UCLouvain
Faculté de philosophie, arts et lettres – FIAL

Faculté de philosophie, arts et lettres

Comprendre le mode de pensée historique de William C. Stafford

À travers les représentations des musiques extra-européennes de son ouvrage *A History of Music* (1830)

Autrice : Charlotte Despa
Promoteur : Fanch Thoraval
Année académique 2022-2023
Master [120] en histoire de l'art et archéologie, orientation musicologie, à finalité spécialisée : art et musique

Remerciements

Je voudrais tout d'abord remercier mon promoteur, Fanch Thoraval, pour sa patience, sa bienveillance, son écoute, ses précieux conseils et son accompagnement tout au long de ce parcours.

J'aimerais également adresser un grand merci à ma famille : ma sœur Nikita, Anthony, Lucia, Côme, et Claire pour leur soutien, leurs mots et babillages d'encouragements. Un merci particulier à mon papa, pour sa relecture et son soutien, et surtout à ma maman, pour sa relecture, son soutien immense et son aide inconditionnelle.

Merci à Seb, pour m'avoir soutenue, remonté le moral, encouragée, accompagnée, du début à la fin.

Merci à mes amis : Martin, Quentin, Pierre, Laura pour leurs encouragements. Merci à Mathilde, pour son soutien, ses conseils, son aide, et à cette année de musicologie vécue ensemble. Merci à mes amis et collègues mémorants : Lotte, Pauline, Valentine, et François pour le soutien mutuel tout au long de l'année et surtout lors des derniers jours passés sur ce travail.

Merci à A.C. M. pour m'avoir aidée à croire en mes capacités.

Merci aux professeurs de musicologie : Brigitte Van Wymeersch, Anne-Émmanuelle Ceulemans, Christophe Pirenne, et Fanch Thoraval pour leur bienveillance à l'égard des étudiants, et pour avoir facilité et accompagné ma transition de la logopédie vers la musicologie.

Enfin, merci à toutes les personnes ayant eu une pensée ou une parole réconfortante à mon égard lors de la réalisation de ce travail.

Table des matières

INTRODUCTION 1

1. TYPOLOGIE DES REFERENCES 5

1.1. ANALYSE DE LA TYPOLOGIE BIBLIOGRAPHIQUE DE L'OUVRAGE 5

1.1.1. DESCRIPTION DE LA TYPOLOGIE 5

1.1.2. PREDOMINANCE TYPOLOGIQUE DES REFERENCES 9

1.1.3. REFLEXIONS SOUS-JACENTES 15

1.2. HETEROGENEITE DE LA TYPOLOGIE DES REFERENCES 15

1.2.1. UN EMMELAGE DE PLUSIEURS MODES DE PENSEE 16

1.2.2. UN RECIT INCOHERENT 20

1.2.3. QUELLES SONT LES CAUSES DE CETTE HETEROGENEITE ? 30

2. STRUCTURE DU RÉCIT 36

2.1. LE PLAN DE L'OUVRAGE 36

2.1.1. INCOHÉRENCE DE STRUCTURE 36

2.1.2. DIFFÉRENTES LOGIQUES OBSERVÉES 37

2.1.3. RÉFLEXIONS SOUS-JACENTES 44

2.2. DOUBLE PROJET : GÉOGRAPHIQUE VS CHRONOLOGIQUE 45

2.2.1. RELATION ESPACE/TEMPS 46

2.3. CONFIGURATION INÉDITE ? 50

2.3.1. COMPARAISON AVEC DES OUVRAGES DU 18E SIÈCLE 50

2.3.2. COMPARAISON AVEC DES OUVRAGES DU 19E SIÈCLE 54

2.3.3. RÉFLEXIONS SOUS-JACENTES 58

3. POINT DE VUE DE L'AUTEUR 59

3.1. ÉVIDENCES ANECDOTIQUES ? 59

3.1.1. COQUILLES DU LIVRE 59

3.1.2. RAPPORT AUX SOURCES PRIMAIRES 65

3.1.3. CAUSES, CONSÉQUENCES ET ENJEUX 68

3.2. COMPRENDRE LA MÉTHODOLOGIE DE STAFFORD 69

3.2.1. PRINCIPE D'ACCUMULATION 70

3.2.2. DANS LA CONCEPTION GÉNÉRALE DE L'HISTOIRE 75

CONCLUSION **83**

BIBLIOGRAPHIE **89**

BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE **89**
BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE **120**

ANNEXE 1 : TABLEAU D'ANALYSE GÉNÉRALE DES RÉFÉRENCES **127**

Introduction

Cette recherche a pour objet l'*History of Music* de William C. Stafford,[1] journaliste anglais, qui publie son ouvrage en 1830. L'intention première de cette analyse, et de ce travail, était d'observer les représentations des musiques extra-européennes reprises dans l'ouvrage, et de déterminer la bibliographie associée, utilisée par l'auteur. De là, plusieurs questionnements ont découlé et ont fait l'objet d'analyses plus détaillées. Ce travail est constitué de trois chapitres principaux, chacun reliés à un questionnement particulier de l'analyse de l'œuvre. Pour chacun d'entre eux, plusieurs analyses ont été effectuées à partir du tableau d'analyse principal, correspondant à l'annexe 1 de ce document.

La première interrogation résulte d'une récolte abondante de références variées, et concerne l'influence de l'hétérogénéité des sources utilisées sur la cohérence du récit de Stafford. La deuxième, correspond à un questionnement plus général sur la structure du récit. Et enfin, la dernière, se dégageant d'une addition des suppositions faites dans les deux précédents questionnements, et de l'identification d'erreurs dans le texte de Stafford, concerne le mode de pensée et la méthodologie de l'auteur inscrits dans plusieurs représentations historiographiques. Afin de comprendre au mieux le déroulé de ce travail, il est essentiel de le percevoir comme un enchainement de questions, de réflexions et d'observations, qui sont survenues de manière simultanée dans l'analyse de l'ouvrage. De ce fait, une vision tri-dimensionnelle de ce texte aurait été idéale, afin de pouvoir se représenter les différents liens et influences bidirectionnelles présents dans ces trois cheminements intellectuels, appréhendés comme une évolution de pensée et un approfondissement continu. Malheureusement, le caractère 2D de ce format, oblige une présentation unilinéaire de ce travail, néanmoins, il a été fait au mieux pour que les interactions entre les différentes parties soient les plus explicites possible. L'angle d'attaque du sujet constitue également un aspect crucial de compréhension de ce travail, ne l'ayant pas démarré avec une question précise, et ne sachant pas exactement ce qui était

[1] STAFFORD William C., *A History of Music,* Edinburgh, Constable and Co. e.a., 1830.

recherché, mais bien, en ayant laissé émerger du texte les informations et éléments générateurs d'interrogations et d'idées. De l'ensemble des chapitres découle donc une problématique principale, correspondant à la compréhension du mode de pensée historique de William C. Stafford à travers les représentations extra-européennes de son ouvrage. A ce travail réflexif s'ajoute également la conception d'une grande base de données bibliographiques, déjà mentionnée auparavant, qui ne constitue pas seulement l'objet central de l'analyse, mais qui peut aussi être retenue pour ce qu'elle représente en soi, c'est-à-dire, un état des lieu (non exhaustif) de la littérature accessible dans le milieu intellectuel/historique du début du 19ème siècle.

L'analyse de l'ouvrage de Stafford, s'est portée spécifiquement sur le contenu et la forme des chapitres allant de la « Préface », jusqu'au chapitre treize : « Roman music ». Ce choix a été établi suite à l'envie d'analyser les éléments du texte considérés comme relatant des musiques extra-européennes[2]. L'inclusion à l'analyse des chapitres douze et treize, portant sur la musique de la Grèce (antique et moderne) et sur celle de la Rome antique, peut être contestée, étant donné leur appartenance actuelle à l'Europe. Néanmoins, il a été jugé pertinent de les aborder, et ce dans le but de comprendre la transition que l'auteur effectue vers les chapitres concernant la musique européenne, dite occidentale, en partant de ce qui serait aujourd'hui qualifié de « musiques du monde »[3]. De plus, via une première lecture grossière de l'ouvrage, il semblerait qu'un amalgame entre l'aspect temporel et spatial soit commis par l'auteur (ce point sera abordé plus en détail ultérieurement dans ce travail), ce qui place l'analyse des éléments musicaux anciens et extérieurs à l'Europe sur le même plan. Ils semblent donc indissociables dans cette recherche.

Afin d'identifier clairement les différents éléments mentionnés, cités, ou non par le journaliste, la création d'un tableau Excel (annexe 1), comprenant plusieurs colonnes correspondant aux différentes composantes du texte, a été effectuée. Le

---

[2] « Extra-européen », dans *La langue française,* https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/extra-europeen (page consultée le 27 juin 2023).

[3] « 13. Les "musiques du monde". Imaginaires contradictoires de la globalisation », dans MARTIN Denis-Constant (éd.), *Sur la piste des OPNI,* Paris, Karthala, « Recherches internationales », 2002, p. 398-399. DOI: 10.3917/kart.marti.2002.01.0397.

premier critère « État », permet d'identifier si l'élément du récit que William C. Stafford expose, a été mentionné, cité, ou non. Dans le premier cas, le terme « Mentionné » correspond à la mention des informations de type : nom de l'auteur, titre du document utilisé, ou les deux. Si elles sont présentes dans le texte, elles sont reprises dans les critères du tableau « Auteur » et « Document de référence ». Le second cas, correspondant au terme « Citation (sourcée) », apparait lorsque l'un des deux éléments cités ci-dessus est associé à un élément du texte repris entre guillemets. Le terme « Citation (non sourcée) » fait, quant à lui, référence aux éléments repris entre guillemets, dont ni l'auteur, ni le titre de l'ouvrage de référence, ne sont donnés. Enfin, la terminologie « Pas de source » correspond aux éléments du texte qui ne sont pas entre guillemets, et dont aucune des informations citées ci-dessus ne sont retrouvées dans le récit.

La colonne « Typologie référence mentionnée/citée », correspondant à une classification des différentes typologies de documents retrouvées pour chaque éléments mentionnés ou cités par l'auteur, constitue le deuxième critère important du tableau. Elle a été créé dans le but de comprendre quel type de sources William C. Stafford a utilisé pour écrire son récit et en quoi cela l'impacte. Ce critère, ainsi que ses constituants : « Histoire morale/naturelle », « Histoire de la musique », « Antique », « Scripturaire », « Histoire biblique », « Native », « Encyclopédie », « Musique », et, « Philologie », seront plus amplement décrits et expliqués dans le premier chapitre de ce travail.

Le critère « Typologie référence bibliographique » a été créé dans le même but que celui décrit ci-dessus, mais au lieu de porter sur les informations données par l'auteur lui-même, celui-ci s'appuie sur les références bibliographiques retrouvées via les recherches ultérieures effectuées dans le but de retrouver les sources exactes des informations données. A l'instar du critère « Typologie référence mentionnée/citée », celui-ci sera abordé plus en détail dans le prochain chapitre. Il y sera également retrouvé une description de ses composants (« Histoire de la musique », « Histoire morale/naturelle », « Antique », « Scripturaire », « Encyclopédie », « Histoire biblique », « Histoire ancienne », « Actualité », et « Musique »).

Une étude de l'influence du domaine journalistique, sur le travail de William C. Stafford a également été réalisée via le tableau, visant à comprendre l'importance de son milieu professionnel dans l'accès à ses références. C'est pourquoi la section « Source journalistique » a été ajoutée au tableau principal. Celle-ci comprend plusieurs classifications : « Oui », dans le cas où la référence bibliographique retrouvée correspond à un journal, une revue, un document de presse ; « Non » signifie que cette dernière ne correspond pas à ce type de document, ou que le document n'a pas du tout été identifié et reste introuvé à ce jour ; et « Peut-être » mentionne la possibilité que l'élément du texte soit issu de ce genre de document.

La colonne « Remarque » reprend tout type d'informations utiles sur l'élément étudié. C'est également dans cette section que les références bibliographiques potentielles, mais non identifiées avec certitude, sont reprises. On y retrouve aussi la mention « introuvé à ce jour », quand l'élément du texte et/ou sa provenance n'ont pas pu être déterminés.

Pour un souci de place et de clarté, le tableau présenté en annexe 1 de cette recherche correspond à une version transformée de l'outil de travail original, ne comprenant pas la totalité des éléments décrits ci-dessus. Étant donné que les différents tableaux d'analyse sous-jacents sont retrouvés au sein de ce texte, les colonnes « Référence bibliographique », « Typologie référence bibliographique », « Source journalistique » et « Remarque » ont été supprimées de cette version. En ce qui concerne les références bibliographiques, elles sont toutes retrouvables au sein de la bibliographie de ce travail, divisée en deux parties, la première correspondant aux références de Stafford reprises telles quelles du texte, et leur attribution aux sources retrouvées ultérieurement, et la deuxième correspondant aux ressources littéraires utilisées pour répondre aux différentes problématiques abordées. Les notes de bas de page reprennent des références des deux bibliographies.

1. Typologie des références

1.1. Analyse de la typologie bibliographique de l'ouvrage

1.1.1. Description de la typologie

L'analyse des différents éléments qui constituent le texte de William C. Stafford,[4] a mis en évidence deux catégories qui paraissent intéressantes à comprendre et à interpréter. Il s'agit d'une part, de ce qui a été qualifié de « Typologie des références mentionnés/cités », correspondant à la typologie des références que l'auteur mentionne ou cite dans le texte. Et d'une autre, « Typologie des références bibliographiques » se portant sur les éléments bibliographiques identifiés via la recherche des différents documents utilisés par l'auteur. Les références appartenant aux deux catégories peuvent être retrouvées dans la bibliographie primaire de ce travail. Celles qui appartiennent uniquement à la première catégorie sont également retrouvables dans le tableau d'analyse générale (annexe 1).

Étant donné l'objet premier de l'analyse de l'ouvrage qui se porte sur les éléments du texte qui concernent les représentations des musiques extra-européennes, une analyse de la typologie des sources permettrait d'identifier les types d'ouvrages et documents utilisés par l'auteur, et ce dans le but de comprendre quels sont les enjeux historiographiques sous-jacents. Voici dans un premier temps, la définition et l'explication de toutes les composantes de la typologie, ainsi que quelques exemples pour chacune d'entre elles.

La première catégorie de typologie correspond aux sources mentionnées et citées par l'auteur, et comprend pas moins de neuf types différents : « Histoire morale/naturelle », « Histoire de la musique », « Encyclopédie », « Antique », « Scripturaire », « Histoire biblique », « Native », « Musique et Philologie ».

---

[4] STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.*

En ce qui concerne le type « Histoire morale/naturelle », celui-ci reprend les ouvrages et documents correspondants aux récits de voyage, récits d'Orientalistes, de missionnaires, les magazines à tenant politique, les ouvrages se disant historiques, mais faisant référence à la colonisation, ou apportant un jugement de valeur sur le propos. Il y est également retrouvé certains écrits sur la musique qui correspondent, dans leur forme ou dans leur fond, à un des éléments cités ci-dessus. L'étude des coutumes, des traditions, et cultures des différents peuples via un prisme jugeant et comparatif vis-à-vis de la culture occidentale, justifie l'utilisation du terme « morale »,[5] la mention de « savage nation »[6] en est un exemple. La terminaison « naturelle »[7] s'explique par à l'opposition nature/culture[8] fréquemment observée en histoire. Elle désigne donc le caractère « primitif », attribué aux différents peuples abordés par les auteurs de ce type de récit.

Le deuxième, correspondant à « Histoire de la musique », comprend une série de documents assez éclectiques : les Histoires de la musique à proprement parlé, comme celle de Burney[9] ou encore celles de Hawkins[10], de Busby[11], etc ; les journaux ou magazines dont la portée principale est la musique, comme le *Quarterly Musical magazine and Review*[12] ou encore l'*Harmonicon* ;[13] des ouvrages et recueils de chants et partitions ; et des dictionnaires de musiciens[14] ou de musique,[15] qui auraient tout

---

[5] « Morale », dans *CNRTL,* https://www.cnrtl.fr/definition/morale (page consultée le 29 juin 2023).
[6] STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. 1.
[7] « Naturelle », dans *CNRTL,* https://cnrtl.fr/definition/naturel (page consultée le 29 juin 2023).
[8] DOREL Frédéric, « Nature *vs*. Culture ? », dans *ELOHI*, http://journals.openedition.org/elohi/3 (page consultée le 29 juin 2023).
[9] BURNEY Charles, *A General History of Music, from the earliest ages to the present period,* vol I-IV., London, For the Author, 1776-1789.
[10] HAWKINS John, *A General History of the Science and Practice of Music*, vol. I., London, T. Payne, 1776.
[11] BUSBY Thomas, *A General History of Music from the earliest times to the present. Comprising the lives of eminent composers and musical writers,* vol. I., London, G. & B. Whittaker & Simpkin & Marshall, 1819.
[12] [BACON Richard Mackenzie] (ed.), *Quarterly Musical Magazine and Review,* London, Baldwin e.a., 1818-1828.
[13] [AYRTON William] (ed.), *The Harmonicon. A Journal of music,* vol. I-V., London, William Pinnock, 1823-1827.; [AYRTON William] (ed.), *The Harmonicon, a journal of Music*, New edition, London, Samuel Leigh, 1828.
[14] *A Dictionary of Musicians. From the earliest age to the present time,* vol. I., London, Sainsbury and Co., 1824.
[15] BUSBY Thomas, *A Complete Dictionary of Music. To which is prefixed, a familiar introduction to the first principles of that science*, 2d ed., London, Richard Phillips, 1806.

aussi bien pu être repris dans le type « Encyclopédie » (décrit ci-dessous). Cependant, il a été jugé plus pertinent, quant à leur contenu, d'être assimilés à ce type de catégorie. En effet, les ouvrages de type encyclopédique, comme les encyclopédies elles-mêmes ou les dictionnaires, sont caractérisés par un rassemblement de toutes les connaissances connues dans un ou plusieurs domaines,[16] ce qui est également le cas des dictionnaires portant spécifiquement sur la musique. Le choix de ne pas les inclure dans cette catégorie est lié, dans ce cas précis, à l'importance mise sur le contenu de l'ouvrage plutôt que sur sa forme. C'est également le cas pour d'autres dictionnaires, notamment celui de Calmet[17]qui est retrouvé dans le type « Histoire biblique ». Cette catégorie a volontairement été séparée de la catégorie « Scripturaire », car il s'agit de deux niveaux d'analyse différents des textes bibliques et/ou sacrés. Cette dernière reprend les références et citations du texte de la Bible, ainsi que le celles de textes sacrés hindous, alors qu' « Histoire biblique » correspond aux ouvrages analytiques du texte biblique, comme le dictionnaire de Don Calmet cité plus haut, ou une édition de la Bible commentée.[18] Il est donc intéressant de souligner que la Bible opère un double statut : celui de récit historique, au même titre que les récits de voyageurs décrits plus haut ; et celui d'objet d'analyse dans l'histoire Européenne, occidentale.

Les sources assez variées, se référant aux auteurs de l'Antiquité grecque ou romaine, et aux mentions de peintures, sculptures, vases, manuscrits, etc., constituant la base des analyses iconographiques entrent dans la catégorie dite « Antique ». Et celles comprises dans la catégorie « Native », par exemple la mention faite par Stafford d'un « Chinese man »,[19] correspondent aux citations et aux mentions de personnes originaires du pays étudié dans le chapitre.

La catégorie « Musique » reprend la mention de musiciens, de chefs d'orchestre, de poètes, auxquels ne sont pas associés de documents ou d'écrits. Ceux-ci sont différenciés d'« Histoire de la musique » car ils n'ont pas une visée d'apport

---

[16]« Encyclopédie », dans *CNRTL,* https://www.cnrtl.fr/definition/encyclop%C3%A9die (page consultée le 27 juin 2023).
[17] CALMET Agustin, *Calmet's Dictionary of the Holy Bible. Historical, Critical, Geographical, and Etymological*, vol. II., 4th ed., London, Charles Taylor, 1823.
[18] HELWETT John (Rev.), The Holy Bible. Containing the old and the New Testament, and apocrypha, with critical philological, and explanatory notes, vol. I., London, Longman e.a., 1811.
[19] STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. 51.

théorique dans la discipline historique, mais constituent la matière d'analyse pour les ouvrages portés sur la théorie. Enfin, l'auteur Dr. Blair[20] (Hugh) ne pouvant être repris dans aucune catégories de la typologie déjà mentionnées, en raison du caractère philologique[21] de son travail, s'est vu être octroyé un type d'ouvrage singulier correspondant à la « Philologie ».

La deuxième catégorie de typologie des documents, « Typologie des références bibliographiques » a été créée dans le but d'observer les différences et similitudes entre les références mentionnées et citées par l'auteur, et celles retrouvées via des recherches supplémentaires. Celle-ci porte donc sur les ouvrages et documents d'où l'auteur a réellement tiré ces informations, correspondant soit à des éléments mentionnés par Stafford, soit à des éléments retrouvés ultérieurement. En ce qui concerne les documents identifiés par les recherches, ils ont été repris dans cette catégorie seulement dans le cas où il était certain que l'élément du texte provenait de ceux-ci. Cette catégorie a donc pour but de donner une approximation des sources réellement utilisées par Stafford, afin d'observer une tendance méthodologique, et non de donner une liste exhaustive et absolue de ses références primaires.

Les catégories identiques à celles précédemment décrites sont : « Histoire de la musique », « Histoire morale/naturelle », « Encyclopédie », « Antique », « Scripturaire », « Histoire biblique », et « Musique ». Par ailleurs, de nouvelles catégories ont vu le jour : « Histoire ancienne » et « Actualité », tandis que « Native » et « Philologie » ne sont pas réapparues.

Ces nouvelles catégories ne comprennent que quelques références qu'il n'était pas pertinent d'insérer dans des catégories déjà existantes. C'est le cas de deux ouvrages[22] du deuxième chapitre du livre, qui concernent l'étude des Anciens, et les origines de certaines inventions, pour lesquels la catégorie « Histoire ancienne » a été

---

[20] STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. 118-119.
[21] COUSIN John William, *Biographical Dictionary of English Literature,* London, J.M. Dent & Sons, 1946.
[22] PULLEYN William*, The Etymological Compendium. Or portfolio of origins and inventions,* London, Thomas Tegg, 1828.; ROLLIN Charles, *The History of the arts and sciences of the Ancients,* Glasgow/Edinburgh, Blackie e.a., 1829.

attribuée. Trois autres ouvrages[23] sont attribués à la catégorie « Actualité ». Il s'agit de revues qui reprennent des sujets similaires, à savoir, l'actualité littéraire, des sciences et des arts. Ces documents ne correspondaient à aucune autre catégorie déjà mentionnée, excepté la catégorie « Encyclopédie » pour leur type de contenu. Cependant, leur format de revues de presse, ne permettent pas de les inclure dans cette dernière. La catégorie « Histoire de la Musique » n'y correspond pas non plus, étant donné la diversification des sujets qui y sont abordés, ne reprenant pas uniquement des informations liées à l'histoire musicale. Une catégorie « Revue » ou « Journal » aurait pu être envisagée, mais il n'aurait pas été pertinent de rassembler les revues *Quarterly Musical Magazine and Revue* [24], ou l'*Harmonicon*[25], faisant tous deux parties d'« Histoire de la musique », et l'*Asiatic Journal*[26], qui est un exemple type de la catégorie « Histoire morale/naturelle ».

Certes, plusieurs références peuvent prétendre appartenir à différentes catégories de typologie. Cependant, une longue réflexion a été nécessaire afin de les inclure dans celle qui semblait la plus adéquate et la plus pertinente pour une analyse exhaustive de l'ouvrage.

1.1.2. Prédominance typologique des références

Afin de déterminer avec plus de précision l'importance et la proportion des différentes typologies de sources dans le travail de William C. Stafford, plusieurs tableaux d'analyse ont été réalisés à la suite du tableau principal d'analyse de l'ouvrage (annexe 1). Dans un premier temps, une détermination du nombre de « typologie des références mentionnées et citées » par chapitre a été effectuée. Ensuite, le même type de constatation a été réalisée pour le nombre de « typologie des références

---

[23] [LIMBIRD John] (ed.), *The Mirror of Literature, amusement, and instruction. Containing original essays*, vol. IX., London, J. Limbird, 1827.; *The London and Paris observer. Or weekly chronicle of news, science, literature and the fine Arts,* vol. V., Paris, A. And W. Galignani, 1829.; *The Athenaeum Journal of literature, science, and the fine arts. From January to December,* London, J. Lection, 1830.

[24] [BACON Richard Mackenzie] (ed.), *Quarterly Musical Magazine and Review, op. cit.*

[25] [AYRTON William] (ed.), *The Harmonicon. A Journal of music, op. cit.*; [AYRTON William] (ed.), *The Harmonicon, a journal of Music*, New edition, *op. cit.*

[26] *Asiatic Journal and Monthly Register for British and Foreign India, China and Australasia*, vol. XVI., London, Wm. H. Allen & Company, 1823.

bibliographiques » retrouvé au sein des différents chapitres. Sur base de ces tableaux, il est alors possible d'établir une comparaison entre les deux, dans le but de mieux comprendre l'impact de ces références sur la cohérence du récit, ainsi que sur la méthodologie employée pour construire l'œuvre.

Le premier tableau représente le nombre d'occurrence de chaque catégorie appartenant à la typologie des références mentionnées/citées dans chaque chapitre de l'ouvrage, ce qui permet d'observer la prédominance de certaines d'entre elles dans le texte.

Nombre de Chapitre	Typologie référence mentionnée/citée										
Chapitre	(vide)	Histoire morale/naturelle	Antique	Histoire de la musique	Scripturaire	Native	Histoire biblique	Encyclopédie	Musique	Philologie	Total général
Chapitre 12	114	14	51	33	1	2	1	1	2	2	221
Chapitre 8 (Oriental	19		7	12	33	2	2	2			77
Chapitre 13 (Music	25		40	8							73
Chapitre 2	11	10	19	12	3		3				58
Chapitre 5 (Oriental	8	20	1	6		1					36
Chapitre 10 (African	5	28	1			2					36
Chapitre 6 (Oriental	8	17	3	3		1			1		33
Chapitre 4 (Oriental	5	17		3	1				1		27
Chapitre 1 (The	6	11	2	1							20
Chapitre 7 (Oriental	5	6	1	2			1	3			18
Chapitre 9 (Oriental	6	6	2	1							15
Chapitre 3	3	1	3	5	2						14
Chapitre 11	3	2									5
Préface				2							2
Total général	**218**	**132**	**130**	**88**	**40**	**8**	**7**	**6**	**4**	**2**	**635**

(Figure 1 : Nombre d'occurrences des catégories de la typologie des références mentionnées/citées par chapitre)

En faisant abstraction du nombre d'éléments auxquels il n'a pas été possible d'attribuer de catégorie typologique, en raison de l'omission de mention d'auteur et/ou de titre de document par Stafford, il est constaté que la catégorie la plus fréquente dans l'ouvrage n'est autre qu'« Histoire morale/naturelle », pour un total de 417 références mentionnées et citées, 132 y correspondent. Elle est directement suivie de la catégorie « Antique », avec 130 entrées. « Histoire de la musique » arrive seulement en troisième position avec 88 références. On en retrouve encore 40, correspondant à la catégorie « Scripturaire ». Ensuite, par ordre décroissant, les catégories « Native », « Histoire biblique », « Encyclopédie », « Musique », et enfin « Philologie » comportent des nombres bien moins significatifs, allant de 8 à 2.

Ces chiffres peuvent en partie être expliqués au regard de leur proportion par chapitre, et même par la taille des chapitres en tant que telle. Le chapitre le plus conséquent de l'ouvrage est le numéro douze, portant sur la Grèce (antique et moderne). À lui seul, il englobe presque la moitié du nombre d'entrées du tableau (qui correspond au nombre d'éléments repris du texte), il est donc logique d'y retrouver un plus grand nombre de sources et de ce fait, un plus grand nombre d'occurrences des catégories. Par exemple, à la vue du sujet de ce dit chapitre, il n'est pas étonnant que la catégorie « Antique » se retrouve en deuxième position. Il en est de même pour le chapitre treize qui porte sur la Rome antique, et qui se trouve être le troisième plus gros chapitre de l'ouvrage. L'importance de la catégorie « Scripturaire » est aussi expliquée par l'importance de taille du chapitre huit, qui aborde la musique juive. Il n'est alors pas étonnant que des textes sacrés, religieux, principalement la Bible, constituent une grande partie de la typologie de sources de ce chapitre. Le plus grand nombre d'occurrences de la catégorie « Histoire morale/naturelle », se trouve dans le chapitre dix, qui nous renseigne sur la musique africaine, ce qui peut également être expliqué par le sujet traité dans cette partie du texte.

Le nombre d'occurrences des catégories de la typologie des références bibliographiques compris dans chaque chapitre est analysé dans ce second tableau, permettant d'observer laquelle de ces catégories est la plus importante dans l'ouvrage, et dans chaque chapitre pris individuellement.

Nombre de Chapitre	Typologie référence bibliographique										
Chapitre	(vide)	Histoire de la musique	Histoire morale/naturelle	Encyclopédie	Scripturaire	Antique	Histoire biblique	Actualité	Histoire ancienne	Musique	Total général
Chapitre 12 (Grecian	87	83	6	31	1	7	1	3		2	221
Chapitre 8 (Oriental	13	15		5	34	1	9				77
Chapitre 13 (Music of	35	31		6		1					73
Chapitre 2	30	12	3	1	3	5			4		58
Chapitre 5 (Oriental	15	5	16								36
Chapitre 10 (African	9		26	1							36
Chapitre 6 (Oriental	13	4	15			1					33
Chapitre 4 (Oriental	10	3	14								27
Chapitre 1 (The Origin	8	1	8	3							20
Chapitre 7 (Oriental	8	2	5	3							18
Chapitre 9 (Oriental	4	3	5					3			15
Chapitre 3	7	4	1		2						14
Chapitre 11	4		1								5
Préface		2									2
Total général	**243**	**165**	**100**	**50**	**40**	**15**	**10**	**6**	**4**	**2**	**635**

(Figure 2 : Nombre d'occurrences des catégories de la typologie des références bibliographiques par chapitre)

Dans un premier temps, comme pour l'analyse précédente, il n'est pas pertinent de prendre en compte la première colonne qui concerne les éléments du texte auxquels il n'a pas été possible d'attribuer une référence bibliographique exacte. La proportion du nombre de natures se base donc sur 392 éléments du récit comportant une référence bibliographique. La catégorie « Histoire de la musique » est observée comme étant la prédominante, avec un nombre de 165 références au total de l'ouvrage. La catégorie « Histoire morale/naturelle » ne compte, cette fois-ci, que 100 références identifiées. S'en suit la catégorie « Encyclopédie » qui en comporte 50 et à la quatrième place, il est encore retrouvé la catégorie « Scripturaire », qui compte à nouveau 40 références. Ensuite, l'on retrouve la catégorie « Antique », avec seulement 15 éléments, et puis l'« Histoire biblique » qui en comporte 10. Enfin, de nouveau par ordre décroissant, on observe les catégories « Actualité » avec 6 éléments, « Histoire ancienne » qui en compte 4, et « Musique », avec un nombre de 2 références. Au niveau du nombre d'occurrences par chapitre, on obtient à nouveau une grande proportion de références pour les chapitre douze, huit et treize.

La comparaison des deux tableaux mène à entrevoir certaines similitudes et différences entre les deux catégories de typologies. Dans un premier temps, la proportion des différentes catégories similaires aux deux analyses est fluctuante. Dans la première analyse (figure 1), la catégorie prédominante est, comme dit précédemment, « Histoire morale/naturelle ». Or, dans la seconde analyse (figure 2), la catégorie « Histoire de la musique » est considérée comme la plus importante, avec « Histoire morale/naturelle » qui se retrouve en seconde place. Cette différence peut être expliquée par le changement de proportion de la catégorie « Antique », son nombre passant de 130, pour les références mentionnées/citées, à 15 pour les références bibliographiques. Il semblerait que l'auteur ait tiré la majorité des informations de documents ou d'auteurs de l'antiquité via d'autres ouvrages repris dans « Histoire de la musique ». En outre, ce même type de changement peut également être observé pour la catégorie « Encyclopédie », qui elle, passe de 6 occurrences pour les références mentionnées/citées à 50 occurrences dans les références bibliographiques. Il s'agit certainement d'une autre évidence du fait que William C. Stafford ne consulte pas les sources primaires des auteurs ou documents qu'il cite ou mentionne.

La comparaison du nombre d'occurrences par catégories de typologie pour chaque chapitre, rapporte globalement les mêmes éléments retrouvés dans les analyses précédentes, c'est-à-dire une prédominance des chapitres douze, huit et treize. La concordance des thèmes abordés avec les différentes catégories est à nouveau observée pour les deux analyses. Effectivement, on remarque que, malgré la diminution importante du nombre d'occurrences de la catégorie « Antique », la quasi-totalité de ces dernières sont identifiées dans les chapitres douze et treize. Il en va de même pour le chapitre huit, avec le nombre d'occurrences de la catégorie « Scripturaire », ou encore, le chapitre dix pour les éléments repris dans l' « Histoire morale/naturelle ».

Le nombres d'éléments de texte qui n'ont pas été identifiés, ni par l'auteur, ni via les recherches effectuées en parallèle de l'analyse de l'ouvrage, est également un élément de comparaison important des deux catégories de typologie. Pour rappel, dans la première analyse (figure 1), on retrouvait 218 éléments non identifiés par l'auteur et dans la deuxième analyse (figure 3), qui porte sur la typologie des références bibliographiques, le nombre d'éléments sans références est de 243. De prime abord, le contraire semblait le plus plausible. En effet, l'identification des références des différents éléments du texte non mentionnés ou cités par l'auteur aurait dû diminuer le chiffre de départ. Cependant, plusieurs éléments mentionnés par William C. Stafford n'ont pas pu être retrouvés via les recherches. Cela s'explique, soit par une hésitation qui subsistait entre différents ouvrages (il est arrivé fréquemment de retrouver la même information dans différents documents), soit par une absence totale de piste quant au document utilisé.

Une quatrième analyse portant sur le nombre d'occurrences des différents auteurs retrouvés dans le texte, peut nous apporter des éléments de réponse en ce qui concerne les différentes catégories des éléments du récit, et plus précisément, pour comprendre quels étaient les ouvrages de référence de l'auteur.

Auteur	Nombre de Auteur
Burney	22
Homer	12
Bowdich	11
Athenaeus	9
Sir William Jones	8
Fauriel	7
Livy	6
Nathan	6
Major Laing	5
Major Denham	5
Father Alvarez Semedo	5
others	5
Father Amiot	4
Kircher	4
Aristides Quintilianus	4
Taugoin	4
Sir William Ouseley	4
Padre Martini	3
Quintilian	3
Plato	3
Denon	3
Calmet	3
Dionysius	3
Perne	3
Bruce	3
Plutarch	3
Apollodorus	3
some writers	3
Josephus	3

(Figure 3 : Nombre d'occurrences des différents auteurs mentionnés par Stafford [27])

Cette liste n'est cependant pas exhaustive, étant donné que William C. Stafford ne cite pas systématiquement le nom de l'auteur, et fait seulement la mention du titre du document utilisé (repris dans la colonne « Document de référence », voir annexe 1s). Néanmoins, ce tableau récapitulatif nous donne un petit aperçu de ses auteurs fétiches, et plus particulièrement d'un, Charles Burney,[28] qui comprend 22 occurrences. Il n'est point étonnant que ce nom se trouve être, loin devant les autres, le premier de cette liste, quand celui-ci est justement mentionné dans la Préface de l'ouvrage comme étant le modèle de notre journaliste.[29]

[27] Pour un souci de taille, le tableau complet n'a pas pu être présenté au sein de ce travail, cette version abrégée se concentre donc uniquement sur les données pertinentes pour les analyses du texte.
[28] BURNEY Charles, *A General History of Music, from the earliest ages to the present period, op. cit.*
[29] STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. v-vi.

1.1.3. Réflexions sous-jacentes

Pour donner suite à ces premières analyses, quelques constats peuvent déjà être établis. Un premier, évident, mais d'une grande importance, n'est autre que l'hétérogénéité des sources utilisées. En effet, que ça soit via l'analyse de la typologie de références mentionnées/citées, ou via celle de la typologie de références bibliographiques, cela semble évident que l'auteur n'a pas été puiser ces documents dans les mêmes catégories.

En outre, les différences de nombre d'occurrences de certaines catégories entre les deux premières analyses laissent penser que William C. Stafford n'a pas réellement consulté tous les documents ou travaux des auteurs mentionnés, ne stipulant pas non plus les références qu'il a utilisées. Il est donc intéressant de se questionner sur le motif sous-jacent, potentiellement lié un désir de paraitre éclectique quant aux choix de ses sources, ou bien simplement à la méthodologie de l'époque.

Enfin, comme expliqué ci-dessus, l'occurrence conséquente de certains auteurs, comme Burney, permet de comprendre quels sont ses modèles, ainsi que ses ouvrages de références. Il est tout à fait pertinent de se demander en quoi ces différents éléments, et plus particulièrement, l'hétérogénéité des références, ont un impact sur son récit, que ça soit dans le contenu, ou dans la forme.

1.2. Hétérogénéité de la typologie des références

Afin de comprendre les problèmes sous-jacents à cette hétérogénéité, il est essentiel d'identifier les modèles historiographiques et les enjeux qui se trouvent derrière le cheminement de pensée de l'auteur. Pour ce faire, une analyse théorique, se basant sur le texte global des parties de l'ouvrage étudiées et sur le tableau, est tout d'abord réalisée, et sera suivie d'un exemple plus précis du récit.

1.2.1. Un emmêlage de plusieurs modes de pensée

La création du tableau a mis en lumière la présence d'une quantité importante de références différentes. La suite de ce travail a pour but de comprendre comment ces références s'articulent entre elles et interagissent. Pour se faire, il s'est avéré nécessaire d'identifier les multiples conceptions historiques inhérentes au récit, et donc, aux documents utilisés par l'auteur pour le constituer.

Afin de comprendre l'implication de l'aspect naturel dans le texte de Stafford, il semble indispensable de faire un détour par l'histoire naturelle et le colonialisme. Si l'on se réfère au premier chapitre de l'ouvrage, plusieurs indices sont déjà retrouvés dans le titre, *The Origin of Music traced to Natural causes – The music of savage Nations*[30]. « Natural causes » peut faire référence à la première partie de la définition du terme naturalisme, qui considère la nature comme étant le principe fondamental du monde.[31] Chez Rousseau, le même genre de conception est retrouvé. Il affirme que l'harmonie trouve ses principes dans la nature,[32] ce qui correspond à une conception fortement répandue à l'époque des Lumières et qui s'étend également au siècle suivant. En effet, l'écrivain d'Émile n'est pas le seul à envisager la nature comme la base de tout. Buffon, explique, lui aussi, que la nature constitue l'ensemble des choses individuelles qui correspondent aux objets primaires de nos sensations et perceptions directes. De ce fait, l'histoire naturelle est considérée comme la mère de tous les arts.[33] D'autres encore considèrent que pour les prêtres, les poètes, les prophètes et les philosophes, la nature est la source d'inspiration, et le terreau de la beauté et de la vérité.[34]

Cependant, comme dans le livre analysé, l'histoire naturelle ne s'arrête pas là. En reprenant à nouveau le titre du premier chapitre, mais cette fois-ci, en se

---

[30] STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. 1.
[31] « Doctrine, système qui considère la nature comme principe fondamental. », lu dans "Naturalisme", dans *CNRTL, op. cit.*
[32] SKOTT John T., « The Harmony Between Rousseau's Musical Theory and his Philosophy », dans *Journal of the History of Ideas,* LIX/2 (1998), p. 287-308.
[33] LLANA James, « Natural History and the *Encyclopédie* », dans *Journal of the History of Biology,* XXXIII/1 (2000), p. 1-25.
[34] BEWELL Alan, «Romanticism and Colonial Natural History», dans *Studies in Romanticism,* XLIII/1 (2004), p. 5-34.

concentrant sur la deuxième partie, à savoir : « The musique of the savage Nations », on remarque que l'auteur attribue un caractère « naturel » aux peuples étudiés. C'est à nouveau chez Rousseau que des clarifications face à cette appellation peuvent être décelées. Pour lui, l'harmonie, comme dit précédemment, trouve sa source dans la nature, en revanche, la mélodie non, qui elle réfère aux aspects moraux d'une population, et à l'expression des passions. Elle constitue alors le « caractère national » de la musique. Les hommes sont donc tous égaux face à l'harmonie, mais la mélodie dépend des caractéristiques propres de chaque population.[35] Pour le philosophe, la musique est alors considérée comme un système sémantique, se développant comme un langage. Effectivement, dans une langue, l'aspect naturel premier et égal à tous serait l'organe de la voix (le larynx), et la parole créée se baserait sur les différents aspects culturels.[36] Chez le journaliste, cette différence natures/culture peut être ressentie, étant donné ces propos, le terme « savage nations » renvoyant alors aux différences culturelles, mais ici, un jugement de valeur y est supplémenté. En effet, plus une région serait développée et cultivée, plus sa musique serait complexe, comme en Occident.

En outre, cette pensée renvoie à une idée progressiste, également observée dans l'histoire naturelle, qui tire sa source dans le colonialisme de l'époque. Comme cela a été remarqué précédemment, l'ouvrage de Stafford se base énormément sur des récits de voyages, d'orientalistes, de missionnaires, regroupés dans la catégorie « Histoire morale/naturelle ». Ces types d'écrits, notamment ceux de Cook (1770) amènent une attention publique sur les aspects naturels et culturels de ces régions alors inconnues, et un besoin de comparaison avec la nature anglaise.[37] Pour l'Inde, la colonie anglaise la plus célèbre, la grande figure n'est autre que Sir William Jones, fondateur et président de l'*Asiatic Society of Bengal*[38], ayant pour but de faire l'état des lieux de la nature et la culture de ce pays, ce qui a suscité l'intérêt d'autres orientalistes pour

---

[35] SKOTT John T., « The Harmony Between Rousseau's Musical Theory and his Philosophy », *op. cit.*, p. 287-308.
[36] *Ibid.*
[37] BEWELL Alan, « Romanticism and Colonial Natural History », *op.cit.,* p. 5-34.
[38] SINGH Chetan, « Creation of "Scientific" Knowledge: The Asiatick Society and Exploration of the Himalaya, 1784–1850 », dans BOSCANI LEONI Simona, BAUMGARTNER Sarah et KNITTEL Meike (éd.), *Connecting Theories. Exploring people and Nature, 1700-1850,* Leiden, The Nerderlands: Brill, 2021, p. 242-261.

d'autres arts considérés alors comme inférieurs.[39] Les Européens ont donc rendus les éléments du nouveau monde mobiles, via des écrits, dans le but d'agir dessus à distance, et de les étudier.[40]

Sans grande surprise, ce qui ressort de ces récits de voyages n'est autre qu'une vision stéréotypée et créatrice de préjugés à l'égard des populations décrites. Ce point de vue est alors repris par différents auteurs pour décrire les religions et pratiques sociales des régions orientales, étant donné que ce type d'ouvrages était la source d'information principale. C'était d'ailleurs déjà le cas depuis le 17ème siècle, avec notamment Kircher.[41]

Ce jugement de valeur est sous-jacent à l'idée de supériorité de la culture et de la moralité européenne face aux cultures non-occidentales. Ce qui fait de l'Europe le standard de civilisation, ou en d'autres mots, la base de comparaison pour évaluer le niveau de civilisation d'une population.[42] Cette idée de civilisation et de progrès tenue par l'eurocentrisme, amène alors une catégorisation des pays entre civilisés, barbares et sauvages.[43] La religion, et plus particulièrement la religion chrétienne, exerce également une grande influence sur le caractère moral de cette hiérarchisation. D'ailleurs, au 17ème siècle, le domaine des sciences naturelles reçoit une grande aide de la théologie naturelle.[44] De fait, comme dit antérieurement, les écrits se basent copieusement sur les récits de voyages des missionnaires.

Dans l'histoire de la musique de William C. Stafford, la deuxième grande pensée, mise en opposition avec celle de l'histoire naturelle est celle de la Bible. Bien qu'il semble évident, comme vu précédemment, que cette première soit nourrie par la religion et ses mœurs, le discours amené par le journaliste n'en est pas pour autant cohérent. Dès lors qu'il fait référence à un texte de la catégorie « Scripturaire » ou

---

[39] BOR Joep, « The Rise of Ethnomusicology. Sources on Indian music c.1780-c.1890 », dans *Yearbook for Traditional Music,* XX (1988), p. 51-73.
[40] BEWELL Alan, « Romanticism and Colonial Natural History », *op.cit.,* p. 5-34.
[41] *Ibid.*
[42] « Eurocentrism "civilization" and the "barbarians" », dans HERACLIDES Alexis et DIALLA Ada, *Humanitarian Intervention in the Long Nineteenth Century,* Manchester, Manchester University Press, 2015, p. 31-56.
[43] *Ibid.*
[44] LLANA James, « Natural History and the *Encyclopédie* », *op. cit.,* p. 1-25.

« Histoire biblique », on s'éloigne quelque peu du postulat des causes naturelles. Le prochain point de ce travail en donnera un exemple concret et détaillé. Le même constat peut être fait pour les récits mythologiques venant de références antiques. Ces trois idéologies font référence à des systèmes de croyance, mais qui ne se basent pas sur les mêmes divinités. Dans un cas il s'agit de la « Nature », dans le deuxième de Dieu, et dans le troisième de plusieurs personnages qui se rapportent à des héros ou des divinités mythologiques. Par ailleurs, les Lumières mettent en évidence que l'idée de l'origine mythologique est retrouvée dans beaucoup de cultures (Jubal, Apollon, les dieux chinois et hindous, etc.).[45] Ce qui n'est pas étonnant, étant donné le regain d'admiration pour l'Antiquité depuis la période humaniste.[46] De ce fait, un véritable culte des Anciens est donc encore retrouvé à l'époque de Stafford.

L'autre grande catégorie de la typologie de références observées après « Histoire morale/naturelle » est « Histoire de la musique », qui ne se situe pas à un endroit précis du texte, mais qui parcourt l'ouvrage dans son ensemble. En effet, comme cela avait été mis en lumière dans le tableau d'analyse (figure 2), la majorité de sa littérature antique vient des documents de référence appartenant à cette catégorie de sources bibliographiques. Ces ouvrages reprennent donc des informations qui relèvent de l'histoire naturelle, ainsi que des récits bibliques et mythologiques. D'ailleurs, ce n'est pas étonnant quand on sait que, à l'époque des Lumières, la musique comprend la plus large littérature de tous les arts : musicographes, scientifiques, théologiens, philosophes, tous s'y intéressent.[47] Avec une telle diversification des domaines, il semble compréhensible de retrouver des Histoires de la Musique très hétéroclites, comme c'est le cas pour Burney[48] ou Hawkins[49], considérés avec d'autres, à l'époque de leur parution, comme faisant partie des premières histoires critiques de la musique, et contribuant à l'émergence de l'historiographie.[50] A l'instar de l'*Encyclopédie*, ces ouvrages sont façonnés par des

---

[45] LANG Paul Henry, « The Enlightenment and Music », dans *Eighteenth-Century Studies,* I/1 (1967), p. 93-108.
[46] KRISTELLER Paul Oskar, « Humanism », dans *Minerva,* XVI/4 (1978), p. 586-595.
[47] *Ibid.*
[48] BURNEY Charles, *A General History of Music, from the earliest ages to the present period, op. cit.*
[49] HAWKINS John, *A General History of the Science and Practice of Music, op. cit.*
[50] LANG Paul Henry, « The Enlightenment and Music », *op. cit.,* p. 93-108.

facteurs individuels, politiques, intellectuels et économiques, ce qui a forcément un impact sur l'histoire musicale qui en ressort.[51]

Il est légitime de se demander si l'histoire naturelle n'était pas une sorte de « fourre-tout » des cultures découvertes à l'époque colonisatrice. La création du British Museum en 1753 est un bel exemple, période à laquelle les intellectuels commencent à étudier la diversité naturelle et culturelle des terres colonisées.[52]

Malheureusement, comme affirme Bruno Latour[53], le prisme européen des comptes-rendus des naturalistes et des représentations des artistes sont les seuls vestiges de ces cultures et natures de populations du nouveau monde, et William C. Stafford n'y fait pas exception. Déjà à l'époque, Rousseau critiquait les écrits des voyageurs, ainsi que celui de Mersenne, sur la musique chinoise, perse, et celle des sauvages d'Amérique, car ces dernières étaient trop modifiées que pour correspondre à leur « nature vraie ».[54] Diderot fait le même constat, en décrivant ces Histoires naturelles de pauvres et incomplètes, désignant alors les voyageurs de mauvais naturalistes.[55] Sachant les avis mitigés, déjà à l'époque des Lumières sur ces types de récits, il est étonnant que William C. Stafford, en 1830, continue de progresser sur ce modèle. Il est certain que cette dichotomie entre histoire naturelle et récits bibliques/mythologiques n'est pas sans influence sur son texte, et plus particulièrement dans celui des origines, qui occupe une place centrale dans son œuvre.

1.2.2. Un récit incohérent

L'enchevêtrement de ces différentes idées n'est, forcément, pas sans conséquence au sein du texte lui-même. Il s'agit d'ailleurs du but premier de cette analyse, comprendre ce qui s'avère incohérent et troublant, pour un esprit du 21ème siècle. Effectivement, plusieurs éléments du récit semblent ne pas faire sens par

---

[51] LLANA James, « Natural History and the *Encyclopédie* », *op. cit.,* p. 1-25.
[52] BURT Ben, « What is Ethnography? », dans *Journal of Museum Ethnography,* X (1998), p. 10-14.
[53] LATOUR Bruno, *Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers Through Society,* Cambridge, Harvard University Press, 1987, p. 223-225.
[54] BOR Joep, « The Rise of Ethnomusicology. Sources on Indian music c.1780-c.1890 », *op. cit.*
[55] LLANA James, « Natural History and the *Encyclopédie* », *op. cit.,* p. 1-25.

rapport à d'autres. Un certain nombre de contradictions se sont révélées à la lecture de ces pages, surtout en ce qui concerne le thème des origines de la musique, qui constitue alors l'objet d'une analyse plus poussée.

Tout commence, chez l'auteur, par l'affirmation que la recherche des commencements de cette discipline, et de manière générale, des arts, est peine perdue. Les informations enfuies et oubliées depuis le temps de l'Antiquité ne pourront jamais nous revenir.[56] A la ligne suivante, il s'est résolu, néanmoins, à parler des origines naturelles de la musique, sujet principal de ce premier chapitre. L'auteur les différencie d'un dit miracle, responsable de la création de cette discipline. Ne faisant donc pas référence à ce phénomène, ces causes naturelles sont attribuées à tout ce qui nous entoure, comme les sons des animaux, des cascades, des vagues, du vent, etc.[57] Stafford a d'ailleurs relié ces dernières à la musique observée chez les peuples qualifiés de sauvages, à savoir : les Esquimaux, les Mexicains, les Indiens d'Amérique du Nord-Ouest, les Natifs des Iles Pacifiques, les habitants aborigènes de l'Amérique du Sud (les Indiens du Chili et du Brésil), et les Bachapins (tribu des Caffres). En outre, il est expliqué que leurs pratiques vocales et instrumentales sont dérivées des différents sons et éléments observés dans la nature.[58] En plus des causes naturelles, l'auteur a ajouté une dimension religieuse, en accordant la cause de ces différents bruits, sons à « Lui ».[59]

A partir du deuxième chapitre de l'ouvrage, l'auteur passe à un tout autre aspect des origines, la musique antédiluvienne. Se faisant, il donne la sensation au lecteur de passer aux choses sérieuses, comme si le chapitre précédent n'était qu'une mise en bouche nécessaire à l'appréhension de celui-ci, et de ceux qui lui succèdent.

Bien que William C. Stafford ait, par avant, suggéré l'implication du Créateur dans l'apparition des éléments naturels désignés comme causes originelles de la musique, ce chapitre traite d'un tout autre propos. En effet, il s'agit ici des

---

[56] STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. 1.
[57] *Ibid.,* p.1-2.
[58] *Ibid.,* p. 3-10.
[59] *Ibid.,* p. 2.

commencements de la musique retrouvés dans le récit antédiluvien de la Bible, et de son lien avec l'Égypte antique, comme héritière de ce savoir. En outre, dans l'introduction, l'auteur expose d'ores et déjà une discordance quant à la genèse de la musique, attribuée à Jubal (fils de Caïn et descendant d'Adam et Eve) dans un premier temps, puis à Dieu lui-même, qui aurait doté Adam de ce talent afin de chanter ses louanges. De plus, le rôle de Jubal comme précurseur de la musique instrumentale et/ou vocale est également discuté.[60] Ce premier paragraphe constitue un exemple type de ce qui va être retrouvé tout au long des chapitres analysés de l'ouvrage, à savoir, une différence, parfois paradoxale, de versions pour une même histoire. Dans ce cas-ci, le journaliste mentionne en premier lieu la Bible[61], et dans un second paragraphe, sans commentaire spécifiant un changement de point de vue, il reprend la célèbre histoire de la musique de Padre Martini.[62]

Dans un second temps, le narrateur évoque l'invention de l'art sonore par les Égyptiens, décrits comme les descendants des fils de Noé, ayant conquis les terres phéniciennes, égyptiennes, assyriennes, babyloniennes, etc., après le Déluge.[63] Cette fois-ci, l'incohérence saute aux yeux, étant donné que l'auteur mentionne, en premier lieu, la transmission du savoir musical par les survivants de l'époque antédiluvienne aux peuple égyptien, et qu'il annonce ensuite l'Égypte comme créatrice et comme source de diffusion en Europe de nombreux arts, dont la musique. En outre, cette civilisation est prise « par défaut » parmi plusieurs pays dont on sait, d'après l'auteur, être également les précurseurs des différents arts et sciences. La question de la facilité est attribuée comme cause à ce phénomène, étant donné que «le début a bien dû commencer quelque part» et que l'Égypte est connue comme étant le pays qui possède la plus grande aspiration à l'Antiquité.[64] À la suite du chapitre, c'est donc à la mythologie que l'invention de l'art musical et des instruments est attribuée. On retrouve notamment la création de la lyre par Hermès,[65] ou encore celle de la flute par Osiris.[66]

---

[60] *Ibid.,* p. 11-12.
[61] Genesis iv. 21.
[62] MARTINI Giovanni Battista, *Storia della musica*, tomo primo, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1757.
[63] STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. 13-14.
[64] *Ibid.,* p. 14.
[65] *Ibid.,* p. 16.
[66] *Ibid.,* p. 17.

La suite de l'ouvrage est dédiée à la musique orientale et plus particulièrement à la musique venant d'Asie. Une fois encore, c'est la théorie du Déluge qui est mise en avant. L'auteur s'intéresse ici, aux autres peuples mentionnés dans le chapitre précédent, en parallèle avec l'Égypte. Néanmoins, une nouvelle contradiction tape à l'œil, ce pays, encensé comme étant celui ayant la plus grande revendication à l'Antiquité,[67] est ici détrôné par les Syriens, les Assyriens, les Babyloniens, les Chaldéens, ainsi que par les Phéniciens qui sont à leur tour désignés comme étant les plus hauts prétendants à l'Antiquité.[68] William C. Stafford mentionne alors un historien phénicien du nom de Sanchoniathon, qui accorde à Sido (célèbre femme du peuple) l'invention de la musique.[69] Une fois encore, une confrontation de différentes sources est observée, d'une part biblique, avec plusieurs mentions de la Bible[70] ou d'auteurs qui la citent,[71] et d'autre part antique, via des mentions de ruines[72] ou d'auteurs de l'Antiquité.[73]

En ce qui concerne le chapitre quatre, celui-ci aborde toujours la musique orientale, mais se concentre uniquement sur celle des Hindous (ou Inde). Une incohérence interne au chapitre a été identifiée, mais celle-ci est spécifiée par l'auteur. Il s'agit d'un problème de dates, plus spécifiquement d'une incompatibilité entre l'âge du monde connu à cette période, et les dires d'un certain M. Bailly qui donne des informations sur l'époque à laquelle les Indiens pratiquaient l'astronomie (3101 B.C.),[74] mais cela ne concerne pas le domaine musical en particulier. Il y a également une incohérence par rapport aux précédents chapitres, cette fois, quant à l'invention de la musique. Pour le peuple hindou, c'est à Brahma ou à Sereswati (son pouvoir actif) qu'est attribué la création de cet art. L'instrument de musique le plus ancien est lui inventé par Nared.[75]

---

[67] *Ibid.,* p. 14.
[68] *Ibid.,* p. 29-30.
[69] *Ibid.,* p. 32.
[70] Genesis xxxi. 27.
[71] BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period,* vol.I, London, For the Author, 1776, p. 197.
[72] [BACON Richard Mackenzie] (ed.), *Quarterly Musical Magazine and Review,* vol. VIII., London, Baldwin e.a., 1826, p. 46.
[73] Virgil, Juvenal, Sanchoniathon.
[74] STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. 34.
[75] *Ibid.,* p. 35.

La chapitre suivant relate toujours de la musique orientale, le focus étant mis sur la Chine. L'invention de cet art est alors attribuée à Fo Hi, qui n'était autre que leur premier prince.[76] Aucune autre incohérence n'a été établie, bien qu'on retrouve dans cet extrait quelques références à la mythologie grecque, notamment Orphée, Hermès Trismegistus, ou encore Amphion et sa lyre.[77] Ces derniers sont utilisés comme point de comparaison avec le musicien Linghen Kouei, afin de montrer la grandeur de la musique chinoise antique.

Les chapitres six et sept, portant sur la Perse et la Turquie, et sur l'Arabie, ne comportent pas de mention sur l'invention ou les origines de la musique, ce qui est une première depuis le début de l'ouvrage.[78] A l'inverse des autres régions dites orientales précédemment décrites, l'auteur n'a pas donné ce type d'information.

William C. Stafford revient à nouveau sur le récit du Déluge et de la Création pour parler de la musique du peuple hébreux. Effectivement, ce chapitre entier se base sur les écrits de l'Ancien Testament, mentionné tacitement par l'auteur comme l'unique source de savoir concernant l'histoire de ce peuple. Il continue alors la narration en y incluant Moïse, David, etc., comme perfectionneurs de l'art musical.[79] Malgré le fait que ce chapitre donne peu d'informations supplémentaires sur l'origine de la musique juive, déjà recensée, celui-ci laisse savoir qu'elle est à l'origine de l'aspect récitatif de la musique grecque et romaine.[80]

Pour conclure les chapitres parlant de la musique orientale, le journaliste rassemble dans une même section la musique birmane, siamoise, et singalaise. Comme pour l'histoire musicale des Perses, Turques et Arabes, il n'y a ici aucune mention des potentielles causes ou origines de cette dernière.[81] En outre, il s'agit du premier extrait ne mentionnant aucun passé des peuples étudiés. En effet, l'auteur rentre directement

---

[76] *Ibid.,* p. 45.
[77] *Ibid.,* p. 46.
[78] *Ibid.,* p. 46.
[79] *Ibid.,* p. 76-78.
[80] *Ibid.,* p. 78.
[81] *Ibid.,* p. 90-97.

dans le vif du sujet, en décrivant leur musique moderne, actuelle, comme si ces pays ne portaient pas d'histoire. Il s'avère que ce phénomène peut s'apparenter au premier chapitre du livre. Ce dernier parle, certes, des origines naturelles de la musique, dépeignant ces différents éléments comme appartenant à une époque comprise comme ancienne, et pourtant, ce texte n'apporte aucune information temporelle et/ou chronologique, comme observé dans le reste des chapitres. Néanmoins, ces chapitres-ci n'abordent à aucun moment des causes naturelles présumées.

Le même constat peut être réalisé pour le chapitre suivant qui concerne la musique africaine, faisant la synthèse de la pratique musicale d'Abyssinie, des Ashantis et Fantis, d'Empoöngwa, des Temnés, des Kouranko, de Soolima, de Fellatah, du Bénin, du Congo, ainsi que des Hottentot et des Maures.[82] Les seules informations retrouvées, en plus de quelques exemples de représentations ou cérémonies musicales données par les voyageurs, correspondent à des jugements de valeur considérant cette musique comme pauvre et relatant de la barbarie.[83]

Pour ce qui est du chapitre onze, Stafford affirme ouvertement revenir à la description de la musique de peuples sauvages, en faisant référence à la musique Américaine, et plus particulièrement, à celle des Amérindiens.[84] Cette fois-ci, l'auteur mentionne le passé de ce peuple, de sa découverte par les colons jusqu'à son époque, mais en expliquant clairement l'absence d'évolution entre ces deux périodes. [85] Il n'est d'ailleurs fait aucune mention des origines de la musique amérindienne.

La musique grecque occupe une place particulièrement importante dans la partie de l'ouvrage qui est analysée. Dans un premier temps, cet avant dernier paragraphe s'inscrit dans la continuité de ce qui est retrouvé dans les chapitres antérieurs. Effectivement, il est dit que le savoir musical (et des lettres) est rapporté en Grèce par le prince phénicien Cadmus (fondateur de Thèbes), et les Phéniciens auraient eux-mêmes tiré ces connaissances des Égyptiens.[86] Une légère nuance est

---

[82] *Ibid.,* p. 98-109.
[83] *Ibid.,* p. 98.
[84] *Ibid.,* p. 110.
[85] *Ibid.,*
[86] *Ibid.,* p. 78.

apportée ici par rapport au chapitre huit sur le peuple hébreux, qui affirme que l'aspect récitatif de la musique grecque tire ses origines dans l'art musical juif, qui lui-même est tiré des Égyptiens.[87] Mise à part ce détail, l'histoire est dans ce cas, globalement cohérente. Cependant, les opinions divergent, et cette théorie est vite remise en cause par différents auteurs.[88] Le journaliste refait mention de l'invention de la musique par Sido (femme phénicienne), sans pour autant rentrer dans les détails. Cela fait écho au paragraphe antérieur qui parle de la musique en Asie et de la théorie de l'historien Sanchoniathon.[89] D'autres sources antiques[90] affirment que Hyagnis (Phrygien) est l'inventeur de la flute et du mode Phrygien, la Grèce trouvant alors également les origines de sa musique dans ses contrées. Effectivement, l'auteur exprime la possibilité que plusieurs populations d'Asie constituent l'influence du peuple grec pour cet art, à savoir : les Phéniciens, les Phrygiens, les Etoliens, les Ioniens, les Doriens,[91] qui ont d'ailleurs donné leur nom aux différents modes retrouvés dans la théorie musicale de la Grèce antique.[92] Rétrospectivement, le tableau que donne jusqu'à maintenant William C. Stafford n'est pas forcément illogique, au contraire, il fait preuve d'un esprit critique et exprime qu'il n'y a sans doute pas une seule bonne version de l'histoire, et que toutes ces régions ont dû avoir une influence. Pourtant, il apporte un discours qui est, à certains moments, assez flou et seulement la recours à la déduction permet de comprendre qu'il ne se contredit pas.

Cependant, l'histoire des origines de la musique en Grèce ne s'arrête pas là. Après avoir retracé les aspects considérés comme historiques, le narrateur détaille les éléments mythologiques, et pour se faire, il s'appuie encore une fois sur des sources antiques, comme le célèbre Homer.[93] Dans cette partie, les divergences d'opinions quant à l'invention de la musique et des instruments apparaissent également. Toutefois, aucune mésinterprétation n'a lieu, car Stafford spécifie les disparités entre

---

[87] *Ibid.,* p. 112.
[88] Non identifiés par William C. Stafford.
[89] Voir p. 16.
[90] Mention "d'Oxford Marbles" retrouvées dans BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period, op. cit.,* p. 260.
[91] STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. 112-113.
[92] *Ibid.,* p. 139.
[93] Homer, *The Odyssey*, trans. from Grec by Alexander Pope, London, Bernard Lintot, 1725.; Homer, *The Iliad,* trans. from Grec by Alexander Pope, London, Frederic Warn and Co., 1720.

les versions.[94] Il est dès lors intéressant de se pencher sur un cas plus spécifique, l'invention de la lyre. L'angle d'approche correspond à un bref renvoi aux origines naturelles de la musique, et non à la logique du discours de l'auteur. L'histoire de Mercure ayant construit la lyre à partir de la carapace de la tortue qu'il a mangé constitue la première version de ce mythe, récit qui correspond à celui des Égyptiens, avec Hermès.[95] L'auteur exprime par la suite, que la lyre à certainement été découverte via la vibration accidentelle de cordes distendues.[96] Dans les deux interprétations, l'élément naturel est central. Dans la première, c'est l'écoute des sons produits par la carapace de tortue vide qui incite Mercure à la transformer en instrument, et dans la deuxième, il s'agit du hasard d'avoir entendu des cordes détendues. Ces causes naturelles seraient peut-être inhérentes à chaque origines dépeintes dans l'ensemble des chapitres, bien que William C. Stafford n'en dise rien.

Dans ce chapitre, l'auteur crée une distinction qu'il n'avait pas encore faite jusqu'à maintenant, il divise l'histoire de la musique grecque de sa nature.[97] Cette deuxième partie, traite des travaux que les auteurs de l'Antiquité ont effectués pour comprendre cet art au niveau théorique. Bien qu'il ne s'agit pas des causes naturelles évoquées dans le premier chapitre du livre, Stafford montre à nouveau de l'intérêt pour ce domaine. D'ailleurs, il émet une comparaison avec la musique des Esquimaux ou des natifs des Iles des mers du Sud.[98] Il considère évidemment que la théorie musicale grecque est légèrement supérieure à celles de ces peuples. Ce point est intéressant à comprendre au niveau de la temporalité, étant donné que l'auteur compare une civilisation ancienne à des peuples qui lui sont contemporains. Cela engendre un questionnement sur la manière dont il envisage ce rapport au temps. Cette question sera développée ultérieurement dans ce travail.

Enfin, dans le dernier chapitre étudié, c'est la musique des Romains qui est mise à l'honneur. De manière générale, le récit des origines de la musique pour ce pays est cohérent. Toutefois, quelques petites confusions persistent dans la plume de

---

[94] STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. 113.
[95] *Ibid.,* p. 114.
[96] *Ibid.,* p. 114-115.
[97] *Ibid.,* p. 134-147.
[98] *Ibid.,* p. 134.

l'auteur. Ce dernier se base essentiellement sur des sources antiques[99] qu'il reprend majoritairement d'encyclopédies[100] ou d'autres histoires de la musique.[101] Il est alors expliqué que les Romains tirent leurs connaissances sur le monde musical du peuple étrusque, et que ces derniers tireraient leur savoir d'Argos ou de l'Égypte. En raison des différentes peintures et sculptures retrouvées, la deuxième hypothèse serait la plus probable, ce que le narrateur exprime parfaitement, sans illogisme.[102] La clarté du propos diminue, lorsque, sans transition, l'auteur dépeint les instruments grecs retrouvés sur les vases étrusques.[103] Aux vues des chapitres précédents, expliquant le lien hiérarchique entre l'Égypte et la Grèce, il ne semble pas incongru de parler de cette dernière comme point intermédiaire entre sa grande sœur et le monde étrusque. Ce qui est confu, est la manière dont l'auteur articule son discours, qui pourrait laisser croire à un amalgame entre la terre des Pharaons et celle d'Homer. En outre, à nouveau sans transition, William C. Stafford démontre que la trompette est certainement l'œuvre du peuple étrusque, qui l'aurait transmise aux Grecs.[104] L'explication de cette incongruence tient sans doute du fait que ces deux puissances étaient en relation l'une avec l'autre, et s'échangeaient toute sorte de savoirs. Néanmoins, cela n'est pas exprimé clairement dans le discours du journaliste.

Toutes les incohérences dans le récit des origines de la musique décrites ci-dessus ne sont pas sans conséquences sur la compréhension du texte. Effectivement, elles peuvent générer différents problèmes d'interprétation chez le lecteur. Tout d'abord, il est flagrant que la comparaison des peuples décrits comme sauvages par William C. Stafford (Esquimaux, Indiens, Africains, etc.), avec les peuples interprétés comme civilisés (Égyptiens, Hébreux, Grecques, etc.) occasionne un souci de temporalité important. En effet, comme cela a déjà été dit auparavant, ces peuples dits barbares sont présentés comme n'ayant pas d'histoire, pas de passé, et donc pas

---

[99] Comme Strabo, Dionysius Halicarnassus, Livy, Athenæus, etc.
[100] [MACFARQUHAR Colin e.a.] (ed.), *Encyclopedia Britannica. Or, a dictionary of art, sciences and miscellaneous literature,* vol. XIV., 6th ed., Edinburgh, Archibald Constable and Co., 1823.; FOSBROKE Thomas Dudley, *Encyclopaedia of Antiquities and elements of Archeology, classical and medieval,* vol. II., London, John Nichols and Son, 1825.
[101] BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period, op. cit.*; BUSBY Thomas, *A General History of Music from the earliest times to the present, op. cit.*
[102] STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. 157-158.
[103] *Ibid.,* p. 158.
[104] *Ibid.*

d'évolution. Cela devient problématique quand, de ce fait, l'auteur les inscrit malgré lui dans une période qui n'est pas la leur, et dès lors, affirme une « vérité historique » certainement erronée sur ces peuples. Dans sa narration, l'écrivain ne laisse pas de possibilité au doute et au questionnement et les condamne à rester figés dans un temps, une époque précise, non vérifiée.

Ensuite, l'utilisation des différentes natures de références par l'auteur donne lieu à la création d'une hiérarchie des savoirs qui entraine plusieurs niveaux d'interprétation du récit, ainsi qu'un amalgame de versions historiques normalement disjointes. C'est le cas du récit biblique, qui se trouve en haut de la pyramide, considéré par le journaliste comme la première source de vérité. A celui-ci s'incorpore ce qui pourrait être qualifié de faits historiques, c'est-à-dire, des datations précises à propos de l'avènement de certains événements. Les récits mythologiques propres à chaque culture étudiée se confondent également dans cette synthèse.

Synthèse n'est d'ailleurs peut-être pas le bon mot pour décrire le travail de l'écrivain. En effet, un esprit synthétique peut utiliser, à l'instar de William C. Stafford, plusieurs sources qui peuvent se contredire, apportant des différences et des nuances. Cependant, il est essentiel de garder un esprit critique et de prendre du recul sur ces divergences d'opinion, afin d'éclairer au maximum le propos. Dans cet ouvrage, le journaliste ne semble pas remettre en question les sources qu'il emploie, excepté dans le chapitre sur la Grèce et à quelques moments épars dans certains chapitres où, il affirme que plusieurs récits et versions sont décrites. On le verra également juger, seulement à certains endroits, des références et des auteurs comme non pertinents,[105] ne s'attardant pas sur leur théorie. Le caractère anecdotique de cet esprit critique est également questionné dans ce travail. Par ailleurs, l'apport des multiples versions et éléments de manière synthétique doit, en plus d'être présenté ouvertement comme relatant d'opinions différentes, se justifier dans un tout cohérent et pertinent au sein du texte.

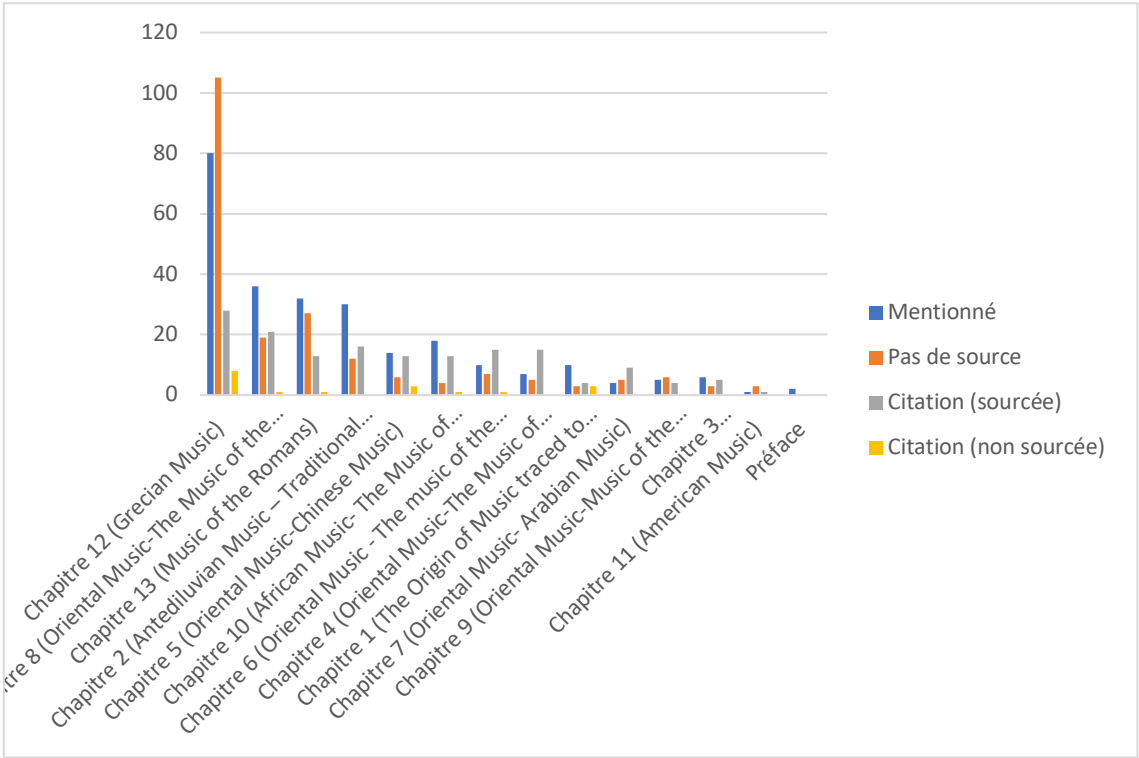
---

[105] Mersenne et Kircher, dans STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. 86.

1.2.3. Quelles sont les causes de cette hétérogénéité ?

Après avoir identifié les principes et modèles sous-jacents au texte de William C. Stafford, l'accent est porté sur les causes pratiques qui ont contribué à créer son discours de cette manière. Pour se faire, deux aspects de la construction de son texte sont analysés. Dans un premier temps, l'attention sera portée sur les différentes proportions de l'ouvrage et leur rapport avec les multiples sujets étudiés. Dans un second temps, l'accent sera porté sur la notion d'accessibilité à ces différentes références.

Il n'est évidemment pas question ici de présenter une volumétrie comme on peut l'entendre en sciences, mais bien de comprendre les rapports qu'entretiennent la taille des chapitres et le nombre éléments du texte mentionnés ou cités, en se basant sur le tableau général (annexe 1). De ce fait, une analyse quantitative a été réalisée, les chapitres ont été classés par ordre de grandeur, et de ce classement découle un graphique démontrant la tendance générale.



(Figure 4 : Proportions des États de références par chapitre)

Sans grande surprise, le chapitre douze qui concerne la Grèce apparait en première position. Cependant, il s'agit également du paragraphe qui comprend le plus de références inconnues, ces dernières dépassant fortement le taux de sources mentionnées. On remarque également une forte absence de mention ou de citation pour le chapitre treize (musique des Romains), ce qui signifie sans doute que le traitement des références utilisées pour ces deux sections sont similaires, étant donné les sujets très rapprochés de ceux-ci, à savoir, le monde de l'Antiquité et la mythologie. Cela correspond à ce qui avait été dévoilé dans la figure 1 et la figure 2, c'est-à-dire, une grande proportion de références antiques retrouvées majoritairement dans des histoires de la musique ou les encyclopédies.

Ce graphique montre un deuxième élément intéressant au niveau de l'écart observé entre la taille des différents chapitres analysés. Quand le plus important comprend plus de quarante pages, le plus petit n'en comporte que deux. Entre eux, on retrouve des chapitres allant de vingt pages à cinq, avec une majorité qui compte dix à quinze pages.[106] Il n'est pas négligeable non plus de préciser que la plupart de ces chapitres rassemblent différents pays, régions, peuples, comme c'est le cas pour une grande partie de la section sur le monde oriental, excepté l'Inde et la Chine.[107] Le même phénomène a lieu pour les peuples africains rassemblés dans un seul et même chapitre,[108] et les peuples considérés comme sauvages.[109] D'ailleurs, certains de ces peuples ne comprennent qu'une toute petite partie du texte, comme cela s'avère être le cas pour la musique géorgienne qui ne représente que six lignes dans le chapitre neuf, le nom du pays n'étant même pas mentionné dans le titre du chapitre.[110] Il y a donc une différence de traitement évidente de ces différents sujets. Deux hypothèses pourraient expliquer cette différence : (1) l'auteur accorderait différents degrés d'importance à chacun des sujets abordés, (2) et serait limité par un manque d'accessibilité aux documents traitant des sujets négligés.

---

[106] STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. 1-166.
[107] *Ibid.,* p. 29-97.
[108] *Ibid.,* p. 98-109.
[109] *Ibid.,* p. 1-10.
[110] *Ibid.,* p. 97.

Cette question d'accès est retrouvée dans l'interprétation des résultats précédents qui laisse présumer que William C. Stafford ne possédait pas un accès illimité aux sources de savoir concernant chaque sujet traité dans son ouvrage. Cela est certainement dû à son milieu culturel et professionnel, qui ont influencé cette accessibilité aux connaissances des musiques des différents peuples observés.

Il est assez évident que la littérature de l'époque concernant les cultures étrangères résidait essentiellement dans les apports du colonialisme. La démonstration de l'importance des récits de voyage dans cet ouvrage n'est plus à faire, il s'agit de son apport bibliographique principal, à travers les récits de voyageurs, ou par le prisme des histoires de la musique précédentes. D'ailleurs, la catégorie « Native » (voir figure 1) constitue une part négligente de l'ensemble des catégories de la typologie étudiée, ce qui confirme fortement la vision eurocentrée retrouvée dans le texte.

Effectivement, la globalisation ainsi que l'intérêt croissant de la population britannique pour l'histoire naturelle des pays colonisés, en comparaison à leur propre histoire naturelle, sont combinés avec une importation conséquente de documents sur les nouveaux mondes.[111] Ces questions de plus en plus populaires, touchant alors un public de plus en plus large, permettent aux cabinets de discussion et aux musées d'en faire leur pain béni, ce qui est le cas du British Museum.[112] Ils font alors de ce domaine un élément central et accessible pour tous, en exposant des collections et en mettant à disposition une littérature du sujet.[113] Une relation étroite est présente entre ce sujet d'étude et les administrations coloniales, ce qui pousse à la publication d'articles dans des revues telle que *l'Asiatic Researches* dirigée par Sir William Jones.[114] Néanmoins, certaines cultures restent plus inaccessibles que d'autres, Stafford disant lui-même dans l'introduction de son chapitre sur la Chine : « *The materials for giving a history of music in China are not very numerous, and those which do exist are scattered through a number of volumes, many of them not within the reach of the general reader.* »[115] Il fait également mention de certains événements historiques comme

---

[111] BEWELL Alan, « Romanticism and Colonial Natural History », *op.cit.,* p. 5-34.
[112] BURT Ben, « What is Ethnography? », *op. cit.*
[113] BEWELL Alan, « Romanticism and Colonial Natural History », *op.cit.,* p. 5-34.
[114] *Ibid.*
[115] STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. 45.

destructeurs du savoir musical, c'est le cas dans le chapitre six, où un exemple de destruction de livres, ayant été brulés dans le contexte de l'invasion de la Perse par les Musulmans au 7ème siècle, est décrit.[116]

En outre, le monde du journalisme, étant le milieu de travail de l'écrivain, constitue, lui aussi, un accès majeur de l'époque. Une analyse sur la présence de références journalistiques a été réalisée.

Nombre de Chapitre	**Source journalistique**			
Chapitre	**Non**	**Oui**	**Peut-être**	**Total général**
Chapitre 12 (Grecian Music)	185	31	5	221
Chapitre 8 (Oriental Music-The Music of the Hebrews)	75	1	1	77
Chapitre 13 (Music of the Romans)	72		1	73
Chapitre 2 (Antediluvian Music – Traditional Account of the Origin of Music in Egypt – Ancient and Modern State of the Art in that Country)	52	2	4	58
Chapitre 5 (Oriental Music-Chinese Music)	25	6	5	36
Chapitre 10 (African Music- The Music of Abyssinia, Ashantee and Fantee, Empoöngwa, Timannee, Kooranko, Soolima, Fellatah, Benin, Congo, and Hottentot ans Moorish Music)	35		1	36
Chapitre 6 (Oriental Music - The music of the Persians and Turks)	25	4	4	33
Chapitre 4 (Oriental Music-The Music of Hindostan, or India)	22	2	3	27
Chapitre 1 (The Origin of Music traced to natural causes – The Music of savage nations.)	19		1	20
Chapitre 7 (Oriental Music- Arabian Music)	13	2	3	18
Chapitre 9 (Oriental Music-Music of the Burmese, Siamese, and Singalese ; and Miscellaneous Notices)	8	7		15
Chapitre 3 (Oriental Music)	12	2		14
Chapitre 11 (American Music)	5			5
Préface	1	1		2
Total général	**549**	**58**	**28**	**635**

(Figure 5 : Nombre de sources journalistiques par chapitre)

Un nombre de 58 sources journalistiques a été trouvé, et 28 sources supposées journalistiques ont été identifiées, sur 635 références au total. Ce chiffre peut sembler minime, mais il représente tout de même un septième de l'ensemble des ressources bibliographiques de l'ouvrage, sachant qu'elles n'ont pas toutes pues être retrouvées

[116] *Ibid.,* p. 55.

et identifiées, et que parmi ces références inconnues, certaines correspondent forcément à la catégorie journalistique. De plus, au vu de la diversification de la typologie des documents, cela n'est pas étonnant de ne pas observer une plus grande proportion. Parmi les plus importants de l'ouvrage, on retrouve l'*Harmonicon*[117] et le *Quarterly Musical Magazine*[118] qui sont tous les deux repris dans « Histoire de la Musique ». Dans la catégorie « Histoire morale/naturelle », l'*Asiatic Researches Journal,*[119] mentionné précédemment, apparait comme une référence notable. Par ailleurs, il y a de grandes chances que l'auteur ait aussi utilisé un journal appartenant à la catégorie « Histoire biblique », il s'agit du *Quarterly Theological Review,*[120] mais cela n'est pas entièrement certain. Il semblerait donc que tous les domaines exploités par l'ouvrage, ou presque, soient retrouvés dans cette catégorie journalistique.

L'implication des références venant du monde du journalisme dans le travail de Stafford peut être expliquée, entre autres, par une augmentation importante de la production et de la création de ce format littéraire dans les trois premières décennies du siècle romantique.[121] En outre, plusieurs disciplines intellectuelles telles que la philosophie, la théologie ou encore l'histoire profitent de ce canal pour gagner une plus grande audience,[122] ce qui est d'ailleurs en accord avec la volonté de Stafford de proposer une histoire de la musique accessible à tous.[123] Cette croissance énorme au début du 19ème siècle est liée à l'accélération de la production littéraire, les magazines en offraient alors un guide grâce à leur catégorisation du savoir. Il s'agissait donc d'une source importante pour les nouvelles idées de l'époque.[124]

---

[117] [AYRTON William] (ed.), *The Harmonicon. A Journal of music, op. cit*
[118] [BACON Richard Mackenzie] (ed.), *Quarterly Musical Magazine and Review, op. cit.*
[119] *Asiatic Journal and Monthly Register for British and Foreign India, China and Australasia*, vol. XVI., *op. cit.*
[120] *British Critic, Quarterly Theological Review, and Ecclesiastical Record*, vol. XVIII., London, F.C. & J. Rivington, 1822.
[121] STEWART David, « The Magazine and Literary culture », dans SHATTOCK Joanne (éd.), *Journalism and the Periodical Press in Nineteenth-Century Britain,* Cambridge, Cambridge University Press, 2017, p. 31-46.
[122] BRAKE Laurel, *Subjugated Knowledges. Journalism, Gender and Literature in the Nineteenth Century,* Houndmills e.a., The Macmillan Press, 1994, p. 1-35.
[123] STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. v.
[124] STEWART David, « The Magazine and Literary culture », *op. cit.*

Pour résumer, l'hétérogénéité des références est donc sous-tendue par un accès aux sources multiples, essentiellement via le monde du colonialisme, mais aussi par celui du journalisme, tout en n'oubliant pas la Bible qui a une place importante dans le récit, et les autres histoires de la musique qui surplombent tous ces éléments. Cela se traduit au niveau du texte, comme observé dans l'analyse des origines, par une dichotomie entre deux idéologies basées sur la nature et le récit biblique/mythologique. Il n'est cependant pas certain que William C. Stafford ait conscience de la division de pensée qui opère au sein de son texte, sa méthode d'articulation des informations laisse effectivement penser que non. En effet, un esprit synthétique articule ses idées logiquement, et avec du recul, malgré la présence de différentes d'opinions. Or, dans ce cas précis, la volonté de donner une histoire exhaustive ne laissant aucun élément de côté est présente, seulement, la forme accumulative donnée à ce savoir rend cette dernière incohérente sur certains points.

2. Structure du récit

2.1. Le plan de l'ouvrage

Après avoir analysé le fond, c'est la forme du texte qui fait l'objet de cette recherche. En y regardant de plus près, la structure et l'agencement des chapitres, eux aussi, portent certains illogismes qui renvoient à ceux trouvés dans le texte lui-même. Essayer de décrypter la ou les logiques sous-jacentes à la configuration de l'ouvrage, permettra surement une meilleure compréhension de la pensée de l'auteur.

2.1.1. Incohérence de structure

Suite à une lecture approfondie du livre, et une recherche sur les différents types d'idéologies qui en découlent (le naturalisme relié à l'aspect progressiste de l'eurocentrisme, ainsi que le récit biblique/mythologique), des incompréhensions persistent par rapport à l'agencement de ces idées entre elles. Certains éléments de réponse peuvent être trouvés dans le plan de l'ouvrage, qui indique de manière macroscopique la structure adoptée par l'auteur.

CHAPTER PAGE
I. — The Origin of Music traced to natural causes — The Music of Savage Nations . . 1
II. — Antediluvian Music — Traditional Account of the Origin of Music in Egypt — Ancient and Modern state of the Art in that Country 11
III. — Oriental Music. — The Assyrians — Babylonians — Chaldeans — and Phœnicians . . 29
IV. — Oriental Music. — The Music of Hindostan or India 34
V. — Oriental Music. — Chinese Music . . 45
VI. — Oriental Music. — The Music of the Persians and Turks 55
VII. — Oriental Music. — Arabian Music . . 67
VIII. — Oriental Music. — The Music of the Hebrews 76
IX. — Oriental Music. — Music of the Burmese, Siamese, and Singalese. — Miscellaneous Notices . 90
X. — African Music. — The Music of Abyssinia, Ashantee, and Fantee, Empoöngwa, Timannee, Kooranko, Soolima, Fellatah, Benin, Congo, and Hottentot and Moorish Music . . 98
XI. — American Music 110
CHAPTER PAGE
XII. — Grecian Music — Music of the Ancient Greeks 112
On the Nature of the Ancient Grecian Music 134
Music of the Modern Greeks . . 148
XIII. — Music of the Romans 157
XIV. — The Introduction of Music into the Church . 167
XV. — The History of Music, Ecclesiastical and Secular, in Italy, to the present time . . . 182
XVI. — History of Music in Flanders and Germany . 239
XVII. — The Music of the Northern Nations of Europe, and of Switzerland 250
XVIII. — The Music of Spain and Portugal . . . 260
XIX. — French Music 267
XX. — History of Music in England, from the earliest period to the death of Purcell . . . 283
XXI. — The Establishment and Progress of the Italian Opera in England to the end of the Eighteenth Century 309
XXII. — The Progress of the Italian Opera in England, from the commencement of the Eighteenth Century, to the close of the season of 1829 329
XXIII. — General View of Music in England, from the death of Purcell, to 1830 . . . 358

(Figure 6 : Plan de l'ouvrage de William C. Stafford[125])

Comme pour l'analyse du texte, l'analyse du plan et de sa structure se porte sur les treize premiers chapitres de l'ouvrage. A première vue, tout semble cohérent. Néanmoins, une première incompréhension surgit à la lecture des chapitres neuf, dix et onze. Pourquoi, l'auteur, ayant en premier lieu décrit la musique des peuples sauvages et décrivant, par la suite, celle des populations vues comme de plus en plus évoluées, soudainement, revient sur des peuples jugés primaires voire barbares ? Par la suite, William C. Stafford reprend son récit avec la description de civilisations de l'Antiquité, qui sont alors fort éloignées (physiquement dans le texte) des autres cultures antiques, comme l'Égypte.

2.1.2. Différentes logiques observées

Suite à cette découverte, il s'avère pertinent de reprendre chapitre par chapitre afin de déceler les logiques présentes dans ce schéma de pensée. Bien que, de prime abord, deux conceptions idéologiques se tiennent tête (nature vs récit biblique), les premiers chapitres suivent une logique plutôt évolutionniste et donc chronologique, en

[125] STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. vii-viii.

affirmant commencer par les origines de la musique. Ce qui laisse sous-entendre qu'en partant du plus éloigné, on se rapproche de plus en plus de l'époque contemporaine au fur et à mesure des chapitres suivants. Ces derniers sont assez cohérents dans leur succession, bien qu'une légère différence intervienne pour les chapitres quatre, cinq, six et sept (Inde, Chine, Perse et Turquie, Arabie), qui appartiennent à une tradition écrite. C'est également le cas des Assyriens, Babyloniens, Chaldéens et Phéniciens retrouvés dans le chapitre trois, néanmoins, étant considérés comme le berceau de l'écriture,[126] ce chapitre est plutôt considéré comme une transition entre les deux formes de logique. Dans le chapitre huit on retrouve une logique biblique, en ce qui concerne la musique du peuple hébreux, sortant alors de cette conception chronologique et évolutionniste avec ce petit retour en arrière. L'auteur repart ensuite dans le temps présent, en s'attardant sur les peuples africains et américains, suivant alors une logique basée, comme déjà décrite auparavant, sur le colonialisme et l'histoire naturelle. Pour enfin revenir, avec les chapitres sur la Grèce et la Rome antique, à une logique évolutionniste (chronologique), comme au début de l'ouvrage.

La structure chronologique d'un récit correspond certainement à l'une des plus courantes dans le domaine de l'histoire, on part du passé, pour arriver au présent. Cette chronologie mécanique, linéaire qui renvoie à une forme de temps « absolu » voit le jour comme structure historique à partir du 18ème siècle.[127] Cet aspect linéaire du temps qui passe peut se rapporter à la définition de l'évolutionnisme, qui explique le développement des sociétés, et du monde, en relation avec une succession d'étapes se situant sur une certaine ligne évolutive.[128] L'évolution serait alors « une série continue de changements graduels, produits en général sous l'action de circonstances extérieures, mais déterminés dans leur direction et dans leur nature, par l'essence propre de l'être qui évolue. »[129]

---

[126] AMIET Pierre, « La naissance de l'écriture ou la vraie "révolution" », dans *Revue biblique,* XCVII/4 (1990), p. 525-541.
[127] TANAKA Stefan, « History has a history », dans *History without Chronology,* Amherst, Lever Press, 2019, p. 51-78.
[128] « Évolutionnisme », dans *CNRTL,* https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9volutionnisme#:~:text=Doctrine%20philosophique%20selon%20laquelle%20tout,transformisme). (page consultée le 22 juillet 2023).
[129] OLTRAMARE Paul, « L'Évolutionnisme et l'Histoire des religions », dans *Revue de l'Histoire des religions,* XLIV (1901), p. 174-184.

Dans le cas de l'ouvrage, l'auteur commence avec le récit des origines dans ces deux premiers chapitres, d'abord naturelles, puis bibliques, dans l'idée d'évoluer vers une musique de plus en plus développée, à savoir, celles des Européens, partie de l'ouvrage qui n'a pas été analysée. De ce fait, le processus évolutionniste prend place dans la description de séquences chronologiques, qui sont combinées à une idée de fonction, afin d'observer une progression, allant d'éléments en éléments, comme une échelle à travers le temps.[130] Le passé considéré comme « vieux », joue alors un rôle critique dans le fait d'affirmer le « nouveau », le présent. Et le lien qui les unit devient la condition relationnelle d'une évolution de l'un vers l'autre.[131] Ici, les causes naturelles et la connaissances des civilisations antiques (égyptiennes, grecques et romaines) permettent à l'Européen du 19e siècle de comprendre le commencement de la musique qui, plus tard, évoluera et progressera vers la musique de l'Occident, à l'époque du Romantisme.

Cette chronologie linéaire permet donc d'ordonner le monde, et son aspect évolutionniste apporte une hiérarchisation des avancées musicales, dans le but de tendre vers une « fin idéale ». De ce fait, la compréhension de l'histoire devient seulement possible avec la différenciation du passé et du présent.[132] Ceux-ci sont alors envisagés comme les deux extrêmes d'un continuum comprenant entre eux toute l'évolution du système musical et de son histoire. En outre, les populations sauvages sont placées avant l'histoire de l'Égypte ancienne ou de la Grèce et Rome antique, en raison de l'exigence d'inscrire cette histoire dans un temps linéaire. Considérées comme primitives et comme non-évoluées, les placer après ces chapitres n'aurait pas eu de sens dans le discours évolutif de l'art étudié.

Dans cette logique évolutionniste, l'auteur ouvre une parenthèse en incluant des chapitres concernant les populations pour lesquelles on retrouve une tradition écrite. Il n'est évidemment pas question ici des écrits auxquels William C. Stafford a eu accès via plusieurs canaux, comme les écrits de voyageurs déjà détaillés, mais bien

---

[130] WHITE Leslie A., « History, Evolutionism, and Functionalism. Three Types of Interpretation of Culture », dans *Southwestern Journal of Anthropology,* I/2 (1945), p. 221-248.
[131] TANAKA Stefan, « History has a history », *op. cit.*
[132] *Ibid.*

de ceux inhérents aux populations étudiées. Par tradition écrite, il est sous-entendu une opposition à la tradition orale, les deux reposants sur le principe de mémoire d'une société.[133] Dans la première tradition, cette mémoire, et donc l'histoire de la population, est retrouvée sous-forme écrite, comme c'est le cas pour la culture hindoue, chinoise, perse et arabe décrites dans le livre. L'écrivain fait même mention de ces écrits, notamment les « sacred books of the Hindoos ».[134]

Il est intéressant de souligner cet aspect dans l'ouvrage, car une différence de jugement de valeur est souvent reliée à l'utilisation de l'une ou l'autre de ces traditions. D'ailleurs, la plupart du temps, ce n'est pas la tradition écrite qui est connotée négativement, mais bien celle relatant de l'oralité.[135] Cela a également été observé au cours de l'histoire, où la culture écrite prend petit à petit le pas sur la culture orale dans les sociétés européennes modernes, et ce dans le but de renforcer l'élite sociale et politique.[136]

L'oralité caractériserait alors une société qui n'écrit pas, et qui n'a pas recours à la transmission des traditions culturelles, des réflexions, des pensées et émotions de ses membres de manière écrite.[137] Encore à la fin du siècle dernier, les documents dits « sans histoire » étaient dérivés de sources orales ou correspondaient à des versions écrites de mémoires/souvenirs.[138] De ce fait, l'idée que les cultures à tradition orale soient décrites comme n'ayant pas d'histoire, parce qu'elles n'ont pas de mémoire accessible,[139] peut être envisagée dans le travail de Stafford. On retrouverait alors le même type de hiérarchisation que pour la logique évolutionniste, à savoir, une opposition entre oral et écrit, dans la même idée de la distinction du passé et du présent.

---

[133] CALVET Louis-Jean, « Tradition orale et tradition écrite », dans CALVET Louis-Jean (éd.), *La tradition orale,* Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 3-8.
[134] Ce dernier aurait peut-être été repris de: RUTT J. T. (ed.), The Theological and miscellaneous Works of Jospeph Priestley, LL.D. F.R.S. &c. With notes, by the editor, vol. XVII., George Shallfield, 1797, p. 152.; STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. 35.
[135] CALVET Louis-Jean, « Tradition orale et tradition écrite », *op. cit.*
[136] THANE Patricia M., « Oral History, Memory and Written Tradition: An Introduction », dans *Transactions of the Royal Historical Society,* IX (1999), p. 161-168.
[137] DEVANTINE Flora, « Written tradition, oral tradition, oral literature, fiuriture », dans *Shima: The International Journal of Research into Island Cultures,* III/2 (2009), p. 12-14.
[138] THANE Patricia M., « Oral History, Memory and Written Tradition: An Introduction », *op. cit.*
[139] OPGENOORTH Ernst, « Historians and Written sources. General problems », dans *Paideuma: Mitteilungen zur Kulturkunde,* (1987), p. 107-114.

Les civilisations portant une culture écrite seraient alors vues comme plus évoluées que celles porteuses d'une tradition orale. La place que prennent ces chapitres dans la structure de l'ouvrage est donc cohérente avec la logique évoquée dans le point précédent, caractérisant une progression vers un mieux, et vers une forme de plus en plus civilisée de savoir et de pratique musicale.

L'auteur bifurque à nouveau de sa trajectoire initiale dans le chapitre huit, concernant la musique du peuple hébreux. Toujours dans la continuité des traditions écrites, c'est cette fois-ci le récit biblique qui fait office de référence logique au texte, et ce dernier requiert une attention singulière dans son analyse historique. Il n'est pas étonnant que William C. Stafford l'utilise comme première source de savoir pour la narration de l'histoire du peuple hébreux, étant donné que l'Ancien Testament constitue (à cette époque et bien après), l'une des seules sources de références en ce qui concerne les propos des origines, du peuple et des événements de l'Israël antique.[140] Dans ces conditions, la Bible est alors considérée comme un classique. L'attention qui lui est dédiée dépasse sa propre époque et son propre lieu. Elle existe à travers la culture occidentale, européenne, qui accorde une reconnaissance à sa valeur en tant qu'écrit de référence.[141] Cependant, l'autorité de ce texte réside dans un aspect de « foi globale » en son contenu, qui n'est alors pas forcément subordonné à l'histoire détaillée et précise des événements mis en lumière.[142]

Ce récit peut faire partie de la catégorie de l'histoire sous base du postulat chronologique déjà détaillé, car elle relate des faits et événements du passé de manière chronologique, en essayant de les expliquer,[143] l'idée de la périodisation de l'histoire étant retrouvée dans ce texte.[144] Pourtant, affirmer la fiabilité totale des revendications historiques de la Bible reviendrait alors à la paraphraser et à interpréter les sources

---

[140] MAXWELL MILLER J., « Approaches to the Bible through History and Archeology. Biblical History as a Discipline », dans *The Biblical Archeologist,* XLV/4 (1982), p. 211-216.
[141] STENDAHL Krister, « The Bible as a Classic and the Bible as Holy Scripture », dans *Journal of Biblical Literature,* CIII/1 (1984), p. 3-10.
[142] MAXWELL MILLER J., « Approaches to the Bible through History and Archeology. Biblical History as a Discipline », *op. cit.*
[143] BISHOP MOORE Megan et KELLE Brad E., *Biblical History and Israël's Past. The Changing Study of the Bible and History,* Michigan/Cambridge, Wm. B. Eerdmans Publishing Co., 2011, p. 1-10.
[144] ROFÉ Alexander, « Properties of Biblical Historiography and Historical thought », dans *Vetus Testamentum,* LXVI/3 (2016), p. 433-455.

non-bibliques de manière à ce qu'elles correspondent à ce récit, ce qui permet d'éloigner de potentielles contradictions apparentes.[145]

Il semblerait que le journaliste adopte ce point de vue, en incluant ce chapitre huit à sa structure jusque-là évolutionniste, et en prenant le récit biblique comme base de son propos. Néanmoins, cela peut paraitre étonnant quand on sait que depuis le siècle des Lumières, cette seule source de référence ne suffit plus, étant donné qu'il devient possible, via la raison et le savoir empirique de comprendre le monde sans passer par la religion. Ce texte n'est alors plus auto-suffisant en ce qui concerne le passé de l'Israël.[146] Le fait que l'auteur choisisse tout de même de se baser essentiellement sur la Bible, qui se traduit alors comme un dogme qui s'impose au-dessus des faits et les introduits dans un schéma rigide, est donc questionnable.[147] Peut-être en a-t-il conscience, il s'agirait alors d'un parti pris où l'auteur aurait développé une conscience historique s'efforçant de reconstruire le passé, tout en faisant face à un manque de ressources.[148]

Ce dernier point semble correspondre à l'explication la plus probable pour ce chapitre sur la musique des hébreux. Dans un souci d'exhaustivité, l'auteur reprend les seules, ou presque, informations connues sur les origines et la culture de ce peuple. Ce qui crée alors, malgré lui, une légère incongruence dans la structure globale de son ouvrage, car bien qu'on puisse entrevoir le lien évolutif avec ce qui le précède, les chapitres suivants sortent momentanément de cette logique évolutionniste.

Ce sujet a déjà été repris dans le chapitre précédent, et porte ici encore sur l'influence du colonialisme et celle du point de vue occidental, européen, sur certaines populations, dans la manière dont William C. Stafford construit son ouvrage. C'est à partir du 18ème siècle que l'Europe du Nord s'auto-proclame comme le centre des

---

[145] MAXWELL MILLER J., « Approaches to the Bible through History and Archeology. Biblical History as a Discipline », *op. cit.*
[146] BISHOP MOORE Megan et KELLE Brad E., *Biblical History and Israël's Past. The Changing Study of the Bible and History, op. cit.*
[147] ROFÉ Alexander, « Properties of Biblical Historiography and Historical thought », *op. cit.*
[148] *Ibid.*

civilisations.[149] De ce fait, l'Occident est considéré comme indépendant, et se place en opposition aux autres civilisations et sociétés.[150] C'est donc dans l'altérité qu'existent, et sont représentées les cultures orientales, étant donné qu'elles deviennent une construction occidentale et fruit du pouvoir colonial.[151] Cela se remarque dans le livre de Stafford, car il met clairement en opposition les cultures non-européennes, qui font l'objet de la première partie de l'ouvrage (étudiée dans ce travail), et les cultures occidentales, qui elles constituent la deuxième moitié. Mais, au sein même de cette dichotomie, dans la partie analysée, une distinction de ce type est créée en ce qui concerne le type de tradition retrouvée, écrite ou orale, ce qui amène une différence de considération des différents peuples, sur l'échelle des degrés de civilisation.

Les écrits des voyageurs et orientalistes sur lesquels ces chapitres sont uniquement basés, découlent de deux besoins ayant vu le jour en Europe du Nord au milieu du 18ème siècle, à savoir : (1) le besoin urgent de considérer l'histoire naturelle comme une structure de savoir. En effet, cette discipline est considérée comme la « science coloniale » et apporte une forme de sens à ce monde colonial. Ainsi que (2) la naissance d'un élan d'exploration des terres intérieures, préférée à l'exploration maritime.[152] Cela provoque une interprétation eurocentrée des différentes cultures étudiées, et il en résulte un savoir colonial qui correspond aux représentations orientalistes, alors imposées aux sociétés colonisées.[153]

En outre, ces récits n'étant bien souvent qu'une célébration des exploits des voyageurs, colonisateurs, les peuples ne sont pas étudiés pour ce qu'ils sont, mais bien pour ce qu'ils rapportent à l'Occident,[154] laissant alors l'idée que ces populations considérées comme n'ayant pas d'histoire sont isolées du monde extérieur, et entre elles. Cette pensée alimente donc la croyance évolutionniste et progressiste,[155] déjà

---

[149] PRATT Marie Louise, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation,* London/New-York, Routledge, 2003.
[150] WOLF Eric R., *Europe and the People without History,* Berkeley e.a., University of California Press, 2010.
[151] O'HANLON Rosalind et WASHBROOK David, « Histories in Transition. Approaches to the Study of Colonialism and Culture in India », dans *History Workshop,* XXXII (1991), p. 110-127.
[152] PRATT Marie Louise, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation, op. cit.*
[153] O'HANLON Rosalind et WASHBROOK David, « Histories in Transition. Approaches to the Study of Colonialism and Culture in India », *op. cit.*
[154] PRATT Marie Louise, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation, op. cit.*
[155] WOLF Eric R., *Europe and the People without History, op. cit.*

envisagée dans les point précédents de ce travail. Le but de l'histoire ne serait alors basé que sur une « réussite morale », qui place ces cultures comme des précurseurs du grand avenir occidental, sans les considérer dans leur temps, dans leur lieu, et dans leurs coutumes et croyances.[156]

Chez William C. Stafford, l'anomalie logistique de sa structure ne se retrouve pas dans cette scission des différentes cultures, mais par rapport à leur agencement spatial au sein du livre. En effet, de par ces explications, il n'est pas cohérent de les séparer des « peuples sauvages », et encore moins de les placer entre le peuple hébreux et la Grèce, ce qui corrompt la courbe évolutionniste et progressiste, jusque-là appliquée par le journaliste.

2.1.3. Réflexions sous-jacentes

Au vu des différentes logiques présentes dans la structure de l'ouvrage, cette dernière semble, au premier abord illogique et incongruente. Néanmoins, après un approfondissement, une forme de cohérence apparait, correspondant à une certaine chronologie évolutionniste et progressiste.

Pourtant, plusieurs incompréhensions restent présentes, surtout en ce qui concerne la place que prennent les chapitres sur certains peuples d'Asie, sur les peuples africains et américains, ainsi que ceux ayant pour sujet la Grèce et la Rome antique. Dans le premier cas, l'aspect originel évoqué dans le chapitre un, constituant du point de départ du texte, pourrait expliquer le choix de l'auteur de ne pas rassembler les peuples sauvages de ce chapitre avec les chapitres sur l'Afrique, l'Amérique et l'Asie du Sud-Est, afin de suivre la logique chronologique. En effet, ces populations ne font pas l'objet d'une analyse temporelle, vu qu'elles sont comme figées dans le temps, de par leur représentation occidentale. De ce fait, il n'est pas non plus pertinent de placer ces chapitres à la suite du premier, courant le risque de provoquer une interruption dans le récit des origines. Ils sont alors placés en fin de terrain, une fois que toutes les civilisations intéressantes et pertinentes ont été discutées. En revanche,

---

[156] *Ibid.*

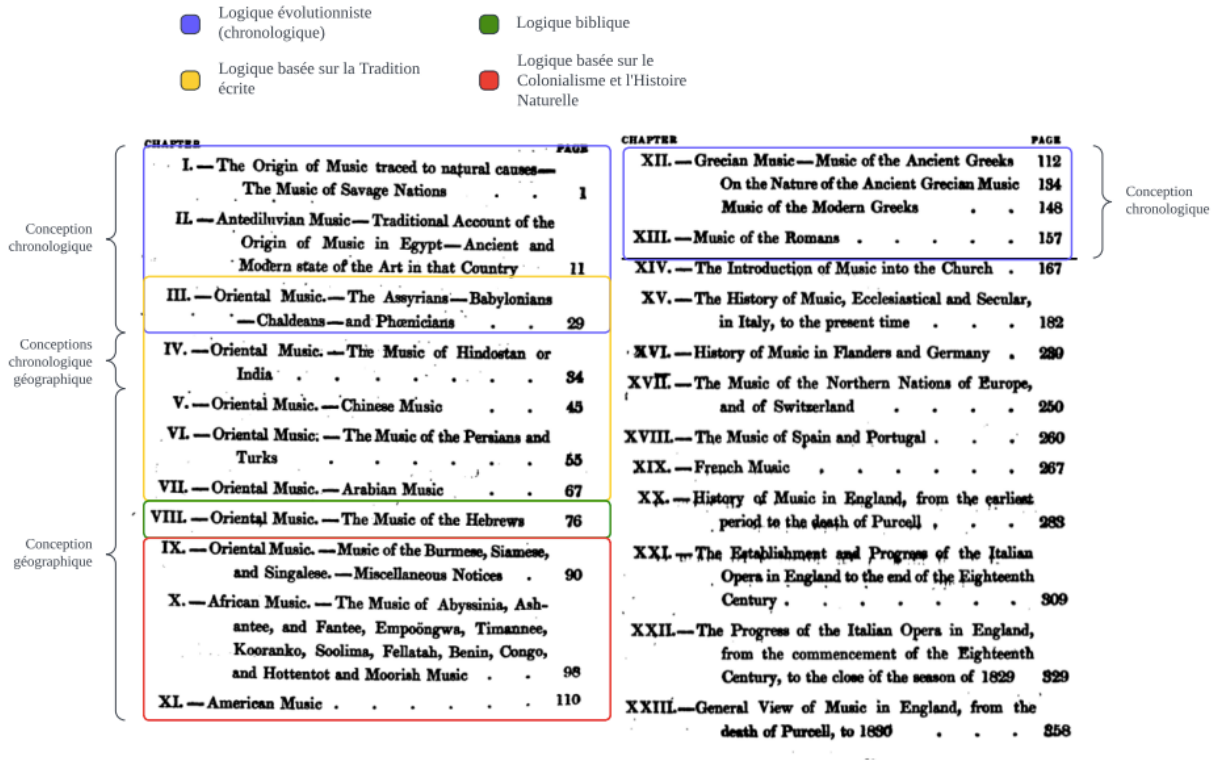
ils ne constituent pas les derniers chapitres analysés, étant donné que la Grèce et Rome prennent cette place, ce qui correspond à la deuxième incohérence persistante. Ces dernières civilisations, bien que considérées comme des chainons importants dans l'histoire de la musique, auraient en réalité un rôle charnière, devenant des éléments de transition vers la musique occidentale. En effet, il aurait sans doute été impensable pour Stafford de placer la musique de l'Église, si riche, juste après celle des natifs américains, si pauvre et inintéressante, déjà placée par élimination et nécessité dans l'ouvrage. Cette coupure évolutionniste, serait de ce fait, une conséquence de ce parti pris de l'auteur, dans le but de sauvegarder la dignité occidentale et chrétienne.

2.2. Double projet : géographique vs chronologique

A travers ces quatre logiques différentes, et leur agencement spatial au sein du texte, deux conceptions de l'histoire transparaissent. La première, déjà mise en avant, concerne l'aspect chronologique, voyant les différents éléments s'articuler sur une ligne du temps prédéfinie. La deuxième, renvoie à la conception géographique, c'est-à-dire l'appréhension de faits, d'observations dans un périmètre préétabli, et plus ou moins important. Dans la structure de l'ouvrage de Stafford, ces deux perceptions se confrontent et se mélangent, sans pour autant évoluer de manière homogène et complémentaire.

D'après la précédente analyse, les premiers chapitres font bien évidemment référence à la conception chronologique, étant donné que le principe même de la logique évolutionniste démontrée, se base sur la notion temporelle de l'histoire. Pour la suite de l'ouvrage, bien qu'elle repose sur deux logiques différentes, il s'agirait plutôt de la conception géographique. En effet, le troisième chapitre permet à l'auteur de changer de notion, passant de la temporelle à la spatiale, et constitue donc un pivot entre la continuité des origines (qui se retrouvent dans la conception chronologique) et l'exploration des terres de l'Orient. Ensuite, un déplacement est opéré en Afrique, puis en Amérique. Enfin, le journaliste retourne à la notion temporelle initiale, en abordant la Grèce et la Rome antique. Dans ces deux conceptions, l'idée de déplacement est importante. Seulement, dans le premier cas il s'agit d'un déplacement dans le temps,

et dans le deuxième, d'un déplacement dans l'espace. Ces deux conceptions seraient donc peut-être envisagées comme scindées par William C. Stafford.



(Figure 7 : Plan de l'ouvrage de William C. Stafford commenté)

2.2.1. Relation espace/temps

Comme cela a déjà été mentionné dans ce travail, William C. Stafford a tendance à mettre sur le même rang de comparaison des civilisations anciennes et des populations qualifiées de sauvages, primitives. Or, il a été remarqué que ce type de comparaison détonne au niveau temporel, renvoyant alors ces peuples à une époque à laquelle ils n'appartiennent pas, mais dont, ils constitueraient le reflet à travers le prisme occidental. Cette section du travail est donc destinée à comprendre et tenter d'expliquer cette relation espace-temps que l'on retrouve chez les historiens et plus particulièrement, ceux du 19e siècle.

L'appréhension du temps par les hommes est une question qui en taraude plus d'un, et ce depuis longtemps. L'idée que ce dernier relève de la perception, lui accorde un aspect muable, dépendant de la personne qui le pense. Saint Augustin affirmait

d'ailleurs la réalité de trois temps : un présent des choses passées, un présent des choses présentes, ainsi qu'un présent des éléments futurs.[157] De ce fait, il est compréhensible qu'au cours des années, les historiens aient envisagé les temporalités de différentes manières, en relation avec les enjeux de leur époque.

Julius T. Fraser parle d'ailleurs d'une multitude de temps différents, dont la « nootemporalité », qui concerne l'appréhension humaine du temps, l'expérience de ce dernier et la conceptualisation mentale du présent (par exemple : il passe vite ou lentement), et la « sociotemporalité », qui constitue le temps à partir duquel les sociétés créent leur sens du monde.[158] Le temps auquel l'histoire se réfère s'apparenterait donc à cette dernière conception. Il y a alors plusieurs temporalités qui comprennent des temps internes, propre à chacun, et des temps externes qui tout deux influencent, et sont influencés, par les activités d'individus, de groupes, de communautés, de nations.[159]

En outre, l'aspect spatial est lui aussi appréhendé de différentes façons, en fonction des différentes relations sociales de chaque période. Il a donc une relation bidirectionnelle avec l'aspect social, étant à la fois un créateur de relations et le fruit de ces dernières. C'est donc en perpétuel mouvement qu'évolue cette notion d'espace.[160] De plus, certaines relations interférant sur l'aspect spatial sont également comprises à travers la mesure de la distance temporelle, créant ainsi des catégories temporelles hiérarchisées qui remplacent les conditions relationnelles de base.[161] La conception chronologique de l'histoire, n'est du coup qu'une des formes du temps.[162] Du reste, le sujet trouvé dans une histoire chronologique n'est autre que l'addition des espaces géographiques contenus dans une séquence temporelle définie.[163]

---

[157] SAINT AUGUSTIN, *Confessions,* Cambridge, Harvard University Press, 1961, p. 269. dans TANAKA Stefan, « History has a history », *op. cit.*
[158] FRASER Julius Thomas, *Time and Time Again. Reports from a Boundary of the Universe,* Pays-Bas, Brill, 2007, p. 46-47.
[159] TANAKA Stefan, « Heterogeneous Pasts », dans TANAKA Stefan, *History without chronology,* Amherst, Lever Press, 2019, p. 85-114.
[160] LESH Charles N., « The Geographies of History: Space, Time, and Composition », dans *College English,* LXXVIII/5 (2016), p. 447-469.
[161] *Ibid.*
[162] TANAKA Stefan, « Heterogeneous Pasts », *op. cit.*
[163] MANUEL Frank, « Isaac Newton, Historian », dans *The American Historian Review,* LXIX/1 (1963), p. 111-112.

Malgré la pluralité démontrée de ces deux concepts, la pensée historique, et plus particulièrement la pensée historique occidentale, n'accepte qu'une seule branche de l'arborescence temporelle et spatiale, dont découle une ligne du temps rigide et carrée. Ce type de narration chronologique se base donc sur le postulat d'un temps absolu, pour lequel l'histoire devient un outil de vérification, de savoir, de comparaison et de maintien des frontières des espaces décrits, le plus généralement par les occidentaux.[164] La chronologie du monde envisagée via ce point de vue, comme étant l'histoire globale, est alors ordonnée dans une seule direction se caractérisant par une ligne du temps progressive. En outre, dans ce cas-ci, le pouvoir de la pensée historique constitue le moyen d'ordonner et d'orienter le savoir à propos du passé et du monde, dans une certaine voie.[165]

Dans le cas de l'écriture de l'histoire, l'unification du temps oblige d'y créer une fragmentation, une périodisation : passé, présent, futur.[166] Comme le disait Saint Augustin, mentionné ci-dessus, ces trois temps ne peuvent être appréhendés que par notre propre présent. De ce fait, la découverte du passé ne fait sens uniquement dans ce qu'il apporte à l'époque actuelle.[167] Cela se jouait déjà à l'époque de William C. Stafford, où les différentes formes de passé étudiés étaient transformées, régulées et réorientées afin d'alimenter et de véhiculer la supériorité retrouvée dans le monde moderne de l'Occident. Le passé des autres, qu'il soit donc temporel ou spatial, préserve la place de la modernité, étant donné qu'il représente une version inachevée, une forme primitive de cette dernière.[168] Au début du 19ème siècle, les historiens, explorateurs, sont de ce fait concernés majoritairement par leur « propre temps ». L'exemple de l'historien James Mill donné par Makdisi, montre comment sa conception du futur et du passé, tous deux compris dans son présent, crée une homogénéisation du temps, mais aussi une homogénéisation de l'histoire. Cette

---

[164] TANAKA Stefan, « History has a history », *op. cit.*
[165] *Ibid.*
[166] LORENZ Chris et BEVERNAGE Berber (éd.), *Breaking Up Time. Negotiating the Borders between Present, Past and Future,* Göttingen, Vandenhoeck &Ruprecht, 2013.
[167] TANAKA Stefan, « History has a history », *op. cit.*
[168] *Ibid.*

création d'alternative temporelle dans les sociétés modernes semble constituer une représentation d'un passé primitif, vu sous l'œil de la colonisation.[169]

Cette construction va de pair avec une spatialisation du temps qui devient le moyen principal pour que cette classification du monde adopte une forme historique.[170] Les cartes du monde dévoilent la superposition des divisions temporelles basées sur les croyances des pays Occidentaux : L'Asie est alors à l'Est, l'Europe au centre et les US à l'Ouest. Cela créée une dichotomie entre le monde oriental, considéré comme primitif à l'Est, et le monde occidental, civilisé et avancé, au Centre et à l'Ouest. Ce principe d'exclusion peut être mis en parallèle avec la division temporelle entre l'ancien et le nouveau (passé vs présent).[171] Cette catégorisation asymétrique engendrée par la relation temps-espace au sein de l'histoire permet alors le renforcement des structures de pouvoir, retrouvées en Occident.[172] Les peuples définis par défaut comme primitifs,[173] par opposition au monde civilisé occidental, sont transformés en une caractérisation de répétition. Il n'y a donc pas de progression, d'évolution, ce qui crée un amalgame temporel, comme ils sont plus proches de la natures, ils sont plus proches des origines, et donc primitifs.[174]

Les notions d'infériorité et de supériorité sont donc au cœur de cette ramification, et caractérisent même la conception temporelle et spatiale du monde. En effet, « primitif » renvoie au commencement, aux origines, aux premiers temps du monde,[175] et caractériser l'altérité de ces populations par rapport à l'Occident avec ce mot, les renvoient automatiquement dans le passé.

« *The philosophical traveller, sailing to the ends of the earth, is in fact travelling in time; he is exploring the past; every step he makes is the passage of an*

---

[169] MAKDISI Saree, *Romantic Imperialism. Universal Empire and the Culture of Modernity,* Cambridge e. a., Cambridge University Press, 1998, p. 3.
[170] GROSS David, « Space, Time, and Modern Culture », dans *Telos. Critical Theory of the Contemporary,* L (1981), p. 59-78.
[171] TANAKA Stefan, « History has a history », *op. cit.*
[172] LESH Charles N., « The Geographies of History: Space, Time, and Composition », *op. cit.*
[173] HERSKOVITS Melville J. et HERSKOVITS Frances S., *Dahomean Narrative. A Cross Cultural Analysis,* Evanston, Northwestern University Press, 1958, p. 75.
[174] TANAKA Stefan, « History has a history », *op. cit.*
[175] HSU Francis L. K., « Rethinking the Concept "Primitive" », dans *Current Anthropology,* V/3 (1964), p. 169-178.

age. Those unknown islands that he reaches are for him cradle of human society. Those peoples whom our ignorant vanity scorns are displayed to him as ancient and majestic monuments of the origins of ages: monuments infinitely more worthy of our admiration and respect than those famous pyramids vaunted by the banks of the Nile. They witness only the frivolous ambition and the passing power of some individuals whose names have scarcely come down to us; but the others recreate for us the state of our own ancestors, and the earliest history of the world. »[176] Cette citation de Degérando illustre parfaitement le propos décrit dans ce chapitre, l'exploration au début du 19ème siècle et avant, n'était autre qu'une machine à voyager dans le temps, condamnant l'espace et le temps à la même destinée. William C. Stafford en fait la synthèse et le récit dans son ouvrage.

2.3. Configuration inédite ?

Afin de déterminer le caractère atypique ou non de la configuration structurelle de l'*History of Music* de Stafford, une comparaison avec d'autres ouvrages du même type a été effectuée. Le choix s'est porté sur quatre écrits, dont trois sont référencés par l'auteur, et dont le dernier est paru près de quarante ans après celui analysé dans ce travail.

2.3.1. Comparaison avec des ouvrages du 18e siècle

En premier lieu, l'analyse se porte sur deux ouvrages de référence pour l'auteur, celui de Charles Burney,[177] et celui de John Hawkins,[178] tous les deux publiés (du moins pour le premier tome) en 1776, soit cinquante-quatre ans avant celui de Stafford, et qui plus est, à un autre siècle. La raison pour laquelle se sont ces histoires-là qui ont été choisies, au-delà des nombreuses mentions du journaliste, n'est autre que leur renommée à l'époque des Lumières, faisant partie des premiers à apporter une

---

[176] DEGÉRANDO Joseph-Marie, *The Observation of Savage Peoples,* Londres/New-York, Routledge Library Editions, 2013, p. 63.
[177] BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period,* vol. I-II, London, For the Author, 1776/1782.
[178] HAWKINS John, *A General History of the Science and Practice of Music*, *op. cit.*

pensée philosophique sur les écrits de l'histoire de la musique.[179] Ce qui a permis à l'historiographie de se développer comme discipline indépendante.[180] Néanmoins, ces deux ouvrages se séparent au niveau du public cible, d'un côté Burney qui prône, comme Stafford, un accès tout public, et de l'autre Hawkins, qui suit les traces de l'académisme et propose un récit plutôt dédié à l'élite savante.[181] D'ailleurs, Stafford précise lui-même dans son ouvrage que l'Histoire de Burney est préférée à celle d'Hawkins.[182]

- Charles Burney: *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*

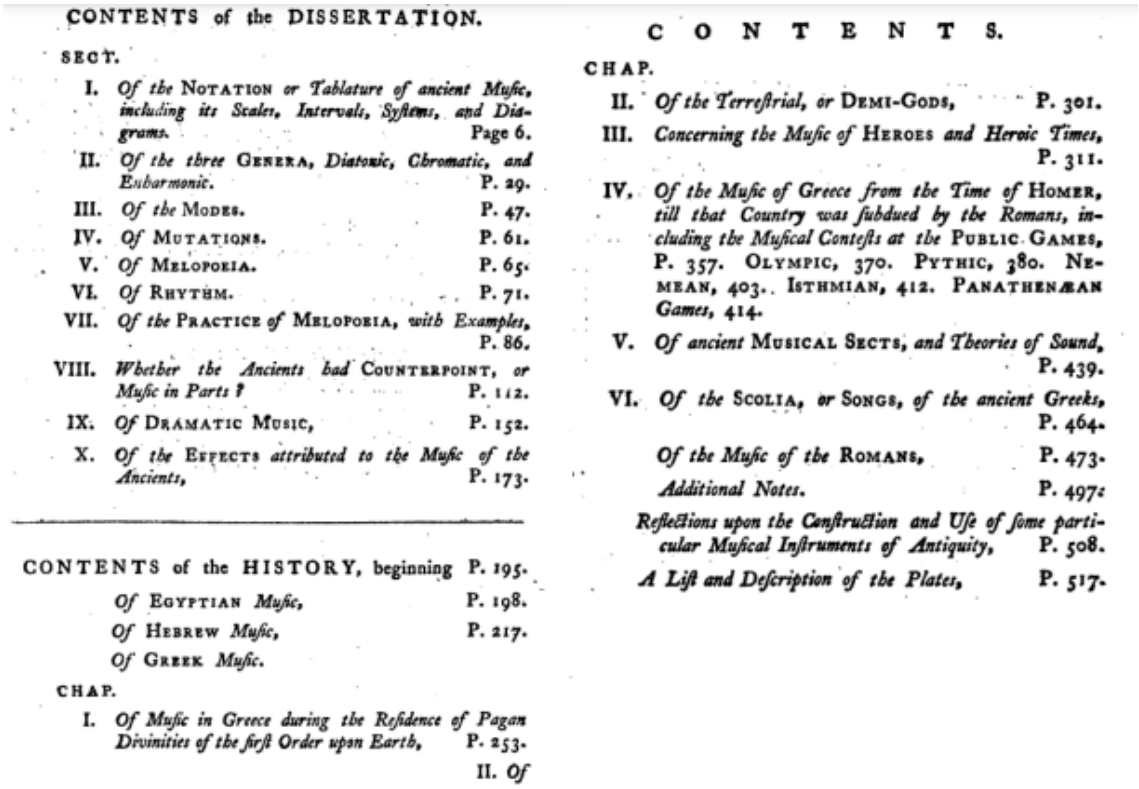
C'est seulement sur le volume un de cette saga en quatre livres que se concentre ce raisonnement, étant donné la similitude des sujets y étant traités avec l'œuvre de Stafford. Ce premier point constitue déjà un sujet de réflexion en ce qui concerne la longueur des ouvrages. En effet, quand le livre de Stafford ne compte qu'un tome, celui de Burney en comporte quatre. Or, ils sont tous les deux sensés traiter du même sujet.

Ensuite, en ce qui concerne la structure de l'ouvrage de Charles Burney, cette dernière se trouve être assez différente de celle de Stafford, vue précédemment. Pour le premier volume[183], l'auteur propose d'abord une « Dissertation » qui aborde différents aspects de la théorie musicale, comme la notation, les modes, les gammes, etc., avant de passer à l'histoire à proprement parlé. Il démarre directement son récit avec le commencement de la musique égyptienne, hébraïque et grecque. Ce dernier étant alors divisé en plusieurs sous-chapitres, abordant la mythologie, la théorie musicale, les penseurs de l'Antiquité. Il termine ce premier volume par la musique de la Rome antique. Burney aborde donc les événements de manière totalement différente

---

[179] DUCKLES Vincent, « Johann Nicolaus Forkel. The Beginning of Music Historiography », dans *Eighteenth-Century Studies,* I/3 (1968), p. 277-290.
[180] LANG Paul Henry, « The Enlightenment and Music », *op. cit.,* p. 93-108.
[181] BROOK Barry S. et PLANTINGA Leon, « Patterns in Historiography of 19th-Century Music », dans *Acta Musicologica,* XLIII (1971), p. 248-282.
[182] STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. 20.
[183] BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period,* vol.I, *op. cit.*

de celle de Stafford. Bien qu'il respecte le même ordre chronologique entre l'Égypte, le peuple hébreux, la Grèce et Rome, il en fait son point de départ, contrairement au journaliste qui commence par les causes naturelles. De plus, il ne sépare pas ces quatre civilisations tout au long de son ouvrage, comme l'a fait Stafford, en plaçant la musique hébraïque à la fin de son tour de l'Orient, et la musique grecque et romaine, comme derniers chapitres, avant de passer à la musique occidentale.



CONTENTS of the DISSERTATION.

SECT.

I. *Of the* NOTATION *or Tablature of ancient Music, including its Scales, Intervals, Systems, and Diagrams.* Page 6.
II. *Of the three* GENERA, *Diatonic, Chromatic, and Enharmonic.* P. 29.
III. *Of the* MODES. P. 47.
IV. *Of* MUTATIONS. P. 61.
V. *Of* MELOPOEIA. P. 65.
VI. *Of* RHYTHM. P. 71.
VII. *Of the* PRACTICE *of* MELOPOEIA, *with Examples,* P. 86.
VIII. *Whether the Ancients had* COUNTERPOINT, *or Music in Parts?* P. 112.
IX. *Of* DRAMATIC MUSIC, P. 152.
X. *Of the* EFFECTS *attributed to the Music of the Ancients,* P. 173.

CONTENTS of the HISTORY, beginning P. 195.

Of EGYPTIAN *Music,* P. 198.
Of HEBREW *Music,* P. 217.
Of GREEK *Music.*

CHAP.

I. *Of Music in Greece during the Residence of Pagan Divinities of the first Order upon Earth,* P. 253.

II. *Of*

C O N T E N T S.

CHAP.

II. *Of the Terrestrial, or* DEMI-GODS, P. 301.
III. *Concerning the Music of* HEROES *and Heroic Times,* P. 311.
IV. *Of the Music of Greece from the Time of* HOMER, *till that Country was subdued by the Romans, including the Musical Contests at the* PUBLIC GAMES, P. 357. OLYMPIC, 370. PYTHIC, 380. NEMEAN, 403. ISTHMIAN, 412. PANATHENÆAN *Games,* 414.
V. *Of ancient* MUSICAL SECTS, *and Theories of Sound,* P. 439.
VI. *Of the* SCOLIA, *or* SONGS, *of the ancient Greeks,* P. 464.

Of the Music of the ROMANS, P. 473.
Additional Notes. P. 497.
Reflections upon the Construction and Use of some particular Musical Instruments of Antiquity, P. 508.
A List and Description of the Plates, P. 517.

(Figure 8 : Plan de l'ouvrage de Burney[184])

La seule corrélation retrouvée entre ce volume un, et la partie analysée de l'ouvrage de William C. Stafford, se trouve au niveau des sujets abordés, mais pas de leur ordre d'apparition. Effectivement, la raison pour laquelle Burney ne sépare pas les différents chapitres évoqués ci-dessus avec d'autres peuples, régions, est peut-être liée au fait qu'il ne les abordent pas, ou du moins, rien qui ne mérite d'y consacrer un chapitre entier. Cela constitue une grande différence avec l'ouvrage de Stafford, ce qui parait étonnant, étant donné qu'à plusieurs reprises, l'auteur mentionne l'Histoire de

[184] *Ibid.*

Burney comme référence dans des chapitres sur la Chine,[185] l'Inde, etc. Ce phénomène peut être expliqué par la considération moindre de l'auteur du 18ème siècle pour la musique non-européenne, les voyant juste comme le reflet de populations barbares jugées sans intérêt.[186] Même si les références de William C. Stafford sont liées à la colonisation, et l'eurocentrisme, il a au moins la volonté d'aborder ces sujets.

Les trois autres volumes étant consacré à la musique occidentale,[187] l'Histoire de Burney, bien que moins exhaustive que celle de Stafford, semble de prime abord construite sur la même logique évolutive du début à la fin, ne donnant pas lieu à des écarts liés à l'aspect colonialiste ou géographique, apportant alors plus de cohérence à son récit.

- John Hawkins: *A General History of the Science and Practice of Music*

L'Histoire de la Musique d'Hawkins[188] ne comporte malheureusement pas de table des matières, permettant de montrer en image la structure de son travail. Comme celui de Burney, cet ouvrage est constitué de plusieurs volumes, cette fois-ci, il s'agit de cinq livres couvrant ce large sujet. La même réflexion est donc présentée en terme de comparaison de la taille des œuvres, et permet de se demander pourquoi William C. Stafford n'a pas écrit plus de volumes.

En ce qui concerne la structure de John Hawkins, elle semble se baser sur une toute autre forme de logique. Mettant en avant l'évolution et les avancées dans la théorie musicale, sans forcément diviser son travail par époques ou régions. Dans la suite des volumes, il fait bien mention de la musique en Angleterre, la musique de l'Église, etc. Cependant, on ne retrouve à aucun moment de chapitres dédiés aux peuples ou régions non-européennes.

---

[185] Exemple à la p. 49 de l'History of Music de Stafford, qui cite l'ouvrage de Burney en ce qui concerne la description de la gamme chinoise. STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. 49.
[186] BOR Joep, « The Rise of Ethnomusicology. Sources on Indian music c.1780-c.1890 », *op. cit.*
[187] BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period,* vol. II-IV., London, For the Author, 1782/1789.
[188] HAWKINS John, *A General History of the Science and Practice of Music*, vol. I-V, London, T. Payne, 1776.

De ce fait, il est délicat de créer une comparaison plus approfondie des deux auteurs, étant donné que les logiques utilisées par chacun sont assez différentes l'une de l'autre. En revanche, malgré ces configurations éloignées, Burney et Hawkins se rejoignent dans les sujets traités, qui sont en partie corrélés avec ceux de Stafford, à l'exception des populations non-européennes, supposant que cette absence presque totale dans ces ouvrages qualifierait une nouveauté du 19ème siècle.

2.3.2. Comparaison avec des ouvrages du 19e siècle

Les deux autres ouvrages mis en comparaison avec celui de Stafford, appartiennent également à la période romantique. Le premier cas, l'Histoire de Thomas Busby,[189] est assez contemporaine à celle étudiée, n'étant que de onze ans son ainée. Comme cela a été annoncé précédemment, la deuxième, celle de François Joseph Fétis,[190] ne parait qu'à la fin du siècle. Elles ont été choisies dans le but de potentiellement observer l'évolution de l'histoire de la musique au cours du siècle, tout en se demandant si William C. Stafford constituait une anomalie dans ce tableau romantique.

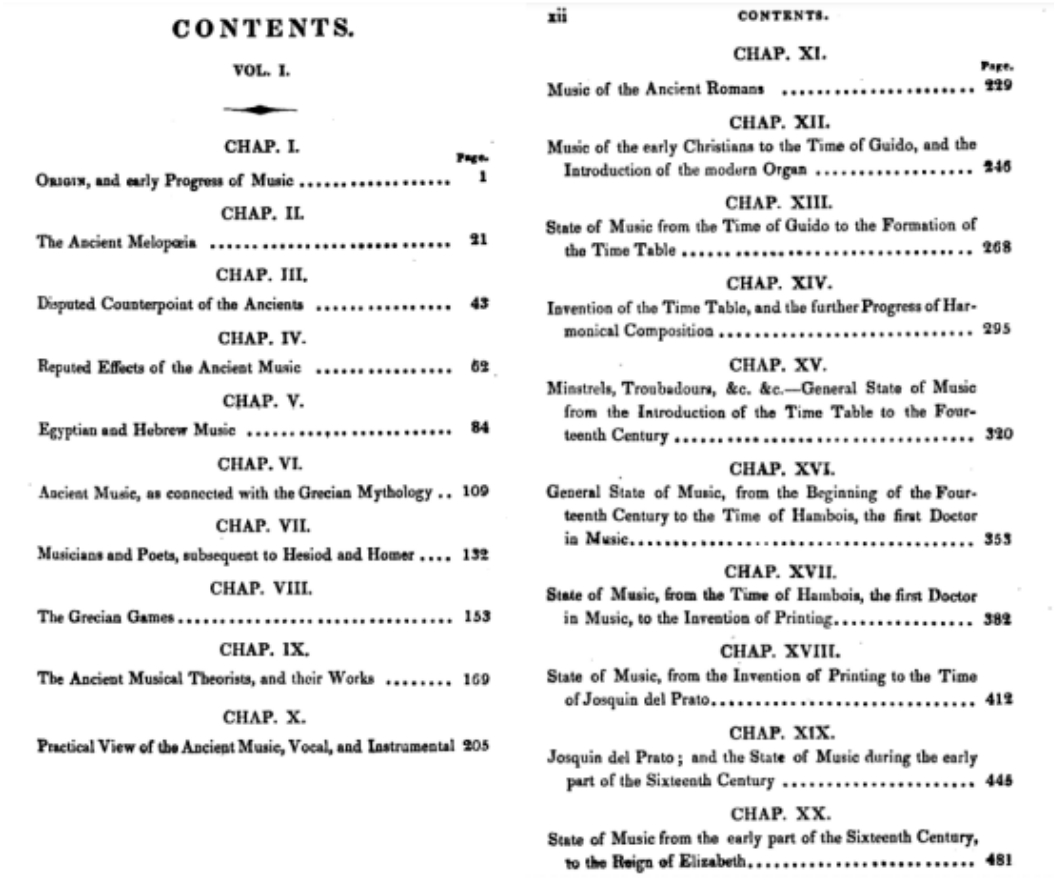
- Thomas Busby: *A General History of Music, from the Earliest times to the Present. Comprising the lives of eminent composers and musical writers*

Cet ouvrage comporte deux volumes. Le premier seulement fait l'objet de l'analyse, abordant les sujets convoités. A l'instar de William C. Stafford, Busby commence son récit avec les origines naturelles de la musique. A la vue des Histoires du 18ème siècle, qui n'abordaient pas ce sujet, ou du moins, n'y dédiaient pas un chapitre complet, il semblerait que cette caractéristique ait émergée à ce siècle. Par la suite, l'auteur ne passe pas directement à la musique égyptienne, etc., mais fait un constat de la théorie musicale des temps anciens, et ce durant plusieurs chapitres.

---

[189] BUSBY Thomas, *A General History of Music from the earliest times to the present. Comprising the lives of eminent composers and musical writers, op. cit.*
[190] FÉTIS François Joseph, *Histoire Générale de la Musique. Depuis les Temps les plus anciens jusqu'à nos jours,* vol. I-II, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1869.

Seulement par après, son propos est redirigé vers ces différentes civilisations, rassemblant alors l'Égypte et le peuple hébreux dans un même chapitre, et continuant ensuite avec plusieurs chapitres concernant la Grèce, sa mythologie, ses penseurs. Il termine, comme Stafford, avec la musique des romains, comme transition vers la musique de l'Église.



CONTENTS.

VOL. I.

CHAP. I. Page.
Origin, and early Progress of Music 1
CHAP. II.
The Ancient Melopœia 21
CHAP. III.
Disputed Counterpoint of the Ancients 43
CHAP. IV.
Reputed Effects of the Ancient Music 62
CHAP. V.
Egyptian and Hebrew Music 84
CHAP. VI.
Ancient Music, as connected with the Grecian Mythology .. 109
CHAP. VII.
Musicians and Poets, subsequent to Hesiod and Homer 132
CHAP. VIII.
The Grecian Games 153
CHAP. IX.
The Ancient Musical Theorists, and their Works 169
CHAP. X.
Practical View of the Ancient Music, Vocal, and Instrumental 205

xii CONTENTS.

CHAP. XI. Page.
Music of the Ancient Romans 229
CHAP. XII.
Music of the early Christians to the Time of Guido, and the Introduction of the modern Organ 246
CHAP. XIII.
State of Music from the Time of Guido to the Formation of the Time Table 268
CHAP. XIV.
Invention of the Time Table, and the further Progress of Harmonical Composition 295
CHAP. XV.
Minstrels, Troubadours, &c. &c.—General State of Music from the Introduction of the Time Table to the Fourteenth Century 320
CHAP. XVI.
General State of Music, from the Beginning of the Fourteenth Century to the Time of Hambois, the first Doctor in Music..... 353
CHAP. XVII.
State of Music, from the Time of Hambois, the first Doctor in Music, to the Invention of Printing..... 382
CHAP. XVIII.
State of Music, from the Invention of Printing to the Time of Josquin del Prato..... 412
CHAP. XIX.
Josquin del Prato; and the State of Music during the early part of the Sixteenth Century 446
CHAP. XX.
State of Music from the early part of the Sixteenth Century, to the Reign of Elizabeth..... 481

(Figure 9 : Plan de l'ouvrage de Busby[191])

Cette Histoire de la musique est celle qui se rapproche le plus de celle étudiée dans ce travail. Néanmoins, excepté pour le premier chapitre, elle ne consacre pas, elle non plus, un ou plusieurs chapitres aux populations externes à l'histoire de l'Europe, et se concentre uniquement sur la logique évolutionniste, progressiste, contrairement à celle du journaliste.

[191] BUSBY Thomas, *A General History of Music from the earliest times to the present. Comprising the lives of eminent composers and musical writers,* vol. I., *op. cit.*

- François Joseph Fétis : *Histoire Générale de la Musique. Depuis les Temps les plus anciens jusqu'à nos jours*

François Joseph Fétis est considéré comme l'un des révolutionnaires de l'histoire musicale à son époque, car il est l'un des premiers à arrêter de voir l'art musical d'un œil progressiste, en se concentrant majoritairement sur les caractéristiques développementales des formes et des techniques musicales.[192] C'est pourquoi il est intéressant de confronter sa vision à celle de Stafford, afin d'établir leurs différences et similitudes.

Au niveau de sa structure, son récit est agencé en cinq volumes, tous sous-divisés en livres, cette analyse ne portant que sur les trois premiers. L'introduction du premier volume semble assez inédite, comparée aux trois œuvres précédentes et à celle de Stafford. En effet, l'auteur exprime son intention de ne pas commencer son ouvrage par la recherche de l'origine musicale : « *Je ne commencerai pas cette histoire par la recherche de l'origine de la musique, ainsi que l'ont fait la plupart des historiens de cet art, et je ne discuterai pas les traditions variées qui concernent son invention; car tout démontre que l'homme porte en lui-même le principe de ses chants, c'est-à-dire, l'instinct de la formation des sons par la voix, et, jusqu'à un certain point, même dans l'état sauvage, la conception de rapports entre ces sons, dans leurs intonations et dans leurs durées. L'art tout entier s'engendre de ces notions élémentaires ; elles lui ont donné l'existence chez tous les peuples, et l'on ne peut douter qu'elles l'eussent fait renaître si, par impossible, quelque catastrophe l'avait anéanti.* »[193] Dans ce passage, il est directement compris que l'écrivain ne se concentre plus sur l'aspect évolutionniste, progressiste de la musique, comme c'est le cas pour Stafford ou ses prédécesseurs, suggérant que cet art a émergé dans toutes les populations, et régions de la même manière. Pourtant, la suite de l'ouvrage, et même des volumes suivants, est classifiée selon ces différents éléments. D'ailleurs, la première sous-division de ce

---

[192] DUCKLES Vincent, « Patterns in Historiography of 19th-century Music », dans *Acta Musicologica,* XLII (1970), p. 75-82.
[193] FÉTIS François Joseph, *Histoire Générale de la Musique. Depuis les Temps les plus anciens jusqu'à nos jours,* vol. I, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1869.

volume se rapporte à la musique des Égyptiens. Le deuxième livre de ce tome aborde la musique des Chaldéens, Babyloniens, Assyriens et Phéniciens. Et le troisième et dernier livre, a pour sujet la musique du peuple hébreux.

En ce qui concerne le deuxième volume,[194] celui-ci évoque la musique des peuples d'origines sémitiques. Il est donc sous-divisé en trois livres, abordant successivement la musique des Arabes, des Maures et des Kabyles (livre quatre), celle de l'Inde (livre cinq), et enfin, celle de la Perse et de la Turquie (livre six).

Au niveau du volume trois[195], on retrouve un septième livre quelque peu atypique par rapport à ce qui a été vu jusqu'à maintenant, étant donné qu'il regroupe l'Asie Mineure et la Grèce. Un huitième livre est également repris dans ce tome, celui-ci renvoie à la musique des peuples italiques, à savoir : les Étrusques, la Grande Grèce, les Romains et la Sicile. C'est donc seulement à partir du quatrième tome, que François Joseph Fétis aborde la musique occidentale, en commençant l'histoire de la musique de l'Église (tome quatre[196]), et l'évolution de la musique au cours des différents siècles en Europe (tomes quatre et cinq[197]).

On retrouve finalement une structuration assez similaire à celle de Stafford. Excepté les peuples « sauvages », américains et africains, Fétis aborde, de manière encore plus détaillée, y consacrant à chaque fois plusieurs chapitres, les mêmes sujets que le journaliste. Malgré son intention de ne pas proposer une histoire de la musique basée sur le postulat progressiste, son état des lieux de la discipline ne semble pas changer du tout au tout par rapport aux histoires se basant sur cette logique. Néanmoins, cela ne reste qu'une supposition, étant donné la superficialité de l'analyse réalisée. Une recherche beaucoup plus approfondie sur le contenu du texte de Fétis permettrait peut-être de répondre à cette interrogation.

---

[194] FÉTIS François Joseph, *Histoire Générale de la Musique. Depuis les Temps les plus anciens jusqu'à nos jours,* vol. II, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1869.
[195] FÉTIS François Joseph, *Histoire Générale de la Musique. Depuis les Temps les plus anciens jusqu'à nos jours,* vol. III, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1872.
[196] FÉTIS François Joseph, *Histoire Générale de la Musique. Depuis les Temps les plus anciens jusqu'à nos jours,* vol. IV, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1874.
[197] *Ibid.*; FÉTIS François Joseph, *Histoire Générale de la Musique. Depuis les Temps les plus anciens jusqu'à nos jours,* vol. IV, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1876.

2.3.3. Réflexions sous-jacentes

Après la comparaison de ces différents ouvrages à celui de Stafford, il est supposable que ce dernier se trouve au centre d'une transition entre la pensée du 18ème siècle, et celle du 19ème, en ce qui concerne la musique non-européenne. Effectivement, le siècle du Romantisme semble incorporer d'avantage ce sujet à ses écrits, ce qui est certainement dû à l'accessibilité grandissante aux documents relatant de l'histoire naturelle de toutes ces populations, via la colonisation exercée par l'Empire Britannique. La conscience de l'existence de ces régions alimenterait le besoin de comparaison à la musique occidentale. Malgré tout, William C. Stafford reste le seul à aborder au sein de chapitres entiers ces sujets, certes pas de manière détaillée, mais en apportant un discours qui est le plus exhaustif possible.

Enfin, la division du travail de chaque auteur en plusieurs tomes, volumes, interroge sur la qualité et l'approfondissement du travail de Stafford, qui aborde une plus grande proportion de sujets, dans un nombre de pages plus petit. Ce sujet méritant une attention particulière, ne peut pas être traité avec seulement une analyse structurelle des ouvrages, mais requiert des comparaisons détaillées de contenus entre ces derniers et celui de William C. Stafford.

3. Point de vue de l'auteur

Les interrogations majeures posées dans les chapitres précédents, concernant les incohérences retrouvées dans l'ouvrage au niveau du contenu et au niveau structurel, démontrées via l'hétérogénéité des références, amènent à un questionnement plus général sur le point de vue de l'auteur, sur ses intentions, sur ses modes de fonctionnement, et sur sa prise de position par rapport à l'histoire qu'il décrit. Bien qu'une grande partie des éléments « problématiques » des chapitres analysés aient déjà été mis en lumière au cours de ce travail, plusieurs aspérités sont encore retrouvées et questionnées dans ce chapitre.

3.1. Évidences anecdotiques ?

Au cours de la lecture et de l'analyse transversale du livre de Stafford, certaines recherches ont été entravées par plusieurs erreurs de transcriptions commises par l'auteur. Certaines d'entre elles sont détaillées à la suite de ce paragraphe, non pas dans le but d'évaluer les capacités rédactionnelles du journaliste, mais bien de comprendre ce que ces coquilles peuvent dire sur sa méthodologie, sa potentielle appropriation des informations, ainsi que sa capacité à les juger et critiquer.

3.1.1. Coquilles du livre

Il ne s'agit pas ici d'une analyse extrêmement rigoureuse des différentes fautes cachées dans le texte, mais plutôt d'un relevé de celles ayant fait mouche, s'étant dévoilées de manière évidente par rapport au propos de la recherche actuelle. Les erreurs portant sur les noms des auteurs mentionnés sont présentées dans un premier temps. Par la suite, l'intérêt sera porté sur les fautes concernant certains concepts ou termes spécifiques retrouvés dans les différentes cultures musicales abordées.

La première erreur décelée portant sur un nom, se trouvant dans le cinquième chapitre (Chinese music), fait référence à « *"A Voyage to China",* by TIMBOWSKI ».[198] Après de nombreuses recherches infructueuses sur cet ouvrage et cet auteur, il s'est avéré probable que Stafford ait en réalité écorché le qualificatif de l'écrivain, il s'agirait plutôt de Timkovski, et de son récit de voyage : *Voyage à Pékin, à travers la Mongolie, en 1820 et 1821.*[199] Malheureusement, cette erreur n'a été retrouvée dans aucun des ouvrages de référence identifiés à l'aide du tableau (annexe 1) ce qui ne nous permet pas d'en comprendre son origine. Effectivement, plusieurs hypothèses de causalité peuvent être apportées : (1) Cette anomalie n'est peut-être pas le fruit d'une inadvertance de William C. Stafford, mais bien celui d'une divergence d'orthographe du dit nom, régulièrement retrouvée dans le cas de noms d'origine russe. Néanmoins, aucune édition portant ce blason n'a été retrouvée à ce jour. (2) Il est possible qu'il ne s'agisse pas du même ouvrage présenté ici comme celui utilisé par le journaliste, sachant que le titre qu'il a donné « *A Voyage to China* », n'est pas exactement le même que celui trouvé via les recherches, spécifiant les régions de Pékin et de la Mongolie. Il n'a malheureusement pas été possible, ici non plus, de retrouver d'édition dont le titre correspondait exactement à celui présenté dans l'*History of Music* de 1830. En outre, cette appellation synthétique et abrégée a déjà été reconnue à plusieurs reprises pour d'autres références du livre, il n'est donc pas exclu qu'il s'agisse du même cas de figure. (3) Cela étant dit, l'éventualité de la faute de frappe, évoquée en premier lieu, reste tout aussi plausible que les deux hypothèses précédentes.

Le chapitre suivant comporte deux autres erreurs du même type. La première concerne M. Taugoin, ayant décrit son voyage en Perse : "*Journey in Persia*".[200] Une légère précision doit être apportée par rapport à la façon dont cet ouvrage est mentionné par Stafford, étant donné qu'il est cité dans le texte même, et non en note de bas de page, comme pour celui de Timbowski. [201] Cette différence de citation peut

---

[198] STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. 52.
[199] TIMKOVSKI Egor Fedorovich, *Voyage à Pékin, à travers la Mongolie, en 1820 et 1821*, trad. du Russe par M. N******, Paris, Librairie Orientale de Dondey-Dupré Père et Fils, 1827.
[200] STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. 57/58/59.
[201] L'orthographe choisie pour la citation des auteurs utilisés par Stafford dans le travail correspond à celle retrouvée telle quelle dans l'ouvrage analysé. Ce choix a été fait dans le but de garder de la pertinence et de la cohérence au sein du texte. Étant donné que la proposition de l'orthographe correcte du nom n'est qu'à l'état de supposition, il semble plus sage de ne pas apporter plus de confusion sur cet aspect.

s'expliquer par un manque de rigueur concernant la bibliographie que l'auteur présente, ou alors correspond à un choix de traitement différent des multiples ouvrages. De nouveau, il ne s'agit que de suppositions difficilement vérifiables. Malgré cette différence de traitement de texte, le même type de recherche a amené à penser qu'il s'agirait en réalité de M. Tancoigne, et de son ouvrage *A Narrative of Journey into Persia, and Residence at Teheran.*[202] A l'inverse de Timbowski, il est certain que cet ouvrage correspond à celui que Stafford a utilisé, car les informations exactes du sujet traité dans les différents paragraphes du chapitre sur la Perse, reprenant la mention de M. Taugoin, y ont été retrouvées.[203] En ce qui concerne la faute en elle-même, celle-ci a également été identifiée dans un numéro du *Quarterly Musical Magazine and Review,*[204] ce qui confirme l'origine de cette orthographe dans le livre de Stafford. Cette trouvaille met en lumière le fait que le journaliste n'a certainement pas consulté toutes les sources qu'il mentionne ou cite, et qu'il ne spécifie pas la réelle provenance de ces informations. Ce dernier point avait déjà été envisagé dans le premier chapitre, lors de l'analyse comparant le nombre d'occurrences de la typologie des références mentionnées et citées et celui de la typologie des références bibliographiques. La possibilité qu'une édition non trouvée de l'époque comporte cette orthographe (M. Taugoin), et donc justifie cette dernière, n'est pas exclue mais parait peu probable. La non-vérification des sources primaires semble l'hypothèse la plus cohérente dans ce cas précis.

La mauvaise orthographe du nom du Major O'Niell[205] correspond à la deuxième faute retrouvée dans ce chapitre cinq. En effet, Stafford inverse les deux voyelles « i » et « e », ce qui correctement écrit correspond à Major O'Neill. Ici encore, la question de l'origine de cette inversion s'est posée, et des réponses ont à nouveau été trouvées dans le numéro de magazine mentionné ci-dessus. En effet, la citation exacte reprise dans l'Histoire de William C. Stafford a été reprise de la dite

---

[202] TANCOIGNE J.M., *A Narrative of a Journey into Persia, and Residence at Teheran. Containing a descriptive itinerary from Constantinople to the persian capital*, trans. from the French, London, William Wright, 1820.
[203] A titre d'exemple, on y retrouve un paragraphe concernant les « jeux funéraires » de la Perse: STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. 57.; TANCOIGNE J.M., *A Narrative of a Journey into Persia, and Residence at Teheran, op. cit.,* p. 195.
[204] BACON Richard Mackenzie] (ed.), *Quarterly Musical Magazine and Review,* vol. VIII., London, Baldwin e.a., 1826, p. 417.
[205] STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. 61.

revue,[206] ce qui a permis d'identifier la même erreur de frappe au sein de ce dernier. Bien qu'il ne soit pas palpitant de déceler cette faute, cela démontre, néanmoins, la copie aveugle des textes de références que le journaliste pouvait opérer dans son propre ouvrage.

Les prochains écorchages de noms ont été retrouvés dans l'analyse du chapitre douze de l'ouvrage, M. Panau[207] étant le premier à avoir été découvert. C'est encore une fois le texte de référence, non mentionné par Stafford qui a permis d'identifier cette erreur, il s'agit ici de l'Encyclopédie d'Abraham Rees.[208] Seulement, cette faute n'a pas été retranscrite telle quelle depuis cet ouvrage, le journaliste l'a commise lors de la retranscription. C'est donc grâce à la similitude du sujet et des informations des deux textes que le lien a pu être créé entre le nom de M. Panau et celui d'Antoine Parran. Bien que cette retranscription erronée puisse sembler contradictoire avec la supposition précédente, concernant la copie identique des informations tirées des références, elle n'y est pas forcément opposée. En effet, dans les deux cas, il en résulte un questionnement sur la remise en question de Stafford par rapport aux textes qu'il emploie et la vérification de ceux-ci, ainsi que de leurs propres sources. C'est au tour de M. Perne[209] de faire l'objet d'une investigation plus poussée, et d'être retrouvé sous le nom de M. Prony dans une autre revue fétiche du journaliste, à savoir *The Harmonicon.*[210] Là aussi, l'identification de cet auteur a été possible grâce à la correspondance de la citation du livre de Stafford avec celle du journal. Ayant trouvé d'autres ressources mentionnant M. Perne,[211]il est probable que Stafford n'ait pas reproduis la faute retrouvée dans le numéro du magazine, et opèrerait donc un certain recul critique sur les sources employées. Néanmoins, cette évidence reste un cas isolé et il n'est pas non plus absolument certain que l'auteur n'ait pas tiré cette information d'une autre source ultérieure.

---

[206] [BACON Richard Mackenzie (ed.)], *Quarterly Musical Magazine and Review*, vol. VIII., London, Baldwin e.a., 1826, p. 196.
[207] STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. 136.
[208] « Chromatic », in REES Abraham (ed.), *The Cyclopaedia; or Universal Dictionary of Arts, Sciences and Literature*, vol. VII., London, Longman e.a., 1819.
[209] STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. 145-147.
[210] [AYRTON William] (ed.), *The Harmonicon. A Journal of music*, vol. V., London, Samuel Leigh, 1827, p. 21.
[211] PERNE François-Louis , « Recherches sur la musique ancienne », dans FÉTIS François-Joseph (éd.), Revue Musicale, vol. III./vol. IV., Paris, Bureau du Journal, 1828/1829.

Le même type d'erreur est rencontré plus loin dans ce chapitre, dans le cas où l'auteur nous parle d'un certain Philodoxenus et de son traité.[212] Malheureusement cette faute n'a pas encore été décelée dans l'un des ouvrages de références de Stafford. Néanmoins, après de longues recherches, il s'est avéré pertinent de relier ce nom à celui du penseur de l'Antiquité Philoxenus. Aucune hypothèse ne peut réellement être établie sur la base de cette supposition, cette erreur en particulier viendrait donc appuyer, soit le caractère négligeant de l'auteur face à sa retranscription, soit, à nouveau, la non vérification des sources intermédiaires employées, et leur non-mention dans l'écrit.

Enfin, une potentielle erreur a été décelée, non pas sur un auteur mais bien sur un titre de texte. Dans son dernier chapitre Stafford mentionne the laws of the ten tables.[213] Or, n'ayant trouvé aucune références mentionnant ce texte, il est fort probable que l'auteur ait voulu se référer au célèbre écrit de l'Antiquité, *The Laws of the twelve tables,* qui plus est, la date donnée dans l'ouvrage (450 B.C.) y correspond.[214] Il n'est pas possible, dans ce cas de figure, d'inférer la provenance de l'erreur, n'ayant trouvé cette appellation et/ou l'information y étant reliée dans aucun autre texte. Cependant, il semble très peu probable, vu l'ampleur de cette confusion, de penser qu'il ne s'agit pas d'une erreur de retranscription depuis un texte ultérieur de la part de Stafford. Si cette dernière hypothèse s'avère juste, une grande négligence de traitement des sources peut être déduite en ce qui concerne le journaliste.

Plusieurs erreurs de retranscription, cette fois-ci de termes précis, ont également été commises dans l'ouvrage, notamment dans le chapitre quatre traitant de la musique hindoue. Un exemple concret est retrouvé pour le terme « *s'rati's* »[215], qui correspond à une division spécifique du gamut hindou. A travers les recherches bibliographiques de cette partie du récit, il a été déduit que l'auteur tire ces

---

[212] STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. 147.
[213] *Ibid.,* p. 159.
[214] CARTWRIGHT Mark, « Twelve Tables », dans *World History Encyclopedia,* https://www.worldhistory.org/Twelve_Tables/ (page consultée le 29 juillet 2023).
[215] STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. 42.

informations d'un article de Sir William Jones pour l'*Asiatic Society.*[216] Au sein de cet ouvrage, le mot ne comporte pas cette orthographe, mais s'écrit de cette manière : « *s'ruti's* ». À nouveau, le journaliste commettant une erreur de retranscription depuis la source, il est intéressant de se demander dans quelle mesure ce dernier vérifie son travail et lui apporte un regard critique. Ce genre de faute de frappe est également retrouvée plus loin dans l'ouvrage, en ce qui concerne le mot « *Cinnos* » ,[217] terme désignant un instrument hébreux comportant six ou neuf cordes, qui a été retrouvé écrit avec l'orthographe « *Cinnor* » dans le dictionnaire biblique de Don Calmet.[218]

Une autre faute de retranscription a lieu lorsque l'auteur cite Thomas E. Bowdich[219] dans son chapitre dix. Lorsque Stafford cite un passage du livre *Mission from Cape Coast Castle to Ashantee*[220] : « […] *more than one hundred bands burst at once, on the arrival of the ambassador and his suite, into the peculiar airs of their several chiefs : the horns flourished their defiances with the beating of innumerable drums and metal instruments,* […]», celui-ci commet une erreur et confond le mot « horns » avec le mot « heroes », ce qui change tout le sens du propos initialement donné. Ici, aucune source intermédiaire n'a été identifiée, il semblerait donc que l'auteur ait directement consulté cette source. Pourtant ce type d'erreur laisse penser à une perte ou à une transformation d'information liée à la copie de copie de copie, etc. En outre, il s'agit d'une autre preuve concernant la non-vérification et la non-consultation des sources primaires.

Enfin, une faute d'attribution d'auteur à une information précise a été détectée dans le chapitre douze de l'ouvrage. Celle-ci concerne le personnage mythologique « Olympus », et est accordée à Plutarch par Stafford,[221] alors que plusieurs de ses ouvrages de référence, dont Burney, Busby, et Hawkins attribuent cette information

---

[216] JONES William, "On the musical mode of the Hindus", in *Asiatic Researches. Or, Transactions of the Society Instituted in Bengal, for Inquiring Into the History and Antiquities, the Arts, Sciences, and Literature, of Asia*, vol. III., London, J. Sewell e.a., 1799, p. 71.
[217] STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. 88.
[218] CALMET Agustin, *Calmet's Dictionary of the Holy Bible. Historical, Critical, Geographical, and Etymological*, vol. II., 4th ed., London, Charles Taylor, 1823.
[219] STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. 102.
[220] BOWDICH Thomas Edward, *Mission from Cape Coast Castle to Ashantee, with a statistical account of that kingdom, and geographical notices of other parts of the interior of Africa*, London, John Murray, 1819, p. 33-34.
[221] STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. 116.

au penseur Alexander.[222] Une fois encore, il est pertinent de se demander s'il s'agit d'une erreur de la part de William C. Stafford ou de ces prédécesseurs. Il semble assez évident que la première option soit la bonne, étant donné le déséquilibre « trois contre un » observé, sachant que Thomas Busby a très certainement tiré cette information de Burney ou d'Hawkins. Stafford a probablement mélangé deux informations, l'une correspondant à Plutarch et l'autre à Alexander. Il est très peu probable qu'il ait tiré cette information d'un autre texte que l'un des trois mentionnés ci-dessus, vu leur place importante dans l'*History of Music* analysée.

Toutes ces erreurs de frappe, de transcription, d'orthographe sont démonstratives d'une certaine négligence de la part de William C. Stafford. Cette négligence est retrouvée au niveau de l'exactitude des informations reprises des documents, mais également au niveau de la consultation et la vérification des informations au sein des sources primaires, généralement mentionnées, et pourtant, majoritairement reprises de documents ou d'ouvrages intermédiaires.

3.1.2. Rapport aux sources primaires

Dans la continuité de ce qui a été vu au point précédent, il est également intéressant de se pencher plus amplement sur les informations reprises des sources intermédiaires, mentionnées ou non par William C. Stafford. La recherche de ces différentes références a mis en lumière une tendance de l'auteur à recopier précisément ce qu'il trouve dans ces ouvrages. Pourtant, son mode opératoire est quelque peu incohérent par rapport à sa volonté première de citer les références qu'il utilise,[223] étant donné que beaucoup de passages ont été retrouvés tels quels dans d'autres ouvrages, alors que Stafford ne le précise pas, soit en n'explicitant pas qu'il s'agit d'une citation pure du texte, soit en mentionnant uniquement la source primaire, sans prendre la peine

---

[222] BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period*, vol. I., *op. cit.*, p. 209.; BUSBY Thomas, *A General History of Music from the earliest times to the present. Comprising the lives of eminent composers and musical writers,* vol. I., *op. cit.,* p. 189.; HAWKINS John, *A General History of the Science and Practice of Music*, vol. I, *op. cit.,* p. 209.

[223] « I shall only add, that, in availing myself of the labours of others, I have freely acknowledged the sources whence information has derived »: STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. vi.

de préciser la réelle provenance de l'information. Plusieurs exemples concrets sont proposés ci-dessous.

Dans le chapitre sept de l'ouvrage, William C. Stafford explique que d'après une collection de manuscrits arabes conservée au British Museum, il est possible de penser que cette population comportait des formes rudes de contrepoint, avant l'année 1060.[224] Cette information n'a pas été tirée d'une expédition de l'auteur dans ce musée, mais bien d'un numéro du magazine *Quarterly Musical Magazine and Review,*[225] ce qui n'a pas été précisé par le journaliste. Ce premier exemple démontre l'habitude, presque systématique, de l'auteur à ne pas donner sa source de référence, trouvée via plusieurs recherches bibliographiques, et de directement mentionner la première origine de l'information. Cela est particulièrement le cas pour les références faisant partie de la catégorie « Antique », que ça soit dans le cadre de penseurs ou de trouvailles archéologiques (peintures, sculptures, etc.). Ce cas de figure a également été observé à d'autres niveaux, notamment dans une note de bas de page du deuxième chapitre qui concerne l'Égypte,[226] évoquant une collection d'antiquités, en réalité décrite dans l'Histoire de Burney. [227] Les prochaines occurrences se situent dans le chapitre de la Grèce antique. La première comporte une légère particularité de double référence. En effet, elle concerne la description du terme « Coronistæ » accordée à Athenæus, information reprise de Theognis (dans son deuxième livre des sacrifices rhodiens).[228] Cependant, cette information est entièrement copiée du recueil de chansons de Joseph Ritson.[229] Par la suite, la combinaison d'une mention de Boèce et d'une citation de document[230] est reprise sans écart depuis *The London and Paris observer.*[231] Quelques pages plus loin, c'est la description d'hymnes, par l'Archbishop

---

[224] STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. 69.
[225] [BACON Richard Mackenzie] (ed.), *Quarterly Musical Magazine and Review*, vol. IX., London, Baldwin e.a., 1827, p. 312.
[226] STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. 25.
[227] BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period*, vol. I., *op. cit.*, p. 512.
[228] STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. 124.
[229] RITSON Joseph, *A select collection of english songs, with their original airs. And a historical essay on the origin and progress of national songs*, 2d ed., vol. I., London, F.C. And J. Rivingston, 1813, p. xv.
[230] STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. 138.
[231] *The London and Paris observer. Or weekly chronicle of news, science, literature and the fine Arts*, vol. V., Paris, A. And W. Galignani, 1829, p. 240.

Usher, Kircher, Pindar, Alypius, Platon, Burney, et Mons Burette,[232] qui se trouve être reprise d'un article de la *London Encyclopædia.*[233] Les deux derniers événements de ce type sont repris dans le dernier chapitre, le premier concernant la citation complète d'un passage de Burney,[234] divisée en plusieurs citations distinctes, apparentées à leurs auteurs respectifs, à savoir Censorinus, Horace, Maximus Tyrius, et Proclus.[235] Enfin, le dernier fait référence aux différents instruments retrouvés chez les Romains, mais il comporte une petite particularité car une partie du paragraphe mentionne les sources primaires des informations (sculpture ancienne, Hesychius, Pliny), alors que l'autre ne fait référence à aucun document primaire ou intermédiaire.[236] Or, l'entièreté de cet extrait est repris de l'ouvrage de Busby.[237]

Ce dernier exemple permet de transiter vers les scénarios qui, justement, ne comportent aucune source, aucune mention d'auteur, d'ouvrage, que ça soit au niveau des références primaires ou secondaires, mais qui sont pourtant reprises telles quelles depuis d'autres documents. C'est notamment le cas dans le chapitre huit, pour l'explication de la descendance de David,[238] qui est en fait reprise du Dictionnaire de Calmet, déjà mentionné plus haut.[239] Les suivants sont repris du chapitre douze, le premier correspond à une note infrapaginale reliée à une citation, il s'avère que ces deux éléments sont retrouvés de manière identique, à nouveau dans l'ouvrage de Joseph Ritson.[240] Le deuxième est une évaluation de la musique grecque[241] qui a été retrouvée dans le texte d'un journal, *The Athenæum Journal of literature, science and the fine arts.*[242] Dans ce cas précis, l'absence de citation cause une interprétation

---

[232] STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. 145.
[233] « Music », in [SMEDLEY Edward] (ed.), *The London Encyclopaedia. Or Universal Dictionary of science, art, literature, and practical mechanics. Comprising a popular view of the present state of knowledge*, vol. XV., London, Thomas Tegg, 1829, p. 272.
[234] BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period*, vol. I., *op. cit.*, p. 2.
[235] STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. 160-161.
[236] *Ibid,* p. 164.
[237] BUSBY Thomas, *A General History of Music, from the earliest times to the present. Comprising the lives of eminent composers and musical writers,* vol. I., *op. cit.*, p. 216.
[238] STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. 79.
[239] CALMET Agustin, *Calmet's Dictionary of the Holy Bible. Historical, Critical, Geographical, and Etymological*, *op. cit.*
[240] RITSON Joseph, *A select collection of english songs, with their original airs. And a historical essay on the origin and progress of national songs, op. cit.,* p. xv.
[241] STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. 147.
[242] *The Athenaeum Journal of literature, science, and the fine arts. From January to December*, London, J. Lection, 1830, p. 231.

erronée du message renvoyé par Stafford, étant donné qu'il s'agit d'une évaluation qualitative de cette musique. Ne pas référencer cette source reviendrait donc à lui accorder le mérite de cette critique. Or, il n'en est rien, il s'agit du jugement et de l'interprétation d'un autre. Le deuxième exemple, correspondant à l'introduction du chapitre treize,[243] est en fait tiré d'un passage repris de l'Encyclopédie Britannique.[244] Ce genre de souci d'attribution fait douter de l'apport authentique de Stafford à son ouvrage et de la validité de ses sources.

3.1.3. Causes, conséquences et enjeux

Afin de comprendre les enjeux et conséquences liés à ces erreurs et omissions, il est intéressant d'essayer de comprendre les motifs et causes de cette démarche, volontaire ou non. La première éventualité pouvant se trouver à l'origine des éléments expliqués ci-dessus, concerne, non pas l'ouvrage de Stafford, mais bien ses références. En effet, le journaliste n'est certainement pas un cas à part dans ce procédé d'écriture et de citation/mention des références (primaires ou secondaires), le problème n'est peut-être pas adressé à cette Histoire de la musique en particulier, mais couvre sans doute également les ouvrages ultérieurs retrouvés chez William C. Stafford. Il n'est d'ailleurs pas improbable que les fautes, aussi identifiées dans ses sources, ne soient en réalité déjà une copie erronée d'un autre document. Pour le savoir, une analyse détaillée des informations de chaque référence bibliographique est requise, ce qui n'a pas été en mesure d'être fait dans le cadre de ce travail. Une autre éventualité, se basant sur les omissions de mention faites par l'auteur, concerne cette fois-ci ses intentions. Il ne serait pas étonnant que Stafford ait délibérément sauté la source intermédiaire, pour citer directement la source primaire, afin de montrer une bibliographie plus variée et complète. Néanmoins, ceci est à nouveau une supposition non vérifiable qu'il ne faut pas prendre pour acquise. Citer directement la première référence, en ne précisant pas la source utilisée, pourrait correspondre au procédé normal de l'époque. En outre, l'auteur n'appliquant pas cette démarche de manière systématique, citant par moment

---

[243] STAFFORD William C., *A History of Music, op. cit.,* p. 157.
[244] [MACFARQUHAR Colin e.a.] (ed.), *Encyclopedia Britannica. Or, a dictionary of art, sciences and miscellaneous literature*, vol. XIV., 6th ed., Edinburgh, Archibald Constable and Co., 1823, p. 492.

les références intermédiaires, donne un caractère inconsistant et questionnable quant à ses motivations sous-jacentes.

Plusieurs conséquences et enjeux majeurs en ce qui concerne la compréhension globale du texte, la fiabilité du propos, et l'implication critique de l'auteur, sont observées à la suite de ces réflexions. Tout d'abord, cela semble évident qu'un livre comprenant des erreurs va amener une compréhension erronée de certaines informations, concepts, bien que cela soit minime. La possibilité de transmission et de reproduction de ces coquilles provoque un risque de pérennisation de ces dernières. À long terme, cela contribue à générer une déformation de l'information première, ne donnant cours qu'à des vérités faussées, transformées par le polissage des différents documents par lesquels elles passent.

Ensuite, l'authenticité des propos de l'auteur, et sa capacité à donner un avis critique et constructif sont remis en question. Comme cela a déjà été vu, Stafford apporte un avis critique sur des références, des auteurs, à de multiples endroits dans le texte, pourtant, il ne s'agit pas forcément de ses dires. Il devient donc douteux de penser qu'il amène son propre point de vue, son propre jugement, sa propre critique, des éléments qu'il explique. Il s'avère nécessaire de se demander en quoi cet écrivain apporte quelque chose d'inédit, de nouveau à ce domaine d'étude, si ce n'est une condensation d'informations provenant d'endroits différents, collées simplement les unes aux autres.

Il ne s'agit ici que d'hypothèses et de questionnements non vérifiés, le but n'étant pas de tirer des conclusions précises et définitives sur la méthodologie de l'auteur, mais bien de tenter de comprendre un peu mieux la dynamique de pensée dans laquelle il se situe.

3.2. Comprendre la méthodologie de Stafford

L'hétérogénéité de la typologie de références, les incohérences de structure, les erreurs retrouvées au sein du texte, et le caractère aléatoire de la citation et mention des sources primaires ou secondaires sont potentiellement le reflet d'une certaine

conception et écriture de l'histoire. Cette partie tente donc de les identifier et de les comprendre. Le premier point de cette section se concentre principalement sur la construction du récit et l'agencement des informations. Et la deuxième situe la pensée de Stafford dans un contexte historiographique plus global.

3.2.1. Principe d'accumulation

Comme cela a déjà été abordé précédemment, la typologie des références est fortement influencée par l'accessibilité aux documents, ce qui détermine les informations retrouvées dans le texte. Néanmoins, le traitement littéraire de ces dernières peut s'apparenter à un principe d'accumulation du savoir, décrit dans l'ouvrage *Les mots et les choses* de Michel Foucault.[245]

Cette pensée guidée par le principe d'accumulation voit le jour à la Renaissance, avec l'idée que chaque élément peut se référer à un autre via l'aspect de similitude, créant ainsi une forme d'addition illimitée de tous ces éléments, qui ne prennent de la valeur et de l'importance qu'à travers leur ressemblance aux autres, et donc n'existent que dans ce tout accumulé.[246] Stafford, face à la diversité des informations qu'il possède, applique cette conception additionnelle de l'histoire. A travers son récit, il articule différentes pensées, comme un tout immuable, alors qu'elles appartiennent, comme il a été vu précédemment, à des logiques et manières de penser distinctes.

Un parallèle peut être fait avec, un attrait grandissant pour la culture des anciens observé au 16ème siècle. Les écrivains, de toutes disciplines, de cette période, contribuent à la rénovation et la restauration de ces civilisations perdues, recréant ainsi le modèle originel correspondant à l'Antiquité.[247] Ce discours des Anciens, suit lui aussi ce principe de ressemblance avec ce qu'il profère, étant donné qu'il s'ajuste constamment, via l'époque ou la personne qui le redécouvre, aux aspects, aux choses

---

[245] FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines,* Paris, Gallimard, 1966.
[246] *Ibid.,* p. 45.
[247] TREITLER Leo, « On Historical Criticism », dans *The Musical Quarterly,* LIII/2 (1967), p. 188-205.

qu'il décrit, devenant alors une forme d'émulation de celles-ci.[248] Au 19ème siècle, cette même valorisation du passé est retrouvée, mais pas dans son entièreté, elle se concentre principalement sur l'Antiquité et la Renaissance. Ce culte des Anciens est alors repris pour alimenter une culture d'élites.[249] Dans ce schéma de pensée (déjà retrouvé au 18ème siècle), la civilisation grecque constitue l'idée de la perfection, un standard émulé.[250]

Cependant, ce système comporte quelques failles, notamment en ce qui concerne la solidité du propos, quelque peu friable. En effet, l'historien, lors de la construction d'un récit, opère une sélection parmi une abondance de faits historiques, tout collecter est considéré comme impossible et impertinent, afin d'offrir une histoire intelligible. La subjectivité de l'auteur dans ce choix doit donc être mise au service de la cohérence objective du récit.[251] Foucault explique que l'épistémè retrouvée au 16ème siècle est en réalité assez illimitée, contenu du fait que ces éléments de savoir sont constamment renvoyés à d'autres via leur similitude, et de ce fait ne se sont jamais stables. Le monde est alors entièrement décrit et parcouru afin de stabiliser ces ressemblance, en justifiant et en confirmant l'analogie sous-jacente. Ces savoirs correspondent à un tout au caractère pléthorique,[252] plus aucun choix de sélection pertinente par l'historien n'étant rendu possible.

Malgré tout, ce choix est forcément inévitable, qu'il soit conscient ou non, car aucun ouvrage terminé n'aurait pu voir le jour sans une forme de sélection préalable des faits. De manière générale, les aspect esthétiques jouent un grand rôle dans cette question de sélection de faits, et sont bien souvent basés sur des canons préétablis par la société. Ceux-ci sont constitués le plus souvent des collections de textes et de travaux acceptés universellement, et des principes méthodologiques crus comme capable d'induire des interprétations correctes et compréhensibles.[253] Ils renvoient

---

[248] FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines, op. cit.,* p. 49.
[249] LETERRIER Sophie Anne, « L'archéologie musicale au XIXème siècle. Constitution du lien entre musique et histoire », dans *Revue d'Histoire des Sciences Humaines,* XIV/1 (2006), p. 49-69.
[250] TREITLER Leo, « On Historical Criticism », *op. cit.*
[251] HUTTUNEN Matti, « The Historical Justification of Music », dans *Philosophy of Music Education Review,* XVI/1 (2008), p. 3-19.
[252] FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines, op. cit.,* p. 45.
[253] HUTTUNEN Matti, « The Historical Justification of Music », *op. cit.*

donc à une forme de tradition de l'histoire, offrant une canonisation de la musique occidentale qui voit le jour à l'époque de Stafford. D'ailleurs, le musicologue Werner Braun explique que les faits de l'histoire de la musique forment une « pyramide de tradition » à la base de laquelle on retrouve les faits canoniques les plus établis.[254] Le schéma esthétique qui en découle influence alors les explications, les interprétations, la compréhension globale de l'histoire. Ces canons sont vus comme importants, car sans eux, l'approche du passé serait fort compliquée. Néanmoins, par leur biais, le savoir du passé est établi par la tradition de manière rigide, et engendre une compréhension conventionnelle de celui-ci.[255] C'est exactement ce qui est observé dans le livre de Stafford, construisant son récit sur un principe d'accumulation du savoir, canonisé par les croyances esthétiques de son temps, générant donc une histoire, à certains moments incohérente, mais surtout, progressiste, en utilisant le culte des Anciens comme miroir à la musique occidentale, et les éléments des musiques des peuples « primitifs », « sauvages », comme inférieurs, dans le but de la valoriser.

La pensée encyclopédique émergeant déjà au 16ème siècle, peut être apparentée à une forme d'accumulation de savoir, organisée. De par leur méthode d'écriture de ce savoir, transparait une certaine volonté de reconstitution de l'ordre du monde.[256] William C. Stafford semble établir le même objectif tout au long de son œuvre. Une comparaison peut être faite avec le rôle du compilateur pris par l'historien dans le domaine de l'histoire naturelle. La nature, en elle-même, est un tissu ininterrompu de mots et de marques, de récits et de caractères, de discours et de formes. Michel Foucault explique que : « *Quand on a à faire l'histoire d'un animal, impossible de choisir entre le métier de naturaliste et celui de compilateur : il faut recueillir dans une seule et même forme du savoir tout ce qui a été vu et entendu, tout ce qui a été raconté par la nature ou les hommes,* […] »[257] Le propre du savoir est donc d'interpréter tous les récits qui s'offrent à nous, ceux des Anciens, des voyageurs, des légendes sans leur imposer d'établir une vérité, mais juste de pouvoir parler d'eux.[258]

---

[254] BRAUN Werner, *Das Problem der Epochengliederung in der Musik,* Regensburg, s.l., 1977, p. 94-96. repris de l'article HUTTUNEN Matti, « The Historical Justification of Music », *op. cit.* car aucune traduction n'a pu être trouvée.
[255] *Ibid.*
[256] FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines, op. cit.,* p. 53.
[257] *Ibid.,* p. 55.
[258] *Ibid.*

Ce deuxième aspect exprimant l'interprétation du savoir, n'est retrouvé que partiellement chez Stafford, qui utilise les informations compilées afin d'énoncer la vérité de son époque, de la grandeur de l'Occident musical. Effectivement, l'histoire a alors pour but de connecter les différents faits historiques et événements, et d'en faire découler une relation causale.[259]

Cette pensée cumulative héritée du 16ème siècle, prend donc une forme légèrement différente dans cette Histoire de la musique car elle est influencée par les nouvelles idées de la modernité. Au début du 19ème siècle, un accent est mis sur le travail éditorial et bibliographique dans le milieu de la musique, afin de trier la documentation éparse de ce sujet. Par ailleurs, le désir de localiser et de décrire les sources primaires n'arrive qu'à la fin du siècle, dans la continuité de ce travail bibliographique.[260] Cela est assez contradictoire avec la tendance de Stafford à justement se concentrer sur les sources primaires, plutôt que sur les sources dont il tire réellement l'information, mais tout de même, cette information permet de supposer que ce travail de citation n'était tout simplement pas encore systématisé, les auteurs faisant alors comme bon leur semble. Ce travail permet également à des revues de prendre de l'importance dans le milieu, c'est d'ailleurs le cas du *Quarterly Musical Magazine and Review,* qui amène alors un haut niveau d'informations musicales et culturelles à un public tout venant.[261] Cette modernité est également le fruit de l'importance de l'écriture dans le domaine historique, ayant rendu possible cette épistémè accumulative de la Renaissance, basée sur les ressemblances.

L'arrivée des manuscrits orientaux en Europe, l'imprimerie, la naissance de la littérature « écrite » sont des signes de l'omniprésence de l'écriture dans le monde occidental, la nature du langage devient écrite, et l'aspect vocal ne devient qu'un moyen transitoire d'y arriver.[262] La tradition écrite amène donc deux formes de savoir au 16ème siècle, à savoir : (1) une non-distinction entre ce qui est vu et ce qui est lu, créant ainsi un tout unique entrelaçant ce qui est observé et ce qui est rapporté. (2) Et

---

[259] HUTTUNEN Matti, « The Historical Justification of Music », *op. cit*
[260] DUCKLES Vincent, « Patterns in Historiography of 19th-century Music », *op. cit.*
[261] *Ibid.*
[262] FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines, op. cit.,* p. 53.

une dissociation entre le langage et le commentaire ressassé.[263] En d'autres mots, l'apport de l'écriture à l'histoire permet à la fois de ne pas se répéter indéfiniment, étant donné le caractère pérenne des informations transmises, et de fusionner l'aspect observé et sa description en un seul tout.

Il y a donc une évolution du discours historique à l'époque moderne car, comme dit précédemment, le nombre de documents d'archives couvrant ce sujet devient conséquent. La méthode critique devient alors plus systématique et le champ d'investigation s'étend. Les textes des Anciens sont toujours fondamentaux, ce qu'on a déjà mis en lumière chez Stafford, mais ils s'appuient d'avantage sur des témoignages appréhendés de manière critique.[264] Néanmoins, il a été vu à travers l'analyse précédente, que les seuls avis critiques amenés par le journaliste ne sont en réalité pas de sa propre plume. Cette généralisation de la méthode critique, amenée sur les documents du corps savant, apporte un moyen de connaissance rationnelle, un principe universel de compréhension, permettant une relation moderne au passé.[265] Le modernisme vu comme un retour aux sources, les aborde néanmoins avec une vision progressiste, prétendant rétablir un état des choses, qui n'a pourtant peut-être jamais existé dans le passé, dans son intégralité.[266] Cela va de pair avec l'idée évoquée par Dahlhaus, qu'au 19ème siècle, il était acquis que la connaissance des origines d'une chose permettait d'en connaitre l'essence.[267] Le savoir du passé devient alors le récit des origines musicales. Ces différentes données historiques, de par l'interprétation de l'historien, orientées via ses intentions et celles de son époque, deviennent des faits historiques, vu comme une vérité, bien qu'elles soient en réalité hypothétiques et dépendantes de points de vue.[268] De ce fait, l'histoire comprend toujours un aspect moral, car elle engendre des modèles humains, reliés dans ce cas-ci à la vision progressiste de l'époque.[269]

---

[263] *Ibid,* p. 54.
[264] LETERRIER Sophie Anne, « L'archéologie musicale au XIXème siècle. Constitution du lien entre musique et histoire », *op. cit.*
[265] *Ibid.*
[266] *Ibid.*
[267] TREITLER Leo, « What kind of Story is History? », dans *19th-Century Music,* VII/3 (1984), p. 363-373.
[268] *Ibid.*
[269] LETERRIER Sophie Anne, « L'archéologie musicale au XIXème siècle. Constitution du lien entre musique et histoire », *op. cit.*

Ce paradigme historique a pour objectif de rendre compte, de manière détaillée de l'esprit de ce siècle.[270] Il se traduit par une forme d'histoire construite dans un rapport d'urgence à son temps, et répondant à ses sollicitations.[271] Le texte de d'histoire occupe une place à la fois de témoin du passé, et à la fois de critique de celui-ci.[272] Dahlhaus décrit d'ailleurs la manière dont on écrit l'histoire comme tributaire de ce qu'on veut en dire, ces deux aspects du « quoi » et du « comment » sont donc essentiels dans la construction d'un récit historique.[273] Il est de ce fait pensable que l'accumulation de savoir sous-tendue par la tradition d'une époque est pertinente, cependant la vision de la recherche historique comme un tout s'accumulant est compliquée,[274] il manque en effet cette dimension critique reliée au but recherché dans l'écriture du récit. Effectivement, l'historiographie, émergeante au 19ème siècle, ne consiste pas à projeter sur le passé les visions et le langage d'une époque, ou de se contenter d'une simple accumulation de savoir, dite érudite.[275] Pourtant, comme cela a déjà été démontré, c'est ce qui est observé chez Stafford à plusieurs reprises. Son récit tente de donner aux lecteurs une vision exhaustive de l'histoire musicale. Mais, pour se faire, il aurait fallu que l'auteur lui-même apporte un recul critique sur les différentes théories abordées, or il n'en fait que la compilation. Cette incohérence s'inscrit dans l'idée générale que l'histoire n'est pas seulement un moyen « impartial » de regarder la musique, mais bien un moyen pour justifier la musique qui est considérée, par une époque, une population, une pensée, comme importante.[276]

3.2.2. Dans la conception générale de l'histoire

Le but de cette partie est de tenter de comprendre comment la méthodologie de Stafford s'inscrit dans l'histoire de la musique de son temps, au-delà de l'aspect d'accumulation combiné à celui d'un esprit critique, dépeint ci-dessus. Le passage au

---

[270] *Ibid.*
[271] DOSSE François, « Michel de Certeau et l'écriture de l'Histoire », dans *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire,* LXXVIII (2003), p. 145-156.
[272] *Ibid.*
[273] TREITLER Leo, « What kind of Story is History? », *op. cit.*
[274] HUTTUNEN Matti, « The Historical Justification of Music », *op. cit*
[275] DOSSE François, « Michel de Certeau et l'écriture de l'Histoire », *op. cit.*
[276] HUTTUNEN Matti, « The Historical Justification of Music », *op. cit*

19ème siècle induit un changement de conception historique, amenant à comprendre la musique majoritairement de manière historique, c'est la naissance de l'historiographie. On y apporte donc un regard nouveau, compris dans une l'évolution d'une série d'événements, qui sont par la suite repris dans un rapport écrit. Ces deux éléments (le rapport écrit et les événements) entretiennent une relation bidirectionnelle, l'un ne peut pas exister sans l'autre. Les événements n'ont aucune valeur sans l'approche historique qui les couvre, et cette même approche ne peut construire aucun rapport écrit si elle ne possède pas de matière.[277] Par ailleurs, comme cela a déjà été évoqué à plusieurs reprises dans ce travail, le siècle du Romantisme envisage l'histoire comme une croissance organique, qui est alors assimilée à la pensée évolutionniste, progressiste. Elle est vue comme graduelle, unilinéaire, progressive et théologique, ponctuée de progrès et d'amélioration, allant dans le sens d'un but, celui de tendre vers la perfection.[278]

Cependant, la musicologie (n'étant pas encore désignée sous ce terme), au début du 19ème siècle, découlait directement de la conception amatrice de la discipline de la fin du siècle précédent, et n'était pas encore professionnalisée ou « académisée ».[279] Ce cadre épistémologique s'institutionnalise et se codifie seulement dans les trois dernière décennies du siècle.[280] C'est aussi le cas du métier de journaliste, qui commence à se professionnaliser seulement à partir de la moitié du siècle,[281] soit quelques années après l'apparition de l'œuvre de Stafford. De ce fait, peu de littérature était disponible pour les écrivains de cette discipline, qui, au 18ème siècle, ne disposaient que des écrits de quelques théoriciens grecs, du *Institutione Musica* de Boèce, des écrits de Saint Augustin, et de Martianus Capella, pour comprendre l'histoire du développement de la théorie musicale.[282] Cette difficulté

---

[277] *Ibid.*
[278] TREITLER Leo, « What kind of Story is History? », *op. cit.*
[279] DUCKLES Vincent, « Patterns in Historiography of 19th-century Music », *op. cit.*
[280] TAYLOR Timothy D., *Beyond Exoticism. Western Music and the world,* Durham/Londres, Duke University Press, 2007, p. 3.; LOWINSKY Edward E., « Musical Genius. Evolution and Origins of a Concept », dans *The Musical Quarterly,* L/3 (1964), p. 321-340. Repris de l'article: WALKER Margaret A., « Towards a Decolonized Music History Curriculum », dans *Special Issue: Decolonization,* X/1 (2020), p. 1-19.
[281] BANNING Stephen A., «The Professionalization of Journalism. A Nineteenth-Century Beginning », dans *Journalism History,* XXIV/4 (1999), p. 157-163.
[282] HUGLO Michel, « La Musicologie au XVIIIe siècle. Giambattista Martini & Martin Gerbert », dans *Revue de Musicologie,* LIX/1 (1973), p. 106-118.

d'accès accentue l'importance des collectionneurs, qui conservent des documents précieux, créant ainsi un héritage musical.[283] Cette notion de progrès se retrouve déjà dans le siècle des Lumières, démontrant l'histoire de la musique comme un « *discours fondé sur la connaissance de la tradition et de la nature des choses, dans lequel l'Antiquité et l'âge légitimaient.* »[284] Le progrès musical est alors envisagé dans le milieu ecclésiastique et académique, comme opposition à une forme de décadence de la musique.[285] Ce changement de vision historique constitue l'historiographie des Lumières, représentée notamment par la figure de Forkel, où l'idée du progrès et du développement « organique » croît.[286] L'histoire devient alors le foyer des sciences morales, qui se fonde sur une critique documentaire.[287]

L'entrée dans le Romantisme induit une opposition entre modernité et une culture de l'humanité où l'Antiquité prend la place de source et de modèle inégalable.[288] Cette dernière devient alors une forme de justification de la modernité, opérant ainsi dans le présent, se retrouvant dans une conception à la fois lointaine, car antique, et proche, car appréhendée dans le modèle progressiste. Comme pour le principe évolutionniste de Lamarck, la progression de la musique vers un but, une perfection, est dépendante de sa reconnaissance par les différents acteurs de l'histoire.[289] Autrement dit, les penseurs du 19ème voient la musique comme progressive, via leur propre critère, ce qui n'est peut-être pas le cas d'historiens d'une autre époque ou d'un autre lieu, n'aspirant pas aux mêmes paradigmes historiques. C'est un siècle qui porte le caractère national aux premières loges, en gage de fierté et de conscience,[290] ce qui constitue une sorte de biais dans l'histoire de la musique, devenant une analogie de la grandeur de la nation.

---

[283] DUCKLES Vincent, « Patterns in Historiography of 19th-century Music », *op. cit.*
[284] LETERRIER Sophie Anne, « L'archéologie musicale au XIXème siècle. Constitution du lien entre musique et histoire », *op. cit.*
[285] *Ibid.*
[286] DUCKLES Vincent, « Patterns in Historiography of 19th-century Music », *op. cit.*
[287] LETERRIER Sophie Anne, « L'archéologie musicale au XIXème siècle. Constitution du lien entre musique et histoire », *op. cit.*
[288] *Ibid.*
[289] TREITLER Leo, « What kind of Story is History? », *op. cit.*
[290] RINGER A.L., « On the Question of "Exoticism" in the 19th Century Music », *op. cit.*

Une autre conception nouvelle de la musique débarque au 19ème siècle (et déjà à la fin du 18ème), celle de la considérer pour elle-même, elle devient son propre but, sa propre fin, et n'est plus un moyen pour tendre vers un objectif autre, qui la dérivait de sa valeur première. Les Lumières la transforment en un art absolu, autonome, qui s'oppose à la pensée prédominante précédente, voyant la musique comme un art social, de rituel, indissociable de son contexte (religieux, politique, rituels domestiques), car elle constitue un moyen d'atteindre son but. Des significations d'ordre moral, rationnel, national et religieux lui étaient attribuées.[291] C'est donc l'idée esthétique de la nature de la créativité et du génie qui prend le dessus.[292] Pourtant, cet aspect est assez contradictoire de la pensée nationaliste et progressiste décrite auparavant, et forme une sorte de dichotomie dans la conception de l'histoire et de la musique à l'époque. Effectivement, l'esprit romantique a à la fois un désir d'échapper à son monde, en rêvant du Moyen-Âge ou de la Renaissance, et à la fois le besoin de valoriser son propre univers et son identité nationale à travers le support de l'histoire.[293] William C. Stafford se trouve, sans grande surprise dans la deuxième conception épistémologique, consistant à faire l'éloge de la musique de sa nation, en utilisant la musique des Anciens comme appui.

L'histoire n'est donc pas un récit neutre, mais bien un cheminement d'interprétations insinuées par des intentions particulières. L'historiographie, apparaissant petit à petit au 19ème siècle, montre d'ailleurs l'implication en histoire du lieu social dont elle émane, de son utilisation comme pratique - elle n'est pas juste une parole découlant d'une interprétation désintéressée. L'historien maitrise plusieurs techniques pour établir les sources, les classer, et les redistribuer, en utilisant un certains nombres d'opérateurs différents, dans un autre espace. De ce fait, l'historien devient tributaire de l'accès aux documents présent à son époque, et de la possibilité de prospection. - et de son utilisation écrite, qui reste contrôlée par les pratiques vues ci-dessus.[294] Il est de ce fait évident qu'il n'y a pas qu'une seule vérité historique, et que l'histoire est influencée par la manière dont les informations sont agencées,

---

[291] GOEHR Lydia, « Writing Music History », dans *History and Theory,* XXXI/2 (1992), p. 182-199.
[292] TREITLER Leo, « History and Music », dans *New Literary History,* XXI/2 (1990), p. 299-319.
[293] DUCKLES Vincent, « Patterns in Historiography of 19th-century Music », *op. cit.*
[294] DOSSE François, « Michel de Certeau et l'écriture de l'Histoire », *op. cit.* ; DE CERTEAU Michel, *L'écriture de l'histoire,* Paris, Gallimard, 1975, p. 103.

combinées, faisant du compte-rendu historique une seule version d'une séquences particulière d'événements.[295] De plus, l'aspect majeur des données écrites est à prendre en compte, surtout dans le domaine musical. En effet, malgré le fait que la source soit à la base écrite ou orale, elle est transmise, via l'histoire, de façon écrite, ce qui peut altérer substantiellement la musique du passé occidental, ou non-occidental. Il arrive que les historiens n'aient accès qu'à de simples évidences descriptives ou iconographiques pour décrire certains aspects/sons musicaux. Ce n'est pas le cas des musiques qui sont toujours présentes dans la tradition d'une région, car celles-ci peuvent parvenir sous forme écrite ou orale, sachant que l'aspect écrit peut alors être comparé à la réalité musicale de l'époque.[296]

L'habitude, observée également chez Stafford, qu'ont les historiens de penser le passé depuis leur présent, occasionne des relations compliquées entre ces deux conceptions du temps.[297] La dimension esthétique prend une place fort importante dans ce lien, car il arrive que toute l'histoire musicale soit esthétisée, et devienne l'objet d'une admiration, créant ainsi un « oubli » de l'histoire en tant que telle, qui prend la forme d'une sorte de musée offrant au lecteur un canal de contemplation de la beauté des œuvres musicales.[298] L'accès à la musique comme objet historique, comme savoir historique n'est pas possible en dehors de la prise en compte de sa beauté, son expression, etc., en son temps passé et dans le présent.[299]

Au-delà de l'aspect esthétique fort présent dans la conception de l'histoire musicale, sa justification historique touche également beaucoup de terrains de recherches et de pensées différents, comme la politique, les différentes idéologies, les visions du monde musical, l'éducation musicale, et la recherche éthique.[300] Ces différents enjeux présents dans la création d'un récit historique obligent l'auteur à déjà connaitre la fin vers laquelle il tend, afin d'argumenter dans le sens des différentes

---

[295] HUTTUNEN Matti, « The Historical Justification of Music », *op. cit*
[296] POWERS Harold S., « The Anthropology of Music by Alan P. Merriam », dans *Perspectives of New Music,* IV/2 (1966), p. 161-171.
[297] TREITLER Leo, « History and Music », *op. cit.*
[298] HUTTUNEN Matti, « The Historical Justification of Music », *op. cit*
[299] TREITLER Leo, « History and Music », *op. cit.*
[300] HUTTUNEN Matti, « The Historical Justification of Music », *op. cit*

opinions préétablies.[301] De là découle notamment l'approche causale et linéaire des éléments de l'histoire, déjà mise en lumière précédemment. Michel de Certeau affirme d'ailleurs qu'un « *élément n'est pas ce qu'on peut voir ou savoir de lui mais ce qu'il devient* », [302] mettant en priorité son rôle dans l'approche développementale et causale, plutôt que son importance en tant que fait unique et de sa véridicité.[303] Le passé peut donc changer, étant relatif à un présent particulier et/ou à un futur déterminé.[304]

L'histoire de la musique ne réside donc pas uniquement à l'intérieur des textes imprimés et analysés, mais intervient également dans le mode de pensée quotidien, inhérent à une époque, à un lieu. Elle ne représente donc pas seulement leur objet d'étude, mais également les valeurs de son temps.[305]

Un autre aspect important est la relation qu'entretient l'histoire avec l'altérité, et sa confrontation avec la mémoire de cet autre. L'identité de l'historien et du genre historique sont d'ailleurs constitués entre autre par cette découverte de l'altérité. La distance temporelle retrouvée entre l'historien et « l'autre » étudié devient une source de projections et d'implication de la subjectivité historienne.[306] C'est pourquoi l'orientation de l'étude peut être de nature intra-culturelle ou extra-culturelle, en fonction du contexte particulier du matériel étudié.[307] Dans cette vision de l'histoire, combinée à l'aspect nationaliste du 19ème siècle en occident, il n'est pas étonnant que les systèmes représentatifs utilisés pour créer une organisation du monde placent l'Europe au centre, et les autres en périphérie.[308] En se penchant plus particulièrement sur la place des cultures musicales des populations non-européennes dans la littérature historique, elles ont entre autre été accessibles via l'activité sociologique et anthropologique au siècle des Lumières, qui a produit quelques publications contenant notamment des échantillons de cette musique. Cependant, sans grande surprise, ses caractéristiques sont restreintes à un nombre limité de stéréotypes, étant donné que ces

---

[301] TREITLER Leo, « What kind of Story is History? », *op. cit.*
[302] DE CERTEAU Michel, *La prise de parole et autres écrits politiques,* Paris, Le Seuil, 1994, p. 51.
[303] DOSSE François, « Michel de Certeau et l'écriture de l'Histoire », *op. cit*
[304] TREITLER Leo, « What kind of Story is History? », *op. cit.*
[305] HUTTUNEN Matti, « The Historical Justification of Music », *op. cit*
[306] DOSSE François, « Michel de Certeau et l'écriture de l'Histoire », *op. cit*
[307] WALKER Margaret A., « Towards a Decolonized Music History Curriculum », *op. cit.*
[308] TAYLOR Timothy D., *Beyond Exoticism. Western Music and the world, op. cit.,* p. 210.

peuples étaient dépeins comme cruels et ridicules.[309] Déjà à l'époque, les problèmes de l'eurocentrisme étaient remarqués, notamment par Charles Fonton qui souligne un souci au niveau de la transcription des musiques orientales lié à l'inadéquation de la notation occidentale, pour ce style musical.[310] Cette vision historique est encore présente à l'heure actuelle, en effet l'histoire de la musique retrouvée dans le corps académique reprend majoritairement l'histoire de l'art musical européen,[311] plaçant au second plan les musiques dites « d'ailleurs ».

Enfin, tout cela peut s'inclure dans une forme de valeur morale, émanant d'une représentation de l'univers venant de la doctrine ecclésiastique. Les principes éthiques qui y sont associés opèrent en faveur d'une communauté et de ses individus.[312] Une analyse objective, indépendante, basée uniquement sur l'observation de la musique en elle-même n'est pas réalisable, mais juste le fruit d'une utopie de neutralité. Les études concernant l'art ne peuvent exister en dehors de son interprétation.[313]

Aux regards de cette conception historique plus générale, William C. Stafford se trouve être en assez bonne adéquation avec son temps dans sa manière de fonctionner, bien que l'aspect critique de son travail ne résulte pas réellement de sa propre pensée. Cette dernière constituerait un parfait mélange entre la modernité retrouvée durant la période romantique et l'accumulation des informations présente à la Renaissance. Il applique la méthode de brassage et d'addition des informations, tout en y trouvant une justification progressiste, reflétant les croyances de son époque. Dans cette cumulation de données, il reprend aussi l'avis, le jugement d'autres auteurs le précédant, qui affirment cette pensée progressiste. Sachant cela, il est difficile de savoir la réelle opinion du journaliste quant à l'angle d'attaque de l'histoire qu'il dépeint. Tout est laissé à croire qu'il n'indiquerait pas une idée avec laquelle il se trouve en désaccord. Néanmoins, certaines des incohérences retrouvées dans l'ouvrage

---

[309] RINGER A.L., « On the Question of "Exoticism" in the 19th Century Music », *op. cit.*
[310] FONTON Charles, « Essai sur la musique orientale (abrégé) », dans *Revue et Gazette musicale,* V (1838), p. 421-435. Repris de RINGER A.L., « On the Question of "Exoticism" in the 19th Century Music », *op. cit.*
[311] WALKER Margaret A., « Towards a Decolonized Music History Curriculum », *op. cit.*
[312] JODL Fr., « Morals in History », dans *International Journal of Ethics,* I/2 (1891), p. 204-223.
[313] TREITLER Leo, « Music Analysis in an Historical Context », dans *College Music Symposium,* VI (1966), p. 75-88.

font persister le doute. De plus, le réel apport de ce livre dans le domaine de l'histoire de la musique est également questionnable. Sa pertinence est interrogée, étant donné qu'il n'ajoute rien de nouveau, mis à part le rassemblement d'une grande quantité de savoir à un seul endroit. Son travail se résout donc à n'être qu'une accumulation d'informations, choisies dans une idée d'accord avec son temps, mais ne serait pas réellement le fruit de son propre regard d'historien.

Conclusion

N'ayant jamais entendu parlé, ni de Stafford, ni de son *History of Music*, et ne possédant qu'une poignée de notions en ethnomusicologie, c'est avec un regard innocent et novice que le périple de ce travail commence. De ce fait, l'étude et l'analyse de cet ouvrage ne comportaient aucune attente particulière, permettant une découverte totale de ses particularités et vices cachés. Le travail de dépouillage des différentes représentations des musiques extra-européennes, dans les treize premiers chapitres du livre, a permis de mettre en lumière, certes un bon nombre d'incohérences, mais également une grande bibliographie utilisée au siècle romantique. Tous ces documents représentent l'héritage d'un patrimoine culturel qui, grâce aux technologies modernes, nous sont accessibles, et nous permettent de comprendre l'histoire de notre histoire musicale sous la lumière des différents enjeux de notre époque.

Dans un premier temps, l'analyse de l'œuvre a permis de mettre en évidence la typologie variée des références présentes dans ces chapitres, ce qui a dévoilé plusieurs problématiques, notamment liées à la cohérence du texte. Au-delà du contenu en lui-même, il a été démontré que les problèmes d'incohérences étaient en réalité causés par la coordination du texte et l'agencement des informations hétéroclites par William C. Stafford. Un exemple concret s'est reflété dans son discours sur les origines de la musique, aspect central des chapitres analysés, qui étaient énumérées les unes après les autres, sans toujours opérer de lien logique et cohérent. Une recherche plus approfondie des références, liées à la deuxième catégorie de typologie montre qu'elles ne seraient pas si hétérogènes que ça, étant donné la prédominance de deux catégories, qui sont l'« Histoire morale/naturelle » et l'« Histoire de la musique ». Cette emphase trouve en partie son explication dans l'accessibilité aux sources, dépendante de plusieurs paramètres inhérents à l'époque, à la nationalité, et à la profession de l'auteur.

L'épopée suit son cours, les premières analyses combinées à un regard macroscopique sur l'ouvrage font émerger des questions concernant la structure du

récit, qui, au vu des incohérences déjà démontrées, semble participer elle aussi à un amalgame de différentes conceptions historiques, chronologiques, géographiques. Dès lors, la comparaison s'est avérée pertinente pour mesurer le caractère atypique de cette configuration. Plusieurs similitudes et différences ont été décelées en fonction du siècle dans lequel se situaient les ouvrages analysés, à savoir, le siècle des Lumières ou l'époque romantique, qui sont venues confirmer les différents apports du modernisme, comme la conception d'une vision progressiste basée sur l'idéal de la nation. Cependant, ces analyses ne constituent que des comptes rendus de surface, étant donné qu'elles n'interviennent pas sur le contenu des livres, ce qui explique que les conclusions de ces comparaisons ne sont restées qu'à l'état de supposition.

En parallèle à ces deux points de vue, concernant d'une part les références contenues dans l'ouvrage, et d'une autre, la structure du texte, a émergé une réflexion plus générale sur le mode de pensée et les intentions de Stafford, qui a fait l'objet du dernier chapitre. De par la mise en évidence de plusieurs erreurs d'orthographe et de transcription, et d'incohérences décrites dans les précédents chapitres, la méthode d'accumulation de savoir, correspondant à un mode de pensée du 16ème siècle décrit par Michel Foucault, a pu être accordée au travail du journaliste, en concomitance d'une concordance avec la vision eurocentrée et progressiste relatant de la pensée moderne. Ces erreurs ont également questionné l'authenticité du propos de William C. Stafford, et son recul critique. À nouveau, ces analyses ont permis l'établissement de suppositions et de questionnements supplémentaires, auxquels des recherches et analyses plus poussées et détaillées pourront apporter des éléments de réponse.

Une question persiste encore par rapport aux intentions et aux volontés de Stafford, quant à la diffusion d'idées progressistes, prônant la grandeur occidentale européenne. Le caractère conscient ou inconscient de cette pensée n'a peut-être pas de réelle influence sur son récit, alors que l'accessibilité aux références oui. Cette expression d'idées, concernant l'Europe et les peuples dit primitifs, n'est peut-être que le résultat d'un accès à une typologie restreinte d'ouvrages correspondant aux récits de voyages et aux anciennes histoires de la musique. Le but de Stafford étant éventuellement autre, comme l'ambition d'apporter, pour la première fois au sein de ce type d'ouvrage, un regard sur les représentations des musiques des peuples « primitifs », dans un désir d'inclusion plutôt que d'exclusion. De ce fait il aurait alors,

malgré lui, véhiculé les informations sur les musiques de ces peuples comme inférieures.

Comme expliqué précédemment, tout au long de ce travail, les analyses et recherches ont seulement permis de créer des suppositions qui ne sont pas réellement confirmables par l'état actuel de la recherche. Les analyses complémentaires à l'analyse principale de l'ouvrage, concernant les différentes références retrouvées, ou l'analyse structurelle, constituent les plus grandes limites de ce travail. Cela s'observe notamment dans le deuxième chapitre traitant de la structure de l'ouvrage, les analyses et comparaisons des structures des textes de Burney, Hawkins, Busby, et Fétis constituent une mise en bouche de ce qui pourrait être un vrai travail de fond, et auraient nécessité une approche telle que celle observée pour l'analyse complète du livre de Stafford. Effectivement, ces comparaisons exercées en surface ne peuvent réellement rendre compte des différences et similitudes, mais seulement en donner un aperçu devant être creusé par la suite, afin d'en faire découler des éléments de réponses significatifs sur la pensée de l'auteur. De plus, ces recherches ont montré que seulement Stafford incluait explicitement, au sein de sa structure, l'histoire musicale de certains peuples considérés comme primitifs, ce qui pourrait apporter un caractère inédit et atypique à son texte. Néanmoins, cette hypothèse ne peut être confirmée sur base de l'analyse de quatre ouvrages choisis arbitrairement. Un plus grand travail de comparaison basé sur plusieurs critères, comme la date, le lieu, le contexte social, etc., et sur un plus grand échantillon, est donc nécessaire.

L'analyse portée sur l'ouvrage comporte elle aussi certaines limites. Dans un premier temps, celle-ci ne porte que sur la première moitié des chapitres et pas sur son entièreté. Cela est expliqué par l'intérêt de la recherche, se concentrant sur les représentations des musiques extra-européennes, néanmoins, une analyse globale aurait également permis d'observer un potentiel changement de traitement de l'information de la part de Stafford, et donc aurait pu nous apporter des éléments supplémentaires pour comprendre au mieux son mode de pensée et sa vision progressiste, eurocentrée ; pour déterminer de manière plus précise son accès aux sources et l'impact de sa profession sur son ouvrage ; et identifier son organisation générale des différentes informations. Les différences ou similitudes retrouvées avec cette deuxième partie du texte auraient permis une meilleure compréhension de son

rapport au modernisme et à l'occident. Les questions d'authenticité, d'esprit critique et de fiabilité chez Stafford, mises en lumière tout au long de la recherche, et plus spécifiquement dans le troisième chapitre, peuvent être approfondies via une analyse plus poussée des références bibliographiques de l'auteur. En effet, un réel comparatif du contenu de chaque source retrouvées et identifiées avec les éléments du texte du journaliste s'y apparentant permettrait de vérifier l'exactitude des propos. De plus, lors de ce travail, seulement la première et la deuxième couche de références ont été décelées, il serait pertinent, au moins dans le cadre des fautes identifiées, de remonter encore plus haut, et d'identifier les références des ouvrages de références cités et retrouvés dans le texte de Stafford, afin de voir la réelle source de l'erreur. De ce fait, il serait possible de comprendre si ces coquilles sont le fruit de l'auteur ou non, et s'il était en mesure de les corriger. Cela aurait un impact sur la vision supposée des rapports qu'entretient William C. Stafford avec ses références, et sa méthodologie. Les sources journalistiques de l'ouvrage n'ont également fait l'objet que d'une analyse brève. Pourtant, une identification plus précise et plus poussée de ces dernières permettrait d'apporter des éléments de réponses sur l'accès aux sources de Stafford dans un premier temps, et dans un second, de comprendre la place, le statut, et la considération de cette profession au début du 19ème siècle.

Un autre élément, qui n'a pas explicitement été abordé au sein du corps de ce travail, concerne le principe d'accumulation de savoir retrouvé dans la méthodologie de Stafford, correspondant en réalité à un mode de pensée du savoir de la Renaissance. Il semble certain que le travail de journaliste se situe dans cette ordre de pensée, mais une question subsiste au niveau des raisons pour lesquelles une pensée, faisant écho à la réalité intellectuelle du 16,ème est encore retrouvée au sein d'un ouvrage du 19ème siècle. Cette réflexion ouvre les portes à une grande question d'héritage et de transmission du savoir, des modes de pensée, dépassant la limite du cas de Stafford de manière isolée. Ici aussi, il serait pertinent de voir si ce principe accumulatif se retrouve dans d'autres ouvrages de la même époque, et également du siècle des Lumières, afin de comprendre s'il s'agit à nouveau d'un caractère singulier observé chez lui, ou non.

De plus, il est important de garder à l'esprit que toutes ces incohérences de récit, de logique, de structure, en sont pour des yeux appartenant au 21ème siècle, mais

pas forcément pour ceux de l'époque romantique. Ce biais caractérise la nécessité d'entamer des recherches plus approfondies, à travers toutes les analyses plus poussées décrites ci-dessus, sur le sens que ce genre d'histoire apporte à l'époque et sur la systématisation de la méthodologie de recherche et d'écriture de celle-ci.

Ces limites mettent également en lumière toutes les possibilités futures qu'offrent ce travail. Cette recherche se situe en réalité dans une question beaucoup plus large et vaste, ne se réduisant pas au cas isolé de l'*History of Music* de Stafford, mais bien celle des particularités et singularités apparentes dans une idéologie historique globale. Cela nous permettrait alors de comprendre en quoi ces spécificités influencent l'évolution des modèles historiques, et de déterminer leur importance pour l'époque actuelle. C'est pourquoi cette analyse pourrait dépasser le champ musicologique (même si c'est déjà légèrement le cas), et élargir ses thématiques, dans le but d'entrevoir un lien entre la pensée de ce journaliste et la pensée philosophique de l'époque, comme celle d'un de ces contemporains qui n'est autre qu'Hegel. Une étude sur la réception de l'ouvrage par ses contemporains est également une piste de travail futur. Comprendre l'appréciation ou la dépréciation du travail de Stafford auprès de ses pairs permettrait d'analyser en profondeur le caractère atypique de l'œuvre, et sa pertinence. Il a déjà été remarqué que l'auteur a été cité dans plusieurs ouvrages portant sur la musique, c'est d'ailleurs le cas dans le livre *Hindu Music from various Authors*[314] du théoricien indien Tagore, apportant dans ce texte une approche critique des représentations de la musique hindoue vue par différents auteurs, dont Stafford. Le texte du journaliste a également fait l'objet de plusieurs traductions, dont une française, datant seulement de deux ans après la parution du livre, réalisée par Fétis,[315] un des auteurs sélectionnés pour la comparaison structurelle du récit de William C. Stafford, et considéré comme révolutionnaire dans la pensée progressiste de la musique. D'un point de vue plus global, ces réflexions supplémentaires peuvent permettre, dans une certaine mesure, de comprendre ce qui peut encore découler de ce

---

[314] TAGORE Sourindro Mohun, *Hindu Music from various Authors,* part. I., Calcutta, Babu Punchanun Mukerjea, 1875.
[315] STAFFORD William C., *Histoire de la Musique,* trad. de l'Anglais par Mme Adèle Fétis, avec notes, corrections et additions par François-Joseph Fétis, Paris, Paulin Libraire-Éditeur, 1832.

type de conception historique, dans les écrits actuels, et la manière dont est enseignée la discipline musicologique aujourd'hui.

Ce travail a constitué une grande source d'apprentissage à plusieurs niveaux. L' aspect essentiel semble être celui de la prise de recul par rapport à son propre travail. Un changement de perspective et de point de vue peut aider à débloquer des situations parfois fort complexes et apporter un nouvel angle de vue au sujet, qui permet d'élargir et d'approfondir sa pensée. Confronter ses idées, hypothèses et suppositions à d'autres contextes de pensée semble être essentiel dans le travail de chercheur, pour comprendre en quoi le propos est influencé par certaines conceptions acquises au cours de sa propre expérience. En outre, il est primordial de conscientiser le fait que la forme donnée au propos l'influence tout autant que le propos influence la forme. Une approche entièrement neutre et objective, sans erreur, n'est pas concevable, des biais inhérents au milieu socio-économique, à l'époque et à la culture dans lesquels on se situe ont forcément un impact sur notre questionnement, et notre façon d'y répondre. Le tout est de réussir à mettre notre propre regard historique au service d'une meilleure compréhension de la musique, de son histoire et du monde. Au vu de ces différents éléments, ce travail correspond majoritairement à l'introduction d'une recherche plus approfondie et plus globale sur le mode de pensée de Stafford et de son époque, ainsi que sur la recherche bibliographique, ouvrant un champ de possibilités à aller interroger et explorer.

Bibliographie

Afin de différencier la bibliographie des références de l'*History of Music* de William C. Stafford, et les ressources utilisées pour ce travail, deux sections bibliographiques distinctes ont été créées. La bibliographie primaire, comprenant les sources de Stafford, n'est pas basée sur les normes bibliographiques actuelles, elle reprend la formulation retrouvée telle quelle dans le texte, et ne suit donc pas de canevas d'écriture précis. Dans le cas où l'ouvrage dont elles sont tirées a pu être identifié, avec certitude, ou de manière supposée, celui-ci sera repris à la suite de la formulation de Stafford, avec les normes académiques actuelles, et un bref commentaire explicatif. La bibliographie secondaire reprend toutes les autres références bibliographiques retrouvées dans le texte de ce travail, qui suivent les normes bibliographiques actuelles. Les deux bibliographies sont ordonnées de manière alphabétique, les références appartenant à la bibliographie primaire ne sont donc pas présentées dans leur ordre d'apparition au sein du texte de Stafford. Au vu du caractère non systématique des citations du journaliste, il est normal que des références bibliographiques correspondant aux mêmes auteurs ou aux mêmes ouvrages ne se retrouvent pas les unes à la suite des autres.

Bibliographie primaire

1 Chron. xiii. 8. → Sûrement repris de: HELWETT John (Rev.), *The Holy Bible. Containing the old and the new testament, and apocrypha, with critical philological, and explanatory notes*, vol. I., London, Longman e.a., 1811.

1 Chron. xxiii. 5. → Sûrement repris de: HELWETT John (Rev.), *The Holy Bible. Containing the old and the new testament, and apocrypha, with critical philological, and explanatory notes*, vol. I., London, Longman e.a., 1811.

1 Chron. xxv. 7. → Sûrement repris de: HELWETT John (Rev.), *The Holy Bible. Containing the old and the new testament, and apocrypha, with critical philological, and explanatory notes*, vol. I., London, Longman e.a., 1811.

1 Kings, iv. 32. → Sûrement repris de: HELWETT John (Rev.), *The Holy Bible. Containing the old and the new testament, and apocrypha, with critical philological, and explanatory notes*, vol. I., London, Longman e.a., 1811.

1 Samuel, xvi. 23. → Sûrement repris de: HELWETT John (Rev.), *The Holy Bible. Containing the old and the new testament, and apocrypha, with critical philological, and explanatory notes*, vol. I., London, Longman e.a., 1811.

1 Samuel, xviii. 6. → Sûrement repris de: HELWETT John (Rev.), *The Holy Bible. Containing the old and the new testament, and apocrypha, with critical philological, and explanatory notes*, vol. I., London, Longman e.a., 1811.

1 Samuel, xix. 9. → Sûrement repris de: HELWETT John (Rev.), *The Holy Bible. Containing the old and the new testament, and apocrypha, with critical philological, and explanatory notes*, vol. I., London, Longman e.a., 1811.

2 Chron. xx. 21. → Sûrement repris de: HELWETT John (Rev.), *The Holy Bible. Containing the old and the new testament, and apocrypha, with critical philological, and explanatory notes*, vol. I., London, Longman e.a., 1811.

2 Kings, iii. 15. → Sûrement repris de: HELWETT John (Rev.), *The Holy Bible. Containing the old and the new testament, and apocrypha, with critical philological, and explanatory notes*, vol. I., London, Longman e.a., 1811.

2 Kings, ix. 14. → Sûrement repris de: HELWETT John (Rev.), *The Holy Bible. Containing the old and the new testament, and apocrypha, with critical philological, and explanatory notes*, vol. I., London, Longman e.a., 1811.

2 Kings, xii. 13. → Sûrement repris de: HELWETT John (Rev.), *The Holy Bible. Containing the old and the new testament, and apocrypha, with critical philological, and explanatory notes*, vol. I., London, Longman e.a., 1811.

2 Sam. vi. 5. → Sûrement repris de: HELWETT John (Rev.), *The Holy Bible. Containing the old and the new testament, and apocrypha, with critical philological, and explanatory notes*, vol. I., London, Longman e.a., 1811.

"*A Voyage to China", by* TIMBOWSKI. → Correspondant probablement à : TIMKOVSKI Egor Fedorovich, *Voyage à Pékin, à travers la Mongolie, en 1820 et 1821*, trad. du Russe par M. N******, Paris, Librairie Orientale de Dondey-Dupré Père et Fils, 1827.

Abbe Roussier, *Memoires sur la Musique des Anciens.* → Correspondant à : ROUSSIER Pierre Joseph, *Mémoires sur la Musique des Anciens. Où l'on expose le principe des proportions authentiques, dites de Pythagore, & de divers systèmes de musique chez les Grecs, les chinois & les égyptiens. Avec un parallèle entre le système des Égyptiens & celui des modernes,* Paris, Lacombe, 1770, p. 27.

Acts, vii. 22. → Sûrement repris de: HELWETT John (Rev.), *The Holy Bible. Containing the old and the new testament, and apocrypha, with critical philological, and explanatory notes*, vol. I., London, Longman e.a., 1811.

Alexander Choron. → Retrouvé dans: *A Dictionary of Musicians. From the earliest age to the present time,* vol. I., London, Sainsbury and Co., 1824, p. vii.

ALEXANDER'S *Travels,* p. 18. → Correspondant à: ALEXANDER James Edward, *Travels from India to England. Comprehending a Visit to the Burman Empire, and a Journey Through Persia, Asia Minor, European Turkey, &c. in the Years 1825-26,* London, Parbury/Allen, 1827, p. 18-19.

Alexandrian Chronicles. → Provenant sûrement de: [BACON Richard Mackenzie] (éd.), *Quarterly Musical Magazine and Review*, vol. VIII., London, Baldwin e.a., 1826, p. 36.

ALI BEY'S *Travels*, vol i. p. 28. → Correspondant à: BEY Ali, *Travels of Ali Bey in Morocco, Tripoli, Cyprus, Egypt, Arabia, Syria, and Turkey, Between the Years 1803 and 1807,* vol. I, London, Longman e.a., 1816, p. 30.

Alypius of Alexandria. → Sûrement repris de: « Music », dans [SMEDLEY Edward] (éd.), *The London Encyclopaedia. Or Universal Dictionary of science, art, literature, and practical mechanics. Comprising a popular view of the present state of knowledge,* vol. XV., London, Thomas Tegg, 1829, p. 272.

Amir Khosrou, Mirah-i-Iskhandir. → Sûrement repris de: [BACON Richard Mackenzie] (éd.), *Quarterly Musical Magazine and Review*, vol. VIII., London, Baldwin e.a., 1826, p. 196.

Anacreon. → Certainement repris de: FOSBROKE Thomas Dudley, *Encyclopaedia of Antiquities and elements of Archeology, classical and medieval,* vol. II., London, John Nichols and Son, 1825, p. 627.

Anastasius Thamyris, treatise. [Référence complète introuvée à ce jour.]

Anim. [Référence complète introuvée à ce jour.]

Apollodorus. → Retrouvé dans: PULLEYN William*, The Etymological Compendium. Or portfolio of origins and inventions,* London, Thomas Tegg, 1828, p. 29.; Et peut-être repris de: ROLLIN Charles, *The History of the Arts and Sciences of the Ancients*, Glasgow/Edinburgh, Blackie e.a./Fullarton and Co., 1829, p. 192.

Apuleius, *Metamorph*. lib. xi. → Certainement repris de: BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period*, vol. I., London, Author, 1776, p. 211.

Arabian Treatise on music, extracted from the works of Abdallah ben Khaledune, preserved in the Royal Library at Paris. Translated by J. G. J. Jackson, Esq. → Correspondant sûrement à: JACKSON J.G.J., « Arabian treatise on Music. Extracted from the works of Abdallah ben Khaledune, preserved in the Royal Library at Paris », dans *The Asiatic journal and monthly register for British and foreign India, China and Australasia*, vol XX., London, Kinsbury e.a., 1825.

Archbishop Usher. → Sûrement repris de: BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period*, vol. I., London, Author, 1776, p. 335.

Aristides Quintilianus. → Retrouvé dans: *A Dictionary of Musicians. From the earliest age to the present time,* vol. I., London, Sainsbury and Co., 1824, p. viii-ix.

Aristides Quintilianus, complete treatise on the music of the ancients. [Référence complète introuvée à ce jour.]

Aristotle. → Certainement repris de: Burney Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period*, vol. I., London, Author, 1776, p. 360.

Aristoxenus. → Certainement repris de: « Mode », dans REES Abraham (éd.), *The Cyclopaedia; or Universal Dictionary of Arts, Sciences and Literature*, vol. XXIII., London, Longman e.a., 1819.

Art. *Arabian Music,* in REES's *Cyclopedia*. → Correspondant à: « Arabian Music », dans REES Abraham (éd.), *The Cyclopaedia; or Universal Dictionary of Arts, Sciences and Literature*, vol. II., London, Longman, 1819.

ASPIN'S *Analysis of Universal History*, vol. i., p.762. → Correspondant à: ASPIN Jehoshaphat, *A Systematic Analysis of Universal History from the Creation to the Present Time,*[Shildon], Caxton Press, 1816, p. 762.

Asiatic Researches, Vol iii. p.436. → Correspondant à: *Asiatic Researches. Or, Transactions of the Society Instituted in Bengal, for Inquiring Into the History and Antiquities, the Arts, Sciences, and Literature, of Asia*, vol. III., London, J. Sewell e.a.,1799, p. 436.

Asiatic Researches, vol. v., p.313. → Correspondant à: MACKENZIE Colin, « Account of the Pagoda at Perwuttum », dans *Asiatic Researches. Or, Transactions of the Society Instituted in Bengal, for Inquiring Into the History and Antiquities, the Arts, Sciences, and Literature, of Asia,* vol. V., London, Sewell e.a., 1799, p. 313.

Athenæus. → Sûrement repris de: BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period*, vol. I., London, Author, 1776, p. 211/424-425.; De: Ritson Joseph, *A select collection of english songs, with their original airs. And a Historical Essay on the origin and progress of national songs,* vol. I., 2d ed., London, F.C. and J. Rivington, 1813, p. xv-xiv.; Et de: FOSBROKE Thomas Dudley, *Encyclopaedia of Antiquities and elements of Archeology, classical and medieval,* vol. II., London, John Nichols and Son, 1825, p. 631.

Athenæus, Lib. iv. → Sûrement repris de: BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period*, vol. I., London, Author, 1776, p. 229.

Athenæus, Lib. v. [Référence complète introuvée à ce jour.]

[AYRTON William] (éd.), *The Harmonicon. A Journal of music,* vol. I., London, William Pinnock, 1823. [Bien qu'il s'agisse d'une revue périodique, son format correspond

aux normes bibliographiques actuelles des monographies, ce qui explique ce format de référencement.]

[Ayrton William] (éd.), *The Harmonicon. A Journal of music,* vol. IV., London, Samuel Leigh, 1826. [Bien qu'il s'agisse d'une revue périodique, son format correspond aux normes bibliographiques actuelles des monographies, ce qui explique ce format de référencement.]

Bailly. [Référence complète introuvée à ce jour.]

Bible. → Sûrement la version de: HELWETT John (Rev.), *The Holy Bible. Containing the old and the new testament, and apocrypha, with critical philological, and explanatory notes*, vol. I., London, Longman e.a., 1811.

Bishop Hurd, *Discourse on Poetical Imitation.* → Correspondant certainement à: HURD Richard, *The Works of Richard Hurd, Lord Bishop of Worcester,* vol. II., London, T. Cadell and W. Davies, Strand, 1811.

BELL John, *La belle assemblée. Being Bell's court and fashionable magazine, for January 1818*, London, John Bell, 1818, p. 8. [Cet ouvrage correspond peut-être à des éléments du texte non référencés par l'auteur et est le fruit des recherches bibliographiques ultérieures.]

Boethius. → Sûrement repris de: « Chromatic », dans REES Abraham (éd.), *The Cyclopaedia; or Universal Dictionary of Arts, Sciences and Literature*, vol. VII., London, Longman e.a., 1819.; Et de: *The London and Paris observer. Or weekly chronicle of news, science, literature and the fine Arts,* vol. V., Paris, A. And W. Galignani, 1829, p. 240.

BOWDICH'S *Mission from Cape Coast Castle to Ashantee.* → Correspondant à: BOWDICH Thomas Edward, *Mission from Cape Coast Castle to Ashantee, with a statistical account of that kingdom, and geographical notices of other parts of the interior of Africa*, London, John Murray, 1819.

British Critic, Quarterly Theological Review, and Ecclesiastical Record, vol. XVIII., London, F.C. & J. Rivington, 1822. [Bien qu'il s'agisse d'une revue périodique, son format correspond aux normes bibliographiques actuelles des monographies, ce qui explique ce

format de référencement. Cet ouvrage correspond peut-être à des éléments du texte non référencés par l'auteur et est le fruit des recherches bibliographiques ultérieures.]

Bruce. → Correspondant sûrement à: BRUCE James, *Travels to Discover the Source of the Nile, In the Years 1768, 1769, 1770, 1771, 1772 and 1773*, 5 vol., Edinburgh, J. Ruthven, 1790.; Mentionné dans le texte via une citation de Burney: BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period*, vol. I., London, Author, 1776, p. 224.

Buckingham, Travels. → Correspondant peut-être à: BUCKINGHAM James Silk, *Travels in Assyria, Media, and Persia. Including a journey from Bagdad bu Mount Zagros, to Hamadan, the Ancient Ecbatana, researches in Ispahan and the ruins of Persepolis, and journey from thence by Shiraz and Shapoor to the sea-shore*, London Henry Colburn, 1829.; Sûrement repris de: « On Music of the Arabians », dans [BACON Richard Mackenzie] (éd.), *Quarterly Musical Magazine and Review*, vol. ix., London, Baldwin e.a., 1827, p. 320.

BURCHELL'S *Travels*, vol. i. p. 458. → Correspondant à: BURCHELL William John, T*ravels in the Interior of Southern Africa*, vol. I., London, Longan e. a., 1822, p. 458-459.

BURCHELL'S *Travels*, vol. ii. → Correspondant à: BURCHELL William John, *Travels in the Interior of Southern Africa*, vol. II., London, Longan e. a., 1824.

Burckhardt. → Correspondant à: BURCKHARDT John Lewis, *Travels in Arabia. Comprehending an account of those territories in Hedjaz wich the Mohammedans regard as sacred,* vol. I., London, Henry Colburn, 1829.

Burney. → Correspondant à: BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period,* vol. i-iv, London, Author, 1776-1789.

BURNEY's *History, Dissertation*, vol. i. p. 31/35. → Correspondant à: BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period*, vol. I., London, Author, 1776, p. 31/35.

Burney, *History of Music*, vol. i. → Correspondant à: BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period,* vol. I., London, Author, 1776.

Burney and Mons. Burette. → Sûrement repris de: « Music », dans [SMEDLEY Edward] (éd.), *The London Encyclopaedia. Or Universal Dictionary of science, art, literature, and practical mechanics. Comprising a popular view of the present state of knowledge,* vol. XV., London, Thomas Tegg, 1829, p. 272.

BURTON Robert, *Melancholy. As it proceeds from the disposition and habit the passion of love and the influence of religion, London, T. Maiden*, 1801, p. 256. [Cet ouvrage correspond peut-être à des éléments du texte non référencés par l'auteur et est le fruit des recherches bibliographiques ultérieures.]

BUSBY'S *History of Music,* vol. i. p.172. → Correspondant à: BUSBY Thomas, *A General History of Music, from the earliest times to the present. Comprising the lives of eminent composers and musical writers*, vol. I., London, G. and W.B. Whittaker, 1819, p. 172.

BUSBY Thomas, *A Complete Dictionary of Music. To which is prefixed, a familiar introduction to the first principles of that science*, 2d ed., London, Richard Phillips, 1806. [Cet ouvrage reprend des éléments du texte non référencés par l'auteur et est le fruit des recherches bibliographiques ultérieures.]

BUSBY Thomas, *A General History of Music, from the earliest times to the present. Comprising the lives of eminent composers and musical writers*, vol. I., London, G. and W.B. Whittaker, 1819. [Cet ouvrage reprend des éléments du texte non référencés par l'auteur et est le fruit des recherches bibliographiques ultérieures.]

Calmet. → Sûrement repris de: BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period*, vol. II., London, Author, 1782, p. 227.; Ou de: [BACON Richard Mackenzie] (éd.), *Quarterly Musical Magazine and Review*, vol. IX., London, Baldwin e.a., 1827, p. 308.

CALMET Agustin, *Calmet's Dictionary of the Holy Bible. Historical, Critical, Geographical, and Etymological*, vol. II., 4th ed., London, Charles Taylor, 1823. [Cet ouvrage reprend des éléments du texte non référencés par l'auteur et est le fruit des recherches bibliographiques ultérieures.]

Campbell. → Certainement repris de: COLBURN Henry (éd.)*, The New Monthly Magazine and Literary Journal,* vol. IV., London, Henry Coldburn and Co., 1822, p. 391.

Captain Basil Hall. → Correspondant peut-être à: HALL Basil, *Extracts from a Journal Written on the Coasts of Chili, Peru, and Mexico in the years 1820, 1821, 1822*, vol. I., Edinburgh, Archibald Constantalbe and Co. e.a., 1824.; Ou à: HALL Basil, *Travels in North America in the Years 1827 and 1828*, 3 vol., Edinburgh/London, Cadell and Co./Simpkin and Marshall, 1829.

Captain Cook. Correspondant à: COOK James, *The Voyages of James Cook round the world. Comprehending a story of the south sea islands,* vol. I., London, Jaques and Wright, 1825.

Captain Corvette. → Correspondant à: CAPTAIN Corvette, *A true and almost incredible report of an Englishman, that, being cast away in the good ship called the Ascension, in Cambaya, the farthest part of the East Indies, travelled by land through many unknown kingdoms,* s.l., 1607-1608.

Captain Hall. → Correspondant à: HALL Basil, *Travels in North America, in the years 1827 and 1828,* vol. II., Philadelphia, Carey/Lea & Carey, 1829.

Captain Parry. → Correspondant avec certitude à: PARRY William Edward, *Journal of a second voyage for the discovery of a north-west passage from the Atlantic to the Pacific, performed in the year 1821-22-23,* New-York, E. Duyckinck e.a., 1824.

Cedrenus. → Peut-être repris de: ASPIN Jehoshaphat, *A systematic analysis of Universal History, from the Creation to the present time. Presenting a Compendium of History, chronology, geography, & genealogy*, vol. I., Liverpool, Nuttal e.a., 1816, p. 483.

Censorinus. → Certainement repris de: Burney Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period*, vol. II., London, Author, 1782, p. 2.

Charles Butler. → Correspondant sûrement à: BUTLER Charles, *Principles of Musik. In singing and setting. With the two-fold Use therof,* London, John Haviland, 1636.

Cicero. → Certainement repris de: BUSBY Thomas*, A General History of Music, from the earliest times to the present. Comprising the lives of eminent composers and musical writers,* vol. I., London, G. and W.B. Whittaker, 1819, p. 237.

Clemens Alexandrinus. → Certainement repris de: FOSBROKE Thomas Dudley, *Encyclopaedia of Antiquities and elements of Archeology, classical and medieval,* vol. II., London, John Nichols and Son, 1825, p. 631.

Clemens Alexandrinus*, Stromat*, lib. I. [Référence complète introuvée à ce jour.]

COLBURN Henry (éd.)*, The New Monthly Magazine and Universal register,* part. I., London, S. and R. Bentley, 1820, p. 446. [Cet ouvrage reprend des éléments du texte non référencés par l'auteur et est le fruit des recherches bibliographiques ultérieures.]

Comte Caylus. → Sûrement repris de: FOSBROKE Thomas Dudley, *Encyclopaedia of Antiquities and elements of Archeology, classical and medieval*, vol. II., London, John Nichols and Son, 1825, p. 637.

CRAWFURD'S *Siam and Cockin China.* → Correspondant à: CRAWFURD John*, Journal of an Embassy from the Governor-General of India to the Courts of Siam and Cochin-China, exhibiting a view of the actual State of these Kingdoms,* 2d ed., London, Henry Colburn/Richard Bentley, 1830. [Stafford a certainement lu la première édition et non la deuxième, cependant cette dernière est la seule trouvée.]

« Chromatic », dans REES Abraham (éd.), *The Cyclopaedia; or Universal Dictionary of Arts, Sciences and Literature*, vol. VII., London, Longman e.a., 1819. [Cet ouvrage reprend des éléments du texte non référencés par l'auteur et est le fruit des recherches bibliographiques ultérieures.]

Crotch, "Specimens of various styles of Music". → Correspondant à: CROTCH William, *Specimens of Various Styles of Music*, 3 vol., London, Author, 1808-1845.

D'Ohssons. → Certainement repris de: [AYRTON William] (éd.), *The Harmonicon, a journal of Music*, New edition, London, Samuel Leigh, 1828, p. 294.

Dan. iii. 1-5. → Mentionné dans le texte via Burney: BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period,* vol.I, London, For the Author, 1776, p. 197.

decree of the senate against that musician. → Sûrement repris de: *The London and Paris observer. Or weekly chronicle of news, science, literature and the fine Arts,* vol. V., Paris, A. And W. Galignani, 1829, p. 240.

Delmar. [Référence complète introuvée à ce jour.]

Demetrius Triclinius. → Certainement repris de: BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period,* vol. I., London, Author, 1776, p. 166.

Denon. → Sûrement repris de: DENON Vivant, *Vivant Denon's Travels in Upper and Lower Egypt, During the Operations of the French Army Under the Command of General Bonaparte,* part. I., trans from the French by Richard Quinton Somerville, Dublin, Translator, 1803.

« Diatonic », dans REES Abraham (éd.), *The Cyclopaedia; or Universal Dictionary of Arts, Sciences and Literature*, vol. XI., London, Longman e.a., 1819. [Cet ouvrage reprend des éléments du texte non référencés par l'auteur et est le fruit des recherches bibliographiques ultérieures.]

Diodorus. → Retrouvé dans: « Music », dans REES Abraham (éd.), *The Cyclopaedia; or Universal Dictionary of Arts, Sciences and Literature*, vol. XXIV., London, Longman, 1819.

Dionysius, an account of the triumph of Romulus for his victory over the Cænisenses, U. C. 4; B. C. 749. → Sûrement repris de: BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period*, vol. I., London, Author, 1776, p.475.; Ou de: BUSBY Thomas, *A General History of Music from the earliest times to the present. Comprising the lives of eminent composers and musical writers*, vol. I., London, G. & B. Whittaker & Simpkin & Marshall, 1819, p. 230.

Dionysius of Halicarnassus. → Sûrement repris de: BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period*, vol. I., London, Author, 1776, p. 335/473.

« Diverbia », dans REES Abraham (éd.), *The Cyclopaedia; or Universal Dictionary of Arts, Sciences and Literature*, vol. XII., London, Longman e.a., 1819. [Cet ouvrage correspond

peut-être à des éléments du texte non référencés par l'auteur et est le fruit des recherches bibliographiques ultérieures.]

Dodwell. → Certainement repris de: [AYRTON William] (éd.), *The Harmonicon, a journal of Music*, New edition, London, Samuel Leigh, 1828, p. 293.

Doni. → Certainement repris de: « Music », dans [SMEDLEY Edward] (éd.), *The London Encyclopaedia. Or Universal Dictionary of science, art, literature, and practical mechanics. Comprising a popular view of the present state of knowledge*, vol. XV., London, Thomas Tegg, 1829, p. 273.

Dr Blair. → Correspondant sûrement à: BLAIR Hugh, *Essays on rhetoric: abridged chiefly from dr. Blair's lectures on that science*, 4th ed., London, W. Wyde, 1801.; Sûrement repris de: BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period*, vol. I., London, Author, 1776.

Dr Priestley. → Correspondant sûrement à: RUTT John Towill. (éd.), *The Theological and miscellaneous Works of Joseph Priestley, LL.D. F.R.S. &. With notes, by the editor*, vol. XVII., George Shallfield, 1797.; Certainement repris de: BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period*, vol. I., London, Author, 1776, p. 335.

Dryden. → Correspondant à: DRYDEN John, *The poetical Works of John Dryden, Esq.,* vol. II., Edinburgh, Apollo Press, 1777.

Eccles. ii. 8. → Sûrement repris de: HELWETT John (Rev.), *The Holy Bible. Containing the old and the new testament, and apocrypha, with critical philological, and explanatory notes*, vol. I., London, Longman e.a., 1811.

Emerson, *Letters from the Ægan.* → Correspondant à: EMERSON James, *Letters from the Aegean,* New-York, J&J harper, 1829.

Encyclopaedia Londinensis. Or, Universal Dictionary of Arts, sciences, and Literature, vol. VIII., London, J. Adlard, 1810, p. 960. [Cet ouvrage correspond peut-être à des éléments du texte non référencés par l'auteur et est le fruit des recherches bibliographiques ultérieures.]

Epigram of Callimachus. → Certainement repris de: BUSBY Thomas, *A General History of Music from the earliest times to the present. Comprising the lives of eminent composers and musical writers, vol. I., London, G. & B. Whittaker & Simpkin & Marshall*, 1819, p. 113.

Eschylus. → Certainement repris de: BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period*, vol. I., London, Author, 1776, p. 339.

Essay on Music, by M. de la Borde. → Correspondant à: DE LA BORDE Jean-Benjamin, *Essai sur la musique ancienne et moderne,* tome I. livre I., Paris, Ph.-D. Pierres, 1780.

Euripides. → Certainement repris de: FOSBROKE Thomas Dudley, *Encyclopaedia of Antiquities and elements of Archeology, classical and medieval,* vol. II., London, John Nichols and Son, 1825, p. 631.

Exodus (15th chapter). → Sûrement repris de: HELWETT John (Rev.), *The Holy Bible. Containing the old and the new testament, and apocrypha, with critical philological, and explanatory notes*, vol. I., London, Longman e.a., 1811.

Exodus xv. 20. → Sûrement repris de: HELWETT John (Rev.), *The Holy Bible. Containing the old and the new testament, and apocrypha, with critical philological, and explanatory notes*, vol. I., London, Longman e.a., 1811.

Exodus, xix. 13/16/19. → Sûrement repris de: HELWETT John (Rev.), *The Holy Bible. Containing the old and the new testament, and apocrypha, with critical philological, and explanatory notes*, vol. I., London, Longman e.a., 1811.

Ezra, iii. 10, 11. → Sûrement repris de: HELWETT John (Rev.), *The Holy Bible. Containing the old and the new testament, and apocrypha, with critical philological, and explanatory notes*, vol. I., London, Longman e.a., 1811.

Father Amiot. → Correspondant sûrement à : AMIOT Jean Joseph Marie, *Mémoires concernant l'histoire, les sciences et les arts des Chinois*, 15 vol., Paris, Nyon, 1776-1791.

Father Charlevoix. → Correspondant sûrement à: DE CHARLEVOIX Pierre-François-Xavier*, Histoire et description générale de la Nouvelle France, avec le Journal historique*

d'un voyage fait par ordre du roi dans l'Amérique septentrionale, 2 vol., Paris, Pierre-François Giffart/Nyon Fils, 1744.

Fauriel, *"Chants Populaires de la Grèce Moderne".* → Correspondant à : FAURIEL Claude, Chants Populaires de la Grèce Moderne. Recueillis et publiés, avec une traduction française, des éclaircissements et des notes, tome I./tome II., Paris, Firmin Didot Père et Fils, 1824/1825.

Festus. → Sûrement repris de: "Buccina", dans [SMEDLEY Edward] (éd.), *The London Encyclopaedia. Or Universal Dictionary of science, art, literature, and practical mechanics. Comprising a popular view of the present state of knowledge*, vol. IV., London, Thomas Tegg, 1829, p. 634.

Fétis, a letter addressed to the editor of the *Harmonicon.* [Référence complète introuvée à ce jour.]

Finlayson, *Mission to Siam and Huè.* → Correspondant à: RAFFLED Stanford Thomas, *Mission to Siam, and Hué the capital of Cochin China, in the Years 1821-2. From the journal of the late George Finlayson Esq.,* London, John Murray, 1826.

FORBES James*, Oriental Memoirs. Selected and Abridged from a Series of Familiar Letters Written During Seventeen Years Residence in India. Including Observations on Part of Africa and South America, and a Narrative of Occurences in Four India Voyages,* vol. III., London, White e.a., 1813, p. 297. [Cet ouvrage reprend des éléments du texte non référencés par l'auteur et est le fruit des recherches bibliographiques ultérieures.]

Forkell. [Référence complète introuvée à ce jour.]

FOSBROKE Thomas Dudley, *Encyclopaedia of Antiquities and elements of Archeology, classical and medieval*, vol. II., London, John Nichols and Son, 1825, p. 627. [Cet ouvrage reprend des éléments du texte non référencés par l'auteur et est le fruit des recherches bibliographiques ultérieures.]

Fowke Francis, Esq. in a Letter to Sir W. Jones. → Correspondant à: FOWKE Francis, "An extract of a letter from Francis Fowke, Esq. To the president", in *Asiatic Researches. Or, Transactions of the Society Instituted in Bengal, for Inquiring Into the History and Antiquities,*

the Arts, Sciences, and Literature, of Asia, vol. I, London, Vernor and Hood, 1798, p. 295-299.

Fraser, History of Nadir Shah. → Correspondant à: FRASER James, *The History of Nadir Shah. Formerly called Thamas Kuli Khan, the present emperor of Persia*, London, W. Straban, 1742.

FRASER James, « A Catalogue of Manuscripts in the Persic, Arabic and Sanskerrit », dans *The History of Nadir Shah. Formerly called Thamas Kuli Khan, the present emperor of Persia*, London, W. Straban, 1742. [Cet ouvrage reprend des éléments du texte non référencés par l'auteur et est le fruit des recherches bibliographiques ultérieures.]

« Genera », dans REES Abraham (éd.), *The Cyclopaedia; or Universal Dictionary of Arts, Sciences and Literature,* vol. XVI., London, Longman e.a., 1819. [Cet ouvrage reprend des éléments du texte non référencés par l'auteur et est le fruit des recherches bibliographiques ultérieures.]

Genesis iv. 21. → Peut-être repris de: HELWETT John (Rev.), *The Holy Bible. Containing the old and the new testament, and apocrypha, with critical philological, and explanatory notes*, vol. I., London, Longman e.a., 1811.

Genesis v. 26. → Peut-être repris de: HELWETT John (Rev.), *The Holy Bible. Containing the old and the new testament, and apocrypha, with critical philological, and explanatory notes*, vol. I., London, Longman e.a., 1811.

Genesis xxxi. 26/27. → Peut-être repris de: HELWETT John (Rev.), *The Holy Bible. Containing the old and the new testament, and apocrypha, with critical philological, and explanatory notes*, vol. I., London, Longman e.a., 1811.

[GIFFORD William] (éd.), *The Quarterly Review. August & November,* vol. IV., London, John Murray e.a., 1810, p. 366. [Cet ouvrage reprend des éléments du texte non référencés par l'auteur et est le fruit des recherches bibliographiques ultérieures. Bien qu'il s'agisse d'une revue périodique, son format correspond aux normes bibliographiques actuelles des monographies, ce qui explique ce format de référencement.]

Ginguene, *Encyclopedie Methodique.* → Correspondant à : FRAMERY Nicolas Etienne et GINGUENE Pierre-Louis (éd.), *Encyclopédie méthodique. Musique,* tome I., Paris, Panckoucke, 1791.

Gognet, History of China. → Correspondant sûrement à: GOGUET Antoine-Yves, *De l'origine des Lois des arts et des sciences, et de leur progrès chez les anciens peuples,* tome 3, 2e part., Paris, Desaint et Saillant, 1758.

Goldingham, *Asiatic Researches*, vol. v. → Correspondant à: GOLDINGHAM, « Some account of the sculptures at Mahabalipoorum; usually called the seven pagodas », dans *Asiatic Researches. Or, Transactions of the Society Instituted in Bengal, for Inquiring Into the History and Antiquities, the Arts, Sciences, and Literature, of Asia,* vol. V., London, Sewell e.a., 1799.

GRAHAM Maria, *Letters on India*, London, Longman e.a., 1814, p. 51. [Cet ouvrage reprend des éléments du texte non référencés par l'auteur et est le fruit des recherches bibliographiques ultérieures.]

Guys. → Certainement repris de: [AYRTON William] (éd.), *The Harmonicon, a journal of Music*, New edition, London, Samuel Leigh, 1828, p. 294.

Haji Khalfa. [Référence complète introuvée à ce jour.]

Hawkins's *History of Music,* vol. i. p. 4. → Correspondant à: HAWKINS John, *A General History of the Science and Practice of Music*, vol. I., London, T. Payne, 1776, p. 4.

"*Hebrew Music*", in REES's *Cyclopaedia.* → Correspondant à: « Hebrew Music », dans REES Abraham (éd.), *The Cyclopaedia; or Universal Dictionary of Arts, Sciences and Literature*, vol. XVII., London, Longman e.a., 1819.

Hellis. → Correspondant à: ELLIS Henry, *Journal of the Proceedings of the Late Embassy to China. Comprising a Correct Narrative of the Public Transactions of the Embassy, of the Voyage to and from China, and of the Journey from the Mouth of the Pei-Ho to the Return to Canton*, London, John Murray, 1817.

Hesychius. → Certainement repris de: BUSBY Thomas, *A General History of Music, from the earliest times to the present. Comprising the lives of eminent composers and musical writers*, vol. I., London, G. and W.B. Whittaker, 1819, p. 216.

Historical Relation of the kingdom of Chile, by ALONSO DE OVALLE, a Jesuit, and native of St Jago, of Chile. -1649. → Correspondant à: DE OVALLE Alonso, *Historical Relation of the kingdom of Chile,* Rome, Francisco Cavallo, 1649, trad. de l'Espagnol, London, Blackswan, 1703. [L'édition de 1649 similaire à celle donnée par Stafford dans l'ouvrage n'a pas été retrouvée.]

Holy Writ. → Sûrement la version de: HELWETT John (Rev.), *The Holy Bible. Containing the old and the new testament, and apocrypha, with critical philological, and explanatory notes*, vol. I., London, Longman e.a., 1811.

Homer, Hymn to Mercury. → Certainement repris de: BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period,* vol. I., London, Author, 1776, p. 514.

Homer, Iliad. → Correspondant peut-être à: HOMER, *The Iliad,* trans. from Grec by Alexander Pope, London, Frederic Warn and Co., 1720.; Sûrement repris de: BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period*, vol. I., London, Author, 1776, p. 338.

Homer, Odyssey. → Correspondant peut-être à: HOMER, *The Odyssey*, trans. from Grec by Alexander Pope, London, Bernard Lintot, 1725. ; Sûrement repris de: BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period*, vol. I., London, Author, 1776, p. 338.

Horace. → Certainement repris de: Burney Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period*, vol. II., London, Author, 1782, p. 2.

Isaac Newton. → Sûrement repris de: BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period*, vol. I., London, Author, 1776, p. 335.

J. F. Dannely, 29th part of the London Encyclopaedia, art. Music. → Correspondant sûrement à: « Music », dans [SMEDLEY Edward] (éd.), *The London Encyclopaedia. Or Universal Dictionary of science, art, literature, and practical mechanics. Comprising a popular view of the present state of knowledge*, vol. XV., London, Thomas Tegg, 1829, p. 273.

JACKSON'S *Account of Morocco.* → Correspondant à: JACKSON James Grey, *An account of the Empire of Marocco, and the district of Suse,* London, W. Buler and Co., 1809.

John Crawfurd. → Correspondant sûrement à: CRAWFURD John, *Journal of an Embassy from the Governor-General of India to the Courts of Siam and Cochin-China, exhibiting a view of the actual State of these Kingdoms*, 2e éd., London, Henry Colburn/Richard Bentley, 1830. [Stafford a certainement lu la première édition et non la deuxième, cependant cette dernière est la seule trouvée.]

John Francis Gerrelli Careri, 1696. [Référence complète introuvée à ce jour.]

JONES George, *History of the rise and progress of music, theoretical and practical, London, Aldard and Sons*, 1818, p. 352. [Cet ouvrage reprend des éléments du texte non référencés par l'auteur et est le fruit des recherches bibliographiques ultérieures.]

JONES William, « On the musical mode of the Hindus », dans *Asiatic Researches. Or, Transactions of the Society Instituted in Bengal, for Inquiring Into the History and Antiquities, the Arts, Sciences, and Literature, of Asia*, vol. III., London, J. Sewell e.a., 1799, p. 71. [Cet ouvrage reprend des éléments du texte non référencés par l'auteur et est le fruit des recherches bibliographiques ultérieures.]

Josephus. → Sûrement repris de: « Hebrew Music », dans REES Abraham (éd.), *The Cyclopaedia; or Universal Dictionary of Arts, Sciences and Literature*, vol. XVII., London, Longman e.a., 1819.; De: BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period*, vol. I., London, Author, 1776, p. 248.; Et de: FOSBROKE Thomas Dudley, *Encyclopaedia of Antiquities and elements of Archeology, classical and medieval*, vol. II., London, John Nichols and Son, 1825, p. 627.

Juba, Theatrical History. [Référence complète introuvée à ce jour.]

Juvenal. [Référence complète introuvée à ce jour.]

Kircher. → Sûrement repris de: [BACON Richard Mackenzie] (éd.), *Quarterly Musical Magazine and Review,* vol. VIII., London, Baldwin e.a., 1826, p. 46.

Kircher, Musurgia. → Sûrement repris de: FOSBROKE Thomas Dudley, *Encyclopaedia of Antiquities and elements of Archeology, classical and medieval*, vol. II., London, John

Nichols and Son, 1825, p. 627.; Et de: « Music », dans [SMEDLEY Edward] (éd.), *The London Encyclopaedia. Or Universal Dictionary of science, art, literature, and practical mechanics. Comprising a popular view of the present state of knowledge,* vol. XV., London, Thomas Tegg, 1829, p. 272.

Klaproth, *Asiatic Journal for November,* 1823. → Correspondant à: KLAPROTH Julius, « An Essay on the Authority of the Asiatic Historians », dans *Asiatic Journal and Monthly Register for British and Foreign India, China and Australasia,* vol. XVI., London, Wm. H. Allen & Company, 1823.

KOTZEBUE's *Narrative of the Russian Embassy to Persia*, in 1817, p. 156. → Correspondant à: KOTZEBUE A.F.F. von, *Narrative of a Journey into Persia, in the suite of the imperial Russian Embassy, in the year 1817,* trans. from the German, London, Longman e.a., 1819, p. 156.

Lacedemonians. → Sûrement repris de: BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period*, vol. I., London, Author, 1776, p. 420.

Lady Mary Wortley Montague. → Certainement repris de: [AYRTON William] (éd.), *The Harmonicon, a journal of Music*, New edition, London, Samuel Leigh, 1828, p. 294.

Letter on 'Oriental music', in the *Quarterly Musical Review and Magazine,* vol. viii. p. 20. → Correspondant à: « Letter on "Oriental Music" », dans [BACON Richard Mackenzie] (ed.), *Quarterly Musical Review and Magazine,* vol. VIII., London, Baldwin e.a., 1826, p.20.

Lieutenant Back. → Correspondant à: KNIGHT Edward, BACK George, and SOANE George*, Canadians airs. With symphonies and accompaniments,* London, J. Power, 1823.

[LIMBIRD John] (éd.)*, The Mirror of Literature, amusement, and instruction. Containing original essays*, vol. IX., London, J. Limbird, 1827, p. 71. [Cet ouvrage reprend des éléments du texte non référencés par l'auteur et est le fruit des recherches bibliographiques ultérieures.]

Lind. → Sûrement repris de: BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period*, vol. I., London, Author, 1776, p. 38.

Linghen Kouei. → Sûrement repris de: [SCOTT John] (éd.), *London Magazine. January to June*, vol. I., London, Bladwin e.a., 1820, p. 160.

Livy. → Sûrement repris de: BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period*, vol. I., London, Author, 1776, p. 478-479.; Et de: BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period*, vol. II., London, Author, 1782, p. 482/487.

Lord Macartney's English officers. → Sûrement repris de: [GIFFORD John] (éd.), *The Quarterly Review. April & July*, vol. XIII., London/New-York, Eastburn/Kirk & Co., 1815, p.63.

Lord Mayor. → Certainement repris de: [BUCKINGHAM James Silk] (éd.), *The Oriental Herald. And Colonial Review,* vol. III., London, Richardson, 1824, p. 447.

Lucian. → Certainement repris de: [MACFARQUHAR Colin e.a.] (éd.)*, Encyclopedia Britannica. Or, a dictionary of art, sciences and miscellaneous literature,* vol. XIV., 5th ed., Edinburgh, Encyclopaedia press, 1817, p. 492.

Lucretius. → Retrouvé dans: « Music », dans REES Abraham (éd.), *The Cyclopaedia; or Universal Dictionary of Arts, Sciences and Literature*, vol. XXIV., London, Longman, 1819.

« Lute », dans REES Abraham (éd.), *The Cyclopaedia; or Universal Dictionary of Arts, Sciences and Literature*, vol. XXI., London, Longman e.a., 1819. [Cet ouvrage reprend des éléments du texte non référencés par l'auteur et est le fruit des recherches bibliographiques ultérieures.]

Lycurgus. → Certainement repris de: COLBURN Henry (éd.)*, The New Monthly Magazine and Universal register,* vol. IV., London, Henry Coldburn and Co., 1822, p. 393.

« Lyre », dans [SMEDLEY Edward] (éd.), *The London Encyclopaedia. Or Universal Dictionary of science, art, literature, and practical mechanics. Comprising a popular view of the present state of knowledge,* vol. XIII., London, Thomas Tegg, 1829, p. 361/362. [Cet ouvrage reprend des éléments du texte non référencés par l'auteur et est le fruit des recherches bibliographiques ultérieures.]

M. F. Krautmann. → Cité dans: [AYRTON William] (éd.), *The Harmonicon, a journal of Music,* vol. III., London, Samuel Leigh, 1825, p. 55.

M'Farlane, "Appendix" to "Constantinople in 1828". → Correspondant à: MACFARLANE Charles, « Appendix », dans *Constantinople in 1828. A Residence of Sixteen Months in the Turkish Capital and Provinces, with an Account of the Present State of the Naval and Military Power, and of the Resources of the Ottoman Empire*, London, Saunders and Otley, 1829, p. 460-461.

[MACFARQUHAR Colin e.a.] (éd.), *Encyclopedia Britannica. Or, a dictionary of art, sciences and miscellaneous literature*, vol. XIV., 6th ed., Edinburgh, Archibald Constable and Co., 1823, p. 351/491/492. [Cet ouvrage reprend des éléments du texte non référencés par l'auteur et est le fruit des recherches bibliographiques ultérieures.]

Maimonides. → Certainement repris de: BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period*, vol. I., London, Author, 1776, p. 248.

Major Denham. → Correspondant à: DENHAM Dixon, CLAPPERTON Hugh, et OUDNEY Walter, *Narrative of travels and discoveries in Northern and Central Africa in the years 1822, 1823, and 1824,* London, John Murray, 1826.

Major Laing. → Correspondant à: LAING Alexander Gordon, *Travels in the Timannee, Kooranko, and Soolima countries, in Western Africa,* London, John Murray, 1825.

Major O' Niell. → Sûrement repris de: [BACON Richard Mackenzie] (éd.), *Quarterly Musical Magazine and Review*, vol. VIII., London, Baldwin e.a., 1826, p. 196.

MARINER'S *Tonga Islands*; vol. xiii of *Constable's Miscellany*, p.123-4. → Correspondant sûrement à: MARINER William, « Mariner's Tonga Islands », vol. I., dans *Constable's Miscellany of Original and Selected Publications in the various departments of literature, science, and the arts,* vol. XIII., Edinburgh, s. l., 1827, p. 123-124.

Maximus Tyrius. → Certainement repris de: BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period*, vol. II., London, Author, 1782, p. 2.

Milton, Hymn of the Nativity. → Correspondant sûrement à: MILTON John, *On the Morning of Christ's Nativity,* s.l., 1629.

MILTON John, *The poetical works of John Milton. To which is prefixed the life of the author,* London, Bayne and Son e.a., 1825. [Cet ouvrage reprend des éléments du texte non référencés par l'auteur et est le fruit des recherches bibliographiques ultérieures.]

« Mode », dans REES Abraham (éd.), *The Cyclopaedia; or Universal Dictionary of Arts, Sciences and Literature*, vol. XXIII., London, Longman e.a., 1819. [Cet ouvrage reprend des éléments du texte non référencés par l'auteur et est le fruit des recherches bibliographiques ultérieures.]

MOLLIEN'S *Travels in the Interior of Africa.* → Correspondant à: MOLLIEN Gaspard Théodore*, Travels in the interior of Africa, to the sources of the Senegal and Gambia: performed by command of the French Government, in the year 1818, trad. du Français by Thomas Edward Bowdich*, London, Henry Colburn & Co., 1820.

"Music", in the *London Encyclopedia.* → Correspondant à: « Music », dans [SMEDLEY Edward] (ed.), *The London Encyclopaedia. Or Universal Dictionary of science, art, literature, and practical mechanics. Comprising a popular view of the present state of knowledge*, vol. XV., London, Thomas Tegg, 1829, p. 272.

« Music of the East », in *The Asiatic Journal and Monthly Register for British India and its dependencies,* vol. X., London, Black e.a., 1820, p. 335. [Bien qu'il s'agisse d'une revue périodique, son format correspond aux normes bibliographiques actuelles des monographies, ce qui explique ce format de référencement. Cet ouvrage reprend des éléments du texte non référencés par l'auteur et est le fruit des recherches bibliographiques ultérieures.]

Nathan, *Essay on the History and Theory of Music*, p.42/44-45. → Correspondant à: NATHAN Isaac, *Musurgia Vocalis. An essay on the History and Theory of Music*, *and on the Qualities, Capabilities, and Management of the Human Voice*, 2e ed., London, Fentum, 1836, p. 42/44-45. [Cette édition correspond à une édition ultérieure au texte de William C. Stafford (1830) car aucune édition antérieure à cette date n'a été retrouvée.]

New Edinburgh Review, vol. ii. p. 510. [Référence complète introuvée à ce jour (seulement la première édition a été trouvée).]

Niebuhr. → Correspondant à: NIEBUHR Carsten, *Travels through Arabia, and other countries in the East*, vol. I., trans. from German by Robert Heron, Edinburgh, R. Morison and son e.a., 1792.

Nizami. [Référence complète introuvée à ce jour.]

Numbers, x. 2. → Sûrement repris de: HELWETT John (Rev.), *The Holy Bible. Containing the old and the new testament, and apocrypha, with critical philological, and explanatory notes*, vol. I., London, Longman e.a., 1811.

Numbers, xxxi. 6. → Sûrement repris de: HELWETT John (Rev.), *The Holy Bible. Containing the old and the new testament, and apocrypha, with critical philological, and explanatory notes*, vol. I., London, Longman e.a., 1811.

Odyssey book xv. See also book iv. verse 25. → Correspondant peut-être à: HOMER, *The Odyssey*, trans. from Grec by Alexander Pope, London, Bernard Lintot, 1725.

Orme. → Correspondant à: ORME Robert, *A History of the Military Transactions of the British Nation in Indostan. From the Year MDCCXLV*, London, John Nourse, 1763.

Ovid. → Certainement repris de: BUSBY Thomas*, A General History of Music, from the earliest times to the present. Comprising the lives of eminent composers and musical writers,* vol. I., London, G. and W.B. Whittaker, 1819, p. 237.

P. Della Valle. → Certainement repris de: [AYRTON William] (éd.), *The Harmonicon, a journal of Music*, New edition, London, Samuel Leigh, 1828, p. 294.

P. Panau. → Sûrement repris dans: « Chromatic », dans REES Abraham (éd.), *The Cyclopaedia; or Universal Dictionary of Arts, Sciences and Literature*, vol. VII., London, Longman e.a., 1819.

Padre Martini, "*Storia della Musica*". → Correspondant peut-être à : MARTINI Giambattista , *Storia della musica*, tomo primo, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1757.

Paterson, "Gamas or Musical Scales of the Hindoos". → Peut-être repris de: [BACON Richard Mackenzie] (éd.), *Quarterly Musical Review and Magazine*, vol. VII., London, Baldwin e.a., 1825, p. 461.; Ou de: PATERSON, « Gamas or Musical Scales of the Hindoos »,

dans GLADWIN Francis (éd.), *Oriental Miscellany. Consisting of Original Productions and Translations*, vol. I., Calcutta, Daniel Stuart, 1785.

Pausanius. → Sûrement repris de: « Amphion », dans REES Abraham (éd.), *The Cyclopaedia; or Universal Dictionary of Arts, Sciences and Literature*, vol. II., London, Longman, 1819.

PERCY Sholto et PERCY Reuben, *The Percy Anecdotes. Original and select*, London, T. Boys, 1822, p. 6. [Cet ouvrage correspond peut-être à des éléments du texte non référencés par l'auteur et est le fruit des recherches bibliographiques ultérieures.]

Perne, a memoir Greek music. → Correspondant sûrement à: PERNE François-Louis, « Recherches sur la musique ancienne », dans FÉTIS François-Joseph (éd.), *Revue Musicale*, vol. III./vol. IV., Paris, Bureau du Journal, 1828/1829. [Bien qu'il s'agisse d'une revue périodique, son format correspond aux normes bibliographiques actuelles des ouvrages collectifs, ce qui explique ce format de référencement.]

Philodoxenus, treatise. [Référence complète introuvée à ce jour.]

Phoenix of Colophon. [Référence complète introuvée à ce jour.]

Plato. → Sûrement repris de: [BACON Richard Mackenzie] (éd.), *Quarterly Musical Magazine and Review*, vol. VII., London, Baldwin e.a., 1825, p. 461.; De: BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period*, vol. I., London, Author, 1776, p. 360. ; Et de : « Music », dans [SMEDLEY Edward] (éd.), *The London Encyclopaedia. Or Universal Dictionary of science, art, literature, and practical mechanics. Comprising a popular view of the present state of knowledge,* vol. XV., London, Thomas Tegg, 1829, p. 272.

Pliny. → Certainement repris de: BUSBY Thomas, *A General History of Music, from the earliest times to the present. Comprising the lives of eminent composers and musical writers*, vol. I., London, G. and W.B. Whittaker, 1819, p. 216.

Plutarch. → Sûrement repris de: BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period*, vol. I., London, Author, 1776, p. 209/360/368.

PLUTARCH, *Plutarch's Morals*, vol. I., 4th ed., trans. from the Greek by several hands, London, Tho. Braddyll, 1704, p. 102. [Cet ouvrage correspond peut-être à des éléments du texte non référencés par l'auteur et est le fruit des recherches bibliographiques ultérieures.]

Principles of music, by Charles Butler. 4to. London, 1636. p. 52. → Correspondant à: BUTLER Charles, *Principles of Musik. In singing and setting. With the two-fold Use therof,* London, John Haviland, 1636, p. 52.

Proclus. Cité via une citation de Burney, *History of Music*, vol. i. p. 197. → Correspondant à: BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period,* vol. I., London, Author, 1776, p. 205.

Psalm xcviii. 6. → Sûrement repris de: HELWETT John (Rev.), *The Holy Bible. Containing the old and the new testament, and apocrypha, with critical philological, and explanatory notes*, vol. I., London, Longman e.a., 1811.

Pythagoras. [Référence complète introuvée à ce jour.]

Pythic ode of Pindar. → Sûrement repris de: « Music », dans [SMEDLEY Edward] (éd.), *The London Encyclopaedia. Or Universal Dictionary of science, art, literature, and practical mechanics. Comprising a popular view of the present state of knowledge,* vol. XV., London, Thomas Tegg, 1829, p. 272.

Quintilian. → Certainement repris de: BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period,* vol. I., London, Author, 1776, p. 513.

Quarterly Musical Magazine and Review. → Correspondant à: [BACON Richard Mackenzie] (ed.), *Quarterly Musical Magazine and Review,* London, Baldwin e.a., 1818-1828. [Bien qu'il s'agisse d'une revue périodique, son format correspond aux normes bibliographiques actuelles des monographies, ce qui explique ce format de référencement.]

Quarterly Musical Review, vol. vii. p. 451. → Correspondant à: [BACON Richard Mackenzie] (éd.), *Quarterly Musical Magazine and Review,* vol. VII., London, Baldwin e.a., 1825, p. 451. [Bien qu'il s'agisse d'une revue périodique, son format correspond aux normes bibliographiques actuelles des monographies, ce qui explique ce format de référencement.]

Quarterly Musical Magazine and Review, vol. viii. → Correspondant à: [BACON Richard Mackenzie] (éd.), *Quarterly Musical Magazine and Review,* vol. VIII., London, Baldwin e.a., 1826. [Bien qu'il s'agisse d'une revue périodique, son format correspond aux normes bibliographiques actuelles des monographies, ce qui explique ce format de référencement.]

Quarterly Musical Magazine and Review, vol. ix. → Correspondant à: [BACON Richard Mackenzie] (éd.), *Quarterly Musical Magazine and Review,* vol. IX., London, Baldwin e.a., 1827. [Bien qu'il s'agisse d'une revue périodique, son format correspond aux normes bibliographiques actuelles des monographies, ce qui explique ce format de référencement.]

Rameau. [Référence complète introuvée à ce jour.]

RITSON Joseph, *A select collection of english songs, with their original airs. And a historical essay on the origin and progress of national songs*, 2d ed., vol. I., London, F.C. And J. Rivingston, 1813, p. xv-xvi. [Cet ouvrage reprend des éléments du texte non référencés par l'auteur et est le fruit des recherches bibliographiques ultérieures.]

Rollin, Charles. → Correspondant à: ROLLIN Charles, *The History of the arts and sciences of the Ancients,* Glasgow/Edinburgh, Blackie e.a., 1829.

Sacred books of the Hindoos. → Sûrement repris de: RUTT J. T. (éd.), *The Theological and miscellaneous Works of Jospeph Priestley LL.D. F.R.S. &.. With notes, by the editor*, vol. XVII., George Shallfield, 1797, p. 152.

Sanchoniathon. [Référence complète introuvée à ce jour.]

Savary. → Correspondant certainement à : SAVARY Claude-Etienne, *Lettres sur l'Égypte,* tome I., Paris, Bleuet Jeune, 1798.

Scenes and Impressions in Egypt. → Correspondant certainement à: [SHERER Moyle], *Scenes and Impressions in Egypt and Italy*, London, Longman e.a., 1824.

[SCOTT John] (éd.), *London Magazine. January to June*, vol. I., London, Bladwin e.a., 1820. [Cet ouvrage reprend des éléments du texte non référencés par l'auteur et est le fruit des recherches bibliographiques ultérieures.]

Sheik of Bornou. → Citation reprise de: DENHAM Dixon, CLAPPERTON Hugh, and OUDNEY Walter, *Narrative of travels and discoveries in Northern and Central Africa in the years 1822, 1823, and 1824,* London, John Murray, 1826, p. 74.

Sir George Staunton. → Correspondant à: STAUNTON George, *An Authentic Account of an Embassy from the King of Great Britain to the Emperor of China,* vol. I., Dublin, P. Wogan e.a., 1798.

Sir John Malcolm. → Correspondant à: MALCOLM John, *Memoir of Central India, including Malwa, and adjoining provinces. With the History, and copious illustrations of the past and present condition of that country,* vol. II., London, Kingsbury e.a., 1823.

Sir John Malcolm, *History of Persia.* → Correspondant à: MALCOLM John, *The History of Persia. From the most early period to the present time,* vol. II., London, John Murray, 1815.

Sir R. K. Porter. → Correspondant sûrement à: PORTER Robert K., *Travels in Georgia, Persia, Armenia, ancient Babylonia, &c. &c. During the years 1817, 1818, 1819, and 1820*, vol. I., London, Longman e.a., 1821.

Sir William Jones. → Correspondant sûrement à: WILLIAM Jones, « The fourth anniversary discourse. Delivered 15 february, 1787. By the president », dans *Asiatic Researches. Or, Transactions of the Society, Instituted in Bengal, for inquiring into the history and antiquities, the art, sciences, and literature of Asia,* vol. II., 5th ed., London, J. Swan and Son, 1807, p. 15.; Et sûrement repris: Lord Teignmouth, *The Works of Sir William Jones*, 13 vol., London, John Stockdale, 1807.

Sir William Jones*, On the Musical Modes of the Hindoos*. Works, vol. iv. p. 157/178. → Correspondant sûrement à: JONES William, « Musical modes of the Hindoos », dans LORD TEIGNMOUTH, *The Works of Sir William Jones*, vol. IV., London, John Stockdale/John Walker, 1807, p. 157/178.

SIR WILLIAM JONES'S *Second anniversary discourse before the Asiatic Society of Calcutta.* Works., vol. iii. p. 17. → Correspondant à: Jones William, « Second anniversary discourse, delivered 24 february 1785 », dans LORD TEIGNMOUTH, *The Works of Sir William Jones*, vol. III., London, John Stockdale/John Walker, 1807, p. 17.

Sir William Ouseley, *Oriental Collections*. → Correspondant à: OUSELEY William, *The Oriental Collections. Consisting of Original Essays and Dissertations, Translations and Miscellaneous Papers, Illustrating the History and Antiquities, the Arts, Sciences, and Literatures of Asia*, London, Cadell and Davies, 1797.

SIR W. OUSELEY'S *Oriental Collections*, vol. i., p. 74/76. → Correspondant à: OUSELEY William, *The Oriental Collections. Consisting of Original Essays and Dissertations, Translations and Miscellaneous Papers, Illustrating the History and Antiquities, the Arts, Sciences, and Literatures of Asia,* vol. I., London, Cadell and Davies, 1797, p. 74/76.

Sophocles. → Certainement repris de: FOSBROKE Thomas Dudley, *Encyclopaedia of Antiquities and elements of Archeology, classical and medieval,* vol. II., London, John Nichols and Son, 1825, p. 631.

St Jerome. → Certainement repris de: CALMET Agustin, *Calmet's Dictionary of the Holy Bible. Historical, Critical, Geographical, and Etymological*, vol. II., 4th ed., London, Charles Taylor, 1823.

Stillingfleet. → Certainement repris de: « Music », dans [SMEDLEY Edward] (éd.), *The London Encyclopaedia. Or Universal Dictionary of science, art, literature, and practical mechanics. Comprising a popular view of the present state of knowledge*, vol. XV., London, Thomas Tegg, 1829, p. 273.

Strabo. → Sûrement repris de: BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period*, vol. I., London, For the Author, 1776, p. 231/474.

Suetonius. → Peut-être repris de: BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period,* vol. I., London, Author, 1776, p. 492-494.; Ou de: BUSBY Thomas, *A General History of Music, from the earliest times to the present. Comprising the lives of eminent composers and musical writers*, vol. I., London, G. and W.B. Whittaker, 1819, p. 241-243.

« Summary of the latest intelligence from India and other countries of the East », dans *The Oriental Herald, and Journal of General Literature*, vol. XII., London, Editors, 1827, p.99. [Cet ouvrage correspond peut-être à des éléments du texte non référencés par l'auteur et est le fruit des recherches bibliographiques ultérieures.]

Tartini. → Correspondant peut-être à : TARTINI Giuseppe, *Traité des agrémens de la musique*, trad. de l'Italien par P. Denis, Paris, M. De la Chevardière, 1775.

Taugoin, "Journey in Persia". → Correspondant certainement à: TANCOIGNE J.M., *A Narrative of a Journey into Persia, and Residence at Teheran. Containing a descriptive itinerary from Constantinople to the persian capital*, trans. from the French, London, William Wright, 1820.

the 3d volume of *The Harmonicon.* → Correspondant à: [AYRTON William] (éd.), *The Harmonicon, a journal of Music,* vol. III., London, Samuel Leigh, 1825. [Bien qu'il s'agisse d'une revue périodique, son format correspond aux normes bibliographiques actuelles des monographies, ce qui explique ce format de référencement.]

The Arabian Night's Entertainments. → Correspondant à: *The Arabian Night's Entertainments. Consisting of One Thousand and One Stories*, London, J. Limbird, 1827.

The Athenaeum Journal of literature, science, and the fine arts. From January to December, London, J. Lection, 1830, p. 231. [Bien qu'il s'agisse d'une revue périodique, son format correspond aux normes bibliographiques actuelles des monographies, ce qui explique ce format de référencement. Cet ouvrage reprend des éléments du texte non référencés par l'auteur et est le fruit des recherches bibliographiques ultérieures.]

The Harmonicon, vol. i. p.186. → Correspondant à: [AYRTON William] (éd.)*, The Harmonicon. A journal of music*, vol. I., London, William Pinnock e.a., 1823, p. 186. [Bien qu'il s'agisse d'une revue périodique, son format correspond aux normes bibliographiques actuelles des monographies, ce qui explique ce format de référencement.]

The Harmonicon, vol. ii. p.109 → Correspondant à: [AYRTON William] (éd.)*, The Harmonicon. A journal of music*, vol. II., London, William Pinnock e.a., 1824, p. 109. [Bien qu'il s'agisse d'une revue périodique, son format correspond aux normes bibliographiques actuelles des monographies, ce qui explique ce format de référencement.]

"The History of that Great and Renowned Monarchy of China, by F. Alvarez Semedo". → Correspondant à: SEMEDO Alvarez, *The history of that great and renowned monarchy of China. Wherein all the particular provinces are accurately described: as also the dispositions, manners, learning, lawes, militia, government, and religion of the people.*

Together with the traffick and commodities of that countrey, trans. from Portugese, London, E. Tyler for I. Crook, 1655.

the laws of the ten tables. → Sûrement repris de: BUSBY Thomas, *A General History of Music from the earliest times to the present. Comprising the lives of eminent composers and musical writers*, vol. I., London, G. & B. Whittaker & Simpkin & Marshall, 1819, p. 232.

The London and Paris observer. Or weekly chronicle of news, science, literature and the fine Arts, vol. V., Paris, A. And W. Galignani, 1829, p. 240. [Bien qu'il s'agisse d'une revue périodique, son format correspond aux normes bibliographiques actuelles des monographies, ce qui explique ce format de référencement. Cet ouvrage correspond peut-être à des éléments du texte non référencés par l'auteur et est le fruit des recherches bibliographiques ultérieures.]

the LXX. → Sûrement repris de: HELWETT John (Rev.), *The Holy Bible. Containing the old and the new testament, and apocrypha, with critical philological, and explanatory notes*, vol. I., London, Longman e.a., 1811.

The Mirror of Literature, amusement, and instruction. Containing original essays, vol. V., London, J. Limbird, 1825, p. 403. [Cet ouvrage reprend des éléments du texte non référencés par l'auteur et est le fruit des recherches bibliographiques ultérieures.]

The Monthly Review, or, Literary Journal, vol. XXIII., London, R. Griffiths, 1760, p. 293. [Cet ouvrage correspond peut-être à des éléments du texte non référencés par l'auteur et est le fruit des recherches bibliographiques ultérieures.]

Theognis, second book of the Rhodian Sacrifices. → Certainement repris de: RITSON Joseph, *A select collection of english songs, with their original airs. And a historical essay on the origin and progress of national songs*, 2d ed., vol. I., London, F.C. And J. Rivingston, 1813, p. xvi.

Varro. → Sûrement repris de: BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period*, vol. I., London, Author, 1776, p. 335.

Virgil. → Sûrement repris de: FOSBROKE Thomas Dudley, *Encyclopaedia of Antiquities and elements of Archeology, classical and medieval*, vol. II., London, John Nichols and Son, 1825, p. 637.

Vitruvius. → Sûrement repris de: BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period*, vol. I., London, Author, 1776, p. 512.

Volney. → Correspond sûrement à: VOLNEY Constantin-François, *Oeuvres de C-F. Volney, comte et paire de France*, tome III., Bruxelles, Auguste Wahlen et co., 1823.

Weld, "*Travel in North America*" → Correspondant à: WELD Isaac, *Travels through the States of North America and the Provinces of Upper and Lower Canada during the Years 1795, 1796, and 1797,* London, John Stockdale, 1799.

Wilkinson, "Sketches of China". → Correspondant à: WILKINSON George, *Sketches of Chinese Customs and Manners in 1811-12 Taken During a Voyage to the Cape, with Some Account of the Ladrones; in a Series of Letters to a Friend*, Union-passage, J. Browne, 1814.

William Erskine, "On the Sacred Books and Religion of the Parsis", in a letter from William Erskine, Esq. to Sir Sir John Malcolm; inserted in the Transactions of the Literary Society of Bombay, ii. 307. → Correspondant à: Lettre de William Erskine à Sir John Malcolm, « On the Sacred Books and Religion of the Parsis » [1819], *Literary Society of Bombay,* vol II., London, Richard and Arthur Taylor, [1820], p. 307.

Xenophon. → Sûrement repris de: BURNEY Charles, *A General History of music, from the earliest ages to the present period*, vol. I., London, Author, 1776, p. 424.

Zarlino. → Sûrement repris de: « Chromatic », dans REES Abraham (éd.), *The Cyclopaedia; or Universal Dictionary of Arts, Sciences and Literature*, vol. VII., London, Longman e.a., 1819. Et de: « Music », dans [SMEDLEY Edward] (éd.), *The London Encyclopaedia. Or Universal Dictionary of science, art, literature, and practical mechanics. Comprising a popular view of the present state of knowledge*, vol. XV., London, Thomas Tegg, 1829, p. 273.

Bibliographie secondaire

« 13. Les “musiques du monde”. Imaginaires contradictoires de la globalisation », dans MARTIN Denis-Constant (éd.), *Sur la piste des OPNI,* Paris, Karthala, « Recherches internationales », 2002, p. 398-399. DOI: 10.3917/kart.marti.2002.01.0397.

AMIET Pierre, « La naissance de l’écriture ou la vraie “révolution” », dans *Revue biblique,* XCVII/4 (1990), p. 525-541.

BANNING Stephen A., «The Professionalization of Journalism. A Nineteenth-Century Beginning », dans *Journalism History,* XXIV/4 (1999), p. 157-163.

BEWELL Alan, «Romanticism and Colonial Natural History», dans *Studies in Romanticism,* XLIII/1 (2004), p. 5-34.

BISHOP MOORE Megan et KELLE Brad E., *Biblical History and Israël’s Past. The Changing Study of the Bible and History,* Michigan/Cambridge, Wm. B. Eerdmans Publishing Co., 2011, p. 1-10.

BOR Joep, « The Rise of Ethnomusicology. Sources on Indian music c.1780-c.1890 », dans *Yearbook for Traditional Music,* XX (1988), p. 51-73.

BRAKE Laurel, *Subjugated Knowledges. Journalism, Gender and Literature in the Nineteenth Century,* Houndmills e.a., The Macmillan Press, 1994, p. 1-35.

BROOK Barry S. et PLANTINGA Leon, « Patterns in Historiography of 19th-Century Music », dans *Acta Musicologica,* XLIII (1971), p. 248-282.

BRAUN Werner, *Das Problem der Epochengliederung in der Musik,* Regensburg, s.l., 1977, p. 94-96

BURT Ben, « What is Ethnography? », dans *Journal of Museum Ethnography,* X (1998), p. 10-14.

CALVET Louis-Jean, « Tradition orale et tradition écrite », dans CALVET Louis-Jean (éd.), *La tradition orale,* Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 3-8.

CARTWRIGHT Mark, « Twelve Tables », dans *World History Encyclopedia,* https://www.worldhistory.org/Twelve_Tables/ (page consultée le 29 juillet 2023).

COUSIN John William, *Biographical Dictionary of English Literature,* London, J.M. Dent & Sons, 1946.

DE CERTEAU Michel, *L'écriture de l'histoire,* Paris, Gallimard, 1975.

DE CERTEAU Michel, *La prise de parole et autres écrits politiques,* Paris, Le Seuil, 1994, p. 51

DEGÉRANDO Joseph-Marie, *The Observation of Savage Peoples,* Londres/New-York, Routledge Library Editions, 2013, p. 63.

DEVANTINE Flora, « Written tradition, oral tradition, oral literature, fiuriture », dans *Shima: The International Journal of Research into Island Cultures,* III/2 (2009), p. 12-14.

DOREL Frédéric, « Nature *vs*. Culture? », dans *ELOHI*, http://journals.openedition.org/elohi/3 (page consultée le 29 juin 2023).

DOSSE François, « Michel de Certeau et l'écriture de l'Histoire », dans *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire,* LXXVIII (2003), p. 145-156.

DUCKLES Vincent, « Johann Nicolaus Forkel. The Beginning of Music Historiography », dans *Eighteenth-Century Studies,* I/3 (1968), p. 277-290.

DUCKLES Vincent, « Patterns in Historiography of 19th-century Music », dans *Acta Musicologica,* XLII (1970), p. 75-82.

« Encyclopédie », dans *CNRTL,* https://www.cnrtl.fr/definition/encyclop%C3%A9die (page consultée le 27 juin 2023).

« Eurocentrism "civilization" and the "barbarians" », dans HERACLIDES Alexis et DIALLA Ada, *Humanitarian Intervention in the Long Nineteenth Century,* Manchester, Manchester University Press, 2015, p. 31-56.

« Évolutionnisme », dans *CNRTL,* https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9volutionnisme#:~:text=Doctrine%20philosophique%20selon%20laquelle%20tout,transformisme). (page consultée le 22 juillet 2023).

« Extra-européen », dans *La langue française,* https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/extra-europeen (page consultée le 27 juin 2023).

FÉTIS François Joseph, *Histoire Générale de la Musique. Depuis les Temps les plus anciens jusqu'à nos jours,* vol. I-V, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1869-1876.

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines,* Paris, Gallimard, 1966.

FRASER Julius Thomas, *Time and Time Again. Reports from a Boundary of the Universe,* Pays-Bas, Brill, 2007, p. 46-47.

GOEHR Lydia, « Writing Music History », dans *History and Theory,* XXXI/2 (1992), p. 182-199.

GROSS David, « Space, Time, and Modern Culture », dans *Telos. Critical Theory of the Contemporary,* L (1981), p. 59-78.

HERSKOVITS Melville J. et HERSKOVITS Frances S., *Dahomean Narrative. A Cross Cultural Analysis,* Evanston, Northwestern University Press, 1958.

HSU Francis L. K., « Rethinking the Concept "Primitive" », dans *Current Anthropology,* V/3 (1964), p. 169-178.

HUGLO Michel, « La Musicologie au XVIIIe siècle. Giambattista Martini & Martin Gerbert », dans *Revue de Musicologie,* LIX/1 (1973), p. 106-118.

HUTTUNEN Matti, « The Historical Justification of Music », dans *Philosophy of Music Education Review,* XVI/1 (2008), p. 3-19.

JODL Fr., « Morals in History », dans *International Journal of Ethics,* I/2 (1891), p. 204-223.

KRISTELLER Paul Oskar, « Humanism », dans *Minerva,* XVI/4 (1978), p. 586-595.

LANG Paul Henry, « The Enlightenment and Music », dans *Eighteenth-Century Studies,* I/1 (1967), p. 93-108.

LATOUR Bruno, *Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers Through Society,* Cambridge, Harvard University Press, 1987, p. 223-225.

LESH Charles N., « The Geographies of History: Space, Time, and Composition », dans *College English,* LXXVIII/5 (2016), p. 447-469.

LETERRIER Sophie Anne, « L'archéologie musicale au XIXème siècle. Constitution du lien entre musique et histoire », dans *Revue d'Histoire des Sciences Humaines,* XIV/1 (2006), p. 49-69.

LLANA James, « Natural History and the *Encyclopédie* », dans *Journal of the History of Biology,* XXXIII/1 (2000), p. 1-25.

LORENZ Chris et BEVERNAGE Berber (éd.), *Breaking Up Time. Negotiating the Borders between Present, Past and Future,* Göttingen, Vandenhoeck &Ruprecht, 2013.

LOWINSKY Edward E., « Musical Genius. Evolution and Origins of a Concept », dans *The Musical Quarterly,* L/3 (1964), p. 321-340.

MAKDISI Saree, *Romantic Imperialism. Universal Empire and the Culture of Modernity,* Cambridge e. a., Cambridge University Press, 1998.

MANUEL Frank, « Isaac Newton, Historian », dans *The American Historian Review,* LXIX/1 (1963), p. 111-112.

MAXWELL MILLER J., « Approaches to the Bible through History and Archeology. Biblical History as a Discipline », dans *The Biblical Archeologist,* XLV/4 (1982), p. 211-216.

« Morale », dans *CNRTL,* https://www.cnrtl.fr/definition/morale (page consultée le 29 juin 2023).

« Naturalisme », dans *CNRTL,* https://www.cnrtl.fr/definition/naturalisme (page consultée le 15 juillet 2023).

O'HANLON Rosalind et WASHBROOK David, « Histories in Transition. Approaches to the Study of Colonialism and Culture in India », dans *History Workshop,* XXXII (1991), p. 110-127.

OLTRAMARE Paul, « L'Évolutionnisme et l'Histoire des religions », dans *Revue de l'Histoire des religions,* XLIV (1901), p. 174-184.

OPGENOORTH Ernst, « Historians and Written sources. General problems », dans *Paideuma: Mitteilungen zur Kulturkunde,* (1987), p. 107-114.

POWERS Harold S., « The Anthropology of Music by Alan P. Merriam », dans *Perspectives of New Music,* IV/2 (1966), p. 161-171.

PRATT Marie Louise, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation,* London/New-York, Routledge, 2003.

RINGER A.L., « On the Question of "Exoticism" in the 19th Century Music », dans *Studia Musicologica Academiæ Scientiarum Hungaricæ,* VII (1965), p. 115-123.

ROFÉ Alexander, « Properties of Biblical Historiography and Historical thought », dans *Vetus Testamentum,* LXVI/3 (2016), p. 433-455.

SAINT AUGUSTIN, *Confessions,* Cambridge, Harvard University Press, 1961, P. 269.

SINGH Chetan, « Creation of "Scientific" Knowledge: The Asiatick Society and Exploration of the Himalaya, 1784–1850 », dans BOSCANI Leoni Simona, BAUMGARTNER Sarah et KNITTEL Meike (éd.), *Connecting Theories. Exploring people and Nature, 1700-1850,* Leiden, The Nerderlands: Brill, 2021, p. 242-261.

SKOTT John T., « The Harmony Between Rousseau's Musical Theory and his Philosophy », dans *Journal of the History of Ideas,* LIX/2 (1998), p. 287-308.

STAFFORD William C., *A History of Music,* Edinburgh, Constable and Co. e.a., 1830.

STAFFORD William C., *Histoire de la Musique,* trad. de l'Anglais par Mme Adèle Fétis, avec notes, corrections et additions par François-Joseph Fétis, Paris, Paulin Libraire-Éditeur, 1832.

STENDAHL Krister, « The Bible as a Classic and the Bible as Holy Scripture », dans *Journal of Biblical Literature,* CIII/1 (1984), p. 3-10.

STEWART David, « The Magazine and Literary culture », dans SHATTOCK Joanne (éd.), *Journalism and the Periodical Press in Nineteenth-Century Britain,* Cambridge, Cambridge University Press, 2017, p. 31-46.

TAGORE Sourindro Mohun, *Hindu Music from various Authors,* part. I., Calcutta, Babu Punchanun Mukerjea, 1875.

TANAKA Stefan, « Heterogeneous Pasts », dans Tanaka Stefan, *History without chronology,* Amherst, Lever Press, 2019, p. 85-114.

TANAKA Stefan, « History has a history », dans *History without Chronology,* Amherst, Lever Press, 2019, p. 51-78.

TAYLOR Timothy D., *Beyond Exoticism. Western Music and the world,* Durham/Londres, Duke University Press, 2007.

THANE Patricia M., « Oral History, Memory and Written Tradition: An Introduction », dans *Transactions of the Royal Historical Society,* IX (1999), p. 161-168.

TREITLER Leo, « History and Music », dans *New Literary History,* XXI/2 (1990), p. 299-319.

TREITLER Leo, « Music Analysis in an Historical Context », dans *College Music Symposium,* VI (1966), p. 75-88.

TREITLER Leo, « On Historical Criticism », dans *The Musical Quarterly,* LIII/2 (1967), p. 188-205.

TREITLER Leo, « What kind of Story is History? », dans *19th-Century Music,* VII/3 (1984), p. 363-373.

WALKER Margaret A., « Towards a Decolonized Music History Curriculum », dans *Special Issue: Decolonization,* X/1 (2020), p. 1-19.

WHITE Leslie A., « History, Evolutionism, and Functionalism. Three Types of Interpretation of Culture », dans *Southwestern Journal of Anthropology,* I/2 (1945), p. 221-248.

WOLF Eric R., *Europe and the People without History,* Berkeley e.a., University of California Press, 2010.

Annexe 1 : Tableau d'analyse générale des références

Sujet	Elément du texte	Num Page	Etat	Auteur	Document de référence	Nature référence mentionnée/citée
Préface						
Elucidation of the history of the science in England	"It was my purpose, at one time, to have devoted my labour's more especially to the elucidation of the history of the science in England; subsequently to 1789, when Dr Burney closed his invaluable work"	p. v.	Mentionné	Burney		Histoire de la musique
Acknowledgments to the editor of *Quaterly Musical Magazine and Review*	"I beg leave totendermy mostcordialthanks,--whichare due, especially, to the talented editor of the *Quarterly Musical Magazine* and Review , for the kind manner in which he directed my attention to works which otherwise might have escaped my notice."	p. vi.	Mentionné	Richard Mackenzie Bacon	*Quarterly Musical Magazine and Review*	Histoire de la musique
Chapitre 1 (The Origin of Music traced to natural causes – The Music of savage nations)						
The origin of the arts	"Shadows, clouds, and darkness, rest upon"	p.1	Citation (non sourcée)			
Opposition God and Nature about the origin of music	"Rides in the whirlwind, and directs the storm."	p.2	Citation (non sourcée)			
The origin of music (nature)	"may be easily supposed to have furnished the minds of intelligent creatures with such ideas of sound, as time and the accumulated observation of succeeding ages, could not fail to improve into a system"	p.2	Citation (sourcée)	Hawkins	"*History of Music*" vol. i. p. 4	Histoire de la musique
The origin of music (nature)	Invention of the wind instrument by the observations made on the whistling of the wind in reeds, and in the pipes of other plants.	p. 2-3	Mentionné	Diodorus		Antique
The origin of music (nature)	Invention of the wind instrument by the observations made on the whistling of the wind in reeds, and in the pipes of other plants.	p. 2-3	Mentionné	Lucretius		Antique
The origin of music (nature)	Invention of the wind instrument by the observations made on the whistling of the wind in reeds, and in the pipes of other plants.	p. 2-3	Pas de source	others		

Perception of the first music instruments	"E'en at the sound themselves had made."	p.3	Citation (non sourcée)			
Origin of music : Description of the music of the Esquimaux (as savage nations)	The Esquimaux, had no instruments except a species of drum and tambourine	p.3	Mentionné	Captain Parry		Histoire morale/naturelle

Comparison and description of the music of the savage nations (Mexicans)	Instruments et musique mexicaine (avant d'être conquis par les Espagnols) : *Huehuetl, Teponaztli, Ajacaxtli*	p.4	Pas de source			
Comparison and description of the music of the savage nations (Indians of North-west America)	"Their Native music (of Indians of North-west America) was very rude and indifferent, and equally devoid of melody and variety..."	p.4-6	Mentionné	Weld	"*Travel in North America*"	Histoire morale/naturelle
Comparison and description of the music of the savage nations (Indians of North-west America)	"Three elderly men, seated under a tree, were the principal musicians. One of these beat a small drum, formed of a piece of a hollow tree covered with a skin, and the two others marked time equally with the drum, with rattles formed of dried squashes, or gourds, filled with pease. At the same time these men sung; indeed they were the leaders of the song, which the dancers joined in"	p.5	Citation (sourcée)	Weld	"*Travel in North America*", 4 to ed., 1799, p. 412	Histoire morale/naturelle
Comparison and description of the music of the savage nations (Indians of North-west America)	The account which Father Charlevoix gives of the Indian tribes through which he travelled, corroborates,as far as it goes, that of Mr Weld ...	p.6	Mentionné	Father Charlevoix		Histoire morale/naturelle
Comparison and description of the music of the savage nations (Indians of North-west America)	"a perfectly genuine unsophisticated display of the Indians, who had resided on the spot from time immemorial." At this festival there were present "two musicians, one of whom was hammering away with his fingers on a drum, formed of a piece of deer skin, stretched over the hollowed trunk of a tree, while the other kept time with a large gourd, containing a handful of gravel."	p.6	Citation (sourcée)	Captain Hall		Histoire morale/naturelle

Comparison and description of the music of the savage nations (Natives of the islands in the Pacific)	Music of the Otaheiteans, the Isle of Amsterdam	p.6-7	Mentionné	Captain Cook		Histoire morale/naturelle

Comparison and description of the music of the savage nations (Natives of the islands in the Pacific-Tonga Islands)	"The musicians (if so they can be called) next sat down at the bottom of the ring, opposite to Tooitonga, (the bridegroom,) in the middle of a circle of flambeaux, held by men, who also held baskets of sand, to receive the ashes. The musical instruments consisted of seven or eight bamboos, of different lengths and sizes, (from three to six feet long,) so as to produce, held by the middle, and one end being struck on the ground, different notes, according to the intended tune - all the knots being cut out of the bamboo, and one end plugged up with soft wood. The only other instrument was a piece of split bamboo, on which a man struck with two sticks, one in each hand, to regulate the time."	p.7-8	Citation (sourcée)	Mariner	"*See Mariner's Tonga Islands* ", vol. xiii of Constable's Miscellany, p.123-124	Histoire morale/naturelle
Comparison and description of the music of the savage nations (aboriginal inhabitants of the South American)	Aboriginal inhabitants of the South American had instruments of the same nature than the Tonga Island, but with different materials	p.8-9	Mentionné	Weld		Histoire morale/naturelle
Comparison and description of the music of the savage nations (aboriginal inhabitants of the South American)	Aboriginal inhabitants of the South American had instruments of the same nature than the Tonga Island, but with different materials	p.8-9	Mentionné	Father Charlevoix		Histoire morale/naturelle
Comparison and description of the music of the savage nations (aboriginal inhabitants of the South American - Indians of Chile)	Description of the instruments of the Indians of Chile	p.9	Mentionné	Alonso de Ovalle	"*Historical Relation of the kingdom of Chile*", 1649	Histoire morale/naturelle
Comparison and description of the music of the savage nations (The Bachapins)	Description of the one instrument of the Bachapins (a tribe of the Caffres) : *Lickaka*	p.9	Mentionné	Burchell		Histoire morale/naturelle

Comparison and description of the music of the savage nations (Natives of Africa)	Description and comparison of music by the natives of Africa	p.10	Pas de source			
Chapitre 2 (Antediluvian Music – Traditional Account of the Origin of Music in Egypt – Ancient and Modern State of the Art in that Country)						
The first mention that we have of music or musical instruments	"Jubal was the father of all such as handle the harp and the organ" "struck the chorded shell, His listening brethren closed around, And, wond'ring, on their faces fell, To worship the celestial sound: Less than a God they thought there scarce could dwell, Within the hollow of that shell, That spoke so sweetly and so well."	p.11	Citation (sourcée)		Bible (Holy Writ) : Genesis iv. 21	Scripturaire
Invention of music (Jubal vs. Adam)	1) Adam instruit par le Créateur à propos du savoir de la musique 2) Jubal = inventeur de la music instrumentale et vocale (comme dans la Bible)	p.11-12	Mentionné	Padre Martini	« *Storia della Musica* »	Histoire de la musique
State of music in the antediluvian period	*Kinnur* = lyre or harp ; *hagub* = ancient organ ; wind and stringed instruments ; percussion ; vocal music	p.12	Mentionné		Bible : Genesis v.	Scripturaire
State of music in the antediluvian period	"men began to call upon the name of the Lord"	p.12	Citation (sourcée)		Bible : Genesis v. 26.	Scripturaire
The first introduction of music into religious rites (Vision of Padre Martini)	"sons of Seth did according to the angels, invoking in the angels' hymn."	p.13	Citation (sourcée)		Alexandrian Chronicles	Antique
The first introduction of music into religious rites (Vision of Padre Martini)	Interpretation of "sons of Seth did according to the angels, invoking in the angels' hymn." --> they began to invoke the name of the Lord + Signification of an hymn : music and poetry --> Proof that music is intended	p.13	Mentionné	Calmet		Histoire biblique
The first introduction of music into religious rites (Vision of Padre Martini)	Vision of Padre Martini on the thoughts of Calmet about the Alexandrian chronicles's sentence	p.13	Mentionné		"*Quarterly Musical Magazine and Review*", vols. viii. and ix.	Histoire de la musique

Exlanation of the Deluge and the travel of Noe and his descendants	Migrations of the Noe's sons what bring them the kowledge of the arts and sciences (Egypt)	p.13-14	Mentionné	Archbishop Usher		Histoire morale/naturelle
Egypt as a source of knowledge for Europe (Invention of music)	The Egyptians → Invention of music and art	p.14	Pas de source			
Egypt as a source of knowledge for Europe (History of the harvesting of Egyptian springs)	Cambyses invasion of Egypt and destruction of records --> 1ere sources viennent de Ham (Cham) fils de Noé	p.15	Pas de source			
Egypt as a source of knowledge for Europe (History of the harvesting of Egyptian springs)	attribution of the invention of music to Hermes (Mercury)	p.15	Mentionné	Apollodorus		Antique
Egypt as a source of knowledge for Europe (Invention of the lyre by Mercury)	"The Nile having overflowed its banks at the periodical period for the rise of that wonderful river, on its subsidence to its usual level, several dead animals were left on the shores, and amongst the rest, a tortoise, the flesh of which being dried and wasted in the sun, nothing remained within the shell but nerves and cartilages, which being tightened and contracted by the heat, became sonorous. Mercury walking along the banks of the river, happened to strike his foot against this shell, and was so pleased with the sound produced, that the idea of the lyre suggested itself to his imagination. The first instrument he constructed was in the form of a tortoise, and was strung with the sinews of dried animals."	p.15-16	Citation (sourcée)	Apollodorus		Antique
Egypt as a source of knowledge for Europe (Invention of the lyre by Mercury)	Identification of Osiris with Noah (death : 1998 B.C.)	p.16	Pas de source	some writers		

Egypt as a source of knowledge for Europe (Invention of the lyre by Mercury)	Osiris contemporary with Moses	p.16	Pas de source	others		

Egypt as a source of knowledge for Europe (Invention of the lyre by Mercury)	Moses is placed only in 956 B.C.	p.16	Mentionné	Isaac Newton		Histoire biblique
Egypt as a source of knowledge for Europe (Invention of the lyre by Mercury)	Two Hermes : Trismegistus (mentionned in the text)	p.16	Mentionné	Apollodorus		Antique
Egypt as a source of knowledge for Europe (Invention of the lyre by Mercury)	Two Hermes : Patriarch Joseph	p.16	Mentionné	Cedrenus	a passage of *Cedrenus*	Histoire biblique
Egypt as a source of knowledge for Europe	invention of the flute by Osiris	p.16-17	Mentionné	Athenaeus		Antique
Egypt as a source of knowledge for Europe	invention of the flute by Osiris	p.16-17	Mentionné	Juba	Theatrical History	Antique
Egypt as a source of knowledge for Europe (Invention of music instruments)	formation of the flutes and pipes by the Egyptians from the rushes: *Manaulos* (pipes), *Photinx* (flute)	p.17	Mentionné	Kircher		Histoire de la musique
Egypt as a source of knowledge for Europe (Invention of music instruments)	"not only suggested by the horns of dead animals, but that the horns themselves were long used as musical instruments."	p.17	Citation (sourcée)	Burney		Histoire de la musique

Egypt as a source of knowledge for Europe (use of the flute in Egyptian religious contexts)	"the flute players consecrated to Serapis, often repeated upon the crooked flute, turned towards the right ear, the airs commonly used in the temple."	p.17	Citation (sourcée)	Apuleius	Metamorph. lib. xi.	Antique
Description of the music instrument of the Egyptians: *Sistrum*	Use of the Sistrum by Cleopatra as a signal	p.17-18	Mentionné	Virgil		Antique

Description of the music instrument of the Egyptians: *Sistrum*	Description of a small bronze sistrum	p.18	Mentionné	Comte Caylus		Histoire morale/naturelle
Description of the music instrument of the Egyptians: *Sistrum*	Number of strings in the original harp (or lyre of Hermes) : 3 like the seasons in Egypt	p.18	Pas de source			
Description of the music instrument of the Egyptians: harp intervals	Description of the music instrument of the Egyptians: harp intervals	p.18	Mentionné	Charles Butler	"Principles of music" (London, 1636)	Histoire de la musique
Description of the music instrument of the Egyptians: harp intervals	"as physicians say a tertian ague,which yet cometh but every second day , and a quartan, whose access is every third day, (because they count the first-fitday for one ;) so do musicians call a third, a fourth, and a fifth, (which yet are but two, three, and four notes from the ground,) because they account the ground itself for one."	p.18	Citation (sourcée)	Charles Butler	"Principles of music" (London, 1636, p.52)	Histoire de la musique
Description of the music instrument of the Egyptians: harp number of strings	The lyre had four strings + description of the intervals	p.18	Pas de source	others		

Description of the music instrument of the Egyptians: harp number of strings	Number of strings in the original harp : the Hermean lyre had seven strings (confounding the lyre of the Egyptian and Grecian Hermes)	p.18-19	Pas de source	others		
Description of the music instrument of the Egyptians: the shapes of the harp	There is as little agreement amongst ancient writers with regard to the form of the lyre, as there is respecting the number of its strings, …	p.19	Pas de source		drawings remaining sculpture	Antique
Description of music instruments and egyptian music: lyre of Hermes	Invention of the lyre and of a system of music adapted to it by Hermes ➔ *Nature and Properties of Sounds, and the use of the lyre* (just for a religious using).	p.19	Pas de source			
Description of egyptian music	Restriction on fixed melodies by laws, no permitted to alter + oral transmission between the egyptians people	p.19	Mentionné	Plato		Antique

Description of music instruments and egyptian music: harp	a drawing of a man *al fresco* playing upon the harp by Mr Bruce (from a sepulchre at Thebes) + description of the instrument	p.20	Mentionné	Burney	"History of Music"	Histoire de la musique
Description of music instruments and egyptian music: harp	a drawing of a man *al fresco* playing upon the harp by Mr Bruce (from a sepulchre at Thebes) + description of the instrument	p.20	Mentionné	Bruce		Histoire morale/naturelle
Description of music instruments and egyptian music: harp	"It overturns all the accounts of the earliest state of ancient music and instruments in Egypt, and is altogether, in its form, ornaments, and compass, an incontestable proof, stronger than a thousand Greek quotations, that geometry, drawing, mechanics, and music, were at the greatest perfection when this harp was made ; and that what we think in Egypt was the invention of arts, was only the beginning of the era of their restoration."	p.20-21	Citation (sourcée)	Burney		Histoire de la musique
Description of music instruments and egyptian music: harp	"It overturns all the accounts of the earliest state of ancient music and instruments in Egypt, and is altogether, in its form, ornaments, and compass, an incontestable proof, stronger than a thousand Greek quotations, that geometry, drawing, mechanics, and music, were at the greatest perfection when this harp was made ; and that what we think in Egypt was the invention of arts, was only the beginning of the era of their restoration."	p.20-21	Citation (sourcée)	Bruce		Histoire morale/naturelle

Description of music instruments and egyptian music: antique lyre	"Upon the whole, it seems to resemble the instrument which has been termed the harp of David."	p.21	Citation (sourcée)	The editor of the Harmonicon : William Ayrton		Histoire de la musique
Description of music instruments and egyptian musicians	engravings from th royal sepulchres west of Thebes, and from the temple of Tentyra (description of instruments)	p.21-22	Mentionné	Denon		Histoire morale/naturelle
Description egyptian music instruments: harp	Emperor Augustus brought to Rome from Egypt, two obelisks (about A. M. 2411) ➔ representation of a musical instrument (fac simile by Dr Burney in History of Music)	p.22	Mentionné	Burney	History of music, vol. 1	Histoire de la musique
Description egyptian music instruments: harp	"strings were tuned fourths to each other, they would furnish that series of sounds called by the ancients heptachord, which consisted of a conjunct tetrachord, as B, C, D, E; E, F, G, A ; and if tuned fifths, an octave, or two disjunct tetrachords, would be produced"	p.22	Citation (sourcée)	Burney	History of music, vol. 1	Histoire de la musique

Description egyptian music instruments: harp and egyptian musical discoveries	"This instrument, therefore, is not only a proof, […] that music was cultivated by the Egyptians, in the most remote antiquity, but that they had discovered the means of extending their scale, and multiplying the sounds of a few strings, by the most simple and commodious expedients. " Proclus tells us, 'that the Egyptians recorded all singular events, and new inventions, upon columns, or stone pillars.' Now ,if this be true, as the guglia, or great obelisk, is said to have been first erected at Heliopolis, in the time of Sesostris, it will in some measure fix the period when this dichord , or two-stringed instrument, was invented."	p.22-23	Citation (sourcée)	Burney	History of Music, vol. i. p.197	Histoire de la musique
Description egyptian music instruments: harp and egyptian musical discoveries	"This instrument, therefore, is not only a proof, […] that music was cultivated by the Egyptians, in the most remote antiquity, but that they had discovered the means of extending their scale, and multiplying the sounds of a few strings, by the most simple and commodious expedients. " Proclus tells us, 'that the Egyptians recorded all singular events, and new inventions, upon columns, or stone pillars.' Now ,if this be true, as the guglia, or great obelisk, is said to have been first erected at Heliopolis, in the time of Sesostris, it will in some measure fix the period when this dichord , or two-stringed instrument, was invented."	p.22-23	Citation (sourcée)	Proclus		Antique
Description of egyptian musical instrument used by the Israelites : *Buccina*	He describes de Buccina as a trumpet withe a crooked horn	p.23	Mentionné	Festus		Antique
Description egyptian music instruments: Cithara	Gravure made from the tombs at Thebes (sculptured)	p.23	Mentionné	Denon		Histoire morale/naturelle
Description of the use of egyptian instrument: Cithara	Description of a bacchanalian festival : hundreds of musicians played Cithara and are employed for the chorus	p.23-24	Mentionné	Athenaeus	Lib. V. (Deipnosophistae)	Antique
Description egyptian music instruments: Hydraulicon	The *Hydraulicon* (water organ) was invented by Ctesibius, a native of Alexandria in the time of the second Ptolemy Euergetes	p.24	Mentionné	Athenaeus		Antique

Description egyptian music instruments: Hydraulicon	The Hydraulicon was played with the fingers , by means of levers or keys, but it does not enable to ascertain its precise nature	p.24-25	Mentionné	Vitruvius		Antique
Description egyptian music instruments: Hydraulicon	Hydraulic organ on a medalion of Valentinian, with two men, who seem to pump the water wich plays it, …	p.25	Mentionné		Collection of antiquities (Christina, Queen of Sweden to the Vatican)	Antique
Propagation of knowledge (musical among others) in Egypt	The seventh Ptolemy --> replacement of citizens of Alexandria by grammarians, philosophers, geometricians, *musicians, …* form Greece	p.25	Mentionné	Athenaeus	Lib. iv. (Deipnosophistae)	Antique
Propagation of knowledge (musical among others) in Egypt Alexandrian expertise in music (lyre, flute)	"It does not appear by the writings of any historian, that there ever was a people more skilled in music than those of Alexandria; for the most wretched peasant or labourer amongst them is not only able to play upon the lyre, but is likewise a perfect master of the flute."	p.25	Citation (sourcée)	Athenaeus	Lib. iv. (Deipnosophist)	Antique
Description of Egyptian music Cleopatra's father: the last of the Ptolemies and his attachment to the flute	*Auletes/flute-player* (he was extremely attached to the flute)	p.25	Pas de source			
Invasion of the Romans in Egypt and prohibition of music	"the sound of instruments was not heard in their temples, but their sacrifices were made in silence."	p.26	Citation (sourcée)	Strabo		Antique
Since the invasion of the Romans in Egypt and prohibition of music and the state of music in Egypt at the present (Turkey and Arabia)	The music of Egypt has been the music of its various masters, …	p.26	Pas de source			

Instruments in Egypt at the present (drum, tambarine, Moorish flute)	"[At Dendera] I observed a party of well-dressed Turks, one of them was playing a guitar. A Turk and a guitar !"	p.26	Citation (sourcée)		*Scenes and Impressions in Egypt*	Histoire morale/naturelle
Music and intruments in Egypt at the present (Turkey and Arabia)	The *Almé* (dancing girls) + castanets, hautboy, flute, tambarine (in Caire)	p.26	Mentionné	Volney		Histoire morale/naturelle
Music and intruments in Egypt at the present (Turkey and Arabia)	The *Almé* (dancing girls) + castanets, hautboy, flute, tambarine (in Caire)	p.26	Mentionné	Savary		Histoire morale/naturelle
Music and intruments in Egypt at the present (Arabs and Syria)	The Arabs of Egypt and Syria are passionately fond of music, …	p.26-27	Pas de source	A late traveller		
Modern music of the Egyptians	Description of a musical entertainment at Rosetta	p.27-28	Mentionné	Denon		Histoire morale/naturelle
Chapitre 3 (Oriental Music)						
Description of the state of Asian music during the flourishing period: Empires of Assyria, Babylon, Medes and Persians, Indians and Chinese	music gives a zest to such enjoyments, was in high esteem, and cultivated with great application.	p.29	Mentionné	Charles Rollin		Histoire morale/naturelle
Description of instrumental and vocal music in Syria (shows the antiquity of music among Syrians)	Laban to Jacob : "Wherefore,"says he, " didst thouflee away secretly, and steal away from me ? and didst not tell me, that I might have sent thee away with mirth and with songs, with tabret and with harp ?"	p.30	Mentionné		Bible : Genesis xxxi. 27.	Scripturaire

Description of the music of the Assyrians, Babylonians, and Chaldeans as a highly cultivated music of a high degree of perfection	"A well-known passage in Daniel puts it out of all doubt that music was cultivated, and brought to a considerable degree of perfection amongst them, if we may judge by the number and variety of the instruments mentioned in it, of which the names of two occur for the first time in sacred writing , 'Nebuchadnezzar the king made an image of gold, whose height was threescore cubits, and the breadth thereof six cubits. Then an herald cried aloud, To you it is commanded, O people, nations and languages, that at what time ye hear the sound of the cornet, flute, harp, *sackbut*, psaltery, *dulcimer*, and all kinds of music, ye fall down and worship the golden image which Nebuchadnezzar the king hath set up'"	p.30-31	Citation (sourcée)		Bible : Dan. iii. 1-5	Scripturaire
Description of the music of the Assyrians, Babylonians, and Chaldeans as a highly cultivated music of a high degree of perfection	"A well-known passage in Daniel puts it out of all doubt that music was cultivated, and brought to a considerable degree of perfection amongst them, if we may judge by the number and variety of the instruments mentioned in it, of which the names of two occur for the first time in sacred writing , 'Nebuchadnezzar the king made an image of gold, whose height was threescore cubits, and the breadth thereof six cubits. Then an herald cried aloud, To you it is commanded, O people, nations and languages, that at what time ye hear the sound of the cornet, flute, harp, *sackbut*, psaltery, *dulcimer*, and all kinds of music, ye fall down and worship the golden image which Nebuchadnezzar the king hath set up'"	p.30-31	Citation (sourcée)	Burney	History of Music	Histoire de la musique
Description of the music of the Assyrians, Babylonians, and Chaldeans as a highly cultivated music of a high degree of perfection	"So various have been the conjectures of commentators concerning the sackbut and psaltery, as they are called in the English version, that scarce any instruments have ever been heard of that have not furnished names for them. These learned expounders seem to advance opinions merely to confute the; and after carrying the reader into a sea of troubles, leave him without sail or rudder, to get out as well as he can."	p.31	Citation (sourcée)	Burney	History of Music, vol. i.	Histoire de la musique
Description of the music of the Assyrians, Babylonians, and Chaldeans	Term "dulcimer" (concert of instruments or voices, rather than any single instrument, …) + sackbut	p.31	Mentionné	Padre Martini		Histoire de la musique

Description of the music of the Assyrians, Babylonians, and Chaldeans	"The possession of these two instruments, together with the reference of several passages in the sacred writings to the subject, are sufficient proofs of the cultivation of music amongst the Babylonians; and the Padre naturally supposes, that, as this people were everywhere celebrated for luxury and splendour, their music partook of the same character."	p.32	Citation (sourcée)		Quarterly Musical Magazine and Review, viii. p. 46.	Histoire de la musique
Description of the music of the Assyrians, Babylonians, and Chaldeans	"The possession of these two instruments, together with the reference of several passages in the sacred writings to the subject, are sufficient proofs of the cultivation of music amongst the Babylonians; and the Padre naturally supposes, that, as this people were everywhere celebrated for luxury and splendour, their music partook of the same character."	p.32	Citation (sourcée)	Padre Martini		Histoire de la musique
Description of the music of the Assyrians	Invention of the *Trigonum, Triangulum,* Pendura, Syrinx by the Assyrians	p.32	Pas de source	some writers		
Divergence on the creation of the instruments Trigonum, Triangulum, Pendura, Syrinx	Invention of the *Trigonum, Triangulum,* Pendura, Syrinx by Pan	p.32	Mentionné	Virgil		Antique
Divergence on the creation of the instruments Trigonum, Triangulum, Pendura, Syrinx	Musiciens instruments à vent et à corde en Syrie	p.32	Mentionné	Juvenal		Antique
Description invention of music and instruments in Phoenicia	invention of music by Sido (celebrated woman of the Phoenicia) +*Phoenices, Naublum, Gingre*	p.32	Mentionné	Sanchoniathon		Antique

Musical mention of other tribes of Asia: Edomites, Amalekites, Moabites, Midianites, Phrygians, Lydians, Etolians, Ionians? Dorians, …	We may presume that they studied and promoted the science of music -> Grecian modes are derieved from this countries	p.32-33	Pas de source			
Musical mention of other tribes of Asia: Edomites, Amalekites, Moabites, Midianites, Phrygians, Lydians, Etolians, Ionians? Dorians, …	Hyagnis (the Phrygian) had invented the Phrygian mode, before the knowledge of music was carried to Greece by Cadmus	p.33	Pas de source			
Chapitre 4 (Oriental Music-The Music of Hindostan, or India)						
Division of Asia in five great nations (Indans, Arabians, Persians, Chinese, Tartars)	They whole have their characteristic and national music, excepted the Tarary (just few indications about their musical knowledge)	p.34	Mentionné	Sir William Jones		Histoire morale/naturelle
Knowledge of sciences in India	Cultivation of astronomy by the Indians 3101 years befor Christ	p.34	Mentionné	Jean Sylvain Bailly		Histoire morale/naturelle
Origin of the Indian people (first people under the reign of one of Noah's sons)	“India,”says Mr Orme, “ has been inhabited, from the earliest antiquity, by a people, who have no resemblance, either in their figure or manners, with any of the nations contiguous to them;”	p.34-35	Citation (sourcée)	Orme		Histoire morale/naturelle
State of the Hindus during antiquity in various fields	“that, in some early day, they were splendid in arts and arms, happy in government, wise in legislation, and eminent in knowledge.”	p.35	Citation (sourcée)	Sir William Jones		Histoire morale/naturelle

Description of the invention of music in the belief of the Hindu people and description of musical instruments	Invention of music by Brahma or his active power : Sereswati. Their son Nared invented the *Vina* (the oldest musical instrument in use in Hindostan) + he first musician (sage Bherat) invented Natace or dramas and author of a musical system. + Ancient Hindoo music	p.35	Pas de source			
Description of Hindu music	ancient system of music is still preserved and never been translated	p.35	Mentionné		Sacred books of the Hindoos	Scripturaire
Description of Hindu music	Thirty-six ancient melodies (*raugs, raugines)*	p.35-36	Pas de source			
Description of Hindu music (origins of ancient melodies)	"Of the six raugs," says Sir William Ouseley, "the first five owe their origin to the god Mahadeo, who produced them from his five heads. Parbuttee, his wife, constructed the sixth ; and the thirty raugines were composed by Brimha. Thus, of celestial invention, these melodies are of a peculiar genus ; and of the three ancient genera of the Greeks, most resemble the enharmonic. A considerable difficulty is found in setting to music the raugs and raugines ; as our system does not supply notes, or signs, sufficiently expressive of the almost imperceptible elevations and depressions of the voice in these melodies; of which the time is broken and irregular, the modulations frequent, and very wild. Whatever magic was in the touch, when Orpheus swept his lyre, or Timotheus filled his softly-breathing flute, the effects said to have been produced by two of the six raugs, are even more extraordinary than any of those ascribed to the modes of the ancients. Mia Tousine, a wonderful musician in the time of the Emperor Akber, sung one of the night raugs at of his music were such, that mid-day: the powers of is music were such, that it instantly became night; and the darkness extended in a circle round the palace, as far as the sound of his voice could be heard."	p.36	Citation (sourcée)	Sir William Ouseley	Oriental Collections	Histoire morale/naturelle
Description of Hindu music: *raug dheepuck*	Explication du mythe de l'instrument *raug dheepuck* (Akber and his musician Naik Gopaul)	p.36-37	Pas de source			
Description of Hindu music: *raug dheepuck*	"a singing girl once, by exerting the powers of her voice in this raug, drew down from the clouds timely and refreshing showers on the parched rice crops of Bengal, and thereby averted the horrors of famine from the paradise of regions."	p.37	Citation (sourcée)	Sir William Ouseley	Oriental Collections, vol. i., p.74	Histoire morale/naturelle

Description of Indian music: the first instruments (violin)	“In a collection of Voyages and Travels, collected for the library of Lord Orford, there is one entitled, 'A true and almost incredible report of an Englishman, that, being cast away in the good ship called the Ascension, in Cambaya, the farthest part of the East Indies, travelled by land through many unknown kingdoms,' &c.&c.,by Captain Corvette, 1607-8 ; which contains many curious particulars of the people amongst whom he was thrown; and, what is to our purpose here, contains a passage, clearly describing the existence of the ancient violin. He arrives at Buckar, 'standing on an island, in a gallant fresh river,' where dwelt a people called the Bullochies, '*men*-eaters,' and worshippers of the sun. The adjoining country of the Puttans was little better, for they met the travellers *with fiddles in their hands*, as if to welcome them, yet robbed and nearly murdered them.”	p.37-38	Citation (sourcée)		Quarterly Musical Review	Histoire de la musique
Description of Indian music: the first instruments (violin)	“In a collection of Voyages and Travels, collected for the library of Lord Orford, there is one entitled, 'A true and almost incredible report of an Englishman, that, being cast away in the good ship called the Ascension, in Cambaya, the farthest part of the East Indies, travelled by land through many unknown kingdoms,' &c.&c.,by Captain Corvette, 1607-8 ; which contains many curious particulars of the people amongst whom he was thrown; and, what is to our purpose here, contains a passage, clearly describing the existence of the ancient violin. He arrives at Buckar, 'standing on an island, in a gallant fresh river,' where dwelt a people called the Bullochies, '*men*-eaters,' and worshippers of the sun. The adjoining country of the Puttans was little better, for they met the travellers *with fiddles in their hands*, as if to welcome them, yet robbed and nearly murdered them.”	p.37-38	Mentionné	Captain Corvette	*A true and almost incredible report of an Englishman, that, being cast away in the good ship called the Ascension, in Cambaya, the farthest part of the East Indies, travelled by land through many unknown kingdoms,*	Histoire morale/naturelle

Description of the Hindu instrument: the Been (vina: similar to the Spanish guitar)	“The style of music, "he says, on this instrument, is in general that of great execution ; I could hardly ever discover any rational air, or subject. The music seems to consist of a number of detached passages, some very regular in their ascent and descent; and those that are played softly, are both uncommon and pleasing. The open wires are struck from time to time in a manner that I think prepares the ear for a change in the modulation, to which the uncommonly full and fine tones of these notes greatly contribute; but the ear is always disappointed.” He adds,“were there any other circumstances respecting the Indian music which led to the supposition, that it has at some period been much superior to the present practice, the style, scale, and antiquity of this instrument would, I think, greatly confirm the supposition .”	p.38	Citation (sourcée)	Francis Fowke	Letter to Sir W. Jones	Histoire morale/naturelle
Description of Hindu instrument: Mahabalipatam axcavation (flute)	“as a shelter for travellers. A scene of sculpture fronts the entrance, said to represent Crishna attending the herds of Ananda. One of the group represents a man diverting an infant by playing on a flute, and holding the instrument as we do.”	p.39	Citation (sourcée)	Goldingham	Asiatic Researches, vol. v.	Histoire morale/naturelle
Description Hindu instrument: pagoda at Permuttum	“with a person on each, beating the naqua, or great drum.”	p.39	Citation (sourcée)		Asiatic Researches, vol.v., p.313	Histoire morale/naturelle
Description of modern Hindu music (*diatonic* genera)	“many of the Hindoo melodies possess the plaintive simplicity of the Scotch and Irish ;and others a wild originality, pleasing beyond description. Counterpoint seems not to have entered, at any time, into the system of Indian music. It is not alluded to in the MS. treatises which I have hitherto perused; nor have I discovered that any of our ingenious Orientalists speak of it as being known in Hindostan.”	p.39	Citation (sourcée)	Sir William Ouseley	Oriental Collections	Histoire morale/naturelle
Description of modern Hindu music (similarities with European music)	“The Hindoo system of music has, I believe, been formed on truer principles than our own ; and all the skill of the native composers is directed to the great object of their art, the natural expression of strong passions, to which melody, indeed, is often sacrificed, though some of their tunes are pleasing even to an European ear.”	p.39-40	Citation (sourcée)	Sir William Jones	*Second anniversary discourse before the Asiatic Society of Calcutta.* Works	Histoire morale/naturelle
Description of modern Hindu music (Hindoo airs)	Insertion of several Hindu tunes in the musical work.	p.40	Mentionné	Dr Crotch	Specimens of various styles of Music	Histoire de la musique

Description of modern Hindu music : musicians (Châtrims; Bhâts)	Musicians and minstrels of Nutt or Bamallee tribes (gipsies. There are two classes, the Châtrims and the Bhâts (celestial origin). Great influence on the people.	p.40	Mentionné	Sir John Malcolm		Histoire morale/naturelle
Description of modern Hindu music (similarities with European music)	"Upon entering one of their boats, you immediately become a subject for their panegyric and eulogium ;and every part of your dress is severally described and sung in chorus by the sable songsters, in their savage polacca, which, although possessing more discord than harmony, has a kind of melancholic dissonancy, not altogether unpleasing to the ear."	p.40-41	Citation (sourcée)	Wilkinson	Sketches of China	Histoire morale/naturelle
Description of modern Hindu music (similarities with European music)	" Upon entering one of their boats, you immediately become a subject for their panegyric and eulogium ;and every part of your dress is severally described and sung in chorus by the sable songsters, in their savage polacca, which, although possessing more discord than harmony, has a kind of melancholic dissonancy, not altogether unpleasing to the ear."	p.40-41	Citation (sourcée)		Quarterly Musical Magazine and Review	Histoire de la musique
Description of Hindu music system (modern)	" The Hindoos have a gamut, consisting of seven notes like our own, which, being repeated in their several ast'haus, or octaves, form a scale of twenty-one natural notes. The seven notes which form the gamut are expressed sa, ra, ga, ma, pa, da, na; or fa, ri, ga, ma, pa, sha, ni; and, when written at length, stand thus : kauredge; rekhub; gundhaur; mud, dhum; punchum; dhawoth; neekhaudh. Of these seven words,(the first excepted,) the initial letters are used, in writing music, to express the notes. Instead of the initial of the first, or lowest kauredge, that of the word sur is used, which signifies, emphatically, the note, being, as it were, the foundation of the others, and named swara, or the sound, from the important office which it bears in the scale."	p.41	Citation (sourcée)	Sir William Ouseley	Oriental Collections, vol. i., p.76	Histoire morale/naturelle

Description of Hindu music system (modern)	"As to the notation, since every Indian consonant includes, by its nature, the short vowel a, five of the sounds are denoted by single consonants, and the two others have different short vowels taken from their full names ; by substituting long vowels, the time of each note is doubled, and other marks are used for a further elongation of them . The octaves above and below the mean scale, the connexion and acceleration of notes, the graces of execution, or manner of fingering the instrument, are ex pressed very clearly by small circles and ellipses, by little chains, by curves, by straight lines, horizontal or perpendicular, and by crescents, all in various positions. The close of a strain is distinguished by a lotus flower ;but the time and measure are determined by the prosody of the verse, and by the comparative length of each syllable, with which every note, or assemblage of notes, respectively corresponds. If I understand the native musicians, they have not only the chromatic, but even the second, or new enharmonic genus."	p.41-42	Citation (sourcée)	Sir William Jones	*Musical modes of the Hindoos.* Works, p.157.	Histoire morale/naturelle
Description of Hindu music system (modern)	Le principal gamut des Hindous ressemble fort au mode majeur + 22 *s'rati's* + modes	p.42	Pas de source			
Description of Hindu music system (modern)	" the six ragas, and thirty raginas,"	p.42-43	Citation (sourcée)	Paterson	Gamas or Musical Scales of the Hindoos	Histoire morale/naturelle
Description of the instruments of Hindu	*tamboura, sauringas (ou syringas), cithara, kettle-drum*	p.43	Pas de source			
Description of English music in India	Concert de l'Orchestre de Calcutta : violons, contrebasse, 2 violoncelles, 2 bassons, 2 flûtes, 2 clarinettes, 2 cors (horns), 2 trompettes, timbales. Mention de musiciens : Mr Delmar (chef d'orchestre), Dr Wilson, Mr et Mrs Bianchi Lacy, Mrs Cooke, Mrs Kelly, Miss Williams (chanteurs).	p.43-44	Mentionné	Delmar (chef d'orchestre)		Musique
Chapitre 5 (Oriental Music-Chinese Music)						
Invention of music (Fo Hi)	Invention of music by *Fo Hi (Chin-nong)*, their first prince (//Noah)	p.45	Mentionné	Gognet	History of China	Histoire morale/naturelle

Invention of music (Fo Hi)	"made a beautiful lyre, and a guitar, adorned with precious stones, which produced a noble harmony, curbed the passions, and elevated man to virtue and heavenly truth"	p.45	Citation (sourcée)	Gognet	History of China	Histoire morale/naturelle

Development of the musical science	Chao-Hao and Confucius after him --> improvement of music	p.45	Pas de source			
Development of the musical science	Destruction of the Confucius' work by the emperor Shi-tuang-ti (200 BC)	p.45	Mentionné	Klaproth	*Asiatic Journal for November*	Histoire morale/naturelle
Estimation of music amongst the early Chinese	" the science of sciences;" the "rich source from whence all the others spring ;"	p.46	Citation (non sourcée)			
Chinese music description: Chinese skill in music	"When I strike harmonious chords, the beasts of the field encompass me, leaping for joy,"	p.46	Citation (sourcée)	Linghen Kouei		Antique
Chinese music description: Chinese skill in music (Linghen Kouei)	Linghen Kouei is superior to Hermes Trismegistus + the *kin* of Pin-mou-kai excelled the lyre of Amphion	p.46	Mentionné	Father Amiot		Histoire morale/naturelle
Chinese music description: chinese skill in music	Figurative and metaphorical music --> sounds as silent those of the spheres (odd quality for music)	p.46	Mentionné	Father Amiot		Histoire morale/naturelle
Description of Chinese music and instruments	One of the Confucius chief : to have the people instructed in music	p.46	Mentionné	Father Alvarez Semedo	The History of that Great and Renowned Monarchy of China	Histoire morale/naturelle
Description of Chinese music and instruments	"the music which they have at present", says the father, "is not much esteemed by the mobility."	p.46-47	Citation (sourcée)	Father Alvarez Semedo	The History of that Great and Renowned Monarchy of China	Histoire morale/naturelle
Description of Chinese music and instruments: use	Comedies, feasts, priests : type of melodies, tones, notes, ways of singing (not in harmony) + wich instruments are used to accompany, …	p.47-48	Mentionné	Father Alvarez Semedo	The History of that Great and Renowned Monarchy of China	Histoire morale/naturelle

Description of Chinese music and instruments: use	" like ours of ut, re, mi :" "bells of all sorts, cymbals, sistra," " like the Italian squadra,* excepting that the lowermost end is very large, and they strike or play upon it,as it hangeth up." "if the musician be skilful," "upon them all at once, like snappers,or castanets."	p.47-48	Citation (sourcée)	Father Alvarez Semedo	The History of that Great and Renowned Monarchy of China	Histoire morale/naturelle

Description of Chinese music and instruments (period 1696)	"The Chinese musical instruments wholly differ from ours, as well in their shape as the manner of playing on them . And not to speak of those made of stone, brass, and of skins, extended after several manners , they have some of only one string, of three, and of seven, which are their lutes and violins ; and another most ancient sort, partly like our harps ; but their strings are not small guts, nor of metal, but of silk twisted. In their less noble sort of wind musicke, it may be said they have some excel lency, if there can be any excellency in a sort of musicke which has not variety of tones, nor keeps any rule of time or notes, nor knows any rules of concord or harmony, or the difference of treble, alt, or tenor, base, and other varieties which compose the delight of musicke. So that some times 100 musicians are heard keeping the very same tone, and never parting from the same note."	p.48	Citation (sourcée)	John Francis Gerrelli Careri		Histoire morale/naturelle
Imrpovement of chinese music	Their Gamut = diatonic scale of Greeks : five whole notes and two semi-tones. + comparison to Scotland.	p.48	Pas de source			
Description of Chinese music	Reworking of an old Chinese scale (6 notes) by Rameau	p.48-49	Mentionné	Abbe Roussier	Mémoires sur la Musique des Anciens	Histoire de la musique
Description of Chinese music : scale (similitudes with Scotland)	Nature of the Chinese scale : Scottish scale + addition of a note to complete the octave (when applied on ascending fifths) --> C, D, E, G, A, a	p.49	Mentionné	Rameau		Histoire de la musique

Description of Chinese music : scale (similitudes with Scotland)	“ The only specimen of Chinese music which Rousseau has given in his Dictionary, from Du Halde, seems to confirm ,”	p.49	Citation (non sourcée)			
Description of Chinese music : scale (similitudes with Scotland)	“ Rameau's scale; for, except in one passage, at the beginning of the third bar, when F natural comes in so awkwardly, as to raise a suspicion that it has been inserted by a mistake of the engraver, the fourth and seventh of the key are scrupulously mixed throughout ; and nothing can be more Scottish than the whole cast of the air.” Dr Burney says, that “all the specimens of Chinese melody which he had been able to collect were of this sort;”	p.49	Citation (sourcée)	Burney	History, Dissertation, vol. I, p. 31	Histoire de la musique

Description of Chinese music : scale (similitudes with Scotland)	“all the melodies he had heard there bore a strong resemblance to the old Scots tunes .”	p.49	Citation (sourcée)	Lind		Histoire morale/naturelle
Description of Chinese music : scale described by abbe Roussier (similitudes with Greece)	l'octave produite par omission la troisième note vers le bas dans 2 tétracordes (// omission 2eme dans l'enharmonique d'Olympe)= gamme chinoise de l'Abbe Roussier	p.49	Mentionné	Burney	History, Dissertation, vol. I	Histoire de la musique
Description of Chinese music : scale (similitudes with Scotland and Greece)	“The Chinese scale, take it which way we will, is certainly very Scottish. It is not my intention to insinuate by this, that the one nation had its music from the other, or that either was obliged to ancient Greece for its melody, though there is a strong resemblance in all three. The similarity, however, proves them all to be more natural than they at first seem to be, as well as more ancient. The Chinese are extremely tenacious of old customs, and equally enemies to innovation with the ancient Egyptians, which favours the idea of the high antiquity of this simple music ; and as there is reason to believe it very like the most ancient of the Greek melodies, it is not difficult to suppose it to be a species of music that is natural to a people of simple manners, during the infancy of civilization and the arts among them.”	p.49-50	Citation (sourcée)	Burney	History, Dissertation, vol. I, p.35	Histoire de la musique
Description of Chinese music (as a simple and poor music)	no staff, no marks or characters to denote the time, key, mode of expression, … + scale very imperfect and horrid military music and theatrical bands	p.50	Pas de source			
Description of Chinese music (as a simple and poor music)	“ the confused jingle and jargon of Bartholomew fair;”	p.50	Citation (sourcée)	English officers of Lord Macartney		Histoire morale/naturelle
Description of Chinese music (as a simple and poor music)	“ Myriads of cracked penny trumpets give the best idea of Chinese military music.”	p.50	Citation (sourcée)	Hellis		Histoire morale/naturelle

Behaviour of Chinese when listening English Music	not made for chinese ears --> indifference for the Lord Macartney's band	p.50-51	Pas de source			
Behaviour of Chinese when listening English Music	Contempt for European music in their days	p.50	Mentionné	Father Amiot		Histoire morale/naturelle
Behaviour of Chinese when listening English Music	Contempt for European music in their days	p.50	Mentionné	Father Alvarez Semedo		Histoire morale/naturelle
Behaviour of Chinese when listening English Music	"Our melodies go from the ear to the heart, and from the heart to the mind ; we feel them ; we understand them; but the music which you have just played we neither feel nor understand - it does not move us." He farther observed, "Music is the language of feeling; all our passions have their corresponding tones and proper language; and therefore music, to be good, must be in accord with the passion it pretends to express."	p.51	Citation (non sourcée)	chinese man		Native
Reaction of Chinese when English men listening their music	Surprised that the English men didn't like their music because they considere it excellent	p.51	Pas de source			
Description of Chinese music (opinion)	"have a vast variety of musical instruments, formed upon the same principles, and with a view to produce the same effect, as those of Europe." "At Zhe-hol," he says, "the singers had such a command over their voices, as to resemble the musical glasses at a distance ;" and adds, "the judges of music among the gentlemen of the embassy were much pleased with their execution."	p.51	Citation (sourcée)	Sir George Staunton		Histoire morale/naturelle
Description of Chinese music : use in Chinese drama	"coincidence between the Chinese and the Grecian models;" and as "some what resembling in character the ancient chorus."	p.52	Citation (sourcée)	Bishop Hurd	Discourse on Poetical Imitation	Histoire morale/naturelle
Description of Chinese music : use in Poetry	Measured recitative --> when the aythor has reached the paroxysm of passion (to give force to his words)	p.52	Mentionné	Timbowski	"A voyage to China"	Histoire morale/naturelle

Description of Chinese music : use in opera	"a kind of historical opera, in which were the recitative, the air, and the chorus, as regular as upon the Italian stage. Some of the female performers were by no means despicable singers."	p.52	Citation (sourcée)	Sir George Staunton		Histoire morale/naturelle

Description of chinese instruments : *bisen, kin, chè*	*Bisen* : Most ancient chinese instrument recorded --> 3000 years before Christian era *Kin, chè* : stringed instruments (better than european instruments)	p.52-53	Mentionné	Father Amiot		Histoire morale/naturelle
Description of chinese instrument : *sticcado*	no semi-tones, two octaves --> bars of wood of different lenghts, sonorous like metal	p.53	Mentionné	Burney	Via the possession of Abbe Arnaud (Paris)	Histoire de la musique
Description of chinese instruments : context of using	Utilisation by women (wind instruments) and by men (guitar, kettle-drums, …), in which context : sacred music A lot of various instruments --> *Ching* = the most pleased by European.	p.53-54	Pas de source			
Chapitre 6 (Oriental Music - The music of the Persians and Turks)						
State of persian art before the Mahometans conquest (7th century)	more cultivated and at an higher state of perfection	p.55	Pas de source			
State of persian art before the Mahometans conquest (7th century)	"before the Islam ,music flourished in many empires, and above all in that of Persia, where the Kosroes gave it encouragement."	p.55	Citation (sourcée)		Arabian treatise on music	Histoire de la musique
Destruction of the arts and literature of the Persians	" Haji Khalfa informs us, that, when the Musselmans conquered Persia, Saad, the son of Abu-wakhas, wrote to Omar, (who was the second caliph after Mahomet,) to be allowed to send a number of books to him. Omar's answer was, to throw them into the water, as useless to the faith. They were all burned ; and thus, says Ebu Khaldun, perished the sciences of the ancient Persians."	p.55-56	Citation (sourcée)	William Erskine	"On the Sacred Books and Religion of the Parsis" in a letter to Sir John Malcolm; inserted in the Transactions of the Literary Society of Bombay, ii. 307	Histoire morale/naturelle

Destruction of the arts and literature of the Persians	“ Haji Khalfa informs us, that, when the Musselmans conquered Persia, Saad, the son of Abu-wakhas, wrote to Omar, (who was the second caliph after Mahomet,) to be allowed to send a number of books to him. Omar's answer was, to throw them into the water, as useless to the faith. They were all burned ; and thus, says Ebu Khaldun, perished the sciences of the ancient Persians.”	p.55-56	Citation (sourcée)	Haji Khalfa		Native
Destruction of the arts and literature of the Persians	the only subject of music in the Persian language now : *Heela Imaeli*	p.56	Mentionné		Catalogue of MSS	Antique

Mention of persian musical instruments	the thrid part of this book treats of musical instruments	p.56	Mentionné	Fraser	History of Nadir Shah	Histoire morale/naturelle
Introduction of music (vocal and instrumental) in Persia	Introduced by Gjemshid (or Giamschid) : the fifth sovereign of the first, or Pischdalian dynasty	p.56	Pas de source			
Celebration of the music of the ancient Persians	Musical entertainments of Parviz (590 AD)	p.56	Mentionné	Nizami		Antique
Celebration of the music of the ancient Persians	Musical entertainments of Parviz (590 AD)	p.56	Mentionné	Sir William Jones		Histoire morale/naturelle
Description of persian music : mode	Seven primary modes were in use before the reign of Parviz	p.56	Mentionné	Anim		Musique
Description of persian music : mode	The Persian have eighty-four modes “which they distribute, according to an idea of locality, into twelve rooms, twenty-four recesses, and forty eight angles, or corners.”	p.56	Citation (sourcée)	Sir William Jones		Histoire morale/naturelle
Description of persian music : mode	the principales modes (//greeks) have names of differnt countries and cities (Ispahan, Irak, Hejaz)	p.56-57	Pas de source			

Description of persian music : mode	“Whether these modes, like ours, mean a succession of sounds, relating, by just proportions, to one principal note, or only a particular sort of air, it has not,” says Sir William Jones, “ been in my power to learn. If we may argue from the softness of the Persian language, the strong accentuation of the words, and the tenderness of the songs which are written in it, we may conclude, that the Persians must have a natural and affecting melody, which is, certainly, true music; but they seem to be very little acquainted with the theory of that sublime art.”	p.57	Citation (sourcée)	Sir William Jones		Histoire morale/naturelle
Description of persian music : funeral games	Tazies (or Desolations) : instituted in memory of the martyrdom of the Imans Hassan and Hussein	p.57	Mentionné	Taugoin	Journey in Persia	Histoire morale/naturelle

Description of persian music : funeral games	“it is very difficult to give an exact description of such a spectacle, even after having seen it. The object of these tazies is to remind the people of the martyrdoms of Hassan and Hussein, sons of Mahomet ; both perished at Kerbeles, in a great battle against the false Caliph Yezid. This festival commences on the first of Mourazzen. During those days of mourning, all the mosques are hung in black, the public squares and crossways are covered with large awnings, and at regular distances are placed stands, ornamented with vases of flowers, small bells, and arms of every kind. The Mollahs, stationed in pulpits, sing, 'in a mournful voice, sacred hymns and lamentations, and the whole auditory respond to them with tears and deep sighs. During this extraordinary festival, there appeared two great mosques of gilt wood , carried by more than 300 men ; both were inlaid with mirrors, and surmounted with little minarets. Children, placed in the galleries, sang sacred hymns, the soft harmony of which agreeably recompensed the spectators for the frightful shoutings they had heard just before.”	p.57-58	Citation (sourcée)	Taugoin	Journey in Persia	Histoire morale/naturelle
Description of general persian music	“Music has many charms for them ; but it is still in its infancy among them, like many other arts. It is, how ever, softer than that of the Turks ; and the Persian singing, frequently accompanied what we call the shake, has less monotony than that of their Turkish neighbours. The Nei, a kind of flute, when played by an able musician, is not deficient in a certain kind of harmony, and [is] far preferable to the soporific virtue of their stringed instruments. As to their military music, it is impossible, I believe, to find any that is more truly barbarous. Figure to yourself the united sounds of many trumpets, of eight or ten feet in length, in which the performers blow until they are breathless ; to this add drums and kettle-drums, and you will have but as light idea of the horrible din daily heard at the king's palace; indeed all the city resounds with it. These military concerts, executed at the summit of a high tower, are one of the prerogatives ; the king, and the princes of the royal family they are renewed every morning at sun - rise, and in the evening at sun-setting.”	p.58	Citation (sourcée)	Taugoin	Journey in Persia	Histoire morale/naturelle

Description of persian music : Kurduis bands instruments	"little drums fastened to the saddle of their horses, and a species of clarionet, of a harsh, squeaking tone."	p.58-59	Citation (sourcée)	Kotzebue	*Narrative of the Russian Embassy to Persia, in 1817, p.156.*	Histoire morale/naturelle
Description of general persian music	Frontispiece from M. Taugoin's *Journey of Persia :* harem with two female figures playing before the Sultana (tambarine and guitar)	p.59	Mentionné	Taugoin	Journey in Persia	Histoire morale/naturelle
Description of general persian music	No musical instruement in the harem of the Shah	p.59	Mentionné	Sir R. K. Porter		Histoire morale/naturelle
Description of persian music : nuptial ceremonies	"that the lady," in the morning of the wedding -day, " is led to her future apartments, accompanied by her female relations and waiting -maids. Her friends of the opposite sex meanwhile repair to those of the bridegroom , where, all the male relations on both sides being assembled, the feasting commences, with the drums and other musical instruments still playing the most conspicuous part."	p.59	Citation (sourcée)	Sir R. K. Porter		Histoire morale/naturelle
Description of english music in Persia	" the troops presented arms, the drums beat, and the fifes played the English national air of God save the king.'" Subsequently, noticing an entertainment of dancing, with which the ambassador and his suite were entertained, he says, «their music consisted of a guitar, a sort of violin of three strings, two tambarines, and a singer. The latter, with frightful grimaces, strained his throat, apparently in strong convulsions. The musicians did not play out of tune ;but still the effect of the whole sounded not unlike a concert of cats. Three handsome boys had small metal castanets, which they struck in time with the dance ."	p. 59-60	Citation (sourcée)	Kotzebue	*Narrative of the Russian Embassy to Persia, in 1817*	Histoire morale/naturelle
Description of general persian music	"The Persians deem music a science, but it is one in which they do not appear to have made much progress. They have a gamut and notes, and a different description of melody, that is adapted to various strains, such as the pathetic, voluptuous, joyous, and warlike. The voice is accompanied by instruments, of which they have a number ;but they cannot be said to be farther advanced in this science than the Indians, from whom they are supposed to have borrowed it. Their strains are often pleasing, but are always monotonous, and want that variety of expression which gives much of its charms to this delightful art."	p.60	Citation (sourcée)	Sir John Malcolm	*History of Persia*	Histoire morale/naturelle

Description of general persian music	Mediocrity of the monotony of tone, and want of variety of expression	p.60	Pas de source			
Description of persian musical instrument : harp (Sculptures near Kurmanshah)	“ten days journey north-east of Bagdad,”	p.60	Citation (non sourcée)			
Description of persian musical instrument : Description of the sculture with harpers (Sculptures near Kurmanshah)	“From my knowledge of the present state of the country, I have reason to believe, that there is no instrument in use among the modern Persians in the least resembling that in the sculpture, nor could I receive any in formation of the period in which this excavation was formed. The figures are in perfect preservation, and the strings of the harp completely visible .”	p.61	Citation (sourcée)	Major O'Niell		Histoire morale/naturelle
Description of persian musical instrument : harp	“ The harp's soft notes to heaven ascended, and from the flagon flowed the ruby wave ; the lute's sweet tones angels from heaven attracted. The organ and the dulcimer, with gentle notes, a soothing charm diffused .”	p.61	Citation (sourcée)	Amir Khosrou	Mirah-i-Iskhandir	Antique
Description of persian music : choruses of the Persian dervishes	Choruses of M. von Hussard. They dance to the music of the flute and drum *Mewliach,* or *Mewlewi*	p.61-62	Pas de source			
Description of persian music : choruses of the Persian dervishes	“ some agree with those of the primitive ecclesiastical chants; others are strictly the same as those now in use. The melodies, in general, possess considerable originality and force of expression, and are, through out, faithful to the meaning and spirit of the poetry. Many of them are full of grace and tenderness, others of majesty and sublimity, and some possess a degree of playfulness, and are highly characteristic of the peculiar dance of these people. The melodies are short, and excellent of their various kinds. The change of time that sometimes occurs exactly resembles the French dramatic music ; it does not offend the ear, and never appears to be out of its proper place. The compass amounts to no more than an octave and a half, from C to F ; consequently these songs, transposed according to circumstances, are within the compass of every voice.”	p.62	Citation (sourcée)		The Harmonicon, vol. I, p.186.	Histoire de la musique

Description of music of the Turks	They derived their music from Persia (history of the massacre of the Persians) : The harper Sach-Cule	p.62-63	Mentionné		The Harmonicon, vol. II., p.109	Histoire de la musique
Description of the musical instruments of the Turks	*Keman, Ajakli-keman, Sinekeman, Rebab, Tambour, Nei, Ghirif, Mescal, Santur, Canun* Military instruments : *Zurna, Kaba-zurna, Boru, Zil, Daul, Tombaleh, Kios, Triangle*, several small bells	p.63-64	Pas de source			
Description of the musical instruments of the Turks	Wind instruments (flute) : *solamanie, sumara*	p.64-65	Pas de source			
Description of music of the Turks : Dancing dervishes of Turkey	Music performed with tambarines, small drums, Turkish flutes or pipes + description of the ceremonies	p.65	Mentionné	M'Farlane	Constantinople in 1828 (Appendix)	Histoire morale/naturelle
Description of music of the Turks : Dancing dervishes of Turkey	"begin to chant in avery slow, mild, and subdued tone," turning round, " at first very slowly, and in time with the low and deliberate notes of the music." This slow motion increases till it becomes a rapid whirl, which they continue ten or fifteen minutes, " to the wild and thrilling notes of the choir." An instantaneous pause ensues, which is followed, after a rest, by another dance; and that by a third, "generally wilder, more rapid, and more maniac-like, than the preceding. The sounds of Allah il Allah, La illa il Allah, rose louder and shriller," says Mr M'Farlane, describing this third dance, as he witnessed it at Pera; "the measure of the music was quicker, and more inspiring ; the pipes screamed, the tambourines and little eastern drums clanged; the dancers spun round, marking their orbits with perspiration, which fell in large drops on the floor; the eyes of the Moslemin spectators glistened with delight; the immobility of their form and face was gone, they seemed electrified, and to own, in an extended degree, the effect of ancient music on the savage mind, as described by some historians strengthened by the rapid, giddy whirl before them , and from that mysterious, but existing connexion, between sound and motion. The low, wooden dome, re-echoed and trembled to the efforts of the minstrels, and the whole Techrè at last (to my eyes)seemed to reel round with the frantic dancers."	p.65-66	Citation (sourcée)	M'Farlane	Constantinople in 1828 (Appendix)	Histoire morale/naturelle
Chapitre 7 (Oriental Music- Arabian Music)						

Knowledge about the antiquity of the Arabians	Great antiquity, musical instruments, names for different notes, greatly delighted with melody, but lutes and pipes very simple	p.67	Pas de source			
Description of the arabian music (antiquity)	"to have been little more than a natural and tuneful recitation of their elegiac verses, and loves-songs"	p.67	Citation (sourcée)	Sir William Jones		Histoire morale/naturelle
Rising and progression of arabian music (from the oriental work)	"The Arabs had rhyme," Don Calmet says, "before the time of Mahomet, who died A. D. 632 ; and in the second century they used a kind of poetry in measures similar to the Greeks, and set to music."	p.67	Citation (sourcée)	Calmet		Histoire biblique
Rising and progression of arabian music (from the oriental work) : Evolution (before and after of the beginning of Islamism)	" The Arabs excelled, even before the Islam , in poetry and extempore versification, and before they had attained much knowledge of music or the other arts, and whilst they were only wandering tribes, very far removed from all the arts allied to civilized life, their song and music consisted in the cries with which they excited their camels ; and the art of their singers, whom they called Hadi, that is, prickers, was nothing more than savage accents, which might serve instead of a language to the brutal passions of those feeders of camels and goats. " After this, they called the modulation of the voice, song. The profane songs are generally in the mode of khafif, i.e. light, to be the more properly accompanied with the sound of the drum and the fife. " At the beginning of Islamism , when religion had begun to soften the boisterous manners of the Bedouins, and they had become the conquerors of the world, they disdained every thing that did not attach immediately to the Koran and the law. They were then unacquainted with song and pantomime ; and only knew the ancient songs of the desert. But, on becoming masters of the treasures of Greece and Persia, they acquired a taste for the pleasures of life, — they became polished and refined. Then the chanters and musicians of Greece and of Persia journeyed to the province of Mecca, placing themselves in the service of the Arabs, who, on their part, treated them well. Then flourished those celebrated chanters, Arabian as well as Persian, viz. Mechit, the Persian ; Tawis Saib Hathir, the master of Abdallah, the son of Djafer ; and the Arabs adopted the Persian taste. After this Moid -ebn -Cherih, and others equally celebrated, improved the art of chanting until it was gradually carried to the summit of perfection	p.67-68-69	Citation (sourcée)	Abdallah ben Khaledune	*Arabian Treatise on music*	Histoire de la musique

Description of arabian music (ancient) : Bagdad as the center of good music	Costume of dancers, instruments (castanets), peculiar music, pantonimes Their knowledge was spread through countries (which have an intercourse with Arabia)	p.69	Pas de source			
Description of arabian music (ancient) : Bagdad as the center of good music	Haroun-al-Raschid (lover of music) : Ishac (celebrated flute-player) Abou-Giafar (compositor) Abour-Nasar-Mahomed-al-Farabi ("Arabian Orpheus")	p.69	Mentionné		*The Arabian Night's Entertainments*	Histoire morale/naturelle
Description of arabian music (ancient) : Bagdad as the center of good music	Species of contrepoint before the year 1060	p.69	Mentionné		Collection of ancient Arabian MSS (British Museum)	Antique
Description of arabian music (modern) : tones, melody, harmony, …	“ never pass from one sound to another, however distant, either in rising or falling, without running through all the intermediate intervals. These continual slides of the voice, which to us are insupportable, constitute, according to them ,the charm of their music, and grace of their melody. - They have no knowledge of harmony,” he continues, “and in their concerts all the parts are performed in unisons and octaves, and all on stringed instruments; of which they sometimes sweep the whole number, to produce more or less effect, or at least more noise, which necessarily occasions a discordance, to which, from their ignorance of harmonic chords, their ears are insensible.”	p.69-70	Citation (sourcée)	Ginguené	*Encyclopedie Methodique*	Encyclopédie

Description of arabian music (modern) : tones, melody, harmony, …	“ never pass from one sound to another, however distant, either in rising or falling, without running through all the intermediate intervals. These continual slides of the voice, which to us are insupportable, constitute, according to them ,the charm of their music, and grace of their melody. - They have no knowledge of harmony,” he continues, “and in their concerts all the parts are performed in unisons and octaves, and all on stringed instruments; of which they sometimes sweep the whole number, to produce more or less effect, or at least more noise, which necessarily occasions a discordance, to which, from their ignorance of harmonic chords, their ears are insensible.”	p.69-70	Citation (sourcée)	de la Borde	*Essay on Music*	Histoire de la musique

Description of arabian music (modern) : *Nai* (instrument)	**“**They have, indeed,” says Dr Burney, “ a flute called Nai, with ventages.The tube is a section of reed, with a mouth-piece of horn. It is to the sound of this flute that the dervises dance.Two or three musicians are placed in the gallery that surrounds the mosque. The Iman is stationed in the midst of the dervises.; he gives the signal, the nais begin to sound, and the dervises turn round with extreme rapidity. The Iman gives another signal, the flutes then cease to sound, and the dervises stop, and throw themselves into a particular attitude.”	p.70-71	Citation (sourcée)	Burney	Art. *Arabian Music,* in REES's *Cyclopedia*	Encyclopédie
Description of arabian music (modern) : *Oûd or Aoûd* (instrument)	many marvellous effects as the greeks did to the lyre of Amphion, or Chinese to the *kin* of *Pin-mou-kai*	p.71	Pas de source			

Description of arabian music (modern) : *Oûd* (instrument)	"They tell you," says M. Ginguene, "with the utmost gravity, that each of the strings of this instrument, four in number, has particular virtues : the first, for instance, acts as a specific against bile and phlegm ; the second is a sovereign cure for the most inveterate melancholy and vapours ; the third gives health and vigour to young people of both sexes; and lastly, the fourth string affords relief, the instant it is heard, to a sanguine temper and disposition." But the power of these strings depends greatly on the mode in which the performer touches them . " They have a particular pizzicato, or pinch, for every action and passion; courage, liberality, and noble sentiments, are inspired by one mode of thrumming ; love and pleasure by a second ; the dance is inspired by a third; sleep and tranquillity by a fourth. At the distance which separates us from Arabia, and the difference in our ideas and sentiments," (concludes M. Ginguene) "we can form no just conception of these fancied effects, from which we must doubtless abate much of the marvellous. What they ascribe to each instrument, string, and stroke of the fingers, and delicate shades of perfection, only convinces us, that they are a people endowed with a sensibility very different from ours."	p.71-72	Citation (sourcée)	Ginguené	*Encyclopedie Methodique*	Encyclopédie

Description of arabian music (modern) : system of music	Devided in two parts : *telif* (composition) and *ikâa* (cadence of sounds). Four principles modes + eight derived + six composite Notation of music : oblong rectangle with seven lines Very complex	p.72	Pas de source			
Description of arabian music (modern) : instruments	*Rehab, tambour, douff, santure, semenge, drum, marabba, shami (chami), sulami, bouk* (// Turkey and Persia)	p.72-73	Pas de source			
Description of arabian music (modern): The places of sciences (and music) of Arabia	You can't find all of the instruments everywhere Science is less practised at Mecca choral songs : Djok (kettle-drums, trumpets, fifes, …) Song of the sakas"	p.73-74	Mentionné	Burckhardt		Histoire morale/naturelle
Description of arabian music (modern): *sakas*	" Sebyl Allah, ya atshan, Sebyl!" "Hasten, O thirst, to the ways of God !" They then break out into the following short song, of three notes only, which Burckhardt says he never heard without emotion: "Eddjene wa el moy fezata ly Sahab es-Sabyl !" " Paradise and forgiveness be the lot of him who gave you this water !"	p.74	Citation (sourcée)	Burckhardt		Histoire morale/naturelle
Description of arabian music (modern): Present state of music in Arabia	chruch service (// Greek) : church in Damascus : peals of music on the organ, choristers (both sexes) who sing hymns Music in party : Arabic songs in thirds and fifths Bands of the Pashas at Aleppo and Smyrna (trumpets, drums, fifes)	p.74-75	Mentionné	Buckingham		Histoire morale/naturelle
Description of arabian music (modern): Present state of music in Arabia	"In their common amusements," Mr Buckingham tells us, "music seems to hold a distinguished place. In a coffee-house, encounters at a sort of single-stick are animated by the sounds of a tambourine and fifes, which varied in their performance as the contest became closer."	p.74	Citation (sourcée)	Buckingham		Histoire morale/naturelle
Chapitre 8 (Oriental Music-The Music of the Hebrews)						
Description of Jewish Music: vocal and instrumental (after the Deluge and prior to the Exodus)	Laban reproaches Jacob with stealing away from him secretly, instead of telling him of his intended departure, that he might have sent him "away with mirth and with songs, with tabret and with harp."	p.76	Citation (sourcée)		Bible (Sacred writ) : Genesis xxxi. 26, 27.	Scripturaire

Description of Jewish Music: vocal and instrumental (after the Deluge and prior to the Exodus) as Syrian music	Laban is Syrian --> the description of the Bible rather relates to the Syrian music than the Jewish Music.	p.76	Pas de source			
Description of Jewish Music: Exodus	Moses composed an ode (earliest specimen of poetry extant)	p.76-77	Mentionné		Exodus xv.	Scripturaire
Description of Jewish Music (Exodus): perfomence of the ode	Two groupes of choirs : Moses and Aaron --> head of the men and Miriam --> head of the women	p.77	Mentionné		Exodus xv. 20.	Scripturaire
Description of Jewish Music (Exodus): perfomence of the ode	"And Miriam the prophetess took a timbrel in her hand ; and all the women went out after her with timbrels, and with dances."	p.77	Citation (sourcée)		Exodus xv. 20.	Scripturaire
Description of Jewish Music (Exodus): perfomence of the ode	Music is not a recent invention, nor of exclusive use. Because *all the women* could not have been performers on the timbrel	p.77	Mentionné		Exodus xv. 20.	Scripturaire
Description of Jewish Music (Exodus): timbrel	It is the tympanum, or tabret, used in the East to the present day. // modern tamberine	p.77	Pas de source			
Description of Jewish Music (after Exodus): derived from Egypt	religious ceremonies of the Jews and all nature this music was	p.77	Mentionné		Bible (Holy Writ)	Scripturaire
Description of Jewish Music (after Exodus): derived from Egypt	that Moses was "learned in all the wisdom of the Egyptians :"	p.77	Citation (sourcée)	St Stephen	Acts, vii. 22.	Scripturaire

Description of Jewish Music (after Exodus): derived from Egypt	he was instructed, in his maturer age, by the Egyptians, in all the liberal sciences ; “ but above all, in medicine and music.”	p.77	Citation (sourcée)	Clemens Alexandrinus	Stromat, lib. I.	Antique
Description of Jewish Music (after Exodus): derived from Egypt	He (Moses) imparted the knowledge of music to the people over whom he ruled : religious rites, military art, generally diffused amongst the people	p.77-78	Pas de source			
Description of Jewish Music (after Exodus): origin of recitative of the Greeks and Romans	“materially connected with their religious ceremonies:” and they “chant, with peculiar pathos and effect, (in a style of recitative, the whole of the Bible, after the manner it was delivered to them from the mouth of Moses, as it is supposed he received it from Mount Sinai.”	p.78	Citation (sourcée)	Nathan	*Essay on the History and Theory of Music*, p.42.	Histoire de la musique
Description of vocal and instrumental Jewish Music (after Exodus): David	“and his attachment to the study and practice of it, as well as the great number of musicians appointed by him for the performance of religious rites and ceremonies, could not fail to extend its influence, and augment its perfections.”	p.78	Citation (sourcée)	Burney	*History* i. 283.	Histoire de la musique
Description of Jewish Music (after Exodus): David (instruments)	“David, and all the house of Israel, played before the Lord on all manner of instruments, made of fir wood; even on harps, and on psalteries, and on timbrels, and on cornets, and on cymbals.”	p.78	Citation (sourcée)		2 Sam. Vi. 5	Scripturaire
Description of Jewish Music (after Exodus): David (employing Levites)	Seeing that the Levites were numerous, and not employed, as formerly, in carrying the boards, veils, and vessels of the tabernacle, its abode being fixed at Jerusalem, he appointed four thousand of them “to praise the Lord with instruments which he made to praise therewith :”	p.78-79	Citation (sourcée)		1 Chron. xxiii. 5.	Scripturaire
Description of Jewish Music (after Exodus): David (employing Levites)	two hundred fourscore and eight were instructed and cunning in song	p.79	Mentionné		1 Chron. xxv. 7.	Scripturaire
Description of Jewish Music (after Exodus): David (employing Levites)	Asaph, Heman, Jeduthun = chiefs of the music under David	p.79	Pas de source			

Description of Jewish Music (after Exodus): David' own particular music	Asaph was his chief master of music Females are in the band of musicians --> to contribute to the pleasure of the sovereign of Israel	p.79	Pas de source			
Description of Jewish Music (after Exodus): Solomon	"he spake three thousand proverbs, and his songs were a thousand and five;"	p.79	Citation (sourcée)		1 Kings, iv. 32.	Scripturaire
Description of Jewish Music (after Exodus): Solomon	"I gat me men-singers and women-singers, and the delights of the sons of men, as musical instruments, and that of all sorts."	p.79	Citation (sourcée)		Eccles ii. 8.	Scripturaire
Description of Jewish Music (after Exodus): Solomon	Number of musicians : two hundred thousand	p.79-80	Mentionné	Josephus		Antique
Description of Jewish Music (after Exodus): music of the temple	Males and females (daughters of Levites) sang in the temple Chief of the band of young women : Benaish (ninth psalm adressed to him)	p.80	Pas de source			
Description of Jewish Music (after Exodus): music of the temple (diatonic scale) restored by Ezra and Nehemiah after the Babylonish captivity	"they set the priests in their apparel, with trumpets, and the Levites, the sons of Asaph, with cymbals, to praise the Lord, after the ordiance of David, King of Israel. And they sang together in voice, in praising and giving thanks unto the Lord."	p.80	Citation (sourcée)		Ezra, iii. 10,11.	Scripturaire
Description of Jewish Music (after Exodus): Judas Maccabeus	After having purged the temple of Syrian abominations, celebrated with same solemnities.	p.80	Pas de source			
Description of Jewish Music (after Exodus): Judas Maccabeus	the use of this sacred music was continued up to the destruction of the edifice	p.80	Mentionné	Josephus		Antique
Description of Jewish Music (after Exodus)	Success in battle : trumpets, singers	p.80	Mentionné		2 Chron. xx. 21.	Scripturaire

Description of Jewish Music (after Exodus)	Prophets accompagnied the sacred effusions with music	p.80-81	Mentionné		2 Kings, iii. 15.	Scripturaire
Description of Jewish Music (after Exodus)	Piests were musicians hereditarily, and by office	p.81	Pas de source			
Description of Jewish Music (after Exodus) : funeral ceremonies	not complete without music several hundreds flute-players	p.81	Mentionné	Josephus		Antique
Description of Jewish Music (after Exodus): funeral ceremonies (woman hired to weep)	"the husband, upon the death of a wife, was obliged to provide mourners to weep at her funeral, according to the custom of the country. That the poorest person amongst the Israelites, never engaged less than two flutes and one mourner ; and if rich, the expense and ceremony were proportioned to the dignity of the husband."	p.81	Citation (sourcée)	Maimonides		Antique
Description of Jewish Music (after Exodus): kind of music	"All that has hitherto been collected, relative to the music of the Hebrews, shews that it was in general use amongst them, from the time of their quitting Egypt, till they ceased to be a nation; but what kind of music it was with which they were so much delighted, no means are now left to determine;"	p.81	Citation (sourcée)	Burney	History. vol. i. 254.	Histoire de la musique
Description of Jewish Music (after Exodus): kind of music	no characters peculiar to music and melodies (entirely traditional), except the chanting Bible	p.81	Pas de source			

Description of Jewish Music (after Exodus): kind of music	"When Moses received the law on Mount Sinai, "says Mr Nathan after Rabbi Schelemoth Jarchi, "it was given to him not only with the sound of trumpets,* but with song also. The Jews have, in consequence, been prohibited from repeating the Bible in any other manner than as it was recited or chanted to them by Moses; the tune of which is supposed to have been handed down faithfully, from father to son, until about the fifth century, when Rabbi Aaron Ben Aser invented certain characters to represent the accent and true tone that were given to each word, by which means the original recitative, or chant, has been preserved to this day. "These singular characters, or, more properly, abbreviations, consisting of about twenty-seven in number, contain in each of them, or rather they each express, as much as three, four, five, or more, of our modern notes, forming long or short phrases, more or less complete, expressive of different sentiments, in some measure resembling our present style of ornaments. These abbreviations of notes are judiciously placed under each word in the Bible; and that the reader should not fail in the true expression, they are even placed, with great caution, under the very letter that must be accented in the word; so that every man or child, in every country, must chant with one pathos, one expression."	p.81-82	Citation (sourcée)	Nathan	*Essay on the History and Theory of Music*, p.42.	Histoire de la musique

Description of Jewish Music (after Exodus): kind of music	"When Moses received the law on Mount Sinai, "says Mr Nathan after Rabbi Schelemoth Jarchi, "it was given to him not only with the sound of trumpets,* but with song also. The Jews have, in consequence, been prohibited from repeating the Bible in any other manner than as it was recited or chanted to them by Moses; the tune of which is supposed to have been handed down faithfully, from father to son, until about the fifth century, when Rabbi Aaron Ben Aser invented certain characters to represent the accent and true tone that were given to each word, by which means the original recitative, or chant, has been preserved to this day. "These singular characters, or, more properly, abbreviations, consisting of about twenty-seven in number, contain in each of them, or rather they each express, as much as three, four, five, or more, of our modern notes, forming long or short phrases, more or less complete, expressive of different sentiments, in some measure resembling our present style of ornaments. These abbreviations of notes are judiciously placed under each word in the Bible; and that the reader should not fail in the true expression, they are even placed, with great caution, under the very letter that must be accented in the word; so that every man or child, in every country, must chant with one pathos, one expression."	p.81-82	Mentionné		Exodus, xix. 19.	Scripturaire
Description of Jewish Music (after Exodus): kind of music	"A phrase is a short melody that expresses a musical sentence; a member of a strain, or portion of an air. A phrase is in composition what a foot is in poetry, or like the effect of a comma in punctuation."	p.82	Citation (non sourcée)			
Description of Jewish Music since the dispersion as a nation	forbidden the use of instruments	p.82	Pas de source			
Description of Jewish Music since the dispersion as a nation	"they have, with increased tenacity, preserved their ancient melodies, and bequeathed them, by memory, from one generation to another, with the same jealous care that a miser would his 'most valued treasure, and as the last melancholy relics left to remind them of their kingdom past away !"	p.82-83	Citation (sourcée)	Nathan	*Essay on the History and Theory of Music*, p.42.	Histoire de la musique

Description of Jewish Music since the dispersion as a nation	“Every word of prayer offered to the Deity, whether in their private or public devotion, is given in a kind of chant, which, although it may not come under the exact character of legitimate recitative, still bears the sound of song. So essential do they consider melody of voice towards rendering their prayers acceptable to God, and for increasing the force and energy of language, that when a lad is taken to learn Gemanah , the first question of the rabbi to the parent is, 'has the boy a good tone?' And he considers that the greatest compliment is paid to his pupil when it is said, 'he reads with proper tone.'”	p.83	Citation (sourcée)	Nathan	*Essay on the History and Theory of Music*, p.42.	Histoire de la musique
Description of Jewish Music since the dispersion as a nation: vocal music	vocal music is commonly used in the synagogues.	p.83	Mentionné	Nathan		Histoire de la musique
Description of Jewish Music (since the dispersion as a nation): singing used	“is an innovation, and a modern science; for the Jews, from a passage in one of the prophets, think it unlawful, or, at least, unfit, to sing or rejoice before the coming of the Messiah, till when they are bound to mourn and repent in silence ; but the only Jews now on the globe who have a regular musical establishment in their synagogues, are the Germans, who sing in parts; and these preserve some old melodies, or species of chants, which are thought to be very ancient. At Prague they have an organ. ”	p.83-84	Citation (sourcée)	Burney	"*Hebrew Music",* in REES's Cyclopaedia	Encyclopédie
Description of Jewish Music (since the dispersion as a nation): singing used	“is an innovation, and a modern science; for the Jews, from a passage in one of the prophets, think it unlawful, or, at least, unfit, to sing or rejoice before the coming of the Messiah, till when they are bound to mourn and repent in silence ; but the only Jews now on the globe who have a regular musical establishment in their synagogues, are the Germans, who sing in parts; and these preserve some old melodies, or species of chants, which are thought to be very ancient. At Prague they have an organ. ”	p.83-84	Citation (sourcée)	Hebrew high-priest		Native
Description of Jewish Music (since the dispersion as a nation): singing used	With respect to the tradition relative to the transmission of the chants from the ancient Hebrews, it may be observed, he continues, that no two Jewish congregations sing their chants alike : “if tradition has been faithful, therefore, in handing them down from the ancient Hebrews to any one synagogue, who shall determine to which such pre-eminence can be attributed ?”	p.84	Citation (sourcée)	Burney	"*Hebrew Music",* in REES's Cyclopaedia	Encyclopédie

Description of Jewish Music since the dispersion as a nation	"It is sufficiently authenticated in sacred and profane history, that, in the days of David and Solomon, the Jews were celebrated for their 'cunning in song;' and also when they hung up their harps by the waters of Babylon. Since that period, the pen of history has had little to note respecting them , excepting their dispersion and fallen state. The traces, however, of their former greatness in song, may be daily met with in those who, from their poverty, can have had no musical advantages, and yet their natural flexibility of voice, and nicety of ear, guide them in the execution of cadences and complex divi sions, that might shame many of our public singers ; and those who have listened with enthusiastic delight to the sweet strains of Leoni, the perfect and masterly tones of Braham, and the witching ballads of Mrs Bland, will all bear testimony that the power of song has not forsaken them."	p.84-85	Citation (sourcée)	Nathan	*Essay on the History and Theory of Music*, p.44-45.	Histoire de la musique
Description of Hebrew music	Depriciated because parteking of the nature of their language : divested of vowels, harsh, untunable, no sweet sounds for strangers	p.85	Pas de source	some writers		
Description of Hebrew music	" but, if we may judge of the excellence of the Hebrew music from its wonderful effects upon Saul, in his melancholy and distracting moods, and in calming the souls of the prophets, and fitting them for divine inspiration, we shall be constrained to acknowledge, that it was far more energetic, soothing, and affecting, than any modern composition. Indeed, it is by no means wonderful that it should have attained such perfection, when it is considered that, from the time of Moses, it was in constant use, both in their worship, in their religious and civil festivals, in their public and private rejoicings, and even in their mournings."	p.85	Citation (sourcée)	Aspin	*Analysis of Universal History*, vol. i., p.762.	Histoire biblique
Description of Hebrew music	" but, if we may judge of the excellence of the Hebrew music from its wonderful effects upon Saul, in his melancholy and distracting moods, and in calming the souls of the prophets, and fitting them for divine inspiration, we shall be constrained to acknowledge, that it was far more energetic, soothing, and affecting, than any modern composition. Indeed, it is by no means wonderful that it should have attained such perfection, when it is considered that, from the time of Moses, it was in constant use, both in their worship, in their religious and civil festivals, in their public and private rejoicings, and even in their mournings."	p.85	Mentionné		1 Samuel, xvi. 23.	Scripturaire

Description of Hebrew music	" but, if we may judge of the excellence of the Hebrew music from its wonderful effects upon Saul, in his melancholy and distracting moods, and in calming the souls of the prophets, and fitting them for divine inspiration, we shall be constrained to acknowledge, that it was far more energetic, soothing, and affecting, than any modern composition. Indeed, it is by no means wonderful that it should have attained such perfection, when it is considered that, from the time of Moses, it was in constant use, both in their worship, in their religious and civil festivals, in their public and private rejoicings, and even in their mournings."	p.85	Mentionné		1 Samuel, xix. 9.	Scripturaire
Description of Hebrew music	" but, if we may judge of the excellence of the Hebrew music from its wonderful effects upon Saul, in his melancholy and distracting moods, and in calming the souls of the prophets, and fitting them for divine inspiration, we shall be constrained to acknowledge, that it was far more energetic, soothing, and affecting, than any modern composition. Indeed, it is by no means wonderful that it should have attained such perfection, when it is considered that, from the time of Moses, it was in constant use, both in their worship, in their religious and civil festivals, in their public and private rejoicings, and even in their mournings."	p.85	Mentionné		2 Kings, iii. 15.	Scripturaire
Description of Musical Instruments of the Hebrews	Little understood Different traductions of the Bible differ as to the meaning of the terms Thirty-four different instruments used by the ancient Hebrews : *Michtan, Siguion, Shemineth* (titles of psalms)	p.85-86	Mentionné	Calmet		Histoire biblique
Description of Musical Instruments of the Hebrews	undertaken to describe these instruments	p.86	Mentionné	Mersennus		Histoire de la musique
Description of Musical Instruments of the Hebrews	Informations from the rabbinical writers and commentators on the Talmud	p.86	Mentionné	Kircher		Histoire de la musique
Description of Musical Instruments of the Hebrews: trumpet	Descent of the Lord on Mount Sinai has been attended with the sound of the trumpet	p.86	Mentionné		Exodus, xix. 13.	Scripturaire

Description of Musical Instruments of the Hebrews: trumpet	Descent of the Lord on Mount Sinai has been attended with the sound of the trumpet	p.86	Mentionné		Exodus, xix. 16.	Scripturaire
Description of Musical Instruments of the Hebrews: trumpet	Descent of the Lord on Mount Sinai has been attended with the sound of the trumpet	p.86	Mentionné		Exodus, xix. 19.	Scripturaire
Description of Musical Instruments of the Hebrews: trumpet	supposed that trumpet has been the *Buccina (derived from Egypt)*	p.86	Mentionné	Padre Martini		Histoire de la musique
Description of Musical Instruments of the Hebrews: trumpet	two trumpets of silver commanded by the Lord to Moses (shape of the modern trumpet)	p.86	Mentionné		Numbers, x. 2.	Scripturaire
Description of Musical Instruments of the Hebrews: Tuba	*Trumpet of jubilee :* simple instrument made of metal	p.86-87	Pas de source			
Description of Musical Instruments of the Hebrews: *Chatsotseroth*	Trumpets of Moses and Solomon	p.87	Mentionné		Numbers, x. 2.	Scripturaire
Description of Musical Instruments of the Hebrews: *Chatsotseroth*	Trumpets of Moses and Solomon	p.87	Mentionné		Numbers, xxxi. 6.	Scripturaire
Description of Musical Instruments of the Hebrews: *Chatsotseroth*	Trumpets of Moses and Solomon	p.87	Mentionné		2 Kings, ix. 14.	Scripturaire
Description of Musical Instruments of the Hebrews: *Chatsotseroth*	Trumpets of Moses and Solomon	p.87	Mentionné		2 Kings, xii. 13.	Scripturaire

Description of Musical Instruments of the Hebrews: *Chatsotseroth*	Trumpets of Moses and Solomon	p.87	Mentionné		1 Chron. Xiii. 8.	Scripturaire
Description of Musical Instruments of the Hebrews: *Shopheroth*	jubilee trumpets (firs cornets ou second shawns)	p.87	Mentionné		Psalm xcviii. 6.	Scripturaire
Description of Musical Instruments of the Hebrews: *organ*	// *Pan's reed* or *the mouth organ* (the exact nature is impossible to ascertain)	p.87	Mentionné		Bible	Scripturaire
Description of Musical Instruments of the Hebrews: *Nablum/Psaltery/Psauneterium*	bagpipe kind	p.87	Pas de source	Hebrew writers		Native
Description of Musical Instruments of the Hebrews: *Nablum/Psaltery/Psauneterium*	twelve strings	p.87	Mentionné	Josephus		Antique
Description of Musical Instruments of the Hebrews: *Nablum/Psaltery/Psauneterium*	represented nearly as similar to the modern psaltery Played upon, hollow towards the top	p.87	Mentionné	Kircher	Musurgia	Histoire de la musique
Description of Musical Instruments of the Hebrews: *Hazur*	ten-stringed, hollow below and played on the upper part (>< to the *Nablum)*	p.87	Pas de source			
Description of Musical Instruments of the Hebrews: *Cinnos and Sambuc*	*Cinnos* : six or nine strings *Sambuc :* resembled the modern psaltery	p.88	Pas de source			

Description of Musical Instruments of the Hebrews: *Shalishim*	mentionned	p.88	Mentionné		1 Samuel, xviii. 6.	Scripturaire
Description of Musical Instruments of the Hebrews: *Shalishim*	translated : *cymbala*	p.88	Mentionné		LXX (70) Bible	Scripturaire
Description of Musical Instruments of the Hebrews: *Shalishim*	translated : *sistra*	p.88	Mentionné	St Jerome	Bible	Scripturaire
Description of Musical Instruments of the Hebrews: *Shalishim*	three-sided or triangular instrument	p.88	Pas de source			
Description of Musical Instruments of the Hebrews: *Mezilothaim*	cymbals or small bells	p.88	Pas de source	some translaters		
Description of Musical Instruments of the Hebrews: *Funeral Pipe*	// funeral instrument of the celebrated Trojan chief Hector (Palmyr). Played by a female (leads the procession)	p.88	Mentionné		Sculpture in the *Admiranda Romanarum* (ancient Palmyrene altar)	Antique
Description of Musical Instruments of the Hebrews: *Bagpipe*	// pipe inserted into a sheep or goat's skin. In use in the time of Niebuhr in the east	p.88-89	Pas de source			
Description of Musical Instruments of the Hebrews: *Drums*	impossible to determine the type.	p.89	Pas de source			
Chapitre 9 (Oriental Music-Music of the Burmese, Siamese, and Singalese ; and Miscellaneous Notices)						
Description of music of the Burmese	They really like music and poetry. They have bands : circles of drums, gongs, pieces of bamboo (sound ressembling to the piano)	p.90	Mentionné	Alexander	*Travels,* p.18	Histoire morale/naturelle

Description of music of the Burmese	Generally discordant but pleasing airs to the *Patola* // Chinese music about the European music (indifference)	p.90	Pas de source			

Description of music of the Burmese: songs	war boat-song : 1 leading singer + chorus (boatmen). They keep the time with the oars part songs : executed by females	p.90-91	Pas de source			
Description of music instruments of the Burmese	*Patola, Soum, Turr,* instrument of oboes species (bell-end of common trumpet), *Tom-Tom, Harmonica, set of Gongs, Gong, Cymbals, Flutes/Fifes, …*	p.91-92	Mentionné		Collection of Colonel Miles in the Egyptian Hall, Piccadilly, London.	Antique
Description of music instruments of the Burmese	"It is a triangular piece of compound metal, seven inches and a in width, and four in depth, an analysis of which shews it to be composed of silver, copper, and bell-metal. It is of sacred origin and use, and is perfectly unique in this country. Its history is, that at the capture of Tavoy, the high-priest, an active and lead ing officer, became a prisoner, with the viceroy and second commander ; the two last were immediately confined, but to the former Colonel Miles gave instant liberty. In token of his gratitude for this unexpected mark of clemency, he took from his person this talisman, and gave it to the Colonel, as the most valuable gift it was in his power to bestow. When struck, the hearers, be they whom they might, were compelled immediately to fall down on their faces, in token of submission. The sound it emits is powerful and beautiful;"	p.91-92	Citation (sourcée)		Catalogue of the Collection of Colonel Miles in the Egyptian Hall, Piccadilly, London.	Antique
Description of music instruments of the Burmese: *Cat*	from of the animal sitting , twelve or thirteen strings, …	p.92	Mentionné		*Quarterly Musical Magazine and Review,* vol. vii. p. 451.	Histoire de la musique
Description of music instruments of the Burmese: *Boundah*	with other stringed instruments play in concert. Number of different sizes drums, striked with violence	p.92	Pas de source			
Description of music of the Siamese	Naturally very fond of it, extremely lively. Instruments and music are derived from Burmah, Pegu, China (but their consider Siamese as their superiors in musical skill, and attribute to them the invention of their principal instruments) Softness, playful sweetness and simplicity (differs from that of most barbarous nations)	p.93	Pas de source			

Description of music of the Siamese	Minor key Melodies resemble to Scotch and Irish music	p.93	Mentionné	John Crawfurd		Histoire morale/naturelle

Description of music of the Siamese	" Its principal character," says the late Mr Finlayson, " is that of being soft, lively, sweet, and cheerful, to a degree which seemed to us quite surprising. They have arrived beyond the point of being pleased with mere sound ; the musician aimed at far higher views, that of interesting the feelings, awakening thought, or exciting the passions. Accordingly, they have their different kinds of music, to which they have recourse, according as they wish to produce one or the other of these effects. Their pieces of music are very numerous. A performer of some notoriety, who exhibited before us, stated, that he knew 150 tunes."	p.93	Citation (sourcée)	Finlayson	*Mission to Siam and Huè*	Histoire morale/naturelle
Description of siamese instruments	*Klani, Tuk-kay, Khong-nong, Ran-nan*	p.94	Pas de source			
Description of music of the Siamese	A Siamese band, according to Mr Crawfurd, "ought not to consist of less than ten instruments. The first of these in rank is a kind of staccato, in the form of a semicircle, within which the player sits, striking with two small hammers the notes, or keys, which consist of inverted vessels of brass. The second is another staccato, of the same materials, but less compass, in the form of a boat; the third, a violin with three strings; the fourth, a guitar with four strings, played with a bit of wood fastened to the finger; the fifth, a flute; and the sixth, a flageolet. To these are occasionally added an instrument with four strings, inform of a boat; and the band is completed by the addition of a drum ,cymbals, and castanets."	p.94-95	Citation (sourcée)	John Crawfurd	*Siam and Cockin China*	Histoire morale/naturelle

Description of music of Ceylon (Singalese)	"Music appears to have been formerly cultivated in Ceylon, and reduced to principles. There are pieces of music to be seen, in regular notes, in some of the old books, in the Pali tongue. The gamut was termed Septa Souere ; there was no particular sign for these notes, each of them being formed of as many letters as were necessary for their pronunciation. But as their music in notes has been almost entirely forgotten, I have not been able to discover how they used to distinguish the half tones, the crotchets, measures, &c. &c. -Nothing can be more unpleasant than the Singalese airs, whether sung or played on either kinds of their guitars. Their trumpet produces the most annoying sound I ever heard, yet they are fond of it to distraction ;they consecrate it to the temples and to the king. Its name is Hoveneve. Their horn, called Kombone, is as unpleasant as the former. They have a kind of hautboy, that is not quite as insupportable as their other music. It is very narrow, considering its length. The two extremities of it are tied by catgut strings to the belt on which the instrument hangs; this belt goes over the shoulder. They have four species of drums. The first, Daoul, is long and narrow; they beat it with a curved stick, called daoul kadipone, and use only their left hand to it. The Tammetam is a kind of kettle, covered with a skin on the top, and beat with an instrument called kaddipow. The Rabani is nearly similar to our timbrel, but it has no bells. They slide the fingers of the right hand on it, and hold it with the left. Women play on it also. They place it on the ground, and three or four together beat it for many hours continuously, without being in time. The Odikie is the best of all their drums, and is certainly capable of producing a good effect in a piece of music. The odikie is the instrument of the man of taste ; a player on it is consequently paid more liberally than those on the daoul or tammetam. The Singalese are very fond of	p.95-96	Citation (sourcée)		Asiatic Researches vol iii. p.486	Histoire morale/naturelle
Description of music and instruments of Asia Minor	the natives accompagnied their dances with tambarines : circular pieces of wood or pots with skin sounded with the fingers) *Doff* : tambarine to wich the women dance in their harams There is also castanets, horns, drums, they are sounded before asking alms.	p.96-97	Pas de source			

Description of the Georgian music	particularly rude small double drums, guitar (played with a bow) Harsh scraping + monotonous thumping of the drum = noise of water-mill (without its harmony)	p.97	Mentionné	Sir R. Ker Porter		Histoire morale/naturelle
Chapitre 10 (African Music- The Music of Abyssinia, Ashantee and Fantee, Empoöngwa, Timannee, Kooranko, Soolima, Fellatah, Benin, Congo, and Hottentot ans Moorish Music)						
Description of music and music instruments of Abyssinia	Expectation : music in state of great perfection (two girls singing alternatively in the most melodious manner) Reality : Desappointed 6 instruments : tambarine, sistrum, lyre (from Egypt to Ethiopia) ; flute, kettle-drum, trumpet (from Palestine by Menelek and Solomon) ==> Description + context of utilisation for each. Guitar (brought it from Arabia)	p.98-99	Mentionné	Bruce		Histoire morale/naturelle
Description of music instruments of Abyssinia: *Sistrum*	Already described (see page 17)	p.99	Mentionné	Virgil		Antique
Description of music of the Fantees	wild and irregular music (almost no harmony)	p.100	Mentionné	Bowdich	*Mission from Cape Coast Castle to*	Histoire morale/naturelle
Description of music of the Ashantees	Singing almost all recitative (only part of music for the women) Funeral of a female : choruses sing the dirge itself (mixture of yells and screeches) The men employed in canoes // gondoliers of Venice : natural talent for music General music of the country : native who played the radical notes of each tune, and Mr. Bowdich took the notations of the airs (ancient and traditional) Instrumental music is performed in the most rapid manner	p.100-101	Mentionné	Bowdich	*Mission from Cape Coast Castle to Ashantee*	Histoire morale/naturelle
Description of music of the Ashantees: men employed in canoes	they “very much resemble the chants used in cathedrals,”	p.100	Citation (sourcée)	Bowdich	*Mission from Cape Coast Castle to Ashantee*	Histoire morale/naturelle
Description of music of the Ashantees: music airs	“was made when the country was made.”	p.100	Citation (sourcée)	Bowdich	*Mission from Cape Coast Castle to Ashantee*	Histoire morale/naturelle

Description of music of the Ashantees: music airs	"was made when the country was made."	p.100	Citation (sourcée)	the Ashantees		Native

Description of music of the Ashantees: music airs	"their graces are so numerous, some extempore, some transmitted from father to son, that the constant repetition only can distinguish the commencement of the air: sometimes between each beginning they introduce a few chords, sometimes they leave out a bar, sometimes they only return to the middle, so entirely is it left to the fancy of the performer."	p.100-101	Citation (sourcée)	Bowdich		Histoire morale/naturelle
Description of music instruments of the Ashantees and the Fantees	flutes, *Sanko* (proof that the Abyssians have no ear for music) : every chromatic can be produced, *horns, Bentwa, violin* (used by the Mosees, Mollowas, Bournous), *Oompooekwa, bagpipe, drums, gong-gongs, castanets, rattles*	p.101-102	Mentionné	Bowdich		Histoire morale/naturelle
Description of music instruments of the Ashantees and the Fantees	"The grimaces with which these are played, make them much more entertaining", Mr Bowdich says, "to sight than to hearing."	p.102	Citation (sourcée)	Bowdich	*Mission from Cape Coast Castle to Ashantee*	Histoire morale/naturelle
Description of music of the Ashantees and the Fantees: bands	The bands of the caboocees (or nobles) are "principally composed of horns and flutes, trained to play in concert; and they seemed," Mr Bowdich observes, "to soothe our hearing into its natural tone again by their wild melodies." On one occasion, in the presence of the king, "more than one hundred bands burst at once, on the arrival of the ambassador and his suite, into the peculiar airs of their several chiefs : the heroes flourished their defiances with the beating of innumerable drums and metal instruments, and then yielded for a while to the soft breathings of their long flutes, which were truly harmonious; and a pleasing instrument, like a bagpipe, with out a drone, was happily blended."	p.102	Citation (sourcée)	Bowdich	*Mission from Cape Coast Castle to Ashantee*	Histoire morale/naturelle
Description of music and music instruments of the Empoöngwa	Music inferior to the one of the Ashantees and Fantees. *Enchambee* // mandoline (physical description + playing description)	p.102-103	Mentionné	Bowdich	*Mission from Cape Coast Castle to Ashantee*	Histoire morale/naturelle

Description of music and music instruments of the Empoöngwa: meeting with a performer (from Imbeekee)	astonishing music, he plays an harp. Tone full, harmonious and deep ; variety of notes (ascending with his voice) --> Hallelujah of Handel	p.103	Mentionné	Bowdich	*Mission from Cape Coast Castle to Ashantee*	Histoire morale/naturelle

Description of music and music instruments of the Empoöngwa: meeting with a performer (from Imbeekee)	"To meet with this chorus in the wilds of Africa, and from such a being, had an effect I can scarcely describe, and I was lost in astonishment coincidence."	p.103	Citation (sourcée)	Bowdich	*Mission from Cape Coast Castle to Ashantee*	Histoire morale/naturelle
Description of the music of Timannee, Kooranko, and Soolima	Music is a prominent part of the public ceremonies Always received with singing and dancing *jellè-men* (minstrels) : improvisation --> songs made for the immediat occation	p.103	Mentionné	Major Laing		Histoire morale/naturelle
Description of the music of Kooranko (Seemera)	Welcoming by the king Bee Simera : minstrels to play to him (Major Laing). Performance on a fiddle (description) Drunm : played with the thumb of left hand	p.103-104	Mentionné	Major Laing		Histoire morale/naturelle
Description of the music of Kooranko (Seemera)	Music of some classes of this people is of a very superior description	p.104	Mentionné	Major Laing		Histoire morale/naturelle
Description of the music of Soolima: military spectacle	Welcoming by the king Yarradee : military spectacle : drums, flutes, ballafoos, harps, others instruments ; females sang in honour of the King ; war song	p.104-105	Mentionné	Major Laing		Histoire morale/naturelle
Description of the music of Soolima	other instruments, "which," says the Major, "it would be tedious to enumerate,"	p.104	Citation (sourcée)	Major Laing		Histoire morale/naturelle
Description of the music and the music instruments of Soolima	State of rudeness but magis sweetness ; noise and clamour supply the place of harmony ; effect of many voices and instruments is astounding	p.105	Pas de source			

Description of the music and the music instruments of Soolima	till there is a magic sweetness in some of their “native wood notes wild,”	p.105	Citation (non sourcée)			
Description of the music and the music instruments of Fellatah	chiefs accompagnied by personal followers --> band *Barca Gana* (head general of th Sheik of Bornou) has five mounted performers : drum, small pipe, buffalo's horn ; sang extempore songs	p.105	Mentionné	Major Denham		Histoire morale/naturelle

Description of the music and the music instruments of Fellatah: translation of an extempore song	“Christian man he come, Friend of us and sheikhobe ; White man, when he hear my song, Fine new tobe give me. “Christian man all white, And dollars white have he ; Kanourie like him come, Black men's friend to be. “See Fellatah, how he run ; Barca Gana shake his spear : White man carry two mouthed gun, That's why make Fellatah fear,”	p.106	Citation (sourcée)	Major Denham		Histoire morale/naturelle
Description of the music and the music instruments of Fellatah	long pipes and trumpets	p.106	Mentionné	Major Denham		Histoire morale/naturelle
Music of Fellatah: Reaction of the Sheik of Bornou when listening a Swiss-air	completely overcome by the sweetness of the aire : Ranz des Vaches	p.106	Mentionné	Major Denham		Histoire morale/naturelle
Music of Fellatah: Reaction of the Sheik of Bornou when listening a Swiss-air	“Wonderful ! wonderful !”	p.106	Citation (sourcée)	Sheik of Bornou		Native
Music of Fellatah: Reaction of the Sheik of Bornou when listening a Swiss-air	“Wonderful ! wonderful !”	p.106	Citation (sourcée)	Major Denham		Histoire morale/naturelle

Music of Fellatah: Reaction of the Sheik of Bornou when listening a Swiss-air	He asked, “If one twice as large would not be better.” The reply was, “Yes ; but it would be twice as dear! ” He exclaimed, “It would be cheap if it cost a thousand dollars.”	p.106	Citation (sourcée)	Major Denham and Sheik of Bornou		Histoire morale/naturelle
Description of the musical instruments of Benin	large and small drums (//Gold Coast) ; harp ; *Banjore* (some of the african tribes, // guitar tribe)	p.106-107	Pas de source			
Description of the musical instruments of Congo	lute (singular kind) : body and neck // European lute and belly is a very thin parchment + strung with an elephant's hair --> Harmony not disagreeable	p.107	Pas de source			
Description of the musical instruments of the *Barbari (Dongola)*	Sort of harp (pleasing sound) : piece of wood	p.107	Mentionné	Niebuhr		Histoire morale/naturelle
Description of a musical instrument of the Hottentots: *Gorah*	Great antiquity. Physical description ; sound description (by the different tones, it can be classed with the trumpet or French horn) ; the music is agreable to ear ; description of the playing. Performers : put one of the foreigners into their left nostril, holding the instrument with that hand and the other into their right ear.	p.107-108	Mentionné	Burchell	Burchell's Travels, vol. i. p.458.	Histoire morale/naturelle
Description of the music of the Moors of Sahara	“Notes, tolerably harmonious, produced from a rudely fashioned guitar, and languishing songs, would make you imagine, when present at their concerts, that you were among Spanish musicians.”	p.109	Citation (sourcée)	Mollien	Mollien's *Travels in the Interior of Africa*	Histoire morale/naturelle
Description of the music of the Moors of Sahara	Both spanish and moorish music are derived from Arabia	p.109	Pas de source			
Description of the musical instruments of Morocco	*Tabla* (kettle-drum), triangle, *Erb'eb* (// grecian lyre)	p.109	Mentionné	Jackson	Jackson's *Account of Morocco*	Histoire morale/naturelle
Description of the musical instruments and music of Tangier	bagpipe players : never in tune, never keep time, no fixed airs, do not use notes, play only from memory	p.109	Mentionné	Ali Bey	Ali Bey's *Travels*, vol i., p.28	Histoire morale/naturelle
Chapitre 11 (American Music)						

Description of the music of America : Indians and European settlements	Indians : Anciant customs : same state of rude simplicity (as the first discoverers) Indian songs have partaken of the qualities of European music European settlements : Mexico, Peru, Brazils, United States, Canadas // characteristics of Spain, Portugal, England and France	p.110	Mentionné	Captain Basil Hall		Histoire morale/naturelle
Description of the music of America : Indians and European settlements (from Hudson's Bay to Copper Mine River's mouth)	"they were gathered in a three years 'intercourse with the Canadians; by whom they are sung, as they paddle down the rivers, sotto voce, and in a subdued tone, as they near the Rapids, but with a burst of exultation when the peril is over."	p.110-111	Citation (sourcée)	Lieutenant Back (on the expedition of Captain Franklin)		Histoire morale/naturelle
Description of the music of America : Indians and European settlements	Indian national melodies : Commixture of the European science and the wild notes of the natives. Vaudevilles of France and ballads of England	p.111	Pas de source			
Description of the music of America : British settlements and USA	Theatres and music cultivated in private families // England. No native composers as famous as english composers New-York : Italien opera with english performers Much more attention to the literature and arts than some years back	p.111	Pas de source			
Manufacture of Musical Instruments in America	Public cometition : Institute of New-York --> Manufacturers of pianofortes (Robert and William Nunns ; William Geib; …)	p.111	Pas de source			
Chapitre 12 (Grecian Music)						
Description of the apparition of the music in Ancient Greece (2 years before the Exodus of Israel)	Cadmus (at the head of the Phoenicians) founded the kingdom of Thebes. He first brought to Greece music (and letters) which was derived from Egypt by the Phoenicians	p.112	Pas de source			
Description of the apparition of the music in Greece	Sido (Phoenician woman) invented music	p.112	Pas de source			

Description of the invention of the letters by the Phoenicians	Thus Lucan sings :- Phænicians first, if ancient fame be true, The sacred mystery of letters knew; They first, by sound, in various lines design'd, Exprest the meaning of the thinking mind; The power of words by figures rude convey'd, And useful science everlasting made.	p.112	Pas de source			
Description of the apparition of the music in Ancient Greece	Invention of the flute, the pipe and the phrygian mode, the nomes, airs sung to Cybele, Bacchus and Pan by Hyagnis (from Celaenae in Phrygia).	p.112-113	Mentionné		Oxford marbles	Antique
Description of the apparition of the music in Ancient Greece	Greek music derived from Phoenicia, Phrygia, Etolia, Ionia and Doris	p.113	Pas de source			
Description of the musical instruments in Ancient Greece : *Monaulos*	// single pipe or flute Brought in Greece by Harmonia (wife of Cadmus), so probably derived from Phrygia	p.113	Pas de source			
Description of the musical instruments in Ancient Greece : *Monaulos*	Invention of Minerva	p.113	Pas de source			
Description of the musical instruments in Ancient Greece : *Monaulos*	Adoption of the Monaulos by Minerva, and improvement (introduction of holes and stops), not her invention --> Substitution of that instrument by the Syrinx or the pipe of Pan (not anterior to the single pipe)	p.113	Pas de source			
Description of the musical instruments in Ancient Greece : *Syrinx*	number of reeds, unequal lenghts, tied together	p.113	Pas de source			
Description of the musical instruments in Ancient Greece : *Syrinx*	Invention by Pan (imitating the effect of the wind rushing into reeds) nymph Syrinx changed into reeds when flying from the embraces of Pan	p.113	Pas de source		fables of the Mythologists	

Description of the musical instruments in Ancient Greece : *Syrinx*	popular instruments in the shepherds community (Pan = their deity) --> improvement by the use of foramina, holes and stops	p.113-114	Pas de source			
Description of the musical instruments in Ancient Greece	lived by the sea-shore --> shells as instruments (Tritons) ; *Avena*: pipes of oaten reeds ; *Tibia* : made of the shank or shin bone of an animal After the discovery of boring flute --> made of box-tree, laurel, brass, silver, gold (+ horn --> Phrygian flute : clarion, lituus)	p.114	Pas de source			
Description of the musical instruments in Ancient Greece : Lyre	Mercury as the inventor of the lyre (+description of the invention)	p.114	Pas de source			
Description of the musical instruments in Ancient Greece : Lyre	Idea of the Lyre communicated to the Hermes (Egyptian)	p.114	Pas de source			
Description of the musical instruments in Ancient Greece : Lyre	Discovery by the accidental vibration of distended strings; was brought in Greece from Egypt	p.114-115	Pas de source			
Description of the musical instruments in Ancient Greece : Lyre	Greek and Roman poets, and historian affirm that the lyre is invented by Mercury and he invents the music itself	p.115	Mentionné	Burney		Histoire de la musique
Description of the musical instruments in Ancient Greece : Lyre	Invention of the lyre by the Egyptian Hermes	p.115	Mentionné	Apollodorus		Antique
Description of operation the greek mythology	Appropriation by the Greeks of the egyptian names, actions and attributes to their own divinity	p.115	Pas de source			

Description of the musical instruments in Ancient Greece : Lyre	representations of the lyre : lyre of Amphion (group of Dirce, Toro --> Farnese Palace at Rome)	p.115	Mentionné		Representation of the lyre of Amphion at the Farnese Palace (Rome)	Antique

Description of the musical instruments and music invention in Ancient Greece : Apollo	Great patron of music in Greek myth : Developpement of the art of playing the lyre Pythian games : music and poetry = subject of contention Hymns in honor af Apollo are some of the earliest kinds of Grecian poetry	p.115	Pas de source			
Description of the musical instruments and music invention in Ancient Greece : Apollo	Invention of lyre and flute by Apollo	p.115	Pas de source			
Description of the musical instruments and music invention in Ancient Greece : Marsyas	Contemporary with Apollo Inventor of the double flute One of his disciples : Olympus	p.116	Pas de source			
Description of the musical instruments and music invention in Ancient Greece : Olympus	he brought in Greece the practice of touching the strings of the lyre with a quill (before that we touched them wih the fingers)	p.116	Mentionné	Plutarch		Antique
Description of the musical instruments and music invention in Ancient Greece : Olympus	Invention of the ancient enharmonic = the first regular system of Greec Music	p.116	Pas de source			

Celebrated personnages in mythological history of the Ancient Greece who were musicians	Mercury, Minerva, Pan, Apollo and the Muses, Bacchus and the Sirens	p.116	Pas de source			
Celebrated personnages in mythological history of the Ancient Greece who were musicians	Addition of the string by the Muses called *mese* (A) to the lyre (before 3 strings : *hypate meson* (E), *parhypate meson* (F) and *meson diatonos* (G))	p.116	Pas de source			

Celebrated personnages in mythological history of the Ancient Greece who were musicians : Muses	"*Calliope* the deeds of heroes sung ; The choral lyre by *Clio* first was strung; *Euterpe* the full tragic chorus found ; *Melpomene* taught lutes their soothing sound ; *Terpsichore* the flute's soft power display'd ; By *Erato* the pious hymn was made ; *Polyhymnia* to the dance her care applied ; *Urania* wise the starry course descried ; And gay *Thalia's* glass was life's and manner's guide."	p.116	Citation (sourcée)	Callimachus	Epigram of Callimachus	Antique
Celebrated personnages in mythological history of the Ancient Greece who were musicians : Bacchus	Perfomance on the flute	p.116	Pas de source			
Celebrated personnages in mythological history of the Ancient Greece who were musicians : Sirens	Singers with a very attractive power who ruin the people who listen to them	p.116-117	Pas de source			

Celebrated personnages in mythological history of the Ancient Greece who were musicians : Sirens	that their “song was death”, it was still so sweet, that “it made destruction please”	p.117	Citation (non sourcée)			

Celebrated names in the Ancient Grecian Music	1) *Orpheus* : composer of religious hymns; improvement of the flute; addition of two strings to the lyre (*hypate* (B) ; *parhypate* [C]) and so completing the hexachord (seven sounds, with the string D added by Linus) ; attraction of wild beasts (softening and civilizaning). 2) *Linus* (tutor of Hercules and the "pupil" of Orpheus) : addition of the string D to the lyre. 3) *Musaeus* (son or disciple of Orpheus) 4) *Thamyris* : was tought the use of the lyre (by Orpheus) 5) *Chiron* (tutor of Achilles) 6) *Amphion* (son of Jupiter and Antiope) : has extraordinary powers gave by Mercury, which allow him to make the rocks dancing to his strains and arosing the stones to form the walls of Thebes by strucking the lyre. ; he was taught the use of the lyre but by Hercules ; Invention of the Lydian mode (controversial)	p.117-118	Pas de source			
Progress of the harp in Ancient Greece	Two theories : 1) Increase of the number of the strings by Amphion, Phrynis, Terpander 2) Originally with seven strings --> augmentation to eleven by Pythagoras, Timotheus, and the Milesian	p.117	Pas de source			
Celebrated names in the Ancient Grecian Music	*Amphion* about the invention of the Lydian mode : only derivation his musical reputation from his alliance with the Tantalus family	p.118	Mentionné	Pausanius		Antique
Confrontation of different sources about the datation of the Era of the Trojan war	Celebrated siege in 1885 years B.C.	p.118	Mentionné	Dionysius of Halicarnassus		Antique
Confrontation of different sources about the datation of the Era of the Trojan war	Celebrated siege in 1885 years B.C.	p.118	Mentionné	Varro		Antique

Confrontation of different sources about the datation of the Era of the Trojan war	// Celebrated siege in 1885 years B.C.	p.118-119	Mentionné	Archbishop Usher		Histoire morale/naturelle
Confrontation of different sources about the datation of the Era of the Trojan war	// Celebrated siege in 1885 years B.C.	p.118-119	Mentionné	Dr Blair		Philologie
Confrontation of different sources about the datation of the Era of the Trojan war	// Celebrated siege in 1885 years B.C.	p.118-119	Mentionné	Oxford marbles		Antique
Confrontation of different sources about the datation of the Era of the Trojan war	Siege in 904 B.C.	p.119	Mentionné	Isaac Newton		
Confrontation of different sources about the datation of the Era of the Trojan war	Siege in 904 B.C.	p.119	Mentionné	Dr Priestley		Histoire morale/naturelle
Confrontation of different sources about the datation of the Era of the Trojan war	25 years earlier than 1885 B.C.	p.119	Mentionné		Arundelian marbles	Antique
Confrontation of different sources about the age of Homer	circa 900 B.C.	p.119	Mentionné	Dr Blair		Philologie

Confrontation of different sources about the age of Homer	850 B.C.	p.119	Mentionné	Dr Priestley		Histoire morale/naturelle
Confrontation of different sources about the age of Homer	around 1000 B.C.	p.119	Mentionné		Arundelian marbles	Antique
Description of the music in the Ancient Greece	Music is mentioned upwards fifty times (always with rapture) Vocal music is the most general (singing without instruments) No trace of instrumental music without vocal, even dancing (in the books)	p.119	Mentionné	Homer	Iliad	Antique
Description of the music in the Ancient Greece	Music is mentioned upwards fifty times (always with rapture) Vocal music is the most general (singing without instruments) No trace of instrumental music without vocal, even dancing (in the books)	p.119	Mentionné	Homer	Odyssey	Antique
Description of the music in the Ancient Greece	"Then to the dance they form the vocal strain, Till Hesperus leads forth the starry train."	p.119	Citation (sourcée)	Homer	Odyssey book xv. (and book iv verse 25)	Antique
Description of the musical instrument in Ancient Greece	Three musical instruments : *lyre, flute, syrinx* No more were known at the time of the Trojan war	p.119	Mentionné	Homer		Antique
Description of the music in the Ancient Greece : religious rites (// Egyptians and Hebrews)	"With hymns divine the joyous banquet ends, The Pæans lengthen'd till the sun descends ; The Greeks restored, the grateful notes prolong; Apollo listens, and approves the song."	p.119	Citation (sourcée)	Homer	Iliad	Antique
Description of the music in the Ancient Greece : religious rites (rites sung for their deities)	"Death was the only god who would neither be moved by offerings, nor conquered by sacrifices nor oblations; and therefore he was the only one to whom no altar was erected, and to whom no hymns were sung."	p.120	Citation (sourcée)	Eschylus		Antique

Description of the music in the Ancient Greece : public and private festivals	"The genial day prolong, In feasts ambrosial, and celestial song ; Apollo tuned the lyre, the Muses round With voice alternate, aid the silver sound."	p.120	Citation (sourcée)	Homer	Iliad	Antique
Description of the music in the Ancient Greece : military music	Mention of the trumpet (already existing at this time) but not in the Trojan war which signaled by heralds	p.120	Mentionné	Homer		Antique
Description of the music in the Ancient Greece : military music	"Now bid the heralds sound the loud alarms, And call the squadrons, sheathed in brazen arms,"	p.120	Citation (sourcée)	Homer		Antique
Description of the music in the Ancient Greece : military music (Stentor's brazen throat)	"Stentor, the strong, endued with brazen lungs, Whose throat surpass'd the noise of fifty tongues."	p.120	Citation (sourcée)	Homer		Antique
Description of the music in the Ancient Greece : bards and rhapsodists	// northern nations of Europe Sing in the streets and palaces (great respect) + power of inspiration	p.120	Mentionné	Homer		Antique
Celebrated musicians of the Ancient Greece : From Homer (800 B.C.) to Sappho (600 B.C.)	1) *Thaletes* of Crete : excellent flutist and singer (BC 870) 2) *Eumelus* : writer of the history of his own country + hape of historical ballad (BC 750) 3) *Archilochus* of Paros : inventor of lyric poetry (befor himm, just heroic poetry without changing of rythm) ; the first one using the "recitative accompanied" (after it was adopted by the dithyrambic and tragic poets) 4) *Olympus* the Prygian (BC 697; descendant from the first Olympus) : one of the most famous musicians of Antiquity 5) *Terpander* 6) *Tyrtaeus* 7) *Mimnermus* of Smyrna : flourished at the beginning of th 6th century BC	p.121-122	Pas de source			

Celebrated musicians of the Ancient Greece : From Homer (800 B.C.) to Sappho (600 B.C.) : *Olympus*	Some airs existing at the time of the author (Plato) His music = particular manner made to affect and animate the hearer	p.121	Mentionné	Plato		Antique
Celebrated musicians of the Ancient Greece : From Homer (800 B.C.) to Sappho (600 B.C.) : *Olympus*	His music is swelling the soul with enthousiasm	p.121	Mentionné	Aristotle		Antique
Celebrated musicians of the Ancient Greece : From Homer (800 B.C.) to Sappho (600 B.C.) : *Olympus*	All other music is surpassed by his own with simplicity and effect Composition of nomes, airs (frequently mentioned by ancient writers) : the Minervan, the Harmatian, the Curule, or the Chariot, and the Spondean, or the Libatian air.	p.121	Mentionné	Plutarch		Antique
Celebrated musicians of the Ancient Greece : Sappho period (600 B.C.) : *Terpander* (670 BC)	Inventor of notation Introduction of grave and decent measures = greatest ornaments	p.121-122	Mentionné	Plutarch		Antique
Celebrated musicians of the Ancient Greece : From Homer (800 B.C.) to Sappho (600 B.C.) : *Terpander* (670 BC)	Considered as the first writer of the *Scholia* (convivial songs of the Greeks)	p.122	Pas de source			
Celebrated musicians of the Ancient Greece : From Homer (800 B.C.) to Sappho (600 B.C.) : *Tyrtaeus*	His songs were sung in the camp of the Spartans, two hundred years after his death Contemporary of Terpander	p.122	Mentionné	Lycurgus		Antique

Celebrated musicians of the Ancient Greece : From Homer (800 B.C.) to Sappho (600 B.C.) : Tyrtaeus	Contemporary of Terpander	p.122	Pas de source			
Description of the music of the Ancient Greece : From Homer (800 B.C.) to Sappho (600 B.C.)	"Poetry and music mutually aided the progress of each other. Music excited poetic enthusiasm , and the enthusiasm of the poet sought to vent itself in variety of versification. This variety of metre reacted upon music, and enriched it. In the modern state of the art, it is true, that music is, to a great degree, independent of the measure which it accompanies. But rhythm (as Burney, and Tartini before him, remarked) rigorously governed melody in the music of ancient Greece ; so that new metres must have generated new airs. When we are told, therefore, that Archilochus first shewed the example of accompanying transition from one rhythm to another with the music of the lyre, we may regard him, even if his date was later than Terpander's, (as some affirm,) as eminently sharing in the honour of lyrical invention."	p.122	Citation (sourcée)	Campbell		Musique

Description of the music of the Ancient Greece : From Homer (800 B.C.) to Sappho (600 B.C.)	“Poetry and music mutually aided the progress of each other. Music excited poetic enthusiasm , and the enthusiasm of the poet sought to vent itself in variety of versification. This variety of metre reacted upon music, and enriched it. In the modern state of the art, it is true, that music is, to a great degree, independent of the measure which it accompanies. But rhythm (as Burney, and Tartini before him, remarked) rigorously governed melody in the music of ancient Greece ; so that new metres must have generated new airs. When we are told, therefore, that Archilochus first shewed the example of accompanying transition from one rhythm to another with the music of the lyre, we may regard him, even if his date was later than Terpander's, (as some affirm,) as eminently sharing in the honour of lyrical invention.”	p.122	Citation (sourcée)	Burney		Histoire de la musique

Description of the music of the Ancient Greece : From Homer (800 B.C.) to Sappho (600 B.C.)	“Poetry and music mutually aided the progress of each other. Music excited poetic enthusiasm , and the enthusiasm of the poet sought to vent itself in variety of versification. This variety of metre reacted upon music, and enriched it. In the modern state of the art, it is true, that music is, to a great degree, independent of the measure which it accompanies. But rhythm (as Burney, and Tartini before him, remarked) rigorously governed melody in the music of ancient Greece ; so that new metres must have generated new airs. When we are told, therefore, that Archilochus first shewed the example of accompanying transition from one rhythm to another with the music of the lyre, we may regard him, even if his date was later than Terpander's, (as some affirm,) as eminently sharing in the honour of lyrical invention.”	p.122	Citation (sourcée)	Tartini		Histoire de la musique

Description of the music of the Ancient Greece : From Homer (800 B.C.) to Sappho (600 B.C.)	"Poetry and music mutually aided the progress of each other. Music excited poetic enthusiasm , and the enthusiasm of the poet sought to vent itself in variety of versification. This variety of metre reacted upon music, and enriched it. In the modern state of the art, it is true, that music is, to a great degree, independent of the measure which it accompanies. But rhythm (as Burney, and Tartini before him, remarked) rigorously governed melody in the music of ancient Greece ; so that new metres must have generated new airs. When we are told, therefore, that Archilochus first shewed the example of accompanying transition from one rhythm to another with the music of the lyre, we may regard him, even if his date was later than Terpander's, (as some affirm,) as eminently sharing in the honour of lyrical invention."	p.122	Pas de source			
Musicians of the Ancient Greece (on two hundred years)	*Alcman ; Stersichorus ; Alcaeus ; Sappho ; Simonides ; Ibycus ; Bacchylides ; Anacreon ; Callistratus ; Arion ; Pindar* --> most eminent musicians + enriched three of the four dialects with their compositions	p.122-123	Pas de source			

Description of the music of the Ancient Greece : use of music in the popular life	Songs about professions : slaves grinding in the mill ; the gleaners ; the nurses ; agricultural labourer ; carer of cattle ; keepers of the public baths ; shepherds ; reapers ; those who got in the harvest ; those who trod out the corn ; water-drawers, millers, weavers, carders and dressers of wool ; children ; ... Like-wise songs : for particular circumstances or ceremonies + festivals (courtship, marriage, funerals, joy, sorrow, …) Blind mendicants : singing from door to door	p.123	Mentionné	Athenaeus		Antique

Description of the music of the Ancient Greece : use of music in the popular life : Song of a beggar	the singer carried a raven : *Corone* on his hand while he is singing : Ye who to sorrow's tender tale With pity lend an ear, A tribute to Corone bring, Apollo's favourite care. Or barley -sheaf, or salt, or bread, Corone shall receive ; Or clothes, or wheat—what everyone May best afford to give. Who now bring salt, some future time Will honey -combs prepare ; For most Corone's taste delights Such humble, homely fare. Ye servants, open wide the door But, hark ! the wealthy lord Has heard, his daughter brings the fruit To grace Corone's board. Ye gods! let suitors come from far To win the lovely maid; And may she gain a wealthy youth With every grace array'd. Soon may she give an infant son To bless her father's arms, And place upon her mother's knee	p.123-124	Citation (sourcée)	Athenaeus		Antique

Description of the music of the Ancient Greece : use of music in the popular life : Song of a beggar	the singer carried a raven : *Corone* on his hand while he is singing : Ye who to sorrow's tender tale With pity lend an ear, A tribute to Corone bring, Apollo's favourite care. Or barley -sheaf, or salt, or bread, Corone shall receive ; Or clothes, or wheat—what everyone May best afford to give. Who now bring salt, some future time Will honey -combs prepare ; For most Corone's taste delights Such humble, homely fare. Ye servants, open wide the door But, hark ! the wealthy lord Has heard, his daughter brings the fruit To grace Corone's board. Ye gods! let suitors come from far To win the lovely maid; And may she gain a wealthy youth With every grace array'd. Soon may she give an infant son To bless her father's arms, And place upon her mother's knee	p.123-124	Citation (sourcée)	Phoenix of Colophon		Antique

Description of the music of the Ancient Greece : use of music in the popular life : Song of a beggar : description of the term *Corone* (raven)	Ye who to sorrow's tender tale With pity lend an ear, A tribute to Corone bring, Apollo's favourite care. --> Relation with Apollo : raven is a sacred animal to this god (white + beautiful figure), bring the message to Apollo that his mistress Coronis is disloyal --> Apollo kill her with an arrow	p.123	Pas de source			
Description of the music of the Ancient Greece : use of music in the popular life : Song of a beggar	Beggar were called *Coronistae* Their songs = Coronismata	p.124	Pas de source			
Description of the music of the Ancient Greece : use of music in the popular life : Song of a beggar : Rhodes	The name of the beggar at Rhodes is Chelidonistae Carried a swallow	p.124	Mentionné	Athenaeus		Antique
Description of the music of the Ancient Greece : use of music in the popular life : Song of a beggar : Rhodes	The name of the beggar at Rhodes is Chelidonistae Carried a swallow	p.124	Mentionné	Theognis	second book of the Rhodian Sacrifices	Antique
Description of the music of the Ancient Greece : Olympic, Pythian, nemean and Isthmian games	Prizes for lyric poets --> improvement, and progression of poetry and music Pythian games --> improvement of the instrumental music	p.124-125	Pas de source			

Description of the music of the Ancient Greece : Olympic, Pythian, nemean and Isthmian games	Introduction of a new style of music (vociferous and noisy) --> flute Harmonides (flute player) : playing in solo with a lot of violence --> surprises and elevates the audience Trumpets players --> techniques (not rent the cheeks or burst the blood -vessels) + capistrum (bandage)	p.125	Mentionné	Lucian		Antique

Description of the music of the Ancient Greece : writers from the time of Pindar to the conquest of Greece by the Romans (Eschylus, Sophocles, Euripides, Herodotus, Thucyclides, Xenophon, Pythagoras, Plato, Aristotle, Aristoxenus, Euclid, Theocritus, Callimachus, …)	invention of the drama + union with music --> improvement Tragedies were set to music A lot of eminent poets (recitation of their own verse to the lyre) + good opinions from all classes of people	p.125	Pas de source			
Description of the music of the Ancient Greece : Greek drama	Soliloquy, dialogue (recitative) and choruses (sung)	p.125-126	Pas de source			
Description of the music of the Ancient Greece : Greek drama in the time of Eschylus	Fifty performers for the chorus	p.126	Pas de source			

Description of the music of the Ancient Greece : Greek drama after the time of Eschylus	Chorus is reduced to fifteen performers Leader of the band : *Coryphaeus*	p.126	Pas de source			
Description of the music of the Ancient Greece : Greek drama	Principal odes and choruses were devided in s*trophe, antistrophe, epode*	p.126	Pas de source			
Description of the music of the Ancient Greece : Greek drama	While the strophe is sung, the chorus is moving to the right,while the antistrophe it is moving to the left, and for the epode it remains standing	p.126	Mentionné	Demetrius Triclinius		Antique

Description of the music of the Ancient Greece : Greek drama in the time of Pindar	// division of the odes the ones sung for the gods have the same division but are performed by priests (not choruses, but same movement)	p.126	Pas de source			
Description of the music of the Ancient Greece : Greek drama	All Greek poets were also musicians, so they adapted the airs to their own pieces	p.126	Pas de source			
Description of the music of the Ancient Greece from the time of Pindar to the conquest of Greece by the Romans (Timotheus, Phrynis, Antigenidas, Philoxenus, Arion, Dorion, Ismenias, Telephanes, Lamia)	the science of music became an essential part of the general education in all the Greece (particularly about the time of Socrates and Pericles)	p.126	Pas de source			

Description of the music of the Ancient Greece from the time of Pindar to the conquest of Greece by the Romans (Timotheus, Phrynis, Antigenidas, Philoxenus, Arion, Dorion, Ismenias, Telephanes, Lamia)	favourite musical instrument : flute --> simulation of the passions in the greatest degree	p.126	Pas de source			

Description of the music of the Ancient Greece from the time of Pindar to the conquest of Greece by the Romans (Timotheus, Phrynis, Antigenidas, Philoxenus, Arion, Dorion, Ismenias, Telephanes, Lamia) : the flute	"a good performer on the flute would make a man brave every danger, and face even iron itself."	p.126-127	Citation (sourcée)	Lacedemonians		Antique
Description of the music of the Ancient Greece from the time of Pindar to the conquest of Greece by the Romans (Timotheus, Phrynis, Antigenidas, Philoxenus, Arion, Dorion, Ismenias, Telephanes, Lamia) : the flute *Tibiae Embateriae*	Air : *Adonion* played with the flutes called *Tibiae Embateriae* Context : on the point of attacking an enemy	p.127	Pas de source			

Description of the music of the Ancient Greece from the time of Pindar to the conquest of Greece by the Romans (Timotheus, Phrynis, Antigenidas, Philoxenus, Arion, Dorion, Ismenias, Telephanes, Lamia) : the flute prices	Immense prices Ismenias (musician of Thebes) : three talents = £581, 5s. For one at Corinth Theodorus (flute maker of Athens) : gave a liberal education to his children with the money of the flute making, …	p.127	Pas de source			
Description of the music of the Ancient Greece from the time of Pindar to the conquest of Greece by the Romans (Timotheus, Phrynis, Antigenidas, Philoxenus, Arion, Dorion, Ismenias, Telephanes, Lamia) : the flute player	Great standard of living, universally required for festivals, funerals, ..	p.127	Mentionné	Xenophon		Antique

Description of the music of the Ancient Greece from the time of Pindar to the conquest of Greece by the Romans (Timotheus, Phrynis, Antigenidas, Philoxenus, Arion, Dorion, Ismenias, Telephanes, Lamia) : public performers	All musicians of public performance are realy well payed	p.127	Pas de source			
Description of the music of the Ancient Greece from the time of Pindar to the conquest of Greece by the Romans (Timotheus, Phrynis, Antigenidas, Philoxenus, Arion, Dorion, Ismenias, Telephanes, Lamia) : public performers	Amoebaeus (the harper) received one talent (£193, 15s) for one performance at the theater	p.127	Mentionné	Athenaeus		Antique
Description of the music instruments of the Ancient Greece from the time of Pindar to the conquest of Greece by the Romans : the lyre	history already explained in precedent sources (voir plus haut dans tableau) Muses and Timotheus as improvers of the lyre are correct // improvements came from people unconnected with each other	p.127-128	Pas de source			

Description of the music instruments of the Ancient Greece from the time of Pindar to the conquest of Greece by the Romans : the lyre	several varieties : *Phorminx, Cithara, Chelys, Testudo, etc*	p.128	Pas de source			
Description of the music instruments of the Ancient Greece from the time of Pindar to the conquest of Greece by the Romans : the lyre	"among the stringed instruments, you will find the *Lyre* of a character analogous to masculine, from the great depth, or gravity and roughness of its tones; the *Sambuca* of a feminine character, weak and delicate, and, from its great acuteness, and the smallness of its strings, tending to dissolve and enervate. Of the intermediate instruments, the *Polypthongum* partakes most of the feminine ; but the *Cithara* differs not much from the masculine character of the *Lyre*."	p.128	Citation (sourcée)	Quintilian		Antique
Description of the music instruments of the Ancient Greece from the time of Pindar to the conquest of Greece by the Romans : the lyre	Other sorts of lyre between the ones in the citation	p.128	Mentionné	Quintilian		Antique
Description of the music instruments of the Ancient Greece from the time of Pindar to the conquest of Greece by the Romans : the cithara	Maybe differs from the lyre as the single harp from the double harp	p.128	Pas de source	Quintilian		Antique

Description of the music instruments of the Ancient Greece from the time of Pindar to the conquest of Greece by the Romans : the cithara and the phorminx	cithara and phorminx are different instruments	p.128	Mentionné		Argonautis	Native
Description of the music instruments of the Ancient Greece from the time of Pindar to the conquest of Greece by the Romans : the cithara and the phorminx (Chiron)	it is there said of Chiron, that he “sometimes strikes the cithara of Apollo, sometimes the shell-resounding phorminx of Mercury.”	p.128	Citation (non sourcée)			
Description of the musicinstruments of the Ancient Greece from the time of Pindar to the conquest of Greece by the Romans : the cithara	Mercury and Apollo are playing with the cithara	p.128	Mentionné	Homer	Hymn to mercury	Antique
Description of the music instruments of the Ancient Greece from the time of Pindar to the conquest of Greece by the Romans : the strings instruments	cithara : more ressemblance with the guitar than the harp But the ancients had lyres, cithara, testudos (differing in the shape from each other, number of strings) // our harp, spinet, virginal, pianoforte	p.128-129	Pas de source			

Description of the music instruments of the Ancient Greece from the time of Pindar to the conquest of Greece by the Romans : the strings instruments	Controverse (dispute) about the original lyre (three, seven, more strings ?)	p.129	Pas de source			
Description of the music instruments of the Ancient Greece from the time of Pindar to the conquest of Greece by the Romans : pictural representations of instruments	Drawing of an instrument in a Greek manuscript of the year of our Lord 200 : Long fretted finger-board and neck, // Egyptian *dichord* Ancient marble sarcophagus : Female figure sitting and playing an instrument that has a body (writed in Greek) a long neck, five strings + description of the holding and the position of the instrument // modern guitar Sarcophagus (another one) : instrument // spanish guitar	p.129	Mentionné		*New Edinburgh Review*, vol. ii. p.510.	Histoire morale/naturelle
Description of the music instruments of the Ancient Greece from the time of Pindar to the conquest of Greece by the Romans : the monochord	Constant use --> nature of intervals, only means of forming the ear (accurate perception) and the voice (true intonation)	p.129	Pas de source			
Description of the music instruments of the Ancient Greece from the time of Pindar to the conquest of Greece by the Romans : the Trypodian Lyre (Pythagoras)	Invention of the Trypodian Lyre (// Delphic Tripod) --> three lyres tuned to the Doric, Lydian and Phrygian modes (played at once)	p.129-130	Pas de source			

Description of the music instruments of the Ancient Greece from the time of Pindar to the conquest of Greece by the Romans : the Trypodian Lyre (Pythagoras)	Preservation of an account of the Trypodian Lyre by Athenaeus After the death of Pythagoras this kind of instruments was never constructed	p.130	Mentionné	Athenaeus		Antique
Description of the music instruments of the Ancient Greece from the time of Pindar to the conquest of Greece by the Romans : wind instruments	flute and syrinx ; later time : trumpet, bagpipe = *askaülos,* wind organ Knowledge of trumpet derived from the Etruscans (time of Heraclidae) Trumpet not in use in the Trojan war (frist signals : lighted torches succeded by shells of fish,the conch or buccina)	p.130	Pas de source			
Description of the music instruments of the Ancient Greece from the time of Pindar to the conquest of Greece by the Romans : percussive instruments	*Tympanum, Parvum Tympanum,* or *Tympanolum,* or drums; *Cymbalum* (// cymbals in use in our military bands)*, Crotalum,* or cymbals ; *Campanum* or bells. Have not the long cylindrical or bassdrum (in use in our military band), nor the kettledrum (asiatic instrument introduced in Eu by the Turks) Antique drums : flat *tambour de basque* (// our modern tambourine)	p.130	Pas de source			
Description of the music instruments of the Ancient Greece from the time of Pindar to the conquest of Greece by the Romans : percussive instruments (bells)	small ones known in high antiquity	p.131	Mentionné		Bible	Scripturaire

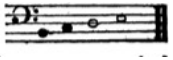
Description of the music instruments of the Ancient Greece from the time of Pindar to the conquest of Greece by the Romans : percussive instruments (*Ascarus Nyagale)*	Percussion which sound like the *crotala* Invention of the Troglodytes Lybians and Thracians	p.131	Mentionné	Anacreon		Antique
Description of the theory of music of the Ancient Greece : Lasus	One of the earliest music theorist Flourished in the 58th Olympiad (Hermione, city of Peloponnesus)	p.131	Pas de source			
Description of the theory of music of the Ancient Greece : Lasus	Discovery of two tablets (ancient Corinth) : account of the music feast given at Ephyra (ancient Corinth) by King Telestes (the Heraclite)	p.131	Mentionné	M. F. Krautmann		Histoire morale/naturelle
Description of the theory of music of the Ancient Greece : Lasus	Discovery of two tablets (ancient Corinth) : account of the music feast given at Ephyra (ancient Corinth) by King Telestes (the Heraclite)	p.131	Mentionné		3d volume of the *Harmonicon*	Histoire de la musique
Description of the theory of music of the Ancient Greece : Pythagoras	Numbers as the principles of everything --> first apply on the theory of music	p.131	Pas de source			
Description of the theory of music of the Ancient Greece : Pythagoras	"Perceiving that sound, considered in respect of the vibrations from which it resulted, was reducible to appreciable qualities, he made it the subject of arithmetical calculation, and, by the aid of numerical characters, rendered the sections of those qualities visible."	p.131-132	Citation (sourcée)	Busby	Busby's *History of Music,* vol. i. p.172.	Histoire de la musique

Description of the theory of music of the Ancient Greece : Pythagoras (monochord)	Invention of the harmonical canon or monochord --> measuring and adjusting the ratios of musical intervals (by accurate divisions) Recommended on his dead-bed Constant use among the ancients --> forming the ear and the voice	p.132	Pas de source			

Description of the theory of music of the Ancient Greece : Pythagoras	Discovery of musical ratios and addition of an eighth string to the lyre	p.132	Pas de source			
Description of the theory of music of the Ancient Greece : Pythagoras	Invention of the musical notation of the Greeks (appears to have belonged to Terpander)	p.132	Pas de source			
Description of the theory of music of the Ancient Greece : Pythagoras	Seems to be the first who attempted to give a theory of sounds	p.132	Pas de source			
Description of the theory of music of the Ancient Greece : Pythagoras (theory of sounds)	“The vibrations of a string, or any other sonorous body, being communicated to the air, affected the auditory nerves with the sensation of sound ;and this sound, according to him, was acute or grave, in proportion as the vibrations were quick or slow.”	p.132-133	Pas de source			
Description of the theory of music of the Ancient Greece : Pythagoras death	He died about 497 B.C., he was aged of 71.	p.133	Pas de source	best chronologers		
Description of the theory of music of the Ancient Greece : Pythagoras	The first grecian who entertained the notion of music of the spheres	p.133	Pas de source			

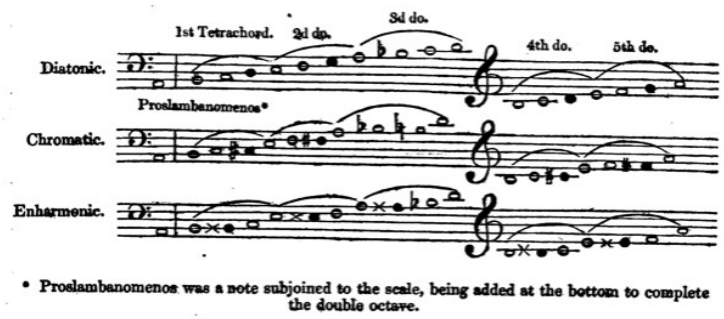
Description of the theory of music of the Ancient Greece : Pythagoras (music of the spheres)	He frequented Jewish people so he was acquainted with the Jewish writings --> his doctrine was grounded on a conception of that expression in the book of Job : “When the morning stars sang together.”	p.133	Mentionné	Fenton	notes on Haller	
Description of the theory of music of the Ancient Greece : Pythagoras (music of the spheres)	“Ring out, ye crystal spheres, Once bless our human ears, If ye have power to touch our senses so; And let your silver chine, Move in melodious time, And let the base of heaven's deep organ blow.”	p.133	Citation (sourcée)	Milton	Hymn on the Nativity	Histoire biblique

Description of the theory of music of the Ancient Greece : Aristoxenus	Born at Tarentum in Italy (B.C. 394)	p.134	Pas de source			
Description of the theory of music of the Ancient Greece : Aristoxenus	Disciple of Aristotle from who he learned the philosophy of music Was opposed to Pythagoras --> the ear is the sole arbiter of musical intervals	p.134	Pas de source			
Description of the theory of music of the Ancient Greece : Ptolemy	Discrimination of the several offices of reason and sense	p.134	Pas de source			
Description of the theory of music of the Ancient Greece	Epigonus : inventor of the instrument *Epigonium* (forty strings) Damon Euclid : treat music as well as mathematics	p.134	Pas de source			
Nature of the Ancient Grecian Music	Controversy : his excellence is beyond all probability superior to the natives of the South Sea islands, Esquimaux Question of the conterpoint --> limits in the researches	p.134-135	Pas de source			

Nature of the Ancient Grecian Music : systems (enharmonic of Olympus the Mysian)	Most ancient system of the Greeks // Ancient scottish scale : D, bB, A, F, E, D, D, E, F, A, B, D.	p.135	Pas de source			
Nature of the Ancient Grecian Music : systems (*Diatonic*)	Most natural and simple Modern music : scale of sounds (mix of tones and major semi-tones) Greek diatonic genus = tetrachord --> semi-tone + two tones B C D E.  the succession of the two tones gives the name : dia (by, through) + tonos (tone)	p.135	Pas de source			

Nature of the Ancient Grecian Music : systems (*Diatonic*)	Songs “God save great George the king” and “Let ambition fire my mind” --> specimens of pure diatonic (without modulation)	p.135	Pas de source			
Nature of the Ancient Grecian Music : systems (*Chromatic*)	Semi-tones + minor thirds B C, C♯ E. name : the Greeks marked it with the character of colour --> khrôma.	p.136	Pas de source			
Nature of the Ancient Grecian Music : systems (*Chromatic*)	Name : because of the medium between the diatonic and the enharmonic	p.136	Mentionné	P. Panau		Histoire de la musique
Nature of the Ancient Grecian Music : systems (*Chromatic*)	Invention by Timotheus (the Milesian) contemporary with Alexander the Great	p.136	Mentionné	Boethius		Histoire de la musique

Nature of the Ancient Grecian Music : systems (*Chromatic*)	Invention by Timotheus (the Milesian) contemporary with Alexander the Great	p.136	Mentionné	Zarlino		Histoire de la musique
The chromatic scale in modern music	series of major and minor semi-tones, as the temperament of our keyed and wind instruments allows (ascending and descending)	p.136	Pas de source			
Nature of the Ancient Grecian Music : systems (*Enharmonic)*	Two quarter tones + a major third B B × C E.	p.136	Pas de source			
Nature of the Ancient Grecian Music : systems (*Diatonic, Chromatic and Enharmonic*)	Sounds in common : B, C, E, F, A, Bb, d. Perticuliar to the diatonic : D, G. Perticuliar to the chromatic : C#, F#. Perticuliar to the enharmonic : Bx, Ex, Ax.	p.136	Pas de source			

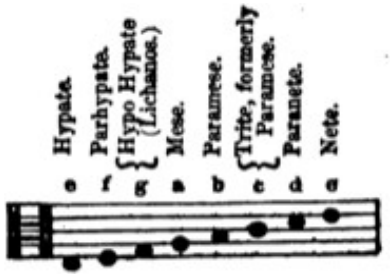
Nature of the Ancient Grecian Music : systems (*Diatonic, Chromatic and Enharmonic*)		p.136-137	Citation (sourcée)	Burney		Histoire de la musique
Nature of the Ancient Grecian Music : systems (*Diatonic, Chromatic and Enharmonic*) : Timotheus	The first one was the diatonic existing before the time of Alexander the Great Invention of the chromatic by Timotheus Introduction of the enharmonic at the time of Eratosthenes (death : 194 B.C.)	p.138	Mentionné	Padre Martini		Histoire de la musique
Nature of the Ancient Grecian Music : systems (*Diatonic, Chromatic and Enharmonic*) : Timotheus	Timotheus was banish from Sparta because he changed the style of the ancient music (before his time, it was simple)	p.138	Mentionné	Boethius		Histoire de la musique
Nature of the Ancient Grecian Music : systems (*Diatonic, Chromatic and Enharmonic*) : Timotheus	Timotheus was banish from Sparta because he changed the style of the ancient music (before his time, it was simple)	p.138	Mentionné		Decree of the senate against Timotheus	Antique

Nature of the Ancient Grecian Music : systems (*Diatonic, Chromatic and Enharmonic*) : Timotheus	"Whereas Timotheus, the Milesian, coming to our city, (Sparta,) has dishonoured our ancient music, and, despising the lyre of seven strings, has, by the introduction of a greater variety of notes, corrupted the ears of our youth ; and, by the number of his strings, and the novelty of his melody, has given to our music an effeminate and artificial dress, instead of the plain and orderly one in which it has hitherto appeared ; rendering melody infamous, by composing in the chromatic, instead of the enharmonic ;* [* i.e. The ancient enharmonic of the first Olympus.] the kings and the ephori have, therefore, resolved to pass censure upon Timotheus for these things; and, farther, to oblige him to cut all the superfluous strings of his eleven, leaving only the seven tones; and to banish him from our city ; that men may be warned for the future not to introduce any new customs."	p.138	Citation (sourcée)		Decree of the senate against Timotheus	Antique
Nature of the Ancient Grecian Music : modes	*Dorian, Lydian, Phrygian, Ionian, Etolian* --> derivation from countries in Asia => musical knowledge of the Greeks is derived from the East	p.139	Pas de source			
Nature of the Ancient Grecian Music : intermediate modes	the number is 15 intermediate modes	p.139	Pas de source			
Nature of the Ancient Grecian Music : intermediate modes	Reduction of the number to 13	p.139	Mentionné	Aristoxenus		Antique
Nature of the Ancient Grecian Music : intermediate modes	Reduction of the number to 12	p.139	Pas de source			

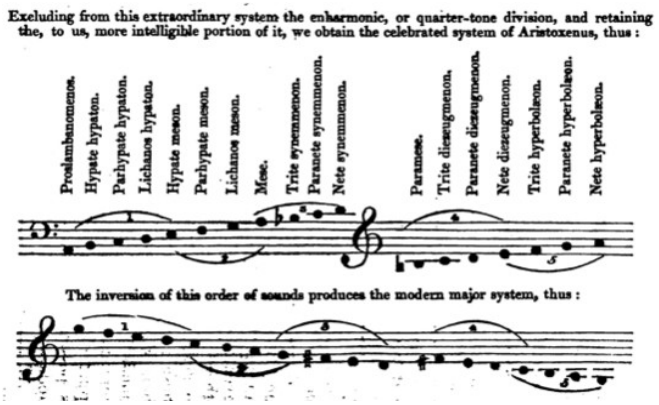
Nature of the Ancient Grecian Music : modes pitches	The gravest : *Dorian* In the middle : *Phrygian* The acutest : *Lydian* By the division of each of these modes into two intervals --> Between the Dorian and Phrygian : *Ionian* --> Between the Phrygian and the Lydian : *Etolian*	p.139	Pas de source			

Nature of the Ancient Grecian Music : modes (*Dorian*)	Grave and magnificent : severe, vehement but not too diffusive, gay, nor varied Exciting + spirit stirring	p.139	Pas de source			
Nature of the Ancient Grecian Music : modes (*Dorian*)	"Anon they move In perfect phalanx to the Dorian mood Of flutes and soft recorders; such as raised To height of noblest temper heroes old, Arming to battle."	p.139	Citation (non sourcée)			
Nature of the Ancient Grecian Music : modes (*Etolian*)	Grand and pompous	p.139	Pas de source			
Nature of the Ancient Grecian Music : modes (*Ionian*)	Rough and austere (but not briljant or effeminate) + some degree of elevation, force and energy.	p.139	Pas de source			
Nature of the Ancient Grecian Music : modes (*Phrygian*)	Used for the religious ceremonies	p.139	Pas de source			
Nature of the Ancient Grecian Music : modes (*Lydian*)	Mild and soothing	p.139	Pas de source			

Nature of the Ancient Grecian Music : modes (*Lydian*)	“Softly sweet, in Lydian measures, Soon he soothed his soul to pleasures.”	p.139	Citation (sourcée)	John Dryden		Musique

Nature of the Ancient Grecian Music : octochord of Pythagoras		p.139-140	Citation (sourcée)	Pythagoras		Histoire de la musique
Nature of the Ancient Grecian Music	"As all sounds beyond the octave, in modern harmony, are replicates of the primary one, the lyre, simple as it appears, was capable of expressing every essential sound. No wonder, then, that it should have been held, by the ancient Greeks, in such esteem. But, as it did not reach the whole extent of the human voice, another octave was added. This circumstance gave rise to the term flat, as the alteration of the diatonic into the chromatic tetrachord introduced that of sharp : thus, E F F # A, consisting of a half tone, a minor semi-tone, and a minor third; the term flat arose, from the necessity of making a half tone from the mese A , the fifth line bass staff; thus, A B b C D, to form a diatonic tetrachord, and a perfect fourth from the F below; thus, F B b. The system of conjoining tetrachords, of which the fourth was always a perfect one, formed, together with the enharmonic, or quarter-tone division of sound, the sum and substance of the Greek immutable system, the double octave from A, the first space bass staff, to A, the second of the treble staff: thus, as divided into five hexachords by Forkell,"	p.140	Citation (sourcée)		*London Encyclopedia, "Music"*	Encyclopédie

Nature of the Ancient Grecian Music	“As all sounds beyond the octave, in modern harmony, are replicates of the primary one, the lyre, simple as it appears, was capable of expressing every essential sound. No wonder, then, that it should have been held, by the ancient Greeks, in such esteem. But, as it did not reach the whole extent of the human voice, another octave was added. This circumstance gave rise to the term flat, as the alteration of the diatonic into the chromatic tetrachord introduced that of sharp : thus, E F F # A, consisting of a half tone, a minor semi-tone, and a minor third; the term flat arose, from the necessity of making a half tone from the mese A , the fifth line bass staff; thus, A B b C D, to form a diatonic tetrachord, and a perfect fourth from the F below; thus, F B b. The system of conjoining tetrachords, of which the fourth was always a perfect one, formed, together with the enharmonic, or quarter-tone division of sound, the sum and substance of the Greek immutable system, the double octave from A, the first space bass staff, to A, the second of the treble staff: thus, as divided into five hexachords by Forkell,”	p.140	Mentionné	Forkell		Histoire de la musique
Nature of the ancient Grecian Music : Diatonic, Chromatic and Enharmonic scale	THE DIATONIC, CHROMATIC, AND ENHARMONIC SCALE OF THE ANCIENTS. 28 Nete hyperbolæon, (second space treble staff,) . . . . a 27 Paranete hyperbolæon diatonos, ... g 26 Paranete hyperbolæon chromatice, ... g flat, or F sharp 25 Paranete hyperbolæon enharmonios, ... f 24 Trite hyperbolæon, ... e sharp, enharmonic F flat 23 Nete diezeugmenon, ... e 22 Paranete diezeugmenon diatonos, ... d 21 Paranete diezeugmenon chromatice, ... d flat, C sharp 20 Paranete diezeugmenon enharmonios, ... c 19 Trite diezeugmenon, ... b sharp, enharmonic C flat 18 Paramese, (space above the bass staff,) . . . . . b natural 17 Nete synemmenon, (space below the treble staff,) . . . . d 16 Paranete synemmenon diatonos, ... c 15 Paranete synemmenon chromatice, ... c flat, b natural 14 Paranete synemmenon enharmonios, ... b flat 13 Trite synemmenon, ... a sharp, enharmonic b flat 12 Mese, ... a 11 Lichanos meson diatonos, ... g 10 Lichanos meson chromatice, ... g flat, f sharp 9 Lichanos meson enharmonios, ... f 8 Parhypate meson, ... e sharp, enharmonic f flat 7 Hypate meson, ... e 6 Lichanos hypaton diatonos, ... d 5 Lichanos hypaton chromatice, ... d flat, c sharp 4 Lichanos hypaton enharmonios, ... c 3 Parhypate hypaton, ... b sharp, enharmonic c flat 2 Hypate hypaton, ... b natural 1 Proslambanomenos, (first space bass staff,) . . . . . A	p.141	Pas de source			

Nature of the ancient Grecian Music : System of Aristoxenus		p.142	Pas de source			
Nature of the ancient Grecian Music : *Sounds*	Elements of music, fondation of melody and harmony (human voice or musical instruments)	p.143	Pas de source			
Nature of the ancient Grecian Music : *Intervals*	Difference between sounds : the least in Greek music is the enharmonic diesis (fourth of a tone)	p.143	Pas de source			
Nature of the ancient Grecian Music : *Mutations*	Denotation of the changes of genus, mode, time or air	p.143	Pas de source			
Nature of the ancient Grecian Music : *Melopoeia*	The art of composition, included intervals, mutations, rythm (measurement of time) very different from the modern rythm	p.143	Pas de source			
Nature of the ancient Grecian Music : *Rythm*	very different from the modern rythm, prescribed by the long and short syllables of poetry, no other variety than the one afforded by metrical laws	p.143	Pas de source			
Nature of the ancient Grecian Music before Terpander	Entirely traditionnal (//Egypt and Judea)	p.143	Pas de source			
Nature of the ancient Grecian Music: Method of notation by Terpander	Use of the letters of the greek alphabet to denote musical sounds Some were inverted, mutilated and confounded, a few were use in their proper form Very complex for the modern	p.143	Pas de source			

Nature of the ancient Grecian Music: Difficulty of the method of notation	Reduction of the cahracters from 1620 notes, or sign of notation to a very few	p.143-144	Mentionné	Perne	A memoir on Greek music	Histoire de la musique
Nature of the ancient Grecian Music: Difficulty of the method of notation	From 24 letters --> 125 musical characters	p.144	Pas de source			
Nature of the ancient Grecian Music: Difficulty of the method of notation	Reduction of the 125 musical characters --> 90 (half for the voice and the other half for the instruments) General use of practitionners --> 44 (half for the voice and the other half for the instruments) The teaching by the Greeks of this notation is simple and uniform : only the notation of the lydian mode in the diatonic scale --> give the examples for their demonstrations + gradually advancing the knowledge of the other modes	p.144	Mentionné	Perne	A memoir on Greek music	Histoire de la musique
Nature of the ancient Grecian Music: four specimens of music with the original notation	3 hymns to Calliope, Apollo, Nemesis found in the papers of Archibishop Usher	p.144-145	Mentionné	Archbishop Usher		Histoire morale/naturelle
Nature of the ancient Grecian Music: four specimens of music with the original notation	1 specimen found by Kircher in a monaster (near) Messina --> First eight verses of the first Pythic ode of Pindar Musical characters which corresponded to those attributed by Alypius to the Lydian mode	p.145	Mentionné	Kircher		Histoire de la musique
Nature of the ancient Grecian Music: four specimens of music with the original notation	1 specimen found by Kircher in a monaster (near) Messina --> First eight verses of the first Pythic ode of Pindar Musical characters which corresponded to those attributed by Alypius to the Lydian mode	p.145	Mentionné	Pindar	*Pythic ode*	Antique

Nature of the ancient Grecian Music: four specimens of music with the original notation	1 specimen found by Kircher in a monaster (near) Messina --> First eight verses of the first Pythic ode of Pindar Musical characters which corresponded to those attributed by Alypius to the Lydian mode	p.145	Mentionné	Alypius of Alexandria		Histoire de la musique

Nature of the Ancient Grecian Music : musical characters of the Lydian mode by Alypius	Peculiarly adapted to inspire tender affections (use in his republic)	p.145	Mentionné	Plato		Antique
Nature of the ancient Grecian Music: four specimens of music with the original notation	Illustrations	p.145	Mentionné	Burney, Mons. Burette		Histoire de la musique
Nature of the ancient Grecian Music: four specimens of music with the original notation	Translation + harmonisation of the Hymn of Calliope	p.145	Mentionné	J. F. Dannely	29th part of the London Encyclopaedia, art. Music	Histoire de la musique
Nature of the ancient Grecian Music: counterpoint	The Greeks had the knowledge of harmony and counterpoint	p.145	Mentionné	J. F. Dannely		Histoire de la musique
Nature of the ancient Grecian Music: counterpoint	The Greeks had the knowledge of harmony and counterpoint	p.145	Mentionné	Doni		Histoire de la musique
Nature of the ancient Grecian Music: counterpoint	The Greeks had the knowledge of harmony and counterpoint	p.145	Mentionné	Zarlino		Histoire de la musique
Nature of the ancient Grecian Music: counterpoint	The Greeks had the knowledge of harmony and counterpoint	p.145	Mentionné	Stillingfleet		Histoire de la musique

Nature of the ancient Grecian Music: counterpoint	"There are some reasons for supposing that, among the ancients, the words harmony, rhythm, measure, related respectively to the succession of sounds from high to low, to time and measure, or the manner of dividing the time. It is an opinion very generally received, that harmony, in the modern acceptation of the term, was not practised, or even known, among them ; yet may we not be permitted to raise some doubts as to the correctness of this opinion? The ancients are allowed to have performed pieces in the octave, as well with the voice as with instruments; this they called antiphonia. When men and women sing together, the antiphonia is naturally produced. The execution in unison is called homophonia ; but can we believe that the sensation of the perfect chord should, through so many centuries, have been unperceived by the delicate ears of Greek musicians? It is in vain to allege that the too powerful major third, engendered by a succession of true fifths, was regarded by them as a dissonance; for, even supposing the assertion to be true, the accidental concord of voices, or of instrumental sounds, must have often caused the natural chord of the third to be distinguished ; add to which, there still remained the fifth. We have instruments of percussion -for instance, the cymbals-the origin of which maybe traced to a very remote period, which, in our system, generally strike one of the lower octaves of the tonic, and its fourth flat, or fifth sharp, according to the tone of the piece performed. As to the double flutes, which, judging from the antique bas-reliefs and frescoes, were played together by the same musician, were they intoned in unison, in the octave, or in parts of a chord ? - By the bye, with respect to these flutes, I will mention a peculiarity which struck me on viewing the magnificent collection of designs brought by M. Pacho from Cyrene, -these sonorous conical tubes are furnished with pegs, nearly similar to those used in stringed	p.145-146-147	Citation (sourcée)	Perne		Histoire de la musique
Thoughts and founds about The ancient Grecian music	Model of all our musical intervals within the compass of their scale (not so high or so low than our modern system of music), art of composing for harminoy and counterpoint (not as the term of our music system) + direction of large vocal and instrumental bands + producing an effect as the modern times	p.147	Pas de source			

Thoughts and founds about The ancient Grecian music	Source of important informations about the grecian music --> Dissertation of music after the manner of Boethius	p.147	Mentionné	Philodoxenus	treatise (discovered in the ruins of Herculaneum, presented by the King of Naples to	Antique
Description of the Music of the Modern Greeks	A lot of rhapsodists (most are blind), who go from village to village, from fair to fair for singing the national songs	p.148	Mentionné	Fauriel	*Chants Populaires de la Grèce Moderne*	Histoire de la musique
Description of the Music of the Modern Greeks	"they are poetry not to be found in books, but breathing and speaking in the mouths of the people."	p.148	Citation (sourcée)	Fauriel	*Chants Populaires de la Grèce Moderne*	Histoire de la musique
Description of the Music of the Modern Greeks	Music and songs for every public event : a poet to embody + a musician to adapt in music (flowing melody) --> Blinds musicians itinerants who traverse the Greece from the extremity of Morea to Constantinople and from Aegean to the Ionian Sea Greece under the Turks occupation --> the common people were welcoming for the Minstrels but not by the lordly masters who didn't care about festive groups	p.148	Mentionné	Fauriel	*Chants Populaires de la Grèce Moderne*	Histoire de la musique
Description of the Music of the Modern Greeks : Wandering minstrels	They were called "Homers of the day" by M. Fauriel	p.149	Citation (sourcée)	Fauriel	*Chants Populaires de la Grèce Moderne*	Histoire de la musique
Description of the Music of the Modern Greeks : Wandering minstrels instrument	Songs accompanied by a stringed instrument --> the ancient lyre + plectrum of the Greeks	p.149	Pas de source			
Description of the Music of the Modern Greeks : Wandering minstrels instrument	When perfect : five strings Often : only two or three --> not very harmonious	p.149	Pas de source			
Description of the Music of the Modern Greeks : Wandering minstrels	They correspond to the historians and chroniclers of the modern Greece, the means of spreading the renown of adventurous actions and the fame of the brave men	p.149	Pas de source			

Description of the Music of the Modern Greeks : private life	Marriage, festival, departure of a member of the family, funeral rites Music and poetry --> organ organs through which their emotions (grief or joy, pleasure or regret)	p.149	Pas de source			
Description of the Music of the Modern Greeks : funeral rites	when “the body is committed to the dust, and the spirit returns to God who gave it,”	p.149	Citation (non sourcée)			
Description of the Music of the Modern Greeks : funeral song (*Myriologia*)	Very high antiquity era Description of the family of Priam as mourning Hector	p.149	Mentionné	Homer		Antique
Description of the Music of the Modern Greeks : funeral songs	Custom descended to the modern Greeks from the ancient Greeks (by the song of *Myriologia* for example) Beginning of funeral laments : preparation of the corpse for interment End of funeral laments : procession Supension of the during the performance of the funeral rites by the priests, begin again when the corpse is deposited in the grave During the following year, no songs are singing except the ones with a melancholy character Sung by women only : mothers, widows, daughters --> Subdue their emotions to the control of poetry and music	p.149-150	Pas de source			

Description of the Music of the Modern Greeks : funeral song about a woman (from Mount Pindus) about a dream she made	“ Methought, as I was busied with domestic care, A youth stood on my threshold, of fierce commanding air; A down his shoulders waving were wings of dazzling white, And in his hand a naked sword- oh, dread, appalling sight ; He sternly gazed upon me, then thus the silence broke: 'Is thy goodman within?' All trembling thus I spoke: 'My goodman is at home, and lulling on his breast Our little weeping Nikolos, to soothe him into rest. But pass not thou my threshold; I prithee, youth, forbear, Thy terrible demeanour my little boy would scare.' But vain were my entreaties, resistance was in vain, The white-wing'd youth was resolute, and would an entrance gain : He darted o'er the threshold, and plunged his cruel sword Deep, deep within thy bosom, oh, thou, my heart's sole lord ! There, too, is little Nikolos, thy hope, thy fondest joy, At him the monster aim'd, but I saved our darling boy.”	p.150-151	Citation (sourcée)	Fauriel		Histoire de la musique

Description of the Music of the Modern Greeks : funeral song about a woman (from Mount Pindus) about a dream she made	“ Methought, as I was busied with domestic care, A youth stood on my threshold, of fierce commanding air; A down his shoulders waving were wings of dazzling white, And in his hand a naked sword- oh, dread, appalling sight ; He sternly gazed upon me, then thus the silence broke: 'Is thy goodman within?' All trembling thus I spoke: 'My goodman is at home, and lulling on his breast Our little weeping Nikolos, to soothe him into rest. But pass not thou my threshold; I prithee, youth, forbear, Thy terrible demeanour my little boy would scare.' But vain were my entreaties, resistance was in vain, The white-wing'd youth was resolute, and would an entrance gain : He darted o'er the threshold, and plunged his cruel sword Deep, deep within thy bosom, oh, thou, my heart's sole lord ! There, too, is little Nikolos, thy hope, thy fondest joy, At him the monster aim'd, but I saved our darling boy.”	p.150-151	Citation (sourcée)		Traduction from *The Harmonicon*	Histoire de la musique
Description of the Music of the Modern Greeks : funeral song about a woman (from Mount Pindus) about a dream she made	Words, manner, and tone of the mourner made the byestanders shudder + the woman was overcome by her emotion	p.150-151	Mentionné	Fauriel		Histoire de la musique
Description of the Music of the Modern Greeks : funeral songs	// Gregorian chant but they finish in a high note (not a low one)	p.151	Pas de source			

Description of the Music of the Modern Greeks	Described as extremely simple : drawling effect, plaintive chants (more than the other nations of Europe), always a plaintive character // *Ranz des Vaches* (Switzerland) : To be sing among the mountains (repeated and prolonged by the echoes) Air : single verse (usually in two but not more), prolongation by the words introduced between the verses --> sort of burden (whimsical effect) Music of the rhymed songs : greater towns or isles, more sweetness and unity of character (more artifice and contrivance)	p.151-152	Pas de source			
Description of the Music of the Modern Greeks : rhymed songs	// to Italian airs (long since forgotten in Italy)	p.152	Mentionné	Fauriel		Histoire de la musique
Description of the Music of the Modern Greeks : opinions	Different of the music of the Antiquity (which had a better degree) Fathers of poetry and music of the modern Greece gave examples of what is the vocal style of this music : melodies national, scientific, highly pleasing, modern diatonic scale, but different of the music of their ancestors --> Lost of the enharmonic and chromatic system	p.152-153	Mentionné	Lord Mayor		Histoire morale/naturelle
Description of the Music of the Modern Greeks : opinions	Different of the music of the Antiquity (which had a better degree) Fathers of poetry and music of the modern Greece gave examples of what is the vocal style of this music : melodies national, scientific, highly pleasing, modern diatonic scale, but different of the music of their ancestors --> Lost of the enharmonic and chromatic system	p.152-153	Mentionné	Eustace Rallis, Stamonacea, Cosla, Pericles		Native

Description of the Music of the Modern Greeks : opinions	“ We dined in company with a number of Greeks and Austrians, and officers of the French and English navy, and in the evening engaged a boat to row us across the bay, to the Turkish gardens on the northern shore. It was a delicious night ; the twinkling stars were scarcely visible in the blue silvery sky, and the ocean lay calm as the heavens. There was no noise along the dusky shore, and the voice of a Greek musician, who accompanied us with his guitar, alone disturbed the solitude of the scene. He sang with great taste and feeling the songs of his native mountains, and his tones were more musical than the generality of the Greeks I have heard in the Morea, whose nasal notes are any thing but harmony. He had a vast number of the amatory songs of Christopoulo the Cretan, and the martial lyrics of the patriot Riga ; and it was curious to hear the wild airs of Greece sung almost beneath the windows of her insatiate murderers.”	p.153	Citation (sourcée)	Emerson	*Letters from the Aegean*	Histoire morale/naturelle
Description of the Music of the Modern Greeks : opinions	being “in general as harsh and offensive to the ear, as their wine is to the palate. The common Greek songs,” he says, “are precisely in the same style as the native and unadorned yells of the Italian peasants, which are beyond any thing displeasing to a foreign ear.”	p.153	Citation (sourcée)	Dodwell		Histoire morale/naturelle
Description of the Music of the Modern Greeks : opinions	They really love this music	p.153-154	Mentionné	Lady Mary Wortley Montague		Histoire morale/naturelle
Description of the Music of the Modern Greeks : opinions	They really love this music	p.153-154	Mentionné	Fauriel		Histoire morale/naturelle
Description of the Music of the Modern Greeks : opinions	They really love this music	p.153-154	Mentionné	P. Della Valle		Histoire morale/naturelle
Description of the Music of the Modern Greeks : opinions	They really love this music	p.153-154	Mentionné	Guys		Histoire de la musique

Description of the Music of the Modern Greeks : opinions	They really love this music	p.153-154	Mentionné	D'Ohssons		Histoire morale/naturelle

Description of the Music of the Modern Greeks : explanation of the difference of opinions	They frequently dance when they sing (as they did in the time of Homer)	p.154	Pas de source			
Description of the Music of the Modern Greeks : explanation of the difference of opinions	The only foreign tune is "Malbrouke" (introduction in Constantinople by the Franks)	p.154	Mentionné	Dodwell		Histoire morale/naturelle
Description of the Music of the Modern Greeks : specimens of songs (*John Stathas*)	Topp'd by her floating flag of blue, Across the waves a vessel flew ; Another vessel bears in sight, Known by her flag of crimson bright. “Lower thy sail!” in conscious pride, And lordly tone, the former cried. “Lower thy sail to thee! beware, For I the noble Stathas bear. “ Think'st thou I am a timorous bride Who lays, when bid, her veil aside?- Grapple her fast, my seaman brave! Dye deep with Turkish blood the wave !” The Turks brook not the haughty check, But Stathas now is on her deck; The waves are stain'd with crimson die, They yield, and Alla! is the cry.	p.154	Citation (non sourcée)			

Description of the Music of the Modern Greeks : specimens of songs (*The Tomb of Demos*)	The sun was sinking in the west, When Demos thus his sons address'd:- “ My sons, your evening meal provide, Then come and seat ye at my side. Thou, Lamprakis, hope of my race, There! take my arms and fill my place. My sons, my much loved sabre take, Cut boughs a verdant couch to make; And when upon it I am laid, Go, call the priest my soul to aid. Full fifty years my land I served, Nor ever from my duty swerved.- Prepare my tomb, and make it large; Place me in act the foe to charge; And in it leave a passage free, Where spring's sweet bird may visit me, And nightingales, whose notes may bring The tidings of returning spring.”	p.155	Citation (non sourcée)			

Description of the Music of the Modern Greeks : specimens of songs (*Ghiphtakis*)	The mountains thirst for clouds ; the plain, Parch'd by the sun, for cooling rain ; The vulture for his prey, and more, The Mussulman for Grecian gore. Where is Ghiphtakis' mother fled, Who wails, e'en now, two children dead? Wandering amid the mountains wild, Seeks she her last, her fondest child ? The sounds of war her ears assail, The gun loud thunders in the gale, Alas ! not now to celebrate The nuptial feast, the village fête. Then Ghiphtakis she wounded found, Stretch'd bleeding on the damp cold ground ; Thus lies the cypress, when the blast Its honours in the dust has cast. “The foe is nigh; strike home!” he said, “And bear far hence your chieftain's head, Lest by the victor it be borne With joy,to glut his savage scorn.”	p.155-156	Citation (non sourcée)			
Behavior of the Greeks during the invasion of the Turks	“My friends,” said an expiring chieftain, “cut off my head, that our enemies may not bear it with them, to be exposed to the gaze of every passer-by. My enemies will see it, and their hearts will laugh with joy ;- my mother, also, may see it, and would expire at the sight.”	p.156	Citation (non sourcée)			
Description of the Music of the Modern Greeks : church music	Very monotonous --> send the listeners to sleep	p.156	Pas de source			
Description of the Music of the Modern Greeks	Great improvement in the art of teaching music : Because of the notation, normally it would take 30 years, but the system is now simplified so it would take only 2 years	p.156	Pas de source			

Description of the Music of the Modern Greeks : Teatrise on the new method of teaching music	Peace will soon be restore to the country --> people will have leasure to cultivate music	p.156	Mentionné	Anastasius Thamyris	treatise	Antique
Chapitre 13 (Music of the Romans)						
Description of the origin of the music of the Romans	Rude and coarse Variation of what was in use among the Etruscans and other tribes (around Italy)	p.157	Pas de source			
Description of the origin of the music of the Romans	Public music (especially the ones for sacrifices) came from Etruria	p.157	Mentionné	Strabo		Antique
Description of the origin of the music of the Etruscans	Etruscans derived their knowledge about music from Argos	p.157	Mentionné	Dionysius Halicarnassus		Antique
Description of the origin of the music of the Etruscans	Their music would have come from the East	p.157	Pas de source			
Description of the origin of the music of the Etruscans	First European nation to have this considerable proficiency in music	p.157	Pas de source			
Description of the origin of the music of the Etruscans	Architecture would have come to have Egyptian origin, they probalby derived their music from them too	p.157	Mentionné		Memorials	Antique
Description of the origin of the music of the Etruscans	Stringed instruments // necks from the Egyptian dichord were known to the ancient people of Etruria	p.157	Mentionné		Paintings on an ancient Etruscan vase	Antique
Description of the origin of the music of the Etruscans	Stringed instruments // necks from the Egyptian dichord were known to the ancient people of Etruria	p.157	Mentionné		Various antique sculptures	Antique
Description of the origin of the music of the Etruscans	Egyptian dichord	p.157	Mentionné	Burney		Histoire de la musique
Description of the origin of the music of the Etruscans	Monochord instrument with a long neck, and wheel and handle // *rota* (hurdy-gurdy)	p.157-158	Mentionné		Ancient Etruscan vase	Antique

Description of the origin of the music of the Etruscans	All the greek music instruments	p.158	Mentionné		Etruscan vases	Antique
Description of the origin of the music of the Etruscans : trumpet	Invention of the trumpet by the Etruscans and they communicated it to the Greeks	p.158	Mentionné	Athenaeus		Antique
Description of the origin of the music of the Etruscans : trumpet	Invention of the trumpet by the Etruscans and they communicated it to the Greeks	p.158	Mentionné	Clemens Alexandrinus		Antique
Description of the origin of the music of the Etruscans : trumpet	Invention of the trumpet by the Etruscans and they communicated it to the Greeks	p.158	Mentionné	Euripides		Antique
Description of the origin of the music of the Etruscans : trumpet	Invention of the trumpet by the Etruscans and they communicated it to the Greeks	p.158	Mentionné	Sophocles		Antique
Description of the origin of the music of the Etruscans : trumpet	Invention of the trumpet by the Etruscans and they communicated it to the Greeks	p.158	Mentionné	others		
Description of the origin of the music of the Etruscans : Etruscan lyre	The first idea of the viol was probably derived from the Etruscan lyre	p.158	Pas de source			
Earliest mention of music at Rome	the army, horse and foot, ranged in their divisions, followed the chariot of the conqueror, “hymning their gods in songs of their country, and celebrating their general in extemporary verses.”	p.158	Citation (sourcée)	Dionysius	An account of the triumph of Romulus for his victory over the Caeninenses (749 B.C.)	Antique
Description of the Ancient Roman Music : Procession for Cybele	The worshipped the Idaean goddess (Cybele) with sacrifices (annual) --> Procession : priests and priestesses striked their *cymbals* + followers played tunes upon the *flutes*	p.158	Mentionné	Dionysius		Antique

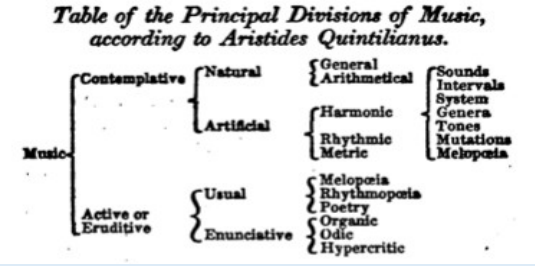
Description of the Ancient Roman Music : Procession for Cybele	“ in honour of the mother of the gods.”	p.158	Citation (sourcée)	Dionysius		Antique
Description of the Ancient Roman Music : *Salii*	Religious institution of Numa (715 B.C.) : Dancers + singers of hymns (in praise the god of war) The musicians had the first rank (given by Numa), because they were employed in affairs of religion	p.158	Pas de source			
Description of the Ancient Roman Music : Classes and centuries of people by Servius Tullius	two centuries should consist of “trumpeters, blowers of the horn, &c ., and of such as, without any other instruments, sounded the charge.”	p.158-159	Citation (non sourcée)			
Description of the Ancient Roman Music : Musicians	Number of flute players at funerals : max 10	p.159	Mentionné		Laws of the ten tables (450 B.C.)	Antique
Description of the Ancient Roman Music : Musicians	“the praises of honoured men should be displayed in an assembly of the people,” and that “mournful songs, accompanied with a flute, should attend those praises.”	p.159	Citation (sourcée)		Laws of the ten tables (450 B.C.)	Antique
Description of the Ancient Roman Music : Drama	First introduction in Rome in 364 B.C. Because of a plague (during the consulate of C. Sulpicius Peticus and C. Licinius Stolo --> Institution of the Scenici Games to appease the incensed deities	p.159	Mentionné	Livy		Antique
Description of the Ancient Roman Music : Scenici games	from the greek word : sκēnē = shady place (or arbour), made with branches (or boughs of trees) with wich the ancients covered their stages	p.159	Pas de source			
Description of the Ancient Roman Music : Scenici games (drama)	“which,” says the historian, “were amusements entirely new. Actors were sent for from Etruria, who, without verses, or any action expressive of verses, danced, not ungracefully, after the Tuscan manner, to the flute.”	p.159	Citation (sourcée)	Livy		Antique
Description of the Ancient Roman Music : Scenici games (drama)	Satires accompanied with music (set to the flute), were recited (with suitable gestures)	p.159	Pas de source			

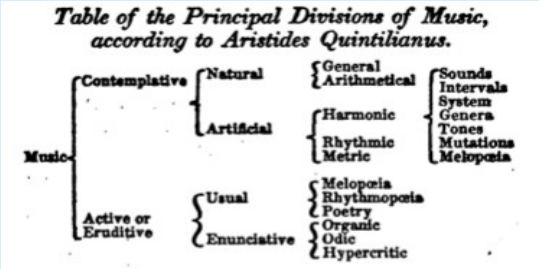
Description of the Ancient Roman Music : Scenici games (drama)	Livius Andronicus abandoned satires and made wrote plays (regular and connected plot)	p.159	Pas de source			
Description of Roman Drama in Greece	Roman dramatic authors were actors in their own pieces	p.159	Pas de source			
Description of Roman Drama in Greece	Andronicus = the first who gave the singing and the dancing to two different persons (he danced and the singing was made by a young performer)	p.159-160	Pas de source			
Description of the Ancient Roman Music : Religious ceremonies	Before 309 B.C. : Custom --> Regale the *Tibicines* (flute players) plentifully at the sacrifices In 309 B.C. : they withdrew in a body to Tibur because they were not allowed to eat in the temple anymore--> no performers left to play before the sacrifices A solemn embassy tried to bring them back to Rome but with no result Intoxication --> return to Rome + restauration of the priviledge to eat in the temple	p.160	Mentionné	Livy		Antique
Description of the Ancient Roman Music : Religious ceremonies	The latter, therefore, resorted to " an artifice," says Livy , " well suited to the dispositions of these men."	p.160	Citation (sourcée)	Livy		Antique
Description of the Ancient Roman Music : Religious ceremonies	"If music had not been acceptable to the immortal Gods, a *Tibicen* would certainly not have assisted at every prayer in their temples."	p.160	Citation (sourcée)	Censorinus		Antique
Description of the Ancient Roman Music : Religious ceremonies	Appellation for music : "A friend to the temple"	p.160-161	Citation (sourcée)	Horace		Antique
Description of the Ancient Roman Music : Religious ceremonies	Appellation for music : "the companion of sacrifices"	p.161	Citation (sourcée)	Maximus Tyrius		Antique

Description of the Ancient Roman Music : Religious ceremonies	Avenues of the temple furnished with music : “When they approached the altars and temples they sang, and the tibia played in the recesses.”	p.161	Citation (sourcée)	Proclus		Antique
Description of the Ancient Roman Music	Music is an essential part of the religious rites of the Roman temples (not really in use in for other occasions + not a great degree of refinement, perfection till after the conquest of Antiochus)	p.161	Pas de source			
Description of the Ancient Roman Music	First introduction in Rome of *Psalteriae,* female musicians to perform at feast and banquets After the conquest of Greece and Etruria --> improvement of music and musical instruments	p.161	Mentionné	Livy		Antique
Description of the Ancient Roman Music : *Psaltria*	General appellation for a girl that sung and played upon some stringed instrument, a minstrel	p.161	Pas de source			Histoire de la musique
Description of the Ancient Roman Music	Music of Rome was chiefly grecian because, in the time of Vitruvius (first Roman author who treated upon this science) : few or no Latin terms applicable to music.	p.161	Pas de source			
Description of the Ancient Roman Music	“The science of music, in itself obscure, is particularly so, to such as understand not the Greek language.”	p.161	Citation (sourcée)	Livy		Antique
Description of the Ancient Roman Music	“Music was, however, in great favour at Rome, during the latter end of the republic, and the voluptuous times of the emperors; the stage then flourished; the temples were crowded; festivals frequent, and banquets splendid; so that we may suppose it to have been very much used, both upon public and private occasions, in so rich, populous, and flourishing a city as Rome, the mistress of the world. But this music must have differed as little from that of Greece, as the descriptions of it in Horace and Virgil differ from those to be found in Homer and the Greek lyric poets.”	p.161-162	Citation (sourcée)	Burney		Histoire de la musique
Description of the Ancient Roman Music	// Greeks --> Unification of the melody of the voice to the sound of the instruments (orators sometimes accompanied by the flute)	p.162	Pas de source			

Description of the Ancient Roman Music : *Ambubaiae*	Strolling misntrels woh pay on the tibia or flute + dance in public places Came from the East	p.162	Pas de source			
Description of the Ancient Roman Music at the time of Emilius Saurus (114 B.C.)	Edict proscribing concerts in Rome Not remained long	p.162	Pas de source			
Description of the Ancient Roman Music : *scholia*	// The manner of the Greece	p.162	Pas de source			
Description of the Ancient Roman Music : Horace	The only Latin lyric whose the work is known (today) Odes = songs --> sung either at table (with friends or mistress), or in societies (men of pleasure used to assemble) // Popularity of the songs of Anacreon in Greece	p.162	Pas de source			
Description of the Ancient Roman Music : soldiers	Have their war songs and lampoons, sung in public (on all occasions)	p.162	Pas de source			
Description of the Ancient Roman Music : spectacles	Shows and public spectacles corrupted and degraded music --> very ordinary construction	p.162	Pas de source			
Description of the Ancient Roman Music : music of the theatre	so artless a construction --> airs were sung by the ploughmen in fields	p.162-163	Mentionné	Ovid		Antique
Description of the Ancient Roman Music	Compositors understood the art of contrast (light and shade, swelling and diminishing sounds)	p.163	Mentionné	Cicero		Antique
Description of the Ancient Roman Music	Custom of persons of rank to keep a band as their domestic establishments	p.163	Mentionné	Cicero		Antique

Description of the Ancient Roman Music at the time of Nero	Music encouraged He was very attached to music --> Five thousand musicians were kept at his own expense 63 A.C. --> Mouting a stage himslef in Naples (as a public singer) Competitor at the Olympic games --> Prizes by corruption Travelling into Greece and playing cithara, singing, challenging the performers --> Victor by corruption	p.163	Pas de source			
Description of the Ancient Roman Music at the time of Nero	The whole population were invited to hear him, they had to stay until he was tired (day and night) + spies to watch the behaviour of the listeners	p.163	Pas de source	Suetonius		Antique
Description of the Ancient Roman Music after the death of Nero	Musicians he encouraged were expelled the city --> Declination of music (little worthy to mention till the introduction into the Christian church)	p.163-164	Pas de source			
Description of the musical instruments of the Ancient Romans	// Greece but greater variety Wind instruments : *Tibiae pares* (equal flutes) *; Tibiae dextrae* (right-handed flutes) *; Tibiae sinistrae* (right-handed flutes) *; Tibiae impares* (unequal flutes) Manner of using : *pares* and *impares* (double and single or equal and unequal flutes)	p.164	Pas de source			
Description of the musical instruments of the Ancient Romans : flutes	Usual to see one of the unequal flutes straight and the other curved	p.164	Mentionné		Representations in ancient sculpture	Antique
Description of the musical instruments of the Ancient Romans : flutes	Curved flute --> left hand and straight flute --> right hand	p.164	Mentionné	Hesychius		Antique
Description of the musical instruments of the Ancient Romans : flutes	largest of the *impares* --> Left hand Part next the ground beeing widest --> left-hand flute	p.164	Mentionné	Pliny		Antique

Description of the musical instruments of the Ancient Romans : flutes	Female bacchanal with a double flute : tubes are unequal length, furnished with keys or stopples	p.164	Mentionné		Farnese collection at Rome	Antique
Description of the musical instruments of the Ancient Romans : flutes	Double-flute players --> grasp the instrument without any motion of fingers + many of the flutes are without perforations (modulated by the hand or by the mouth, as trumpets and horns ?)	p.164-165	Mentionné		sculpture	Antique
Description of the musical instruments of the Ancient Romans : *Tibia* (flute)	It is represented with stopples (// our modern hautbois)	p.165	Mentionné		ancient paintings and sculptures	Antique
Description of the musical instruments of the Ancient Romans : *Tibia* (flute)	All played on by blowing into the top like our clarionets No instrument similar to the modern German flute // Greeks --> same kind of the german flute and really ressembling the modern bagpipe	p.165	Pas de source			
Description of the musical instruments of the Ancient Romans	Union of the syrinx and the bagpipe --> suggested first the idea of the organ	p.165	Mentionné	Burney		Histoire de la musique
Description of the musical instruments of the Ancient Romans	The ancient pneumatic organ was neither more or less than a bagpipe	p.165	Mentionné	Fétis	a letter addressed to the editor of the *Harmonicon*	Histoire de la musique
Nature of the Romans Music	Music is the art of the beautiful in bodies and movements --> cultivation of the voice and accompanying action	p.165	Mentionné	Aristides Quintilianus	treatise : *Perì musikês (De Musica)*	Antique
Nature of the Romans Music: Divisions of Music by Aristides Quintilianus		p.165-166	Citation (sourcée)	Alexander Choron		Histoire de la musique

Nature of the Romans Music: Divisions of Music by Aristides Quintilianus		p.165-166	Citation (sourcée)	Aristides Quintilianus		Antique
Nature of the Romans Music: Divisions of Music by Aristides Quintilianus	Contemplative music : part of the scince of music which defined the principles, and inquired into the causes of the effects produced : theoretical part // practical part	p.166	Mentionné	Aristides Quintilianus		Antique
Nature of the Romans Music: Divisions of Music by Aristides Quintilianus	Distinction of the three genera : diatonic, chromatic and enharmonic --> comprise a number of notes represented by different marks, variation with the various modes, and in the formation of which no analogy was attended to	p.166	Mentionné	Aristides Quintilianus		Antique
Nature of the Romans Music: Divisions of Music by Aristides Quintilianus	Really confused --> Study of music became very difficult	p.166	Pas de source			Histoire de la musique
Nature of the Romans Music	// rythm and metre, music is entirely subservient to poetry and composition --> vocal pieces	p.166	Pas de source			Histoire de la musique

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres
Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | **www.uclouvain.be/fial**