

1542
FOCHT, J.
1994

LA NOTION PYTHAGORICIENNE DE LA MUSIQUE: CONTRIBUTION À SA DÉTERMINATION

IVAN FOCHT (1927- 1992)

UDC: 78.01

Original Scientific Paper
Izvorni znanstveni članak
First published in: / Prvi put objavljeno u:
International Review of the Aesthetics
and Sociology of Music,
Vol. III, No. 2, 1972

Abstract - Résumé

La notion sémantique et la notion psychologique de la musique édifient une notion de la musique dont la visée n'est pas la musique elle-même, mais l'homme. La façon pythagoricienne de comprendre la musique n'est sérieusement ébranlée qu'à l'époque où l'image du monde devient plus importante que le monde même.

La musique est une création artistique dont le sens réside dans le fait qu'au moyen exclusif

de relations entre les tons réels ou conçus par l'esprit, - et à peu de choses près mathématiquement exprimables et fixables - elle réitère à une petite échelle les différents ordres régnant dans le macrocosme, de telle façon que l'esprit qui les reconnaît et les intègre, ressent directement la parenté de son être avec la totalité du monde.

La question «Qu'est-ce la musique?» est, tout compte fait, la plus difficile de celles qui se posent à la philosophie de l'art. Répondre à cette question signifierait également donner plein accès au secret même de l'art.

S'il s'agit de l'intérêt très intime pour cet objet si cher et si proche de notre attention spirituelle, la question de sa nature se pose rarement et plus rarement encore tente-t-on de la résoudre, non que dans la pensée peu habituée à la réflexion l'impression doive naître que son caractère mystérieux est inscrutable, mais au contraire précisément parce que ce mystère est supposé sans existence, et parce que chacun croit savoir clairement, tout bien considéré, de quoi il s'agit. Ainsi dans l'usage quotidien on emploie la notion de «musique» avec insouciance et liberté, loin d'avoir conscience qu'en elle se trouvent déposés une problématique profonde et un malentendu théorique, et en aucun cas, ce que l'on comprend par cette notion n'est évident à tous. Par cette notion on embrasse ainsi, dans un usage privé de critique, tous les phénomènes du ton, ou encore plus

largement, »tout ce qui résonne«, ou tout ce qui a pour fin de résonner. Cette »notion« de musique, tacitement admise, n'est pas nocive seulement parce qu'elle conduit à admettre dans la ronde artistique des ensembles de tons ou de sons non-artistiques, mais aussi parce qu'elle fraie à l'avance le chemin à une compréhension exclusivement technique de la musique, et, en détournant l'attention de la profondeur vers la surface, ramène toute l'âme de la musique à son corps. En effet, que le phénomène appelé musique se manifeste à travers un médium acoustique ne contribue aucunement à sa définition qui, certainement, s'élève au-dessus du niveau physique, et cela beaucoup plus que dans tous les autres arts. Que la musique se serve de tons ou de »sons« informe aussi peu sur son caractère que ne le ferait, sur la personnalité d'un écrivain, l'évidence qu'il se sert de signes écrits. Les moyens restent des moyens, et le secret réside dans l'esprit qui les utilise.

Précisément, c'est cette notion de la musique, demeurée encore au niveau de l'inconscient, et fondée uniquement sur son côté technique – lequel, soit dit entre nous, n'est même pas forcément présent, comme il l'est disons dans une partition – qui est coupable du fait que cette partie du public qui l'utilise et qui pense en même temps savoir avec complète assurance ce qu'est la musique, »succombe« aux effets techniques et aux prouesses acrobatiques de la virtuosité, sans parvenir jamais à l'esprit de la musique et même sans jamais le souhaiter; précisément encore c'est cette notion non-critique qui est coupable du fait que, sur l'échelle des valeurs de l'auditoire le plus large, sont davantage cotés disons Liszt et Paganini que Bach et Mozart, et que si malgré tout on joue ces deux derniers, c'est plutôt alors dans une interprétation »brillante« et subjective qu'avec concentration et objectivité.

Après tout telle est la nature du public et c'est la raison pour laquelle Nietzsche a dit: »Encore un siècle de lecteurs et ils me rendront l'écriture odieuse.« Inutile d'ailleurs de s'irriter contre la nature. Reprenons plutôt la question de la nature de la musique, de cette création dont la loi est de se trouver au versant opposé du goût régnant.

Si nous sommes incités à reprendre pour la millièmes fois cette question, cela n'est pas dû seulement au fait incontestable qu'aucune réponse satisfaisante n'a pu encore être apportée, mais aussi au mouvement contemporain de »ce qui résonne«. En effet, face aux nombreuses entreprises expérimentales modernes, utilisant l'électronique, le magnétophone, les éléments sonores concrets et même les produits des ordinateurs, la question se pose inéluctablement de savoir si cela entre aussi dans notre notion de la musique, et si tout cela est aussi »de la musique«. Si pour être musique il n'est pas suffisant de résonner et si au sein de ce fait de résonance ou derrière lui doit régner quelque ordre défini – sens, logique ou principe – alors, cette question sous sa forme aiguë est dirigée vers la détermination de la notion de musique.

J'ai lu un poème composé par un ordinateur. Ce n'est pas génial, mais correct. De semblables problèmes surgissent donc aussi bien dans le domaine de la philosophie de la poésie et de la philosophie des autres arts. A juger selon ce poème fait »artificiellement« – et cela est bien un poème s'il est bien fait – il

semblerait que dans la notion d'art ne doive pas entrer le prédicat »œuvre«, mais quelque chose de plus large: le prédicat »produit«. Cependant, l'ordinateur ne serait pas en état de composer un poème cohérent et surtout pas un poème cohérent artistiquement, si n'avait pas été construit en lui (»programmé«) l'esprit artistique. Ainsi, on peut considérer que cet esprit est prêté à la machine, et que son produit lui aussi est en fin de compte – une œuvre.

Même si l'on insiste sur le fait que le dispositif cybernétique non investi de l'esprit artistique peut aussi à partir d'une constellation d'éléments due au hasard (mots, tons, etc.) parmi une multitude de combinaisons tomber sur des séquences artistiquement valables, cela, en principe, ne détruit en rien nos anciennes convictions, que dans l'art doivent régner un ordre tout à fait déterminé et un sens. Selon le lois de la probabilité, dans un temps infini, seraient découvertes toutes les combinaisons possibles et parmi elles, évidemment toutes les combinaisons artistiques. Mais, parmi toutes les combinaisons possibles, seules quelques-unes, ordonnées, sont artistiques, aussi la question demeure et subsiste-t-elle intacte dans sa dignité: à savoir, qu'est-ce qui fait que seules certaines combinaisons *déterminées* (déterminées par quoi?) de tons donnent de la musique, et seules certaines combinaisons *déterminées* de mots donnent de la poésie? L'appareil électronique est en mesure d'inventorier en peu de temps toutes les combinaisons possibles, mais en lui on ne peut »programmer« les critères à partir desquels il ferait l'inventaire des seules combinaisons artistiquement valables. Si un esprit non-artistique quelconque avait à sa disposition un temps illimité, il découvrirait, tout comme l'ordinateur, outre les assemblages et les réseaux sans valeur, tous ceux qui sont artistiques. Ainsi la différence demeure, en principe, quantitative seulement.

Les vieux exemples comme celui des petits bouts de papier tirés d'un chapeau (Tzara) ou celui du singe qui pourrait, en tapant à la machine au hasard, composer selon la loi des grands nombres jusqu'à un roman complet, nous disent qu'à l'apparition de l'art le hasard lui aussi peut participer et qu'une production artistique ne résulte pas nécessairement de l'impératif intérieur. Mais cependant, la façon dont l'art s'est fait ne se reflète pas nécessairement dans ses produits et ne peut absolument pas expliquer ce qu'il est. Qu'une succession de mots ou de tons »soit parvenue« par chance au contexte artistique, ou qu'elle soit le résultat d'un effort, d'un choix ou d'une volonté consciente d'un artiste doué, cela ne change en rien le fait qu'un tel contexte doit exister afin qu'en général l'art puisse être. Le rôle du hasard dans les cas précités indique peut-être seulement que le facteur homme est refoulé à l'arrière-plan, et que l'art dans l'intégralité de son avènement grandiose s'élève au-dessus de la subjectivité humaine comme une réalité anhistorique et indépendante de la conscience humaine. De même que la poésie et la musique ne sont pas données par toutes les enfilades de tons ou de mots rassemblées au hasard, de même l'art ne peut naître de tout effort subjectif d'un homme particulier. Nous connaissons des »compositeurs« qui, tel le singe évoqué plus haut, frappent le clavier au hasard dans l'espoir que du concours accidentel des tons surgira quelque chose qui puisse servir de motif. Mais ce qui apparaît et porte en soi le sceau de la musique, ce n'est ni l'homme, ni le singe, ni l'ordinateur qui peuvent le rendre musical: ils peuvent seulement

le révéler. En ce sens la musique est quelque chose d'idéal, d'anhistorique et d'a-priori, parce que les formes, les liens et les combinaisons de la musique existent avant que quiconque ne soit «tombé» sur eux; en d'autres termes: cette réalité qui fait que certaines combinaisons seulement sont musicalement bonnes existe avant toute expérience avec les tons, qu'elle soit simiesque, banalement humaine, géniale ou technique.

Pour cette raison, la question s'impose et demeure: par quoi sont déterminées ces combinaisons, ou si l'on veut, qu'est-ce qui leur confère ce privilège d'être musicales, c'est-à-dire artistiques? Dans le cas seulement où nous ne considérerions pas la musique comme un art, et où nous ne lui demanderions pas d'être un art, serait-il possible d'inclure «tout ce qui résonne» dans la notion de musique et même de poser cela comme sa définition. A ce moment-là, les beuglements des animaux, le tintamarre des appareils ménagers ne se différencieraient pas d'un concerto de Vivaldi; à ce moment-là, toutes les tentatives contemporaines représenteraient de la musique, et au lieu de critères artistiques, on pourrait poser arbitrairement, un quelconque critère, tel que, disons, la force du son, la complexité intérieure ou bien la dissemblance avec tous les sons connus jusqu'à présent...

Malgré le fait qu'ainsi exprimée, il devient évident qu'une telle notion de la musique n'aurait aucun sens, bien des gens sont enclins à l'adopter, ne serait-ce qu'inconsciemment et à appeler musique tous les sons possibles, artificiellement provoqués, ainsi que leurs successions, et cela même s'ils prennent envers ces produits une attitude négative, lorsqu'ils disent, par exemple: «La musique moderne ne me plaît pas.» (Inutile, bien sûr, de dire que pour eux la notion de musique moderne est un tout, qu'elle leur plaît ou déplaît en bloc, de même qu'il y a beaucoup plus de gens qu'on ne pourrait l'imaginer – et de loin – qui considèrent qu'ils «aiment» «toute la musique classique» et avec cela, ne font pas de différence entre des compositeurs aussi antithétiques – spirituellement et ontologiquement inconciliables – que Haydn et Tchaïkovski.)

Pour définir la notion de musique, reste donc comme composante impossible à éluder la charge «artistique». L'épithète «artistique» doit entrer dans toute définition de la musique, même s'il semble qu'on fasse, avec cela, le premier pas vers un cercle vicieux. Le mot «œuvre» n'y entre pas forcément si la musique n'est pas liée à l'activité humaine – ou divine -, et même la notion de «produit» n'est pas indispensable si par musique nous entendons un système idéal de l'esprit, dans lequel est déjà prédéterminé tout ce qu'absolument la musique peut être, si donc nous regardons la musique comme un esprit objectif, et non comme un esprit objectivé.

Si nous ne considérons la musique ni comme «œuvre» ni comme «produit», nous ne sommes pas dans l'obligation de supposer l'existence de Dieu. La «musique des sphères», si elle existe, pourrait être, dans une vue théorique, le produit du hasard, tout comme les sphères elles-mêmes, c'est-à-dire l'univers. Mais dans la musique des sphères aussi quelque ordre doit régner pour qu'elle soit musique, et cet ordre, il se peut, est apparu par le jeu et la combinatoire du hasard

après d'innombrables tentatives qui n'ont produit que du non-ordre. Ou bien encore, l'ordre est propre à la nature du «cosmos» de telle sorte que le «chaos» ne saurait même exister. Alors la musique serait scellée dans les fondements mêmes du cosmos, et qui plus est, serait sa constructrice, – comme l'ont cru avec un aimable optimisme les pythagoriciens.

Mais comme d'un côté, selon leur conviction, la musique des sphères n'est pas audible – soit parce que purement noétique elle ne puisse qu'être pensée, soit que notre monde terrestre l'assourdisse de son immense bruit (selon moi, pourquoi pas les deux à la fois?) – et comme d'autre part, nous-mêmes savons qu'il existe une musique qui peut ne pas résonner, nomément dans notre conscience (selon une approche psychologique, dans «l'audition intérieure»), nous devons conclure que la charge «d'audibilité», comprise comme une résonance réelle, n'entre pas obligatoirement dans la définition de la musique. Personne ne peut nier que la musique n'existe d'une certaine façon alors même qu'elle n'est pas exécutée: dans la partition d'abord, ensuite dans la conscience du musicien et de l'auditeur, enfin (mais ici le doute est possible) dans la sphère des matrices formelles idéales à partir desquelles le compositeur «lit» et «traduit» la musique en partition; elle existe aussi, pour employer le terme de Platon, dans le «topos noetikos». Même si l'on peut nier l'existence de la musique dans «l'espace de la pensée», aucun doute n'est permis quant à son existence, sous un certain mode, en dehors du son concret réel et en dehors de l'interprétation. Comme élément disponible pour construire la définition de la musique, demeure donc le fait que les tons ne sont pas nécessairement entendus, mais qu'il faut au moins les avoir à l'esprit et se les représenter dans l'audition intérieure.

Arrivé à ce point, nous avons établi en vue de cette définition de la musique qu'il faut maintenir la notion de charge «artistique» et que le sens du terme artistique est déterminé par un certain ordre. L'hypothèse pythagoricienne avance que cet ordre est déterminé numériquement, c'est-à-dire qu'en musique les tons eux-mêmes et leurs rapports peuvent être fixés par des proportions numériques. Mais étant donné qu'il existe certaines proportions numériques qui ne produisent pas de musique, les pythagoriciens ont ajouté au nombre la notion «d'harmonie». Et le rapport harmonieux des nombres s'établit s'il reflète les relations numériques qui règnent dans le cosmos, c'est-à-dire, si ces relations répètent dans les petites dimensions celles qui sont manifestes dans les grandes. De cette façon, il était facile aux pythagoriciens de définir la nature de l'ordre même, fondant pour chaque création la différence entre le musical et le non-musical.

Mais la chose change d'aspect, si nous ne sommes pas enclins à déduire la musique, dans une perspective cosmologique, comme les pythagoriciens, de la disposition de l'univers, et si nous ne considérons pas qu'en même temps que la notion d'harmonie, elle est de provenance supra-terrestre, scellée dans les fondements du monde. Dans ce dernier cas, son fondement métaphysique nous fait défaut, et seul nous reste accessible son fondement physique, c'est-à-dire «ce qui résonne». Elle perd ainsi «un certain éclat», comme aurait dit Thomas

d'Aquin, et se ramène à un nombre indifférent de pulsations à la minute; alors l'enchantement par lequel, une ou deux fois par siècle, elle nous charmait, se transforme en calcul que l'on peut programmer dans un ordinateur.

Il nous manque, à coup sûr, et dans la même mesure, son principe ontique de construction, et le critère nous permettant de distinguer ses œuvres réussies de celles qui sont manquées. En effet, si elle ne reçoit pas de droit sa place dans la structure ontologique du monde, si elle n'est pas «*musica mundana*», alors elle se trouve abandonnée à l'extravagance et au caprice de l'homme, aux changements du goût, aux perturbations de l'histoire (culturelle) et même aux excitations psychologiques. Tout ce qui pouvait avoir un fondement objectif s'évanouit, et seule reste ce qu'on appelle «*musica humana*».

Et nous sommes témoins du fait suivant: à partir de la perspective «*fièrement humaine*», une critique est entreprise, de toute notion de la musique qui voudrait donner à celle-ci une détermination plus large, plus objective, plus digne de foi, détermination qui serait indépendante de «*l'instant*» où l'humanité a succombé aux «*douleurs, tourments, passions et désirs ardents*» qui lui sont particuliers – mouvement qui se distingue des précédents qui attaquaient la question tout autrement.

La destruction de la notion pythagoricienne de la musique (à laquelle avaient œuvré Platon, Plotin et Augustin) se fait, en fin de compte, de façon plus inconsciente que critique, à partir du «*panton hrematon metron antropos*» des sophistes, et dans son amour excessif de l'homme, elle coupe tous les liens possibles avec les foyers capables de générer des forces arrachant l'homme vers un niveau plus élevé. On commence à considérer la musique comme un langage de l'humanité, et comme l'expression de son «*âme*». Ainsi apparaissent à leur tour les notions psychologiques et sémantiques de la musique.

Nous avons bien dit sémantique aussi. Si l'on considère les tons comme des symboles qui, même indirectement «*signifient*» ou «*marquent*» ou «*font deviner*» ou «*permettent d'exprimer*» quelque chose, alors la musique est comprise comme «*un moyen de communication*», une «*information*», un «*appel*», un «*message*», ou plus largement un «*signal*».

Que ces signaux soient pensés sociologiquement, de telle sorte qu'«*appel*» ait la signification d'«*appel à la lutte*» ou qu'ils soient pensés psychologiquement de telle sorte qu'«*appel*» ait la signification d'«*appel à la compréhension*» et d'«*appel à l'entente*», il est indubitable que dans le cadre de l'école sémantique, la musique représente l'un des modes de la «*communication entre les hommes*», donc quelque chose qui se déroule parmi les hommes.

Ainsi la partition de la musique en trois catégories, selon Aristide (appartenant au monde, à la réalité organo-psychique, au fait instrumental), se ramène à ne considérer qu'une de ces catégories, la seconde. Ce qui est construit à partir de celle-ci présuppose l'existence de la première, tandis que la troisième catégorie devient son agent. En effet, les sons instrumentaux deviennent eux aussi symboles, ce qui signifie l'expression de l'âme.

L'«*harmonia tes psihés*» l'a emporté puisque la musique est laissée aux soins des superstructures, et quant au corps, l'économie s'en occupera de toutes façons. On se souvient de la façon dont Voltaire priait le ciel de le délivrer des douleurs physiques, se chargeant lui-même, disait-il, de celles de l'âme.

Naturellement se serait une erreur d'identifier la notion sémantique et la notion psychologique de la musique, – erreur aussi d'identifier les tendances correspondantes – mais il faut établir que l'une et l'autre de ces façons de penser édifient une notion de la musique dont la visée n'est pas la musique elle-même, mais l'homme.

La différence entre ces deux inclinations n'est pas aussi importante si l'on considère l'objet de leur penchant que si l'on considère le fait suivant: la première se prétend philosophique, c'est-à-dire prête au corps à corps avec la pensée pythagoricienne.

Ainsi en suivant le mouvement par lequel la notion de musique se construit nous sommes amenés jusqu'au moment où la critique de la notion pythagoricienne (c'est-à-dire autochtone) de la musique est reprise en charge par deux forces distinctes qui se fondent et s'imposent, s'établissant sur le plan de la psychologie expérimentale d'une part, et sur le plan de la logique positiviste d'autre part.

La notion de la musique propre aux sophistes s'est dédoublée. Cependant, ce qui la rend spécifique, dans ces deux rameaux de la réflexion, – le fait, pour le premier, qu'au sein du psychologisme la notion souligne l'«*expression*», et pour le second qu'au sein de la sémantique elle souligne le «*reflet*» ou la «*communication*» – est sans importance au sens philosophique du mot (c'est-à-dire dans l'effort pour déterminer la nature du phénomène musical de façon réflexive), puisque dans les deux cas la musique n'est pas autre chose que la résultante des vœux humains appliquée en des points déterminés appelés «*génies*», qui ne sont que l'expression ou le reflet les plus purs des aspirations propres à l'humanité tout entière.

La formule de Kafka, selon laquelle «*le génie est une déviation de la règle*» ne mériterait guère d'être offerte à l'autel de l'humanité ou apportée en faveur du psychologisme comme du sémantisme, puisque les seules règles connues en musique sont fondées sur le point de vue pythagorico-leibnizien qui regarde la musique comme un calcul sans reliquat – «*calcul fait inconsciemment*». Si la génialité se trouve dans ce petit décalage, dans des situations critiques où le compositeur a réussi par chance (Adorno), déviant en l'occurrence de la règle, la réflexion même la plus superficielle n'insistera plus sur cette déviation (à partir d'un calcul non erroné), mais considérera les règles dont on vient de parler comme la base ou l'arrière-plan au-dessus ou au-delà desquels s'élèvent ici et là des calculs gauchis et des manifestations disharmoniques qui en tant qu'exception confirment les règles. Ces déviations avertiront la conscience dotée de l'ouïe qu'elles sont opérées au sein d'une réalité comprise en soi, et par leur disharmonie, leur surgissement brusque, souligneront davantage encore leur signification. La pensée de Kafka est née au sein de l'époque où le point de vue «*sophistico-humaniste à la manière de Gorki*» avait déjà triomphé, et elle

représente une tentative classique pour s'en arracher, en proclamant comme sa logique propre, les déviations qui proviennent de sa négation de toute logique. Du reste nous savons ce que c'est que Kafka.

Ainsi, la façon pythagoricienne de comprendre la musique n'est sérieusement ébranlée qu'à l'époque de l'image du monde» (Zeitalter des Weltbildes – Heidegger), c'est-à-dire à l'époque où l'image du monde devient plus importante que le monde même pour l'humanité. Alors l'humanité requiert avec la plus grande force de la musique qu'elle le dépeigne. C'est l'époque du «Tonmalerei», celle de la musique à programme, ou dit très largement, l'époque du romantisme avec toutes ses ramifications plus ou moins impressionnistes et expressionnistes – époque aussi heureuse pour la peinture et peut-être la poésie que rebutante pour l'histoire de la musique. Bref, c'est l'époque où l'aspiration grandiose qui voulait la construction des mondes à l'aide de la musique se voit remplacée par l'accord humido-visco-pleurmichard des voix humaines qui à travers tout le spectre des irisations intérieures, et des colorations du sentiment, chante un monde et un seul, celui-qu'on-a-sous-le-nez.

Du reste, la continuité de la pensée noétique pythagoricienne n'a pas été interrompue avant cela, non plus qu'à l'époque de la Renaissance, où parallèlement aux mouvements de l'Humanisme et de la Propagation des Lumières (Camerata florentine), elle recevait un soutien vigoureux dans les écoles platoniciennes. Avant cette époque, la continuité s'est maintenue à travers Augustin (la musique est «numerus et motu») aussi bien qu'au Moyen-Âge, et cela très fortement, alors que régnait l'approche mathématico-métaphysique de la musique et la division pythagoricienne de l'art en quadrivium et trivium. Après la Renaissance, la continuité est puissamment maintenue au cours du Baroque, où Leibniz apporte le terme de «calcul inconscient» dans la compréhension de la musique, où Rameau découvre, avec son «centre harmonique», les fondements mathématico-rationnels de la musique, c'est-à-dire les fondements noétiques de la tonalité, où Bach et Händel, enfin, ne commettent dans leur œuvre gigantesque presque aucune faute de calcul musical. L'objectivité et la générosité métaphysique de la musique de Bach, dans la construction de mondes indifférents à l'égard des désirs ardents, individuels, terrestres, éprouvés par les hommes, telle est peut-être la preuve la plus authentique de la grandeur de la *Weltanschauung* pythagoricienne.

Cette réalité noético-mathématique se maintiendra encore dans le classicisme viennois et jusqu'aux œuvres tardives de Beethoven où commencent à faire irruption les premiers accords romantiques de nature dramatico-pathétique, ruisselants du sang de la lutte héroïque de l'homme contre le destin, et pleins du désir ardent de conquête et de possession de ce monde. Donc, fondamentalement, apparaît un «programme» qui suit des motifs non musicaux de la tragédie, de la poésie, – dans l'expressionnisme tout particulièrement, – et de la peinture. Le romantisme est la première coupure importante et brutale avec la tradition pythagoricienne qui préparera le terrain aux notions psychologiques et positivistes de la musique (C'est pourquoi la musique moderne, – comme Theodor Adorno le met en évidence, à propos de l'exemple de Schönberg, – n'est pas reliée au romantisme qui la précède, mais directement au baroque, revivifiant à

nouveau l'esprit mathématique dans la musique. Le sens des règles et des interdits dans le travail de composition, que les musiciens eux-mêmes s'imposent porte indubitablement en lui le caractère du calcul.)

Si l'on prend en considération le fait qu'à vrai dire, du point de vue historique, l'interruption de la tradition comprenant la musique du point de vue noético-métaphysique n'a été que très brève, et que de plus, après cette coupure, la théorie et la pratique musicales sont revenues à cette même compréhension, une question s'impose: faut-il faire entrer dans notre définition de la musique des notions telles que «expression de l'âme humaine», «confession de l'artiste au moyen des tons», ou «peinture du monde au moyen des tons»? Les notions psychologico-positivistes de la musique, ne contiennent-elles pas une estimation par trop pauvre de cette dernière, qui insiste sur le microcosme terrestre et sur le monde humain («Lebenswelt») plutôt que sur ses racines et sa portée macrocosmiques?

Un coup d'œil philosophique sur cette problématique décèlera immédiatement qu'au fond de toutes les différences opposant la conception pythagoricienne à la conception romantique de la musique, se situe la distinction entre l'approche ontologique et l'approche gnoséologique de l'objet. La position ontologique prend son objet «en soi» (te fisei), la position gnoséologique «pour nous» (pros hemas), c'est-à-dire pour autre chose que soi; l'attitude ontologique s'efforce de déterminer de quoi est faite la musique, comment elle est intérieurement structurée, et ce qu'elle signifie en soi; l'attitude gnoséologique veut voir, en revanche, ce qu'elle représente pour les hommes concrets, et comment, dans quelle mesure, et sous quel aspect la musique discerne ce monde et construit son image. Dans le premier cas, on regarde la musique comme un être qui, par soi et hors de soi irradie une valeur, dans le second, elle reçoit cette valeur seulement dans la mesure où elle discerne et découvre ce monde, et représente le «reflet subjectif de la réalité objective»; bref, dans le traitement ontologique on représente la musique selon ce qu'elle est, dans le traitement gnoséologique, selon ce qu'elle représente et narre – donc, selon ce qu'elle n'est pas. Les tons, éléments indispensables de la musique, sont dans la façon de penser ontologique l'unique et immédiat tissu de l'être même de la musique, dans la pensée gnoséologique et psychologico-sémantique, les tons se changent en signes et symboles grâce auxquels une certaine «facticité» (c'est-à-dire une réalité objectale imposée du dehors à la musique), est «dénotée» ou «exprimée».

Dans notre conception de la musique n'entrera pas le moment du langage (même porté à un haut degré de spécificité); non que nous sous-estimions l'importance de la «communication entre les hommes» et le besoin de «narrer» les faiblesses et les victoires humaines, mais parce que la thèse que la musique est un langage perd de vue que la musique est quelque chose, et qu'elle ne fait pas que représenter (ou peindre). La notion de musique à laquelle nous accédons, en nous appuyant sur la manière pythagoricienne de voir les choses prend son départ dans le fait (ou si l'on veut dans la supposition) que la musique est plutôt l'image dans laquelle les mondes se reflètent, se reproduisent et s'offrent en petit que l'image du monde lui-même.

A l'époque où régnait encore la vue romantique, est apparu, il est vrai, Bergson, qui a tenté d'élever son enseignement de l'intuition jusqu'au principe métaphysique, à partir de l'exemple de la musique; et ce faisant son aspiration l'a conduit très près de la conception adéquate de la musique, (à la différence de Croce, selon qui elle demeure un organe de la connaissance) mais déjà la notion même d'«intuition» est une création gnoséologique. Il ne s'agit donc pas, pour nous, de considérer la musique comme un organon mieux fait pour la connaissance que les autres, mais de ne pas la considérer du tout comme un organon, aussi parfait fût-il, et qui se montrerait propice à conduire jusqu'au plus profond la découverte des secrets des mondes.

Pour ces raisons, je voudrais proposer, en terminant, la définition suivante de la musique:

La musique est une création artistique dont le sens réside dans le fait qu'au moyen exclusif de relations entre les tons réels ou conçus par l'esprit, – et à peu de choses près mathématiquement exprimables et fixables – elle réitère à une petite échelle les différents ordres régnant dans le macrocosme, de telle façon que l'esprit qui les reconnaît et les intègre, ressent directement la parenté de son être avec la totalité du monde.

Ainsi de la musique sont rejetés tous les produits qui ne contiennent aucun ordonnancement, dont les ordonnancements ne peuvent être fixés dans le matériel tonal, ou dont les ordonnancements sont de provenance locale et subjective, et qui, demeurant au niveau du sentiment ne parviennent pas au principe ontique.

Summary

A CONTRIBUTION TO THE DEFINITION OF THE PYTHAGOREAN CONCEPT OF MUSIC

The question, *what is music*, is the most difficult of those which have been put to the philosophy of art. To find the answer to it would be to open wide the door to the secrets of art. The idea of including, in an uncritical way, all phenomena consisting of tones or, more widely, almost everything that sounds or that has been intended to sound, does exist. But if the idea, that in that sound or behind it must be a certain order, a certain sense, logic or principle, is accepted, the question of defining the notion of music still remains untouched in its dignity: What makes *certain* combinations of tones music? Has one sequence of tones achieved the level of art by chance, or is it the result of the efforts, choice and consciousness of the gifted artist? What determines certain combinations of tones; or what grants them the privilege of being musical or artistic? The fact that the definition of music should preserve the notion of *art*, and that what is artistic is determined by a certain order, is still present. The Pythagorean hypothesis is that order is determined numerically, namely the tones and their relations in music can be fixed by numerical proportions. But as there are some numerical proportions which are not music, Pythagoreans added the notion of harmony to that number. The harmonious relations between numbers arise when they are the reflection of the numerical relations ruling over the cosmos and if they repeat in little these grand numerical combinations. The objectivity and metaphysical devotion of Bach's music in building a world indifferent to the earthly individual desires of people is perhaps the best possible confirmation of the greatness of Pythagorean cognitive and mathematical *Weltanschauung*.

The destruction of the Pythagorean notion of music (on which Plato, Plotinus and Augustine worked) relies more unconsciously than critically on the sophism «man is the measure of all things».

It was not gravely shaken before the «period of the picture of the world» (Zeitalter des Weltbildes – Heidegger), when the *picture* of it became much more important than the world itself and mankind firmly started to demand that music should produce such pictures. At that point music started to be considered as both the language and the expression of the «soul» of mankind. Together with this appeared psychological and semantic ideas of music, building notions the aim of which was not music but man. The psychological approach insists on «expression», while semantics demands «reflection» or «communication». In both cases music is nothing but the result of human wills accumulated at certain points called *geniuses*. But does not the psychological-positivistic idea of music imply too poor a judgement of it, insisting on the microcosmos of the earth and the human world (*Lebenswelt*), instead of its macrocosmic origin and scope?

A philosophical investigation into these problems will immediately show that at the root of all differences between the Pythagorean and Romantic ideas of music lies the difference between the ontological and the noetic approach to the subject. Ontologically subjects are treated by *themselves*, noetically for us; ontological treatment regards music as what it is, while for noesis music is what it tells and presents, namely what it is not.

According to the Pythagorean concepts of music the following definition of it could be suggested:

Music in an artistic creation the sense of which lies only in the relations between real or imagined tones which can be approximately mathematically expressed and fixed, in repeating in little the orders ruling over the macrocosm, so that the spirit which recognizes and accepts them feels directly the relationship of his entity and the totality of the world.

Sažetak

PRIOLOG ODREĐENJU PITAGOREJSKOG POJMA MUZIKE

Pitanje o tome što je muzika najteže je među svima koja su se pred filozofiju umjetnosti postavljala. Odgovor na njega značio bi ujedno da je predvorje tajne umjetnosti kao takve širom otvoreno. Postoje shvaćanja da se pojmom muzike mogu obuhvatiti na nekritičan način svi fenomeni koji se sastoje od tonova ili, još šire, gotovo «sve što zvuči» ili je namijenjeno tome da zazvuči. No, ako se prihvati da u tom zvučenju ili iza njega mora vladati neki određeni red – smisao, logika ili princip – pitanja određenja pojma muzike ostaju dalje nedirnuta u svom dignitetu: što čini da samo neke određene kombinacije tonova daju muziku? Je li jedan slijed tonova slučajno «našao» na umjetnički kontekst ili je on pak rezultat napora, izbora i svjesne volje nadarena umjetnika? Čime su određene kombinacije tonova, ili čime su povlaštene da bi bile muzičke, odnosno umjetničke? Ostaje činjenica da se u definiciji glazbe mora sačuvati obilježje *umjetnosti*, a da je umjetničko određeno izvjesnim redom. Pitagorejska je pretpostavka da je ovaj red određen brojčano, tj. da se u muzici i sami tonovi i njihov odnos mogu fiksirati brojčanim proporcijama. No, kako postoje i takve brojčane proporcije koje ne daju muziku, pitagorejci su uz broj dodali i pojam *sklada*. Skladan odnos brojeva nastaje ako su oni odraz brojčanih relacija koje vladaju kozmosom i u malom ponavljaju one brojčane kombinacije koje se javljaju u velikom. Objektivnost i metafizička predanost Bachove muzike u izgradnji svijetova indiferentnih prema zemaljskim, individualnim čežnjama ljudi možda je najveća moguća potvrda veličine pitagorejskog noetičko-matematičkog *Weltanschauunga*.

Destrukcija pitagorejskog pojma muzike (na kojemu su radili Platon, Plotin i Augustin) oslanja se više nesvjesno nego kritički u krajnjoj liniji na sofističkom «čovjek je mjerilo svih stvari». Taj je pojam bio ozbiljnije uzdrman tek u «razdoblju slike svijeta» (Zeitalter des Weltbildes – Heidegger), odnosno u razdoblju kad je umjesto samog svijeta postala za čovječanstvo značajnija slika o njemu te je ono i od muzike počelo najodlučnije zahtijevati da ga «slika». Muzika se počinje istovremeno smatrati jezikom čovječanstva i izrazom njegove «duše». Time dolaze na red psihologijski i semantički pojmovi o muzici i oni grade pojmove kojima nije cilj muzika, nego čovjek. Unutar psihologizma inzistira se na «izrazu», a unutar semantike na «odrazu» ili «priopćenju», a u oba slučaja muzika nije ništa drugo nego rezultanta ljudskih htijenja koja se skuplja u određenim točkama zvanim *genijima*. No, nije li u psihologističko-positivističkim pojmovima o muzici sadržana jedna isuviše bijedna ocjena

muzike koja inzistira na mikrokozmosu Zemlje i ljudskog svijeta (*Lebenswelt*) umjesto na njenim makrokozmičkim korijenima i domaćajima?

Filozofijskim osvrtom na ovu problematiku odmah se uočava da na dnu svih razlika između pitagorejskog i romantičarskog shvaćanja muzike leži razlika između ontološkog i gnoseološkog pristupa predmetu. Ontološki stav uzima svoje predmete *po sebi*, gnoseološki *za nas*; u ontološkom tretmanu muzika se cijeni po onome što ona jest, u gnoseološkom po onome što ona prikazuje i propovijeda – dakle, po onome što ona nije.

Oslanjajući se na pitagorejske koncepcije, mogla bi se predložiti sljedeća definicija muzike: *Muzika je umjetnička tvorevina čiji se smisao sastoji u tome da isključivo u relacijama između realnih ili zamišljenih tonova, koji se mogu približno matematički izraziti i fiksirati, ponavlja u malome poretku koji vladaju u makrokozmosu, tako da duh koji te poretku prepoznaje i prima neposredno osjeća srodnost svog bića s cjelinom svijeta.*