont donc les intervalles que l'oreille humaine perçoit

25. Αριστόξενος, Άπαντα - Αρμονικά Στοιχεία, Ρυθμικά Στοιχεία, Αρχαία Ελληνική Γραμματεία 'Οι Έλληνες', Κάκτος, εκδ. Οδυσσεΐας Χατζόπουλος, Αθήνα, 2005, p. 48-203

(Aristoxène, *Œuvres Complètes (éléments harmoniques, éléments rythmiques)*, éditions Kaktos, Athènes, 2005 - traduction personnelle du texte grec), p. 48-203.

26. *ibid.*, p. 222-251.

27. Les idées d'Aristoxène qui sont résumées par la suite sont issues des ses œuvres complètes : Αριστόξενος, Άπαντα - Αρμονικά Στοιχεία, Ρυθμικά Στοιχεία, Αρχαία Ελληνική Γραμματεία 'Οι Έλληνες', Κάκτος, εκδ. Οδυσσεΐας Χατζόπουλος, Αθήνα, 2005. (Aristoxène, *Œuvres complètes (éléments harmoniques, éléments rythmiques)*, éditions Kaktos, Athènes, 2005 - traduction personnelle du texte grec).

28. *ibid.* p. 15.

comme consonants ? Ce sont ceux qui sont les plus courants dans la nature, ceux que l’oreille est habituée à entendre et à reconnaître : les intervalles de la série d’harmoniques décrite auparavant, initialement par Pythagore ! Pythagore a donc seulement formalisé en termes de lois mathématiques ce qu’Aristoxène décrit si précisément en tant que savoir du musicien expérimenté.

## L’HARMONIE DANS LA MUSIQUE OCCIDENTALE ET LES MUSIQUES ACTUELLES

De nos jours, quand on parle d’harmonie en musique occidentale, le terme désigne une réalité complètement différente. L’harmonie ne désigne plus les sons qui se succèdent pour former gammes et mélodies, comme dans l’Antiquité grecque. L’harmonie musicale s’intéresse aujourd’hui à l’axe vertical du temps, et donc aux sons entendus simultanément. Nous allons suivre ici l’analyse harmonique de la musique occidentale, historiquement, en nous fondant sur les travaux de Jacques Chailley<sup>29</sup>. Selon lui, dans le langage musical occidental, « un son n’est pratiquement jamais compris comme un son pur, mais comme un extrait d’un ensemble de sons appelé accord (...). C’est le rapport de cet accord avec ceux qui l’entourent qui constitue l’élément essentiel de la syntaxe musicale<sup>30</sup>. » Un accord est une consonance d’au moins trois sons, voire davantage, qui s’entendent simultanément.

Selon Chailley, la musique occidentale a évolué vers ce sens vertical de la simultanéité, contrairement à toutes les autres musiques dans le monde. Ce passage de l’horizontalité de la mélodie à la verticalité de l’harmonie s’est fait progressivement dans l’histoire de la musique. Les premières musiques où l’on entend plusieurs voix, et donc aussi des phénomènes de consonance, commencent à s’entendre au Moyen Âge, c’est le début de la polyphonie. Leur évolution est au début contrapuntique<sup>31</sup>. Nous pouvons observer dans les productions de cette époque que les intervalles sonores perçus en tant que consonants étaient, comme dans la Grèce antique l’octave, la quinte et la quarte. Chailley explique aussi qu’à la fin du Moyen Âge commence à s’entendre un nouvel intervalle sonore qui est progressivement perçu comme consonant dans les notes de passage : c’est la tierce. Depuis, d’autres intervalles se sont introduits progressivement dans la composition musicale et la notion de consonance s’est élargie considérablement jusqu’au XX<sup>e</sup> siècle. Au XVI<sup>e</sup> siècle, pendant la Renaissance, nous avons une pensée musicale polyphonique essentiellement contrapuntique

---

29. Chailley J., *Traité historique d’Analyse Harmonique*, Éditions musicales Alphonse Leduc, 1977, Paris.

30. *ibid.*, p.1.

31. C’est-à-dire que les différentes voix sont superposées, chaque voix garde son autonomie mélodique et suit plutôt une logique horizontale que verticale.

qui va évoluer progressivement vers l'harmonie classique. C'est alors que Gioseffo Zarlino, compositeur italien et grand théoricien de la musique étudie l'harmonie du contrepoint, des consonances<sup>32</sup> et des gammes et propose entre autres la division de l'octave en douze intervalles<sup>33</sup>. Puis la logique de composition dans la musique occidentale commence à se déplacer de l'horizontalité à la verticalité. Selon Chailley, ce changement commence à se faire nettement au XVI<sup>e</sup> siècle et continue jusqu'à l'ère classique, où l'on commence à pouvoir vraiment parler d'une logique de composition harmonique. Dans cette optique, le morceau est structuré non pas seulement en fonction de l'évolution mélodique mais aussi par rapport à la succession « verticale » des accords. Nous passons d'une écriture à conjonction mélodique à une autre à conjonction harmonique. À ce moment de l'histoire de la musique, la progression harmonique dans la syntaxe musicale suffit à elle seule à justifier une phrase musicale.

L'harmonie commence donc à se développer en tant que science de l'organisation consonante des sons, afin que le compositeur puisse les utiliser pour créer une œuvre musicale. Le premier traité de l'Harmonie reconnu dans toute l'Europe est celui de Jean-Philippe Rameau, publié en 1772<sup>34</sup>. Rameau reprend les travaux de ses prédécesseurs, notamment Zarlino, mais aussi Descartes, et il systématise les règles afin d'instaurer un ordre et de faire de l'harmonie une science. Il étudie, comme Pythagore, le monocorde. Pour lui, c'est la nature même qui fonde sa théorie et lui permet d'affirmer que l'harmonie est la quintessence de la musique, la mélodie ne faisant que procéder de l'harmonie. Sur ce point, il a été évidemment réfuté par Jean-Jacques Rousseau, son adversaire de l'époque qui considère que la mélodie prime en musique, l'harmonie devant être à son service<sup>35</sup>.

Dans son travail, il parle du principe d'équivalence des octaves et du renversement des accords, il décrit l'accord parfait majeur et mineur et pose d'une façon globale et scientifique les bases de l'harmonie classique et de la tonalité. Son ouvrage a été fondamental dans le développement de la musique occidentale et ses principes sont enseignés jusqu'à nos jours dans les conservatoires.

La pensée de Rameau met l'accent sur une certaine « naturalité » de l'harmonie qui nous rappelle la pensée grecque antique. Quel serait alors cet ordre qui définirait les intervalles consonants et dissonants en musique ? Pourquoi une quinte juste est-elle perçue comme consonante et une quarte augmentée, juste un demi-ton plus bas, fort dissonante, au point d'être appelée par l'église pendant le Moyen Âge *Diabolus in Musica* ? Il est intéressant de suivre ici l'analyse de

32. Il explique notamment la règle de l'époque interdisant les quintes et quarts parallèles.

33. Zarlino, G. (1558), *The Art of Counterpoint : part three of Le Istitutioni Harmoniche*, tr. angl. Marco G., Palisca C., Yale University Press, 1968.

34. Rameau J.P., (1772), *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturelles*, Nabu Press, Paris, 2014.

35. Rousseau J.J., (1838), *Écrits sur la musique*, Paris, Stock, 1979.

Chailley sur l’histoire de l’harmonie dans la musique occidentale qui donne la réponse à ce questionnement. Cet auteur s’est intéressé à l’utilisation des divers intervalles sonores à différentes périodes historiques musicales et il a découvert que l’introduction de différents intervalles, dans la polyphonie au début et dans les accords ensuite, suit un certain ordre. Il écrit : « Tout se passe, en histoire de la musique, comme si l’évolution du langage était commandée par une progression continue et constante dans l’assimilation instinctive de ce tableau<sup>36</sup>, chacune des tranches s’ajoutant progressivement aux précédentes pour former avec elles une consonance de base. Celle-ci, en progression constante d’une étape sur l’autre, constituera l’élément premier irréductible de l’entendement musical, et l’homme ne cessera dès lors d’en développer les virtualités, les combinant de manière variable avec d’autres principes pour en tirer progressivement tous les éléments de son langage musical : échelles, intervalles, structures. Ces derniers seront d’abord mélodiques, puis polyphoniques et enfin harmoniques, ce dernier stade restant toutefois réservé à la seule musique occidentale<sup>37</sup>. »

Pour cet auteur, il y a donc un développement chronologique des consonances naturelles qui suit l’ordre de la série d’harmoniques, décrit initialement par Pythagore. Voilà donc l’origine de la « naturalité » de l’harmonie dont parle Rameau. L’évolution du langage harmonique a pour base la perception des intervalles fournis par la série d’harmoniques comme « consonance naturelle », suivant une progression qui correspond à leur ordre d’apparition. Chailley résume cela dans le Tableau 2.

L’auteur note ici le laps de temps représenté par chacune des « époques » du tableau. On note une accélération croissante dans l’évolution : des millénaires pour la période primitive où seuls l’unisson et l’octave sont utilisés dans le langage musical ; près de 15 siècles pour la Grèce antique (et le haut Moyen Âge occidental, jusqu’au VIII<sup>e</sup> siècle) où octave, quinte et quarte sont utilisées en tant qu’intervalles consonants ; le Moyen Âge occidental du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle pour l’utilisation courante de la quinte ; un seul siècle (XVI<sup>e</sup>) pour la tierce ; un peu plus peut-être pour l’âge de la 7<sup>e</sup> ; puis on compte par quarts de siècle voire par décades pour les intervalles qui suivent dans la série d’harmoniques, pour finir au XX<sup>e</sup> siècle avec l’utilisation d’intervalles ultra-chromatiques qui se trouvent en haut du tableau. Selon Chailley, cette progression est difficile à assimiler par la masse des auditeurs qui comprennent donc aujourd’hui difficilement ce qui leur est proposé par les créateurs<sup>38</sup>.

---

36. Je précise : le tableau de la série d’harmoniques.

37. Chailley J., *Traité historique d’analyse harmonique*, Éditions musicales Alphonse Leduc, 1977, Paris, p. 20.

38. *ibid.*, p. 23.

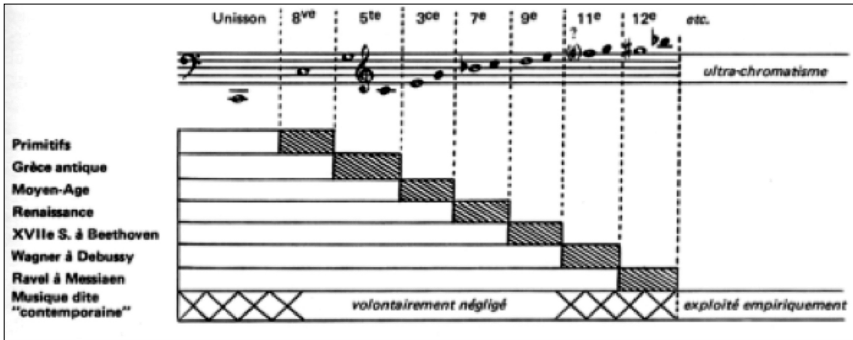


Tableau 2 : Développement chronologique des consonances naturelles<sup>39</sup>

Plus concrètement, depuis Debussy on remarque une recherche sur le principe même de tonalité. Vers les années 1950 on remarque une véritable indifférence à la sonorité de consonance, qui est même évitée chez Schoenberg (ce qu'il a appelé « l'émancipation de la dissonance »). Le prolongement de ce point de vue pour la composition amène au dodécaphonisme et à la musique sérielle<sup>40</sup> puis à d'autres musiques du XX<sup>e</sup> siècle comme la musique aléatoire<sup>41</sup>, la musique électroacoustique, etc.<sup>42</sup>. L'aspect artificiel de ces musiques réside, selon Chailley, dans la volonté délibérée de refuser, pour soutenir les nouvelles acquisitions, tout appui sur les précédentes, consolidées par des siècles de découverte progressive. Selon cet auteur, « l'abandon de l'instinct harmonique au bénéfice de spéculations intellectuelles est une novation sans précédent dans l'histoire musicale<sup>43</sup> ». Et il continue, par rapport à la notion d'ordre et d'harmonie des nouvelles musiques : « Qu'on veuille remettre de l'ordre dans le chaos, à condition que cet ordre ne soit pas à l'ancien, et on verra surgir les ordinateurs de Xenakis<sup>44</sup> et les prêches d'Adorno (...) Toute musique antérieure était fondée sur l'évolution inconsciente d'un instinct harmonique désormais récusé. C'est une autre musique qui se développe au-delà, avec d'autres critères et peut-être ces critères restent-ils à découvrir<sup>45</sup>. »

39. *ibid.*, p. 23.

40. Composition à 12 sons ; l'ordre des sons baptisé Reihe = série et qui devait rester intangible d'un bout à l'autre de la pièce.

41. Le principe de la composition est l'exploitation du hasard, comme par exemple pour le compositeur John Cage.

42. Chailley J., *Traité historique d'analyse harmonique*, Éditions musicales Alphonse Leduc, 1977, Paris, p.146-149.

43. *ibid.*, p.79.

44. Composition par ordinateurs construite sur des masses sonores générées grâce aux mathématiques.

45. Chailley J., *Traité historique d'analyse harmonique*, Éditions musicales Alphonse Leduc, 1977, Paris, p. 127.

Nous pouvons de plus ajouter que, de notre point de vue, même cette musique du XX<sup>e</sup> siècle, qui paraît casser le vieil ordre en musique, est obligée d’introduire un nouvel « ordre » dans sa composition pour pouvoir construire une œuvre d’art sonore à part entière, qui ait une logique. Des règles nouvelles sont introduites par chaque compositeur, règles qui parfois donnent naissance à un nouveau courant de composition. Par exemple, dans le dodécaphonisme il est exigé que dans l’écriture musicale on utilise les douze sons de la gamme sans pouvoir réutiliser un même son avant que tous les autres aient été entendus. Nous pouvons soutenir l’idée qu’il s’agit plutôt d’une pensée compulsive répondant à la nécessité de mettre quelque chose à la place de ce qui a été détruit, qui ne donne pas pour autant un résultat musical — c’est pour cette raison, si nous développons l’idée suggérée, que cette musique n’a jamais pu devenir populaire et qu’elle continue à ne concerner que les intellectuels de la musique dite contemporaine. Elle est plus conceptuelle que naturelle. Certes, il s’agit d’une œuvre d’art sonore ; mais s’agit-il toujours du même art, celui ancestral dit de la musique ?

Retournons maintenant aux intervalles ultra-chromatiques du haut du tableau de la série d’harmoniques. Nous arrivons seulement au XX<sup>e</sup> siècle pour que la musique occidentale se tourne vers ces sons subtils, qui sont connus en musique orientale en tant que quarts de tons. Les Grecs anciens, dans le « genre enharmonique » de leurs gammes, exploitaient également des quarts de tons. Aujourd’hui, on trouve dans les successeurs historiques de cette musique (par exemple la musique byzantine, persane, ottomane et arabe) certains de ces intervalles. Tous les intervalles donc utilisés dans les modes et les gammes musicales sont présents dans le tableau de la série d’harmoniques, même les intervalles qui comprennent des quarts de tons<sup>46</sup> !

À partir des musiques que nous avons étudiées, nous pouvons donc conclure que toute musique nécessite une certaine mise en ordre des sons pour que l’homme puisse ensuite jouer avec eux dans une aire transitionnelle et créer des gammes, des mélodies ou bien des accords et composer une œuvre d’art sonore. Cet ordre a été, jusqu’au XX<sup>e</sup> siècle, l’ordre naturel du phénomène sonore décrit initialement par Pythagore puis revisité au Moyen Âge par Kepler et d’autres chercheurs, retravaillé au XVII<sup>e</sup> siècle par Joseph Saveur et, plus tard encore, par d’autres théoriciens de la musique, jusqu’à nos jours. Seule exception, la musique du XX<sup>e</sup> siècle, comme nous venons de l’analyser, mais qui elle aussi nécessite la mise en place d’un nouvel ordre, même si celui-ci sera spécifique à chaque compositeur, pour qu’une œuvre d’art sonore puisse être créée. Se pose alors la question de savoir si cela relève ou non du domaine « musical » ou constitue une forme d’art sonore en soi.

---

46. Μανροειδής Μ., Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο, Fagotto, Αθήνα, 1999, p. 24-32. (Mavroeidis M., *Les modes musicaux de la méditerranée de l’est*, Fagotto, Athènes, 1999, p. 24-32).

Jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, les formes dont s'inspiraient tous les arts étaient fortement inspirées entre autres de l'environnement naturel qui entourait l'homme. C'est logique, puisque celui-ci vivait plus près de la nature qu'aujourd'hui. Au XX<sup>e</sup> siècle et jusqu'à nos jours, la vie dans les villes et les environnements artificiels implique des *stimuli* quotidiens nouveaux : des images d'ordinateurs, des sons de machines... On comprend donc que l'homme, dans son effort de retravailler ce qui l'entoure à travers l'art, ait transformé sa création artistique en utilisant des nouvelles formes issues de ce nouvel environnement. Évidemment ces créations s'éloignent de la nature, et ne produisent donc pas forcément un art apaisant « qui élève l'esprit et l'aide à trouver un certain équilibre » comme disaient les Anciens. L'art peut même revêtir un aspect stressant et angoissant parfois, traduisant le vécu personnel de l'artiste dans son environnement actuel. Il est sûr que ces nouvelles expressions donnent aux créateurs la possibilité de travailler sur des nouvelles problématiques issues des environnements nouveaux ; mais ce travail, ne pouvant pas avoir l'effet « harmonieux » de ce qu'on appelle traditionnellement musique, n'est pas aussi populaire que les formes anciennes.

Nous allons terminer cette analyse autour de l'ordre et l'harmonie en musique en faisant un commentaire sur l'improvisation. L'improvisation est une forme d'expression musicale qui existe dans beaucoup de musiques actuelles, notamment le jazz — mais aussi des musiques du monde où le musicien improvise dans des modes et rythmes donnés. Favorisant l'expression libre du musicien, l'improvisation n'est néanmoins jamais libre — au contraire, elle se fait dans le cadre de règles concrètes et rigoureuses, liées au « mode » et au « rythme » utilisés. C'est comme un jeu, une véritable aire transitionnelle. Sont donnés les « ingrédients » pour jouer, et le musicien est invité à les combiner à sa façon pour créer un morceau de musique improvisée. Même dans l'improvisation, la forme musicale la plus libre, l'ordre n'est pas seulement présent mais nécessaire pour créer le cadre du jeu, pour permettre donc au jeu même d'avoir lieu.

## LE BESOIN D'ORDONNER LE SONORE : RÉFLEXIONS PSYCHANALYTIQUES

La littérature psychanalytique est beaucoup moins abondante sur la musique que sur les autres arts, comme par exemple la peinture ou la littérature. Néanmoins, quelques psychanalystes ont lié la musique avec un besoin de mettre en ordre l'espace sonore.

Max Graf, musicologue viennois qui a suivi l'enseignement de Freud pendant dix ans, écrit que le grand compositeur doit savoir maîtriser les règles parfaitement afin de savoir ordonner le phénomène sonore au maximum. En

même temps, il doit avoir la « porte de l’inconscient » assez « ouverte » et maintenir dedans lui un espace-jeu enfantin assez libre pour laisser les idées couler de son inconscient à la conscience et les transformer en musique. Pour que son œuvre soit achevée, la mise en ordre rigoureuse est largement nécessaire. Il souligne donc combien l’ordre est nécessaire dans la composition musicale<sup>47</sup>.

Pour André Michel, musicien analysé pendant longtemps qui a écrit ensuite sur la question de musique et psychanalyse, le besoin de musique viendrait d’un besoin de maîtriser le sonore. Cet auteur ne développe pas plus la question, mais il cite une communication de Heinz Kohut, qui a été le traducteur principal en anglais du livre d’André Michel *Psychanalyse de la Musique*, traduction parue dans *L’Annual Survey of Psychoanalysis* : il affirme que Kohut a été inspiré de façon évidente par ses propres travaux pour développer plus avant la question de l’ordre<sup>48</sup>. Dans cette communication, Heinz Kohut montre que la musique peut être considérée comme une expérience de maîtrise ludique, c’est-à-dire comme un moyen de surmonter une situation traumatique autrefois subie, que la musique répète sous forme de jeu dans un contexte inoffensif. Selon lui « l’appareil mental archaïque, que ce soit chez le petit enfant, chez l’homme primitif ou, dans certaines circonstances chez l’adulte, a tendance à percevoir le son comme une menace directe et à y réagir par reflexe avec angoisse ». Or la musique, par le fait qu’elle est organisée, offre la maîtrise agréable du monde sonore<sup>49</sup> à ceux qui se sentent découragés parce qu’ils sont incapables de dominer des conflits externes ou internes.

Guy Rosolato explique pourquoi le sonore peut être perçu comme menaçant. Il insiste sur le fait que l’ouïe, à l’opposé de la vue, s’étend dans toutes les directions y compris le champ postérieur et interne<sup>50</sup>. Ceci rend le sonore très peu maîtrisable. Il est donc perçu comme vaste et menaçant, d’où l’importance de le mettre en ordre pour qu’il soit plus rassurant.

Édith Lecourt, psychanalyste et musicienne, approfondit aussi la question. Dans son ouvrage *L’expérience musicale – résonances psychanalytiques*, elle postule que la musique pourrait avoir une « fonction d’autodéfense contre l’envahissement sonore<sup>51</sup> ». La musique serait pour elle une tentative de maîtriser l’espace sonore, défense contre le bruit et le chaos qui rappellent chez l’homme ses angoisses d’envahissement. La musique met des règles dans le sonore, elle le rend « maîtrisable » et donc rassurant.

---

47. Graf M., *L’atelier intérieur du musicien*, Pierre Zech Éditeur et E.P.E.L., Paris, 1999.

48. Michel A., *Psychanalyse freudienne du fait musical, de l’affect à l’acouée*, Autoédition André Michel, Gentilly, 1991.

49. *ibid.*, p. 58-59.

50. Rosolato G., Les hallucinations acoustico-verbales et les champs perceptifs du corps, in *L’évolution Psychiatrique*, III, 2, 1977, p 729-741.

51. Lecourt E., *L’expérience musicale : résonances psychanalytiques*, L’Hartmann, Paris, 1994, p. 39.

Soulignons le fait que chez tous ces écrivains la notion de maîtrise est évoquée.

Sophie de Mijolla-Mellor, dans son livre *Au péril de l'Ordre*<sup>52</sup> évoque le fait que l'ordre serait, chez l'homme, du côté de la maîtrise, de l'emprise, tandis que le désordre du côté de la mort. Le but de la mise en ordre serait la libération de l'homme de l'angoisse générée en lui par l'imprévisibilité. La perte de l'ordre serait confondue avec la perte de l'emprise, elle crée une angoisse par rapport à ce qui n'est pas stable et peut engager un désir de tout détruire. Mais un ordre figé, qui ne laisse pas la possibilité de mouvement en son sein, serait aussi du côté de la mort ; d'où la nécessité de concevoir la possibilité d'un ordre mobile capable de s'automodifier au fur et à mesure. Cet ordre mobile n'aurait pas besoin de déléguer de pouvoir fondant une autorité supérieure, proposerait une structure souple contenant et coordonnant les mouvements des composantes de l'ensemble et impliquerait, également, le jeu entre le vide et la forme<sup>53</sup>.

Pour nous, la nature fonctionne avec un ordre mobile<sup>54</sup>, qui est l'ordre propre à la vie. Comment est donc l'ordre en musique ? Sophie de Mijolla-Mellor, en s'inspirant justement de celle-ci, souligne que « l'ordre mobile ne se fonde pas sur l'unisson mais sur l'harmonie<sup>55</sup> ». Si on examine attentivement les règles qui mettent en ordre le phénomène sonore afin de créer les musiques qu'on perçoit comme « harmonieuses », on se rend compte qu'il s'agit de règles naturelles. Comme le souligne Chailley, la musique suit l'instinct harmonieux. L'harmonie, elle, suit les lois du phénomène acoustique qui sont les mêmes lois qui ordonnent la nature et la vie. L'ordre qu'on met dans le phénomène sonore pour créer de la musique harmonieuse sert donc la vie. Les ingrédients musicaux, déjà, rappellent la vie : le rythme rappelle les rythmes corporels — la répétition le rend, d'ailleurs, prévisible et rassurant — ; la mélodie évoque la voix maternelle<sup>56</sup>; enfin l'harmonie et les gammes évoquent l'ordre naturel de la série d'harmoniques tel qu'il est perçu par notre oreille depuis notre naissance et même depuis notre vie intra-utérine. Pour créer la musique, l'homme choisit ces ingrédients du sonore précisément parce qu'ils lui rappellent la vie. Ensuite il joue avec eux, dans un espace transitionnel winnicottien et il finit par les ordonner de façon à ce qu'ils ne soient plus angoissants mais au contraire, maîtrisables et rassurants.

L'ordre de la musique harmonieuse est bel et bien un ordre naturel. Rameau avait raison. Platon aussi, quand il disait que la musique coordonne l'âme avec le divin et l'univers : bien évidemment, puisque elle suit l'ordre et les lois naturels

52. Mijolla-Mellor, S. de, *Au péril de l'ordre*, Éditions Odile Jacob, Paris, 2014.

53. *ibid.*, p. 179.

54. Terme initialement utilisé par Goethe.

55. Mijolla-Mellor S. de, *Au péril de l'ordre*, Éditions Odile Jacob, Paris, 2014, p. 186.

56. Dakovanou X., Quand l'âme chante : la voix mélodique et son pouvoir affectif, in *Revue Topique* N° 120, Paris, 2012, p 21-37.

qui régissent aussi l'univers ! Nous pouvons donc conclure que la musique harmonieuse est faite, finalement, pour satisfaire un besoin inconscient de s'unifier avec l'univers.

Xanthoula DAKOVANOU  
dxanthoula@hotmail.com

### BIBLIOGRAPHIE

- ARISTOXÈNE, *Œuvres Complètes* (éléments harmoniques, éléments rythmiques), éditions Kaktos, Athènes, 2005 (traduction personnelle du texte grec).
- (Αριστόξενος, Άπαντα - Αρμονικά Στοιχεία, Ρυθμικά Στοιχεία, Αρχαία Ελληνική Γραμματεία 'Οι Έλληνες', Κάκτος, εκδ. Οδυσσεάς Χατζόπουλος, Αθήνα, 2005.)
- BAMPINIOTIS, G., *Lexico tis néas ellinikis glossas*, Centre de Lexicologie, Athènes, 1998. (Μπαμπινιώτης Γ., Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας, Κέντρο Λεξικολογίας ΕΠΕ, Αθήνα 1998).
- CASTELLENGO, M., La perception auditive des sons musicaux, in *Psychologie de la musique*, Zenatti A., Paris, Presses universitaires de France, coll. Psychologie d'aujourd'hui, 1994.
- CHAILLEY, J., *Traité historique d'analyse harmonique*, Éditions musicales Alphonse Leduc, 1977, Paris.
- CORBIN, S., Musique chrétienne des premières siècles : les plains-chants et le chant grégorien, in *Histoire de la Musique* sous la direction de Roland-Manuel, Encyclopédie de la Pléiade, tome I, Gallimard, 1960 p. 647-716.
- DAKOVANOU, X., Quand l'âme chante : la voix mélodique et son pouvoir affectif, *Revue Tropic N° 120*, Paris, 2012, p. 21-37.
- GRAF, M., *L'atelier intérieur du musicien*, Pierre Zech Éditeur et E.P.E.L., Paris, 1999.
- KEPLER, J., (1596), *Le secret du monde*, trad. fr. Segonds A., Paris, Gallimard, 1993.
- LECOURT, J., *L'expérience musicale : résonances psychanalytiques*, L'Hartmann, Paris, 1994.
- MAVRODEIDIS, M., *Les modes musicaux de la méditerranée de l'est*, Fagotto, Athènes, 1999. (Μ. Μαυροειδής, Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο, Fagotto, Αθήνα, 1999.)
- MEIER, M., (1622), *Chansons intellectuelles sur la résurrection du phénix*, J-C Bailly-Gutenberg reprints, Paris, 1984.
- MICHEL, A., *Psychanalyse freudienne du fait musical, de l'affect à l'acouée*, Autoédition André Michel, Gentilly, 1991.
- MIJOLLA-MELLOR, S. de, *Au péril de l'ordre*, Éditions Odile Jacob, Paris, 2014.
- PAPADOPOULOU, E., *Musique et mouvement dans la thérapie*, Centre National des Recherches, Athènes, 2008.
- (Ε. Παπαδοπούλου Ε., Μουσικοκινητικά Δρώμενα ως μέσον θεραπευτικής αγωγής, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 2008.)
- Πλάτων, Πολιτεία, 398 Ε. (Platon, La République, 398 Ε).

- PSAROUDAKIS, S., *Théorie de la musique grecque antique : harmonique et mélodie*, Université d'Athènes Département d'Études Musicales, Quatrième édition, Athènes, 1999, page 8. traduction personnelle du texte grec).
- (Σ. Ψαρουδάκης, *Θεωρία της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής: Αρμονική και Μελοποιία*, Πανεπιστήμιο Αθηνών Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Τέταρτη Έκδοση, Αθήνα, 1999.)
- RAMEAU, J. P., *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1772), Nabu Press, Paris, 2014.
- ROSOLATO, G., Les hallucinations acoustico-verbales et les champs perceptifs du corps, in *L'évolution psychiatrique*, III, 2, 1977, p 729-741.
- ROUSSEAU, J.J., (1838), *Écrits sur la musique*, Paris, Stock, 1979. Département de Musicologie, Université d'Athènes.
- (Χ. Σπυρίδης, *Η Μουσική των Σφαιρών των Πυθαγορείων, Σημειώσεις προς φοιτητές του τμήματος Μουσικών Σπουδών του ΕΚΠΑ*)
- SPYRIDIS, H., *La musique des phères des Pythagoriciens*, notes destinées aux étudiants du
- TIBY, O., La musique dans l'antiquité classique, in *Histoire de la Musique sous la direction de Roland-Manuel*, Encyclopédie de la Pléiade, tome I, Gallimard, 1960, p. 377-449.
- ZARLINO, G., (1558), *The Art of Counterpoint : part three of Le Istitutioni Harmoniche*, tr. angl. Marco G., Palisca C., Yale University Press, 1968.

#### **Xanthoula Dakovanou – *L'Harmonie musicale: besoin d'un ordre sonore «universel»***

**Résumé :** Cet article analyse le besoin de l'homme d'ordonner le sonore. L'auteur questionne la notion de l'harmonie en musique telle qu'elle a été développée en Grèce antique par Pythagore, Platon, Aristote et Aristoxène, mais aussi en musique occidentale, musique contemporaine et musiques actuelles par Zarlino, Rameau et des chercheurs contemporains comme Chailley. Si l'homme ressent le besoin d'ordonner le sonore afin d'échapper à ses angoisses d'envahissement par le chaos (Lecourt), l'ordre qu'il crée pour arriver à une musique perçue comme harmonieuse suit les lois naturelles des mathématiques et de la physique, qui sont les mêmes qui régissent la nature et l'univers. Finalement, dans toutes les musiques il y a un « ordre » interne qui dicte l'harmonie utilisée dans leur composition : c'est un ordre « naturel » qui sert la vie et qui ressemble à la notion d'ordre mobile proposé par S. de Mijolla-Mellor. La création donc d'un ordre sonore qui sublime le sonore naturel, dans l'œuvre de musique, servirait, finalement, à satisfaire un besoin inconscient de l'homme de s'unifier avec l'univers. Les anciens avaient donc raison : l'homme crée la musique pour harmoniser son âme avec l'univers !

**Mots-clés :** Musique – Harmonie – Ordre – Besoin – Inconscient – Univers.

#### **Xanthoula Dakovanou – *Musical Harmony: The Need for a 'Universal' Order in Sound.***

**Abstract :** This article analyses the human need to classify sound phenomena. The author questions the notion of harmony as developed in Ancient Greece by Pythagoras, Plato, Aristotle and Aristoxenus, but also in Western music theory, contemporary music and improvisation in the work of Zarlino, or Rameau, and also contemporary researchers

such as Chailley. Man feels the need to classify sound phenomena in order to escape from his anxieties of being overcome by chaos (Lecourt), and the order that he creates in music is perceived as 'harmonious' because it follows the laws of mathematics and physics, the same laws ruling nature and the universe. Finally, all music contains an internal order which dictates the harmony used in its composition. This is a 'natural' order that serves life, and which resembles the notion of mobile order proposed by S. de Mijolla-Mellor. Consequently, the creation of a sound order sublimating natural sound phenomena within a piece of music might serve to satisfy man's unconscious need for unity with the universe. In other words, the Ancients were right : man makes music to harmonize his soul with the universe !

**Key-words :** Music – Harmony – Order- Need – Unconscious - Universe