

KLITOS IOANNIDES, Nicosie

L'ÉTHOS MUSICAL CHEZ PLATON

Damon et sa doctrine

«L'introduction d'un nouveau genre (εἶδος) de musique est une chose dont il faut se garder: ce serait tout compromettre (ἐν ὅλῳ κινδυνεύοντα), s'il est vrai, comme le prétend Damon et comme je le crois, qu'on ne peut changer les modes (τρόποι) de la musique, sans bouleverser les lois fondamentales de l'État»¹.

Ce texte, formel et catégorique, du quatrième livre de la *République*, nous introduit à une série de recherches concernant la personnalité de Damon, et ses conceptions sur les rapports entre les manières musicales et les structures sociales ou politiques. A travers cette théorie d'une interdépendance entre les phénomènes artistiques et les institutions, le problème d'une éthique musicale se pose à tous les niveaux. Il se pose d'abord par rapport aux créateurs, aux pédagogues et aux législateurs. Mais avant d'examiner les propos de Platon, il est indispensable d'essayer de définir ses inspirations damoniennes.

Damon est ami de Périclès² et maître d'un grand nombre de personnages illustres d'Athènes du Ve siècle³. La biographie, quasi légendaire de Damon, le fait disciple soit d'Agathoclès soit de Lamproclès, élève lui-même d'Agathoclès. Damon était aussi disciple du sophiste Prodicos. Damon lui-même avait pour disciples les musiciens Dracon et Megillos et surtout Socrate et Périclès. Platon dans le *Lachès* imagine que Nicias pourrait lui confier son fils.

La doctrine musicale de Damon est une des sources de référence de la critique littéraire et musicale durant plus d'un siècle. Son enseignement inspira plusieurs générations de pédagogues et d'orateurs⁴. Les quelques fragments

1. *Rép.* IV, 424 c: Damon, frag. 14 (éd. Lasserre).

2. *Alcib.* I, 118 c; Damon, frag. A, 5 Diels; *Plut.*, Péricl., ch. 4; cf. F. Lasserre, *Plutarque, de la Musique*, Lausanne 1954, p. 54 et n. 2.

3. *Lachès* 180 c-d. cf. F. Lasserre, op. cit., pp. 53-54. E. Moutsopoulos, *La Musique dans l'oeuvre de Platon*, Paris 1959, pp. 187-188.

4. W. A. Anderson, *Ethos and Education in Greek Music*, Cambridge, Massachusetts 1966, pp. 74 sq. et 241 sq.; F. Lasserre, op. cit., pp. 53, 73; E. A. Lippman, *Musical Thought in Ancient Greece*, p. 69 sq., N.Y. 1964.



de son fameux discours appelé *Aréopagitique*, qui fut prononcé avant son ostracisme pour avoir été accusé d'être «mégalomane et tyrannophile», nous fournissent les éléments principaux de sa doctrine. D'après l'accusation (443 av. J.C.) il aurait persuadé Périclès de dépenser des sommes énormes pour la construction des monuments publics et, entre autres, celle de l'Odéon achevée en 444, peu avant son ostracisme⁵.

L'ensemble des témoignages antiques affirment que *l'Aréopagitique* se rapportait principalement à l'éducation musicale⁶. E. Ryffel soutient l'hypothèse que ce discours a servi de modèle au discours homonyme d'Isocrate⁷. Mais pourquoi avoir choisi l'Aréopage comme lieu pour y défendre des thèses musicales, sujet qui en apparence est sans portée politique?

Deux textes d'Isocrate sont assez significatifs pour expliquer ce choix. Isocrate, en traitant de l'éducation ancienne, considère l'Aréopage comme un lieu ayant une autorité morale: «Nos ancêtres se souciaient à tel point de sagesse qu'ils chargèrent le conseil de l'Aréopage de veiller au maintien de l'ordre et de la décence (εὐκοσμία)»⁸. «Pour veiller à la discipline (εὐταξία), disais-je, ils choisirent un conseil qui sût considérer comme étant dans l'erreur les citoyens qui se croiraient parfaits par la stricte observance des lois: tous les Grecs alors seraient semblables s'ils n'avaient qu'à s'emprunter leurs décrets... Dans un État bien gouverné les citoyens ne couvrent pas les portiques de textes: ils ont dans l'âme le sens de la justice»⁹.

Au nom des mêmes principes «εὐκοσμία et εὐταξία», Damon défendait l'éducation au moyen de la musique, et il demandait à l'Aréopage d'y veiller. Contre les conceptions de la génération de Marathon qui donnait une priorité à la gymnastique et considérait la musique comme un complément de la culture générale¹⁰, Damon insiste sur l'importance de la musique dans l'ensemble de l'éducation des jeunes.

Le développement de l'âme vers la justice est le résultat de l'influence d'un nombre précis de gammes, c'est-à-dire des harmonies des anciens¹¹.

5. Diels, frag. A 4; Lasserre, op. cit., pp. 53-54.

6. Cicéron, *De or.* III, 33, 132, le compare à la Géométrie d'Euclide; cf. frag. 1, Diels.

7. Isocr., 7, 37-49; cf. E. Ryffel, *Eukosmia*, *Museum Helveticum* IV, 1947, pp. 23-38.

8. Isocr., *Aréop.* 37.

9. Isocr. *Aréop.* 39. Dans le *Protagoras* (323 a) de Platon on retrouve l'opposition entre l'action punitive des lois et l'éducation des mœurs. En 325 d, il y a un parallèle à Isocrate *Aréop.* 37 sur l'«ἐπιμελεῖσθαι εὐκοσμίας»; cf. Heinemann, *Nomos und Physis*, Basel, Reinhardt, 1945 p. 148 sq.

10. Plut., *Vit. Themist.* 2. Thémistocle ignorait le jeu de la lyre et s'en vantait; Arist. *Polit.* VIII, 3, 2. A. Philod., *De mus.* 1, XVI, p. 16 sq. (Van Krevelen).

11. Damon, frag. 6. (Lass.).

L'idée centrale de *l'Aréopagitique* consiste à montrer la force de la musique pour conduire l'âme à la vertu. Grâce au témoignage de Philodème de Gadara, on voit que Damon élève la musique à l'ordre supérieur de discipline d'âme. «L'enfant en s'accompagnant à la lyre et en chantant, ne manifeste pas seulement le courage, la modestie, la sagesse, mais aussi son sens de la justice»¹². Donc, c'est une démarche méthodique et scientifique que Damon propose pour la formation de l'âme.

Dans trois de ses fragments¹³ il se soucie de la jeunesse et réclame que son éducation se fasse à travers des pratiques nobles et heureuses. Pour lui, la pénétration d'un seul son déterminé suffirait à éveiller dans l'âme l'éthos musical. La résonance dans l'âme résulte pour les adultes, d'un état homologue, et pour les jeunes, d'un processus imitatif.

L'Aréopagitique contient les thèses principales d'une élaboration technique et méthodique de l'éthos de différentes formes de musique. C'est la musique bien définie et réglementée qui a la puissance formatrice de la Vertu. En ce sens, Damon et son école procèdent à la définition des systèmes d'harmonies, de rythmes et d'attitudes. Les théories damoniennes font l'objet de discussions du troisième livre de la *République*¹⁴ et on en trouve d'importants échos jusque dans les *Lois*¹⁵.

Les caractères du système damonien sont rendus explicites par certaines indications que donne A. Quintilien sur les procédés employés par cette école¹⁶. Malgré les tendances spéculatives de A. Quintilien, on peut dégager la manière dont les sectateurs de Damon déterminaient les harmonies et leur éthos particulier. Dans le texte, il est question de la «petteia» qui consistait «à choisir les sons les plus indispensables dans chaque circonstance»¹⁷. Ensuite, Quintilien se réfère à la *République* selon laquelle «il y a quatre espèces de sons qui engendrent toutes les harmonies»¹⁸. Il s'agit du rapprochement des quatre harmonies du *Lachès*; dorienne, iastienne, phrygienne, lydienne qui rendent plus manifeste ce procédé¹⁹.

12. Philodème, *De Mus.* B 4 (t. I, p. 383) Diels. Pour Philodème il n'y a pas d'identité de la Musique avec la Justice mais l'homme musical doit être juste.

13. Damon, frag. 6, 7, 11 (Lass.).

14. *Rép.* III, 398 et suiv.

15. *Lois* II, 653 a et suiv.; VII, 814 d; 815 b; 816 b; cf. frag. 20 (Lass.); Aristote aussi (*Polit.* V, 1340 b) fait allusion à l'éthos de rythmes; cf. Proclus, *In Pl. Remp.* 311, 399 E (I, 61 Kroll).

16. A. Quint., *De la Musique*, pp. 76-82 (éd. W. Ingram).

17. *Ibid.*, p. 81 (W. Ingram).

18. *Rép.* III, 400 a.

19. *Lachès* 188 d.

Il est évident que chaque école utilisait ses propres méthodes. Aristoxène affirme que tous les harmoniciens n'avaient pas le même critère pour désigner l'harmonie la plus grave²⁰. D'après A. Quintilien, Damon distinguait quatre voyelles qui, précédées d'un «τ», servaient à désigner tous les sons: tē, ta, tē, tō (τη - τα - τε - τω).

Les sons distingués par «η» sont considérés comme humides, passifs et efféminés; ceux désignés par «ω» comme actifs et mâles; quant aux sons intermédiaires, ceux composés d'un «α» sont plus virils et ceux composés d'un «ε» ont un caractère plus féminin²¹. La position et le nombre des sons donnent aux harmonies ainsi constituées leur valeur éthique singulière²². De cette manière la musique suivant les mouvements correspondants de l'âme exerce son influence sur l'enfant et permet à l'adulte de s'exprimer. Il en est de même pour les gestes et les rythmes.

Ces considérations jointes à d'autres raisons se trouvent à la base du choix des harmonies, des rythmes et des instruments, chez Platon, et en premier lieu chez Damon.

H a r m o n i e s , R y t h m e s e t I n s t r u m e n t s

D'après Martianus Capella les premiers traités théoriques de Musique apparaissent avec Lasos qui a formulé le plan classique des traités de musique²³. Damon est attaché à cette série de théoriciens et il suit leur plan traditionnel de recherches. L'ordre d'études des différentes parties était ainsi constitué: «la matière musicale (rythme, son, mesure des mots) la composition (invention de la mélodie, choix des modes, composition propre) l'exécution (instruments, chant, déclaration rhapsodique)²⁴.

Dans le long passage de la *République*²⁵ où il est question des grands problèmes musicaux, Platon s'inspire de *l'Aréopagitique*, comme il le dit lui-même.

Ayant devant les yeux l'exposé du discours damonien pour une éducation fondée sur l'influence ordonnatrice que la musique peut exercer sur l'âme, Platon met en accord Socrate et ses interlocuteurs sur la forme homogène

20. Aristox., *El. Harm.* II, 37, 20 et suiv. (Macran).

21. A. Quint., p. 79 (W. Ingram).

22. *Ibid.*, cf. *Philèbe* 17 c-d.

23. Lasos, frag. A 13 ap; *Mart. Capella* IX, p. 936 (Eyssenhardt); cf. A. Quint., 5 (W. Ingram) Lasserre, op. cit., p. 44.

24. Lasserre, op. cit. pp. 44, 58; cf. E. Moutsopoulos, op. cit., pp. 190-192.

25. *Rép.* III., 398 d-400 c.



de la musique qui mérite d'être enseignée dans sa Kallipolis. Il s'agit de la mélodie qui «se compose de trois éléments: les paroles, l'harmonie et le rythme»²⁶, mais «l'harmonie et le rythme doivent s'accommoder aux paroles»²⁷. Par conséquent les paroles des chants ou des poèmes récités accompagnées d'un rythme et d'une harmonie du même caractère serviront de critère unique et rationnel de tout jugement esthétique et moral. Platon ainsi reste fidèle à ses principes par rapport aux lois morales et politiques qui régissent sa cité.

Toute création contraire aux modèles des bonnes moeurs est condamnée. Homère et les tragiques ne trouvent pas de place dans la Kallipolis, et la musique qui accompagne des vers d'une même inspiration est également rejetée²⁸. Par contre, le philosophe offre à l'âme belle et gracieuse les brides pour guider tout mouvement de création et d'expression. Il insiste sur les liens d'interaction existants entre l'âme et l'art. «La grâce (εὐσχημοσύνη) et le manque de grâce dépendent de la perfection ou de l'imperfection du rythme, mais le bon et le mauvais rythme (εὐρυθμον, ἄρρυθμον) se règlent et se modèlent l'un sur le bon style, l'autre sur le mauvais, et il en est de même de la bonne et de la mauvaise harmonie (εὐάρμοστον, ἀνάρμοστον), s'il est vrai que le rythme et l'harmonie, comme nous le disions tout à l'heure, se règlent sur les paroles et non les paroles sur le rythme et l'harmonie...; mais... les paroles elles-mêmes ne dépendent-elles pas du caractère de l'âme? (ψυχῆς ἤθει)... Et tout le reste ne dépend-il pas du discours? Ainsi l'excellence du discours, de l'harmonie, de la grâce et du rythme, vient de la simplicité de l'âme εὐλογία ἄρα καὶ εὐαρμοστία καὶ εὐσχημοσύνη καὶ εὐρυθμία εὐηθεία ἀκολουθεῖ... la simplicité véritable d'un caractère (ἡθος) où s'allient la bonté et la beauté»²⁹.

Platon ne bannit ni la poésie ni les arts de sa cité. Simplement il n'admet pas l'immoralité, même si elle est fondée sur un réalisme. Il cherche «des artistes doués pour suivre la trace du beau et du gracieux»³⁰, «parce que le rythme et l'harmonie sont particulièrement propres à pénétrer dans l'âme et à la toucher fortement et que, par la beauté qui les suit, ils embelissent l'âme»³¹. Tel est le rôle donné à la musique qui «est la partie maîtresse de l'éducation»³². Elle doit s'élever à ce niveau qui permet de distinguer et d'interpréter les for-

26. *Ibid.* III, 398 d.

27. *Ibid.* 398 d.

28. *Ibid.* 392 a et suiv., 401 a et suiv.

29. *Ibid.* 400 d-e.

30. *Ibid.* 401 c.

31. *Ibid.* 401 d.

32. *Ibid.*

mes (εἶδη) de la tempérance, du courage, de la générosité et de la grandeur d'âme³³, «car la musique doit aboutir à l'amour du Beau»³⁴.

Ce raisonnement permet à Platon de choisir les harmonies, les rythmes et les instruments aptes à rendre l'âme meilleure. Aussi les harmonies «mixolydienne» et «syntolydienne» sont-elles exclues comme plaintives. Elles sont pernicieuses, même pour les femmes qui doivent avoir une tenue convenable et à plus forte raison pour les hommes. Il en est de même pour l'«ias-tienne» et la «lydienne» à cause de l'ivresse et de la paresse qu'elles provoquent³⁵. Les seules gammes qu'il accepte sont la «phrygienne» et la «dorienne», car elles évoquent, la première la paix et la sainteté, et la seconde le courage et la vaillance³⁶. L'homme qui les pratique imite leurs sons et leurs intonations. Donc, le mouvement de l'âme et le mouvement du son se trouvent en rapport d'interaction.

L'imitation et l'influence du son, à travers le mouvement de ressemblance et d'accord, réalisé dans la justesse du son aigu et grave, peut conduire à l'imitation de l'harmonie divine dans le mouvement mortel³⁷. «Ce qui dans la musique est bon pour la voix et nous la fait entendre, nous a été donné en vue de l'harmonie. Car l'harmonie, dont les mouvements sont de même espèce que les révolutions régulières de notre âme, n'apparaît point à l'homme qui a un commerce intelligent avec les Muses, comme bonne simplement à lui procurer un agrément irraisonné, ainsi qu'il le semble aujourd'hui. Au contraire, les Muses nous l'ont donné comme une alliée de notre âme, lorsqu'elle entreprend de ramener à l'ordre et à l'unisson ses mouvements périodiques, qui se sont déréglés en nous»^{37a}.

Quant à la force imitative des sons, Platon considère que la Musique «fait parler d'elle plus que les autres arts d'imitation». Son champ d'action se situe par rapport aux modèles supérieurs que les textes forcément lui procurent^{37b}. Car la musique n'est pas autre chose qu'initiation à la vertu quand le son atteint l'âme^{37c}. Donc, le choix des modes musicaux est d'une portée essentielle pour le législateur.

33. *Ibid.* 402 c.

34. *Ibid.* 403 c.

35. *Ibid.* 398 e.

36. *Ibid.* 399 a-c. Dans le *Lachès* 188 a et suiv. Platon rejette avec le lydien et l'ias-tienne le phrygien aussi car il est question dans ce dialogue du courage.

37. Lasserre, op. cit., pp. 60-62; Ryffel, op. cit. 27, 31. *Timée* 67 b-c; 80 b; *Lois* II, 668 a. Sur les sons et les doctrines physiologiques de Platon, Moutsopoulos, op. cit., pp. 23-45.

37a. *Timée* 47 c-d.

37b. *Lois* II, 669 b-c; 668 a.

37c. *Lois* II, 672 e.

Dans les *Lois* Platon rattache les harmonies dorienne et phrygienne aux deux danses sérieuses, la «pyrrhique», danse guerrière, et l'«emmélie», danse religieuse³⁸. Platon considère l'harmonie dorienne comme la plus pure et la plus élevée de toutes. Deux textes, un du *Lachès*³⁹ et un des *Lois*⁴⁰, confirment sa préférence pour l'harmonie dorienne en raison de son caractère viril et grave.

Si la stabilité des institutions spartiates explique l'attachement de Platon aux régimes anciens (voir l'Égypte et la Crète) face à l'évolution facheuse des États, cela démontre l'hypothèse, maintes fois exprimée⁴¹, de la préférence du philosophe pour la gamme dorienne.

La connaissance technique de ces harmonies reste très limitée, compte tenu de la pauvreté de nos sources. La plupart des hypothèses ont pour fondement des ouvrages tardifs ou du moyen âge. Platon lui-même nous affirme dans le *Philèbe*, le *Banquet* et les *Lois*, que les harmonies ont chacune leur caractère propre en fonction de leurs intervalles et de leurs hauteurs. De la succession des sons naît la science harmonique qui avec la rythmique et la métrique étroitement liées entre elles composent la musique. L'harmonique représente spécialement l'élément vocal, la métrique l'élément poétique, et la rythmique l'élément du temps et du mouvement (espace). Le rythme est l'élément commun qui relie en un seul faisceau les trois arts⁴². La réunion de ces trois parties en un tout constitue la composition parfaite qui est le résultat de l'ensemble des paroles, de la mélodie et du rythme^{42a}. Ainsi donc, seule compte cette synthèse harmonieusement réalisée.

Suivant les mêmes conceptions, Platon définit les rythmes les plus convenables aux structures fondamentales de sa cité afin de corriger les défauts de mesure et les éléments de disgrâce. Tout en restant fidèle à son propos, à savoir quel rythme soit modelé et réglé sur des paroles qui tirent leur origine du caractère simple d'une âme belle et bonne⁴³, Platon consulte Damon

38. *Lois* XII, 815 a.

39. *Lachès* 188 d.

40. *Lois* II, 670 b.

41. Moutsopoulos, op. cit., pp. 72-73; Anderson, op. cit., pp. 73-81, 243. H. Ryffel, *Μεταβολή Πολιτειῶν*, Berne 1949, ch. 2 p. 52 sq.

42. *Phil.* 17 c-d; *Lois* II 665 a; *Banquet* 187 a-b. R.P. Winnington-Ingram, *Mode in Ancient Greek Music*, Amsterdam 1968, à travers une large connaissance de textes antiques reconstitue les modes de la musique grecque. Du même auteur *Greek Music*, dans *Crove's Dictionary of Music and Musicians*, 5ème éd., London 1954, vol. III, p. 776 sq.

42a. *Rép.*, III, 398 d. «Τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστὶ συγκείμενον, λόγου τε καὶ ἀρμονίας καὶ ῥυθμοῦ».

43. *Rép.* III, 400 d-e; *Timée* 47 d-e; *Lois* II, 655 a et suiv.



en ce qui concerne les mesures qui conviennent aux défauts de la bassesse, de la violence et de la folie; et il le consulte pour les mesures qu'on doit réserver aux qualités contraires⁴⁴. Dans le même passage du troisième livre de la *République*, il se soucie de discerner quels sont les rythmes qui expriment la vie d'un homme tempérant et courageux, laissant de côté les rythmes variés et les «pieds» de toute espèce⁴⁵.

Dans ce but, à titre d'exemple, Platon se contente de quelques généralités, en citant Damon comme étant le seul capable de donner son avis sur le choix et la valeur éthique des rythmes. Dans ce passage il n'entre pas dans les détails techniques ou scientifiques, mais il souligne simplement l'importance de la grâce qui dépend de la «perfection ou de l'imperfection du rythme»⁴⁶. Par contre, certaines réflexions tirées de l'ensemble de son oeuvre résument ses conceptions indispensables à la formation des rythmes. Les *Lois* nous disent que l'ordre du mouvement s'appelle rythme⁴⁷: «de rythme résulte du rapide et du lent, à savoir de termes d'abord opposés, mais qui ultérieurement se sont accordés»⁴⁸.

La naissance du rythme est une succession des durées, comme l'harmonie était une succession des sons⁴⁹. Le rythme se rapporte à l'esquisse du mouvement que le corps humain accomplit dans la danse et à la disposition des figures en lesquelles ce mouvement se résout. En ce sens se trouve déterminée la notion d'un rythme corporel associé au «mètre» et soumis à la loi du nombre⁵⁰. Cette signification d'une configuration spatiale définie par la mesure et l'ordre et constituée par une séquence ordonnée des mouvements, donne au rythme sa fonction, l'arrangement harmonieux des attitudes corporelles⁵¹. Ainsi on peut parler d'un rythme d'une danse, d'un chant et de tout ce qui suppose une activité continue décomposée par le «mètre» en temps alternés⁵².

Platon distingue trois espèces élémentaires de rythme qui servent à

44. *Rép.* III, 400 a-b.

45. *Ibid.* 399 e.

46. *Ibid.* 399 e et suiv.

47. *Lois* II, 665 a.

48. *Banquet* 187 b.

49. C. Sachs, *Rhythm and Tempo*, New-York 1953, Ch. Ier. A. W. De Croot, *Des Rhythmus*, in *Neophilologus* V, XVII, 1932, p. 82 sq. F. A. Gevaert, *Histoire et théorie de la Musique de l'Antiquité*, Bruxelles 1875 (1965). P. Doutzaris, *La rythmique dans la poésie et la musique des Grecs anciens*, R.E.G., vol. 47, 1934.

50. *Phil.* 18 d.

51. *Lois* II, 665 a, III, 728 e; Arist., *Mét.* 985 b 4; *Probl.* 882 b2.

52. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris 1966, p. 334.

former les pas ou la marche⁵³. Ces rythmes sont composés, comme l'enhoplios, ou simples, comme le dactyle, l'iambe et le trochée⁵⁴.

Pour discerner entre eux les genres rythmiques et les marches correspondantes, on doit les distinguer selon leurs «arsis» et leurs «thésis» —en parlant en termes aristoxéniens— c'est-à-dire temps du lever du pied et temps de la pose. (C'est le temps faible et le temps fort.) Ensuite il faut mesurer les deux parties obtenues en prenant comme unité de mesure la syllabe brève; le support de l'une à l'autre détermine les genres rythmiques, tandis que la position relative de l'«arsis» et de la «thésis» servent de critère à la répartition des différentes marches, dans chaque espèce, en deux catégories⁵⁵.

De là dérive toute l'influence que la danse a pu exercer sur la métrique «Nos chanteurs... doivent passer leur formation... jusqu'à être capables de suivre, chacun les mesures des rythmes et les notes des airs, pour connaître l'ensemble des mélodies et des rythmes et pouvoir ainsi en choisir d'appropriés»⁵⁶.

Cette grande exigence de Platon montre l'importance accordée à la rythmopée comme l'application pratique du rythme. Quant à la théorie de la métrique, elle n'est donc au fond qu'une récapitulation de l'enseignement rythmique. Les artistes de l'Eunomopolis doivent apprendre à choisir, à combiner et à employer judicieusement les divers éléments du matériel musical en vue de la création d'une oeuvre.

Le manque de précision de l'éthos de chacun des rythmes ne signifie guère que Platon néglige la portée éthique de la conception principale du Rythme en tant que lien entre la musique et la danse⁵⁷ et condition préalable de toute manifestation musicale. A maintes reprises des déclarations désignant le rythme et l'harmonie comme l'essence même de la musique, apparaissent dans l'ensemble de l'oeuvre platonicienne⁵⁸.

Les points fondamentaux de la pensée platonicienne concernant l'élément rythmique et sa valeur éthique sont que ce dernier se trouve associé à sa force unifiante et à la notion de grâce. Comme toute partie musicale doit se conformer aux paroles et non pas l'inverse, toute oeuvre artistique parachevée, suppose parallèlement un accomplissement intérieur. Aux âmes libres et

53. *Rép.* III, 400 a.

54. *Ibid.* 400 b.

55. Lasserre, op. cit., pp. 67-69; *Ar. Quint.*, 31 (W. Ingram).

56. *Lois* II, 670 b-d: «Γιγνώσκειν τό τε εὐάρμοστον καί εὐρυθμον... Ταῖς βάσεσι τῶν ῥυθμῶν».

57. *Lois* II, 672 e.

58. *Banquet* 187 c; *Prot.* 326 b; *Rép.* X, 601 a; *Lois* II, 665 a.



belles conviennent les rythmes équilibrés. En revanche, les rythmes désordonnés qualifient les âmes esclaves et non-équilibrées⁵⁹. Cette conviction maintient l'attachement de Platon à l'art des vieux maîtres, comme Lasos et Terpendre qui avait une allure rigide et guindée, demeurant pur et sans mélange de genres musicaux⁶⁰. Les contemporains de Platon n'ont pas respecté ces normes. Ils mêlent les rythmes et séparent de la mélodie le rythme et les attitudes, en mettant en vers les paroles sans accompagnement ou bien ils produisent des mélodies rythmées sans paroles⁶¹. «En tout cela, il est fort difficile de discerner ce qui exprime un rythme et une harmonie qui ne répondent à aucun texte et quel modèle ils imitent parmi les modèles dignes de ce nom»⁶².

Chaque mode a son caractère propre et sa valeur morale. L'accord de deux tons d'une hauteur différente ne produit pas l'éthos, mais la succession organisée des intervalles désigne le caractère particulier d'un mode. La manière dé-terminée dont les sons et les rythmes sont employés est à l'origine de l'action éthique exercée par la musique sur l'âme humaine⁶³. De cette manière on comprend que les sons pris en général n'apportent aucune signification au dessin mélodique et plongent l'esprit dans le vague, tandis que les divisions rythmiques mettent en relief la puissance, en communiquant à l'esprit un mouvement, parfois partiel, mais ordonné. Pour Platon, le rythme est l'élément prédominant de l'oeuvre et le lien qui unit les trois arts musicaux en un seul. Il est considéré comme indispensable dans tous les genres de musique. En ce sens Platon réclame que la musique soit en mesure de discerner dans la mélodie et le rythme ce qui est conforme au bon goût et ce qui ne l'est pas; c'est l'art qui a comme fonction le choix des moyens les plus propres à produire l'éthos que l'on a en vue.

Pour ces mêmes raisons Platon bannit tous les instruments à cordes multiples et aux registres panharmoniques. Étant partisan de la simplicité et de l'équilibre —nous connaissons ses critères concernant le choix des harmonies et des rythmes— il exclut tous les types de flûte. Il considère que la flûte, ainsi que d'autres instruments polyphoniques —imitations de l'aulos— comme les trigones et les pectis, fournissent toutes les harmonies (panhar-

59. *Lois* II, 669 c. Platon attribue des couleurs différentes aux rythmes qui conviennent aux hommes et aux rythmes qui conviennent aux femmes.

60. *Lois* II, 660 a; VIII, 835 a.

61. *Rép.* III, 404 b; *Lois* II, 669 d-e; III, 700 a et suiv.

62. *Lois* II, 669 e.

63. E. Wellesz, *A history of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford (1949) - 1961, p. 46 et suiv.

monia) et par conséquent conduisent à la perplexité, à la virtuosité et à l'empirisme⁶⁴. Étant témoin de l'usage décadent des instruments, Platon veut purifier la cité de la mollesse et de la facilité.

Les seuls instruments qu'il accepte sont ceux d'Apollon contre ceux du silène Marsyas, c'est-à-dire «la lyre et la cithare pour la ville, et le syrinx (sorte de flûte de Pan) pour les bergers à la campagne»⁶⁵. Aristote fût de même. Il exclut tous ces instruments à cause de leur tendance à flatter l'oreille et parce qu'ils exigent une grande dextérité. Il ajoute qu'Athéna jeta loin d'elle la flûte qu'elle venait d'inventer; elle était irritée de la déformation que son usage imposait à son visage⁶⁶. Alcibiade, était un des premiers Athéniens à avoir dédaigné la flûte. Socrate dit à son disciple aimé: «Tu as donc appris, autant qu'il m'en souviene, à lire et à écrire... quant à jouer de la flûte, tu n'as pas voulu»⁶⁷. Quant à l'enseignement théorique et technique de la lyre et de la cithare — les Athéniens en prenaient très tôt connaissance en allant chez les citharistes dont Platon dans le *Protagoras* vante la valeur éducative⁶⁸.

Toutes ces notions soulignent l'importance d'une éthique musicale dans la pensée platonicienne qui se situe sur trois plans: celui de la technique, relatif aux études de l'harmonique, de la rythmique et de la métrique; celui de la pédagogie concernant la formation du caractère; enfin, celui de la législation et de la politique. Ainsi donc, on comprend la liaison entre la musique et la législation établie d'une façon concrète dans la *République* et les *Lois* et aussi les raisons pour lesquelles Platon adhère aux doctrines damoniennes d'une éthique musicale associée étroitement à une politique musicale.

ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΗΘΟΣ ΣΤΟΝ ΠΛΑΤΩΝΑ

Περίληψη

Ἡ προσπάθεια καινοτομίας στὸν πολιτικὸ χῶρο ὁδήγησε τὸν Πλάτωνα στὴ μεταρρύθμιση πολλῶν ἄλλων χώρων, μεταξύ τῶν ὁποίων καὶ ἐκεῖνον τῆς τέχνης. Ἡ τέχνη δὲν παραμένει μέσα στὴ φιλοσοφικὴ διαδικασία ἀνα-

64. *Rép.* 399 c-d; *Phil.*, 56 a; Anderson, op. cit., p. 64 et suiv.

65. *Ibid.* 399 c-e; *Lois* III, 700 d. Moutsopoulos, op. cit., pp. 80-96.

66. Arist., *Polit.* 86 1341 a; *Symp.* 215 c; Lasserre, op. cit., p. 64.

67. *Alcib.* 106 e; Plut., *Alcib.* 2.

68. *Protag.* 312 b, 325 e - 326 b; cf. *Lois* VII, 809 c.

κατάταξης, ένας τομέας αυτόνομος, αλλά αποτελεί μέρος της κοινωνικο-πολιτικής δραστηριότητας, ή οποία με τη σειρά της, οφείλει να ύποταχθεί και να ένσαρκώσει ένα συγκεκριμένο φιλοσοφικό ὄραμα. Τὸ Ἄγαθό, τὸ Ὄραϊο καὶ τὸ Ἀληθινὸ θὰ ἀναλάβουν τὴ διάταξη τοῦ συνόλου τῶν θεσμῶν, πολιτικῶν, παιδαγωγικῶν, θρησκευτικῶν καὶ καλλιτεχνικῶν.

Ὁ Πλάτων, ἐμποτισμένος ἀπὸ τὶς ἰδέες τοῦ Δάμωνος καὶ τῶν Πυθαγορείων, πιστεύει στὴν ἀλληλεξάρτηση τοῦ φαινομένου τέχνη καὶ πολιτικὴ πράξη. Εἶναι τόσο πεπεισμένος γιὰ τὴν ἄμεση αὐτὴ σχέση, ὥστε γιὰ τὸν ἴδιο ἡ πολιτικὴ εὐημερία θὰ ἦταν δυνατό νὰ ἐξασφαλισθεῖ, ἐφόσον ὀρισθεῖ ἡ θέση καὶ ὁ ρόλος τῆς τέχνης μέσα στὴν πολιτεία. Γι' αὐτὸ παίρνει καὶ τὶς ἀνάλογες θέσεις ἐναντι τῆς τέχνης. Ὅρίζει τοὺς νόμους τῆς δημιουργίας σύμφωνα μὲ μιὰ αἰσθητικὴ, ὑποταγμένη στὰ μαθηματικὰ πρότυπα, πού εἶναι ἡ πιὸ καθαρὴ ἔκφραση τῆς νόησης καὶ τοῦ νοῦ. Καθορίζει τοὺς κανόνες συμπεριφορᾶς τοῦ καλλιτέχνη μέσα στὰ πλαίσια τῆς παιδαγωγικῆς τοῦ ἀποστολῆς καὶ κατὰ συνέπεια τῆς πολιτικῆς τοῦ εὐθύνης.

Ἡ ἐργασία τῆς κάθαρσης τῆς τέχνης ἀπὸ ὅλα τὰ ξένα πρὸς τὸ φιλοσοφικὸ σχέδιο στοιχεῖα, ὀδηγεῖ τὸν Πλάτωνα στὴν ἀπόρριψη κάθε εἶδους δημιουργίας πού στηρίζεται στὰ δεδομένα τῆς ἐμπειρίας, τοῦ ρεαλισμοῦ καὶ τοῦ αἰσθητοῦ κόσμου. Μήπως αὐτὸ σήμαινε τὸ θάνατο τῆς τέχνης, ὅπως πολλοὶ τὸ ἰσχυρίστηκαν; Ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τῶν καλλιτεχνῶν πού βλέπουν τὴν τέχνη στὴν αὐτονομία της, μάλιστα. Γιὰ τὸν Πλάτωνα ὅμως ὁ θάνατος τῆς τέχνης στὴν ἐμπειρικὴ της φάση σημαίνει ἀνάστασή της στὴν ἰδεατὴ καὶ νοητικὴ της μορφή. Στὸν ἀνώτερο τοῦτο χῶρο ἡ τέχνη μπαίνει στὴν ὑπηρεσία τῆς φιλοσοφίας καὶ τῶν προτύπων της, ὄντας ἓνα πολύτιμο ὄργανο στὰ χέρια τοῦ κυβερνήτη-φιλοσόφου. Ἀπὸ τὸ σοφιστὴ-καλλιτέχνη ὀδηγούμαστε στὸ φιλόσοφο-καλλιτέχνη.

Ἡ τέχνη εἶναι κάτι πολὺ σοβαρὸ γιὰ νὰ τὴν ἐμπιστευθοῦμε στοὺς καλλιτέχνες. Αὐτό, μὲ δυὸ λόγια, ἀπασχολεῖ τὸν Ἀθηναῖο φιλόσοφο. Καὶ εἶναι γι' αὐτὸ τὸ λόγο πού ἀγωνίζεται νὰ μετατρέψει τὴ μίμηση τῶν δημιουργῶν, πού εἶναι στραμμένη πρὸς τὰ κάτω, σὲ μίμηση πού ἀτενίζει πρὸς τὰ ἄνω. Ἔτσι ἐγκαθίσταται ἡ ἀπαραίτητη καλλιτεχνικὴ ἠθικὴ πού ἀναπόφευκτα ὀδηγεῖ σὲ μιὰ ἀξιολογία καὶ δεοντολογία τοῦ καλλιτεχνικοῦ γίνεσθαι. Ἡ Μουσικὴ εἶναι μοναδικὸ παράδειγμα ἐφαρμογῆς τῆς πιὸ πάνω σύλληψης καὶ ἀντιμετώπισης τοῦ φαινομένου τῆς τέχνης ἀπὸ τὸν Ἀθηναῖο δάσκαλο.

Λευκωσία

Κλεῖτος Ἰωαννίδης