Les planches de musique de l'*Encyclopédie* : un manuscrit méconnu de Rousseau et ses enjeux ethnographiques

Nathan Martin

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rde/5042>

DOI : 10.4000/rde.5042

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 10 décembre 2013

Pagination : 169-190

ISBN : 978-2-9520898-6-9

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Nathan Martin, « Les planches de musique de l'*Encyclopédie* : un manuscrit méconnu de Rousseau et ses enjeux ethnographiques », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 48 | 2013, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 30 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/5042> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.5042>

Nathan MARTIN

Les planches de musique de l'*Encyclopédie* : un manuscrit méconnu de Rousseau et ses enjeux ethnographiques

Entre janvier et mars 1749, Jean-Jacques Rousseau écrit plus de quatre cent articles sur la musique pour l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert¹. En 1753 ou 1754, il révisa ses textes originaux dans l'intention de les republier dans un ouvrage distinct, ouvrage qui allait devenir son *Dictionnaire de musique*². Le travail progressa rapidement jusqu'en 1756 mais, en raison d'interruptions importantes (son déménagement à Montmorency, ses ruptures successives avec Diderot, Grimm et M^{me} d'Épinay, sa liaison avec M^{me} d'Houdetot, l'écriture de *La Nouvelle Héloïse*, de l'*Émile* et du *Contrat social* et enfin, en 1762, son expulsion de France), l'ouvrage ne parut qu'en 1767, pendant le séjour éprouvant de son auteur en Angleterre.

Les manuscrits du *Dictionnaire de musique*, l'un à la Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel (ms. R. 55), l'autre à la Bibliothèque municipale de Lille (ms. 270), ont fait l'objet de nombreuses recherches³. La Bibliothèque de Neuchâtel possède également un corpus significatif de notes, d'extraits et de brouillons (qui demeurent inadéquatement identifiés, catalogués et étudiés). Les sources manuscrites de l'*Encyclopédie*, en revanche, sont pratiquement inconnues ; on les a d'ailleurs longtemps considérées comme perdues⁴. Cependant, la

1. *Confessions*, OC, vol. 1, p. 347-48 ; *Dictionnaire de musique*, OC, vol. 5, p. 606 ; CC, vol. 2, p. 112-13.

2. *Dictionnaire de musique*, OC, vol. 5. À propos de la date, voir Jean-Jacques Eigeldinger, introduction au *Dictionnaire de musique*, OC, vol. 5, p. cclxxx.

3. Voir en particulier la notice dans OC, vol. 5, p. 1825-31 et l'introduction d'Eigeldinger, p. cclxxix-cclxxxiii.

4. Alain Cernuschi, « Rousseau et l'*Encyclopédie* : éléments pour une réévaluation du musicographe-philosophe de 1749 », *Bulletin de l'Association Jean-Jacques Rousseau* 54 (1999), p. 11 ; Michael O'Dea, « Consonances et dissonances : Rousseau et

découverte récente de l'autographe de l'un des articles de 1749 nous a permis d'espérer qu'il puisse en exister davantage⁵, et cet espoir s'est révélé fondé : en effet, la British Library à Londres conserve, dans son Additional ms. 69, 627 (fols. 21-23), des copies autographes de certains exemples musicaux imprimés dans les *Planches de musique* de l'*Encyclopédie*.

Ces manuscrits autographes sont reliés dans un mince volume de 23.5 × 21 cm contenant 23 folios et des pages de garde, l'une d'entre elles portant l'annotation « Purchased of J. Waller 9 May 1874 ». Le volume s'ouvre par un court testament sans date ni signature mais dans lequel on reconnaît l'écriture de Rousseau, le sceau original toujours présent au verso. Y succède une série de lettres et de documents relatifs à ce testament. Le premier de ces documents (fol. 2), écrit par Richard Davenport et portant sa signature, indique : « The Will of M^r Rousseau given into my hands by him self Munday [*sic*] 27th of May 1766 ». Le fol. 3 consiste en une enveloppe portant l'inscription « Testament de Jean Jaques [*sic*] Rousseau Citoyen de Genève », et les fols. 4 à 8, en lettres datées de 1784 entre Edward Mainwaring, William Bagot et Richard Davenport à propos du testament. Cette première série de documents est suivie, de façon quelque peu incongrue, d'une collection de vaudevilles (fols. 9-20). Enfin, les exemples musicaux qui nous intéressent ici se trouvent dans les derniers folios (21-23), tous trois sur papier de format italien (21.5 × 42 cm) plié deux fois afin de se conformer aux dimensions du volume.

Le fol. 21, dont le titre « Planche B » apparaît au coin supérieur droit, présente une série d'exemples illustrant des mesures variées (fig. 1), des mensurations médiévales (fig. 2-5)⁶, les tons voisins de do majeur et de la mineur (fig. 6-7), des progressions de basse fondamentale permettant de moduler entre ces mêmes tonalités (fig. 8), à nouveau des signes de mensurations (fig. 9-14), et enfin, sous le titre de « Planche C », un exemple d'une mesure « sesqui-altère, à 2 tems inégaux »⁷.

Dans le fol. 22 (voir fac-similé 1), deux exemples de musique grecque ancienne (fig. 2-3) précèdent un « air Chinois » (fig. 4), un « air

D'Alembert face à l'œuvre théorique de Jean-Philippe Rameau », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 35 (2003), p. 107, n. 11.

5. Nathan Martin, « An unknown Rousseau autograph : the Neuchâtel manuscript of NOTES, *en Musique* », *SVEC* 2008 : 06, p. 312-325.

6. Voir, dans l'*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, dir. Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert, 17 vols. (Paris : 1751-1765), les articles MODE (*en Musique*), vol. 10, p. 595-598 ; TEMS (*en Musique*), vol. 16, p. 121-122 ; PROLATION (*dans nos anciennes musiques*), vol. 16, p. 442.

7. L'article MESURE (*en Musique*), vol. 10, p. 411 traite de cet exemple.

persan » (Planche D, fig. 1), un « air des sauvages de l'Amérique » (fig. 2) et une « danse Canadienne » (fig. 3).

Le fol. 23 (« Planche E ») montre le système musical grec (fig. 1) de même qu'une « Echelle Generale du Système Moderne » (fig. 2). Au bas du folio, une table (positionnée à l'envers) illustre différentes valeurs rythmiques modernes (fig. 9).

Les exemples que nous venons de citer correspondent exactement, tant par leur contenu que par leur numérotation, aux exemples imprimés dans les *Planches de musique* II à V de l'*Encyclopédie*, avec pour seule différence l'emploi de chiffres romains au lieu de lettres majuscules. Le *Dictionnaire de musique* (1768), quant à lui, comporte une série de planches dont la similarité avec celles de l'*Encyclopédie* (1772) est frappante. Pour cette raison, on pourrait supposer que les éditeurs de l'*Encyclopédie* ont tiré la totalité de leurs *Planches de musique* du *Dictionnaire*. Bien que cette hypothèse soit valable pour la majorité des Planches, il est important de souligner que de nombreuses différences, certaines substantielles, existent entre les deux séries. Comme l'indique Alain Cernuschi, celles-ci sont concentrées dans les Planches I à VI de l'*Encyclopédie*⁸. Or, c'est précisément dans cette série qu'on retrouve les exemples manuscrits conservés à la British Library. Ainsi, une question s'impose : auquel des deux ouvrages, *Dictionnaire* ou *Encyclopédie*, ces planches furent-elles originalement destinées ?

Tout porte à croire que Rousseau ait lui-même inclus un certain nombre d'exemples musicaux au corpus d'articles qu'il livra à Diderot en 1749. Rousseau réfère constamment aux planches musicales dans ses articles, dont la publication s'étala de 1751 à 1765. Évidemment, ces renvois auraient pu être le fait des éditeurs ; cependant, plusieurs considérations démentent cette hypothèse, ou à tout le moins la nuancent. Tout d'abord, de nombreuses références à des exemples musicaux dans le manuscrit autographe de NOTES, *en Musique* prouvent qu'au moins une partie de ces renvois fut l'œuvre de Rousseau⁹. Qui plus est, Cernuschi souligne que les références aux planches dans les articles de Rousseau pour l'*Encyclopédie* se limitent aux *Planches de musique* I à VI ; il en déduit de manière convaincante que ce sont ces mêmes exemples que Rousseau fit parvenir à Diderot en 1749¹⁰. Puisque tous les exemples de l'Additional ms. 69, 627 aboutirent intégralement au

8. Alain Cernuschi, « Les avatars de quelques articles de musique de Rousseau entre Encyclopédies et Dictionnaires thématiques », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 12 (1992), p. 117-119.

9. Martin, « An Unknown Rousseau Autograph », p. 318-319. Les renvois aux planches dans ce manuscrit sont également donnés en lettres majuscules.

10. Cernuschi, « Les avatars de quelques articles de musique », p. 117-119.

sein des planches I à VI (dont ils représentent environ le tiers), et puisque la numérotation des exemples manuscrits correspond à celle de l'*Encyclopédie* et non du *Dictionnaire* (voir Table 1), on peut conclure que le document conservé à Londres reflète fidèlement l'envoi original de Rousseau¹¹.

Au-delà des questions documentaires portant sur la confection des *Planches de musique*, les exemples conservés à la British Library présentent un intérêt théorique considérable. Le fol. 22, tout particulièrement, regroupe tous les exemples extra-européens publiés ultérieurement dans la célèbre Planche N du *Dictionnaire* ainsi que tous ceux de musique grecque ancienne qui parurent dans le même ouvrage. Ce folio nous dépeint, autrement dit, un Rousseau qui *déjà en 1749* commençait à élargir ses horizons – au sens historique vers les monuments de l'Antiquité mais aussi au sens géographique, voire ethnographique, vers l'Orient et le Nouveau Monde. La liaison de ces deux enquêtes en un même document nous semble très significative.

Revenons donc aux exemples du fol. 22. Des remarques de Rousseau dans l'article MUSIQUE nous permettent de résoudre aisément le problème de l'identification des sources :

« On a beaucoup souhaité de voir quelques fragmens de l'ancienne *musique*, le P. Kircher & M. Burette ont travaillé à satisfaire là-dessus la curiosité du public. On trouvera dans nos *Pl. de Musique* deux morceaux de *musique* grecque traduits sur nos notes par ces auteurs [. . .] On a ajouté dans la même *Planche*, un air chinois tiré du pere du Halde ; & dans une autre *Planche*, un air persan tiré du chevalier Chardin ; & ailleurs, deux chansons des sauvages de l'Amérique, tirées du P. Mersenne »¹².

Les exemples grecs proviennent, comme Rousseau le mentionne, de la « Dissertation sur la mélopée de l'ancienne musique » de Pierre-Jean Burette¹³. L'« air Chinois » est l'une des cinq mélodies trans-

11. Le manuscrit est donc le document préparé par Rousseau in 1748-49 ou peut-être une copie exécutée à une date postérieure.

12. *Encyclopédie*, vol.10, p. 902. Nous avons également profité de nombreuses précisions bibliographiques données dans l'excellent article de Roberto Leydi sur la Planche N du *Dictionnaire*, « Rousseau, pioniere dell'antropologia e dell'etnomusicologia », dans *Parigil Venezia : cultura, relazioni, influenze negli scambi intellettuali del settecento*, Carlo Ossola (Florence : Olschki, 1998), p. 211-41.

13. Pierre-Jean Burette, « Dissertation sur la mélopée ancienne » et « Addition à la dissertation sur la mélopée », dans *Mémoires de littérature tirés des registres de l'académie royale des inscriptions et belles-lettres*, 51 vols. (Paris : Imprimerie Royale, 1717), vol. 5 (1729), p. 169-206.

mises par le Père du Halde dans sa *Description de la Chine*¹⁴. Quant à l'« air persan », Rousseau le découvrit en parcourant le *Journal du voyage... en Perse* du chevalier Chardin¹⁵. Les deux exemples amérindiens, enfin, sont recopiés de l'*Harmonie universelle* de Marin Mersenne¹⁶.

L'ouvrage monumental sur la Chine de l'érudit jésuite Jean-Baptiste du Halde fut entièrement fondé sur les dépêches de ses confrères. « Quoiqu'il ne soit point sorti de Paris et qu'il n'ait point su le chinois », écrivit Voltaire dans son *Siècle de Louis XIV*, « [il] a donné [...] la plus ample et la meilleure description de l'empire de la Chine qu'on ait dans le monde¹⁷ ». Son bref chapitre sur la musique, en revanche, est plutôt superficiel ; on y cherche en vain cette richesse de détail qui caractérisera un peu plus tard le *Mémoire sur la musique des Chinois* du Père Amiot, par exemple¹⁸. Une remarque de du Halde dût néanmoins susciter l'intérêt du futur auteur de la *Lettre sur la musique françoise* (1753) : même si la musique monophonique européenne ne déplut pas trop aux oreilles chinoises, note du Halde, « ce qu'il y a de merveilleux dans [la musique européenne], je veux dire, ce contraste de voix différentes, de sons graves, & de sons aigus, de dièses, de fugues, de syncopes, n'est nullement de leur goût, & leur semble une confusion désagréable »¹⁹.

À ses remarques éparses, du Halde adjoint cinq transcriptions de mélodies chinoises (fac-similé 2). Rousseau reprend la première d'entre elles dans son manuscrit ainsi que dans les planches de l'*Encyclopédie*, la reproduisant assez fidèlement (seule la figure de croche

14. Jean-Baptiste Du Halde's *Description géographique, historique, chronologique, politique, et physique de l'empire de la Chine*, 4 vols. (Paris : P. G. Le Mercier, 1735), vol. 2, p. 265-267.

15. Jean Chardin, *Journal du voyage du Chevalier Chardin en Perse et aux Indes Orientales*, 3 vols. (Amsterdam : Jean Louis de Lorme, 1711), vol. 2, p. 113-115.

16. Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, 3 vols. (Paris : Ballard, 1636), « Livre 3^e des Genres de la Musique », p. 147-150.

17. Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, dans *Œuvres complètes de Voltaire* (Paris : Firmin Didot Frères, 1843), vol. 4, p. 28. Sur du Halde, voir Isabelle Landry, *La Preuve par la Chine : la Description de J.-B. du Halde, jésuite, 1735* (Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2002). Sur la réception européenne de la musique chinoise en général, voir Alexander Rehding, « Europäische Musiktheorie und Chinesische Musik 1800/1900 », dans *Musiktheorie im Kontext: 5. Kongress des Gesellschaft für Musiktheorie Hamburg 2005*, dir. Jan Philipp Sprick, Reinhard Bahr et Michael von Troschke (Berlin : Weidler, 2008), p. 313-322 ; et Ysia Tchen, *La musique chinoise en France au XVIII^e siècle* (Paris : Publications Orientalistes de France, 1974).

18. Joseph-Marie Amiot, *Mémoire sur la musique des Chinois : tant anciens que modernes* (Paris : Nyon, 1779).

19. Du Halde, *Description*, vol. 2, p. 328.

pointée et double croche à la troisième mesure de l'exemple de du Halde est remplacée par deux croches). Les erreurs introduites dans le *Dictionnaire* (deux *fa* au lieu de *sol* et *mi* pour les deuxième et troisième croches de la même mesure, qui subirent la censure indignée de Jean-Benjamin de la Borde²⁰) sont des fautes d'impressions qui y apparaissent pour la première fois. (Ces deux fautes, par ailleurs, jouirent d'une longue postérité dans la musique occidentale. Paul Hindemith utilisa la version erronée dans la deuxième de ses *Symphonische Metamorphosen*, l'ayant reprise de l'Ouverture de *Turandot* (1809) de Carl Maria von Weber – qui la découvrit lui-même en parcourant le *Dictionnaire* de Rousseau²¹).

Quant à l'« air Persan », Rousseau le puisa dans le journal de voyage du marchand de diamants huguenot Jean Chardin, qui effectua deux séjours en Orient entre 1660 et 1670. S'étant installé à Londres à son retour, Chardin publia en 1668 un volume qui lui valut une recension favorable dans les *Nouvelles de la république des lettres* de Pierre Bayle²² et qui fut rapidement traduit en anglais, en néerlandais et en allemand. Fort de ce succès, son auteur étoffa substantiellement son ouvrage pour la réédition en trois volumes de 1711 à Amsterdam. C'est dans le deuxième de ces volumes qu'il propose un court compte-rendu de la musique persane. Pendant ses voyages, relate Chardin, il fit copier un traité sur la musique de « Abou Aloufa, fils de Sahid » mais, ayant négligé de le lire en Perse avec un quelqu'un qui eût pu l'assister, il ne put pénétrer son contenu à son retour en Europe²³. L'« air Persan » que Rousseau recopia apparaît dans le volume de Chardin, au bas d'une planche de figures musicales (fac-similé 3). En transcrivant l'exemple, Rousseau lui imposa une mesure à trois temps dans l'*Encyclopédie*, puis une mesure à deux temps dans le *Dictionnaire*, sans expliquer le pourquoi de ces modifications successives.

Les deux derniers exemples extra-européens proviennent de l'*Harmonie universelle* du frère minime Marin Mersenne. Dans la deuxième proposition du « Livre 3^e des Genres de Musique », l'érudit se donne pour tâche de déterminer si les intervalles diatoniques sont « plus naturels à l'homme, & plus aisez à chanter » que les intervalles

20. Jean-Benjamin de la Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, 4 vols. (Paris: Ph.-D. Pierres, 1780), vol. 1, p. 145-46.

21. Voir Roberto Leydi, "L'Aria cinese da du Halde a Hindemith: due secoli di fortune di un errore di stampa", in *Musica colta e musica popolare: atti del convegno promosso dalla SIAE, Varazze, 8 e 9 giugno 1991* (Rome : SIAE, 1992), 45-95.

22. *Nouvelles de la République des lettres* (septembre 1686), p. 1061-80; (Octobre 1686), p. 1124-43.

23. Chardin, *Voyage*, vol. 2, p. 213.

enharmoniques²⁴. Pas de surprise peut-être s'il tranche en fin de compte en faveur du diatonisme, mais il procède ici avec une subtilité bien caractéristique. Il se peut, Mersenne suggère, que notre préférence pour l'échelle diatonique « ne vien[ne] que de la coustume qui nous preoccupe quasi tous » et, pour trancher, il produit quatre mélodies amérindiennes (fac-similé 4). Cette conjonction d'exemples amérindiens et de considérations sur l'universalité musicale semble avoir frappé Rousseau : dans son *Essai sur l'origine des langues* (c. 1762), celui-ci écrira que certains peuples « ont dans leurs chants des inflexions que nous nommons fausses parce qu'elles n'entrent pas dans nôtre système et que nous ne pouvons les noter » ; « ce qu'on a remarqué », il ajoutera, « sur les chants des sauvages de l'Amérique »²⁵.

L'origine de la « chanson Canadoise » de Mersenne demeure malheureusement obscure. L'on sait toutefois que les « Trois Chansons des Ameriquains » viennent de l'*Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil* du ministre calviniste Jean de Léry (1578 ; les exemples musicaux furent ajoutés dans la troisième édition de 1585).

Venu prêcher l'Évangile à la colonie établie par Nicolas Durand de Villegagnon à l'embouchure de la baie de Rio, de Léry se querella avec son patron à propos d'éléments de doctrine religieuse, dût quitter la colonie et passa l'hiver dans différentes tribus Toupinamba des environs. Les chapitres de son livre qui s'attachent à décrire ses hôtes nous offrent une sorte d'ethnographie avant la lettre²⁶.

Le premier des exemples musicaux repris par Mersenne se trouve dans le onzième chapitre du texte de Léry, qui dresse une sorte d'inventaire ornithologique des contrées des Toupinambas. Le mot « canidé », répété dans la chanson (fac-similé 4, première chanson), est le nom d'une certaine espèce d'oiseau dont les plumes, de Léry nous informe, étaient fort prisées des Toupinambas²⁷. Les deux autres exemples sont extraits du seizième chapitre, où de Léry relate ses aventures lors d'une fête religieuse donnée par ses hôtes. Le sacre,

24. Marin Mersenne, *Harmonie universelle* (Paris, 1636), « Livre 3^e des Genres de Musique », p. 147.

25. *Essai*, OC, vol. 5, p. 423.

26. Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques* (Paris : Plon, 1955), 90 ; cf. inter alia Michel de Certeau, « Ethno-graphie : L'Oralité, ou l'espace de l'autre : Léry », dans *L'écriture de l'histoire* (Paris : Gallimard, 1975), 245-283 ; Stephen Greenblatt, *Marvelous Possessions : The Wonder of the New World* (Chicago : University of Chicago Press, 1991), 14-19 ; Gary Tomlinson, *The Singing of the New World : Indigenous Voices in the Ear of European Contact* (Cambridge : Cambridge University Press, 2007), 93-123.

27. Jean de Léry, *Histoire d'un voyage faict en la terre de Brésil* (Paris : Librairie Générale Française, 1994), p. 279-280.

rapporte de Léry, s'ouvrit par la ségrégation des hommes, des femmes et des enfants dans trois logements séparés. Du logement des femmes où il fut envoyé, il commença « d'ouïr en la maison où estoyent les hommes... un bruit fort bas, comme vous diriez le murmure de ceux qui barbotent leurs heures »²⁸. Les femmes commencèrent bientôt à joindre leurs voix à ce bruit grandissant (fac-similé 4, deuxième chanson) :

« [A]près que les hommes peu à peu eurent eslevé leurs voix, et que fort distinctement nous les entendismes chanter tous ensemble et repeter souvent ceste interjection d'accouragement, *He, he, he, he*, nous fusmes tous esbahis que les femmes de leur costé leur respondans et avec une voix tremblante, reiterans ceste mesme interjection, *He, he, he, he*, se prindrent à crier de telle façon, l'espace de plus d'un quart d'heure, que nous les regardans ne sçavions quelle contenance tenir. Et de faict, parce que non seulement elles hurloyent ainsi, mais qu'aussi avec cela sautans en l'air de grande violence faisoient branler leur mammelles et escomoyent la bouche, voire aucunes (comme ceux qui ont le haut mal par-deçà) tomboyent toutes esvanouyes, je ne croy pas autrement que le diable ne leur entrast dans le corps, et qu'elles ne devinssent soudain enragées. De façon que nous oyans semblablement les enfans branler et se tourmenter de mesme au logis où ils estoyent separez, qui estoit tout aupres de nous : combien, di-je, qu'il y eust jà plus de demi an que je frequentois les sauvages, et que je fusse desjà autrement accoustumé parmi eux, tant y a pour n'en rien desguiser, qu'ayant eu lors quelque frayeur, ne sçachant mesme quelle seroit l'issue du jeu, j'eusse bien voulu estre en notre fort. »²⁹

Après quelque temps, le bruit retomba et un nouveau chant commença (fac-similé 4, troisième chanson). Saisi d'un vif désir de voir ce qui se passait du côté des hommes, de Léry quitta la maison malgré les protestations des femmes. Par une légère ouverture dans le mur, il vit les hommes chanter et danser en ronde.

Dans les planches de l'*Encyclopédie*, Rousseau regroupe par erreur les trois chansons « transcrites » par de Léry (quelque vingt-sept ans après le fait) dans un seul exemple musical. L'identification fautive de ce composite en tant que chanson des « sauvages du Canada » est néanmoins une innovation du *Dictionnaire* : dans l'*Encyclopédie* et le manuscrit de Londres, l'exemple est identifié comme un « air des sauvages de l'Amérique » – « Amérique », bien évidemment, au sens des pays visités par Amerigo Vespucci.

Il resterait naturellement beaucoup à dire sur ces exemples et leurs sources, mais penchons-nous maintenant sur les enjeux qui motivèrent

28. *Ibid.*, p. 397.

29. *Ibid.*, p. 397-399.

Rousseau à se pencher sur ces matériaux. « On trouvera dans tous ces morceaux », avance Rousseau dans l'*Encyclopédie*, « une conformité de modulation avec notre *musique*, qui pourra faire admirer aux uns la bonté & l'universalité de nos regles, & peut-être rendre suspecte à d'autres la fidélité ou l'intelligence de ceux qui ont transmis ces airs »³⁰. La prescience de cette observation, remarquable pour 1749, a été relevée par de nombreux ethnomusicologues contemporains³¹. Mais celle-ci semble également trahir une note de déception. Ce que Rousseau recherchait dans la musique extra-européenne, nous le supposons, était la différence, et la cause de ceci, nous le supposons encore, résidait dans sa polémique contre Rameau.

Un travail extraordinaire qui m'est survenu et une très mauvaise santé pour le supporter, m'ont empêché, Ma très bonne Maman, de remplir mes devoirs envers vous depuis un mois; Je me suis chargé de quelques Articles pour le grand Dictionnaire des Arts et des Sciences qu'on va mettre sous presse... la besogne croit sous ma main, et il faut la rendre à jour nommé, de façon que surchargé de ce travail sans préjudice de mes occupations ordinaires, je suis contraint de prendre mon tems sur les heures de mon sommeil. Je suis sur les dents : mais j'ai promis, il faut tenir parole. Je tiens au cu et aux chausses les gens qui m'ont fait du mal et la bile me donne des forces de même de l'esprit et de la science.

La colère suffit et vaut un Apollon.

Je bouquine, j'apprens le Grec. Chacun a ses Armes; au lieu de faire des chansons à mes Ennemis, je leur fais des articles de Dictionnaires; je compte que l'un vaudra bien l'autre et durera plus longtems³².

Parmi ces ennemis, comme l'ont reconnu tous les commentateurs³³, Rousseau nourrissait une animosité particulière envers Rameau. Rousseau fit sa connaissance vers 1742, lorsqu'il demanda l'opinion du grand compositeur sur son « Projet concernant des nou-

30. *Encyclopédie*, vol. 10, p. 902 (s.v. MUSIQUE)

31. Par exemple, Constantin N. Brailoiu, « Musicologie et Ethnomusicologie aujourd'hui », dans *Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Köln 1958*, dir. Gerald Abraham, Suzanne Clercx-Lejeune, Hellmut Federhofer et Wilhelm Pfannkuch (Kassel: Bärenreiter, 1959), p. 20-21; et Stephen Blum, « Rousseau's Concept of 'Système musical' and the Comparative Study of Tonalities in Nineteenth-Century France », *Journal of the American Musicological Society* 38 (1985), p. 349-361.

32. R. S. Leigh, *Jean-Jacques Rousseau: correspondance complète*, 52 vol. (Oxford : Voltaire Foundation, 1965-1998), vol. 2, p. 113.

33. Entre autres, Michael O'Dea, *Jean-Jacques Rousseau : Music, Illusion and Desire* (London : St. Martin's, 1995), p. 11.

veaux signes pour la musique »³⁴. Rameau répondit obligeamment lors de ce premier échange, même s'il critiqua assez sévèrement le projet de Rousseau. Toute prétention de civilité s'évanouit cependant en 1745, quand Rameau interrompit une représentation de l'opéra-ballet *Les Muses galantes* chez son mécène, M. de la Pouplinière, outré de ce « qu'une partie de ce qu'il venoit d'entendre étoit d'un homme consommé dans l'art et le reste d'un ignorant qui ne savoit pas même la musique »³⁵. Rousseau n'oublierait jamais l'insulte. Dans ses *Confessions*, il demeura convaincu que c'était l'intransigeance du compositeur qui fit obstacle à ses révisions de *La Princesse de Navarre* (par Rameau et Voltaire) pour les fêtes célébrant la victoire du maréchal de Saxe à Fontenoy en 1746³⁶. En 1749, Rousseau n'entretenait plus aucune affection pour Rameau, et il tira parti de ses contributions à l'*Encyclopédie* pour attaquer vigoureusement les positions théoriques de son adversaire³⁷.

Dès son *Nouveau système de musique théorique* (1726), Rameau argue avoir fondé sa théorie harmonique sur des données élémentaires d'acoustique. Comme Joseph Sauveur l'avait découvert en 1701, tout corps sonore produit non seulement une fréquence fondamentale mais aussi une série de sons harmoniques. Les intervalles entre le son fondamental et ses harmoniques gouvernent, dans le système de Rameau, la structure des accords individuels de même que leur combinaison en progressions harmoniques – le vocabulaire et la syntaxe, pour ainsi dire, de l'harmonie. Puisque cette théorie s'appuie, *ex hypothesi*, sur une base invariable de faits acoustiques, il en découle que la grammaire de l'harmonie qu'elle propose est universelle. Les lois universelles de l'harmonie deviennent donc curieusement congruentes, pour paraphraser la belle expression d'Alexander Rehding, avec les pratiques musicales françaises du dix-huitième siècle³⁸.

Rousseau, en revanche, allait fouiller nombre de sources sur la musique non-européenne pour y relever des contre-exemples permettant de réfuter l'universalisme (voire l'impérialisme) de Rameau. « Le

34. *OC*, vol. 5, p. 129-154. Selon le récit des *Confessions*, Rousseau lut son ouvrage à l'Académie des sciences le 22 août 1722, grâce à l'intervention de Réamur. *OC*, vol. 1, p. 284.

35. *Confessions*, *OC*, vol. 1, p. 334.

36. *Ibid.*, p. 335-338.

37. Nathan Martin, « Rameau and Rousseau: Harmony and History in the Age of Reason », (thèse de doctorat, McGill University, 2009), p. 90-174.

38. Alexander Rehding, compte-rendu de Jairo Moreno, *Musical Representations, Subjects, and Objects: The Construction of Musical Thought in Zarlino, Descartes, Rameau, and Weber*, dans *The Journal of Music Theory* 47 (2003) p. 365.

grand défaut des Européens », écrivit-il dans l'*Essai sur l'origine des langues*, « est de philosopher sur les origines des choses d'après ce qui se passe autour d'eux [...] Quand on veut étudier les hommes il faut regarder près de soi ; mais pour étudier l'homme il faut apprendre à porter sa vue au loin ; il faut d'abord observer les différences pour découvrir les propriétés »³⁹, remarque pour laquelle Claude Lévi-Strauss le salua deux siècles plus tard comme le « fondateur des sciences de l'homme »⁴⁰.

Au bout du compte, ce n'est ni la musique orientale ni celle du Nouveau Monde qui fournit à Rousseau son arme principale pour lutter contre Rameau, mais plutôt des monuments de l'Antiquité classique. Ses deux exemples de musique grecque proviennent de la « Dissertation sur la mélodie de l'ancienne musique » ; Burette puisa le deuxième de ces exemples dans une édition des poèmes astronomiques d'Aratus publiée à Oxford en 1672⁴¹. L'authenticité de cet « Hymne à Nemesis » (fac-similé 5), est attestée dans plusieurs sources : le directeur de l'édition d'Oxford le tira d'un manuscrit de provenance irlandaise ; il est également reproduit, d'après un manuscrit florentin, dans le *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581) de Vincenzo Galilei⁴², et Burette vérifia toutes ces transcriptions auprès d'un troisième manuscrit dans la Bibliothèque du Roi. Le premier exemple (fac-similé 6), en revanche, est une célèbre contrefaçon : Burette ne le recense qu'au sein d'une seule source, le *Musurgia universalis* (1650) d'Athenasius Kircher, le reléguant par conséquent à une annexe⁴³.

Une remarque de Burette sur la nature monodique intrinsèque de ces mélodies grecques ne manqua sûrement pas de retenir l'attention de Rousseau :

[L]a modulation de ces Hymnes est d'un tour si peu propre à estre accompagné [*sic*] de plusieurs parties, qu'il seroit même assez difficile d'y faire une

39. OC, vol. 5, p. 394.

40. Claude Lévi-Strauss, « Jean-Jacques Rousseau : fondateur des sciences de l'homme », dans *Anthropologie structurale*, 2 vol. (Paris : Plon, 1958-1973), vol. 2, p. 45-56. Lévi-Strauss fit cette déclaration lors d'un colloque à Neuchâtel célébrant le deux-centième anniversaire de la mort de Rousseau, ce qui pourrait expliquer l'hyperbole évidente de son propos.

41. Burette, « Dissertation », p. 183-184.

42. Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica e della moderna* (Florence : Giorgio Marescotti, 1581), p. 96-97.

43. Voir Egert Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik: Sammlung, Übertragung und Erläuterung aller Fragmente und Fälschungen* (Nuremberg: H. Carl, 1970), p. 43-52. Le fragment est donné par Kircher dans son *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in x. libros digesta*, 2 vols (Rome : ex Typographia Haeredum Francisci Corbelletti, 1650), vol. 1, p. 542.

basse, qui fût supportable. C'est ce que j'ay reconnu par l'expérience, que j'en ay voulu tenter: & cette circonstance peut servir à persuader tout esprit exempt [*sic*] de prévention, que les Musiciens de l'antiquité, en composant leurs chants, n'avoient point en vûe de les rendre susceptibles d'un accompagnement, comme le nôtre; mais qu'ils pensoient seulement à les rendre expressifs & touchants[.]⁴⁴

Charles Burney, dont la « Dissertation on the Music of the Ancients » s'appuie fortement sur Burette, semble avoir été piqué au vif par cette assertion : il rétorqua par une harmonisation de la mélodie de Kircher en mi mineur (fac-similé 7)⁴⁵. Le verdict de Rousseau sur cette dernière adaptation fut acerbe et sans appel : « Vous avez mis, sous l'air antique d'une Ode de Pindare, une fort bonne basse. Mais je suis très sûr qu'il n'y avoit pas une oreille Grecque que cette Basse n'eût écorchée au point de ne la pouvoir endurer »⁴⁶.

Le refrain constant de Burette – l'assertion que les Grecs ne pratiquaient pas l'harmonie au sens moderne du terme –⁴⁷ trouva un écho persistant chez Rousseau⁴⁸. Rousseau aurait également noté que les exemples de Chardin et de du Halde étaient entièrement monophoniques, et il s'appuya implicitement sur cette convergence dans l'*Essai* et le *Dictionnaire* lorsqu'il y déclara que l'harmonie est une innovation récente de la musique européenne⁴⁹. Mais l'absence d'harmonie dans ces exemples ne peut suffire à elle seule à démentir de façon décisive la perspective ramiste : en effet, Rameau avait déjà anticipé Rousseau sur ce point.

Les intervalles mélodiques, avance Rameau dans son ouvrage *Génération harmonique* de 1737, sont dérivés des intervalles harmoniques⁵⁰. Ainsi, lorsqu'une basse fondamentale (par exemple sol)

44. Burette, « Dissertation », p. 197. Il continue : “Il en est de même de nos anciens vaudevilles, de nos vieilles Musiques d'Eglise, de nos vieux Noëls, dont les chants bizarrement tournez & modulez, ne comportent que difficilement l'union d'une basse, & d'une basse presque toujours estropiée” (p. 198).

45. Charles Burney, *A General History of Music*, 2 vol. (New York: Dover, 1957 [1776-1789]), vol. 1, p. 102.

46. *Lettre à Burney*, OC, 5:437.

47. C'est, par exemple, la thèse principale de sa « Dissertation sur la symphonie des anciens », *Mémoires de l'Académie Royale des inscriptions et belles-lettres*, vol. 4 (1723), p. 116-132.

48. Rousseau insista sur ce point dès l'article MUSIQUE de l'*Encyclopédie*, vol. 10, p. 900.

49. OC, vol. 5, p. 850-851.

50. Jean-Philippe Rameau, *Génération harmonique* (1737), dans Erwin R. Jacobi, *Jean-Philippe Rameau : Complete Theoretical Writings [CTW]*, 6 vols (Rome : American Institute of Musicology, 1967-1972), vol. 3, p. 79-81.

progresses à sa quinte (ré), chacune de ces fondamentales apporte ses sons harmoniques respectifs : sol, si et ré pour la première et ré, fa dièse et la pour la deuxième. Les intervalles mélodiques découlent des relations entre ces sons harmoniques. L'intervalle de sol à la correspond à un ton, comme celui de la à si, et l'intervalle entre fa dièse et sol est un demi-ton. Si toutes ces notes sont placées en ordre ascendant (fa dièse, sol, la, si), un tétracorde diatonique en résulte. En joignant à ce dernier un tétracorde analogue (si, do, ré, mi), on formera l'échelle diatonique dans la disposition que Rameau appelle mode naturel (fac-similé 8).

L'argument de Rameau dissimule toutefois un tour de passe-passe intellectuel. En effet, l'échelle diatonique moderne y est réaménagée afin d'accentuer sa ressemblance avec l'échelle diatonique des Grecs. Toutes les deux, suggère Rameau de façon implicite, sont dérivées du principe du corps sonore. Encore mieux, ces deux échelles ne sont qu'un seul et même phénomène. Or, Rameau savait fort bien que les auteurs grecs ne décrivaient jamais la construction de leurs échelles en pareils termes. C'est pourquoi il suggère que le corps sonore aurait guidé leurs pas à leur insu⁵¹.

Bien évidemment, cette insistance tout à fait anachronique soulève de sérieux problèmes pour Rameau : en particulier, en soutenant la thèse d'une même identité entre les deux échelles diatoniques, Rameau s'engage également à postuler l'équivalence du genre enharmonique des Grecs avec ce qu'il appelle, à partir de ses *Nouvelles suites de pièces de clavecin* (1728), le genre enharmonique⁵².

« Nous avons aujourd'hui », écrit Rousseau dans son article ENHARMONIQUE (*Musique*) de l'*Encyclopédie*, « une espèce de genre *enharmonique* entièrement différent de celui des Grecs »⁵³. L'enharmonique moderne (celui de Rameau) concerne effectivement la réinterprétation enharmonique des accords de septième diminuée, et comme le rappelle Rousseau tout au long de son article, cet usage est tout à fait différent de celui des Grecs. De plus, la division enharmonique du tétracorde décrite par différents écrivains grecs ne peut s'expliquer selon les principes de Rameau, car deux des intervalles impliqués dans cette division (deux quarts de ton successifs entre les première, deuxième et troisième notes du tétracorde) ne peuvent pas résulter des progressions de la basse fondamentale autorisées par Rameau.

51. Ibid., p. 44.

52. Jean-Philippe Rameau, *Nouvelles suites de pièces de clavecin* (Paris : Boivin et Leclerc, 1728).

53. *Encyclopédie*, vol. 5, p. 688.

Dans l'*Encyclopédie*, Rousseau n'opposa pas explicitement ce démenti empirique à la théorie de Rameau. Ce fut donc à d'Alembert qu'il revint de soulever cette objection dans une addition éditoriale à l'article GENRE, en *Musique* de Rousseau :

Il est possible de trouver la basse fondamentale dans le *genre* chromatique des Grecs ; ainsi *mi, fa, fa, la*, a ou peut avoir pour basse *ut, fa, re, la*. Mais il n'en est pas de même dans le *genre* enharmonique ; car ce chant, *mi, mi dièse* enharmonique, *fa*, n'a point de basse fondamentale naturelle[.]⁵⁴

Il est curieux que Rousseau n'ait pas lui-même mis l'emphasis sur cette objection empirique. Il eut dû saisir les enjeux théoriques liés au genre enharmonique grec, ayant lu l'exposition très explicite de Condillac sur ce sujet dans son *Essai sur l'origine des connoissances humaines* de 1746⁵⁵.

En bout de ligne, il y a donc une ironie profonde au cœur des procédés anti-ramistes de Rousseau. Il allait scruter la musique chinoise, perse et amérindienne dans le but de contrer l'universalisme de son adversaire, mais dans les transcriptions alors à sa disposition, il trouva plutôt « une conformité de modulation » avec la musique française de son époque. La preuve qu'il cherchait se trouvait toutefois déjà entre ses mains, sans qu'il paraisse l'avoir exploitée : le genre enharmonique grec fournit une instance d'une échelle musicale incompatible avec les principes harmoniques de Rameau. Si Rousseau s'abstint de mener cette dernière charge contre son adversaire, il n'en demeure pas moins que ses efforts l'amènèrent à repousser les frontières de la pensée musico-théorique française du dix-huitième siècle. Son constat éventuel de l'incommensurabilité potentielle de systèmes musicaux issus de cultures et d'époques différentes eut l'effet d'ouvrir un espace conceptuel permettant l'étude ethnographique et historique de la musique. Rousseau mérite donc, sinon l'appellation de fondateur des sciences de l'homme, du moins une position centrale dans l'histoire de la musicologie et de l'ethnomusicologie.

Nathan MARTIN

Université catholique de Louvain

54. Ibid., vol. 7, p. 596. D'Alembert fait allusion au *Nouveau système*, CTW, vol. 2, p. 62-63.

55. Étienne Bonnot de Condillac, *Essai sur l'origine des connoissances humaines*, dans *Condillac : Œuvres philosophiques*, dir. George Le Roy, 3 vol. (Paris : Presses universitaires de France, 1947-1951), vol. 1, p. 67.

Fig. 2. premier Morceau de Musique Ancienne. Ode de Pindare

Χρῦσε... αὐρόμηνε, ἅ πολλαὶ γὰρ καὶ ἰσχυροὶ σὺν δὲ κοῦ μοι -
 Le Chœur qui chante
 chantera au son de la
 Cithare.

Πείθοντα δ' αἰοῖ δόϊ σάμασιν ἡμισι χορῶν ὅπποταν τῶν φροσίων ἄμβρο-
 τας τεύχευς ἐλε-λι-ζομένα. καὶ τὸν ἀχμα-τὰν κεραυνοῦ σβεννύεις

Fig. 3. Second Morceau de Musique Ancienne. Hymne à Nemesis

Νέμεσι πλερεῖσσα, βίου ῥοτὰ κυανῶπι θεὰ θυγατὲρ Δίκας ἄκουφα
 φρυγμάτων θανάτων ἐπείχεις ἀδαμαντι χαλινῶ ἔχουσα γ' ὕβρειν ὅλοαν -
 ἔρωτων μελάνα φόνον &c. le reste est perdu

A l'Air Chinois

Figure. 1. Air Persan

Planche D.

Der doste dari lehoub nar... es tou mi a et bon y ar...
 refrain

Dun ia ne daret olt ohar... sembol bi ar... berac Chaomon
 Votre sein est vermeil comme la fleur de Grenade, Votre pectoral, un parfum
 sont je puis l'inséparable ami je monde n'a rien de stable: tout y passe.
 Refrain, oppoñs son fleurs de senteur, pour roumer le cœur de mon Roy.

Fig. 2. air du Sauvage de l'Amérique

Canoe youe, canoe youe. He he he he heu... ra heu-ra-once-de.

Fig. 3. Danse Canadienne

ms. 69,726	<i>Encyclopédie</i>	<i>Dictionnaire</i>
[fol. 21] Pl. B, fig. 1 Pl. B, figs. 2-5 Pl. B, figs. 6-7 Pl. B, fig. 8 Pl. B, figs. 9-14 Pl. C, fig. 1	Pl. II, fig. 1 Pl. II, figs. 2-5 Pl. II, figs. 6-7 Pl. II, fig. 8 Pl. II, figs. 9-14 Pl. III, fig. 1	Pl. B, fig. 1 Pl. B, fig. 2-5 Pl. B, fig. 6-7 Pl. B, fig. 8 Pl. B, fig. 9-12 Pl. B, fig. X
[fol. 22] Pl. C, fig. 2 Pl. C, fig. 3 Pl. C, fig. 4 Pl. D, fig. 1 Pl. D, fig. 2 Pl. D, fig. 3	Pl. III, fig. 2 Pl. III, fig. 3 Pl. III, fig. 4 Pl. IV, fig. 1 Pl. IV, fig. 2 Pl. IV, fig. 3	Pl. C, fig. 1[a] Pl. C, fig. 1[b] Pl. N, [fig. 1] Pl. N, [fig. 2] Pl. N, [fig. 3] Pl. N, [fig. 4]
[fol. 23] Pl. E, fig. 1 Pl. E, fig. 2 [Pl. F], fig. 9	Pl. V, fig. 1 Pl. V, fig. 2 Pl. VI, fig. 9	Pl. H, fig. 2 Pl. I, fig. 1 Pl. D, fig. 9

Table 1.

AIRS CHINOIS Tom. III. page 528.

Fac-similé 2. Jean-Baptiste Du Halde *Description géographique, historique, chronologique, politique, et physique de l'empire de la Chine*, 4 vols. (Paris, 1735)

N^o XXVI.

A

B droit

C

D

E premier

F

Der destez dari tchoub nar Es tou mi-æet
 Vireteint est vermeil come la fleur de grenade. Votre parler un parfum dont
 bou v - ar ... Dun ia ne daret aht ebar
 je suis l'inséparable amy Le monde n'a rien de stable tout y passe.
 Semboul bi - ar berav Chaemen
 Apportez des fleurs de senteur pour ranimer le cœur de mon Roy.

Fac-similé 3. Jean Chardin, *Journal du voyage du Chevalier Chardin en Perse et aux Indes Orientales*, 3 vols. (Amsterdam, 1711)

148

Liure Troisième

Certes il est difficile de résoudre cette difficulté, si l'on ne rencontre premièrement quelqu'un qui chante sans jamais avoir ouï chanter ; comme il est difficile de sçavoir quelles dictions formeroient les enfans qui n'auroient jamais appris à parler, & de quelle langue ils parleroient entr'eux pour expliquer leurs pensées.

Toutefois s'il est permis d'asseoir son jugement sur des raisons probables, l'on peut tenir que les degrez Diatoniques sont plus naturels, puis que nous experimentons que l'on en a toujours usé ; & que la pratique de ce Genre a tellement aboli les autres qu'on les a oubliés, & que l'on les estime impossibles ou inutiles. Et puis l'on trouve par experience que les peuples qui n'ont point de Musiciens parmy eux chantent la Diatonique, comme l'on peut voir par ce chant des Canadois, dont ils usent souvent en dansant, comme a remarqué l'un des Capitaines que le Roy y a enuoyez.

Chanson Canadoise.

Ils usent de plusieurs autres Airs qui procedent par nos degrez Diatoniques, quoy que l'on puisse dire qu'ils les ont appris de ceux qui les ont frequentez depuis quelques années pour trafiquer avec eux, comme des François, des Anglois, & de plusieurs autres. Ce que l'on peut aussi respondre pour la maniere de chanter des Americains que l'on void dans la troisieme partie de l'histoire de l'Amerique, dans le voyage de Jean Leri, qui dit que les Toupinamboux chantent souvent en cette façon, qu'ils repètent plusieurs fois avec ces paroles,

Trois Chansons des Americains:

Canidé iouue. He he he he. Heu heura heura oucchi.

qui signifient *un oiseau iouue*, dont les plumes leur seruent pour faire leurs bonnets, leurs robes, & plusieurs autres choses : d'autres fois ils chantent la deuxième chanson avec une si grande vehemence, que l'escume leur sort de la bouche, comme s'ils avoient le haut mal. Il ajoute que la troisieme chanson leur sert d'un refrain ou d'une reprise fort agreable, qu'ils repètent souvent avec des paroles par lesquelles ils signifient le regret qu'ils ont de la mort de leurs peres : & puis ils disent qu'ils sont allez demeurer par delà les montagnes, où ils vivent tres-contens ; d'où l'on conclut qu'ils croient l'immortalité de l'ame.

L'on pourroit encore prouver que les intervalles Diatoniques sont plus naturels à l'homme que les autres, parce qu'ils font la difference des Consonances, comme j'ay monsté ailleurs. Mais il faudroit premierement monstrez que les

Consonances

Fac-similé 5. Pierre-Jean Burette, « Dissertation sur la mélodie ancienne », *Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles lettres avec les Mémoires de Littérature tirez des Registres de cette Académie*, vol. 5 (Paris, 1729), p. 169-199

Ode de Pindare. *Mémor. To V. Pl. 5. pag. 206.*

Π Π Γ Θ Ι Π Γ Θ Ι Π Γ Θ Ι Μ Ι Θ Ι Μ

Χρύσε-α φόρμυλῃ, Α-πόλλω-νος κῆ ἰ-σπλοαύμων Σιώνι-πον

Ι Θ Γ Θ Γ Π Γ Θ Ι Γ Θ Ι Θ Γ Μ Ι Μ

Μοισῶν κτε-νον Τὰς ἀ-κτῆ-μιν βάσις, ἀ-γλαΐ-ας ἀρ-χά.

Chœur chantant au Son de la Cithare.

V V < V N Z N V < Z N V V < Η Η Ο Η Η

Πείθονται δ᾿α-οι-δὸι σᾶ-μα-σιν. Α'-γν-σιχόρων ὁπόταν τῶν φρεσι-

< Η V N Z Η < < V V < Η < Ο V Η N Z N

-μίων λι-βο-λὰς τόλχης ἔλε-λι-ζομένη. Καὶ τὸν αἶμα-τὰν κέ-

V < Η < Η

-ραυρὸν σθενύ-εις.

Fac-similé 6. Pierre-Jean Burette, « Addition à la dissertation sur la mélodie », *Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles lettres avec les Mémoires de Littérature tirés des Registres de cette Académie*, vol. 5 (Paris, 1729), p. 200-206