

III. LE TOURNANT PHILOSOPHIE/MUSIQUE : DESCARTES

Pour déployer sa nouvelle théorie musicale, Rameau se réclame explicitement de Descartes – plus précisément de la philosophie cartésienne – non au titre du fait qu'elle parlerait de musique (comme on va le voir en détail, elle ne l'a fait que très rarement) mais avant tout au titre de sa « méthode » : la fameuse méthode cartésienne de pensée :

«Éclairé par la Méthode de Descartes que j'avais heureusement lue, et dont j'avais été frappé, je commençai à descendre en moi-même... »¹

Nous examinerons plus loin[^] ce qu'il en est de cette « lumière » cartésienne sur la théorisation ramiste.

1 – UNE HYPOTHÈSE DE LECTURE

Mais, à bien examiner l'ensemble des écrits de Descartes (et pas seulement ses écrits philosophiques consacrés : des *Regulæ ad directionem ingenii* – Règles pour la direction de l'esprit – de 1628 à son traité des *Passions de l'âme* de 1649), on découvre un mémoire, rédigé en 1618 (soit dix ans pus tôt que son premier livre de philosophie) : le *Compendium musicæ* (Abrégé de musique) dont l'examen minutieux² va nous permettre de corriger amplement l'image d'une philosophie cartésienne relativement indifférente aux questions musicales de son temps.

Tout au contraire, notre hypothèse de lecture va être la suivante : ce mémoire, aux circonstances d'émergence peu banales, consacré à quelques problèmes musicaux très spécifiques, doit être lu comme un volume de philosophie (comme une esquisse de théorie philosophique de la musique), mieux : comme l'ouverture même du projet philosophique proprement cartésien dans sa généralité en sorte qu'il devienne alors légitime de considérer que toute l'œuvre philosophique de Descartes est encadrée par la condition musicale si l'on veut bien admettre (comme nous essaierons de le justifier) que son dernier ouvrage (*Passions de l'âme*) remplit en fait,

A. III. IV

sans l'expliciter, un programme de travail philosophique déclaré à la fin du *Compendium*.

Examiner ce point – le rôle précis de la condition musicale dans l'émergence du projet philosophique cartésien – nous préparera à l'examen ultérieur de l'ombre portée du cartésianisme sur l'intellectualité musicale ramiste.

2 – DES CIRCONSTANCES PEU BANALES

L'origine anecdotique du *Compendium* n'a cessé de nous ravir : Descartes, de passage aux Pays-Bas (Bréda), découvre le 10 novembre 1618 dans les rues une affiche en hollandais (langue qu'il ne connaît pas) qui présente à la sagacité générale... une problème de mathématique ! Tentant de la déchiffrer, Descartes se trouve aidé par un passant – Isaac Beeckman – qui la lui traduit... en latin !! Le lendemain, matin, Descartes apporte à sa nouvelle connaissance la réponse au problème mathématique posé !!! D'où s'engage une fructueuse amitié avec Beeckman, lequel va s'avérer féru de questions musicales. C'est à son endroit que Descartes va rédiger en quelques jours (en latin, bien sûr) son *Compendium* destiné à répondre à quelques questions d'ordre musical abordées en commun. Le mémoire manuscrit restera privé et ne sera publié que bien après la mort de Descartes.

Heureuse époque où les problèmes mathématiques étaient posés (et résolus !) sur la place publique, où fleurissaient sur les murs des *dazibaos* mathématiques en lieu et place de nos placards publicitaires, où la mathématique énoncée en latin servait, comme nous allons le voir, d'entremetteuse entre musique et philosophie !

3 – LE DÉBUT D'UNE PHILOSOPHIE

Notre lecture du *Compendium* va se déployer sous l'hypothèse annoncée précédemment : le *Compendium* est un ouvrage de philosophie (non de « musicologie »...), la philosophie qui s'y esquisse est bien proto-cartésienne, et ce proto-cartésianisme se trouve motivé par une série de questions ou problèmes que la musique en son état actuel posait alors au jeune Descartes. Au total, un certain nombre de thèmes qui joueront ultérieurement un rôle important dans la philosophie cartésienne prennent ici leur essor :

- la dualité du doute et de la certitude,

- la distinction des causes formelles et efficientes,
- la question de la méthode.

Notre lecture *symptomale* (plutôt que systématique) du *Compendium* voudrait dégager :

- ce qui de la musique fait question pour le Descartes de 1618 ;
- comment Descartes entreprend de répondre à ces questions qui, essentiellement, s'avèrent des questions philosophiques plutôt qu'à proprement parler musicales ;
- comment ce faisant Descartes se trouve manifestement engagé sur une voie philosophique qui le conduira, dix ans plus tard, à formuler ses *Regulæ* et, vingt ans plus tard, son *Discours de la Méthode*.

4 – CE QUI DE LA MUSIQUE FAIT PROBLÈME PHILOSOPHIQUE

Le *Compendium* tente de prendre philosophiquement mesure de ceci : il s'est passé quelque chose dans la musique qui fait qu'elle ne se présente plus selon ses principes ancestraux d'intelligibilité qu'ils soient pythagoriciens (tutelle arithmétique) ou scolastiques (*Quadrivium*...). Ainsi l'apparition de nouvelles lois musicales, autonomes et émancipées, lois pratiquement mises en œuvre par les musiciens mais quasi-vierges de toute théorie, vont être constituées par Descartes en quasi-problèmes philosophiques.

Comment le *Compendium* prend-il mesure de la constitution d'un monde-Musique et de ses conséquences tant musicales que proprement philosophiques ?

L'écriture musicale

Mesure d'abord est explicitement prise par ce mémoire de ce que la musique s'écrit (désormais) à la lettre. De nombreux exemples musicaux écrits en notes parsèment ainsi le volume, tel par exemple celui-ci ³ :



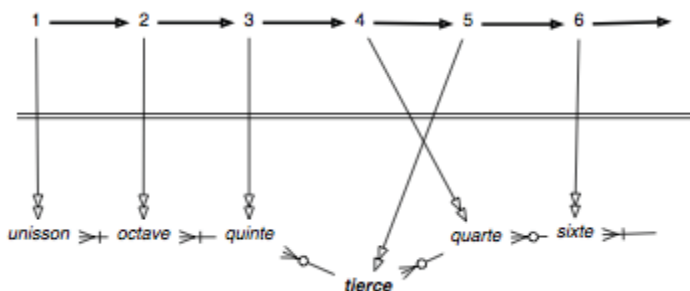
et diverses indications montrent que Descartes prend acte du fait que la musique se structure à la note : selon des lettres spécifiques de durées et d'altérations ⁴, grâce à des lettres de clefs ⁵, puisqu'« *il faut savoir que les praticiens écrivent la musique sur cinq lignes* » ⁶.

Pour le *Compendium*, la musique se présente comme espace propre, doté d'une consistance spécifique, mise en œuvre selon une logique d'écriture originale ; c'est l'examen de ce qui se produit dans un tel type d'espace qui va susciter de nouveaux problèmes philosophiques.

Une torsion musicale dans l'ordre des consonances

Le problème principal que nous voudrions détailler va tenir à la nouvelle primauté donnée, par la pratique musicale, à la tierce sur la quarte dans l'ordre des consonances.

Cette pratique, qui ne posait pas de problèmes particuliers aux musiciens de 1618, apparaît très spécifique : si l'ordre « naturel » des intervalles est l'unisson (1), l'octave (2), la quinte (3), la quarte (4), la tierce (5), la sixte (6)..., si cet ordre numérique a longtemps prévalu comme ordre musical des consonances, il se trouve qu'au début du XVII^e siècle cet ordre s'avère localement tordu en ce que la consonance de la tierce prévaut désormais sur celle de la quarte. L'ordre musical s'est ainsi émancipé en un point de l'ordre arithmétique (pythagoricien) pour devenir le suivant : 1, 2, 3, 5, 4, 6...



Ce « désordre » dans les rapports entre mathématiques et musique, généré par la promotion de la tierce et la rétrogradation de la quarte, constitue un des points de départ du questionnement de Descartes : de

quelle rationalité spécifique le nouvel ordre musical relève-t-il si cette rationalité n'est plus un décalque de l'ordre arithmétique ?

Un simple examen superficiel de la nouvelle série des consonances {1-2-3-5-4-6} ^a suggère la voie que le *Compendium* va explorer : on aurait ici affaire en vérité à une série divisée obtenue par rabouttement de deux parties : l'une conforme à la succession des nombres premiers {1-2-3-5}, l'autre qui la double {4, 6} selon des principes physiques à déplorer.

Si les limites de cette série sont d'ordre perceptif, si l'intuition quant à son ordre peut être d'ordre arithmétique ^b, la raison de cette série va être cherchée par Descartes dans la physique, spécifiquement dans celle du monocorde. Ce faisant, Descartes va mettre en œuvre un mode tout à fait original de partage du monocorde.

5 – PROMOTION DE LA TIERCE ET RÉTROGRADATION DE LA QUARTE

Le passage de la tierce devant la quarte dans l'ordre musical des consonances est une longue histoire dont on trouvera des détails précieux dans le livre très documenté de Serge Gut : *La tierce harmonique dans le musique occidentale* ⁷.

En résumé, l'évolution historique est la suivante :

- Avant le XI^e siècle, les musiciens pratiquent une stricte séparation des consonances (unisson, octave, quinte et quarte) et des non-consonances ^c où la tierce occupe la première place.
- Le XI^e siècle voit les débuts de la tierce harmonique (c'est-à-dire verticale ^d) comme intervalle de passage ^e.

A. Le *Compendium* explicite (p. 66) qu'il n'est guère besoin de dépasser le nombre 6 car l'oreille ne pourrait plus distinguer les différences de son. C'est donc pour Descartes un critère d'ordre perceptif (à vrai dire ici inexact : la perception, bien sûr, a un pouvoir discriminant bien plus aigu) qui vient borner le dispositif arithmétique.

B. Attention : Descartes n'est pas pythagoricien ! L'important (comme on va longuement y revenir) quant à l'intuition cartésienne n'est pas l'arithmétique des nombres premiers mais le geste de division d'une série en deux composantes hétérogènes.

C. Qui ne sont pas encore des dissonances (c'est-à-dire des intervalles mobilisables à condition ensuite de les résoudre).

D. Exposée donc non pas mélodiquement mais en « accord »...

E. Donc comme dissonance (amenée à être résolue)

- Le XII^e siècle voit la quarte décliner comme consonance au profit de la quinte, sans que pour autant la tierce ne progresse.
- Au XIII^e siècle, la tierce prend son essor en raison d'abord du développement de l'écriture à trois parties qui mobilise la tierce pour « remplir la quinte », puis du développement du *gymel* (mouvement parallèle faisant la part belle aux tierces successives).
- L'*Ars nova* du XIV^e consolide la tierce harmonique : l'accord parfait est désormais acquis et on peut maintenant entamer une progression harmonique en commençant par la tierce.
- Au XV^e siècle, la tierce devient prépondérante : on la trouve constamment, sauf à la fin du morceau (où seule la quinte permet de conclure). La quarte se cantonne désormais (en particulier dans le faux-bourdon à trois voix) à sa participation subordonnée au renversement de l'accord parfait.
- Au XVI^e siècle enfin, la tierce harmonique conquiert le dernier bastion de la consonance : elle peut désormais conclure.

Ainsi, au début du XVII^e siècle, à l'époque donc du *Compendium*, la tierce ne fait plus, depuis longtemps, dissonance pour le musicien – tout au contraire, elle est devenue une consonance essentielle de la tonalité – alors même que la quarte se trouve désormais cantonnée à des fonctions d'amalgame au sein des renversements de l'accord parfait. Il faudra attendre le début du XX^e siècle^A pour que la quarte s'émancipe de ces fonctions tonales et reprenne son essor propre.

6 – COMMENT EN RENDRE RAISON...

Comment est-il possible que les musiciens bafouent ainsi en apparence les lois « scientifiques » de leur matériau sonore ?

Certes, on l'a vu avec le cantonnement des nombres pertinents à l'intervalle [1-6], Descartes ne néglige pas que la perception n'est pas transitive à l'arithmétique. C'est donc que pour lui l'ordre musical ne s'aligne pas de part en part sur l'ordre arithmétique, moins encore sur la manière dont l'arithmétique pythagoricienne voudrait ordonner le monocorde.

Mais la question tout à fait spécifique que se pose alors Descartes – « sa » question – va être : ce monocorde peut-il rendre raison d'une

A. Exemplairement le début de la première symphonie de chambre de Schoenberg (op. 9, 1906)

primauté musicienne et musicale de la tierce sur la quarte ? Soit : comment la « physique » de son temps, mathématiquement instruite, peut-elle rendre compte de l'ordre spontanément mis en place par les musiciens, ordre que Descartes – implicitement – reconnaît bien comme musicalement légitime (plutôt qu'aberrant ou tératologique) ?

D'où « son » problème spécifique, qui pointe clairement vers la philosophie : y a-t-il moyen d'accorder le nouveau « naturel » de la musique (celui de l'ordre de ses consonances), le « naturel » de la physique (ici celui du monocorde) et le « naturel » de la mathématique (ici celui des nombres « naturels ») ?

Remarquons, au passage, que Descartes, conformément à la physique de son temps ^A, aborde la dimension physique de la consonance musicale, non par sa structure acoustique (quelle est la structure acoustique du son ?) mais par sa cause instrumentale (quelle est la structure « mécanico-arithmétique » de la corde générant tel son ?).

Le problème physico-arithématique du *Compendium* – correspondant au problème philosophique de Descartes : peut-on contemporanéiser les différentes figures disciplinaires présentes du « naturel » ? – est donc : le monocorde peut-il rendre raison de cette primauté musicale incongrue de la tierce sur la quarte ?

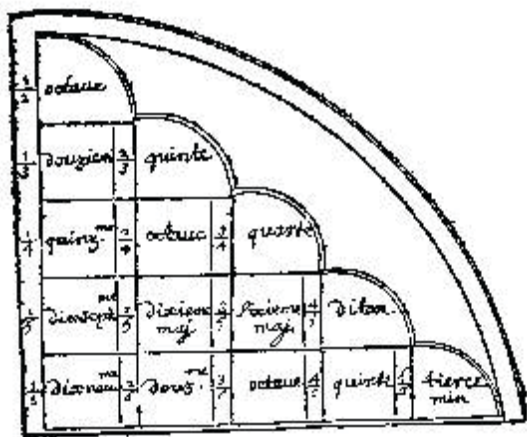
7 – UNE DIVISION ORIGINALE DU MONOCORDE

Le premier geste caractéristique de Descartes va être de remplacer le *partage* traditionnel du monocorde (en sections toutes égales) par ce que nous proposons d'appeler une *division* qui va dissymétriser le sectionnement du monocorde en deux faces hétérogènes.

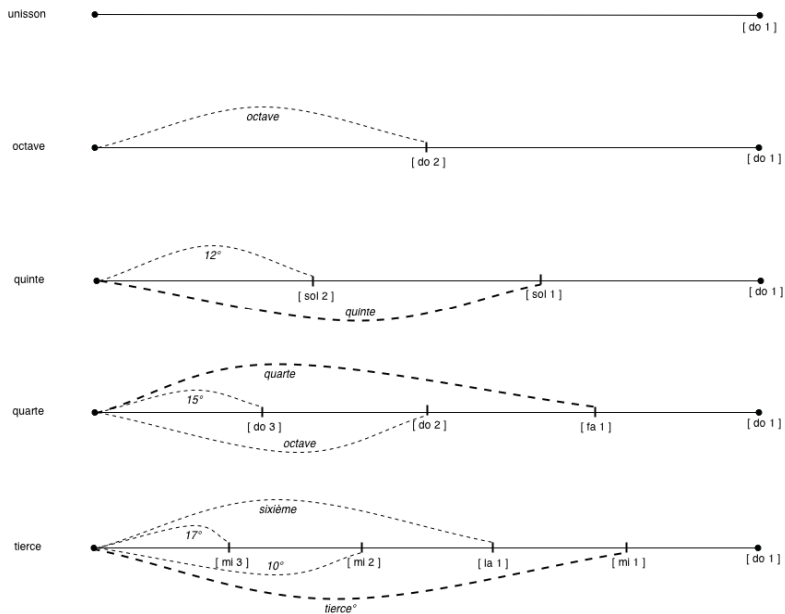
A. Ce ne sera qu'un siècle plus tard, avec Sauveur puis, en plein XIX^e siècle, avec Helmholtz, que la connaissance proprement acoustique abordera la question des harmoniques.

III. LE MUSICIEN ET SON INTELLECTUALITÉ MUSICALE

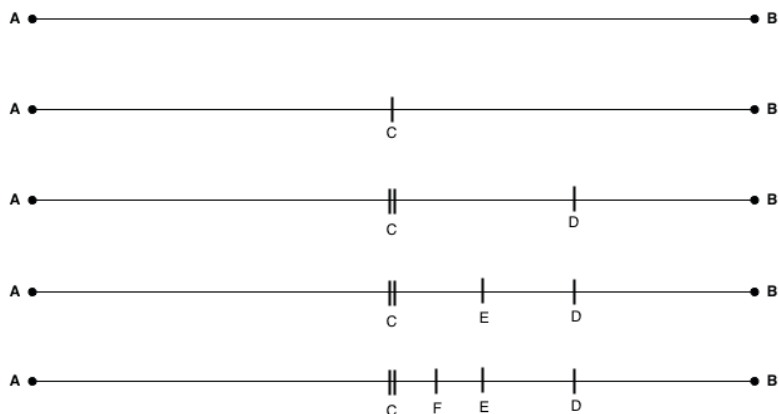
Le *partage* traditionnel du monocorde enchaîne les sectionnements suivants :



(note bibliographique 8)



Le *Compendium* va proposer une *division* du monocorde qui diffère du *partage* précédent à partir de la quinte en promouvant ce nouveau sectionnement :



Descartes remonte ainsi de l'*ordre* naturel du partage à son principe de *mise en ordre* pour thématiser une nouvelle méthode d'engendrement.

Comment cette *division*, qui semble analogue au *partage* générant la quarte, peut-elle engendrer la quinte ? C'est dans le geste suivant que se joue toute la nouveauté méthodologique du *Compendium* :

« Afin de savoir quelle consonance est engendrée proprement et par soi de cette division, il faut considérer que AB, qui est le terme grave, est divisé en D ; non pas par rapport à lui-même, car il serait alors divisé en C comme cela a été fait avant ; et ce n'est plus l'unisson que l'on divise maintenant, mais une octave, qui se compose de deux termes ; c'est pourquoi, lorsque le terme le plus grave est divisé, cela se fait par rapport à l'autre qui est aigu, et non pas par rapport à lui-même. »⁹

L'idée est la suivante : si l'on enchaîne les divisions en les emboîtant, la seconde division [de CB en D] doit être mesurée non pas selon le rapport AD/AB (qui donnerait la quarte 3/4) mais selon le rapport AC/AD (qui donne la quinte 2/3) car cette seconde division ne doit pas être vue comme une *nouvelle* division de l'unisson AB (qui ignorerait donc la première division en C générant l'octave) mais comme une division *cumulative* (se rapportant à la première) si bien qu'elle doit être mesurée par rapport à l'octave AC et non pas par rapport à l'unisson AB. D'où la quinte !

« Il en ressort que la consonance qui est proprement engendrée par cette division est entre les termes AC, AD, ce qui est une quinte, et non entre AD, AB, qui est une quarte, parce que la partie DB n'est qu'un reste et engendre par accident une consonance, du fait que ce qui produit une consonance avec un terme de l'octave doit aussi être en consonance avec l'autre terme. »¹⁰

Le coup de force du *Compendium* consiste à remplacer le partage uniforme générateur de quarte :



en l'emboîtement de deux divisions dissymétriques :



générateur direct de quinte et seulement « par accident » de quarte.

La répétition de l'opération que nous appelons de *division* va générer la tierce :

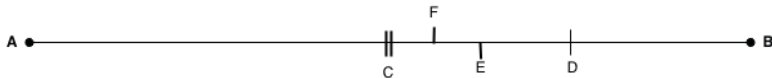
« L'espace CB étant divisé en D, je pourrai diviser CD en E par la même raison, ce qui engendrera directement le diton [tierce majeure], et par accident toutes autres consonances. »¹¹

Soit la tierce majeure [diton] $AC/AE=4/5$ comme consonance directe



Et la sixte mineure $AE/AB=5/8$ comme consonance par accident.

On pourrait ensuite « diviser encore CE : [...] il en naîtrait le ton majeur, et par accident le ton mineur et les demi-tons, dont on parlera après. »¹²



soit la nouvelle consonance directe $AC/AF=8/9$ qui représente la seconde majeure et la nouvelle consonance par accident $AF/AB=9/16$ qui représente la septième mineure ^A.

Comme on le voit, toute nouvelle division X, interne au segment CB, génère deux intervalles CX et XB



dont la juste mesure relève de deux types différents de rapports :

- CX se mesure par rapport à AC selon le rapport $AC/(AC+CX=AX)$
- XB se mesure par rapport à AB selon le rapport XB/AB

De même que la première division (de AB selon C) a engendré deux parties hétérogènes du monocorde (AC à gauche fixant la mesure intangible de l'octave / CB à droite déposé pour les nouvelles divisions), chaque nouvelle division (du segment CB) engendre deux parties de natures différentes : l'une (CX) mesurable selon AC, l'autre (XB) mesurable selon AB. La première renvoie à ce que le *Compendium* appelle des consonances « par elles-mêmes », la seconde à des consonances « par accident ».

D'où le tableau suivant :

Consonances	
<i>par elles-mêmes</i>	<i>par accident</i>
quinte	quarte
tierce	sixte
seconde	septième

correspondant à la répartition suivante des nombres naturels :

3	4
5	6
7	8

A. La septième de dominante vaut $4/7$ et la septième majeure $8/15$. On a $8/15 < 9/16 < 4/7$ soit l'ordre suivant des septièmes : *majeure < mineure < de dominante*.

Où l'on constate, au passage, que le partage de la série {1... 6} en deux ensembles – l'un des nombres premiers {1, 2, 3, 5}, l'autre des nombres composés {4, 6} – n'est qu'un épiphénomène (qui, au demeurant, se trouverait démenti si on devait le prolonger – ce que le *Compendium*, comme l'on sait, ne fait pas – car on trouverait alors la série des nombres impairs 5-7-9-11... qui ne coïncide nullement avec celle des nombres premiers) découlant momentanément d'un mode d'engendrement d'une tout autre nature.

8 – UNE MÉTHODE À RAISONANCES PHILOSOPHIQUES

La méthode des divisions cumulatives inventée par le *Compendium* a plusieurs caractéristiques qui vont s'avérer d'une grande portée pour la future philosophie cartésienne.

Causes formelles et efficientes

La première est la distinction des consonances *par elles-mêmes* (quinte, tierce...) et des consonances *par accident* (la quarte en premier lieu). Ceci préfigure la distinction cartésienne à venir ¹³ des causes *formelles* et des causes *efficientes* : la consonance *par elle-même* est cause formelle de soi, non par effet, quand la consonance *par accident* est cause efficiente de la division effectuée :

« Il est de la nature de la cause efficiente d'être différente de son effet. » ¹⁴

Doute et certitude

Le seconde tient à une interprétation de cette césure des consonances en deux genres comme partage selon deux faces : l'une de lumière, l'autre d'ombre.

Il s'agit en effet de « connaître plus distinctement la nature » ¹⁵ des consonances. Dans ce cadre, la quarte apparaît « comme un monstre de l'octave, défectueux et imparfait » [*quoddam monstrum octavæ deficiens imperfectum*] ¹⁶ et comme une « ombre de la quinte » [*umbra quintæ*] :

« Cette consonance est la plus malheureuse de toutes. [...] Elle peut être quasiment nommée ombre de la quinte. [...] La quarte lui serait très désagréable, comme si on lui offrait comme objet seulement l'ombre à la place du corps, ou l'image pour la chose même. » ¹⁷

Ainsi la division du monocorde se trouve thématisée comme une altération d'un rapport à soi, altération porteuse immanente d'une part d'ombre. Ceci préfigure l'émergence ultérieure du doute cartésien comme obscurcissement intrinsèque du rapport réflexif, propre à la conscience de soi.

Le mathématisable

Dans toutes ces opérations, transparait la différence qu'on dira celle du mathématique et du mathématisable. En effet, l'ordre musical des consonances n'est plus à proprement parler considéré comme arithmétique mais il reste cependant mathématisable (puisque la mathématique sait épouser l'ordre proprement musical d'engendrement de ces consonances).

On sait l'importance à cette époque (celle de Galilée!) de ce basculement d'un vieux point de vue pythagoricien (la musique serait *mathématique* comme l'être serait nombre ^A) au nouveau point de vue de la *mathématisation* (la musique, comme la Nature, est *mathématisable*).

Restent deux préfigurations d'importance encore plus grandes.

Question de méthode

On peut voir que le *Compendium* rend raison du nouvel ordre musical des consonances par mise en œuvre de nouvelles méthodes : *division* (et non plus *partage*) du monocorde, remise en ordre de la série des entiers naturels.

On pressent ici ce qui constituera ultérieurement les *Règles pour la direction de l'esprit* (1628) ^B, par exemple celle-ci ¹⁸ :

« Toute la méthode consiste dans l'ordre et la disposition des choses vers lesquelles il faut tourner le regard de l'esprit, pour découvrir quelque vérité. »

A. Le point de vue qui confond volontairement le fait que la musique soit (en partie) mathématisable avec la thèse que la musique *serait* mathématique, continue de nos jours d'avoir ses partisans déclarés. On trouverait une confusion analogue dans l'idée qu'on pourrait déduire de la thèse badiouienne (les mathématiques sont l'ontologie, l'ontologie est mathématique : ce qui se dit de l'être en tant qu'être est mathématique) l'idée que l'être *serait* mathématique (l'être serait ce que l'on en dit), confusion philosophique qui, cette fois, engagerait une discussion de la fameuse thèse parméniidienne : « *Le même est à la fois penser et être.* »

B. Les huit *prænotando* du *Compendium* constituent de premières intuitions des futures *regulæ*.

La dualité corps/âme

Toutes ces opérations visant à rendre raison de l'ordre musical des consonances restent explicitement contenues dans le *Compendium* à une fonction préliminaire : une chose, en effet, est d'expliquer comment le corps mécanique du monocorde rend raison de cet ordre, autre chose est de rendre raison de l'effet proprement musical de cet ordre des consonances sur « l'âme ».

Le *Compendium* est ici très clair; il ne s'agit pas seulement de rendre raison de la constitution matérielle (physico-mathématique) de cet ordre mais – idéalement – de rendre raison de sa puissance spécifiquement musicale en terme de constitution d'affects :

« Une recherche plus exacte de [la variété des passions que la musique peut exciter] dépend d'une excellente connaissance des mouvements de l'âme, et je n'en dirai pas davantage. » ¹⁹

« Une recherche plus exacte de cette manière [des consonances à exciter les passions] dépasserait les limites d'un abrégé. Car ces vertus sont si variées et dépendent de circonstances si légères qu'un volume entier ne suffirait pas à épuiser la question. » ²⁰

« Je devrais traiter maintenant de chaque mouvement de l'âme qui peut être excité par la musique [...] mais cela dépasserait les limites d'un abrégé. » ²¹

Or le *Compendium* s'arrête au seuil du traité des passions qu'il annonce et qui constituera... le dernier ouvrage de Descartes.

Deux citations pour indiquer combien premier et dernier écrits de Descartes se répondent :

<i>Compendium musicae</i>	<i>Les Passions de l'âme</i>
« Une mesure lente excite en nous des passions lentes, comme [...] la tristesse. » (p. 62)	Je remarque « en la tristesse, que le pouls est faible et lent ». (art. 100)
« La mesure rapide fait naître des passions rapides, comme la joie. » (p. 62)	Je remarque « en la joie, que le pouls est égal et plus vite qu'à l'ordinaire ». (art. 99)

La dualité en matière d'ordre musical des consonances entre la cause physique (corps du monocorde) et l'effet en termes d'affect (sur l'âme associée au corps physiologique ainsi excité par le corps du monocorde), dualité que le *Compendium* renvoie à celle du perceptible et du musical

« Parmi les objets du sens, celui-ci n'est pas le plus agréable à l'âme qui est le plus facilement perçu par le sens, ni celui qui l'est le plus difficilement. » ²²

comme à celle de l'*affectio* (propriété du son) et de l'*affectedus* (passion de l'âme), introduit ainsi à la dualité cartésienne du corps et de l'âme.

9 – UN DÉBUT À PLUSIEURS TITRES

« *Que personne ne juge imaginaire ce que nous disons...* »
 [« *Neque quis putete imaginarium illud quod dicimus* »]²³

À tous ces titres, la musique, en son état contemporain, opère comme incitation à philosopher, à dégager les nouveaux problèmes et nouvelles méthodes aptes à rendre raison théorique des nouvelles rationalités pratiques et de leur contemporanéité de pensée.

Un siècle plus tard, ce geste philosophique cartésien va faire retour sur les musiciens pour conditionner la première intellectualité musicale de l'histoire des musiciens.

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Références

1. *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750)
2. Nos références seront constituées des livres suivants :
 - Descartes : *Compendium musicæ* (trad. Frédéric de Buzon; Puf, coll. Épiméthée, 1987); ce sera notre traduction de référence.
 - Descartes : *Abrégé de musique* (trad. Pascal Dumont; Klincksieck, 1990)
 - Brigitte Van Wymeersch : *Descartes et l'évolution de l'esthétique musicale* (Mardaga, 1999)
3. *Compendium...*, p. 133
4. *Compendium...*, p. 106-110
5. *Compendium...*, p. 112-113, 116-117
6. *Compendium...*, p. 112-113
7. Heugel, 1969
8. *Compendium...*, p. 66-68
9. *Compendium...*, p. 72-76
10. *Compendium...*, p. 72-76
11. *Compendium...*, p. 72-76
12. *Compendium...*, p. 72-76
13. 1641 : *Méditations métaphysiques* (Pléiade; p. 456...)
14. *Méditations*. p. 458-459

III. LE MUSICIEN ET SON INTELLECTUALITÉ MUSICALE

15. *Compendium...*, p. 72
16. *Compendium...*, p. 78-80
17. *Compendium...*, p. 82
18. Règle V, 52
19. *Compendium...*, p. 62
20. *Compendium...*, p. 88
21. *Compendium...*, p. 138
22. *Compendium...*, p. 58
23. *Compendium...*, p. 76