

Rousseau and the Ancients
Rousseau et les Anciens

edited by
sous la direction de

Ruth Grant
&
Philip Stewart

Pensée Libre N° 8

CANADIAN CATALOGING
IN PUBLICATION DATA

Main entry under title:
Rousseau and the Ancients
(Pensée Libre: no. 8)
Text in French and English
Includes bibliographical references

ISBN 0-9693132-7-6

1. Rousseau, Jean-Jacques, 1712-1778. I. Grant, Ruth. II. Stewart, Philip. III. North American Association for the Study of Jean-Jacques Rousseau IV. Title: Rousseau and the Ancients. V. Series

DONNÉES DE CATALOGAGE
AVANT LA PUBLICATION

Vedette principale au titre:
Rousseau et les Anciens
(Pensée Libre: no. 8)
Texte en français et en anglais.
Comprend des références bibliographiques

ISBN 0-9693132-7-6

1. Rousseau, Jean-Jacques, 1712-1778. I. Grant, Ruth. II. Stewart, Philip. III. Association nord-américaine des études Jean-Jacques Rousseau. IV. Titre : Rousseau et les Anciens. V. Collection

The publication of this volume was made possible by cooperation of the North American Association for the Study of Jean-Jacques Rousseau, Duke University and Wabash College.

Ouvrage publié grâce au concours d l'Association nord-américaine des études Jean-Jacques Rousseau, Duke University et Wabash College.

ISBN 0-9693132-7-6

© North American Association for the Study of Jean-Jacques Rousseau/
Association nord-américaine des études Jean-Jacques Rousseau, 2001.

Collection *Pensée Libre* dirigée par Melissa Butler
Pensée Libre series editor: Melissa Butler

Imprimé aux États Unis
Printed in the United States

L'origine du conflit Rameau-Rousseau dans les théories de Pythagore et d'Aristoxène

Plusieurs hypothèses ont été formulées pour expliquer l'acrimonieuse rivalité des deux plus remarquables théoriciens de la musique du XVIII^e siècle français, Jean-Philippe Rameau et Jean-Jacques Rousseau. La plus courante se fonde sur le sentiment d'humiliation éprouvé par le disciple, Rousseau, suite à la morgue manifestée à son égard par son maître adulé, Rameau. Jean Starobinski voit dans ce schéma l'impulsion psychologique de toute l'activité philosophique, esthétique et musicologique de Rousseau (15–16).

Cette blessure originelle fut infligée à Rousseau en 1745 suite à l'exécution, chez La Pouplinière, de son opéra *Les Muses galantes*, en présence de Rameau qui manifesta envers le compositeur débutant une inflexible et dédaigneuse réprobation. Elle continua de saigner jusqu'à sa mort en 1778. Commentant cette querelle naissante, Samuel Baud-Bovy attribue la réaction excessive de Rameau envers son émule de trente-trois ans à la crainte du « sexagénaire de se voir supplanté dans les faveurs des La Pouplinière par ce jeune musicien au regard vif » (39).

De fait M. La Pouplinière, sensible aux audaces esthétiques, manifestait une ouverture, inquiétante aux yeux de Rameau, pour tout ce qui échappait au cercle des habitudes musicales parisiennes. Les maladresses d'écriture de Rousseau, compositeur autodidacte, rentrant d'un séjour en Italie, retenaient un peu trop l'attention du grand mélomane et celle du duc de Richelieu, intendant des plaisirs du roi. Rameau voyait se fragiliser sa position depuis que sa fidèle alliée, aux goûts moins aventureux, Mme de la Pouplinière était devenue la maîtresse de Richelieu. Craintes fondées, puisque quelques années plus tard, en 1753, la direction de l'orchestre des La Pouplinière, jusque là confiée à Rameau, passa aux mains de Johann Stamitz, le célèbre symphoniste de l'École de Mannheim.

Daniel Paquette propose une autre analyse du conflit entre Rameau et Rousseau (193–96). Son parallèle prend appui sur l'antagonisme de leurs caractères, le parallélisme de leur histoire personnelle, les divergences de leurs formations respectives, en un mot, leurs antinomies culturelles. Cette lecture du conflit, par l'importance accordée à l'éducation de chacun des deux hommes n'est pas étrangère à la formulation de notre hypothèse phylogénétique.

L'explication la plus systématique du conflit des deux personnalités

demeure encore celle de Catherine Kintzler définie par l'heureuse formule : « le choc de deux esthétiques », désignant ainsi deux conceptions irréductibles de la Nature, la physique et l'humaine¹. L'approche de Kintzler justifie la discorde en termes structurels et suggère qu'elle s'abreuve à deux sources idéologiques située dans une certaine Antiquité.

Notre interprétation de la dualité Rameau-Rousseau sous l'angle d'une opposition de deux systèmes de pensée, de perception et d'explication du monde, radicalise encore plus la polarisation de Kintzler. En modelant cette dualité historique d'après les figures de Pythagore et d'Aristoxène, nous espérons transcender largement les images d'Épinal psychologiques telles l'orgueil blessé, la mutation de l'amour en haine ou la rivalité dominatrice.

Selon notre parallèle, Rousseau prend place dans la lignée d'Aristoxène par son éloge de la voix, sa théorie de l'unité de mélodie, l'importance accordée à la perception, à la mémoire et à la subjectivité dans sa philosophie de la musique. Rameau prolonge quant à lui le paradigme pythagoricien en démontrant que la mélodie découle de l'harmonie et qu'en celle-ci se donnent à entendre les rapports numériques inscrits dans l'univers.

Cette étude a pour but d'ordonner les signes de cet antagonisme antique et de les actualiser dans le débat théorique entre Jean-Philippe Rameau et Jean-Jacques Rousseau.

Les deux doctrines

Rappelons ici que de Pythagore, l'on ne possède aucune œuvre écrite. Véhiculée par ses disciples, sa philosophie repose sur le principe de l'universalité du nombre que résume ainsi Jean Voilquin : « Tout est nombre. Le nombre est la raison de tout. Les sons eux-mêmes se prêtent à des mesures différentes ; l'enclume elle-même frappée par des marteaux de poids différents produit des sons, dont les hauteurs seraient, d'après Pythagore, proportionnelles au poids des marteaux » (39). L'inscription dans le son des proportions numériques constitue l'élément fondamental de la philosophie pythagoricienne. Associée à la notion d'harmonie, elle prend même une envergure métaphysique et morale puisque le bon ordre de l'univers serait mesurable en terme d'intervalle tout comme les sons musicaux. Yvan Focht décrit comme suit le rapport établi par les pythagoriciens entre le nombre, le cosmos et la musique :

L'hypothèse pythagoricienne avance [...] 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 [...]. (165)

D'Aristoxène au contraire a subsisté un traité sur les *Éléments harmoniques*, le plus ancien ouvrage de théorie musicale qui nous soit parvenue de l'Antiquité. Éduqué selon la doctrine de Pythagore, dont il fut d'abord un disciple, Aristoxène développa ensuite une vigoureuse critique du pythagorisme musical. À la prédominance du calcul intervallique, il opposa l'expérience auditive, à la musique mesurée il substitua la notion du sentiment expressif. Ses partisans formèrent école. Les Aristoxéniens se dénommèrent *harmonistes par oreille* pour se démarquer des Pythagoriciens désignés *harmonistes par calcul*.

Rameau pythagoricien

Partant des prémisses acoustiques de l'Antiquité, rafraîchies par les théoriciens de la Renaissance et du XVII^e siècle Rameau innove en rapportant tous les degrés des modes majeurs et mineurs à la résonance d'une seule corde. C'est la théorie du corps sonore et de la génération harmonique dont le point de départ se confond avec la séquence des ratios : l'octave (*ut-ut'*) découlant de la division par 2 (2:1) d'une corde vibrante ; la quinte (*ut'-sol*) résultant de sa division par 3 (3:2) ; la quarte (*sol-ut''*) de sa division par 4 (4:3) ; la tierce (*ut''-mi*), division par 5 (5:4) ; etc. Il s'agit de la phase objective de la théorie pythagoricienne, l'étape mensuraliste².

Suit l'étape corrélatrice de la théorie. Elle consiste à reconnaître dans les intervalles musicaux la matérialisation de la proportion numérique. Cette corrélation permet d'attribuer à la musique une valeur morale privilégiée parmi la diversité des activités humaines. D'elle provient la thèse que la musique consiste en la perception sensitive des rapports mathématiques. Réactivée par le rationalisme du XVII^e siècle, cette philosophie opère dans la pensée de Leibniz et lui permet de formuler la théorie du « calcul inconscient » selon laquelle la musique est définie comme « le plaisir de l'âme qui compte et qui ne sait pas qu'elle compte ». Kant y fait écho au XVIII^e siècle lorsqu'il considère la forme musicale comme « une forme mathématique qui ne se traduit pas en concepts déterminés ».

Cette appréciation auditive et musicale apparaît comme la validation sensorielle de l'opération mathématique. Rameau juge cette confirmation exceptionnelle car nul autre organe que l'oreille ne corrobore ainsi par le plaisir ou la disgrâce la perfection ou l'imperfection d'une démonstration numérique : « De tous ces sens, proclame Rameau, l'oreille a seule ce droit de certitude dans la seule musique [...] en ce qui regarde toutes les vérités

mathématiques et les principes de cette science » (*Erreurs* 113).

Il est donné à Rameau d'avoir conduit le pythagorisme musical à son ultime sommet. Pour la musique, il revendique la place suprême parmi les sciences puisqu'elle permet, par la sensation, de vérifier tous les calculs de l'arithmétique, de la géométrie et de la physique. C'est la qualité indiscutable de la progression dite harmonique que d'être ainsi vérifiable par le plaisir de l'audition de l'accord parfait : « Le principe donné par la nature doit indubitablement influencer sur d'autres arts et sciences [...]. Ce principe consiste dans la résonance d'un corps sonore, d'où résultent trois sons différents, si parfaitement unis, qu'on croit toujours n'en entendre qu'un seul » (*Erreurs* 110). Le parfait accord des trois sons *ut-mi-sol*, fusionnés en un (le corps sonore), assure le plaisir de l'oreille et recueille l'assentiment de l'esprit. Ce que la mathématique vient d'accomplir par la démonstration d'une progression régulière de nombres entiers, la musique le rend sensible à l'oreille qui est en mesure d'en apprécier la justesse et la perfection : « L'ordre de l'origine et de la perfection de ces consonances se trouve déterminé par celui des nombres » (*Traité* 5).

Rousseau aristoxénien

Comme Aristoxène envers Pythagore, Rousseau a été d'abord séduit par le génie rationnel de Rameau. L'explication de la génération harmonique à travers le *Traité de l'harmonie* et toutes ses applications à la formation du musicien, de l'accompagnement à la composition, ont constitué les fondements de son apprentissage pendant les années de réclusions chambériennes. Cependant, il convient de situer dès lors les difficultés qu'éprouve ce jeune artiste sensible et intuitif à concilier sa nature inspirée avec la rigueur d'une méthode par trop systématique. Sa prime expérience mélodique contredit l'exactitude de toute cette horlogerie musicale. Pour compenser l'aridité de cet univers de calcul, de logique et de réflexion, il développe une vraie boulimie de cantates profanes :

J'ébauchai, je dévorai mon traité [...] ; mais il était si long, si diffus, si mal arrangé que je sentis qu'il me fallait un temps considérable pour l'étudier et le débrouiller. Je suspendais mon application et je recréais mes yeux avec de la musique. Les cantates de Bernier [...] J'en appris quatre ou cinq de même que *L'Amour piqué par une abeille* très jolie cantate de Clérambault. (OC I: 184)

Ainsi, Marie-Élisabeth Duchez vise juste en rattachant l'attitude générale de Rousseau envers la musique « à un fond d'opposition aux rationalisations physico-mathématiques de la musique qui a toujours existé. [...]

D'Aristoxène à Rousseau, et après lui, nombreux sont ceux qui ne voulerent pas "réduire" la musique au "concours des vibrations" » (58).

La commande de Diderot et D'Alembert pour les articles de musique de l'*Encyclopédie* donnera à Rousseau l'occasion d'exposer, la thèse du corps sonore de Rameau pour la rendre accessible au lecteur. L'allègement du texte de Rameau oriente Rousseau vers une critique générale du contenu et l'oblige à reprendre dans le détail la démonstration des fondements mathématiques faisant de lui le dernier des musicographes classiques à s'acquitter de la spéculation mathématique. Malgré cet exercice honorable, Rousseau résiste à l'idée d'assimilation des nombres et des sons. Il adjure Rameau de ne point verser dans « une expérience chimérique, [...] ne [...] point [...] chercher dans les renversements des proportions harmoniques et arithmétiques les fondements de l'Harmonie, ni à prendre les propriétés des nombres pour celles des sons » (DISSONANCE, OC 5: 769).

La confusion des nombres et des sons dénoncée par Rousseau constitue la principale pomme de discorde entre Rameau et les Encyclopédistes. D'Alembert qui a écrit ses *Éléments de musique théorique et pratique* essentiellement pour transmettre le « bon Rameau » contourne la thèse pythagoricienne de la mathématique sonore. Il évitera systématiquement de relater dans son ouvrage la démonstration chiffrée de Rameau :

Nous sommes [persuadés] que M. Rameau aurait pu se dispenser d'avoir aucun égard à ces proportions, dont nous croyons l'usage tout à fait inutile, et même, si nous l'osions dire, tout à fait illusoire dans la théorie de la musique. En effet, quand les rapports de l'octave, de la quinte, de la tierce, etc., seraient tout autres qu'ils ne sont ; quant on n'y remarquerait aucune progression ni aucune loi ; quand ils seraient incommensurables entre eux ; la résonance du corps sonore, et les sons multiples qui en dérivent, suffiraient pour fonder tout le système de l'harmonie. (197-98)

Mais Rousseau, moins auréolé que son collègue géomètre, s'attelle à ses devoirs. Il refond tout Rameau, même celui des chiffres, dans les articles de l'*Encyclopédie* et dans son *Dictionnaire de musique*, mais en maintenant ferme le cap sur la réserve traditionnelle des Aristoxéniens envers les Pythagoriciens.

La mélodie et l'harmonie

Cependant, plus fondamentalement, la rébellion de Rousseau envers Rameau se fait sous la bannière de l'opposition de la mélodie à l'harmonie. C'est aussi par là qu'il est possible de mieux suivre le parallèle entre pensée pythagoricienne et théorie aristoxénienne. Au son émis par la corde vibrante est rattachée l'idée du mouvement acoustique dont les vi-

brations s'avèrent dénombrables. Sur elle se fonde le concept d'un son absolu $A = x$ vibrations/seconde différent de $B = y$ vibrations/seconde. Aussi le mouvement sonore figuré par les Pythagoriciens est-il représenté en fréquence d'ondes propagées dans l'air déterminant l'amplitude de chaque son. Plus que la concordance de l'intervalle et du nombre, la mensuration de chaque son prend une valeur prépondérante. C'est ce mouvement du son sur lui-même qui permet de concevoir la présence de la douzième et de la dix-septième harmoniques donnant la quinte et la tierce dans la résonance d'une seule et même fondamentale. Rameau s'appuie fermement sur cette notion pour justifier son principe de la génération de la mélodie par l'harmonie.

En stipulant au contraire l'indépendance de la mélodie à l'égard de l'harmonie et même en arguant de sa supériorité dans l'ordre des composantes musicales, Rousseau reprend une définition proprement aristoxénienne. À la place de la définition fréquentielle du mouvement musical rivié à une seule note génératrice d'harmoniques telle que vénérée par les Pythagoriciens, Aristoxène subroge le concept du déplacement de la voix d'un degré à l'autre de l'échelle sonore pour produire des mélodies. Il s'agit d'une radicale opposition avec les postulats pythagoriciens dégagée à partir du concept de mélodie dans la perspective aristoxénienne « car la voix vient, en franchissant une certaine distance, se placer sur un degré puis sur un autre, et cela sans interruption — je parle au point de vue du temps — ; elle saute les espaces intermédiaires, mais s'arrête sur ces degrés et ne fait entendre qu'eux : on dit alors qu'elle chante. »³

Ce schéma préside point par point à l'anti-ramisme de Rousseau. Il imprègne les grands tracés de sa philosophie musicale à savoir le rapport de la musique à la parole, la musique mémorative, l'imprévisibilité du génie, l'unité de mélodie. À l'exemple de son *ancêtre* Rousseau considère voix parlée et voix chantée selon des rapports de continuité et de discontinuité. Point n'est besoin de comparer sur ce point les propos de Rousseau avec ce que dit Aristoxène de la voix chantée : à l'article *Voix* du *Dictionnaire de musique* c'est le même passage que nous venons tout juste de citer qu'il emprunte au compte-rendu de ce que « les musiciens anciens ont établi après Aristoxène » (5: 1147^d) écrit par son collègue et néanmoins ami de l'*Encyclopédie*, Duclos.

Même le discours de Rousseau sur les fonctions mémoratives de la musique a sa source dans cette définition aristoxénienne de la voix chantée. La perception de la mélodie comme construction horizontale située dans le temps requiert l'opération de la mémoire. L'auditeur compare sans cesse le passage présent de la mélodie au tracé antérieur⁵.

Grâce à la comparaison systématique de ce qui se déroule avec ce

qui est emmagasiné dans le cerveau, l'intérêt oscille entre la surprise des occurrences et le plaisir des récurrences. Là aussi se joue une périodicité de la tension et de la détente similaire à celle des fonctions harmoniques. C'est autour de ce va-et-vient que prend corps la notion d'unité de mélodie. Une structure musicale *désunie* serait celle où les occurrences surpassent inconsiderablement les récurrences neutralisant la mémoire et posant des difficultés de perception. Au contraire, l'aisance du fonctionnement mnésique, à cause des répétitions motiviques plus ou moins nombreuses, détermine ce degré de naturel que Rousseau juge plus opérant dans la musique italienne que dans la musique française. Ni l'esthétique verticale de l'harmonie ramiste, ni le projet descriptif de la musique française ne sont des terrains propices à la répétition motivique comme elle abonde dans les musiques italiennes et allemandes des XVII^e et XVIII^e siècles.

Nous ne pouvons terminer ce relevé des incidences de la pensée aristoxénienne sur l'esthétique musicale de Rousseau sans établir le parallèle entre le dernier livre des *Harmoniques* du Tarentin et la notion du génie chez le Genevois. Ce dernier livre des *Harmoniques* s'intitule *μελοποιια*. Les hellénistes autorisés dont Westphal et Louis Laloy le traduisent par « Composition ». Le recouplement entre les termes « mélopée » et « composition » est aussi une ligne de force de la théorie de Rousseau. Ce dernier appelle précisément composition la capacité de l'imagination de produire des idées mélodiques nouvelles : « Les compositeurs italiens sont riches d'idées ; les français en sont pauvres », dit-il ; énoncé qui soutient la définition du génie comme étant cette capacité naturelle de produire des idées mélodiques. L'art d'enchaîner les accords, soit l'étude de l'harmonie et de l'accompagnement s'apprend ! L'inventivité, source des idées mélodiques est donnée par la nature. Elle ne peut s'enseigner. Rousseau reproche à Rameau de faire passer la leçon d'harmonie et d'accompagnement pour un cours de composition :

« L'exposé des connaissances nécessaires pour savoir composer [...]. Ce n'est pas encore assez pour former un vrai compositeur ; toute la science possible ne suffit point sans le génie qui la met en œuvre [...] il faut être né pour cet art. [...] Ce que j'entends par génie [...] c'est ce divin guide qui a conduit Corelli, Vinci, Perez, Rinaldo, Jomelli, Durante, plus savant qu'eux tous, dans le sanctuaire de l'harmonie ; Leo, Pergolèse, Hasse, Teradelias, Galuppi, dans celui du bon goût et de l'expression » (COMPOSITEUR, OC 5: 719–20).

Au dernier livre des *Harmoniques* Aristoxène aussi prévient que le résumé élémentaire des modes et des échelles auquel il va procéder ne saurait remplacer le jugement du musicien « puisque des mêmes sons in-

différents par eux-mêmes on tire un nombre infini de mélodies variées, il est clair que cela tient à l'emploi que l'on fait de ces sons. C'est ce que nous appelons composition. »⁶

Laloy souligne le paradoxe de cette introduction qui dégage la composition de toute soumission aux règles théoriques. Le Tarentin y soutient que « l'imagination du musicien, et la composition proprement dite [relevent] de la philosophie, et non plus d'aucune science élémentaire » (Laloy 167), puisque touchant à une opération poétique située hors la sphère cognitive⁷. Ce paradoxe aristoxénien recèle mieux que tout autre argument le ferment de l'esthétique musicale ambivalente des écrits de Rousseau sur la musique.

Conclusion

Le rapport de Rameau et de Rousseau à Aristoxène et à Pythagore est-il explicite ou seulement implicite à travers leurs écrits? Sous cet effet une investigation philologique conduit à un certain nombre de conclusions convaincantes.

Le système des références chez Rameau, d'une précision assez remarquable pour l'époque, révèle un processus méthodologique d'une rigueur qui n'a rien de surprenant pour ce rationaliste de haut vol en qui d'Alembert avait identifié le « Descartes de la musique ». Il est rare d'y surprendre une citation sans que le nom de l'auteur ne soit désigné, le titre de son ouvrage, édition et pagination à l'appui. Les fréquentations livresques de Rameau ne sont pas nombreuses. Quatre ouvrages constituent sa bibliothèque de prédilection : l'*Abrégé de musique* de Descartes (1668), le *Dictionnaire de musique* de Brossard (1703), l'*Harmonie universelle* de Mersenne (1636) et celui qu'il estime par-dessus tout, *Le Institutioni harmoniche* de Zarlino (1558). Sur eux repose l'essentiel de son érudition pythagoricienne.

Si Rameau jamais ne met d'emphase sur l'ancêtre grec mais plutôt sur les intermédiaires modernes qui ont véhiculé sa doctrine, Rousseau est loin d'être aussi indifférent aux origines. Les deux doctrines sont bien identifiées dans le *Dictionnaire de musique* par des entrées respectives : Aristoxéniens, Pythagoriciens. De plus, leur opposition est sous-jacente à toute dialectique explicative des théories musicales anciennes et modernes. Sur un total de vingt-six entrées différentes où les noms de l'un ou l'autre ou des deux sont mentionnés, celui d'Aristoxène revient dans vingt articles⁸ et celui de Pythagore dans treize⁹. Les deux doctrines se retrouvent en parallèle dans sept articles. Ce simple relevé numérique permet de jauger de l'importance supérieure qu'accorde Rousseau à Aristoxène. Cette constatation est-elle suffisante pour proclamer la concordance du nombre et du sentiment? Si c'était le cas Rameau aurait raison de voir le plaisir

inscrit dans la proportion numérique.

Je terminerai en désignant la source où Rousseau étudie les théories anciennes et celle d'Aristoxène particulièrement. Il s'agit de la compilation de Marcus Meibomius, musicographe danois du xvii^e siècle dont Rousseau apprécie au plus haut point l'*Antiquae musicae auctores septem, graece et latine*. Rousseau y examine les théories d'Aristoxène, d'Euclide, d'Aristide Quintilien, d'Alipius, de Gaudence, de Nicomaque et de Bacchius l'Ancien. « Marc Meibomius, écrit-il à l'article MUSIQUE, nous a donné une belle édition de ces sept auteurs grecs, avec la traduction latine et des notes. » C'est sur cet ouvrage capital que Rousseau établit une grande partie de son savoir historique en lisant, critiquant et comparant les dires des Anciens.

Claude Dauphin
Université du Québec à Montréal

Résumé

Une classification des noms propres cités par Jean-Jacques Rousseau dans son *Dictionnaire de musique* révèle que 178 sur 357 de ces noms se rapportent à l'Antiquité gréco-romaine. Cette proportion effarante d'un nom sur deux suffirait à imposer l'examen des rapports entretenus par le musicographe attiré de l'*Encyclopédie*, le précurseur de la musicologie moderne, avec les théoriciens gréco-latins. Peut-on aujourd'hui distinguer la part du factuel, de la conjecture et de la fiction dans le discours musicologique de Rousseau ? Parmi toutes ces figures qui défilent au long des pages du *Dictionnaire de musique* celles de Pythagore et d'Aristoxène de Tarente méritent une attention toute spéciale. Elles guident plus que tout autre l'évolution de la théorie de solmisation dans l'œuvre de théorie musicale de Rousseau. Pythagore, père de la mathématique acoustique, de l'énoncé des degrés absolus de la gamme dans leur dimension fréquentielle, se révèle être à l'origine de la pensée de Rameau. En Aristoxène, Rousseau se reconnaît lui-même. La résistance de ce dernier à la spéculation pythagoricienne porte en germe le principe de la relativité des degrés à l'égard d'un centre tonal, théorie fondamentale des deux premiers écrits de Rousseau sur la musique. Sur lui repose la valorisation de la voix, l'éloge de la mélodie ainsi que la conception d'une musique fondée sur la nature humaine plutôt que sur la nature physique, principes immuables de la philosophie et de l'esthétique musicales rousseauistes. Le discours théorique relatif à l'Antiquité est polarisé autour de ces deux protagonistes. Cette opposition inscrite dans l'Antiquité recèle le fondement objectif de l'interminable conflit entre Rameau et Rousseau.

Notes

¹« Rameau et Rousseau » ; la même hypothèse sert de fondement au superbe *J. P. Rameau* du même auteur.

²Voir Tableau de la Démonstration, *Traité de l'harmonie* 4.

³Aristoxène, *Harmoniques*, I, p. 8, traduction et citation de L. Laloy, *op. cit.*, p. 177.

⁴Rousseau tire le passage de l'article DÉCLAMATION DES ANCIENS.

⁵La même analyse est aussi applicable à la solmisation chez Rousseau puisque la vocalisation spontanée du degré mélodique est définie par le souvenir prégnant de la tonique appelée *do* ou *la* selon le mode. Voir notre *RML*, chap. II.

⁶Aristoxène, *Harmoniques* II, 38; cité par Laloy 167.

⁷Pour cette même raison, Béla Bartók se prétendait incapable d'enseigner la composition.

⁸ARISTOXÉNIENS, CHROMATIQUE, DIATONIQUE, DIÉSIS, DODÉCACORDE, ÉGAL, ENHARMONIQUE, ÉPAIS, EXTENSION, GENRE, HÉMIOLIEN, HYPER-ÉOLIEN, HYPER-LYDIEN, HYPER-PHRYGIEN, IASTIEN, INTERVALLE, PYTHAGORICIENS, QUART-DE-TON, SYSTÈME, TEMPÉRAMENT.

⁹APOTOME, ARISTOXÉNIENS, DIÉSIS, GENRE, INTERVALLE, LIMMA, MUSIQUE, OCTACORDE, PYTHAGORICIENS, SON, SYSTÈME, TEMPÉRAMENT, TÉTRACORDE.

Ouvrages cités

Baud-Bovy, Samuel. *Jean-Jacques Rousseau et la musique*. Neuchâtel : La Baconnière, 1988.

D'Alembert, Jean le Rond. « Discours préliminaire » aux *Éléments de musique*. Kintzler, Jean-Philippe Rameau, Annexe I.

Dauphin, Claude. *Rousseau musicien des Lumières*. Montréal : Courteau, 1992, chap. II : « L'imitation comme théorie de solmisation ».

Duchez, Marie-Élisabeth. « Principe de la mélodie et origine des langues ». *Revue de Musicologie* 60 (1974): 33–86.

Focht, Yvan. « La notion pythagoricienne de la musique ». *International Review of Aesthetics and Sociology of Music*, 3 (1972).

Kant, Immanuel. *Critique de la raison pure*, cité par Laloy 46.

Kintzler, Catherine. « Rameau et Rousseau : le choc de deux esthétiques », préface aux *Écrits sur la musique* de Rousseau. Paris : Stock, 1979.

Kintzler, Catherine. *J. P. Rameau : splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*. Paris : Minerve, 1988.

Laloy, Louis. *Aristoxène de Tarente*. 1904; Genève : Minkoff Reprint, 1973.

Meibomius, Marcus. *Antiquae musicae auctores septem, graece et latine*. Amsterdam, 1652, 2 vol.

Paquette, Daniel. « L'antagonisme de J.-P. Rameau et J.-J. Rousseau dans leur caractère et leur esthétique ». *Musique baroque*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1989.

Rameau, Jean-Philippe. *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*
Starobinski, Jean. Introduction à Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*. Paris : Gallimard Folio, 1990. Reprise au tome V des *OC*, p. clxx.
Voilquin, Jean. *Les penseurs grecs avant Socrate*. Paris : Garnier-Flammarion, 1964.