

THEODORE REINACH

LA
MUSIQUE
GRECQUE



EDITIONS D'AUJOURD'HUI

Les Introuvables, collection nouvelle qui permet au lecteur de se procurer des ouvrages, anciens ou récents, provisoirement ou définitivement épuisés.

Son domaine n'a pas de limites : littérature, sciences, arts... Seules importent la qualité et la rareté.

Ces tirages faits en accord avec les éditeurs d'origine, étant très réduits et les prix restant normaux, les Introuvables sont en mesure de donner satisfaction aux désirs des auteurs et aux besoins des lecteurs.

Dans le choix des titres il est tenu le plus grand compte de toutes les suggestions adressées aux Editions d'Aujourd'hui, dont le siège social se trouve à Paris, 27, rue St-André-des-Arts (6è), mais dont la rédaction, l'imprimerie et le service de diffusion se sont fixés à Plan de la Tour (83120 - Var). T. (94) 43.70.79.

C/ by Payot . Paris . 1926 .

COLLECTION PAYOT

THÉODORE REINACH

MEMBRE DE L'INSTITUT

LA MUSIQUE
GRECQUE

EDITIONS D'AUJOURD'HUI

TABLE DES MATIÈRES.

AVANT-PROPOS	5
CHAPITRE PREMIER. — MÉLODIE ET HARMONIE.	7
Notions fondamentales, p. 7. — Tétracordes et systèmes, p. 9. — Les trois genres mélodiques, p. 14. — Des nuances, p. 20. — Des modes, p. 26. — Des tons ou échelles de transposition, p. 47. — Mélopée, p. 63. — Harmonie simultanée, polyphonie, p. 69. —	
CHAPITRE II. — RYTHMIQUE.	72
Temps premier, temps composés, p. 73. — Des mesures, p. 75. — Classification des mesures, p. 81. — Mesures composées, p. 85. — De quelques rythmes anormaux, p. 88. — Du <i>Célon</i> ou membre de phrase, p. 91. — Structure rythmique des cantilènes, p. 95. — Rythme et mesure, p. 104. — Ethos des rythmes, p. 113. — Modulation rythmique, p. 114. —	
CHAPITRE III. — INSTRUMENTS DE MUSIQUE.	117
CHAPITRE IV. — LA PRATIQUE MUSICALE.	132
La musique dans la vie et l'éducation, p. 132. — Exécuteurs et concours, p. 135. — Les genres de composition musicale, p. 139. — L'évolution de la musique grecque, p. 152. —	
APPENDICE I. — NOTATION ANTIQUE	161
APPENDICE II. — BIBLIOGRAPHIE.	172
APPENDICE III. — RESTES NOTÉS DE LA MUSIQUE GRECQUE	175

AVANT-PROPOS.

Ce petit livre, écrit pour dégager une promesse un peu imprudente, n'a pas la prétention de condenser en deux cents pages tout ce que l'on sait ou croit savoir de la musique des Anciens. Mon but a été plus modeste : tracer les linéaments du sujet, en marquer les divisions, poser quelques principes incontestés, indiquer enfin les questions essentielles qui restent à résoudre et dont quelques-unes peut-être ne seront jamais résolues.

Il peut sembler étrange qu'un auteur qui a passé plus de quarante ans de sa vie à étudier la métrique et la musique grecques ose avouer qu'il ne sait pas ou juste ce que c'est qu'un mode grec, à l'exception de la Dorien, et qu'il ne sait pas scander, ce qui s'appelle scander, une ode de Pindare ou de Bacchylide. Mais, en pareil cas, mieux vaut avouer son ignorance que de la masquer sous de belles phrases ou des conjectures hasardeuses. Tôt ou tard, sous l'effort de la critique, l'édifice fragile s'écroule, et l'étudiant dégoûté se détourne de recherches qu'il croit désormais vouées à la stérilité : un des plus grands inconvénients du dogmatisme intempestif, c'est d'engendrer le scepticisme. J'ai mieux aimé montrer qu'il y avait là des portes encore fermées ; de plus habiles ou de plus heureux sauront un jour en faire jouer la serrure.

En somme, on trouvera dans ce volume fort peu de théorie et principalement des faits. Ces faits, je les ai puisés naturellement à trois sources : 1^o le recueil des

poètes lyriques grecs ; 2^o le Corpus des métriciens et des musicologues ; 3^o les débris qui subsistent de la mélopée antique. La première de ces sources est facilement ouverte à tous. La seconde est un peu moins accessible, quoiqu'il existe des traductions françaises de plusieurs traités musicologiques de l'antiquité. La nature de cet ouvrage ne m'a pas permis de donner toujours des références précises ; mais j'espère qu'on me croira sur parole quand je dis : « Aristoxène nous apprend ceci ou cela », sans ajouter dans quel paragraphe, à quelle page de quelle édition.

Quant aux restes de la mélopée grecque, dont le nombre s'est accru si heureusement par les découvertes épigraphiques et papyrologiques de ces dernières années, c'est en vain qu'on en chercherait à cette heure, soit en France, soit à l'étranger, un recueil complet, exact et d'une consultation commode. J'ai donc cru devoir donner en appendice une édition ou tout au moins une transcription intégrale de ces précieux fragments, auxquels je me réfère si souvent tout le long de mon exposé. Je remercie mon éditeur de la libéralité avec laquelle il a autorisé cette publication. Quelle que soit la valeur du reste de l'ouvrage, ce chapitre tout au moins donnera à mon petit livre un intérêt incontestable.

Il s'adresse surtout à deux classes de lecteurs : les musiciens qui savent un peu de grec, et les hellénistes qui savent un peu de musique. Ces deux catégories ne sont pas bien nombreuses ; il est à souhaiter qu'elles le deviennent davantage. Mon ambition sera réalisée si j'ai facilité à l'une comme à l'autre l'accès d'un sujet intéressant, qui ne peut laisser indifférent aucun ami de l'Art ou de l'Antiquité classique.

24 janvier 1923.

THÉODORE REINACH.

CHAPITRE PREMIER

MÉLODIE ET HARMONIE

NOTIONS FONDAMENTALES

Tout langage musical emploie en principe des sons ayant entre eux une certaine parenté¹. La parenté la plus étroite s'appelle consonance², c'est elle qui fournit les piliers de l'édifice mélodique.

Les Grecs n'ont jamais admis que trois intervalles³ consonants élémentaires :

l'octave⁴, qu'ils rangent parfois dans une catégorie à part sous le nom d'*antiphonic*, parce qu'elle se confond presque avec l'unisson⁵ ;

la quinte juste⁶ ;

la quarte juste⁷, renversement, ou complément à l'octave, de la quinte juste.

Les tierces et les sixtes majeures étaient considérées

¹ La parenté des sons, d'après les Grecs, est saisie directement par l'oreille et ensuite confirmée par la mesure des longueurs de cordes : jamais ils ne la fondent sur le principe des *harmoniques*, dont ils avaient cependant reconnu l'existence, au moins sous la forme des résonances. (Aristot. *Prob.* XIX, 24, 42 ; *Anth. Pal.* XI, 352 ; Adrast. ap. Porph. 270 ; Theo, p. 80 ; Bacchius senex ap. Anon. Bell. p. 104).

² συμφωνία.

³ διάστημα.

⁴ διά πασῶν d'où le français *diapason*.

⁵ ἡ αὐτὴ ἄμα καὶ ἄλλη (Aristote, *Prob.* XIX, 17).

⁶ διά πέντε, anciennement δι' ὄξετων.

⁷ διά τεσσάρων, anciennement συλλαβῆ.

comme les plus douces des *dissonances*¹, mais n'ont jamais obtenu droit de cité parmi les consonances véritables. Il y a là un phénomène physiologique ou esthétique qu'il faut se contenter d'enregistrer. On a cherché à l'expliquer en alléguant que la tierce des Grecs est sensiblement plus grande que la tierce majeure naturelle : dans le mode d'accord ordinaire, le rapport entre les vitesses vibratoires des sons qui la composent est, en effet, de 81/64 au lieu de 80/64. Mais cette explication se heurte au fait que dans plusieurs variétés d'ajustement de la lyre, comme nous le verrons plus loin, on trouve parfaitement connue et usitée la tierce naturelle.

De même que la somme de la quarte et de la quinte est l'octave, leur différence donne la seconde majeure ou *ton*² : c'est l'intervalle dissonant le plus usuel ; il représente, en quelque sorte, le « degré » mélodique par excellence, l'unité de mesure de tous les autres.

En retranchant successivement deux « tons » d'une quarte juste, on obtient l'intervalle improprement dénommé « demi-ton »³. C'est le plus petit des intervalles qui puissent se réaliser par une chaîne de quintes et d'octaves⁴, procédé employé pour accorder les instruments de musique chez les anciens comme chez nous.

De petits intervalles, inférieurs au demi-ton, n'en ont pas moins joué, comme on le verra, un grand rôle dans la musique théorique et pratique des Grecs, quelque étrangers qu'ils paraissent à notre sensibilité.

¹ διαφωνία.

² τόνος, anciennement ἐπόγδοον (Pythagore).

³ ἡμιτόνιον, anciennement δίεσις.

⁴ διὰ συμφωνίας.

TÉTACORDES ET SYSTÈMES.

L'édifice mélodique des modernes a pour cadre essentiel l'octave ; chez les Grecs le cadre mélodique élémentaire est plutôt la quarte, le plus petit intervalle consonant, on l'a vu, admis par leur oreille.

Considérons deux sons limitant un intervalle de quarte juste, par exemple Mi-La. D'après la théorie des Grecs, la voix humaine, allant de l'un à l'autre de ces sons, ne peut intercaler sans effort que deux sons intermédiaires : l'ensemble des quatre notes, ainsi séparées par trois degrés, forme un *tétracorde*¹. Le tétracorde est l'élément primaire, la cellule constitutive de toutes les gammes grecques : celles-ci se composent toujours d'une série de tétracordes le plus souvent identiques, en tout cas similaires, tantôt enchaînés directement par une note commune², tantôt séparés par un ton disjonctif³.

Les deux sons extrêmes de chaque tétracorde, qui sonnent invariablement l'intervalle d'une quarte juste, sont dits *sons fixes*⁴ ; quant aux deux sons intermédiaires, leur intonation diffère suivant le « genre » et la « nuance » d'accord, et ils peuvent même n'avoir aucune parenté définissable avec les sons fixes ; ils sont dits *sons mobiles*⁵. Dans toutes les gammes d'origine vraiment hellénique, le plus petit intervalle du tétracorde, intervalle qui n'excède jamais l'étendue d'un demi-ton, est toujours placé au grave ; l'intervalle intermédiaire est généra-

¹ τετράχορδον.

² συναφή, d'où συνημιέναι, les notes conjointes.

³ διάζευξις, d'où διεζευγμέναι.

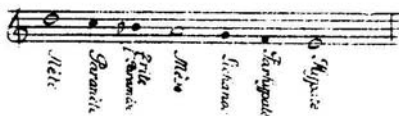
⁴ φθόγγοι ἐστώτεζ.

⁵ φθόγγοι κινούμενοι.

lement plus petit que l'intervalle situé le plus à l'aigu. Le mouvement mélodique « naturel », comme disent les Grecs,¹ s'opère de l'aigu au grave, et l'avant-dernière note, qui s'appuie en quelque sorte sur la plus grave, joue un rôle analogue à celui de la sensible dans nos octaves modernes, mais en sens inverse. Tel est le type du « tétracorde hellénique ».

Un groupement de tétracordes, au moins au nombre de deux, constitue une échelle, ou, comme disaient les Grecs, un *système*².

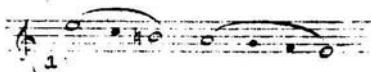
Le parcours des mélodies populaires resta, en principe, confiné dans les limites d'une octave ; l'instrument à cordes national, la lyre primitive, ne comptait lui-même que sept cordes, c'est-à-dire sept notes. Mais il y eut, dès l'origine, plusieurs manières de constituer l'échelle normale de la lyre, même abstraction faite de l'intonation variable des « sons mobiles ». Dans les pays éoliens, on soudait l'un à l'autre deux tétracordes de type hellénique (c'est-à-dire avec le demiton au grave), conjoints par une note commune, ce qui donnait, pour une lyre à sept cordes, l'échelle suivante où j'ai marqué les noms usuels des cordes ; j'attribue provisoirement aux sons mobiles (exprimés par des *noires*) l'intonation qu'ils avaient dans le genre d'accord le plus vulgaire, le diatonique :



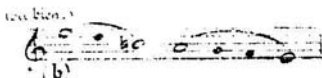
¹ Aristote, *Prob.* XIX, 33.

² σύστημα

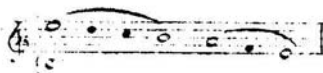
Au contraire, dans les pays doriens, on séparait les deux tétracordes helléniques par un ton disjonctif. La lyre n'ayant que sept cordes, il fallait alors supprimer une note soit dans le tétracorde supérieur, ainsi



ou encore



soit dans le tétracorde inférieur, ainsi



Toutes ces variétés paraissent avoir été essayées¹.

Le procédé d'accord éolien avait l'inconvénient de ne pas fournir la consonance d'octave ; le procédé dorien celui d'employer des tétracordes défectifs. C'est ce qui obligea d'ajouter une huitième corde à la lyre². L'octocorde dorien, ainsi complété à deux tétracordes helléniques séparés par un ton disjonctif, finit par pré-

¹ La gamme (b) est celle qu'Aristote (*Prob.* XIX, 32) paraît attribuer à Terpandre, et Nicomaque (p. 17 Meibom) à Philolaos : la gamme (c), sans *lichanos*, est celle de la partie diatonique du 1^{er} hymne delphique. On a supposé des gammes encore plus rudimentaires, où les deux tétracordes étaient défectifs (pentacorde conjoint, hexacorde disjunctif). J'en parlais à propos de la genèse du genre enharmonique.

² Dans le mode d'accord éolien (tétracordes conjoints) cette note est l'*hyperhypate* (Ré grave), octave grave de la note Ré.

valoir dans la théorie comme dans la pratique ; il constitue la partie centrale et essentielle de tous les « systèmes » ou claviers plus étendus que l'octave, en même temps que le cadre de toutes les spéculations acoustiques.¹



Dans cette échelle fondamentale, on le voit, chacun des deux tétracordes reçoit un nom distinctif ; de même, chacune des quatre notes ou cordes de la lyre qui le composent. Ces noms, il va sans dire, n'expriment pas des hauteurs de sons absolues, le système tout entier pouvant être transposé à une hauteur quelconque. Ils traduisent simplement la place et la fonction ou, comme disaient les Grecs, la « valence »² de chaque note dans le tétracorde auquel elle appartient. C'est de la même façon que dans le solfège moderne on emploie les termes : fondamentale, médiante, sous-dominante, dominante, etc..³ Les quatre sons fixes de l'octocorde primitif (par exemple Mi², Si, La, Mi¹), qui fournissent

¹ Noms grecs des huit notes : νήτη (νεάτη), παρανήτη, τρίτη, παραμέση, λιχανός (ὑπερμέση), παρωπάτη, ὑπάτη. Disjointes : διελεγμέναι. Moyennes : μέσαι. Comme le prouvent les noms ὑπερμέση et ὑπάτη (pour ὑπερτάτη) les anciens considéraient les sons graves comme "au-dessus" des sons aigus. Plus tard, comme on le voit par les dénominations des 15 échelles de transposition et déjà même par le nom du tétracorde des ὑπερβολαῖται, ils adoptèrent la métaphore inverse, analogue à la nôtre.

² δόναμις.

³ A noter que les sons mobiles ne correspondent même pas à des hauteurs relatives invariables, puisque leur intonation diffère suivant le genre et la nuance d'accord.

les intervalles : octave, quinte, quarte et ton, et entre lesquels les Pythagoriciens devaient découvrir des relations numériques remarquables, constituent ce qu'Aristote appelle le « corps de l'harmonie », c'est-à-dire la charpente de l'édifice mélodique.

Plus tard, par des additions successives, le nombre de cordes de la lyre ou, ce qui revient au même, le nombre de notes de l'échelle type, fut porté graduellement de huit à quinze. On ajouta d'abord le tétracorde des Hypates¹ au grave de celui des Moyennes et conjoint avec lui ; puis, encore un ton au dessous, la note appelée « surajoutée » (*proslambanomène*)², qui fournit l'octave grave de la mèse. D'autre part, à l'aigu du tétracorde des Disjointes, et conjoint avec lui, on créa le tétracorde des « suraiguës » ou *hyperbolées*³, dont le son le plus aigu sonne l'octave aiguë de la mèse. Celle-ci se trouva ainsi placée au centre mathématique de l'échelle agrandie et mérita mieux son nom de *son du milieu* que dans l'octocorde primitif.

Ajoutons que, pour faciliter les modulations passagères à la quarte aiguë, on prit l'habitude de considérer, comme faisant partie intégrante du « système parfait » de la nouvelle lyre dorienne, l'ancien tétracorde conjoint de l'heptacorde éolien, caractérisé dans le genre

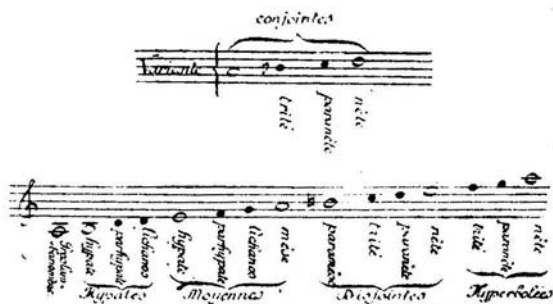
¹ ὑπάται. Le « système parfait » d'Aristoxène, type de ses échelles de transposition, ne comprend, outre l'octocorde primitif, que ce 3^me tétracorde ; c'est donc un *hendécacorde*.

² προσλαμβάνομενος (sous-entendu : φθόγγος, son).

³ ὑπερβολαίαι. Les notes constituant les deux nouveaux tétracordes répétant dans le même ordre les noms de celles du tétracorde qui les précède, on doit, pour éviter l'équivoque, ajouter au nom de la note celui du tétracorde dont elle fait partie ; ainsi on dira : parhypate des hypates, lichanos des moyennes, paranète des hyperbolées. De même, lorsque le tétracorde des conjointes fut annexé au système, on distingua la trité des conjointes de la trité des disjointes etc.

diatonique par le Si bémol. Il y avait ainsi, à partir de la mèse, une bifurcation vers l'aigu. De là naquit sans doute l'habitude de considérer, comme chez nous, les gammes dans l'ordre ascendant et non plus comme autrefois de l'aigu au grave¹.

En définitive, le « grand système parfait »² fut composé de dix-huit notes embrassant deux octaves, dont voici les noms et (dans le genre d'accord diatonique) les hauteurs relatives :³



LES TROIS GENRES MÉLODIQUES

On a vu que seuls les sons « fixes », c'est-à-dire ceux qui limitent les tétracordes, ont une hauteur absolument déterminée et immuable. L'intonation variable donnée aux sons intermédiaires, ou *mobiles*, caractérise

¹ D'après Ptolémée, *Harm.* III, 10, les chanteurs, en s'exerçant à faire des gammes, remontaient d'abord du grave à l'aigu pour redescendre ensuite.

² αἰσθημα τέλειον ἀμετάβητον (en réalité la présence du Si bémol le rend au contraire modulant).

³ A noter que les « conjointes » se disent σνημιέναι, que la lichanos des hypates (Ré grave) se dit quelquefois ὑπεροβίαι οὐ διάπρωτος (c'est à dire quinte grave de la Mèse).

trois genres¹ de progression mélodique : le *diatonique*, le *chromatique* et l'*enharmonique*².

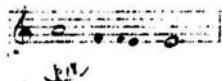
Dans le genre diatonique, la suite des intervalles du tétracorde hellénique, de l'aigu au grave est celle-ci : « ton, ton, demi-ton », par exemple :



Dans le genre chromatique, la succession est la suivante : « tierce mineure, demi-ton, demi-ton »³.



Enfin dans le genre enharmonique : « tierce majeure (diton), quart de ton, quart de ton »⁴



Les genres chromatique et enharmonique présentent une particularité en commun : *l'intervalle supérieur (placé à l'aigu) est à lui seul plus grand que la somme des deux autres*. Ces derniers forment un groupe dit « resserré » (*pycnon*)⁵, et les deux intervalles qui le compo-

¹ γένος.

² διάτονον, χρωματικόν (χρῶμα), ἐνχορμιόνιον (ἄρμονία).

³ J'emploie le mot demi-ton dans un sens large, désignant tout intervalle intermédiaire entre le quart de ton et le demi-ton majeur. La valeur exacte du demi-ton chromatique varie d'après les nuances d'accord dont il sera question plus loin.

⁴ Le signe + (demi dièse) placé à gauche d'une note désignera par convention une élévation d'un quart de ton.

⁵ πυκνόν.

sent portent le nom générique de « diésis »¹, quelle qu'en soit l'étendue précise.

Le genre diatonique, le seul qui subsiste réellement dans la musique actuelle, est le plus ancien et le plus naturel de tous. Son origine se perd dans le passé le plus reculé ; ses caractères, d'après les esthéticiens grecs, sont la fermeté, le calme et la simplicité. Il n'a jamais cessé d'être en usage ; toutefois à l'apogée de l'époque classique, au v^e siècle, la musique professionnelle, en particulier la musique de théâtre, l'avait presque délaissé pour l'enharmorique ; le diatonique était considéré alors comme un genre inférieur, propre aux peuples incultes et mal dégrossis. C'est l'époque où le sophiste Hippias, dans une conférence dont un fragment nous a été conservé², s'exprime ainsi : « Qui ne sait que les Etoliens, les Dolopes et tous les habitants des Thermopyles, lesquels font usage d'une musique diatonique, sont autrement courageux que les tragédiens qui sont toujours habitués à chanter le genre enharmorique ? »

Le genre enharmorique est d'origine aulétique. Sa genèse paraît devoir être cherchée dans une phase primitive de la musique de chalumeau où les deux tétracordes qui composaient l'octocorde dorien, tous les deux défectifs d'une note³, se présentaient sous l'aspect suivant :



¹ διέσις.

² *Hippias papiri*, N^o 13.

³ τριχορδα μέλι). Plutarque, *De mus.* 171 W. R. Nous apprenons même (§ 175) que le chalumeau affecté à la partie de chant (μῆλος) omettait la nète (Mi 2) ce qui se comprend très bien si l'aulète ne disposait que de 4 trous, plus le bourdon (hypate).

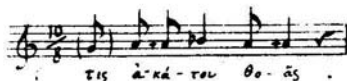
Des gammes ainsi constituées s'entendaient encore à l'époque d'Aristoxène (vers 300 av. J.-C.) dans de vieux airs de libation, dits *spondiaque*, dont on vantait la gravité majestueuse et qu'on attribuait au légendaire Olympos. C'est cette progression ou « harmonie » rudimentaire qui représente l'enharmonique primitif.

Plus tard, probablement sous l'influence des psalmodies orientales, où, de nos jours encore, s'observent des glissades de la voix par petits intervalles difficiles à définir, le demi-ton placé au grave de chacun des tétracordes fut subdivisé en deux intervalles sensiblement égaux, obtenus par tâtonnement au moyen de l'obturation partielle d'un trou de l'aulos. Cette subdivision se produisit d'abord dans les mélodies d'origine asiatique (modes phrygien et lydien) ; ensuite, on l'appliqua à la gamme dorienne elle-même et cela par étapes successives : on subdivisa d'abord le demi-ton du tétracorde inférieur (tétracorde des moyennes), le tétracorde supérieur (tétracorde des disjointes) conservant encore l'aspect du tricorde primitif ; puis ce dernier fut subdivisé à son tour.

À l'époque classique (v^e siècle) il n'est pas douteux que le fractionnement du demi-ton ait été de règle dans les deux tétracordes et cela aussi bien dans la musique vocale que dans la musique instrumentale, dans la musique de lyre que dans la musique d'aulos. Nous en avons un exemple à peu près certain¹ dans

¹ Certains critiques ont interprété ce fragment dans le genre chromatique (dont la notation pratiquement ne se distingue pas de celle de l'enharmonique). Mais nous savons (Plut. de Mus. 187) que le genre chromatique était resté banni de la tragédie, malgré la tentative d'Agathon (Quaest. conv. III, 1). Si Euripide avait suivi l'exemple de son jeune rival, on le saurait.

le fragment d'un chœur de l'*Oreste* d'Euripide (408 av. J.-C.) conservé par un papyrus de la collection de l'archiduc Rénier :



Le genre enharmonique intégral, malgré sa bizarrerie, jouit d'une grande vogue au v^e siècle. Il concentra toute l'attention des écoles d'harmoniciens ; il est à la base du système de la notation ; il contamina les deux autres genres, qui lui empruntèrent souvent son dernier intervalle au grave. En revanche, au iv^e siècle, il tombe dans un discrédit aussi rapide que profond. A l'époque d'Aristoxène, vers 300, certains amateurs « vomissaient la bile » dès qu'ils entendaient un air enharmonique. De bons esprits contestaient même son droit à l'existence, parce que ses petits intervalles, ne pouvant être obtenus par des enchaînements de consonances, n'étaient pas susceptibles d'une intonation assurée : remarque exacte, mais qui, on le verra, aurait dû faire exclure également plusieurs des « nuances d'accord » usitées couramment dans les deux autres genres. Banni désormais de la pratique musicale, l'enharmorique n'en continua pas moins à traîner pendant des siècles, dans l'enseignement et dans la théorie, une existence factice qui a souvent fait illusion aux modernes sur son importance réelle.

Les esthéticiens lui attribuent toutes sortes de caractères plus ou moins imaginaires¹, dont le seul à retenir

¹ Par exemple de raffermir l'âme, alors que le chromatique l'amollit (Plut. *Non posse suaviter*, c. 13.)

c'est qu'il constitue, de tous les genres, le plus artificiel, le plus raffiné et le plus difficile à exécuter.

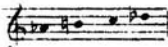
L'autre genre à *pycnon*, le *chromatique*, tire son origine non plus de l'aulétique, mais de la pratique des instruments à cordes. Il apparaît dans la citharodie dès le VI^e siècle, avec un certain Lysandre de Sicyone. Au V^e siècle, la lyrique chorale le repousse et, malgré la tentative d'Agathon, il ne peut s'acclimater dans la tragédie. Mais le dithyrambe et le *nomos* citharodique (solo de concert) l'accueillent avec faveur. Au IV^e siècle, quoique frappé encore d'anathème par certains musiciens conservateurs, il supplante l'enharmonique désuet.

Toutefois le chromatique s'employait rarement à l'état isolé : il servait, comme son nom l'indique, à colorer, à varier la trame un peu monotone de la mélodie diatonique. Quand le chromatique s'emploie ainsi en mélange avec le diatonique, il occupe, en principe, le tétracorde supérieur de l'octave modale, par exemple dans les *tropica* de Ptolémée¹ et dans la seconde reprise du premier hymne delphique².

Le chromatique grec, procédant par petits intervalles conjoints, n'est pas angoissant et pathétique comme le chromatique moderne, mais plutôt douce-

¹ Harm. II, 15.

² Cependant, vers la fin de cette même reprise (2^{me} phrase : λιγὸν δὲ λωτὸς etc.) le chromatique apparaît au *grave* de l'octave sous la forme



c'est à dire avec le *pycnon* à l'aigu, comme dans la tétracorde initial d'une octave *phrygienne* chromatique. Il est très hasardeux de ramener, comme on l'a fait, ce tétracorde au type *sol-la bémol-si-ut* (néochromatique moderne), puisque le Sol ne figure pas une seule fois dans la phrase.

ment langoureux et caressant, ainsi qu'on peut s'en assurer par le bel exemple du premier hymne delphique.

DES NUANCES.

Les définitions que nous avons données plus haut des trois genres de progression mélodique ne les représentent que très en gros. En pratique, le raffinement anarchique des musiciens grecs avait imaginé, pour les sons mobiles de chaque genre, plusieurs variétés d'intonation, désignées sous le nom de *nuances*¹. Chaque école avait ses « nuances » préférées. C'est ainsi qu'Aristoxène connaît, dans le genre diatonique, à côté du tétracorde diatonique normal ou *tendu*², ainsi divisé de l'aigu au grave :

ton, ton, demi-ton,

un diatonique *amolli*³, inventé, semble-t-il, par Polymnestos de Colophon, et qu'il exprime par les intervalles approximatifs :

$5/4$ de ton— $3/4$ — $1/2$.

De même, à côté du chromatique *tonié*⁴

$1\ 1/2$ ton— $1/2$ — $1/2$

il admet le chromatique *amolli*⁵

$1\ 5/6$ de ton— $1/3$ — $1/3$

et un chromatique moyen ou *sesquialtère*⁶

$1\ 3/4$ de ton— $3/8$ — $3/8$.

¹ Χροαί.

² σύντονον.

³ μαλακόν. Les deux premiers intervalles semblent avoir porté des noms spécifiques (ἔκλυσις, ἐκβολή.)

⁴ τονιαίον.

⁵ μαλακόν.

⁶ ἡμιόλιον.

A l'époque de Ptolémée, le chromatique amolli est presque seul en usage.

L'enharmonique lui-même comportait, non pas précisément des nuances définies, mais, suivant les écoles, de très légères différences d'intonation. Aristoxène nous apprend que de son temps, sous l'influence du chromatique, on élargissait souvent son deuxième intervalle vers l'aigu.

La pratique connaissait des octaves mixtes, ayant, par exemple, le chromatique « amolli » dans le tétracorde aigu et le diatonique tonié dans le grave. Aristoxène va encore plus loin : il admet des *nuances mixtes* au sein d'un seul et même tétracorde, par exemple, l'accouplement d'une parhypate chromatique amollie (Mi plus $1/3$) avec une lichanos diatonique (Sol) ou encore avec une lichanos chromatique toniée (Fa dièze) : la seule condition qu'il exige, c'est que le deuxième intervalle du tétracorde, à compter de l'aigu, soit toujours au moins égal au troisième ; mais, cette règle même n'était pas en fait toujours observée.

* * *

Aristoxène et son école se contentaient, pour la détermination des nuances, d'approximations assez grossières, évaluant les intervalles en tons et fractions de ton. En réalité, malgré ses principes conservateurs, le grand musicologue de Tarente s'orientait vers un système musical ne faisant usage que d'intervalles déterminables par des chaînes de consonances, c'est-à-dire composé de tons et de demi-tons. Cependant, on le sait, la chaîne des sons obtenus par consonance n'est

jamais fermée, et l'on eût abouti, à prendre les choses à la rigueur, à une série de sons illimitée, dans les deux sens, se prêtant fort difficilement aux modulations. En conséquence, Aristoxène, non content d'écarter les mensurations de cordes, apporte un tempérament aux exigences de l'oreille : il postule implicitement un accord de la lyre identique à celui de notre gamme tempérée (introduite au XVI^e siècle), c'est-à-dire qui divise l'octave en douze « demi-tons » sensiblement égaux. La preuve de ce fait résulte notamment d'un passage célèbre¹ où, après avoir retranché de la quarte La-Ré, d'une part à l'aigu et de l'autre au grave, une tierce majeure, — ce qui détermine nos sons Si bémol et Ut dièze, — Aristoxène affirme que la quarte aiguë du premier de ces sons, soit Mi bémol, consonne à la quinte juste avec la quarte grave du second, soit Sol dièze.



En d'autres termes, il identifie, comme nous le faisons nous-mêmes sur le piano, les sons *Sol dièze* et *La bémol*. Ce système, qui fausse légèrement les consonances de quarte et de quinte, a l'immense avantage de réduire le nombre des cordes d'un instrument et de rendre possibles les modulations dites aujourd'hui « enharmoniques ».

En opposition aux « harmoniciens » proprement dits, toute une école de savants, issue de l'enseignement de Pythagore, s'attachait à supputer exactement la

¹ Harm. p. 56 Meib.

valeur mathématique réelle des intervalles. Les « canoniciens » ne possédaient, il est vrai, aucun moyen de mesurer directement, comme nous le faisons, les vitesses vibratoires, mais ils mesuraient, à l'aide du monocorde ou canon, les longueurs de cordes correspondant à des sons donnés et ils avaient deviné que, toutes choses égales d'ailleurs¹, les vitesses vibratoires sont inversement proportionnelles aux longueurs de cordes, c'est-à-dire d'autant plus rapides que le son est plus aigu.

Chose curieuse, dans les fractions par lesquelles ils exprimaient numériquement les intervalles musicaux, le chiffre le plus fort correspond à *la note la plus aiguë*, alors que, si le rapport visait les longueurs de cordes, ce devrait être le contraire. Ils déterminèrent ainsi pour les quatre sons fixes de l'octocorde hellénique (par exemple Mi, La, Si, Mi²) les nombres 6-8-9-12 ; c'est la « proportion harmonique » dont la découverte les remplit d'enthousiasme et qu'ils ne tardèrent pas à transporter de la terre au ciel. Ils établirent pour les principaux intervalles les rapports mathématiques suivants : octave 2/1 — quinte juste 3/2 — quarte juste 4/3 — tierce majeure 5/4 — tierce mineure 6/5 — ton 9/8. Le demi-ton, au sens aristoxénien, n'existe naturellement pas pour cette école. En retranchant de la quarte juste (4/3) deux tons normaux (9/8)², ils

¹ C'est à dire si les cordes ont même épaisseur, même densité, même tension. La formule qui donne le nombre n de vibrations par seconde est exprimée par la relation $n = \frac{1}{2 R l} \sqrt{\frac{\pi P}{\pi d}}$ où R désigne le rayon de la corde, l sa longueur, d sa densité, P le poids tenseur, g l'accélération due à la gravitation pendant une seconde.

² Rappelons que la somme de deux intervalles s'obtient en multipliant entre elles les fractions qui les expriment, leur différence en les divisant.

obtenaient un intervalle de $256/243$, dit *leimma* (« reste »)¹; cet intervalle, retranché du ton normal, laisse lui-même une différence de $2187/2048$, qu'ils appelaient *apotomé*²; l'*apotomé* est sensiblement plus grande que le *leimma*; c'est, si l'on veut, le demi-ton majeur.

C'est en partant de ces recherches que des musiciens avaient formulé en fractions précises les intervalles successifs du tétracorde, c'est-à-dire les « nuances d'accord » qu'ils préconisaient dans chaque genre. Le tableau suivant, qui n'est sans doute pas complet, donnera une idée de l'extrême diversité des systèmes, qui furent à cet égard, non seulement proposés, mais pratiqués dans les écoles de musique grecque, depuis le IV^e siècle avant jusqu'au II^e siècle après notre ère.³

TABLEAU DES NUANCES D'ACCORD DU TÉTRACORDE HELLÉNIQUE. (de l'aigu au grave).

I. Diatonique.

1. Diatonique moyen (ou tonié) d'Archytas	$9/8$	-	$8/7$	-	$28/27$
2. Diatonique synton (tendu)	$10/9$	-	$9/8$	-	$16/15$

¹ λείμμα.

² ἀποτομή.

³ On remarquera que la plupart des canoniciens n'admettent comme intervalles légitimes de la gamme que des fractions de la forme $\frac{n+1}{n}$ (ἐπίμοροι).

Les Pythagoriciens appliquaient la même exigence aux consonances (exception faite de celles qui s'exprimaient par un nombre entier), ce qui les amena à exclure du nombre des consonances la onzième (octave + quarte juste = $8/3$).

3. Diatonique amolli	8/7	-	10/9	-	21/20
4. Diatonique ditonique d'Eratosthène	9/8	-	9/8	-	256/243
5. Diatonique de Didyme	9/8	-	10/9	-	16/15
6. Diatonique égal de Ptolémée ¹	10/9	-	11/10	-	12/11

II. Chromatique.

1. Archytas	32/27	-	243/224	-	28/27
2. Eratosthène	6/5	-	19/18	-	20/19
3. Didyme	6/5	-	25/24	-	16/15
4. Chromatique synton (tendu)	7/6	-	12/11	-	22/21
5. Chromatique amolli	6/5	-	15/14	-	28/27

III. Enharmonique.

1. Archytas	5/4	-	36/35 ²	-	28/27
2. Eratosthène	19/15	-	39/38	-	40/39
3. Didyme	5/4	-	31/30	-	32/31
4. Ptolémée	5/4	-	24/23	-	46/45

Les points les plus remarquables à noter dans ce tableau, outre la présence réitérée de la tierce majeure vraie $(5/4)^3$, c'est que, dans les trois formules d'Archy-

¹ ὁμαλόν. C'est un monstre harmonique, quoi qu'en dise son inventeur.

² En violation du principe d'Aristoxène *suprà*, p. 21.

³ Par exemple, les numéros I, 2 $(10/9 + 9/8)$; II, 3 et toutes les formules de l'enharmónique sauf celle d'Eratosthène.

tas, l'intervalle au grave du tétracorde est le même dans les trois genres : on doit en conclure que, dans la pratique de son époque (1^{re} moitié du IV^e siècle), le degré caractéristique du genre enharmonique (Mi + 1/4 environ) servait souvent de « parhypate » également aux deux autres genres. Cette identité s'est traduite dans la notation des tons, et s'y est conservée alors même que la parhypate enharmonique était abandonnée depuis longtemps dans le chromatique et le diatonique. C'est une raison de croire que la fixation, sinon l'invention, du système de notation, est due à Archytas ou à son entourage.

DES MODES.¹

L'art grec de l'époque classique est un fleuve où se mêlent des courants de provenance très diverse : les uns fournis par les diverses races dont se composait la nation hellénique, les autres par des peuples asiatiques entrés dans l'orbite de sa culture. Nulle part ce caractère synthétique de l'art grec ne se marque mieux que dans le système des *modes* musicaux.

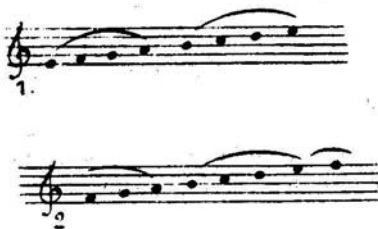
Les mélodies grecques, surtout les mélodies populaires, se tenaient généralement (au moins pour leur partie essentielle) dans les limites d'une octave ; c'est également, on l'a vu, le parcours de la lyre primitive. Considérons, pour fixer les idées, le genre diatonique. Dans l'échelle musicale des Grecs, telle que nous l'avons décrite plus haut, toute octave diatonique se compose nécessairement de cinq « tons » et de deux

¹ Mountford, *Greek music and its relation to modern times*. (*Journal of Hellenic studies*, 1920) — D. B. Monro, *The modes of ancient greek music* (1894).

« demi-tons ». Reste à savoir l'ordre dans lequel se succèdent les tons et les demi-tons : c'est ce qui caractérise le *mode* ou, comme disaient les Grecs, l'*harmonie*¹ (c'est-à-dire « l'assemblage ») de l'octave considérée.

Il est facile de voir que dans un clavier général composé d'une succession de tétracordes helléniques, comme est le système parfait (plus haut, page 14), il n'y a que sept manières de disposer ces sept intervalles : on les réalise, comme le dit Aristoxène², par le procédé de la « permutation tournante ».

Prenons pour point de départ l'octocorde central du système, transcrit dans notre échelle sans accidents (Mi¹-Mi²) ; si l'on prend successivement pour « prime » (note initiale au grave) les notes Mi, Fa, Sol,.... Ré, en reportant à l'aigu les intervalles manquant au grave, on obtiendra les sept combinaisons suivantes, qui représentent bien les seules octaves modales possibles dans le genre diatonique :



¹ ἁρμονία. On trouve aussi les termes τόνος, σύστημα, εἶδος ὀκταχόρδου (jamais ἦχος, terme byzantin).

² Harm. p. 6. Meib. : τῇ περιφορῇ τῶν διαστημάτων.

LA MUSIQUE GRECQUE



On peut procéder exactement de même dans les genres à pycnon. Par exemple, pour le chromatique, nous partirons de nouveau de l'octocorde central, mais cette fois, bien entendu, avec les sons mobiles des tétracordes accordés chromatiquement :



Prenant alors successivement pour primes les 2^e, 3^e, 4^e notes de cet octocorde, on obtiendra les octaves modales chromatiques ci-après, correspondantes aux octaves diatoniques qui portent les mêmes numéros :



et ainsi de suite.

Je laisse au lecteur le soin d'exécuter la même opération pour le genre enharmonique.

Il va sans dire que le caractère d'une octave modale est entièrement indépendant de la hauteur absolue à laquelle on l'exécute¹ : ce caractère ne dépend que de l'ordre de succession des intervalles qui la composent. C'est ainsi que l'octave « dorienne » diatonique (N^o 1) que j'ai transcrite, pour plus de simplicité, dans l'échelle sans accidents en partant de Mi¹, pourrait tout aussi bien s'écrire ainsi en partant de Sol¹, une tierce mineure plus haut :



¹ Ce qui ne veut pas dire que primitivement chaque mode n'ait pas eu son échelle (ou ses échelles) de transposition favorite.

Inversement toutes les autres octaves pourraient se transcrire en partant de Mi¹ à condition d'affecter leurs notes (ou la clef) des accidents nécessaires pour reproduire la série caractéristique de leurs intervalles, par exemple l'octave N^o 4 deviendrait :



Voilà donc, sur le clavier hellénique, les sept seules formes *possibles* que peut affecter l'octave modale. Maintenant ces sept formes ont-elles été effectivement réalisées? On peut répondre par l'affirmative, au moins en théorie. Les manuels de l'époque hellénistique ou romaine, dont un (celui de Cléonide) remonte directement à l'enseignement d'Aristoxène, nous ont conservé, en effet, la description et le diagramme des sept « modes », dans les trois genres, avec les noms traditionnels qui leur étaient attribués : ces sept modes correspondent exactement à ceux que nous avons obtenus plus haut par la permutation circulaire des intervalles de l'octocorde dorien. Le tableau ci-joint (tableau 1) nous dispense d'entrer dans les détails de leur structure.

Cette constitution définitive des sept modes classiques a été l'œuvre des écoles d'harmoniciens : Aristoxène en reconnaît, d'assez mauvaise grâce, le mérite à son prédécesseur Eratoclès¹. Mais les modes eux-mêmes, ou du moins certains d'entre eux, remontent à une date bien antérieure. Tel est certainement le

¹ Harm. p. 6 Meib. Mais Eratoclès n'avait dressé le tableau des sept octocordes que dans un seul genre (καθ' ἓν γένος) : nous ne savons pas s'il s'agit du distonique ou de l'enharmonique.

cas des trois modes parfois appelés fondamentaux ou primitifs : dorien (octave de Mi dans l'échelle sans accidents), phrygien (Ré) et lydien (Ut). Leurs noms indiquent leur origine nationale, et il est à remarquer que, sur les trois modes fondamentaux, deux sont de provenance asiatique. Quant aux quatre autres modes, leur origine est très diverse. Le mode *hypodorien*, d'après le témoignage explicite d'Héraclide de Pont (IV^e siècle)¹, n'est qu'un nouveau nom de l'ancien mode *éolien*, c'est-à-dire également d'une gamme nationale pratiquée de toute antiquité par une des grandes tribus helléniques. Le mode *hypolydien* aurait été inventé de toutes pièces par le vieux chansonnier Polymnestos de Colophon, au commencement du VI^e siècle². Le mode *hypophrygien*, d'après une conjecture vraisemblable de Boeckh³, est identique à l'ancien mode *iastien* (probablement la variété dite « syntono-iastien »), c'est-à-dire au mode national des tribus ioniennes. Enfin le mode *mixolydien*, au moins sous la forme où le donnent les manuels, passait pour la création de l'Athénien Lamproclès, au commencement du V^e siècle⁴.

* * *

Reste à savoir si les sept modes classiques présentaient, dès l'origine, la figure, la succession d'intervalles que leur attribuent les Manuels gréco-romains.

¹ Athénée, XIV, 625 B.

² Plutarque, *De musica*, c. 29. (τὸν ὑπολύδιον νῦν ὀνομαζόμενον τόνον). Ce mode portait donc à l'origine un autre nom. On a supposé qu'il s'agit de la *chalarolydisti* (lydien relâché), mais l'invention de celle-ci est attribuée à Damon (vers 450) (Plut. *ib.* c. 16.)

³ *De metris Pindari*, p. 227.

⁴ Plut. *De mus.* c. 16.

TABLEAU I.

	Diatonique.	Chromatique.	Enharmonique.
1 <i>Mélysien</i>			
2 <i>Lydien</i>			
3 <i>Phrygien</i>			
4 <i>Dorien</i>			

5
Nilsöndalen

6
Nilsjöfågeln

7
Nilsöndalen

A priori, rien de moins vraisemblable. Le clavier, « le système parfait » des théoriciens grecs, est manifestement issu du développement de la lyre dorienne. Comment admettre que, non seulement toutes les tribus helléniques : Eoliens, Ioniens, etc., mais encore des peuples barbares, tels que les Phrygiens et les Lydiens, se fussent en quelque sorte donné le mot pour que leurs octaves nationales pussent se découper sur cette échelle, en prenant pour primes les notes successives de l'octocorde dorien ? Tant de symétrie sent l'artifice, le remaniement doctrinal.

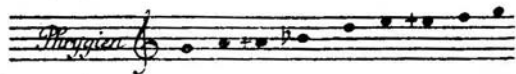
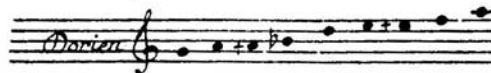
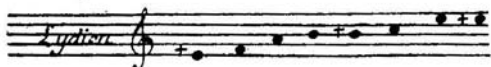
Il ne manque pas d'ailleurs de témoignages positifs en ce sens.

L'invention première du mode mixolydien remontait à Terpandre selon les uns, à Sappho selon les autres¹, en tout cas à l'école lesbienne, à qui les tragiques l'empruntèrent. « Plus tard, dit Plutarque, Lamproclès l'Athénien, ayant reconnu que ce mode n'a pas le ton disjonctif là où presque tous le croyaient, mais à l'aigu, lui donna la figure actuellement en usage, qui va, par exemple, de la paramèse (Si²) à l'hypate des hypates (Si¹) ». C'est dire bien clairement que le schéma primitif du mode mixolydien différait de celui des Manuels, et c'est ce schéma primitif (inconnu de nous) qui pourrait seul nous expliquer le nom de ce mode (« mélange de lydien et de dorien »), dont sa constitution classique ne rend aucun compte.

Pareillement le musicographe Aristide Quintilien nous a laissé, d'après une source inconnue, la description et le diagramme, dans le genre enharmonique, de six modes « tels que les pratiquaient les très, très

¹ Terpandre d'après Plutarque *De musica* c. 28 ; Sappho, *ibid.*, c. 16.

TABLEAU II.



anciens »¹. Or, parmi les six modes, quatre (dorien, phrygien, lydien, mixolydien) sont homonymes de ceux des Manuels, mais, sauf pour le dorien, aucun des diagrammes d'Aristide Quintilien — comme on peut le constater (tableau II) — ne concorde avec les descriptions de ceux-ci ; on y trouve même certaines anomalies mélodiques rigoureusement prohibées par la doctrine d'Aristoxène.

* * *

La conclusion s'impose : les modes grecs et les modes barbares adoptés par les Grecs se sont formés isolément et spontanément et ont dû revêtir à l'origine des types très variés, irréductibles au clavier de la lyre dorienne, lequel devint peu à peu le clavier panhellénique. A l'époque de la plus grande floraison de la musique modale, au VI^e et au V^e siècles, ces types étaient d'ailleurs plus nombreux que sept, chiffre maximum des combinaisons que comporte l'octocorde assujéti aux principes de la progression hellénique. A mesure que l'art et la civilisation grecs s'unifièrent, certains modes furent, grâce à de petites modifications de leur structure, adaptés au clavier de la lyre hellénique² tout en conservant une physionomie distinctive ; quelques-uns prirent des noms nouveaux, indiquant leur rapport de parenté avec l'un des trois modes

¹ οἱ πάνυ παλαιότατοι, Arist. Quintilien, p. 21. Meib. Comme certaines de ces gammes modales supposent une lyre de 9 cordes, le document copié par Aristide ne peut guère remonter au-delà de l'an 450 environ.

² Notamment en vue de permettre les modulations modales au cours d'une même composition, sans avoir à réaccorder la lyre. Encore au V^e siècle, ces modulations exigeaient un artifice comme le trépidé citharique de Pythagoras de Zacynthe (Artémon ap. Athénée, 637 C).

fondamentaux ; le reste fut éliminé. C'est ainsi qu'à partir d'Aristoxène, il n'est plus question du mode locrien¹ (attribué à Xénocrite de Locres) ; c'est ainsi que disparaît la distinction entre les variétés *tendues* et *relâchées*, sur laquelle les esthéticiens du V^e siècle insistaient, et qu'on distinguait dans les modes *iastien* et *lydien*².

En somme, il s'est passé là un *processus* assez analogue au travail d'atténuation et d'atticisme qu'ont dû subir le dialecte ionien et le dialecte dorien, l'un pour devenir la prose attique, l'autre pour obtenir droit de cité dans les chœurs de la tragédie athénienne.

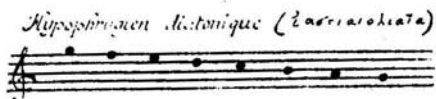
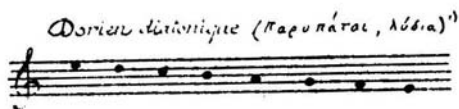
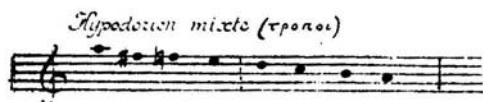
Le *processus* de simplification n'en resta pas là. Si les sept modes classiques continuent jusqu'à la fin de l'antiquité d'aligner leurs diagrammes bien symétriques dans les manuels orthodoxes, plusieurs d'entre eux ne tardèrent pas à tomber pratiquement en désuétude. Déjà dans les renseignements que nous possédons sur quelques partitions du IV^e siècle, il n'est plus question du lydien, ni de l'hypolydien. Restent le groupe dorien (dorien propre, hypodorien, mixolydien nouveau) et le groupe phrygien (phrygien propre, hypophrygien). Mais, dès le temps d'Aristote, certains théoriciens, poussant la réduction à l'extrême, n'admettent plus que deux « harmonies » vraiment distinctes, la *doristi* et la *phrygisti*, dont les autres ne seraient que des

¹ C'est par un artifice de nomenclature que les Manuels donnent ce nom comme synonyme du mode hypodorien ou « commun ».

² L'*iastien* tendu (syntono-iastien) a pu survivre sous le nom d'hypophrygien (voir plus haut) ; le lydien relâché (chalarolydisti) sous celui d'hypolydien. L'*iastien* relâché et le lydien tendu (syntonolydisti, diagramme incomplet chez Aristide Quintilien) semblent avoir disparu entièrement.

Je n'aborderai pas ici la question très obscure de ce qu'il faut entendre au juste par ces termes de *tendu* et de *relâché*.

TABLEAU III.



modifications¹. C'est déjà presque le classement moderne en majeur et mineur. Si cette doctrine ne prévalut pas en théorie, dans la pratique nous voyons par Ptolémée² que de son temps, c'est-à-dire au II^e siècle après notre ère, les seuls modes encore en usage dans la branche la plus vivace de l'art, la citharodie, étaient le dorien, l'hypodorien, le phrygien et l'hypophrygien : le mixolydien lui-même avait donc disparu (voir le tableau III).

* * *

Pour le sentiment musical moderne, un mode n'est pas suffisamment défini par l'ordre de succession des intervalles qui composent son octave génératrice. Il faut encore qu'il y ait dans cette octave un son principal, une note maîtresse, à laquelle les autres sons, liés entre eux par des rapports constants, sont subordonnés, mélodiquement et harmoniquement : c'est ce que nous appelons la *tonique*. Dans le solfège moderne, l'octocorde modal *commence* et *fin*it par la tonique et par sa réplique à l'octave. C'est ainsi que dans l'échelle « naturelle », le mode majeur a pour formule l'octave Ut-Ut, le mode mineur l'octave La-La : *Ut* et *La* sont respectivement les toniques du majeur et du mineur sans accidents. La tonique est en relation consonante (au point de vue moderne) avec toutes les notes de l'octave sauf la seconde et la septième ; elle constitue avec la médiate (tierce) et la dominante (quinte) l'accord parfait, majeur ou mineur, caractéristique de l'harmonie modale.

Le retour fréquent de la tonique, dans l'harmonie

¹ Aristote, *Polit.* IV, 3.

² Harm. II, 16.

ou la mélodie, sert à affirmer le caractère modal d'un air, et c'est ordinairement sur la tonique que s'opère la cadence finale de la mélodie.

Il y a des raisons de croire que les anciens ont attribué à l'une des notes de leurs octaves modales un rôle analogue, au moins sous certains rapports, à celui de notre tonique ; à la vérité, dès que le parcours des mélodies excède l'octave, on ne peut guère concevoir la notion du mode sans l'existence d'une note directrice de ce genre. Des textes d'Aristote et de son école ne laissent d'ailleurs aucun doute à cet égard. L'accord de la lyre (octocorde), nous disent-ils, se règle sur la *mèse* : pour chaque corde, l'intonation exacte consiste à se trouver avec la *mèse* dans une relation déterminée ; quand celle-ci est désaccordée, tout l'instrument sonne faux. La *mèse* n'est pas seulement « le principe » de l'harmonie, le lien entre les sons ; elle est aussi le son directeur¹ de la mélodie. Dans tout air bien composé, la *mèse* revient fréquemment ; dès que la mélodie s'en écarte, elle se hâte d'y retourner².

Quoique ces aphorismes soient conçus en termes généraux, il résulte du contexte qu'ils ne visent expressément que la *lyre dorienne*, l'octocorde dorien, où la corde centrale de la lyre occupe la 4^e place à partir du grave. Tout ce qu'on peut affirmer dès lors, c'est que dans les airs composés en mode dorien, par exemple sous la figure



¹ ἡγεμών.

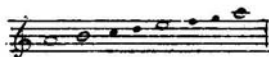
² Aristote, *Problèmes*, XIX, 20, 33, 36 ; *Politique*, I, 5 (p. 1254a) ; *Métaphysique*, IV, 11, 5 (p. 1018b). Plutarque. *De musica*, c. 11 (§ 112 Weil-Reinach).

le son le plus aigu du tétracorde inférieur (La) est celui autour duquel « pivote » la mélodie, celui dont les relations avec les autres notes de l'air impriment à celui-ci son caractère distinctif. Il joue, en d'autres termes, le rôle mélodique d'une *tonique*, sinon le rôle proprement harmonique de notre tonique comme génératrice de l'accord *simultané*¹ de trois sons, resté inconnu à la musique grecque.

L'analyse des restes de la mélopée dorienne, en particulier du premier hymne delphique, confirme entièrement cette conclusion. L'octave modale y a sûrement la forme :



et c'est bien autour de la note centrale Ut, de la mèse dorienne, maintes fois répétée, qu'ondule la mélodie. Il en résulte que pour comparer la gamme dorienne à une gamme moderne, il faut prendre pour point de départ de l'octave modale antique non la prime, mais la quarte. L'octave dorienne revêt alors, dans l'échelle sans accidents, la figure :



c'est-à-dire celle de notre gamme mineure de La sans

¹ Il faut insister sur le mot *simultané*, car la notion *latente* de l'accord parfait modal n'est pas étrangère à l'art grec, si l'on envisage cet accord dans ses éléments mélodiques successifs. C'est ainsi que dans la partie diatonique du 1^{er} hymne delphique (tonique *Ut*) les cadences mélodiques s'opèrent sur les notes Ut, Mi bémol, Sol, c'est-à-dire sur les trois sons de l'accord parfait mineur de la tonique.

sensible, telle qu'on l'exécute souvent en descendant. En d'autres termes, la note initiale de l'octave dorienne (Mi) est une dominante, non une tonique.

Il ne faut pas s'étonner que les anciens, dans le diagramme de l'octave modale dorienne, aient placé la tonique vers le milieu au lieu de la mettre en vedette à l'une des extrémités. En agissant ainsi, ils se sont conformés à la réalité *mélodique*. En effet, dans les cantilènes antiques, comme dans un grand nombre de nos chansons populaires (voir tableau IV), contenues dans les limites d'une octave, le dessin mélodique gravite autour de la tonique comme centre, et a pour pôles la dominante et sa réplique. Le diagramme antique traduit exactement ce schéma mélodique : il n'est, en somme, que l'image fidèle du clavier de la lyre octocorde accordée en vue de l'exécution d'une mélodie simple de type déterminé.

Si nous envisageons les modes autres que le dorien, la question de la tonique devient plus obscure. L'analogie nous permet cependant de croire : 1^o que ces modes comportaient également une note directrice ; 2^o que cette note directrice *pouvait* se trouver non à l'extrémité, mais *vers* le centre de l'octave modale. Au delà, nous sommes dans le domaine de l'hypothèse, et ce n'est pas ici le lieu d'aborder l'analyse détaillée des fragments subsistants en mode non dorien pour tâcher de déterminer l'emplacement probable de la tonique dans les diverses octaves modales¹.

¹ On s'est quelquefois appuyé sur un passage de Gaudence (c. 19, p. 346 Jan), d'origine évidemment aristoxénienne, où les sept octaves modales sont décomposées chacune en une quarte (de composition variable) et une quinte (de type également variable) : le point de rencontre de cette quarte et de cette quinte représenterait la tonique. Je crois, en effet, que dans un certain nombre de cas, il en est bien ainsi, mais c'est le fait du hasard, et la division indiquée

TABLEAU IV.

The image displays three staves of musical notation. The first staff is titled "Le plus Sincère." and includes the chord symbols D, T, D, and D. The second staff is titled "Sur le Pont de Caignon." and includes the chord symbols D, T, T, H, T, and D. The third staff continues the melody and includes the chord symbols D, T, T, and T. The notation consists of a single melodic line on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Pour cette détermination, il ne suffirait pas de rechercher la note sur laquelle se *terminent* les mélodies composées dans chaque mode. A la vérité la question de la cadence terminale avait préoccupé les anciens, mais cette partie de leur enseignement ne s'est pas conservée. Et parmi les caractères assignés par les anciens à la mèse, ne figure pas le privilège exclusif de terminer la mélodie. Le principe moderne (sujet d'ailleurs à exception) qui veut que la cadence *finale* s'opère sur la tonique fut énoncé pour la première fois par Guy d'Arezzo.

•D'autre part, la plupart des mélodies antiques subsistantes ont perdu leur conclusion. Il semble pourtant qu'on puisse, d'après les exemples où elle subsiste, admettre que la cadence finale s'opérait de préférence sur l'initiale de l'octave modale, ou sur une des deux notes centrales.

* * *

Les anciens critiques, depuis Damon, ont beaucoup raisonné et même déraisonné sur ce qu'ils appellent l'*éthos* des modes, c'est-à-dire leur caractère expressif et leur action sur le moral. Ces spéculations, déjà railées par la sophiste Hippias, doivent être accueillies avec beaucoup de réserve :

1^o Parce qu'il nous est impossible de distinguer, dans les caractéristiques de l'*éthos* modal, ce qui doit être mis sur le compte de la structure même de l'oc-

par Gaudence n'est pas inspirée par la considération de la tonique ; elle me paraît être une recette purement mécanique pour construire les sept octaves. La preuve en est que pour l'octave dorienne Gaudence indique la division Mi-Si-Mi qui placerait la tonique au Si (ce qui est manifestement absurde), et que pour l'octave hypodorique il *laisse le choix* entre les divisions La-Mi-La et La-Ré-La.

tave modale et ce qui résulte en réalité du style traditionnel des compositions auxquelles ce mode était affecté. C'est ainsi qu'Héraclide de Pont nous dit que le mode iastien avait à l'origine un caractère rude, austère et fier, et qu'il donna ensuite dans la mollesse et l'ivrognerie : il ne dit pas que dans l'intervalle la structure de l'octave iastienne ait été modifiée en quoi que ce soit.

2^o Parce que plusieurs des définitions *éthiques* qui nous sont parvenues s'appliquent soit à des modes disparus entièrement à l'époque hellénistique, soit à des modes anciens ayant changé de nom et dont l'identification est plus ou moins incertaine, soit enfin à des modes dont la structure modale a été modifiée postérieurement à ces définitions (exemple : le mixolydien).

Sous le bénéfice de ces observations, je rassemble dans le tableau ci-après, à titre de curiosité, ce que les textes nous apprennent, 1^o sur l'éthos des différents modes, 2^o sur le genre de composition musicale où chacun d'eux était normalement employé :

Nom du mode	Caractère (éthos)	Emplois
Dorien	Viril, grave, majestueux, belliqueux et éducatif; ramène l'âme au juste milieu.	Hymnes épiques, lyriques apolliniques; chœurs et thèbres tragiques; citharode; chansons à boire, chansons érotiques.
Hypodorien ¹	Stable et majestueux, mais plus actif que le dorien. Hautain et fastueux.	Nome citharodique; lyrique apollinique; musées tragiques; dithyrambe.
Mixolydien	Pathétique ² .	Chœurs tragiques; nome citharodique.
Phrygien	Agité, enthousiaste, bacchique.	Musique d'os, dithyrambe, tragédie, citharode.
Hypophrygien	Analogue au phrygien, mais plus « actif ».	Scola, satyrique, musées tragiques, dithyrambe, citharode.
Lydien	Dolent, funèbre; décent et éducatif (Aristote).	Lyrique apollinique; tragédie, satyrique.
Hypolydien ³	Désolé, relâché, voluptueux.	Aulodé.

¹ En admettant avec Hérodote l'identité de l'Hypodorien et de l'Éolien qui se mit à être pendant un certain temps. ² En admettant son identité avec le chromatisme soit avec l'ancien rétroché.

DES TONS OU ÉCHELLES DE TRANSPOSITION.

On entend aujourd'hui par *ton* ou *échelle de transposition* la hauteur relative où s'exécute une mélodie ou, plus précisément, le degré de l'échelle générale des sons sur lequel est posée son octave modale et par conséquent l'intonation que prend celle-ci. Dans le dernier état de la théorie musicale antique, la conception de l'échelle de transposition¹ est à peu près la même. Seulement les Grecs, ici comme en tout, se tenant plus près de la réalité tangible, prennent pour objet de la transposition non pas l'octave modale abstraite, mais le clavier tout entier de la lyre (système parfait) qui, à l'époque en question, comprenait, on l'a vu, deux octaves « hypodoriennes ».

En supposant que le son le plus grave de « l'échelle générale des tons » soit Fa¹, divisons l'octave Fa¹-Fa² en demi-tons, et prenons chacun des degrés ainsi obtenus pour origine d'une double octave qui reproduit la série des intervalles du « système parfait » ; nous obtenons une succession de 12 échelles de transposition dont la plus grave part du Fa¹ et la plus aiguë de Mi¹. Ces 12 échelles correspondent exactement à nos 15 tons, définitivement constitués par J. S. Bach, défalcation faite de 3 tons modernes qui, sur un instrument à tempérament, font double emploi avec d'autres². En revanche, pour des raisons de symétrie, les harmoniciens grecs ajoutèrent à l'aigu du système 3 tons supplémentaires (n° 13-15) qui ne font que

¹ τόνος, τρόπος.

² Ut bémol (7 bémols), avec Si naturel (5 dièses), Fa dièse (6 dièses) avec Sol bémol (6 bémols), Ut dièse (7 dièses) avec Ré bémol (5 bémols).

TABLEAU V.

1. Hypodorien

2. Hypoasiatique

3. Hypophrygien

4. Hypodorien

5. Hypolydien

I.
Groupe
grave.

Detailed description: The image shows five musical staves, each representing a different Greek mode. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are written on a five-line staff. The modes are: 1. Hypodorien (D-Dur), 2. Hypoasiatique (D-Dur), 3. Hypophrygien (D-Dur), 4. Hypodorien (D-Dur), and 5. Hypolydien (D-Dur). The notation includes various note values and rests. A bracket labeled 'I. Groupe grave.' spans the bottom of the first three staves.

6. Dorien

7. Ionien

8. Phrygien

9. Éolien

10. Lydien

II.
groupe
moyen.

11. *Hyperdorien*

12. *Hyperionien*

13. *Hyperphrygien*

14. *Hyperionien*

15. *Hyperlydien*

III

Groupe aigu

(Les sons fixes sont indiqués par des rondes, les Miés par une blanche.)

répéter, à l'octave supérieure, les 3 tons les plus graves (nos 1-3). Par là, le nombre total des tons se trouva porté comme chez nous à 15, divisés en 3 groupes : le groupe central (6-10) dont les échelles portent des noms empruntés (nous verrons comment) à ceux de modes classiques ou archaïques : dorien, iastien, phrygien, éolien, lydien ; le groupe grave (1-5) dont les échelles portent, dans le même ordre, ces noms précédés du suffixe *hypo* ; et le groupe aigu (11-15) où ils sont précédés du suffixe *hyper*¹.

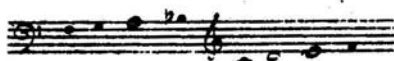
Le tableau V résume le système général des 15 tons anciens, dans le genre diatonique. Chacune de ces échelles parfaites peut aussi s'accorder suivant le genre chromatique ou enharmonique (ce qui n'affectera que l'intonation des sons mobiles, figurés par des noires) : on obtient ainsi au total 45 « tons » (ou manières d'accorder la lyre pentadécacorde). Ajoutons que dans la pratique, ainsi qu'on l'a dit plus haut, le tétracorde conjoint (par exemple, dans le 5^e ton, *La*², *Si bémol*, *Ut*, *Ré*), quoique en réalité emprunté au ton « relatif », était considéré comme faisant partie intégrante de l'échelle tonale ; celle-ci comptait ainsi en principe 18 sons différents².

Ce système, symétrique et complet, n'a pas été atteint du premier coup. A l'origine, on peut dire que la notion moderne de « ton » n'existait pas chez les Grecs : elle se confondait avec celle de « mode » ou plutôt n'était qu'un des aspects du mode.

¹ On voit que, à l'époque où fut constitué définitivement le diagramme des tons, les mots *hypo* et *hyper* avaient pris le sens de « au grave » et « à l'aigu » (comme chez nous « en-dessous » et « au-dessus »).

² Toutefois, dans le diatonique, les sons 3 et 4 du tétracorde conjoint, dans le chromatique tonifié le son 3, sont homotones de sons normaux et, dans les lyres ordinaires, n'étaient sans doute pas représentés par des cordes distinctes.

Plaçons-nous au v^e siècle av. J. C. La musique grecque était alors surtout vocale et spécialement chorale. Pour la sûreté de l'exécution, on s'efforçait de ramener toutes les mélodies à l'octave moyenne des voix (commune aux barytons et aux ténors) qui, pour des raisons qu'on donnera plus loin, s'exprime dans notre notation par l'octave Fa^2 - Fa^3 . Supposons qu'il s'agisse d'exécuter dans cette octave une mélodie en mode *lydien* ; il faudra *bémoliser* le *Si* et l'octave prendra l'aspect suivant :



Maintenant essayons de situer cette octave sur une lyre à 11 cordes¹, uniformément accordée, comme on l'a vu plus haut, en tétracordes helléniques. Le clavier de cette lyre se présentera nécessairement ainsi :



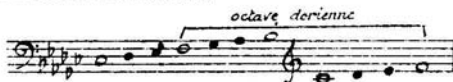
La lyre sera dite alors accordée suivant le « ton lydien » : en langage moderne, ce ton est caractérisé par l'armure d'un bémol (voir tableau V, n^o. 10).

Par un processus analogue on obtiendra pour l'hendécacorde *phrygien* le diagramme suivant :



¹ τὰς τόνους ἐφ' ἧν τιθέμενα τὰ συστήματα μελωδείων. Aristoxène, p. 37. Melb. Ne pas oublier que primitivement l'instrument accompagnait le chœur à l'unisson.

(ton phrygien à trois bémols, tableau, n° 8) et pour l'hendécadacorde *dorien* :



(ton *dorien* à 5 bémols, tableau, n° 6).

En d'autres termes, dans cette conception primitive, le ton était le degré de tension qu'il fallait donner à la lyre hendécacorde (petit système parfait) pour que son *octave chorale* prît la figure d'un mode déterminé : on comprend dès lors pourquoi les 3 tons primitifs (*dorien*, *phrygien*, *lydien*) ont reçu les noms des *modes* auxquels ils correspondent. La hauteur relative des tons était définie par celle de leur mèse (qui occupe toujours la 7^e place de l'hendécacorde). Ainsi les tons *dorien* (mèse : Si bémol), *phrygien* (Ut), *lydien* (Ré) sont échelonnés à une seconde majeure (un « ton ») d'intervalle.

Cette conception aurait dû, ce semble, se traduire par un système cohérent, où chaque *mode* usité aurait eu son « ton » homonyme, exactement défini. Mais différentes causes introduisirent le désordre dans la construction et la nomenclature des « tons », probablement parce que, à l'époque de la prévalence du genre enharmonique, les différentes écoles ne s'entendaient ni sur la figure des octaves modales, ni sur l'emplacement exact de l'octave chorale. Au dire d'Aristoxène il régnait en cette matière, avant lui, une confusion comparable à celle du calendrier grec¹. Et cette confu-

¹ Il nous fait connaître deux principaux systèmes enseignés dans les écoles : un (système des harmoniciens) où les tons se succèdent ainsi du grave à l'aigu :

sion rendait très difficiles, sinon impossibles, les modulations tonales au cours d'une même cantilène.

* * *

Aristoxène apporta l'ordre dans ce chaos, tout en conservant (malheureusement) le principe de l'ancienne nomenclature, qui n'avait plus guère de raison d'être, alors que la musique pratique comportait surtout, désormais, des airs de virtuose, instrumentaux ou vocaux, exécutables dans n'importe quel mode à n'importe quelle hauteur : le ton était devenu, en réalité, une « échelle de transposition ».

Le système tonal d'Aristoxène comprend 13 de ces échelles (toujours à 11 notes), dont les mèses s'espacent de demi-ton en demi-ton, embrassant ainsi une octave complète (Fa²-Fa³). Sept de ces échelles, que j'appellerai les échelles *classiques*, correspondant à nos tons à bémols, prennent ou gardent les noms des 7 modes dont leur octave chorale reproduit la figure. Cinq échelles intercalées (tons à dièzes) empruntent le nom de l'échelle immédiatement inférieure en y ajoutant l'épithète « grave » (ainsi l'hypophrygien grave a sa mèse, Fa dièze, à un demi-ton au-dessous de celle de l'hypophrygien, Sol). La 13^e échelle à l'aigu, hypermixolydien, destinée à fermer la cycle, ne fait en réalité que reproduire note pour note, à l'octave aiguë, l'échelle la plus grave (hypodorien). Le tableau VI résume cette nomenclature.

hypophrygien (1 ton?) hypodorien (1/2 ton) mixolydien (1/2 ton) dorien (1 ton)
 phrygien (1 ton) lydien : l'autre (système des aulètes) qui présente la succession : hypophrygien(3/4 .de ton) hypodorien (3/4) dorien (1) phrygien (3/4)
 lydien (3/4) mixolydien.

On voit maintenant sans peine, par la comparaison des tableaux V et VI, en quoi consistèrent les innovations des harmoniciens postérieurs¹ à Aristoxène, qui transformèrent le système aristoxénien en celui qu'enseignent les manuels gréco-romains. D'abord chaque échelle de transposition fut (comme le clavier même de la lyre) portée à une étendue de deux octaves ou 15 notes (18 avec le tétracorde des conjointes). Ensuite le son le plus grave, le proslambanomène (octave grave de la mèse) fut désormais considéré comme fondamental. Enfin on ajouta à l'aigu deux nouveaux tons, répliques des tons 2 et 3. Quant à la nomenclature, celle d'Aristoxène fut conservée pour les 7 tons classiques, excepté le mixolydien (n° 11) qui devint l'*hyperdorien*. Parmi les échelles additionnelles (tons à dièzes), les deux du groupe moyen, intercalées entre les 3 tons primitifs, reçurent des noms simples, empruntés arbitrairement à des modes désuets (iastien, éolien). Le groupe central de 5 tons ainsi constitué, les échelles des deux autres groupes furent, en tant que besoin, dénommées par l'addition du suffixe *hypo*² ou *hyper* au nom du ton central, placé à la quarte aiguë (ou grave) du ton secondaire.

Le système aristoxénien, ainsi modifié, resta en usage jusqu'à la fin de l'antiquité, comme le prouvent les diagrammes notés des « 45 tons » donnés par Alypius. Toutefois, dans la pratique, les différents genres de composition musicale étaient loin d'employer toutes les échelles de transposition théoriques. D'après les renseignements fournis par l'*Anonyme* de Bellermann,

¹ οἱ νεώτεροι.

² Ce terme, encore employé par Aristoxène dans le sens de *quasi*, signifie désormais « au-dessous », « au grave ».

TABLEAU VI.

1. Hypodorien. Tono classiques 2. Hypolydien grave Tono supplémentaires

mece.

3. Hypolydien. 4. Hypolydien grave

5. Hypolydien.

The image displays five musical staves, each representing a different Greek mode. The first staff is labeled '1. Hypodorien.' and features a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second staff is labeled '2. Hypolydien grave' and has a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The third staff is labeled '3. Hypolydien.' and has a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The fourth staff is labeled '4. Hypolydien grave' and has a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The fifth staff is labeled '5. Hypolydien.' and has a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

6. *Dorien*

7. *Phrygien grave*

8. *Phrygien*

9. *Lydien grave*

10. *Lydien*

11. *MixoLydien*

12. *MixoLydien aigu*

Tono
primitivo

Detailed description: The image shows seven musical staves, each representing a different mode. Modes 6 through 10 are grouped together under a bracket labeled 'Tono primitivo'. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are as follows: 6. *Dorien*: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5; 7. *Phrygien grave*: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5; 8. *Phrygien*: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5; 9. *Lydien grave*: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5; 10. *Lydien*: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5; 11. *MixoLydien*: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5; 12. *MixoLydien aigu*: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

l'« *orchestique* » (c'est-à-dire, sans doute, le chant choral, usité, sous l'Empire, surtout comme accompagnement de la pantomime) employait, outre les 7 tons « classiques » (voir tableau VI), deux de leurs prolongements à l'aigu (hyperphrygien, hyperlydien)¹. La citharodie (solo vocal accompagné de cithare) employait les tons hypolydien et iastien pour les voix de baryton, le lydien et l'hyperiaastien pour les voix de ténor. Vers la fin de l'antiquité, le ton lydien y est presque seul usité, et les derniers musicologues n'en connaissent guère d'autre².

L'aulétique (solo de chalumeau) employait, outre les 4 tons citharodiques, le phrygien, l'hypophrygien et l'hyperéolien (réplique de l'hyperiaastien) ; la musique d'orgue le lydien et l'hyperlydien, le phrygien et l'hypophrygien, l'hyperiaastien et l'hyperéolien.

On doit signaler comme une singularité, féconde en malentendus, le système des tons enseigné au II^e siècle de notre ère par Ptolémée. Plus aristoxénien sur ce point qu'Aristoxène, il n'admet comme tons véritables que les 7 échelles classiques de ce dernier, c'est-à-dire, celles dont l'octave chorale présente une succession d'intervalles *sui generis*. Prenant alors pour « échelle normale » la double octave dorienne (Si¹ bémol-Si³ bémol), — la seule, au dire des anciens³ qu'une voix d'homme puisse chanter dans toute son étendue, —

¹ Parmi les cantilènes chorales qui nous sont parvenues, le fragment de l'*Oreste* est noté en ton phrygien, le 1^{er} hymne delphique en phrygien et hyperphrygien, le 2^e en lydien et hypolydien, l'hymne d'Oxyrhynchus en hypolydien.

² La chanson de Tralles est encore notée en iastien, le péan de Berlin en hyperiaastien ; mais les airs conservés par les manuscrits byzantins (préludes à la Muse, hymnes de Mésomède, exercices de l'Anonyme), sont tous notés en lydien.

³ Arist. Quintilien, p. 24 Meib.

TABEAU VII.

The image displays four musical staves, each representing a different mode. The notes are written in a simplified notation style, often using circles for notes and stems with flags for accidentals. Brackets group the notes for each mode.

- Mixolydien:** The first staff shows a sequence of notes. A bracket above it is labeled "Mixolydien". Above the final note, it says "note super.". Below the first note, it says "note infer.". The staff ends with a double bar line.
- Lydien:** The second staff shows a sequence of notes. A bracket above it is labeled "Lydien". Above the final note, it says "note super.". Below the first note, it says "note infer.". The staff ends with a double bar line.
- Phrygien:** The third staff shows a sequence of notes. A bracket above it is labeled "Phrygien". Above the final note, it says "note super.". Below the first note, it says "note infer.". The staff ends with a double bar line.
- Dorien:** The fourth staff shows a sequence of notes. A bracket above it is labeled "Dorien". Above the final note, it says "note super.". Below the first note, it says "note infer.". The staff ends with a double bar line.

Additional annotations include "Scale dim." written below the first and third staves, and "Scale dim." written above the second and fourth staves.

The image displays three musical staves, each representing a different Greek mode. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are written in a sequence that spans across the staves, with some notes appearing on the line above the staff.

- Staff 1: Hypolydien**
 - Notes: G⁴, A⁴, B⁴, C⁵, D⁵, E⁵, F⁵, G⁵, A⁵, B⁵, C⁶, D⁶, E⁶, F⁶, G⁶.
 - Labels: *Hypolydien* (above the staff), *Mixe* (below the staff), *Mixe hyper.* (above the staff), *hyper. hyper.* (above the staff).
- Staff 2: Hypolyrygien**
 - Notes: G⁴, A⁴, B⁴, C⁵, D⁵, E⁵, F⁵, G⁵, A⁵, B⁵, C⁶, D⁶, E⁶, F⁶, G⁶.
 - Labels: *Hypolyrygien* (above the staff), *Mixe* (below the staff), *Mixe hyper.* (above the staff).
- Staff 3: Hypodorien**
 - Notes: G⁴, A⁴, B⁴, C⁵, D⁵, E⁵, F⁵, G⁵, A⁵, B⁵, C⁶, D⁶, E⁶, F⁶, G⁶.
 - Labels: *Hypodorien* (above the staff), *Mixe* (below the staff), *Mixe hyper.* (above the staff).

il ramène les 6 autres échelles à *peu près* à la même tessiture, en reportant soit à l'octave grave, soit à l'octave aiguë, celles de leurs notes qui dépassent l'étendue du système dorien. Il obtient ainsi le tableau ci-contre (tableau VII), encore compliqué par une nomenclature dite « thétiqne » où les 15 notes de chaque ton reçoivent du grave à l'aigu les noms proslambanomène, hypate des hypates, etc., de la lyre dorienne sans égard à leur position « dynamique » sur les tétracordes helléniques¹.

Les sept mèses des tons classiques (de Ptolémée comme d'Aristoxène) se succèdent, on le voit, dans l'ordre suivant :



Les théoriciens ignares du Haut Moyen Age, qui connurent ce diagramme à travers Boèce, confondirent l'ordre des mèses tonales avec celui des *primes* des octocordes modaux, découpés sur un même clavier hellénique : en conséquence, prenant pour origine le La, ils construisirent, dans le même ordre, le tableau ci-après (tableau VIII) des « modes » où ils crurent naïvement reproduire le système modal grec. On voit sans peine que, sauf l'hypodorien, il n'y a pas un seul nom qui tombe juste : l'ordre véritable des modes grecs,

¹ Ces noms n'ont que la valeur de simples numéros d'ordre ; Ptolémée y a eu recours pour éviter les diagrammes notés. Cette innovation ne paraît pas avoir obtenu de succès ; on ne la trouve nulle part ailleurs.

Tableau VIII.

1. Hypodorien ecclésiastique.
= 1. Hypodorien antique.



2. Hypophrygien ecclési.
= 7. Mixolydien antique.

3. Hypolydien ecclési.
= 6. Lydien antique.



4. Dorien ecclési.
= 5. Phrygien antique.

5. Phrygien ecclési.
= 4. Dorien antique.



6. Lydien ecclési.
= 3. Hypolydien antique.

7. Mixolydien ecclési.
= 2. Hypophrygien antique.



placés sur l'échelle naturelle, est exactement l'inverse de celui des modes ecclésiastiques. Cette confusion, source de beaucoup d'autres, s'est perpétuée dans la musique d'église jusqu'à nos jours et n'a pas peu contribué à donner à la théorie des modes et tons grecs une réputation d'obscurité qu'elle est loin de mériter.

MÉLOPÉE.

La mise en œuvre des éléments mélodiques fondamentaux — sons, intervalles, tons, modes — constitue la mélopée, comme celle des éléments rythmiques — durées, temps, mesures, membres, phrases — la rythmopée, qui en est d'ailleurs difficilement séparable. Je serai très bref sur ce sujet, qui relève plutôt du goût individuel et du génie de l'artiste que de règles positives. L'analyse attentive des trop rares spécimens de la mélopée grecque qui nous sont parvenus (Appendice III) fera sentir au lecteur, mieux que de longs commentaires, les caractères particuliers de la mélopée hellénique : procédant par petits intervalles (seconde, tierce, quarte, quinte), répétant souvent les mêmes dessins, et, quand le chant menace de s'égarer dans les hauteurs ou les profondeurs, le ramenant au médium par un bond d'octave, comme par un brusque coup de caveat. Ce contour mélodique, aux lignes pures, aux inflexions sinueuses, parfois d'une finesse câline, fait involontairement penser à l'eurythmie savante, aux subtiles arabesques des statues grecques ou, mieux encore, des figures de vases peints. Malheureusement nos documents appartiennent tous (sauf une exception très mutilée) à l'époque hellénistique et romaine, c'est-

à-dire à une période de décadence et d'éclectisme : nous ne pouvons nous flatter de connaître dans sa pureté le style mélodique d'un Olympos ou d'un Terpandre, d'un Pindare ou d'un Eschyle, d'un Euripide ou d'un Timothée, qui, par des mérites divers, avaient successivement ému et passionné les auditoires antiques.

Dans les règles ou préceptes que formulent les musicologues anciens, la notion de la convenance entre la forme mélodique et le caractère de la composition est au premier plan. Chaque *éthos* — on distinguait l'éthos déprimé, calme, et exalté¹ — comporte ses « genres », ses « nuances », ses « modes » favoris ; de même, suivant le style d'une cantilène, le compositeur choisira une « région vocale »² et, par suite, des échelles de transposition appropriées : au style tragique convient la région *hypatoïde*, au dithyrambe la région *mésoidé*, au nomos (solo de concert) les régions *nétoïde* et *hyperboloïde*.

Je laisse de côté, comme ne présentant qu'un intérêt technique, les renseignements, d'ailleurs surtout terminologiques, que nous possédons sur les diverses figures du dessin mélodique³, sur les ornements du chant⁴, fort analogues à ceux du *bel canto* italien. La question des *cadences finales* avait préoccupé les théoriciens ; par malheur cette partie de la doctrine ne nous est point parvenue. En revanche, il faut nous arrêter un instant sur la théorie des *modulations*⁵ qui

¹ σπαστατικόν, ἡσυχαστικόν, διασπαστικόν.

² τόπος φωνῆς.

³ Mélodie directe (ascendante, εὐθεῖα, ἀγωγή ; rebroussante, ἀνακάμπουσα, ἀνάλυσις), à inflexions (πλοκή, περιφερής). Répétition de note (πεττεία), tenues (μονή).

⁴ τερετισμός. On distingue le μελισμός, le κομισμός (tremolo ?), les νίγλαροι, etc.

⁵ μεταβολαί.

peuvent affecter soit le genre, soit le mode, soit le ton.

La mélopée archaïque, celle des Terpandre et des Olympos, ignorait presque totalement la pratique des modulations mélodiques¹. Mais à partir de Lasos d'Hermione (vers 500 av. J.-C.), le créateur du « style dithyrambique », elles deviennent de plus en plus fréquentes, malgré les sarcasmes des critiques conservateurs², et entraînent le perfectionnement des instruments (aulos et cithare). Les hymnes delphiques nous offrent des exemples de métaboles de genre : la mélodie, d'une section à l'autre, passe du diatonique au chromatique. Quant aux métaboles de mode, qui avaient un caractère éthique bien marqué, elles se rencontraient surtout dans les compositions de longue haleine. Dans le dithyrambe les *Mysiens*, de Philoxène, le 1^{er} « mouvement » était dans le mode hypodorien, le 2^e dans les modes hypophrygien et phrygien, le 3^e dans les modes mixolydien et dorien. On voit par cet exemple que la métabole pouvait survenir même à l'intérieur d'une section, tout au moins entre modes apparentés ; il en était de même des modulations tonales, qui servaient d'ailleurs parfois à réaliser un changement de mode. Ces modulations (dont les Hymnes delphiques nous offrent des exemples) s'opéraient de préférence entre deux échelles dont les mèses s'écartaient d'une quarte, c'est-à-dire dont les gammes différaient d'un bémol seulement : c'est pour faciliter cette modulation, d'un usage si répandu et parfois passagère, que le « tétra-corde conjoint » avait été introduit dans le clavier de

¹ Ainsi dans le nome à Athéna d'Olympos il y avait bien un changement de rythme entre le 1^{er} et le 2^e morceau, mais le genre et le mode restaient invariables (Plut. *De musica*, c. 33).

² Phérécrate, fr. 145 Kock.

la lyre et considéré comme partie intégrante de la gamme tonale, alors que, en réalité, il est emprunté au ton voisin.

Il convient également de signaler, dans la musique vocale, l'interdépendance qui exista, à une certaine époque, entre le dessin mélodique et les paroles du texte poétique. Chez nous, un musicien réfléchi évite de faire tomber un temps fort de la mélodie sur une syllabe muette ; dans les langues comme l'allemand, l'italien etc., où l'accent d'intensité ressort avec vigueur, la nécessité s'impose encore davantage au compositeur de modeler en quelque façon le dessin rythmique de la phrase musicale sur celui du texte correctement prononcé. Chez les Grecs l'accent d'intensité n'existait pas ; en revanche le compositeur subissait, du fait du texte, une double servitude : l'une rythmique (dont il sera question plus loin) due à ce que la prononciation et la prosodie étaient fondées sur les *durées* des syllabes, l'autre mélodique provenant du caractère musical de l'accent tonique dont chaque mot grec est pourvu et qui faisait du langage grec, même dans la conversation ordinaire, une sorte de mélopée¹, dont les parlers provençal et vaudois peuvent nous donner encore une idée. Les grammairiens nous apprennent, en effet, que la syllabe frappée de l'accent tonique comportait une intonation plus aiguë d'une quinte environ que les autres syllabes du mot ; cependant si l'accent tombait sur la dernière syllabe et que celle-ci fût liée par le sens aux mots suivants, l'intervalle était moindre (une tierce ?) ; les syllabes frappées de l'accent circonflexe comportaient une double intonation, à dessin descendant.

¹ λογῶδες μέλος.

Il résulte de là qu'un vers d'Homère correctement prononcé, avec une certaine emphase, constitue, même sans l'intervention d'une mélopée artificielle, une véritable ligne musicale : les durées naturelles des syllabes déterminent la division en pieds (mesures), la position des accents toniques et circonflexes dessine un contour mélodique rudimentaire mais sensible. Quand un compositeur « mettait en musique » une série d'hexamètres de ce genre, il trouvait sa besogne à moitié remplie par le poète : tout ce qui lui restait à faire c'était de choisir la hauteur exacte des notes affectées aux syllabes successives de manière à éviter la monotonie, mais en prenant bien soin de faire coïncider les sommets mélodique de chaque mot avec des accents toniques pleins, les demi-sommets avec les « barytons », et de ne dédoubler mélodiquement que les syllabes circonflexes¹. Nous avons un exemple archaïsant d'une mélopée, ainsi calquée sur le texte poétique, dans les hexamètres du 2^e Prélude à la Muse.

Καλ-λι-ό-κι-α το-γά, Μου-ῶν προικα

θα-γέ-τι τρι-πύων, καὶ σο-φί-μου-το-δύ-

τα Λα-τούς γό-νι. Δῆ-λι-ε και-άν

¹ Le dédoublement n'est pas obligatoire, comme le montre l'exemple donné au texte, où il n'a lieu qu'une fois sur trois (sur μουῶν).

Tout porte à croire que les nomes de Terpandre et de son école se présentaient à peu près sous cet aspect.

Au VI^e et au V^e siècles, où domina, dans les compositions lyriques, la structure strophique, et où, par conséquent, toutes les strophes similaires se chantaient sur la même mélodie, une difficulté se présenta : si le compositeur, dans l'élaboration de son dessin mélodique, avait été obligé de tenir compte de l'emplacement des accents toniques, le poète aurait dû répartir ceux-ci parmi les syllabes d'une manière identique dans chaque strophe ; cette obligation, jointe à celle de l'identité des durées rythmiques correspondantes, aurait constitué une entrave insupportable à la création poétique. En conséquence — nous le savons par un témoignage formel¹ — dans des airs de ce genre le compositeur s'affranchissait de toute corrélation entre le dessin mélodique et les accents naturels ; en d'autres termes, ceux-ci disparaissaient entièrement dans l'exécution vocale.

Lorsque, à partir du IV^e siècle, la « facture libre »² remplaça la structure strophique dans les genres musicaux les plus en vogue (nomos, dithyrambe, monodie tragique), il redevint possible de tenir compte, dans la mélodie vocale, de l'emplacement des accents naturels. Jusqu'à quel point les grands compositeurs du IV^e et du III^e siècles se conformèrent-ils à ce principe ? Nous l'ignorons, mais à la fin du II^e siècle les deux hymnes delphiques nous le montrent appliqué d'une manière rigoureuse. Aucune syllabe d'un mot ne porte

¹ Denys d'Halicarnasse, *De comp. verb.* 11. Confirmé par le fragment d'*Oreste* (papyrus Wessely).

² λέξις ἀπολελυμένη.

une note *plus aiguë* que celle dont est affectée la syllabe tonique ; la finale d'un mot, frappée d'un accent et liée aux mots suivants, n'est jamais plus haute que la première syllabe pleinement tonique qui suit ; les circonflexes comportent *généralement* un dessin mélodique descendant, de deux notes.

La même corrélation, mais moins sévère, atténuée par quelques exceptions, s'observe dans les préludes à la Muse et la chanson de Tralles ; en revanche, il n'y en a plus trace dans les hymnes de Mésomède et dans les fragments postérieurs (Contrapollinopolis, Oxyrhynchus) : c'est que, dès le II^e siècle de notre ère, l'accent tonique grec commençait à perdre son caractère mélodique pour se transformer en accent d'intensité.

HARMONIE SIMULTANÉE, POLYPHONIE.

La superposition des sons (harmonie simultanée, polyphonie), qui est l'âme de la musique moderne depuis la Renaissance, n'était pas inconnue de la musique grecque, mais elle y tenait une place très modeste : l'idéal du compositeur grec, c'est un pur chant, au contour subtil, modulé par une voix unique, semblable aux silhouettes enchanteresses tracées par un pinceau délié sur la panse des lécythes blancs. L'accord de trois sons, et, à plus forte raison, celui de quatre ou cinq, n'ont jamais obtenu droit de cité dans l'art hellénique : sa polyphonie se réduit à l'*hétérophonie*¹, à l'« accord » de deux sons simultanés.

¹ ἑτεροφωνία. Le mot polyphonie (πολυφωνία, πολυχорδία) en grec a un sens tout différent de celui du mot français : il désigne la multiplicité, la variété des sons employés dans un morceau ou sur un instrument.

Encore cette polyphonie si restreinte est-elle exclue du chant vocal proprement dit : la musique vocale grecque ne connaît ni duos (si ce n'est des dialogues alternés), ni trios, mais seulement le solo (monodie) et le chœur. Or, les chanteurs d'un chœur chantent toujours à l'unisson¹, ou, si le chœur associe des adultes et des enfants, à l'octave² : toute autre combinaison, consonante ou dissonante, est formellement prohibée³.

L'harmonie simultanée ne trouve donc de place que dans la musique instrumentale, ou dans le chant vocal accompagné d'un instrument. Dans la musique de concert archaïque, qui ne connaissait guère que la citharodie, l'instrument à cordes se tenait à l'unisson de la voix⁴. Archiloque fut le premier à introduire l'accompagnement hétérophone. Cet accompagnement instrumental, qui se mouvait à l'aigu du chant, comportait même des intervalles dissonants avec celui-ci ; dans la suite des temps il se complut aux variations et aux ornements de tout genre ; la conclusion, la cadence finale s'opérait toujours sur l'octave ou l'unisson. Il semble d'ailleurs que l'accompagnement instrumental ait été le plus souvent laissé à la fantaisie, à l'improvisation du citharède, presque toujours compositeur lui-même. C'est ce qui explique qu'aucun des chants notés qui nous sont parvenus ne soit accompagné d'une partie instrumentale.

Dans la musique purement instrumentale l'hétérophonie est d'un usage fréquent : non seulement on connaît des duos concertants d'instruments identiques

¹ ὁμοφωνία.

² ἀντιφωνία.

³ Aristote, *Prob.* XIX. 18.

⁴ πρόσχορδα κρούειν.

ou différents, mais, même dans le solo, l'hétérophonie est de règle pour le jeu des deux instruments de concert classiques, la cithare et l'aulos double. Le cithariste, nous le verrons, produisait le chant¹ à l'aide du plectre, la partie d'accompagnement² en pinçant les cordes avec les doigts de la main gauche ; dans le solo d'aulos le chant était confié au tuyau de droite, l'accompagnement au tuyau de gauche. Ici encore le chant se tient en principe au grave de l'accompagnement.

Dans l'aulodie (solo vocal accompagné par l'aulos) la règle qui proscriit l'accord de trois sons exigeait qu'une des deux parties de l'aulos fût à l'unisson de la voix ; il en résultait que la partie d'accompagnement était peu perceptible³. La même observation s'applique au duo concertant de la cithare et de l'aulos, par exemple : les quatre parties possibles se réduisent nécessairement à deux.

¹ μέλος.

² κροῦσις.

³ Aristote, *Pr. ob.* XIX, 16.

CHAPITRE II

RYTHMIQUE

Le rythme, suivant les Anciens, représente dans la musique le principe mâle, comme la mélodie représente le principe femelle.¹ Le domaine du rythme dépasse le règne des sons : il s'étend à tous les arts de mouvement, tous ceux dont l'effet se déroule dans le temps, par opposition à ceux qui se développent dans l'espace où il est remplacé par la symétrie.

On peut définir le rythme musical, avec Aristoxène², un certain ordre dans la répartition des durées occupées par chacun des trois éléments dont l'ensemble constitue le phénomène musical complet : mélodie, parole, mouvement corporel.

La musique vocale avait, dans l'art ancien, une telle prépondérance que le rythme musical était surtout envisagé sous l'aspect verbal : la rythmique, à l'origine, se confondit à peu près avec la métrique. Dans une langue comme le grec, dont la prononciation et la versification sont essentiellement fondées sur le principe

¹ Aristide Quintilien, p. 63.

² Fr. *rythm.* p. 272 Morell.

quantitatif, cette confusion était inévitable : le rythme des paroles s'imposait à la mélodie placée sur elles. Toutefois, à mesure que les formes de vers les plus usuelles secouèrent l'enveloppe musicale et se prêtèrent à la simple récitation et même à la lecture muette, à mesure, d'autre part, que la musique instrumentale, notamment la musique d'aulos, développa ses ressources propres, la rythmique se constitua en discipline séparée. C'est l'honneur d'Aristoxène d'en avoir dégagé les notions fondamentales que l'avenir n'a pas ébranlées ; ses successeurs n'ont guère ajouté à son œuvre que des contre-sens ou des déformations. Cependant, même sous la forme qu'il a donnée à la rythmique, celle-ci a conservé dans sa terminologie et jusque dans ses règles techniques beaucoup de traces de son ancienne origine et de son étroite liaison avec la métrique.

TEMPS PREMIER — TEMPS COMPOSÉS.

Le rythme étant « un ordre dans la répartition des durées », il faut d'abord savoir mesurer exactement les durées musicales. Aristoxène adopte comme unité primaire le *temps premier*¹ ; c'est la durée, qui, dans une composition musicale déterminée, ne peut être fractionnée ni par la mélodie, ni par la parole, ni par un mouvement corporel. Elle correspond, en principe, dans la musique vocale, à la durée (supposée uniforme) d'une syllabe brève ; on est convenu dans les trans-

¹ χρόνος πρώτος ; plus tard ἀμεῖον. Le mot *mora* dans ce sens est un malheureux néologisme de Boeckh.

criptions modernes, de la représenter par une croche¹.

Le temps premier n'a, bien entendu, qu'une valeur relative : sa grandeur absolue, ainsi que celle de tous ses multiples, dépend de l'*allure* ou *vitesse*² d'exécution de l'air, laquelle peut varier indéfiniment.

Les durées supérieures au temps premier, ou *durées composées*³, s'expriment en fonction de celui-ci : on nous parle de durées de 2, 3, 4, 5 temps premiers ; elles se notent par les signes suivants, placés au-dessus de la note mélodique, dont je donne les équivalents en notation moderne :



Dans la musique vocale, du moins dans certaines espèces de rythmes, quelques syllabes comportent parfois une durée intermédiaire, non exprimable en multiples entiers du temps premier ; on l'évalue *environ* à 1 1/2 temps premier (croche pointée) : c'est la durée dite *irrationnelle*⁴.

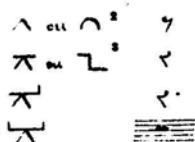
¹ Il n'est pas rigoureusement exact qu'une syllabe brève du *texte* ne puisse jamais être décomposée par la mélodie, ni que toutes les syllabes brèves, dans un même air, soient de même durée. Les grammairiens nous parlent de syllabes ultra-brèves, *brevibus breviora*, dans la prononciation : un traité de solfège ancien (Anon. Bellermann, 56) définit une certaine figure mélodique « l'application de deux notes sur un même temps premier ». Dans la versification même, les anapestes employés aux places impaires d'un trimètre iambique, (par exemple *Antigone*, v. 11, ἐμοὶ μὲν οὐδέϊς μῦθος, Ἀντιγόνη, φίλων) supposent implicitement qu'une brève ordinaire peut être remplacée à l'occasion par deux « brevissimes », c'est-à-dire une croche par deux doubles croches. Voir ce qui sera dit plus loin sur le dédoublement mélodique.

² ἄγωγη. En langage musical vulgaire, on dit le « mouvement » (*tempo*) ; c'est ce qu'on mesure aujourd'hui par le métronome.

³ χρόνοι σύνθετοι.

⁴ ἄλογος.

Dans la réalité du phénomène musical, les durées rythmiques abstraites sont représentées tantôt par des sons, tantôt par des *silences* ou *temps vides*¹. Nous avons des exemples notés de silences dans les exercices de l'Anonyme de Bellermand, dans le papyrus d'*Oreste*, dans les fragments de Contrapollinopolis et d'Oxyrhynchus. Les silences pratiquement usités valent 1 temps premier (demi-soupir), 2 (soupir), 3 (soupir pointé), et 4 (demi-pause). Le diagramme suivant fait connaître les notations qui les désignent et leurs équivalents dans la notation moderne.



DES MESURES.

De même que la phrase parlée se compose d'incises et de mots, la phrase musicale se subdivise en une série de compartiments, de durée souvent mais non nécessairement égale, remplis par des sons ou des silences : ce sont les *pieds* ou *mesures*⁴. Mais des


¹ Les silences rythmiques (*χρονοί κένοι*) jouent un certain rôle même dans la versification récitée. Par exemple, le tétramètre trochaïque complète son dernier pied par un temps vide d'une brève (Eschyle, *Persee*, 155) : *ω βαθυζώνων ενασσα Περιδων ανεπράτη*. Les deux hémistiches du vers élégiaque (*volgo* pentamètre) se complètent l'un et l'autre par un temps vide d'une longue (Cf. Quintilien IX, 4, 51; Augustin, *De Musica*, IV, 14).

² Fragments de Berlin; hymne d'Oxyrhynchus. Le silence de 1 temps s'appelle spécialement *λείμμα*.

³ Forme attestée par le papyrus d'*Oreste*. Le silence de 2 temps s'appelle *πρόσθεσις*.

⁴ *πούς*. Le pied étendu ou composé s'appelle aussi *βάσις* ou *μέτρον*.

cadres vides ou remplis d'une manière absolument uniforme ne constituent pas un rythme. Pour qu'il y ait impression rythmique, il faut que la division en mesures soit rendue perceptible à l'oreille par une alternance périodique, par le retour régulier d'un fait sonore, de nature d'ailleurs quelconque : un bruit continu n'engendre aucun rythme.

Dans la rythmopée rigoureusement syllabique, qui se superposait à la versification grecque primitive, ce principe de périodicité était fourni par la quantité, régulièrement alternante, des syllabes groupées dans le pied : celui-ci avait une *figure* rythmique spécifique et invariable. Un dactyle, par exemple n'était pas simplement une « mesure » de 4 croches : dans sa réalisation sensible, il présentait toujours la succession d'une longue et de deux brèves — U U équivalente en notation moderne à , soit environ quatre temps premiers pour employer le langage d'Aristoxène¹. Dès lors une phrase musicale du type — U U — U U — U U — U U ... se décomposait tout naturellement en mesures à 4 temps du type dactylique ; la division était marquée pour l'oreille par le retour régulier de la longue précédant deux brèves.

Ce principe de démarcation, sans jamais perdre entièrement sa valeur, fut paralysé dans une large mesure par l'abandon graduel de la rythmopée syllabique. Peu à peu, on posa en principe qu'une longue équivalait exactement à deux brèves ; dès lors, dans

¹ Je dis *environ* parce que primitivement la longue ne valait pas exactement le double d'une brève, et la substitution de deux brèves à une longue ou réciproquement n'était pas admise, comme le prouve la versification syllabique des Eoliens.

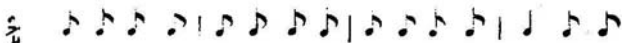
le pied type, on se permit de plus en plus fréquemment de remplacer une longue par deux brèves ou deux brèves par une longue ; bien plus, dans la poésie lyrique, on employa souvent, pour remplir le cadre invariable, des longues de plus de deux temps, des durées irrationnelles, des silences. L'alternance régulière des longues et des brèves s'effaça ainsi dans le chant et même dans le texte poétique ; le rythme eût le plus souvent cessé d'être perceptible sans un second élément de discrimination. Comment savoir à première vue par exemple, si cette ligne de Pratinas :

tis ho thorubos hodé? ti tadé ta choreumata?

doit se mesurer ainsi :



ou plutôt ainsi :



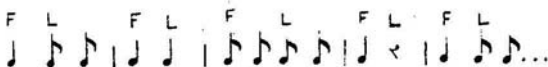
Ici intervient, comme second élément d'orientation, le *battement de la mesure*.

Vocale ou instrumentale, la mélopée antique est toujours accompagnée de mouvements corporels rythmés, opérés par l'exécutant lui-même ou par un dirigeant spécial, qui aident à la scander. Le geste le plus fréquent consiste à soulever et à abaisser successivement le pied. L'élévation se dit *levé*¹, l'abaissement *frappé*².

¹ ἄρσις, ἄνω χρόνος.

² θέσις, βάσις, κάτω χρόνος.

L'ensemble d'un levé et d'un frappé (parfois de deux levés et de deux frappés) constitue une mesure, c'est-à-dire, en somme, un *pas*. L'alternance régulière des levés et des frappés, autrement dit des temps marqués¹, se poursuit sans interruption d'un bout à l'autre de la cantilène, marquant les limites des pieds qui la composent et en déterminant le caractère ou genre par la proportion de leurs durées respectives. Ainsi un rythme dactylique ne sera plus nécessairement celui où tous les pieds ont le type effectif — U U, mais celui où chaque mesure est constituée par un frappé de deux temps suivi d'un levé de deux temps, quelle que soit d'ailleurs la durée des éléments primaires (syllabes, sons ou silences) qui « monnayent » chacun des battements. Par exemple



La notation exprime, ou peut exprimer, cette division de la mesure en battements : les notes composant le levé sont surmontées d'un point².

Le pied de l'aulète qui battait la mesure d'un chœur était ordinairement armé d'une double semelle en bois, quelquefois munie d'une sorte de castagnettes³, et dont le choc⁴ produisait un bruit notable. Ce bruit, se superposant aux notes du frappé, donnait à celles-

¹ χρόνοι ποδικαί, μέρη ποδικά, σημεία (mot pris ici dans un autre sens que σημείον = temps premier).

² στιγμή Anonyme de Bellermand, § 3 et 85, confirmé par l'inscription de Tralles, les fragments de Berlin, etc.

³ κρουπέζια, βάταλον, υποπόδιον. Voir l'article de M. Perdrizet, *Bronzes de la Collection Fouquet*, No. 104. La statuette décrite est actuellement en ma possession.

⁴ κρούσις, percussio.

ci une sonorité renforcée qui permet de parler de *temps fort*. Mais rien n'autorise à croire que l'émission vocale elle-même, ou le son tiré de l'instrument, subit un accroissement d'intensité pendant le frappé. En d'autres termes, l'*ictus*, qui joue un si grand rôle dans le rythme de la plupart des versifications modernes et de notre musique instrumentale, influencée par les habitudes germaniques, est étranger au chant comme à la métrique des Grecs¹.

Dans notre système de notation moderne, toute mesure commence par le frappé ou temps fort². Quand la phrase musicale comporte au début — comme la *Marseillaise* — des notes antérieures au premier temps fort, même si leur total représente un temps entier de mesure, on les met à part, à gauche de la barre de la mesure initiale, dans une mesure dite « incomplète » (anacrouse, *Auftakt*). Les anciens, se tenant plus près de la réalité sensible, admettaient au contraire qu'une mesure *peut* commencer par un levé aussi bien que par un frappé³ : le premier type leur paraissait même plus naturel, notamment dans les rythmes de marche et de danse. C'est ainsi que l'anapeste $\cup \cup \overset{L}{\cup} \overset{F}{\dots}$ s'oppo-

¹ Kawczynski, *Essai comparatif sur l'origine et l'histoire des rythmes*. Cf. Wagner, *Philologus*, 1921, p. 300 suiv. Pour la versification romaine, la question est plus douteuse ; voir R.-G. Kent, *La lecture à haute voix des vers latins* (*Rev. int. de l'enseignement*, 1925, p. 321 suiv.).

² Bien entendu, dans la pratique musicale depuis le XVIII^e siècle, le temps fort battu ne coïncide pas toujours avec un *ictus* effectif de l'instrument ou du chant. Les exemples de syncope, d'enjambement, de contretemps sont innombrables.

³ Il ne faudrait pas en conclure, comme on l'a souvent fait, que la division en pieds de toute phrase musicale ou poétique *doit* commencer avec la première note ou syllabe. Je suis persuadé, au contraire, que, dans la poésie lyrique, plusieurs types de vers ou de *côla* comportent au début une « appoggiature » (la « base » de Godefroid Hermann) d'une ou deux syllabes. Mais le développement de cette idée m'entraînerait trop loin.

sait au dactyle $\overset{F}{-} \overset{L}{U} U$, quoique de même durée que celui-ci; de même le trochée $\overset{F}{-} \overset{L}{U}$ à l'iambe $\overset{L}{U} \overset{F}{-}$ et, d'une manière générale, les mesures *de pied ferme* ou de « mouvement descendant » aux mesures *avec élan* ou de « mouvement ascendant. »

Toutefois, dans la traduction en notation moderne, on peut, en général, se conformer à notre habitude de faire coïncider les commencements de mesure avec un frappé, et ramener ainsi les rythmes avec élan à des rythmes de pied ferme précédés d'une anacrouse : ce procédé rend même parfois compte d'une manière très simple de certains phénomènes rythmiques qui, dans l'écriture antique, semblent très compliqués¹. Les critiques anciens attribuent aux rythmes de pied ferme un caractère esthétique (éthos) plus solide, plus posé ; aux rythmes avec élan un caractère plus agité. Cette « agitation », ce déséquilibre, provient de ce que la première percussion du pied (*krousis*), marquant le premier « temps fort », se produit après le commencement de la mélodie.

¹ Par exemple dans la série : $U U - U - U - - U U - U - U - - U U$ les Anciens, partant du type $U U - -$ (ionique mineur) admettent une *anacrouse*, c'est-à-dire un fractionnement de la dernière longue de l'ionique entre deux pieds successifs, de sorte que, en apparence, on aurait une succession de pieds de 5 et de 7 temps

$U U - \overset{\frown}{U} - U - - \quad | \quad U U - \overset{\frown}{U} - U - - \quad |$

En réalité, il s'agit simplement d'une alternance de mesures à 6/8 et à 3/4 ayant même durée absolue

$U U \quad | \quad - U - U \quad | \quad - - U U \quad | \quad - U - U \quad | \quad - - U U$

Mais cette explication, applicable à de longues séries, cloche quand il s'agit de cola très brefs comme l'anacréontique classique

$U U - U - U - -$

Celui-ci paraît d'origine éolienne et se rattacher au rythme iambique avec tenue à l'avant-dernière place et substitution de l'anapeste rapide à l'iambe initial : $\overset{\frown}{U U} - U - \quad | \quad U - -$

Adopté par les Ioniens ce rythme a été assimilé artificiellement par eux à leur mesure favorite (Munscher, *Hermes*, LVI).

CLASSIFICATION DES MESURES.

Le principe fondamental qui sert à classer les mesures est le rapport de durée existant entre le frappé et le levé. Certaines mesures de longue durée comportent plusieurs frappés ou plusieurs levés : dans ce cas, on compare la somme des frappés à celle des levés.

La rythmopée continue, c'est-à-dire celle où le même rythme persiste pendant une assez longue suite de mesures, — c'est la seule que connaisse l'art post-classique — n'admet que trois rapports légitimes ou « eurythmiques », qui déterminent autant de « genres » rythmiques (comparables aux trois « genres » mélodiques¹).

Le rapport $\frac{1}{1}$ caractérise le genre *égal*² ;

le rapport $\frac{2}{1}$ le genre *double*³ ;

le rapport $\frac{3}{2}$ le genre *sesquialtère*⁴.

On remarquera que la durée du frappé est toujours *au moins* égale à celle du levé⁵.

Le genre sesquialtère, péonique ou quinaire, dont certains musicologues anciens et modernes ont, sans raison, contesté la réalité, a fait son apparition dans la musique hellénique plus tardivement que les deux au-

¹ Le *frappé* forme toujours le numérateur de la fraction.

² γένος ἴσον.

³ γ. διπλάσιον.

⁴ γ. ἡμιόλιον.

⁵ Les prétendues variétés d'anapestes (dits κύκλοι) et de dactyles où la longue (c'est-à-dire le temps fort) n'aurait qu'une valeur moindre de 2 temps (Denys d'Halic. *De comp. verb.* 17) n'ont probablement pas d'emploi dans la musique proprement dite.

tres. C'est dans les chansons crétoises, accompagnées de danses, qu'il trouva son premier emploi vocal, d'où le nom de *crétique* qui est resté attaché à son type le plus ordinaire — U UU. Comme ce terme de crétique désigne également le double trochée — U — U il y a tout lieu de croire que le rythme péonique est né de l'abrègement graduel de la deuxième longue dans les formes contractées du ditrochée : on a eu — U — puis — U —. C'est ce qui explique le mélange fréquent, dans certains types de vers, des deux formes — U — U et — U U U¹.

Au point de vue esthétique, les anciens attribuent au genre égal un caractère stable, calme, et au genre double un caractère vif, léger, mordant ; enfin au genre sesquialtère, un caractère fébrile et enthousiaste.

Les mesures, quels qu'en soient le genre et le mouvement², se distinguent en *simples* et *composées*³. La mesure simple est celle qui se décompose directement en temps premiers ; la mesure composée est celle qui se décompose en deux ou plusieurs mesures simples *identiques*⁴, groupées en deux ou plusieurs battements. Dans la mesure composée, la mesure élémentaire com-

¹ Semblablement, l'autre forme ordinaire du rythme à 5 temps, le *bacchius*, U — | —, paraît être née du diiambe U — U — dont la forme contractée U — — s'est abrégée en U — —. On comprend dès lors pourquoi le remplacement de l'iambe par le spondée (et le dactyle) aux pieds impairs — remplacement normal dans les rythmes diiambiques — est également admis dans le double *bacchius* ou *dochmius*. On comprend aussi pourquoi il n'y a *jamaï*s d'alternance entre le péon, d'origine trochaïque, et le *bacchius*, d'origine iambique, bien que, dans l'un et l'autre, le frappé de 3 temps précède le levé de 2.

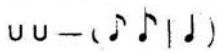
² Les mesures composées paraissent être toutes « de pied ferme ».

³ πόδες ἀπλοί, π. σύνθετοι.


⁴ Il n'y a qu'une exception apparente, c'est le choriambre — U | U — qui, d'après la notation très explicite de l'air de Tralles, paraît se décomposer en un trochée (3/8 descendant) et un iambe (3/8 ascendant). Mais les phrases musicales composées entièrement de choriambes sont d'une extrême rareté



posante joue le même rôle que le temps premier dans la mesure simple. Ainsi la mesure composée —U—U, qui se décompose en un trochée (3/8 descendant) formant frappé et un trochée formant levé, appartient au genre égal, quoique chacune des mesures élémentaires elle-même appartienne au genre double.

Je donne ci-après le tableau des *mesures simples* effectivement usitées dans la musique grecque ; je les ai groupées par genres, en distinguant, dans chaque genre, les mesures de pied ferme des mesures à élan. Comme toutes ces mesures ont été également employées dans la versification, je donne pour chacune d'elles la figure rythmique qu'elle prend dans la poésie récitée, je veux dire la répartition normale des syllabes brèves et longues sous chaque battement : c'est à cette figure, en effet, que correspond le nom traditionnel de la mesure. Ainsi l'anapeste est proprement une mesure à 2/4

ascendante sous la figure rythmique UU — ()

mais il est bien entendu que dans une *phrase musicale*

anapestique la *figure sonore*  peut être

remplacée par  (spondée) ou par 

(dactyle).

ou pour mieux dire inexistantes. Toujours, dans la rythmique effective, le choriambique se mêle au diambique U— | U—. Un air de ce genre appartient donc en réalité au rythme diambique (6/8 descendant à éléments ascendants) et lorsque le groupe sonore —U | U— se substitue à U— | U— il y a simplement une demi-mesure *chantée* * à contretemps *.

Quant à l'existence de l'« antispaste » U— | —U elle est très problématique.

TABLEAU IX

Nombre total des temps premiers	Durée du		Equivalent moderne	Type de pied ferme	Figure normale	Type avec élan	Figure normale	Nombre de battements
	Rapporté	Levé						
Genre égal	4	2	2/4	Dactyle ¹	— UU	Anapeste ²	UU —	2
	8	4	2/2, C	Grand spondée ³	II II			2
Genre double	3	2	3/8	Trochée, chorée ⁴	— U	Iambe ⁵	U —	2
	6	4	3/4	Ionique majeur ⁶	— UU	Ionique mineur ⁷	UU —	2
Genre sesqui-altère	12	8	3/2	Grand trochée ⁸	III II	Orthios ⁹	II III	3
	5	3	5/8	Péon vulgaire ¹⁰	—U UU			2
	5	3	5/8	Bacchius ¹¹	U— —			2
	10	6	5/4	Péon épibate ¹²	II— —			4

δέσμευτος. ¹ ἀνάπαιστος. ² σπονδαίος μετ' ἐλάν. τροχάιος, χορηγίος, (ce dernier nom correspond plutôt à la figure U U U). ³ τριμέτρος. ⁴ ἰωνικός ἀπὸ μετρίωνος. ⁵ ἰωνικός ἀπ' ἐλάτωνος. ⁶ τροχάιος ἐπιμετρὸς. ⁷ ὀρθίος. ⁸ ἰο παίων ὀρθίος. ⁹ ἰο παίων ὀρθίος. ¹⁰ βακχίος. ¹¹ ἰο παίων ἐπιβάτος.

Ce tableau appelle quelques observations : 1^o Je n'y ai pas fait figurer le 2/8 (U | U, pyrrhique), admis par quelques métriciens, car Aristoxène l'exclut expressément du nombre des mesures pratiques, comme comportant un battement trop précipité. 2^o Les mesures à 3/8 sont, en poésie, d'un emploi très rare, sinon inexistant : les iambes et les trochées se groupent toujours par dipodies, c'est-à-dire en mesures à 6/8 ; mais Aristoxène atteste expressément leur emploi comme mesures simples dans la musique vocale¹. 3^o Le schéma indiqué pour le battement du péon épibate (5/4) $\overset{F}{-} \overset{F}{-} \text{II}$ par Aristide Quintilien, ne correspond pas à celui du péon ordinaire ; il y a lieu de le tenir pour suspect et de le remplacer par celui que j'ai inscrit $\overset{F}{\text{II}} \overset{F}{-} | \overset{F}{-} \overset{F}{-}$

MESURES COMPOSÉES.

Passons aux mesures composées.

Dans le système d'Aristoxène, cette notion est très large. Il admet, en effet, des mesures composées de deux éléments (*dipodies*), 3 (*tripodies*), 4 (*tétrapodies*), 5 (*pentapodies*), 6 (*hexapodies*). Dipodies et tétrapodies appartiennent nécessairement au genre égal (1 + 1, 2 + 2), tripodies au genre double (2 + 1), pentapodies au genre sesquialtère (3 + 2). Quant aux hexapodies, elles peuvent, suivant le cas, rentrer dans le genre double (4 contre 2 mesures) ou dans le genre égal (3 contre 3). D'autre part les éléments (mesures constitutives) entrant dans la composition des mesures composées peuvent appartenir eux-mêmes à l'un quelconque des 12 types énumérés plus haut pour les mesu-

¹ *Oxyrhynchus Pap.* I, 9.

res simples. Il semblerait dès lors y avoir un très grand nombre (28) de combinaisons possibles, mais ce nombre est limité par la règle, d'ailleurs arbitraire, posée par Aristoxène, d'après laquelle le nombre total des temps premiers d'une mesure composée ne doit pas excéder 16 dans le genre égal¹, 18 dans le genre double, 25 dans le genre sesquialtère.

Les musicologues postérieurs à Aristoxène ont considérablement restreint cette construction. Ils n'admettent guère comme mesures composées véritables que le groupement de 2 mesures simples (dipodies, syzygies)² qui, pour certains rythmes, — l'iambe, le trochée, l'anapeste — constitue d'ailleurs la véritable mesure usuelle³, pratiquement seule employée. On obtient ainsi 3 mesures composées :

$\begin{array}{c} \text{F} \\ \text{U} \text{—} \text{U} \text{—} \end{array}$	$\begin{array}{c} \text{L} \\ \text{U} \text{—} \end{array}$	diambre ou dactyle iambyque	/	6/8
$\text{—} \text{F} \text{U} \text{—} \text{L} \text{U}$	$\text{—} \text{L} \text{U}$	ditrochée ou crétique	\	6/8
$\text{UU} \text{—} \text{UU} \text{—}$		double anapeste.	\	C

Tout au plus y joignent-ils, dans le rythme ternaire, quelques tétrapodies, n'excédant pas une durée totale de 12 temps premiers.

$\begin{array}{c} \text{F} \\ \text{U} \text{—} \text{U} \text{—} \text{U} \text{—} \text{U} \text{—} \end{array}$	$\begin{array}{c} \text{F} \\ \text{U} \text{—} \text{U} \text{—} \end{array}$	tétrapodie iambyque	}	= 12/8
$\text{—} \text{UU} \text{—} \text{U} \text{—} \text{U} \text{—}$		ou choriambo- iambyque		

¹ Il résulterait de là notamment qu'il ne peut pas y avoir d'hexapodies du genre égal (3 + 3), car, supposé la mesure élémentaire la plus courte, de 3 temps premiers, on obtient un total de 18 temps, qui excède le maximum permis dans ce genre.

² συζυγίαι. Je ne vois pas de raison décisive de croire avec M. Laloy qu'Aristoxène réservait ce terme aux dipodies dont le texte chanté présentait un enchaînement (syncopé) entre les deux éléments.

³ μέτρον. Ainsi le dimètre anapestique se compose non de 2 mais de 4 anapestes, le trimètre iambyque de 6 iambes. On trouve aussi dans ce sens le mot συθμός. Par exemple la Scholie du 2^e Prélude à la Muse (12/8) parle de συθμός δωδεκάσημος.

Toutes les autres « mesures composées » d'Aristoxène sont rangées dans une entité rythmique d'un ordre supérieur à la mesure, le *côlon*¹ ou « membre » musical, terme que le musicologue de Tarente ne paraît pas avoir employé et dont je reparlerai plus loin.

Il y a là une différence de terminologie plutôt qu'un dissentiment réel sur la nature des choses. Si, en effet, les dipodies semblent ne comporter que 2 battements, — un pour la mesure servant de *thésis*, un pour l'*arsis*, — les mesures composées, d'un degré supérieur, en comportaient presque nécessairement plusieurs ; il fallait alors, par quelque artifice, marquer la hiérarchie des battements au sein de la mesure composée, pour faire ressortir l'unité de celle-ci². Par exemple, une tétrapodie anapestique de 16 temps se sera battue ainsi :

F — | UU — | UU — | UU —

en donnant au premier frappé une intensité plus grande, que j'exprime par F opposé à f. Si maintenant, avec les musicologues plus récents, nous considérons ce groupe de sons comme formant un « côle » de deux mesures composées, de 8 temps chacune :

UU — | UU — | UU — | UU —

comment distinguer ce côle des nombreux côle égaux et analogues qui le suivent ? Ne faudra-t-il pas donner au battement de pied de la mesure initiale une intensité qui la mette en vedette ? Les deux modes de battement reviennent donc pratiquement au même : tout

¹ κῶλον.

² En revanche, je ne connais aucun texte qui indique que le dirigeant tâchait d'exprimer par quelque procédé (analogue aux *ondulations* du bâton de nos chefs d'orchestre) la nature des pieds composants, par exemple l'iambe ou le trochée dans le 6/8.

se ramène en somme à une question de « barre de mesure. »

Cette incertitude graphique existe d'ailleurs aussi dans la musique moderne. La division en mesures notée n'exprime pas toujours pleinement la réalité rythmique ; elle a besoin d'être complétée par l'exécutant ou le dirigeant.

Dans le *Scherzo* de la 9^e Symphonie de Beethoven, par exemple, l'indication de mesure est $3/4$, mais le compositeur nous donne successivement deux avertissements :

« *ritmo di tre battute, ritmo di quattro battute.* »

La véritable unité rythmique est donc, dans le premier passage, le groupe (*ritmo*, cōlon) de 3 mesures (*battuta*, pied) simples à $3/4$ ou, si l'on veut, une mesure composée à $9/4$ (Aristoxène eût dit une « tripodie ionique ») et le compositeur aurait pu diviser son texte ainsi ; dans le second, c'est le groupe de 4 mesures à $3/4$, soit une mesure composée à $12/4$. Ce sont des commodités d'écriture ou de lecture qui déterminent le plus souvent le choix du compositeur entre les petites mesures et les grandes ; il n'y a pas autre chose dans la divergence signalée entre Aristoxène et ses successeurs.¹


DE QUELQUES RYTHMES ANORMAUX

En dehors des trois genres de la « rythmopée continue », certains musicologues ont cru devoir admettre des genres de mesure exceptionnels, tels que le genre *triple* (rapport $3/1$), le genre *épitrite* ($3/4$), et le genre *dochmique* ($3/5$ ou $5/3$). Laisant de côté le premier, dont on ne produit aucun exemple sérieux, je dirai quelques mots des deux autres.

1° *L'épitríte* — U | — — ne figure dans aucun des monuments pourvus de notation musicale¹ ; il est, en revanche, au moins en apparence, très fréquent dans les odes de Pindare et de Bacchylide, où, associé avec les côla dactyliques, il forme parfois des séries prolongées. L'opinion la plus répandue chez les métriciens modernes y reconnaît une simple modalité du ditrochée (6/8) — U — U ; la substitution du spondée au 2^e trochée est, en effet, très fréquente dans les mètres trochaïques, notamment dans les tétramètres destinés à la récitation. Mais ce spondée, d'après les anciens, ne serait pas un véritable spondée ; la 2^{me} syllabe, quoique exprimée prosodiquement par une longue, aurait une valeur « irrationnelle », intermédiaire entre U et —.

Il y a cependant une différence notable entre le ditrochée ralenti des dramaturges et l'« épitríte » des lyriques : le premier alterne dans un même poème avec le ditrochée pur — U — U, à peu près aussi fréquent que lui, et qui suffit à caractériser le rythme 6/8 ; au contraire, dans les odes en question, le ditrochée pur, quoique n'étant pas sans exemple, est d'une extrême rareté ; parfois on n'en rencontre pas un seul dans une strophe entière. Il semble donc qu'il faille chercher ici une autre interprétation, mais, en l'absence de toute tradition, de tout air noté, on ne peut émettre à ce sujet que des hypothèses sans grande valeur².

¹ Ce genre se rencontre parfois dans la musique moderne (Brahms, op. 21, No. 2 etc.) et ultra-moderne.

² Par exemple, l'épitríte devrait se scander  et représenterait ainsi une mesure de 8 temps premiers (C) qui s'associe bien aux dactyles. Le ditrochée sporadique (qu'il ne faut pas éliminer par des corrections

2^o Le *dochmius*, rythme angoissé, nerveux, haletant, très fréquent dans les thrènes tragiques, paraît avoir pour figure normale U— — | U— (avec emploi facultatif, dans le texte poétique, de longues *irrationnelles* à la place des deux brèves). On y a vu tantôt la combinaison d'un iambe et d'un crétique U— | — U— (thèse invraisemblable, vu l'admission de l'irrationnelle en 4^e lieu), tantôt celle d'un bacchius et d'un iambe U— — | U—. Mais les notations du papyrus d'*Oreste*, où la dernière longue est ordinairement suivie d'un silence de 2 temps, semblent recommander la scansion U— — | U— c'est-à-dire un dimètre bacchiaque (10/8)¹ dont la dernière longue est remplacée par un silence. Lorsque, ce qui arrive assez fréquemment, la *dochmius* ne se termine pas avec un mot², on en sera quitte pour admettre, à la fin de la mesure, une longue de 4 temps : U— — | U II.³

arbitraires) aurait alors la valeur . Mais ces scansions

ont l'inconvénient de supposer dans un des pieds élémentaires le rapport arythmique 3/1. La scansion antique — Arist. Quintilien, p. 35 ; Denys le Jeune chez Porphyre sur Ptolémée, p. 220 — de laquelle provient le nom

d'épitríte  a le tort de supposer : 1^o un rapport

anormal entre la thésis et l'arsis ; 2^o une thésis plus courte, que l'arsis, fait sans analogue

¹ On se rappelle que le bacchius U— — dérive lui-même du diiambe U— — ; le *dochmius* équivaut donc logiquement à un dimètre iambique.

² *Sileri oportet non nisi terminatur pars orationis* (Augustinus, *De musica*, IV, 4.)

³ Il est plus difficile d'expliquer les cas (très rares) où le mot partagé entre 2 *dochmi* consécutifs présente, à la fin du premier, 2 brèves.

DU *Côlon* OU MEMBRE DE PHRASE.

Les mesures ou pieds d'une cantilène se groupent en unités de degré supérieur — membres ou *côla*, phrases ou *périodes*, systèmes ou strophes, triades — dont plusieurs échelons peuvent d'ailleurs faire défaut dans une cantilène donnée.

Parmi ces groupements rythmiques, le plus simple après la mesure — avec laquelle, on l'a vu, il se confond quelquefois — est le *côlon* ou membre de phrase, groupe de deux ou plusieurs mesures, dont la limite est marquée par un léger arrêt de la voix. On verra plus loin que les *côla* successifs qui se groupent pour composer l'unité immédiatement supérieure (période, strophe) sont tantôt identiques entre eux, tantôt différents par le genre ou l'étendue.

Le *côlon* lui-même se décompose le plus souvent en une série de mesures ou pieds de même espèce (six au maximum). Tel est notamment le cas des *côla* qui forment les « vers » proprement dits mis en musique ; tel aussi celui des *côla* qui, dans la terminologie d'Aristoxène, prennent le nom de « mesures composées », par exemple ceux qui constituent le 1^{er} prélude à la Muse :

U — U — | U — U —
Ζευδι μὲν-σα μοι φίλα

ou l'air de Seikilos

U U U U — | U — L
πρὸς ὄλι - γων ἐσ-τι τὸ ζῆν

Ces groupes musicaux peuvent indifféremment être

considérés comme des « membres » composés de 2 mesures à 6/8, ou comme des « mesures composées » à 12/8.

Très souvent, d'autre part, un *côlon* est (ou paraît être) composé de plusieurs mesures élémentaires différant entre elles de genre ou d'étendue. Pour nous en tenir aux exemples attestés par des airs notés, les deux hymnes de Mésomède consistent en une suite uniforme de côla dont chacun présente la constitution suivante :

U U — U U — U U — U —
 πρὸς ὠδῶν ἀπειρατῶν ὁδοῦν

C'est-à-dire 3 anapestes (2/4 « ascendant ») suivis d'un iambe (3/8 « ascendant »).

D'après l'opinion de la plupart des critiques modernes, il faut, dans un membre de ce genre, rétablir l'*isochronie* des mesures constitutives, soit en accélérant l'allure (*tempo*) des anapestes, soit en ralentissant celle des iambes. Dans le premier cas le membre ci-dessus se notera ainsi :



Dans le second cas il se notera ainsi :



Pratiquement, pour l'oreille, les deux procédés aboutissent au même résultat¹.

¹ Dans l'intitulé grec du 1^{er} hymne « à l'Horloge » composé dans le même mètre et probablement par le même auteur (Wilamowitz, *Griechische Verskunst*, p. 599), le scholiaste propose de donner à la dernière syllabe une durée de 3 temps pour ramener la durée totale du vers à 12 temps. Mais un pied de la forme U — est un monstre rythmique.

Disons tout de suite qu'il est très tentant d'appliquer le même nivellement à un grand nombre de *côla* lyriques qui associent des dactyles (2/4) et des trochées (3/8), des ditrochées (6/8) et des péons (5/8) etc. Un texte, malheureusement mutilé, d'Aristoxène paraît faire allusion à un artifice de ce genre, c'est-à-dire à un procédé tendant à rétablir l'isochronie dans un membre de phrase musical par une modification occasionnelle du mouvement ($\acute{\alpha}\gamma\omega\gamma\acute{\iota}$)¹.

Un cas un peu différent est celui où les mesures accouplées dans un même *côlon* ne diffèrent que par le *genre* et non par l'*étendue* (comme le ditrochée — U — U et l'ionique majeur — — U U) : ici l'« irrégularité » se borne à une rythmisation à contre-temps, comme celle qui associe si souvent dans la musique moderne une mesure à 6/8 à des mesures à 3/4; le principe de l'isochronie n'est pas en cause.

Tous les *côla* usités dans la poésie lyrique, même dans les fragments notés, ne peuvent pas se ramener, même par des artifices de ce genre, à une isochronie rigoureuse de leurs éléments constitutifs. Il sera question plus loin de la licence qui permet l'emploi de syllabes longues et, par conséquent, de durées sonores intermédiaires entre 1 et 2 temps, à la fin du 6/8 descendant (— U — \bar{U}) et au début du 6/8 ascendant, (\bar{U} — U —). Autre exemple :

¹ Fr. Oyrhynch. Col. 5, dans un développement consacré à la « figure » — U — : $\delta\iota\acute{\alpha}$ τί γάρ οὐκ ἂν ἦ δύο ἰαμβικοῖς (U — U —) εἰς τὴν π... νωμένην ῥυθμοποιῖαν. μὴ τὴν αὐτὴν ἀγωγὴν σφίζουσιν, ἢ δύο τροχαικοῖς (— U — U) χρ[ήσασατο τις;]

Il semble qu'il y ait ici équation de $\overbrace{U-U}^{\text{—}^{\circ}U\text{—}}$ et de $\overbrace{-U-U}^{\text{—}^{\circ}U\text{—}}$, associé dans un même membre. Malheureusement la restitution du participe qui précède $\rho\upsilon\theta\mu\omicron\pi\omicron\iota\acute{\alpha}\nu$ est incertaine (on a proposé $\pi\epsilon\lambda\iota\kappa\omega\nu\mu\acute{\epsilon}\nu\eta\eta\nu$).

nous trouvons employé dans la dernière reprise du 2^e hymne delphique un membre lyrique extrêmement répandu dans la poésie lyrique et connu sous le nom de *glyconien*. Presque toujours formé de 8 syllabes, il semble se diviser en 2 « mesures composées » : la seconde, invariablement de 6 temps premiers, affecte la figure U—U— ou —UU—, mais la première présente les combinaisons les plus variées telles que —U—U, — — — U, — — — —, U — — U, etc, dont la durée oscille entre 6 et 8 temps premiers. Ce n'est donc que par une approximation assez grossière que ces *côla* multiformes (polyschématiques) ont été transcrits en notation moderne par des mesures à 12/8, *tempo rubato*¹.

Il semble donc que dans les origines lointaines de la chanson grecque, la notion de rythme comportait une souplesse ou une indétermination qui n'existe plus dans le système aristoxénien : le « couplet », cellule constitutive de la chanson ionienne ou éolienne, se composait de membres comptant le même nombre de syllabes, avec une clause rythmique identique, mais qui n'exigeaient pas, au reste, une division rigoureuse en mesures semblables. La poésie lyrique et la musique classique ont hérité de quelques-uns de ces « membres » populaires sans oser toucher à leur liberté d'allure traditionnelle et les ont fait entrer tant bien que mal dans un système rythmique fondé sur des principes plus rigides, analogues à ceux de notre musique moderne.

¹ Le glyconien d'Anacréon, à début spondaïque ou trochaïque, se termine toujours par le groupe U—U— et appartient peut-être à une construction de rythme quaternaire avec modifications d'allure.

STRUCTURE RHYTHMIQUE DES CANTILÈNES.

Les compositions purement instrumentales, que nous ne connaissons guère par que ouï-dire, se fractionnaient souvent en *sections* ou *reprises* (de rythme tantôt identique, tantôt varié), qui, elles-mêmes, se subdivisaient en *côla* d'un type ordinairement homogène.

Les compositions vocales ou lyriques offrent une plus grande variété de structure rythmique, dont l'étude détaillée rentre dans le domaine de la métrique.

Pour nous en tenir aux types principaux, représentés dans la collection des fragments notés, nous distinguerons les suivants :

1^o *Compositions dont le texte consiste en vers proprement dits (vers mis en musique)*¹. Tel est le 2^{me} Prélude à la Muse : 2 hexamètres (suivis d'un glyconien servant de conclusion).

Les *nomes* citharodiques de Terpandre consistaient en morceaux détachés de l'épopée homérique, habillés d'une mélodie. Le drame grec ou latin offre aussi certaines tirades chantées, uniformément composées de tétramètres trochaïques, de vers crétiques ou bacchiaques similaires, etc.

Des compositions de ce genre pouvaient comporter une mélodie continue. Parfois aussi elles se subdivisaient en sections de même longueur, sur chacune desquelles se répétait le même dessin mélodique : la répétition de ce dessin marquait pour l'oreille la division en sections. Tel est peut-être le cas de la Plainte

¹ ποιήματα κατὰ στίχον.

Funèbre d'Hécube sur Hector dans l'*Illiade* (XXIV, 748 *suiv.*) et de certaines odes de Sappho divisées en distiques de deux vers similaires (pentamètres éoliens ou asclépiades). C'est le premier rudiment de la structure strophique.

Le distique élégiaque rentre, au fond, dans cette catégorie. Les deux vers qui le composent ont, en effet, même type rythmique et même longueur : toute la différence, c'est que, dans le second, deux durées sonores (syllabes chantées) sont remplacées par des silences :

— U U | — — — | — U U — U U | — —
 2/4×6 donec eris felix multos numerabis amicos
 — U U | — U U — ^ | — U U | — U U | — ^
 2/4×6 tempora si fuerint nubila solus eris.

L'ancienne aulodie (chant accompagné par l'aulos) mettait en musique des distiques de ce genre. Il n'est pas certain toutefois que le dessin mélodique se répétait à chaque distique¹.

2° *Compositions par systèmes*². Ici au lieu de « vers » proprement dits, nous avons une suite de *mesures* (pieds) ou de *membres* (côla) similaires, groupés en sections de longueur variable : c'est, appliqué à la musique vocale, le principe de composition de la musique instrumentale.

a) Dans le premier hymne delphique, la seule unité rythmique bien nette est la *mesure* (à 5/8) indéfiniment répétée. Ces mesures identiques se groupent

¹ La rythmopée particulière du 2° vers du distique suffisait ici à marquer la division en distiques, même avec une mélopée continue.

² ἀσπρήματα ἐξ ὁμοίων.

en sections (ou reprises) de longueur inégale, séparées par une pause¹. A l'intérieur de chaque section, on peut distinguer des phrases ou périodes composées d'un nombre entier de mesures, se terminant avec un mot et comportant un léger arrêt de la voix, une respiration. Le second hymne est, pour la plus grande partie, construit de la même manière ; mais sa reprise finale, composée de glyconiens, se rattache à la catégorie suivante (système de *côla*).

Le péan de Contrapollinopolis (papyrus de Berlin) rentre également dans le type *a* : le texte se compose d'une série ininterrompue de syllabes longues ; la mélodie paraît se diviser en mesures de 8 temps premiers (grands spondées), irrégulièrement groupées en phrases ou périodes, dont la délimitation n'est pas très visible en raison de l'état mutilé du texte.

b) L'élément indéfiniment répété, au lieu d'être le pied (mesure), peut être le *côlon* (membre), lui-même divisible en mesures élémentaires. Tel est le cas de la chanson de Tralles (*côlon* de 2 mesures à 6/8), du 1^{er} prélude à la Muse (même *côlon*)², des deux hymnes de Mésomède (*côlon* de 3 anapestes et d'un iambe), de l'hymne chrétienne d'Oxyrhynchus (*côlon* de 4 anapestes), de la dernière reprise du 2^e hymne delphique (*côla* glyconiens).

Les compositions de ce genre, quand elles présentent une certaine longueur, comportent elles aussi une subdivision en sections (séparées par des pauses). La

¹ L'existence de cette pause est ordinairement marquée 1° par le sens 2° par l'hiatus ou la *syllaba anceps*.

² Toutefois ce petit morceau peut aussi s'interpréter comme un simple distique de 2 tétramètres iambiques catalectiques ; il rentrerait alors dans le type 1.

avec une tenue sur la dernière (ou l'avant-dernière) syllabe. Toutefois, dans ces derniers hymnes, d'époque tardive, la figure « catalectique » du cōlon uniforme reparait souvent, sans raison apparente, à l'intérieur des sections, soit par négligence, soit pour donner un peu de variété à une rythmopée très monotone.

Le drame grec abonde en « systèmes » de ce genre; ils sont de rythmes anapestique, iambique, trochaïque, dochmiaque, etc. Les systèmes anapestiques, les plus fréquents, ne comportent pas toujours un chant proprement dit, mais seulement une déclamation bien rythmée avec accompagnement instrumental. Dans ces systèmes, divisés en sections ou périodes de longueur arbitraire, le cōlon normal est le dimètre anapestique (2 mesures à C)

UU — UU — | UU — UU —

qui, à la fin de la section, revêt la forme catalectique:

— | — | UU II —
δεινοι πλῆθος τ' ἀνείρημοι ¹

Souvent, comme pour préparer l'auditeur, ce dimètre final est précédé d'un monomètre, c'est-à-dire d'un cōlon d'une seule mesure à C :

δεινοι δὲ μάχην
ψυχῆς εὐτκήμενοι δόξῃ ²

3^o *Compositions strophiques.* Ici les unités rythmiques élémentaires (mesures, membres) se groupent en composés plus étendus dits *strophes*; la strophe

¹ *Perses*, 40.

² *Perses*, 28-29.

elle-même se répétera plusieurs fois avec son rythme et sa mélodie identiques. C'est le principe de notre « air à couplets ». On en distingue deux variétés :

a) La cantilène se compose, d'un bout à l'autre, d'une série de strophes *du même dessin* rythmique, indéfiniment répété : c'est le type *monostrophique*. Nous n'en possédons aucun exemple noté, mais, dans la littérature lyrique, ce type est abondamment représenté depuis les couplets à 2 membres d'Archiloque (*épodes*) et les couplets à 3 ou 4 membres d'Anacréon et des Lesbiens, jusqu'aux odes de Catulle, d'Horace et de leurs imitateurs. Dans les compositions anciennes de ce genre (Ioniens, Lesbiens) les strophes sont ordinairement courtes (4 membres au plus), mais Pindare a composé des odes monostrophiques dont les strophes contiennent jusqu'à 14 *côla*. Quant aux membres eux-mêmes, ils sont tantôt identiques entre eux (Anacréon), tantôt différents, soit par l'étendue, soit même par le genre rythmique (Alcée, Sappho) : dans ce dernier cas se pose la question si les *côla* hétérogènes ne doivent pas être ramenés à l'unité de mesure par des modifications appropriées de *tempo* (allure), c'est-à-dire par un procédé analogue à celui qui, dans le *côlon* lui-même, a permis de rétablir l'isochronie des mesures qui le constituent. Je n'aperçois pas, pour ma part, la nécessité de ce nivellement.

b) Dans le type *antistrophique*, les strophes similaires sont accouplées deux par deux (*strophe* et *antistrophe*). Tantôt ce couple symétrique se répète identiquement (jusqu'à treize fois) d'un bout à l'autre du poème, tantôt celui-ci se compose d'une série de couples dissemblables. Le premier procédé est celui du

lyrisme choral classique (Stésichore, Alcman, Simonide, Pindare, Bacchylide), le second est celui de la tragédie attique. Dans le lyrisme choral, le couple de deux strophes similaires est généralement suivi d'une 3^e strophe d'un dessin différent¹, qui se répétera identiquement après chaque couple antistrophique : cette 3^e strophe est dite *épode* et l'ensemble des 3 strophes forme une *triade*. Au contraire, dans les chœurs chantés de pied ferme (*stasima*) de la tragédie, l'épode, lorsqu'elle existe, n'apparaît qu'une seule fois, comme conclusion, à la fin de la série des couples antistrophiques (différents) qui constituent la cantilène. Il existe aussi des combinaisons strophiques plus complexes, notamment dans les morceaux où un ou deux personnages dialoguent avec le chœur, mais l'étude de cette architecture lyrique raffinée doit être laissée à des ouvrages plus approfondis.

Les strophes du type antistrophique sont, d'ordinaire, beaucoup plus développées que celles des airs monostrophiques : elles peuvent comprendre jusqu'à 12 ou même 15 *côla*.

En général, les *côla* d'une même strophe appartiennent au même type rythmique ou, tout au plus, à 2 types alternatifs (dactylo-épitrites de Pindare) ; ici encore se pose la question de l'isochronie intérieure de la strophe, obtenue par des modifications de vitesse.

Les *côla* sont souvent d'étendue inégale ; et, comme

¹ εἶδος ἐπιφθικόν, μέλος κατὰ τριάδα.

Quelquefois, chez Pindare, l'épode est de même dessin rythmique que les strophes (6^e Pythique). Je suppose qu'elle en différait au moins par la mélodie, sous peine d'une monotonie peu supportable. D'autres fois (12^e Pythique) l'épode manque. Certains éditeurs considèrent les poèmes de ce genre comme monostrophiques.

la règle qu'un *côlon* doit se terminer avec un mot (déjà violée par les Eoliens) n'est plus observée, la division en *côla* est loin d'être toujours certaine. Il en est de même de leur groupement en *périodes* (phrases) tenté par les éditeurs : une période, comportant un léger repos de la voix, doit nécessairement se terminer avec un mot, mais cette règle laisse souvent le choix entre plusieurs combinaisons et la division n'est à peu près assurée que par l'apparition (très irrégulière) de l'hiatus et de la syllabe douteuse.

La système de composition antistrophique n'est représenté dans nos fragments notés que par le débris très mutilé d'un chœur de l'*Oreste* d'Euripide. La mélodie de la 1^{re} Pythique de Pindare, publiée par Athanase Kircher (1650), d'après un prétendu manuscrit du couvent du Saint Sauveur à Messine, est apocryphe.

4^o *Composition anabolique* (rythmes libres). La composition strophique, grâce aux facilités qu'elle offre à la mémoire, convenait parfaitement à la lyrique chorale, dont l'exécution était le plus souvent confiée à de simples amateurs. A partir de la 2^{me} moitié du cinquième siècle, où la *monodie*, chantée par un acteur professionnel, s'introduisit peu à peu dans le dithyrambe, la tragédie et le *nomos* citharodique (récital de concert), une forme de composition plus libre et d'une exécution technique plus difficile fut adoptée pour les morceaux de ce genre. C'est celle de l'*anabolé*¹. La longue cantilène se fractionne en reprises inégales, n'offrant entre elles aucune *responsio* ni strophique ni

¹ ἀναβολή, Arist. *Rhet.* III, 9.

antistrophique. De plus, dans chaque reprise, les *côla* de longueurs et de types rythmiques les plus différents se succèdent isolément ou par groupes, avec une variété déconcertante, sans autre règle que le caprice du compositeur ou la convenance du rythme à l'idée, au sentiment exprimé¹. Ici, il semble tout à fait illusoire de vouloir rétablir l'unité de mesure à l'aide de je ne sais quels artifices métronomiques. C'est le « style débridé² », inauguré par les Mélanippidès et les Phrynis. Aucun exemple noté, permettant de distribuer exactement les valeurs rythmiques, ne nous en est parvenu ; mais nous pouvons nous en faire une idée très approximative par les « livrets » subsistants : air du *Phrygien* dans l'*Oreste*, d'Euripide, nome des *Perses* de Timothée. En l'absence de tout élément de symétrie, le caractère musical et poétique de ces compositions ne se manifeste que par le retour de certains types rythmiques familiers à l'oreille, et par le coloris et l'enflure d'un langage surabondant en métaphores et en inversions. Ce nouveau type de composition rythmique persiste dans le lyrisme de l'époque alexandrine (péan d'Isyllos, *cantica* de Plaute, fragment Grenfell), mais, avec l'affaiblissement du souffle poétique, il dégénère et s'aplatit de plus en plus jusqu'à ne plus guère se distinguer d'une simple prose « nombreuse » : c'est une évolution analogue à celle qu'ont parcourue nos « poèmes » d'opéra depuis trente ans. A l'époque romaine, une réaction classicisante ou archaïsante s'est

¹ Toutefois, quelle que soit la variété des *côla* employés, la règle fondamentale de l'alternance des levés et des frappés n'est jamais violée : lorsque, en apparence, deux frappés se succèdent dans le texte scandé, il y a toujours lieu de supposer une tenue ou un silence.

² λέξις ἀπολελυμένη,

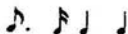
opérée : on abandonne la structure anabolique pour revenir, sinon à l'architecture antistrophique, décidément trop solennelle, du moins aux types simples et faciles des vieilles litanies liturgiques et de la chanson à couplets des Lesbiens.

RYTHME ET MESURE.

Les mesures, simples ou composées, avec leurs levés et leurs frappés obligatoires, ne constituent que le cadre compartimenté où se développe le contour de la cantilène : le rythme *effectif* de celle-ci est déterminé par la manière dont le compositeur remplit ces compartiments. Des cadres identiques peuvent prendre un aspect rythmique très différent suivant les proportions relatives des durées sonores qui les occupent. Un exemple tiré de la musique de danse moderne permettra de fixer les idées. La valse et la mazurka sont toutes les deux des compositions à $3/4$, mais tandis que le type *normal* d'une mesure de valse est :



celui d'une mesure de mazurka est :



La résultante esthétique est bien différente dans les deux cas. Les danses « modernes » offrent des exemples encore plus saisissants.

En ce qui concerne le dessin rythmique des compositions instrumentales, nous sommes dans une igno-

ment aux durées du texte poétique ; par conséquent un membre de phrase comme

ποικίλοθρον' εθανετ' Αγγελειτα

se chantait sur le rythme invariable¹



Avec les progrès de l'art lyrique, la métrique des textes poétiques s'écarta elle-même de cette structure trop monotone, qui consistait à remplir le même cadre toujours de la même manière. Les variations suivantes s'introduisent alors, avec plus ou moins de fréquence selon la nature du rythme considéré² :

1° En prenant pour point de départ le type normal du pied (par exemple — UU, U—) deux brèves peuvent être remplacées par une longue

(♪ ♪ = ♩) , deux longues par une longue de

4 temps (♪ ♪ ♪ ♪ = ♩ ♩)

2° Inversement une longue peut être monnayée par 2 brèves (♩ = ♪ ♪)

3° La syllabe correspondant à un temps faible peut

¹ Voir cependant ce qui a été dit plus haut (p. 94) sur les libertés particulières des deux syllabes initiales du césure (dans certains rythmes) formant comme une « mise en train » ou tremplin *ad libitum* (la « base » des métriciens modernes)

² Il y a des mètres plus conservateurs, en vertu de leur ancienneté, comme le dactyle par exemple, qui n'admet jamais la substitution du pied UUUU ou procléusématique.

être supprimée et la syllabe du temps fort précédent (ou suivant) allongée d'autant, de manière à prendre une durée de 3 ou 4 temps premiers. Cette *tenue* ou *syncope*¹ se produit surtout à la fin des vers ou *césa*, notamment dans les *césa* catalectiques :

6/8 asc. U — U — | U — U — | U — —
 "ερσε με θεῶτε Κύπριδος Φίνατι

6/8 desc. — U | U U U || — U | —
 Κάθμος ἴμολε τάνθε γὰν

glyconien (12/8) — — — U U — —
 θάλλουσαν φερενίκαν

Mais elle peut se produire également à l'intérieur :

C (2/4 asc.) — U — | U U U —
 "ανδρες πρόσχετε τὸν νοῦν
 — U — | U U U —
 συμπτύκτοις ἀναγκίστοις

Aristoxène cite ce vers diiambique (6/8)

U — | U — | U — | U — | U — | U — U —
 εὐθα θε ποικιλῶν ανθεων αμβροτοι λειμακες βαθυσκιοι

dont le rythme ne se révèle, à la lecture, qu'au dernier pied ; de même, ce vers choriambique :

— U — | — U — | — U — | — U —
 φερατον δαιμον' αγνας τεκος ματερος αν

4^o Certains temps peuvent être occupés, non par des syllabes, mais par des pauses ou silences. Cette « licence » également convient surtout à la fin des vers, mais elle se rencontre aussi au milieu et nous en avons déjà signalé

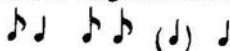
¹ Aristoxène la désigne par le terme *συνεπιπνευσις* (synepipnevsi).

un exemple classique dans le vers élégiaque (*vulgo* pentamètre) :

— U U | — — | — Λ | — U U | — U U | — Λ
καίμεθα τοῖς κείνων βήμασι πειθόμενοι

Ces substitutions, d'où découlait une plus grande variété dans le rythme effectif, rendaient ce rythme parfois difficile à percevoir à la lecture ordinaire, qui avait la tendance d'assigner aux syllabes longues leur valeur normale et d'ignorer les silences. Elles prenaient toute leur signification lorsque le chant s'appliquait sur le texte poétique.

Toutes les licences que nous avons mentionnées jusqu'à présent sont *voulues* par le poète, puisqu'elles font partie intégrante du texte poétique. Mais le mélodiste peut, à son tour, varier de diverses manières le contenu des durées rythmiques sur lesquelles il opère. Ainsi, sur une syllabe longue du texte, le compositeur peut placer 2, 3, 4 notes du chant suivant que dans le rythme réel (voulu par le poète) cette « longue » est une longue de 2, 3, ou 4 temps ; il peut encore poser une note de un temps et une de 2 temps sur une longue de 3 ; une note de 2 temps et 2 de 1 temps sur une longue de 4, etc.. Déjà Euripide¹ dans le fragment noté d'*Oreste* à 10/8



πυρρον ως πυρρον

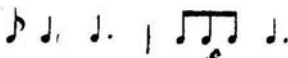
dédoublé mélodiquement la syllabe longue «*ς*»

¹ Si l'on en croit la parodie d'Aristophane (*Grenouilles*, 1314-1348) Euripide aurait même abusé de ces décompositions mélodiques jusqu'à mettre 6 notes sur une seule syllabe longue (εἰ εἰ εἰ εἰ εἰ εἰ λίσσεται δακτύλοις γάλαγγας) : c'est une véritable « roulade ». Il est probable que le dédoublement mélodique s'est d'abord opéré sur les syllabes circonflexes qui, même dans le langage parlé, comportaient deux intonations.

Parfois ces décompositions mélodiques, loin d'obscurcir le rythme du texte poétique, le révèlent dans toute sa clarté. Supposons, par exemple, qu'on n'ait conservé que la 1^{re} ligne du texte de l'épigramme de Seikilos, sans signes de durée :

οσσυ ζης φαυου

D'après la quantité « naturelle » des syllabes, on serait tenté de voir là un dochmiaque (mesure à 10/8) $U \text{---} | \overset{U}{\text{---}} \text{---} \bar{\Lambda}$. Mais la notation très précise conservée sur la pierre permet de rétablir le rythme véritable à 12/8 (ou 6/8).



οσσυ ζης φαυου

En présence de la variété des combinaisons possibles, on voit combien il est scabreux de vouloir déterminer le rythme effectif d'un morceau lyrique un peu compliqué dont le texte poétique *nu* est seul conservé. Dans les chœurs d'Eschyle, d'une architecture majestueuse mais simple, où le même rythme se maintient pendant longtemps, la tâche est relativement aisée. Tout le monde est d'accord, par exemple, pour reconnaître que dans un chœur iambique la ligne

βρατχι θ'α ταλαινα πειθω

ne doit pas se scander d'après la valeur « naturelle » des syllabes :

U — — — U — U — —

ce qui n'offre réellement aucun sens, mais, avec les syncopes nécessaires :

U — | — U — | U —
βιαται δ'α τάλαινα πειθω

ce qui rétablit un excellent trimètre iambique (6/8). Mais en présence de rythmopées incessamment modulantes comme celles d'Euripide ou de Timothée, où les points fixes de comparaison font défaut, la détermination de l'emplacement des syncopes et des silences est chose beaucoup plus délicate et le musicologue doit souvent savoir douter et... s'abstenir.

On parle, souvent à tort, des « libertés » que le compositeur antique prenait avec le texte poétique mis en musique par lui. D'abord, musicien et poète ne faisaient généralement qu'un ; ensuite, ces libertés, on l'a vu, se bornent en somme à peu de chose : la décomposition par le chant en 2, 3, 4 notes (de durée égale ou inégale) d'une syllabe longue de 2, 3, 4 temps¹. Les véritables *libertés*, ce sont celles que le poète musicien prend avec la durée naturelle des *syllabes longues*. On peut admettre, en effet, que dans le langage parlé, tout au moins dans la diction soutenue, la syllabe longue valait approximativement 2 fois la brève ; or, le poète lui attribue, suivant les cas, une durée de 2, 3, 4, et même 5 (sinon 6) brèves. Il y a plus : dans *certain*s rythmes seulement, le 6/8 ascendant (diambe) ou descendant (ditrochée),

¹ Ainsi dans le rythme à 5 temps (qui est celui des hymnes delphiques) le groupe syllabique —U— peut être varié de 4 façons différentes :

—U—, UUU—, —UU U, UU U UU

Toutes ces figures se rencontrent soit dans la mélodie, soit dans le texte poétique lui-même ; mais *jamais* on ne trouve la figure mélodique U— ou U—UU qui répugne au rythme péonique et ne convient qu'au bacchiasque pour des raisons historiques exposées plus haut.

il est admis que la croche du 1^{er} iambe ou du 2^e trochée d'une dipodie peut être représentée dans le texte poétique par une syllabe naturellement longue. C'est ainsi qu'on trouve dans le rythme trochaïque :

— U — | — U — U | — U — U | — U — Λ
 ὦ βαθυζώνων ἀκασσα Περίδων ὑπεστάτη

et dans le rythme iambique

— — | U — || — — U — || U — U —
 ὦ τέκνα Κρόνου τοῦ πάλαι νέα τροφή

Cependant ce « spondée » substitué à l'iambe ou au trochée n'était pas prononcé comme un spondée véritable : on donnait à la longue « irrationnelle » une valeur intermédiaire entre U et —, soit environ un temps et demi ; l'effet était comme un simple *ritardando* de la mesure à 6/8.

Cette licence avait été introduite pour la commodité de la versification, nullement dans l'intérêt de la mélodie : aussi est-elle beaucoup plus fréquente dans les vers récités que dans les morceaux lyriques, où les *cōla* trochaïques et iambiques sont ordinairement purs¹. Néanmoins, elle a pénétré aussi dans un rythme essentiellement lyrique, le dochmياque, dérivé, on l'a vu, du diiambe. Le type normal de ce rythme est :

U — — | U — — Λ

Or, les brèves initiales de chaque demi-mesure peu-

¹ Cependant, pour nous en tenir aux airs notés, nous avons dans le 1^{er} prélude à la Muse deux exemples, du spondée irrationnel $\overline{\mu\omicron\lambda\pi\eta\varsigma}$ δ'εμης $\overline{\kappa\alpha\tau\alpha\rho\chi\omicron\upsilon}$ et $\overline{\alpha\upsilon\rho\eta}$ δε σων ππ' αλσεων

vent être représentées par des syllabes longues « irrationnelles »¹.

ETHOS DES RYTHMES.

La question de l'*éthos* des rythmes, c'est-à-dire de leur valeur expressive, de leur signification esthétique ou morale, a préoccupé les anciens critiques presque autant que celle de l'*éthos* des genres et des modes mélodiques².

J'ai déjà indiqué quelques-unes des opinions qu'ils formulaient à ce sujet. Les rythmes de pied ferme s'opposent aux rythmes à élan comme la stabilité à l'agitation ; le genre égal est calme et ferme, le genre double vif et léger, le genre sesquialtère (3 : 2) fébrile et enthousiaste.

L'analyse a été poussée plus loin. Chaque variété de mesures a reçu sa caractéristique, et l'on en a tiré des règles pour la convenance de son emploi : la majesté du dactyle convient aux chants d'un caractère épique ; l'anapeste, plus martial et plus monotone, aux airs de marche ou aux plaintes funèbres ; le trochée pétulant aux airs de danse, aux entrées précipitées, aux dialogues passionnés. De même, l'iambe mordant, l'épitríte solennel, le choriambe cher aux rondes populaires, l'ionique nonchalant et voluptueux, le péon inégal et tumultueux, le dochmiaque angoissé, le gly-

— U U	— U —
ματερος	αιμα σας ...
U — —	— —
τιναξας	δαιμων.

² Fragment d'Oreste :

¹ Voir les textes réunis par Amsel, *De vi atque indole rhythmorum*.

conien souple et caressant, ont chacun leur rôle, leur emploi bien déterminés.

L'analyse des chefs d'œuvre du lyrisme grec, en particulier des odes d'Eschyle et de Pindare, confirme dans une assez grande mesure ces appréciations ; mais il faut aussi faire une large part aux *traditions* des différents genres de composition, aux *prédilections* individuelles de chaque compositeur, et à la mode, qui, en ceci comme partout, a eu aussi son mot à dire.

MODULATION RYTHMIQUE.

On comprend maintenant les rapports étroits existant entre l'intention expressive et la *modulation rythmique*. Celle-ci a joué un grand rôle dans la musique de l'époque classique ; la fréquence des modulations rythmiques y contraste avec la rareté des modulations mélodiques¹ et, dans un certain sens, supplée à celles-ci. Déjà dans la vieille musique liturgique d'aulos, on nous cite un nome d'Athéna dont le premier « mouvement », l'*ἀρχή*, était écrit en 5/4 (péon épibate) ; le second, en 6/8 (ditrochée). Des modulations rythmiques, par grandes masses (d'une couple de strophes à l'autre), s'observent dans plusieurs chœurs d'Eschyle, témoignant d'un sens très averti de la convenance de la forme à la pensée. Dans la poésie à couplets, ce genre de modulation n'est pas praticable ; toutefois la monotonie, qui devait résulter bientôt de la répétition identique d'un même dessin rythmique à travers

¹ Cf. Plut. *De musica*, c. 21 ; Denys, *De comp. verb.* 19.

une longue suite de couplets¹, était atténuée par le fait que le couplet lui-même, composé d'éléments dissemblables, présentait, à l'intérieur, une ou plusieurs modulations rythmiques². Nous avons un exemple musical de cette sorte de variété (*ποιικιλία*), tant prisée des anciens, dans le 2^e Prélude à la Muse ; ce petit couplet se compose de 2 hexamètres dactyliques (12 mesures à 2/4) suivis d'un cōlon choriambico-iambique (une mesure à 12/8).

Les plus majestueuses odes de Pindare et de Bacchylide sont bâties sur le principe de l'alternance, au sein de chaque strophe, de deux rythmes apparentés mais distincts : le dactyle — U U et l'épitrite — U — —. Et si nous savions vraiment scander les odes péoniques et « logaédiques », nous y constaterions sans doute des mélanges, des raffinements analogues : la trame d'un rythme fondamental où se glissent, comme une broderie, des fils d'une autre couleur.

L'analyse, à ce point de vue, de tout le trésor du lyrisme grec nous entraînerait trop loin. Disons simplement que si, dans les chœurs de Sophocle, d'Euripide, même d'Aristophane, on constate un certain recul sur la variété rythmique d'Eschyle³, il n'en est pas de même dans les airs de bravoure, les cavatines confiées à un virtuose professionnel. Le style *anabolique* est essentiellement modulant. L'air du Phrygien dans

¹ Cette monotonie existe, malgré tout, et c'est pourquoi Sappho, avec son goût exquis, a sagement limité l'étendue de ses chansons (7 couplets, ce semble, au maximum). Son imitateur Horace n'a pas montré la même discrétion : le *Carmen saeculare* — qui, nous le savons, fut chanté publiquement — s'étale sur 19 couplets

² Du moins chez Archiloque et les Lesbiens. Il n'en est pas de même chez Anacréon.

³ Le glyconien (assez polymorphe lui-même, il est vrai) tend à devenir une « selle à tous chevaux ».

Oreste, le nome tout entier des *Perses* de Timothée sont, je l'ai déjà dit, une cascade ininterrompue de modulations rythmiques (et probablement aussi mélodiques), où les transformations successives du rythme épousent les nuances changeantes du sentiment et de la pensée. Les Alexandrins et leur élève Plaute se rattachent de loin à ce système : dans les manuscrits de Plaute, les modulations sont encore signalées au lecteur distrait par la sigle marginale M (*utantur*) M (*odi*) C (*antici*). J'ai déjà noté la réaction, excessive comme toujours, qui se produit à partir du II^e siècle avant notre ère. Dans nos reliques de la musique notée de cette époque décadente, tantôt la modulation rythmique est complètement bannie de la cantilène (1^{er} hymne delphique, hymnes de Mésomède, péan de Berlin), tantôt, nous ramenant à l'art primitif d'Olympos, elle se réduit à un changement de rythme entre le corps du poème et la coda (2^e hymne delphique).

CHAPITRE III

INSTRUMENTS DE MUSIQUE.

Les instruments de musique¹ s'employaient, dans la pratique musicale des Grecs, isolément, ou en groupes, dans la musique instrumentale pure ; comme soutiens du chant, dans la musique vocale. Il est à remarquer que la musique vocale pure, le chant non accompagné, en particulier le chœur *a capella* qui a pris une si large et magnifique place dans les cérémonies de l'église orthodoxe, sont restés entièrement négligés de la Grèce païenne.

Parmi les nombreux instruments, d'origine nationale ou exotique, que nous font connaître les textes ou les monuments, les deux seuls qui aient atteint une popularité générale, une valeur artistique et éducative incontestée, sont la *lyre-cithare* et l'*aulos* : chose curieuse, aucun de ces deux types d'instruments n'est plus représenté dans l'orchestre moderne.

La lyre², dont la cithare³ n'est guère qu'une variété perfectionnée, est un instrument à cordes verticalement tendues, vibrant à vide, c'est-à-dire dont chacune

¹ ὄργανα. On distingue surtout les instruments à cordes (ὄργανα ἑντατά) et ceux à vent (ὄργ. ἔμπνευστα).

² λύρα. Plus anciennement κίθαρις (à distinguer de κιθάρα). φόρμιγξ.

³ κιθάρα.

n'est susceptible que de rendre un son unique¹ : à cet égard, elle se rapproche de notre harpe, mais elle s'en distingue en ce que toutes les cordes sont de longueur égale et que les différences d'acuité ne sont obtenues que par les modifications de la tension et peut-être de l'épaisseur. L'instrument a un timbre grave et viril, non exempt de sécheresse.

Dans la lyre, le résonateur ou la caisse sonore² consistait, au moins à l'origine, en une carapace de tortue, sur la face concave de laquelle est tendue, par de petits piquets, une membrane vibrante en peau de bœuf. De cette carapace, où ils s'insèrent par leur extrémité inférieure, s'élancent deux bras³, minces et incurvés, primitivement formés par des cornes de chèvre sauvage. Vers leur extrémité supérieure ces deux bras sont reliés par une traverse ou joug⁴ sur laquelle s'enroulent les cordes⁵. Celles-ci, en boyaux ou tendons de mouton, passent vers les $\frac{3}{4}$ de leur parcours sur un chevalet⁶ en roseau ou en corne, monté sur le résonateur, puis viennent s'insérer, à leur extrémité, dans un sommier⁷ qui consiste soit en une planchette creusée de rainures, une par corde, soit en une boîte percée d'autant de canaux. La corde est maintenue en place à son extrémité inférieure par un nœud ; à son extrémité supérieure (seule mobile) elle l'était anciennement par une lanière de cuir gras, cousue sur la corde et enroulée autour du

¹ Je laisse de côté le procédé rare et hasardeux de la διάληψις.

² ἡχείων.

³ πήχεις.

⁴ ζύγον.

⁵ χορδαί, νευραί.

⁶ μαγάς.

⁷ χορδοτόνιον.

joug ; plus tard, on y substitua des chevilles en bois¹, en ivoire ou en métal, qui traversent le joug à frottement dur et entraînent la corde dans leur rotation : suivant qu'on enroule plus ou moins la lanière, qu'on tourne plus ou moins la cheville, on modifie la tension et par suite l'intonation de la corde.

Dans la cithare, et notamment dans la grande cithare de concert², le résonateur est une large caisse en bois, prolongée par des bras coudés dont la face interne est artistement découpée. La partie supérieure des bras, rapportée, est souvent en ivoire. La caisse est doublée de lames vibrantes en corne ou en cuivre qui renforcent le son. La proportion entre le résonateur et les cordes est, dans la lyre et surtout dans la cithare, beaucoup plus favorable que dans nos harpes et assure à l'instrument grec une meilleure sonorité.

Pour le jeu de la lyre-cithare, l'exécutant, assis ou debout, maintenait l'instrument dans une position à peu près verticale à l'aide d'un baudrier³, où il passait son bras gauche. Il y avait deux manières d'attaquer les cordes : soit directement avec les doigts, ce qu'on appelait « pincer »⁴, soit à l'aide d'un plectre ou crochet, ce qui s'appelait « frapper »⁵. Le plectre⁶, en matière dure, de forme artistique et très variable, est ordinairement suspendu par un cordon au bas du cadre. Dans le solo de cithare, il était d'usage que la main

¹ Le même nom κόλλοι servait à désigner la lanière et la cheville.

² ἀσιθις.

³ τελαμών. Dans cette position, la corde la plus grave se trouvait à main droite (*Anth. Pal.* XI, 68), à l'inverse de nos instruments à clavier.

⁴ φάλλειν.

⁵ προύσειν.

⁶ πλάκτρον.

droite, placée en dehors, exécutât le chant à l'aide du plectre, tandis que la main gauche, placée en dedans, jouait l'accompagnement avec les doigts nus.

Le nombre des cordes de la lyre-cithare a beaucoup varié dans la suite des âges, et ces variations sont étroitement liées à tout le développement de la mélodie grecque. La lyre primitive, la « lyre d'Hermès » n'avait que sept cordes ; celle, déjà plus perfectionnée, de Terpandre en comptait probablement huit¹. Au milieu du V^e siècle, par des additions successives, le nombre en fut porté à onze, nombre dont se contente encore Aristoxène dans son système des « tons ». Des états conservateurs, par exemple Lacédémone, proscrivaient, comme un signe de mollesse et de corruption, cette augmentation ; on connaît la légende d'après laquelle les éphores auraient condamné un virtuose, Phrynis ou Timothée, à retrancher les cordes en sur-nombre. Néanmoins le progrès ne s'arrêta pas là. A la fin du V^e siècle ou au début du IV^e, peut-être sur l'initiative de Timothée², dans la cithare de concert une 12^e corde (*proslambanomène*) vint s'ajouter au grave et 3 cordes suraiguës (*hyperbolées*) en haut de l'échelle. On obtint ainsi un clavier de 15 cordes embrassant 2 octaves, et ce nombre fut même porté, par l'addition du tétracorde modulant (*conjoint*) ou tout au moins de sa note caractéristique, à 16 ou 18. Bien entendu, à côté de ces instruments imposants, la pratique des

¹ Plut. *Lac. instit.* 17, mais en sens contraire, Aristot. *Prob.* XIX. 32. On avait attribué 10 cordes à la lyre de Terpandre sur la foi d'une phrase mal reconstituée des *Perses* de Timothée, mais il faut lire avec Aron : Τέρπανδρος δ' ἐπὶ τῷδε κατηύξε (non ἐπὶ τῷ δέμα ζεύξε).

² A l'époque où il composa les *Perses* (vers 397 av. J.-C.) Timothée ne connaît que 11 cordes (v. 42). Voir cependant Phérécrate (fr. 145 Kock) et Anon. *Fr. post Censorinum*, c. 12.

banquets et de l'école continua d'employer des lyres plus modestes, dont le parcours se limitait à une octave ou à une neuvième.

La lyre-cithare, étroitement associée au culte apollinique, est l'instrument le plus répandu dans le monde grec. Non seulement il est manié par les virtuoses, citharistes ou citharèdes, seul ou associé à d'autres instruments, mais son étude, tout au moins celle des types les plus simples, fait partie intégrante de l'éducation nationale, en particulier à Athènes. A Rome, la lyre ne fut jamais qu'un article d'importation. Aussi la destinée de la lyre fut-elle liée à celle de l'hellénisme et de la religion hellénique. Le triomphe du christianisme marqua le commencement de son déclin. La harpe germanique acheva de l'évincer. Le dernier citharède que mentionne l'histoire est celui que Théodoric, roi des Ostrogoths d'Italie, envoya, comme une rareté, à la cour du roi Clovis.

A la lyre, instrument d'Apollon, organe de l'*éthos*, s'oppose l'*aulos*¹, plus spécialement approprié au culte dionysiaque, l'organe du *pathos*.

L'*aulos* classique, qui se rattache à la famille de la clarinette rudimentaire, antérieure à l'invention de l'« âme quintoyante », se compose toujours de deux chalumeaux², en principe de même longueur, où l'exécutant souffle simultanément, mais qui, d'ailleurs, sont entièrement séparés. Chacun de ces chalumeaux consiste en un tuyau ouvert en bas, de perce cylin-

¹ αὐλός, latin *tibia*. Le terme αὐλός employé absolument désigne ordinairement l'*aulos double*, mais il a aussi un sens générique.

² βόμβυκες.

drique¹, et muni d'un certain nombre de trous latéraux² par lesquels le son peut s'échapper lorsque l'exécutant les débouche avec ses doigts. Au sommet du tuyau se visse une embouchure³ en forme de bulbe où est plantée une anche⁴ double battante : l'anche est une lamelle de roseau, qui se divise vers le bas en deux languettes vibrantes. L'aulète introduit les deux anches doubles dans sa bouche et, en soufflant vigoureusement, provoque les pulsations des languettes qui, à leur tour, font vibrer la colonne d'air emprisonnée dans les tuyaux, produisant ainsi un son plus ou moins aigu suivant la hauteur du trou débouché : le son le plus grave, le *bourdon*⁵ est celui qui s'échappe par l'orifice inférieur du tuyau, tous les autres trous restant bouchés.

Comme accessoires de l'aulos, on peut citer l'étui où l'artiste déposait soigneusement ses anches pendant qu'il n'en faisait pas usage⁶, la gaine où il enfermait les chalumeaux⁷, la muselière⁸ qu'il revêtait pendant le jeu pour masquer le gonflement des joues et la déformation du visage engendrée par une forte expiration, enfin la double semelle claquante, à castagnettes, dont il armait un de ses pieds pour battre la mesure⁹.

La matière des chalumeaux varia suivant les époques et suivant le prix de l'instrument: le roseau, principalement le roseau du Copais, fournissait naturellement la matière

¹ κοιλία.

² τρήματα, τροπήματα.

³ ὄλμος, littéralement « mortier ». Il est raccordé au tuyau par l'ὄψόλιον.

⁴ ζεύγος, γλώττα.

⁵ βόμβυξ, comme le tuyau lui-même.

⁶ γλωττοκομείον.

⁷ σθήνη.

⁸ φορβεία.

⁹ κρουπέζια.

la plus économique, mais on employa aussi le buis, le lotus, l'os, l'ivoire, jamais le métal. Quant aux anches, elles ont toujours été taillées dans un roseau spécial¹, dont la culture s'entourait de précautions minutieuses : c'est ainsi que les deux anches d'un même instrument devaient, pour bien s'accorder, provenir non seulement d'un même roseau, mais d'un même entre-nœuds.

Dans la suite des temps et avec les progrès de la technique, de nombreux perfectionnements furent introduits dans la facture des *auloi*, tout au moins des instruments de concert. Le tuyau du chalumeau fut souvent muni, à son extrémité inférieure, d'un pavillon², plus ou moins évasé, destiné à donner du « creux » au son le plus grave. Le nombre des trous latéraux, primitivement fixé à 4 par tuyau (un pour chaque doigt, le pouce servant à embrasser le tuyau), fut augmenté jusqu'à 12 et même 15, et la longueur du tuyau s'accrut en conséquence de manière que la gamme maxima de l'instrument s'étendit à 2 octaves³. Naturellement, un pareil instrument ne pouvait se manier à l'aide des doigts seuls. L'école thébaine, si renommée aux V^e et IV^e siècles, imagina d'enfiler sur les chalumeaux une série de viroles en bronze ou en laiton, percées d'orifices circulaires qui correspondaient aux trous du tuyau. Ces viroles, maintenues à une hauteur constante par d'autres anneaux

¹ κάλαμος ζευγίτης.

² κώδων.

³ Il y avait de nombreuses variétés d'*auloi*, graduées suivant leur longueur et leur diapason. Aristoxène en distingue cinq, ainsi classés de l'aigu au grave : virginaux (παρθένιοι), juvéniles (παιδικοί), à l'unisson de la cithare (μιθαρσιθήριοι), parfaits (τέλειοι), plus que parfaits (ὑπερτέλειοι).

fixes et pleins, étaient mobiles autour de l'axe du chalumeau : l'artiste leur imprimait la rotation à l'aide d'une anse ou crochet, en forme de petite corne¹, soudé ou cloué sur la virole, de manière à obturer ou déboucher le trou correspondant ; il pouvait même ne déboucher le trou que partiellement, de manière à modifier plus ou moins l'intonation du son fondamental, pratique qui dut être fort en usage à l'époque de la vogue du genre enharmonique². Plus tard, on greffa sur certaines viroles une petite cheminée auxiliaire³, s'insérant à 90 degrés de l'orifice principal : la longueur de ces cheminées était calculée de telle sorte qu'en les amenant dans le prolongement du trou on baissait d'un demi-ton le son normal correspondant à celui-ci ; ainsi fut obtenu l'aulos chromatique qui permettait la pratique illimitée des modulations⁴.

Même en dehors de ces raffinements, qui ne prévalurent pas partout, l'aulos est un instrument singulièrement artificiel par son jeu nécessairement à deux parties. Nous sommes mal renseignés sur l'emplacement des trous et par conséquent sur la gamme de l'instrument ; en dehors des deux « bourdons », qui sonnent naturellement à l'unisson, il pouvait y avoir d'autres trous placés à même hauteur sur les deux chalumeaux. Mais, en principe, le jeu de l'instrument était *hétérophone* : la partie la plus grave, qui représentait le « chant », s'exécutait sur le tuyau de droite ;

¹ κέρασ. Comparez nos clefs.

² Proclus (sur le 1^{er} *Alibiade*, 68) certifie que d'un seul trou on pouvait tirer 3 sons différents : ce sont évidemment les 3 sons inférieurs du tétracorde enharmonique.

³ παρατρόλημα. Quant aux σύριγγες mentionnés par Plutarque et Aristote, leur nature et leur fonctionnement restent énigmatiques.

⁴ L'aulos devient παναρμόνιος.

l'accompagnement, placé en général à l'aigu, sur le tuyau de gauche.

L'aulos, auquel beaucoup de critiques anciens attribuaient une origine orientale, paraît néanmoins remonter, en Grèce, jusqu'à l'époque préhellénique¹. Mais à côté de l'aulos grec, que je viens de décrire, plusieurs *auloi* de type barbare acquirent plus ou moins droit de cité dans la pratique instrumentale des Grecs et des Romains. Le plus célèbre de ces instruments est l'aulos phrygien², qui comportait deux tuyaux à perce étroite et de longueur *inéga*le ; le plus long, que l'exécutant plaçait à gauche³, se terminait par une sorte de corne recourbée, à large embouchure ; il avait une sonorité grave et vigoureuse qu'on appréciait dans les bruyantes cérémonies en l'honneur de la « Mère des Dieux ».

L'aulos a joué un rôle considérable dans l'art et la vie des Hellènes ; tantôt seul, tantôt conjoint avec la voix ou avec les cordes, il est l'accompagnement obligé de la plupart des cérémonies religieuses et par là est devenu prédominant dans le dithyrambe et le drame grec qui en sont issus. Il règne dans les banquets, il gouverne la palestres, la marche des soldats, la cadence des rameurs. Les premiers aulètes célèbres furent d'origine phrygienne et mysienne ; puis vint au VI^e siècle l'école d'Argos, et, un peu plus tard, l'école de Thèbes, d'où sortirent des virtuoses illustres dont plusieurs déployèrent un faste insolent. Peu après les guerres médiques, l'engouement pour l'aulos est

¹ Sarcophage crétois de Haghia Triada.

² ἄλυσος.

³ *Tibia sinistra*.

universel en Grèce : à Athènes même, il s'introduit dans le programme de l'éducation libérale. Mais une réaction l'en bannit vers 430 et il ne resta en honneur dans l'école, que chez les Thébains et plus tard à Alexandrie. Son étroite association avec les cultes de Dionysos et de Cybèle, particulièrement odieux au christianisme, devait lui valoir la condamnation de celui-ci : depuis le V^e siècle de notre ère, il semble avoir complètement disparu de la pratique musicale.

Après ces détails sur la lyre-cithare et l'aulos, piliers de l'orchestre grec, il me suffira de mentionner rapidement quelques autres instruments qui ont joué dans l'antiquité d'une vogue passagère ou durable.

1^o *Instruments à cordes.* — Dans l'abondante catégorie des instruments à cordes, citons d'abord, parmi les proches parents de la lyre, le *barbitos*, l'instrument d'Alcée et de Sappho, le compagnon de la chanson lesbienne, qui paraît n'avoir été qu'une lyre très allongée (d'un diapason très grave ?), et le *clepsiambe* qui accompagnait les iambes d'Archiloque.

La famille de la harpe (cordes obliques et de longueur inégale) était désignée sous le nom générique de *psaltérions* parce que les instruments de ce genre, tous d'origine exotique, se pinçaient avec le doigt nu, non armé du plectre. On distinguait la petite harpe portative, de forme triangulaire, ou *trigone* ; la grande harpe égyptienne en forme de croissant ou *sambyque* ; la harpe phénicienne à 12 cordes ou *nablas*¹.

¹ Quant au *σαμίχιον* (35 cordes) et à l'*ἐπιγόνειον* (40 cordes) qui tiraient leur nom de leurs inventeurs on est mal renseigné sur leur nature ; j'y verrais volontiers des harpes horizontales comme la *Zither* viennoise.

Pour la *magadis* et la *pectis*, on doute s'il faut les ranger parmi les lyres ou les harpes ; le seul fait certain c'est que chacune de leurs cordes fondamentales était doublée d'une corde sonnante son octave aiguë, qu'on ébranlait en même temps qu'elle, comme dans certains anciens clavecins et dans le nouveau piano octaviant de Pleyel.

La famille du luth comprend des instruments pansus, à manche, montés d'un petit nombre de cordes dont on raccourcit à volonté la partie vibrante avec le doigt. La variété principale, d'origine exotique, était la *pandoura* (d'où nous avons tiré *mandore* et *mandoline*) et qui paraît identique au *tricorde*. Les luths à une seule corde (*monocorde*) et à 4 cordes (*hélicon*) servaient surtout à des expériences acoustiques.

2^o *Instruments à vent*. — La famille de la clarinette, ou plus exactement du chalumeau, comprenait, outre l'aulos double :

la musette (cornemuse) ou *ascaule*¹, composée d'un ou deux chalumeaux, identiques à ceux de l'aulos, mais insufflés par le moyen d'une outre gonflée d'air que l'exécutant presse du bras, provoquant ainsi la vibration des anches : cet instrument apparaît sous l'Empire romain où il tend à se substituer à l'aulos véritable ;

le *monaule*, chalumeau employé isolément, dont la vogue date de l'époque alexandrine ;

le *plagiaule* (c'est-à-dire l'aulos oblique), autre instrument alexandrin : l'anche, au lieu d'être logée

¹ On ne connaît en réalité que le nom de l'exécutant, ἀσκαύλης. En latin *atricularius*.

dans l'orifice supérieur du chalumeau, est introduite obliquement, par un petit tube latéral greffé à peu de distance du bout (fermé) de l'instrument (comparez notre basson). Le son est moins brillant, plus doux que celui du monaule.

A la famille de nos *flûtes* appartient la *syrinx monocalame*¹, flageolet percé de trous, à tuyau bouché et sans anche ; il s'insuffle directement par le bord de l'orifice supérieur et produit un son doux, un peu sifflant.

Il n'est pas prouvé que les Anciens aient connu la flûte traversière, la flûte de l'orchestre moderne insufflée par un trou latéral. Les instruments que, sur les monuments figurés, on a pris pour des flûtes traversières ne sont probablement que des plagiaules.

Assemblons dans un même cadre une série de petits tuyaux, ouverts à leur extrémité supérieure, bouchés en bas. Si ces tuyaux sont de dimension décroissante (de manière à dessiner un escalier par leurs bouts inférieurs) ou, ce qui revient au même, obturés plus ou moins profondément à l'aide d'un bouchon de cire, on comprend que les proportions de la colonne d'air vibrante puissent être calculées de telle sorte que l'exécutant, en promenant rapidement ses lèvres sur les orifices supérieurs, produise une gamme. Cet instrument est la *syrinx polycalame* ou « flûte de Pan ». C'est elle, combinée avec la musette, qui a peut-être fourni l'idée première de l'*hydraulis*, inventé vers 250 avant J.-C. par Ctésibios d'Alexandrie.

On peut, en effet, comparer cet instrument à une « flûte de Pan » gigantesque ; seulement les tuyaux,

¹ En latin *fistula*.

de dimension graduée, et en airain, sont de véritables chalumeaux d'aulos (mais ne donnant chacun qu'une seule note), munis à leur extrémité inférieure d'anches en bois, et la vibration de ces anches, au lieu d'être provoquée par le souffle humain, résulte d'un courant d'air régulier circulant dans le sommier où plongent les tuyaux. Ce courant d'air lui-même est engendré par une ou deux pompes actionnées par des pistons et des leviers que manient des aides (on a aussi employé la force du vent). L'air, ainsi comprimé par saccades, arrive par un tuyau recourbé dans une cloche qui plonge dans un récipient plein d'eau. L'eau est d'abord refoulée par l'arrivée de l'air, ensuite la pression de la colonne d'eau chasse l'air qui s'échappe verticalement par un second tuyau, lequel aboutit au sommier ; par ce va-et-vient, l'eau joue un rôle de régulateur ; elle sert à égaliser une pression discontinue. (Du reste, dans les orgues de petit calibre, analogues à nos harmoniums, l'action de l'eau est remplacée par le jeu régulier d'une simple soufflerie en cuir : c'est l'orgue *pneumatique* qui peu à peu supplanta l'hydraulis.) L'exécutant, debout sur un tabouret, disposait d'un clavier à touches dont le jeu ouvrait ou fermait les soupapes convenables, aménagées dans le sommier, admettant ainsi dans un ou plusieurs tuyaux le courant d'air générateur du son. Les grands instruments présentaient jusqu'à 18 tuyaux. Il est possible même que certains hydraulis perfectionnés aient disposé de plusieurs registres ou jeux de tuyaux : Tertullien parle de « bataillons de tuyaux ».

Tel est dans ses grandes lignes l'instrument complexe, d'une sonorité à la fois puissante et charmante,

dont les Romains, dès l'époque d'Auguste, firent la parure de leurs festins et l'animateur des jeux sanglants du cirque. L'hydraulis fut aussi mis au service du culte païen : une inscription de Knodes mentionne un organiste attaché au temple de Dionysos et chargé, paraît-il, comme Chantecler, de réveiller tous les matins le dieu par un petit prélude. Quelques siècles plus tard, à partir de Charlemagne, l'hydraulis devint l'instrument par excellence (ὄργανον) du culte nouveau, le compagnon obligé des chants d'église, en un mot l'orgue chrétienne.

Reste à dire un mot des « cuivres ».

La *trompette grecque*¹, avait un tuyau de bronze et une anche en os : on la disait d'origine étrusque. Elle servait surtout pour les sonneries militaires et certaines cérémonies religieuses. A la vérité, le *solo* de trompette figurait au programme de quelques concours musicaux, mais il s'agissait seulement de souffler très fort. On cite un trompette qui se faisait entendre à la distance de 50 stades, c'est-à-dire près de 9 kilomètres.

3^o *Instruments à percussion*. — Ils trouvaient leur emploi principal dans certains rites orgiastiques de provenance orientale. Je me borne à citer les bruyants *tambourins*² et les stridentes *cymbales*³, propres au culte

¹ σάλπιξ. Elle était généralement droite, quoique les Grecs aient aussi connu la « corne à bouquin » (κέρας). Les Romains distinguent 1^o la trompette droite (*tuba*), 2^o la trompette recourbée (*bucina, cornu*), 3^o le strident *lituus*, analogue au grand tuyau de l'*aulos* phrygien, qui se termine par un pavillon incurvé.

² τύμπανα.

³ κύμβαλα.

de Dionysos et de Cybèle, les *sistres* voués à Isis, sorte de crécelles, enfin les *castagnettes*¹ avec ou sans grelots, maniées par les cabaretières syriennes ou les danseuses gaditanes, voluptueuses ancêtres de nos Carmen et de nos Raquel Meller.

¹ κρόταλα, κρέμβια,

CHAPITRE IV

LA PRATIQUE MUSICALE.

LA MUSIQUE DANS LA VIE ET L'ÉDUCATION.

Plus on pénètre dans l'intimité du peuple grec, plus on constate le rôle immense que jouait la musique dans sa vie publique et privée. Pas d'acte un peu notable de l'existence urbaine ou rurale — mariage, funérailles, récoltes, vendanges, banquets —, qui ne comportât un élément musical plus ou moins développé. Le son de l'aulos réglait la cadence des rameurs et les mouvements des gymnastes ; il soutenait l'élan des troupes marchant au combat. Aucune cérémonie religieuse — libation, sacrifice, procession, prière collective — ne pouvait se passer de chants et d'instruments. Les concours musicaux organisés à l'ombre des grandes solennités religieuses, notamment de celles qui revêtaient un caractère panhellénique, attiraient des foules innombrables. Et aux fêtes religieuses se rattachaient les représentations dramatiques, les grandes exécutions chorales. L'athlétisme lui-même avait sa répercussion sur la musique : le retour d'un athlète vainqueur dans sa patrie servait de prétexte à un festival choral. Peu à peu les concerts, les auditions donnés par

des artistes en tournée devinrent si nombreux qu'il fallut leur consacrer des édifices spéciaux : Athènes eut deux « odéons », dus, l'un à Périclès, l'autre à la munificence d'Hérode Atticus.

* * *

Une pareille floraison artistique suppose un public averti, une éducation musicale très répandue. Et, en effet, si les arts du dessin ne firent dans les programmes de l'enseignement national qu'une apparition tardive et timide, au contraire, la musique, inséparable de la poésie, en fit presque dès le début partie intégrante. Déjà les héros d'Homère savaient chanter les exploits des preux, en s'accompagnant de la phorminx. Lesbos, au temps d'Alcée et de Sappho, est comme un grand Conservatoire, où les élèves féminines rivalisent de zèle, groupées en écoles jalouses. En pays dorien, l'enseignement musical, comme toutes les branches de l'éducation, fut strictement réglé par la loi : l'apprentissage du chant, de la cithare, de la danse constituait, en Crète comme à Lacédémone, à la fois un devoir et un privilège de la classe dirigeante. Les parthénées d'Alcman font entrevoir la participation des jeunes filles à cette culture aristocratique : les doléances de Timothée, mieux que des anecdotes suspectes, montrent l'attachement persistant des Spartiates aux anciens instruments, au vieux style sévère et « éducatif¹ ».

L'épanouissement du genre choral au V^e siècle suppose un remarquable développement de la culture musicale dans la bourgeoisie des cités doriennes,

¹ παιδευτικός τρόπος.

ioniennes, béotiennes, car les grandes compositions lyriques étaient chantées et dansées non par des artistes de métier, mais par des fils de famille, instruits pour la circonstance par un maître de chœur, souvent par le compositeur lui-même. A Athènes, où la chorale apollinique ne vécut jamais que d'une vie languissante, les chœurs tragiques et cycliques, qui la remplacent, sont confiés également à des exécutants citoyens ; ils témoignent, non moins éloquemment, de la floraison des études musicales dans la démocratie attique depuis l'époque des Pisistratides jusqu'à la guerre du Péloponèse. En effet, l'étude du chant et de la lyre (et pendant quelques années, celle de l'aulos) s'imposait alors à tout enfant de naissance libre ; encore après le désastre de Syracuse, beaucoup de captifs athéniens obtinrent leur rançon en chantant des airs d'Euripide. Le IV^e siècle vit le déclin graduel de la « musique d'amateur », coïncidant avec la complication croissante du style musical. Les discussions des philosophes sur les modes et les instruments les plus convenables à l'éducation de la jeunesse menacent dès lors de tomber dans le vide.

A l'époque hellénistique, dans la Grèce d'Europe appauvrie, les études musicales deviennent l'apanage des privilégiés de la fortune, désormais groupés dans les collèges éphébiques : il y a de rares exceptions, comme, par exemple, en Arcadie, où elles restent obligatoires pour tous jusqu'à trente ans. Dans l'Ionie, au contraire, on assiste, en musique comme dans les autres branches de la culture hellénique, à un véritable renouveau. A Téos, un cithariste, aux appointements annuels de 700 drachmes, instruit

les enfants pendant les deux dernières années de l'école primaire, puis les éphèbes. Le programme comprend le solfège, le jeu de la lyre avec ou sans plectre, l'écriture — peut-être la dictée — musicale (rythmographie, mélographie), la citharodie ; des prix récompensent les meilleurs élèves, des concerts publics annuels permettent d'apprécier leurs progrès. A Alexandrie, la pratique de la cithare et celle de l'aulos étaient très répandues. L'exemple de la mélomanie venait de haut : le dernier Ptolémée y gagna le surnom d'*Aulète*. Les salles de concert ne désemplissaient pas : même les illettrés avaient l'oreille si fine qu'ils reconnaissaient au passage la moindre fausse note d'un cithariste.

Pendant les deux premiers siècles de l'Empire romain, le goût de la musique subsiste, mais le niveau des études musicales baisse peu à peu. Les éphèbes à Athènes (école du Diogeneion) et dans les grandes villes d'Asie Mineure sont encore exercés à chanter en public les hymnes aux grandes fêtes religieuses. Mais ces faits deviennent exceptionnels ; la pénurie croissante des chanteurs volontaires oblige finalement, pour les cérémonies de ce genre, de recourir à des collègues spéciaux d'hymnodes, au concours des artistes dionysiaques ou même à la formation de chœurs d'esclaves. La musique antique ne survécut pas à la ruine de la cité antique.

EXÉCUTANTS ET CONCOURS

Dès les temps les plus anciens, à côté des amateurs, des exécutants occasionnels, on rencontre des musi-

ciens professionnels, vivant du salaire que leur allouent les rois, les grands, les cités. L'aède des temps homériques occupe une position sociale honorée. En revanche, dans les démocraties des v^e et iv^e siècles, l'artiste est en butte aux préjugés qui enveloppent toutes les professions mercenaires ; c'est tout au bas de l'échelle sociale qu'il faut ranger le cithariste ambulante, ou la joueuse d'aulos pour festins, tarifée par les édiles athéniens. Tout autre, il est vrai, était la situation des talents hors ligne, de ceux surtout qui cumulaient le mérite d'exécutant avec celui de compositeur et d'instructeur, comme un Sacadas, un Pindare ou un Bacchylide.

Longtemps on fit une grande différence entre les citharèdes et les aulètes : ceux-ci souffrirent du discrédit qui s'attachait à l'origine étrangère ou servile des premiers maîtres de l'aulos. Au commencement du v^e siècle, Pratinas met durement à leur place les aulètes qui veulent prendre le pas sur le chœur. A partir du iv^e siècle, le préjugé va s'atténuant ; à l'époque hellénistique, il a complètement disparu. On vit dès lors les virtuoses de toute branche atteindre à la fois la considération et la richesse. Plusieurs obtinrent les honneurs publics, naguère réservés aux hommes d'Etat et aux capitaines. Au iii^e siècle, un citharède célèbre se fait payer un talent (6000 francs) par concert. Des artistes fameux affichent un luxe insolent dans leur vêtement, leur parure, leurs instruments. Rome hérita des traditions fastueuses des capitales hellénistiques ; comme la Londres moderne, elle fut le paradis des virtuoses, sans que pour cela le public y fût très connaisseur. On vit l'avare Vespasien payer

200.000 sesterces (50.000 francs d'or) à deux citharèdes pour une seule exhibition.

Si les écoles publiques dispensaient l'enseignement musical élémentaire, l'artiste se formait dans des écoles particulières où un maître réputé groupait autour de lui un petit nombre d'élèves ou d'apprentis. Le prix des leçons se mesurait à la célébrité du maître. Timothée demandait le double aux élèves qui avaient été commencés par un autre professeur. À côté des écoles pratiques, apparaissent, dès le IV^e siècle, les écoles d'enseignement théorique et d'esthétique musicale, où professent les *harmoniciens*¹ dont le plus célèbre fut Aristoxène.

Aux époques de sociétés aristocratiques et de cours somptueuses, les artistes trouvaient de nombreuses occasions de déployer leurs talents et de les faire rémunérer. Pourtant la véritable source de la réputation et de la fortune, c'étaient les concours musicaux², complément obligé de la plupart des grandes fêtes, nationales ou panhelléniques. Les plus anciens et les plus célèbres à l'époque classique sont les *Carneia* de Lacédémone (676), les *Pythia* de Delphes (582), les *Panathénées* d'Athènes où les exercices musicaux ne datent que de 450 avant J.-C. A l'époque hellénistique et romaine, le nombre de ces concours, dans la Grèce d'Asie et d'Europe, devient légion, et aux concours s'ajoutent les concerts ou « récitals »³, tantôt, payants tantôt offerts gratuitement aux citovens par la cité ou par un généreux Mécène. C'est ainsi qu'Evergète I^{er}

¹ ἁρμονικοί.

² ἀγῶνες μουσικοί.

³ ἀκροάματα.

(III^e siècle) organisa un concours spécial pour la citharodie auquel les concurrents s'entraînaient longtemps à l'avance. Nous possédons un mémoire d'un de ces concurrents, titulaire d'une bourse particulière d'études, qui demande modestement 15 drachmes par mois pour sa nourriture, plus l'huile et le vin¹.

Les prix décernés dans les concours musicaux sont parfois purement honorifiques, plus souvent ils consistent en argent². A partir du IV^e siècle, où se multiplient les théâtres en pierre, c'est là qu'ont lieu les épreuves. Les virtuoses musiciens opèrent généralement dans l'orchestre³, tandis que leurs collègues acteurs se tiennent sur la scène⁴. Pourtant les uns et les autres fraternisent, appartiennent à la même corporation. Vers l'an 300 avant J.-C. ils commencent à s'organiser pour défendre leurs intérêts économiques et professionnels. Un syndicat⁵ d'artistes dionysiaques comprend, outre les artistes de la scène et de l'orchestre, les poètes, les compositeurs, les décorateurs et jusqu'aux simples costumiers. A l'époque hellénistique, on comptait une dizaine de fédérations de ce genre, ayant, en principe, une zone territoriale délimitée : elles prenaient généralement à l'entreprise une série de représentations, une tournée théâtrale et musicale. Sous les Antonins, ces syndicats régionaux se fondent en une compagnie œcuménique qui embrasse désormais la totalité du monde gréco-romain et rayonne jusque chez les barbares limitrophes.

¹ Voir *Revue Musicologique*, 1925, p. 145 suiv.

² ἀγῶνες θεματικοί.

³ ἰτεχνίται θυμηλικοί.

⁴ τεχνίται σκηνικοί.

⁵ σύνοδος.

LES GENRES DE COMPOSITION MUSICALE.

Le répertoire de la musique antique comprenait un grand nombre de branches, où la subtilité des grammairiens a multiplié les rameaux. Tous les genres n'ont pas eu, en même temps, leur époque de floraison, quelques-uns même n'ont joui que d'une vogue éphémère. Là, comme ailleurs, les goûts ont varié ; la mode capricieuse a exercé son influence. Sans nous perdre dans le détail insipide des nomenclatures, essayons de définir les formes principales de la production musicale et d'esquisser les étapes de leur évolution.

1^o Le premier de tous les genres, à la fois par l'antiquité et par la dignité, est la *citharodie*¹, dont la *lyrodie* n'est qu'une variété moins estimée. C'est un solo vocal où le chanteur — souvent, en même temps, compositeur et poète — s'accompagne lui-même sur la cithare. Le citharède professionnel doit posséder une voix de ténor. Il apparaît en public vêtu d'une longue robe brodée et traînante, la tête ceinte d'une couronne de lauriers. Son instrument, de grande dimension, est la cithare lesbienne, ou « asiatique ». En principe, il accompagne son chant en pinçant les cordes de la main gauche ; pendant les repos du chant, il exécute un interlude instrumental avec la droite, armée du plectre.

Le répertoire de la citharodie est très varié. A l'origine, il comportait surtout des fragments de l'épopée, mis en musique, que l'artiste faisait précéder d'un

¹ κίθαροδία.

*proème*¹ ou prélude de sa façon. Plusieurs de ces proèmes ont survécu dans la collection des hymnes homériques ; les deux « préludes à la Muse » en offrent comme un diminutif. Mais la pièce de résistance de la citharodie est le *nome*², le grand air de concert, consacré à Apollon : c'est lui qui constitue le morceau de concours aux jeux des Carnées, puis aux Pythies et aux Panathénées, le plus largement récompensé de tous les exercices musicaux. Dans sa forme définitive, telle qu'elle fut fixée dès le VII^e siècle, le *nome* est une composition très développée, qui consiste en sept parties, portant des noms traditionnels³. Le sujet — à part l'invocation obligatoire à Apollon, — semble être *ad libitum* ; le rythme, à l'origine, était nécessairement l'hexamètre dactylique. Plus tard, on associa à l'hexamètre, d'abord timidement, puis plus copieusement (depuis Phrynis) des rythmes lyriques empruntés au dithyrambe ; finalement, ces rythmes, capricieusement distribués, remplissent le *nome* tout entier. Le type de ce *nome* « nouveau style », aux rythmes « affranchis », à la diction tumultueuse et brillantée, ce sont les *Perses* de Timothée, dont un notable fragment nous est parvenu.

La citharodie fleurit d'abord dans l'école lesbienne, qui exerça une primauté indiscutée depuis Terpandre (vers 675) jusqu'à Périclitos (vers 560). Ce fut encore un Lesbien, Phrynis de Mitylène, qui, au V^e siècle, la dirigea vers des voies nouvelles. Au commencement du IV^e siècle Timothée de Milet, à la fin du même siècle Polyidos, créèrent des chefs-d'œuvre longtemps clas-

¹ προίμιον.

² νομός.

³ ἀρχή (début), μετ'αρχή (2^e début), κατατροπή, μετακατατροπή, δμψαλος (nombriil, centre), σφραγίς (dénoisement), ἐπίλογος ou ἐξόδιον.

siques. Vers la fin de l'antiquité, le grand *nomos* passe de mode, la citharodie se confine dans des compositions plus limitées, comme les hymnes plats et monotones de Mésomède, favori de l'empereur Hadrien, dont nous possédons deux spécimens.

On peut rattacher à la citharodie, ou plus exactement à la lyrodie, l'ample floraison des chansons monodiques — chansons d'amour, chansons à boire, chansons politiques et satiriques. Elles furent, du moins à l'origine, accompagnées par le chanteur sur une lyre ou un instrument à cordes similaire (Anacréon, Alcée, Sappho, etc.) Une place à part revient aux poésies iambiques (Archiloque, etc.), dont les unes étaient chantées, les autres simplement déclamées, aux sons d'un instrument spécial, le *clepsiambe*.

2° A la différence de la citharodie, l'*aulodie*¹ exige le concours de deux exécutants : un chanteur² et un joueur de chalumeau³ ; c'est le chanteur qui est ici en vedette et qui, dans les concours, reçoit seul le prix. Bien qu'une tradition douteuse attribuât des compositions de ce genre à des musiciens péloponésiens du VII^e siècle (Ardalos, Clonas), tout porte à croire que l'aulodie, comme l'aulos lui-même, est d'origine asiatique. Son premier grand maître fut un Ionien, Polymnestos de Colophon (vers 600). L'aulodie eut ses *nomes*, comme la citharodie, composés, à l'origine, en hexamètres et surtout en distiques élégiaques ; plus tard, toujours comme dans la citharodie, les « rythmes

¹ ἀλφεία.

² ἀλφιδύς.

³ ἀλήτης.

libres » y prévalurent : les monodies dramatiques d'Euripide et de Plaute, accompagnées de l'aulos, peuvent nous donner une lointaine idée des compositions de ce genre.

L'aulodie n'obtint jamais, dans le sentiment populaire, la faveur de la citharodie. On critiquait son caractère quelque peu lugubre ; on reprochait à l'aulos de couvrir non seulement les défaillances, mais la voix même du chanteur. « Les aulodes, dit Cicéron, se recrutent parmi les citharèdes manqués. » Aussi, après une courte apparition sur le programme du concours pythique (582), l'aulodie en fut-elle retranchée ; mais elle se maintint aux Panathénées, aux jeux d'Oropos et ailleurs.

3^o Tandis que l'aulodie s'efface devant la citharodie, en matière de solo instrumental c'est le phénomène inverse que l'on constate : le solo d'aulos¹ est plus estimé et plus répandu que le solo de cithare². On conservait au IV^e siècle et les connaisseurs admiraient encore de très anciens *nomes aulétiques* d'un style solennel, attribués à un ou plusieurs personnages du nom d'Olympos, et qui trahissaient ainsi leur origine phrygienne ou mysienne. L'école d'Argos au VI^e siècle (Sacadas, Pythocrite), l'école de Thebes au V^e et au IV^e (Diodore, Pronomos, Antigénidas, Dorion), en même temps qu'elles perfectionnaient la facture et la technique de l'instrument à vent, enrichirent la littérature aulétique d'une foule d'airs célèbres.

L'aulétique comprenait un répertoire abondant et

¹ φιλῆ αὐλησις.

² φιλῆ κιθαρῳσις.

varié : préludes (Timothée en avait composé, dit-on, un millier), interludes, airs de libations, airs funéraires, airs consacrés à la Mère des dieux, ritournelles traditionnelles pour fêtes, noces et banquets, airs de marche militaire et de procession. Mais la « pièce de maîtrise » du genre était le solo de concert, introduit dès 582 avant J.-C. au programme des jeux pythiques¹ et qui, de là, se répandit dans tous les concours analogues. Le *nomos pythique* — telle était sa dénomination — comportait un plan officiel auquel tous les concurrents devaient se conformer et qui ne fut modifié qu'au III^e siècle, par Timosthène, amiral de Ptolémée Philadelphe. Le thème obligatoire était la victoire d'Apollon sur le dragon, les divisions ou épisodes au nombre de cinq ; plusieurs, notamment celui qui évoquait les sifflements du monstre, appelaient des effets imitatifs ; nous avons là l'ancêtre de toute la « musique à programme » qui a pris de nos jours un si grand développement.

Au solo d'aulos se rattache le *duo concertant* de deux auloi doubles², qui obtint une place dans le concours des Panathénées et que parodie Aristophane. Il semble qu'on eût là un morceau à quatre parties, mais on a déjà dit, que, en raison de l'exclusion de l'accord à trois sons, lorsque deux *auloi* fonctionnaient ensemble le nombre des parties réelles se réduisait toujours à deux.

4^o A côté de l'aulétique, arbre aux milles branches, la *citharistique* (solo de cithare à deux parties) fait

¹ De là le nom de *πιθαύλης* pour désigner le soliste aulète par opposition au *χοραύλης* qui accompagne un chœur.

² *συναυλία*.

modeste figure : comme certains concertos modernes, elle semble avoir surtout valu par l'arabesque des ornements et par les occasions qu'elle fournissait à l'artiste de déployer l'agilité de son doigté. Un certain Lysandre de Sicyone (VI^e siècle) passait pour avoir créé le modèle du genre ; au IV^e siècle, Stratonikos d'Athènes y apporte de nouveaux raffinements. Dès 558 avant J.-C., le nome citharistique figure au programme du concours pythique.

5^o *Genres mixtes.* — En dépit ou à cause de leur caractère esthétique si différent, l'aulos et la cithare ne dédaignaient ni de se marier ensemble ni de s'emprunter réciproquement leur répertoire. Le *duo d'aulos et de cithare*¹, où celle-ci gardait le rôle dirigeant, naquit dans l'école d'Épigonos d'Ambracie et fut, lui aussi, perfectionné par Lysandre de Sicyone. Athénée mentionne un air de libation² à Dionysos, composé pour aulos, et transcrit pour cithare. Inversement, un interlude instrumental pour cithare³, inséré par Euripide dans les *Bacchantes*, fut exécuté deux siècles plus tard, dans un concours, par un aulète⁴.

6^o *Le lyrisme choral*, dont les origines remontent jusqu'à l'époque primitive par certains chants rustiques ou populaires, prit son essor définitif dans les cités aristocratiques doriennes, au VII^e siècle : on peut dater le commencement de sa floraison de l'institution des *Gym-*

¹ ἔναυλος κιθάριστις. Les nomes citharistiques avec accompagnement d'aulos portent le nom inexpliqué de παριαμίδες.

² σπονδῆιον.

³ κιθάρισμα.

⁴ Bull. corr. hell. XVIII, 85.

nopédies à Lacédémone, en 666 avant J.-C. Ce genre continua à jeter le plus vif éclat jusque dans la seconde moitié du cinquième siècle. Parmi les maîtres de l'époque archaïque (VII^e siècle) on nomme surtout Thaléas de Gortyne, Xénodamos de Cythère, Xénocritos de Locres, le lydien Alcman ; parmi ceux de l'époque classique (environ 600-440) brillent les noms de Stésichore, Ibycos, Simonide, Bacchylide, Pindare. Devenue une véritable institution panhellénique, la poésie chorale adopte une langue artificielle, à base dorique, fortement mêlée d'éléments épiques, et une disposition antistrophique généralement en « triades », dont on faisait remonter l'invention à Stésichore ; cette disposition facilitait l'exécution, confiée, on le sait, à des choreutes amateurs, hommes, femmes ou enfants, de bonne naissance, dirigés par un maître de chœur. L'accompagnement instrumental était fourni, suivant les cas, par la cithare ou l'aulos, ou même par les deux instruments réunis.

Ces compositions, que le génie lyrique prodiguait avec une étonnante fécondité aux multiples demandes des particuliers, des États, des temples, les grammairiens les avaient réparties entre de nombreuses variétés. Leurs classifications étaient fondées sur plusieurs principes. S'attachait-on à la divinité honorée ? On distinguait l'*hymne* qui s'adressait à tous les dieux indistinctement, le *péan* consacré à Apollon, le *dithyrambe* à Dionysos. Considérait-on plutôt l'occasion du chant ? On distinguait le chant processionnel (*prosodion*), le chant de deuil (*thrène*), l'hyménée, la chanson de table (*scolion*), l'éloge (*encômion*), l'ode triomphale en l'honneur d'un vainqueur aux jeux publics, athlète,

musicien, ou simple propriétaire d'une écurie de courses (*épinikion*). L'association du chant choral avec des mouvements expressifs de danse, exécutés par un groupe spécial, caractérisait l'*hyporchème*; le sexe féminin des chanteurs, le *parthénée*. Il faut laisser à l'histoire littéraire le détail approfondi d'une nomenclature fertile en doubles emplois et où les anciens eux-mêmes ne voyaient pas toujours clair : plus d'une ode nullement triomphale s'est égarée, par exemple, dans le recueil des *Epinicies* de Pindare.

La décadence du lyrisme choral, conséquence du déclin de l'esprit civique et du sentiment religieux, commence dès la fin du V^e siècle, s'accroît au IV^e et se précipite après Alexandre. Non pas que la production se soit entièrement tarie : on pourrait citer une longue liste d'« hymnes » et de « péans » qui s'échelonnent entre Philodamos et l'Anonyme de Ptolémaïs. Mais ce lyrisme académique ne s'élève guère au-dessus du médiocre, et le goût public s'en est détourné. Ajoutons que, maintenant que les choreutes sacrés sont ordinairement des professionnels, la forme antistrophique est souvent abandonnée en faveur de la facture libre¹, quand le poète ne retourne pas, par affectation d'archaïsme, au vieil hexamètre terpendrien². Les hymnes, ou plutôt les péans delphiques, de la fin du II^e siècle avant J.-C., nous ont conservé des échantillons typiques du style mélodique et poétique de cette Muse savante, mais déjà quelque peu essoufflée.

¹ Péan d'Isyllos, hymne d'Aristonoos à Hestia, hymnes delphiques, etc.

² Hymnes de Callimaque. Mais étaient-ils réellement destinés à l'exécution ?

7^o Un genre singulier qu'on a tenté de ressusciter de nos jours sous le nom de mélodrame, c'est le poème simplement déclamé, avec accompagnement d'un instrument. Les anciens attribuaient à Archiloque l'invention de cette combinaison qu'ils appelaient *paracatalogé*. D'abord réservée aux textes iambiques, elle fut ensuite étendue à d'autres mètres : au temps de Xénophon, l'acteur Nicostratos récitait ainsi, au sons d'un instrument, des tétramètres trochaïques. Nous retrouverons cette forme musicale dans les ensembles complexes de la tragédie et du dithyrambe.

On peut à la rigueur rattacher au même principe les chants militaires (*embateria*) des Lacédémoniens, débités en chœur par les soldats en marche, tandis que l'aulos rythmait la cadence des vers et des pas : seulement dans ce cas les anapestes paraissent avoir été proférés avec emphase, martelés en quelque sorte.

8^o Reste à mentionner les grandes compositions dramatiques, d'un caractère complexe, dont la partition comporte des éléments variés, empruntés à plusieurs genres que je viens d'énumérer.

La *tragédie* classique est bâtie à peu près sur le type de nos anciens opéras comiques. Le dialogue proprement dit (ordinairement en trimètres iambiques ou tétramètres trochaïques) ne présente aucun élément musical. Les anapestes du chœur (ou, plus exactement, du coryphée) sont déclamés, au son de l'aulos qui en rythme la cadence. Certains trimètres parlés par les acteurs, mais insérés dans une scène lyrique, comportent aussi un accompagnement instrumental : c'est la *paracatalogé*, dont les critiques anciens signa-

lent l'effet tragique. La partie lyrique proprement dite, dans l'ancienne tragédie, consiste surtout dans les chants que le chœur exécute, de pied ferme, dans l'orchestra — d'où le nom *stasima* — pendant les intervalles de l'action : ce sont des odes de structure antistrophique, accompagnés de lents mouvements orchestriques (*emmeleia*)¹. Certaines scènes, ordinairement d'un caractère funèbre, consistent en un chant alterné entre le chœur et les acteurs (*kōmmos*).

Vers la fin du v^e siècle les chants du chœur perdent en étendue et en intérêt : faiblement rattachés à l'action, ce ne sont plus que des « hors d'œuvre »². En revanche, le lyrisme s'installe en maître sur la scène : les acteurs, dans les moments pathétiques, s'épanchent en de véritables cavatines (air du Phrygien dans *Oreste*) ; parfois même apparaît un duo. L'importance accrue de la partie musicale oblige le poète à s'associer un musicien de métier ; des « morceaux » favoris se détachent de la partition, se prêtent à des exécutions séparées. La tragédie comporte encore un prélude et, à l'occasion, des interludes instrumentaux. L'instrument est, en principe, l'aulos : un seul aulète constitue toute la symphonie. Mais, parfois aussi, le sujet s'y prêtant, la cithare fait son apparition : par exemple dans l'interlude des *Bacchantes*, dans le *Thamyris* de Sophocle, et sans doute aussi dans ses délicieux *Ichneutes*, qui célèbrent la naissance de la lyre d'Hermès.

La comédie attique du v^e siècle, quoique issue de sources bien différentes de celles de la tragédie, s'est

¹ Dans le drame satyrique la grave *emmeleia* cède la place à la pétulante *sikhinnis*.

² ἐμβόλιμα.

modélée peu à peu sur celle-ci ; dans ses grandes lignes elle en reproduit la structure musicale. Cependant les chants du chœur — enveloppés dans le tourbillon de la licencieuse *cordax* — sont plus courts et plus mouvementés. La *parabase*, sorte d'intermède qui intervient au milieu de la pièce, et où le chœur s'adresse directement au public, en est comme la synthèse musicale : elle renferme à la fois des parties récitées, des parties déclamées au son de l'aulos, et des parties chantées. De bonne heure aussi, la comédie connut les ariettes des acteurs : les mélodies du vieux Cratinos étaient célèbres. Ces ariettes subsistèrent dans la « comédie moyenne » (première partie du IV^e siècle) après la suppression du chœur comique. La « comédie nouvelle », celle de Ménandre, y renonça, et ne conserva, en fait de musique, que des interludes, dansés ou instrumentaux, exécutés pendant les entr'actes¹.

Le *dithyrambe* est à notre cantate ce que la tragédie est à l'opéra comique. Beaucoup d'obscurité plane sur l'origine de ce genre. Né, dit-on, à Corinthe, il ne fut d'abord qu'une des nombreuses variétés de la chorale lyrique, à structure antistrophique comme les autres. Il se distinguait cependant par la disposition circulaire du chœur — cinquante exécutants groupés autour de l'aulète dirigeant, — par le mode phrygien consacré pour sa mélodie, par sa danse quelque peu orgiastique², enfin, par l'invocation régulière du dieu

¹ Nous sommes insuffisamment renseignés sur le rôle et le caractère de la musique dans les genres parodiques et dans la farce (mime), dont la littérature grecque possède de nombreuses variétés.

² *τυρβασιά*.

(Dionysos) en l'honneur duquel il avait été institué. Le corps du poème renfermait le plus souvent un récit héroïque¹. Lasos d'Hermione (le maître de Pindare) acclimata, dit-on, le dithyrambe à Athènes, où il jouit d'une grande popularité ; le style musical de Lasos, qui s'adaptait au caractère tumultueux, imagé et versatile de ce « carnaval divin », s'imposa à ses successeurs.

Au premier tiers du v^e siècle Mélanippidès révolutionna le dithyrambe en y introduisant l'élément dramatique : un personnage, probablement le coryphée, se détacha du chœur et dialogua avec lui, incarnant le héros au lieu de conter simplement ses malheurs². Puis, le compositeur s'enhardit encore davantage ; renonçant à la structure antistrophique, il y substitua les rythmes libres, les tirades de longueur inégale³. Les successeurs de Mélanippidès, — Téléstès, Cinésias, Créxos, Timothée — achevèrent de constituer ainsi un nouveau genre dramatico-lyrique qui fit fureur et atteignit son apogée avec Philoxène de Cythère, contemporain d'Alexandre. Le dithyrambe fut alors un véritable petit opéra avec ses soli⁴, ses chœurs, son mélodrame, son style spécial plein d'images audacieuses, une profusion déconcertante de rythmes, une mélodie sensuelle et fleurie, modulante et chromatique, imitant

¹ C'est pour cette raison que les grammairiens alexandrins ont classé comme dithyrambes des odes de Xenocritos, de Praxilla, de Bacchylide à sujet héroïque, où il n'y a souvent pas trace du culte de Bacchus : ainsi les célèbres « Jeunes hommes » de Bacchylide qui se terminent par une invocation à Apollon !

² Bacchylide a précédé ou suivi le changement dans son poème *Thésée*, où il fait dialoguer Egée et le chœur athénien. Cette forme évoluée du dithyrambe est calquée sur la tragédie, loin d'avoir inspiré celle-ci, comme l'a cru Aristote.

³ ἀναβολαί.

⁴ Il n'est pas certain que le dithyrambe ait jamais comporté plus d'un acteur.

tantôt le bêlement des troupeaux, tantôt le grondement de la tempête, tantôt les plaintes de Semélé en mal d'enfant.

Le genre fut vite épuisé par une production fiévreuse. Dès l'époque alexandrine le dithyrambe « opéra » a vécu ; le chœur cyclique subsiste, quoique réduit en nombre ; l'aulète¹ y joue désormais le rôle principal et figure le premier, ou même seul, sur le palmarès des lauréats.

Le véritable héritier du nouveau dithyrambe, et la dernière création du génie musical grec, fut la *pantomime*. Nous avons déjà rencontré, à chaque pas de cette revue des genres musicaux, la danse collective, combinée avec le chant et les instruments². Certaines danses, particulières à certaines peuplades, avaient dès l'origine un caractère imitatif³, s'encadraient parfois dans un récit ou dans une action mythologique. Des artistes recherchés exécutaient des danses individuelles du même genre : dans un banquet, décrit par Xénophon, un Syracusain et sa troupe représentent ainsi un véritable ballet, ayant pour sujet *Ariadne et Dionysos*. Ce ballet mythologique répondait admirablement au goût superficiel et frivole du public d'Alexandrie : il y envahit peu à peu le théâtre au détriment de la tragédie. De là, il émigra à Rome où, au temps d'Auguste, les célèbres danseurs Pylade et Bathylle lui donnèrent sa forme définitive.

La pantomime gréco-romaine, qui régna en souveraine sur la scène jusqu'à la fin de la culture antique,

¹ Φούκλιος αὐλητής, χοραύλης.

² Déjà Thaléas avait composé la musique pour une *pyrrhique*.

³ *Caprea* des Aenianes, etc.

est une action mimée à sujet mythologique. Il peut y avoir plusieurs danseurs, mais l'intérêt se concentre sur le premier sujet (protagoniste) qui atteignait parfois une grâce et une virtuosité incroyables. Un orchestre nombreux, varié, bruyant, accompagnait l'action ou en remplissait les intervalles. Un chœur de chanteurs intervenait de temps à autre pour expliquer à un public assez grossier la marche du drame et marquer fortement la mesure à l'aide du *scabellum* : c'était l'équivalent des écriteaux projetés qui facilitent aux spectateurs l'intelligence de nos films. D'une manière générale ce qui représente le plus exactement la pantomime antique dans le répertoire moderne, c'est le cinéma.

L'ÉVOLUTION DE LA MUSIQUE GRECQUE.

Essayons, pour terminer, de résumer dans une synthèse concise l'histoire générale de la musique grecque telle qu'elle ressort de ces aperçus sur l'évolution de ses différents genres.

Au début, après les tâtonnements obscurs des premiers âges, un art quasi hiératique, caractérisé par un petit nombre d'instruments à faible parcours, par des mélodies simples, sans modulations, où prédomine l'échelle diatonique, parfois même déficiente, par des rythmes peu nombreux, tantôt ceux de l'élégie ou du poème héroïque, tantôt très lents et solennels comme des chants d'église. C'est l'époque des nomes citharodiques de Terpandre et de ses successeurs, avec leur mélodie syllabique, vêtement transparent du texte poétique. C'est l'époque où l'aulos,

d'importation étrangère, achève de se naturaliser grec, mais se confine encore dans les cantilènes sobres et graves du style « spondiaque ». La musique de ces âges croyants (750-600 environ) est surtout attachée au service des temples. Cependant dans une région d'une culture précoce, en Ionie, vers 650, Archiloque, le premier lyrique « subjectif » et profane, avec ses rythmes vifs et agiles, empruntés aux danses populaires, avec ses essais d'accompagnement hétérophone, annonce un art plus libre, plus hardi et plus varié.

Vient ensuite la période du style sévère ou « éducatif » (environ 600-450 avant J.-C.) Elle a pour précurseurs les organisateurs du programme musical des Gymnopédies, les créateurs de la « 2^e institution musicale » de Lacédémone : Thaléas, Xénodamos, Xénocrite, Polymneste, Sacadas. Au seuil de cette période et un peu en dehors du courant principal se place la belle floraison de la chanson éolienne (Alcée, Sappho) et ionienne (Anacréon, Pythermos), suivie un peu plus tard par celle de la chanson béotienne (Corinne). Le solo d'aulos (nome aulétique), devenu à Delphes un air à programme, rivalise désormais d'importance avec le nome citharodique.

Mais le trait essentiel de la période est le développement incomparable de la lyrique chorale avec Alcman, Stésichore, Ibycos, Pindare, Simonide, Bacchylide ; Pindare, surtout, reste pour la postérité l'exemple classique et inimitable du genre. Les compositions de ces maîtres et de leur émule dans le domaine tragique, Eschyle, se distinguent par la magnificence variée des architectures rythmiques. En revanche, la mélodie, encore simple et monotone, con-

tinue à se subordonner docilement au texte poétique qui reste au premier plan. Le système des « modes » nationaux ou importés de l'étranger se complète par des harmonies nouvelles créées de toutes pièces (locrien, mixolydien, hypolydien), mais le mélange des modes, la modulation modale et tonale sont encore inconnus et seraient d'ailleurs difficiles à réaliser avec les claviers si réduits dont on dispose. Cependant, à côté des vieux instruments nationaux, cette époque introduit dans la pratique musical : nombre d'instruments exotiques, d'une vogue souvent passagère. D'autre part, l'aulos commence à étendre son parcours et reçoit des raffinements techniques, qui permettent, dans l'accompagnement du dithyrambe, une mélodie plus variée. Pendant le demi siècle qui suit les guerres médiques, cet instrument jouit d'une faveur extraordinaire et pénètre dans l'éducation musicale, même à Athènes. C'est sous son influence que le genre enharmonique, si artificiel, envahit la mélodie, notamment dans la tragédie, et détrône peu à peu le diatonique. Le premier novateur auquel on faisait remonter le germe des transformations de l'époque suivante — Lasos d'Hermione, le maître de Pindare — a été avant tout un dithyrambiste, c'est-à-dire un compositeur pour aulos et chant. A cette période féconde appartiennent enfin les commencements des recherches acoustiques (Pythagore, Lasos) et de la critique ou plutôt de la philosophie musicale, probablement aussi l'invention de la notation.

De 440 à 300 environ règne le style dénommé, par les critiques conservateurs, « théâtral, populaire ou fleuri ». Peu à peu, la chorale nationale et religieuse

tombe en désuétude : à sa place, s'épanouit la virtuosité des chanteurs et des instrumentistes de profession, qui s'exhibent dans des concerts ou des représentations dramatiques (tragédie, nouveau dithyrambe). La cantilène abandonne la disposition antistrophique : la rythmopée s'émancipe de tout frein, et le texte, devenu souvent un simple prétexte, n'est plus guère qu'une prose imagée dont le rythme n'est rendu perceptible que par les valeurs, en grande partie arbitraires, assignées aux durées musicales : le poète se sépare du compositeur et s'efface parfois derrière lui. La mélopée, chargée d'ornements, devient, elle aussi, essentiellement modulante : grâce au nivellement apporté dans la structure des anciens modes, grâce à l'étendue amplifiée des claviers instrumentaux, elle passe facilement, dans une seule composition, parfois dans une seule reprise, d'un mode ou d'un ton à un autre. Plus de sévérité, plus d'*éthos* : le musicien vise avant tout à l'effet ; il cherche à éblouir, à charmer, à flatter l'oreille, mais aussi à exprimer, par les couleurs les plus vives, toute la gamme des émotions et des situations. De là aussi la désuétude du genre enharmonique, la faveur croissante du chromatique, avec ses caresses et ses angoisses, ses murmures et ses sanglots.

Les deux instruments nationaux, cithare et aulos, se transforment pour satisfaire aux besoins nouveaux : par des augmentations successives, le nombre des cordes de la lyre est porté à 15 ; l'invention des viroles à tubulures réalise l'aulos chromatique, qui se prête à toutes les fantaisies d'une virtuosité raffinée.

Les auteurs de cette révolution musicale — car c'en

est une — sont, dans le dernier tiers du v^e siècle, le citharède Phrynis, les dithyrambistes Téléstès et Cinésias. Euripide et Agathon introduisent le style nouveau dans la tragédie ; il atteint son apogée dans les nomes citharodiques de Timothée, dans les dithyrambes dramatiques (véritables opéras) de Philoxène, dans l'aulétique d'Antigénidas. Certes, l'ancien style conserve longtemps encore des partisans, non seulement en théorie, comme Damon et Platon, mais dans la pratique : la comédie, conservatrice par opposition, n'a pas assez de sarcasmes pour les novateurs sacrilèges. Mais qu'importe ? ils ont l'oreille du public, ils deviennent bientôt des classiques à leur tour.

Avec le développement technique de la musique marche de pair le progrès de l'enseignement et de la critique musicale, à laquelle le mouvement sophistique donne une impulsion puissante. Après Eratoclès et en même temps que Stratonicos, le polygraphe Aristoxène de Tarente, le *mousicos* par excellence, le créateur de la gamme tempérée, esprit profond, encyclopédique, mais chagrin et louangeur excessif du passé, développe toutes les branches de l'enseignement musical, qu'il féconde par la philosophie de l'histoire, n'excluant de son programme que les spéculations mathématiques où se complaisent les acousticiens de l'école de Pythagore (Archytas, etc.).

Au III^e siècle, s'ouvre une période de lent déclin et d'infécondité relative. La musique continue longtemps à être largement aimée et pratiquée, surtout à Alexandrie et à Rome, mais elle devient de plus en plus l'apanage des professionnels et ne s'ouvre plus guère de voies nouvelles ; elle voit même, à certains égards,

se rétrécir son antique domaine, comme le montre l'ouvrage de Ptolémée, le grand théoricien de l'époque impériale. L'enharmonique n'est plus alors qu'une anti-quaille incomprise ; le seul « genre » cultivé et vivant est le diatonique, plus ou moins coloré d'éléments chromatiques. Si le système tonal se maintient et même (en apparence) se complète, le nombre des modes réellement utilisés tend à se restreindre et se réduit finalement à deux, dorien et phrygien, prototypes de notre mineur et de notre majeur. Le contact renouvelé avec l'Orient enrichit l'orchestre de quelques instruments exotiques nouveaux, mais dont aucun ne prend une réelle importance : la seule création notable est celle de l'hydraulis (orgue), mais son avenir véritable est réservé au moyen âge chrétien. La réunion d'un grand nombre d'instruments et de choristes dans les symphonies des immenses théâtres et amphithéâtres d'Alexandrie et de Rome ne constitue pas un progrès sérieux : il y a augmentation de sonorités, variété plus grande de timbres, mais la polyphonie, réduite toujours à deux parties, reste rudimentaire.

Quant à la rythmopée, après s'être maintenue pendant deux siècles dans les voies ouvertes par les créateurs du « style affranchi », les tendances archaïsantes et classicisantes, qui se dessinent à partir du 1^{er} siècle avant J.-C., dans la musique comme dans la sculpture, la ramènent peu à peu à des formes plus simples, bientôt même indigentes.

Parmi les branches de la composition musicale, la tragédie, le dithyrambe-opéra se survivent quelque temps, mais, ne se renouvelant pas, finissent par passer de mode et cèdent la place à la pantomime, c'est-à-dire,

au ballet mimé. Le « chœur cyclique » lui-même n'est plus guère alors qu'une danse collective, dominée par le chant de l'aulos. L'un après l'autre, tous les genres de la chorale classique ou de la monodie dégèrent et s'étiolent. Seuls, conservent quelque vitalité jusqu'à la fin de l'antiquité l'hymne, le péan, la citharodie, le solo d'aulos. L'avènement du christianisme condamnera la plupart de ces genres, liés à des souvenirs et à des rites païens ; la notation elle-même finira par être oubliée ; les faibles restes de l'art antique végètent obscurément dans la chrysalide de l'hymnologie chrétienne naissante, en attendant un lointain renouveau.

* * *

J'arrête ici une esquisse nécessairement bien imparfaite. Mais je ne veux pas prendre congé de la musique grecque sans rappeler une fois de plus que, si inférieures que fussent les ressources mises en œuvre par elle en comparaison de celles de la musique moderne, si élémentaire son harmonie, si monotone son instrumentation, elle a non seulement rayonné dans toute la vie sociale des anciens, mais encore exercé sur leurs âmes une emprise dont les modernes ont quelque peine à concevoir la profondeur. La sensibilité des Grecs paraît avoir été particulièrement accessible aux impressions les plus fines, les plus déliées du rythme et de la mélodie ; ils n'en tiraient pas seulement un plaisir sensuel, infiniment varié, mais une émotion morale très vive, qui tantôt excitait l'âme à l'action, tantôt lui apportait le calme et l'équilibre,

tantôt la dissolvait dans la mollesse et la volupté. Beaucoup de penseurs, à commencer par les Pythagoriciens, avaient fait à ce sujet des observations intéressantes, dont on pourrait extraire un véritable traité de physiologie et de psychologie musicales.

Les hommes d'Etat ne restèrent pas étrangers à ces spéculations. Ils sentaient la corrélation qui existe entre le gouvernement d'un Etat et l'éducation des citoyens, dont la musique avec la gymnastique formait alors tout le programme. Damon, le confident de Périclès, déclarait qu'on ne peut rien changer à la musique nationale, sans ébranler profondément les fondations mêmes de la cité. C'était bien l'avis des magistrats de Lacédémone et d'Argos, quand ils interdisaient toute innovation au jeu ou à la structure de la lyre, parce qu'ils voyaient dans la musique traditionnelle un facteur de moralité, une sauvegarde de la « tempérance », une garantie de stabilité politique et sociale. Aristoxène n'est pas loin de partager cet avis, lui qui préfère, à tous les raffinements de la musique descriptive et sensuelle en usage de son temps, les « simples et divines » cantilènes de Terpendre et d'Olympos. Cent cinquante ans plus tard Polybe constate que les Cynéthiens sont les plus farouches des Arcadiens parce qu'ils ont abandonné les institutions musicales des ancêtres. Et nous voyons des cités crétoises honorer d'un décret et d'une couronne un artiste venu d'Ionie parce qu'il a récité, en s'accompagnant sur la cithare, outre les compositions de son compatriote Timothée, les vieilles chansons du pays, chères à leur cœur et comme inséparables de leur nationalité.

Des anecdotes de ce genre nous font saisir au vif le

rapport étroit qui existe entre la musique et la civilisation des Grecs. Les documents si indigents, que le temps à épargnés, de cette musique, nous servent ainsi à pénétrer un peu plus avant dans la connaissance de la culture la plus originale qu'aucune race ait jamais créée, et qui, même défunte, reste la source éternelle où la pensée moderne doit sans cesse se retremper pour prendre comme un bain de vie, de jeunesse et de beauté.

APPENDICES

I

NOTATION¹ ANTIQUE.

1^o *Notation mélodique.*²

La musique grecque employait deux systèmes de notation mélodique : l'un composé de signes spéciaux, peut-être dérivés d'un alphabet archaïque ; l'autre simplement constitué par les 24 lettres de l'alphabet ionien. Les deux systèmes s'employaient indifféremment, comme le prouvent les hymnes delphiques. Cependant lorsqu'on notait à la fois le chant et l'accompagnement d'un air, les notes alphabétiques ioniennes étaient réservées au chant, les autres à la partie instrumentale. De là les expressions consacrées de *notation vocale*, *notation instrumentale*³, que j'emploierai désormais.

La notation instrumentale a pour $\nu\omicron\alpha\upsilon$ une série de 15 signes distincts, affectés à des sons fixes, et embrassant un parcours de deux octaves. Ces signes semblent avoir été imaginés pour noter les sons fixes d'un groupe de cinq échelles de transposition, chacune de 11 sons, et échelonnées suivant les intervalles 1 ton, $\frac{1}{2}$ ton, 1 ton, 1 ton. Il n'y a guère de doute que les trois tons les plus

¹ παρασημαντική.

² μελογραφία.

³ σήματα τῆς λέξεως, τῆς κρούσεως.

aigus sont les échelles primitives (Dorien¹, Phrygien, Lydien). L'invention du système est donc très antérieure à Aristoxène, mais postérieure à l'adoption de la lyre à 11 cordes (dernier tiers du v^e siècle). On peut penser au pythagoricien Archytas.

Pour la traduction des notes antiques en notation moderne, il est avantageux d'exprimer les sons fixes par les notes correspondant aux touches blanches de notre piano ; en effet, comme on le verra immédiatement, chaque note antique affectée à un son fixe est susceptible de deux renversements, désignant deux exhaussements successifs d'un quart de ton : si donc la note moderne correspondant à un son fixe est déjà affectée d'un dièse ou d'un bémol, il devient à peu près impossible de traduire ces renversements d'une manière intelligible. Aussi a-t-on été amené depuis Bellermann à traduire la double octave des signes primitifs par le parcours La^1-La^3 , qui assure seul la concordance désirée. Au point de vue strictement scientifique, cette traduction est erronée, car elle équivaut à exprimer l'« octave chorale » par Fa^2-Fa^3 , alors qu'en réalité² elle doit correspondre à Re^1-Re^2 . Mais si l'on adoptait cette dernière équivalence, et, par conséquent, pour la double octave des signes primitifs, le parcours Fa dièse²- Fa dièse³, on aboutirait à des difficultés inextricables dans la transcription des tétracordes à *pycnon*³. En revanche, rien n'est plus facile, lorsqu'il s'agit d'adapter

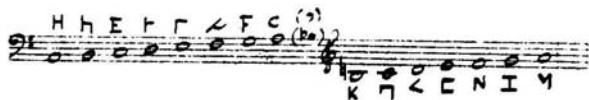
¹ Pourtant il est singulier qu'aucun signe primitif ne soit affecté à la mèse du ton dorien, qu'on ne peut exprimer que par le renversement du signe C. L'inconvénient est d'ailleurs léger, car dans le système des 5 tons cette mèse n'était pas l'origine d'un tétracorde.

² Il n'y a aucune raison de penser que la tessiture des voix antiques ait différé sensiblement de la nôtre.

³ Il suffit de voir le dédale où se débat Riemann dans l'article *Musique grecque* de son Dictionnaire de musique.

un air antique à l'usage vocal pratique, que de le transposer d'une tierce mineure au grave.

Sous le bénéfice de ces observations voici la série des signes instrumentaux primitifs avec leur transcription conventionnelle en notes modernes¹.



Ces signes suffisent à noter tous les sons fixes des tétracordes commençant par une « touche blanche ». Pour la notation des sons mobiles, chaque signe primitif ou « signe droit² » est susceptible de deux renversements : le signe *couché*³ exprime le son initial haussé d'un quart de ton, le signe *retourné*⁴ ce son haussé de deux quarts de ton ($\frac{1}{2}$ ton). Dès lors la notation des tétracordes dans le *genre enharmonique* se trouve réalisée d'une manière très simple et expressive, les trois notes composant le *pycnon* formant une « triade » de signes de même famille : c'est la preuve que le système a été créé à une époque où ce genre était prédominant. Pour les deux autres genres, on admit que le 2^e degré du tétracorde y avait la même intonation que la parhypate enharmonique (par exemple, dans le tétracorde Mi-La, Mi et quart), et on le nota conséquemment par le même caractère (signe primitif couché)⁵. Quant au

¹ J'ai ajouté tout de suite le signe retourné \sphericalangle nécessaire pour rendre la mèse dorienne.

² ὀρθόν.

³ ἀνεστραμμένον.

⁴ ἀπεστραμμένον. Il y a quelques anomalies destinées à éviter des confusions graphiques et que l'usage apprendra.

⁵ C'est ce postulat qui semble indiquer que le système est né dans l'école d'Archytas qui assignait la même parhypate aux trois genres. (voir plus haut, p. 24). Aristote lui-même (Prob. XIX, 4) admet encore, sans spécifier le genre, que l'écart entre l'hypate et la parhypate est toujours d'un *diésis*.

3^e degré, on le nota, dans le genre chromatique, par le même signe que le 3^e degré enharmonique (signe primitif retourné), mais affecté d'un trait diacritique¹ ; dans le genre diatonique, par le signe primitif ou retourné correspondant à sa hauteur réelle, c'est-à-dire au son fixe placé à 1 ton au grave du 4^e degré du tétracorde. Ces conventions sont restées en vigueur même lorsque dans le chromatique et le diatonique la progression par demi-tons et tons entiers fut généralement adoptée. En conséquence le tétracorde Mi-La se notera ainsi dans les 3 genres :

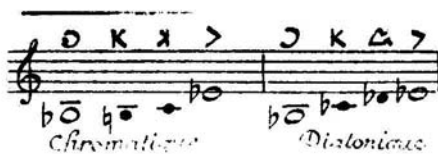


Quand le système des échelles de transposition prit sa forme définitive, il fallut d'abord prolonger à l'aigu et au grave la série des signes primitifs. A l'aigu (Si³-La⁴) on se contenta de reproduire les signes de l'octave précédente (K et suivants) en les affectant d'un accent diacritique, ainsi K'. Au grave on ajouta une triade régulière, celle du Sol¹ (ε ω ζ)². Puis surtout il fallut trouver moyen de noter les tétracordes, désormais nombreux, commençant par un signe retourné (touche noire). Il était impossible d'appliquer ici la méthode précédente, car un signe retourné n'était plus susceptible de renversements. On recourut alors à une con-

¹ Ce signe diacritique devint inutile quand l'enharmonique tomba en désuétude; il ne figure jamais dans les spécimens notés qui nous sont parvenus.

² Le signe constitutif de cette triade (double sigma) est emprunté à la note vocale qui désigne le Sol¹. Pour la dernière triade au grave (Fa²) on copia, en les retournant, les trois notes vocales dérivées des lettres τ, υ, φ.

vention nouvelle, ayant pour base le chromatique tonié (l'énharmonique était déjà désuet) : le 2^e degré du tétracorde est noté, dans les 3 genres, par le signe du son placé un demi ton au dessus du premier, c'est-à-dire par le signe primitif suivant sous la forme « droite » ; le 3^e degré est noté, dans le chromatique (et l'énharmonique), par ce même signe sous sa forme retournée ; dans le diatonique, par le signe (primitif ou retourné) situé un ton au-dessus du 2^e. Le tétracorde Si bémol-Mi bémol se notera donc comme il suit :



Passons à la notation vocale. Son premier emploi paraît avoir été limité à l'octave chorale (Fa²-Fa³). Transcrivons dans la notation instrumentale tous les sons naturels de cette octave, avec leurs deux renversements : on obtient ainsi 8 triades de signes, soit 24 signes. Ecrivons maintenant au-dessus de ces 24 signes les 24 lettres de l'alphabet ionien, en descendant de l'aigu au grave : chacune de ces lettres représentera la même intonation que le signe instrumental correspondant.





Pour les sons supérieurs à l'octave chorale, on emploie d'abord (Sol-La dièse) les dernières lettres de l'alphabet (Ω à T) renversées ϖ ou couchées (ϖ), du grave à l'aigu ; puis de Si³ à Sol⁴ on reprend les lettres correspondantes de l'octave inférieure (OΞN... puis ϖ,h...) affectées d'un accent diacritique ainsi : M'.

Pour les sons inférieurs (Mi dièse-Fa¹) on reprend, en les couchant ou altérant de diverses manières, que l'usage apprendra, les lettres de l'alphabet depuis α (v) jusqu'à γ (Δ).

On voit qu'il n'y a pas besoin de règles spéciales pour la notation des tétracordes en notes vocales : elle est exactement calquée sur celle des notes instrumentales correspondantes. Ainsi, dans un tétracorde commençant par une touche blanche, les trois sons du *pycnon* seront toujours exprimés par trois lettres consécutives de l'alphabet, exemple :



Le tableau ci-après donne, à titre d'exemples, la notation complète (diatonique et chromatique) des quatre tons usités dans les restes de musique antique qui nous sont parvenus :

TABLEAU X

Ion phrygien
Voc.
 - 7 F V Ω Φ Y T Γ M I Θ H Γ U T * T M'
 Sopr. E F T L T N F L F T J T < V > N Z > A Y A Γ'

Variable
 M A K H Γ
 φ bo (h) •
 Δ Δ > N

Ion isolien
Voc.
 W H 7 V T X Φ T C O K I H Z A U X Θ O'
 Sopr. H E T H Γ Y F T C K Δ < > C V Z A Y K'

Variable
 O E N I Z
 φ bo (h) •
 K X Y X < C

Zon Hypodolien
 Voc. 
 Η Η Γ Η Γ Γ Λ Ε Γ C K X X < Ε Π Δ Ζ Υ

Variante
 C P Π M I
 ε β ρ (h ρ) → ο
 c υ δ η <

Zon Lydien
 Voc. 
 Η Η Γ Γ Λ Ε Γ C U Δ Π < Ε Π Δ Ζ Υ Γ γ η', <

Variante
 I Θ Η Γ υ
 ο β ρ (h ρ) → ο
 < υ ν λ Ν Ζ

Le système de notation grecque est, on le voit, ingénieux, mais compliqué. Indépendamment du gros effort de mémoire qu'il exige pour s'assimiler la série complète des signes, il présente un vice grave, dû à sa genèse historique : la disparate entre la manière de noter les tétracordes suivant qu'ils commencent par un signe primitif ou par un signe retourné. Il résulte de là que 1^o une même intonation peut (comme d'ailleurs chez nous) être figurée par deux signes différents ; ainsi Ré², son fixe (initiale du 3^o tétracorde) dans le ton phrygien, se notera par la note instrumentale < ; Ré², son mobile (3^o note chromatique du 2^o tétracorde) dans le ton hypophrygien, par Δ¹ ; 2^o, chose plus grave, un même signe, suivant le ton, peut avoir des valeurs différentes : par exemple la note vocale H dans le ton phrygien désigne le 3^o degré chromatique du tétracorde Ré-Sol (tétracorde « blanc »), c'est-à-dire Mi naturel ; mais dans le ton iastien, elle représente le 3^o degré chromatique du tétracorde Ut dièse-Fa dièse (tétracorde « noir »), donc Ré dièse. Aussi le déchiffrement d'une page de musique antique ne peut-il s'opérer avec certitude que si le nombre de notes conservées est suffisant pour déterminer le ton de la cantilène.

Dans la notation des airs chantés, les notes antiques s'écrivaient en petits caractères au-dessus des syllabes auxquelles elles se rapportaient. Quand une même syllabe comporte deux ou plusieurs notes, elles sont souvent reliées par le signe ∪ (*hyphen*). Les hymnes delphiques n'emploient pas ce signe, mais dédoublent par l'écriture la voyelle ou diphtongue décomposée

¹ Remarquons que ce signe représente en réalité un « Ut double dièse » ; or, dans beaucoup de variétés du chromatique ce son ne se confond nullement avec Ré. Il n'y a donc pas là une *homotonie* absolue.

par le son. Lorsqu'une note se répète sur plusieurs syllabes consécutives, elle n'est pas en général réitérée dans l'écriture ; mais cette règle comporte de nombreuses exceptions.

2^o Notation rythmique.

J'ai déjà fait connaître chemin faisant (chapitre II) les principaux signes employés comme indicateurs de durée : je les résume ici :

	durée sonore	silence
1 temps premier (brève)	∪	^
2	—	∧ ou ∟
3	└	∧
4	└└	∧
5	└└└	?

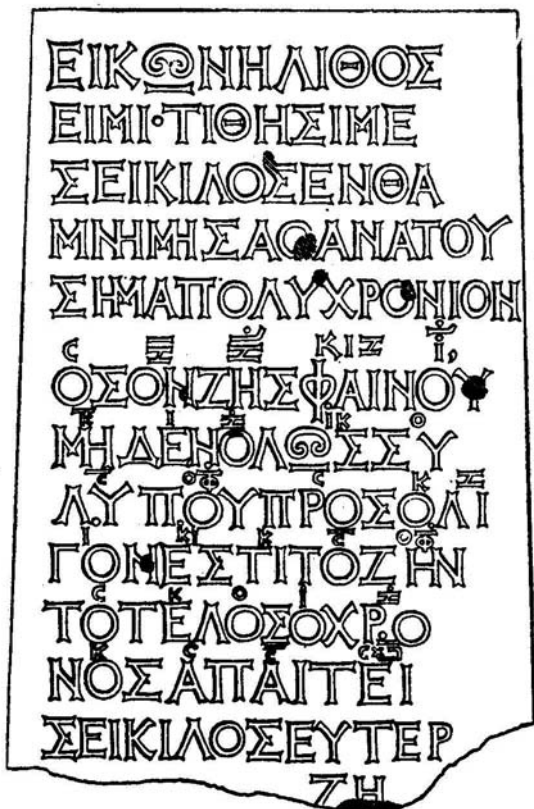
Le temps levé (*arsis*) est indiqué par un point¹ placé au dessus de la note ou des notes dont il se compose. Les divisions de la cantilène en reprises ou périodes sont marquées tantôt par l'alinéa tantôt par un des signes — ∪ ou II.

Dans une partition soignée, toute durée est notée par le signe rythmique correspondant placé au-dessus de la note mélodique. Le signe du levé se place au-dessus du signe de durée. Toutefois la durée correspondant à une syllabe brève (∪) n'est jamais exprimée, et même, lorsque le rythme ne laisse aucun doute, comme dans les hymnes delphiques, on n'indique pas

¹ στιγμή.

davantage la durée de la longue de 2 temps (—).

Je donne à titre de spécimen un facsimilé de l'*Air de Tralles*, l'échantillon le plus complet et le plus lisible qui nous soit parvenu de la notation antique.



BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE.

a) *Fragments antiques notés* (Voir l'appendice III.)

b) *Musicologues anciens.*

Le recueil de Meibom (*Musicae auctores septem*, Amsterdam 1652), qui comprend en réalité neuf traités, est encore utile. Les *Musici scriptores* de K. von Jan (Leipzig, Teubner, 1895) ne contiennent que les petits traités, dont le plus précieux est celui d'Alypius avec les diagrammes de la notation, et les *Problèmes musicaux* d'Aristote.

Pour les *Harmoniques* de Ptolémée on doit encore se contenter de la vieille édition de Wallis (Oxford, 1682 et 1699); de même pour le Commentaire anonyme de cet ouvrage — attribué à Porphyre ou Pappus — et les *Harmoniques* de Manuel Bryenne (Wallis, *Opera mathematica*, tome III).

Il y a de bonnes éditions modernes des *Harmoniques* d'Aristoxène (Paul Marquard, 1868; H. Macran, 1902), du *Traité de la Musique* de Plutarque (H. Weil et Tb. Reinach, 1900), des *Problèmes musicaux* d'Aristote (Gevaert et Vollgraff, 1903, voir aussi l'édition générale des *Problèmes* par Ruelle et Klek, Teubner, 1922), du *Commentaire sur Platon* de Théon de Smyrne (Hiller, 1878; Dupuis, 1892).

La compilation d'Aristide Quintilien a été médiocrement rééditée par Alb. Jahn (Berlin, 1882); pour la partie rythmique, excellente édition par J. Caesar (Marburg, 1861).

D'importants écrits anonymes ont été publiés par A.H. Vincent (1847) et F. Bellermann (1841).

C.E. Ruelle a traduit en français Aristoxène et les autres traités de Meibom (excepté Aristide Quintilien).

Les éditions mentionnées ci-dessus donnent aussi des traductions françaises de Plutarque, Aristote, Théon.

Parmi les textes latins on peut mentionner Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercuri*, livre IX (éd. Eyssenhardt, 1866) ; St Augustin, *De musica* (éd. des Bénédictins, tome 1^{er}) ; Boèce, *De institutione musica* (éd. Friedlein, 1867).

c) *Ouvrages modernes*

L'ouvrage capital, le *standard work*, restera longtemps le livre magistral de F.-A. Gevaert, *Histoire et théorie de la Musique de l'antiquité*, Gand, 1875-1881 (2 vol.) complété par *La mélodie antique dans le chant de l'église latine* (Gand, 1895). C'est une synthèse remarquable par la sûreté de l'érudition, la clarté de l'exposé et l'universalité d'un savoir musical qui trouve partout des points de comparaison. Gevaert doit beaucoup — surtout ses erreurs — aux ouvrages plusieurs fois remaniés de l'Allemand R. Westphal (pour la rythmique en collaboration avec Rossbach), érudit génial, mais aventureux et versatile. A son tour M. Maurice Emmanuel, dans ses deux exposés du sujet (*Histoire de la langue musicale*, tome 1^{er}, 1911 ; *Traité de la musique grecque antique*, Delagrave, 1911, illustré) se tient très près de la doctrine de Gevaert, tout en l'enrichissant de nombre d'observations personnelles.

A la lecture de ces ouvrages essentiels on joindra celle du beau livre de L. Laloy, *Aristoxène de Tarente* (1904) et de quelques articles du *Dictionnaire des Antiquités* de Saglio (*Musica, Lyra, Tibia* par Th. Reinach etc.) et du *Dictionnaire de musique* de Riemann (ed. française, Payot, 1913).

Le lecteur sachant l'allemand lira avec profit le résumé de Gleditsch dans le *Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft* de I. von Müller (II, 3, 1901), ou celui de Abert dans le *Handbuch der Musikgeschichte* de Adler (Francfort, 192-),

malgré une transcription malheureuse de l'Hymne delphique; également les articles de K. von Jan dans les *Denkmäler* de Baumeister, et plusieurs articles de la *Real Encyclopädie* de Pauly Wissowa (en cours de publication).

Parmi les études monographiques sur diverses parties du sujet on peut citer: Graf sur l'acoustique (1894, allemand); D.B. Monro sur les modes (1894, anglais; manqué); F. Bellermann sur les tons et la notation (1847, all.); F. Esmann sur les instruments (1880, all.); E. Reisch sur les concours musicaux (1885, latin); Sakellarios sur l'éducation musicale (1885, all.); H. Abert sur l'*éthos* (1899, all.); E. Goblot sur les rapports de la philosophie et de la musique (1895, latin); F. Greif, dans la *Revue des Etudes grecques*, tomes 22 à 25.

Les travaux relatifs à la Rythmique touchent de si près à la Métrique qu'on ne devra pas négliger les principaux ouvrages sur la métrique grecque tels que ceux de W. Christ (1879, all.); P. Masqueray (1899) et le recueil d'études de Wilamowitz, *Griechische Verskunst* (1921, all.). On consultera avec fruit R. Westphal, *Die Fragmente und die Lehrsätze der griechischen Rhythmiker* (1861, all.).

III

RESTES NOTÉS DE LA MUSIQUE GRECQUE

I. FRAGMENT D'UN CHŒUR DE L'ORESTE D'EURIPIDE, vers 330 suiv. (408 av. J. C.) :

Katolophurōmāi kat-o-lo-pha - ro-mai ma-té-ros ai - ma spe

ho s'a-na bak - kheu-ei. Ho mé-ga: ul - bos ou mo-ni - mos en

bro-tois a-na dés lai - phos hōs t's a-ka-tou tho-as

¹ Fr. de papyrus de la collection de l'archiduc Rénier. 1^{re} édition: Carl Wesely, *Mitteilungen aus der Sammlung der Papyrus Erzherzog Rainer*, vol. V (Vienne, 1892).
Voir notamment O. Crusius, *Philologus*, LII (1893), Jan, *Melodiarum Religiarum*, n° 1. Notation vocal.

ti - na - xas đai - môn kat - é - Klu - sen deinôn ponôn ho - ôs

pon - tou labrais oethrioi - sin en ku - ma - sin

Traduction.

Je gémis, je gémis, en pensant au sang de ta mère, à ce sang qui te rend fou.
 Une haute fortune n'a point de stabilité chez les mortels : comme la voile
 d'une barque rapide, un dieu l'ébranle et l'engloutit dans d'horribles malheurs,
 funestes, avides, comme les flots de la mer.

2. PREMIER HYMNE DELPHIQUE A APOLLON
par un compositeur athénien. (vers 138 avant J.-C.)¹

1
Ke-klouh, hē-ī - ko - na ba - thm - den - dron hēī ia - khē - té Di - os

2


3
é - xi - bro - mon thū - ga - trēs eu - o - lé - noi. Mo - lé - té sūm - o - maī - mon hi - na


4
Phōi - bon o - dāi - si mel - psē - té khru - sé - o - ko - man.. hos a - na di - ko -

¹ Dalle de marbre découverte en mai 1893 dans les ruines du Trésor des Athéniens à Delphes, actuellement conservée au Musée de Delphes. 1^{re} édition : H. Weil et Th. Reinach, *Bulletin de correspondance hellénique*, XVII (1893), p. 569 suiv. Edition définitive : Th. Reinach, *Fossiles de Delphes*, III, 2 (1912). Voir notamment O. Crusius, *Die delphischen Hymnen*, supplément au *Philologus*, tome LIII (1894), Jan., op. cit., N^{os} 2-3. Notation vocale.

5

 runi - ba Par - nas - si - dos tas - dé pé - té - ras hé - dran ham' a - ga - klu - tais


 Del - phi sin Kas - ta - li - dos eu - hu - drou na - mat' é - pi -

8

 ni - sé - tai Del - phon a - na pró - na man - tei - on éph - é - pón pa - gon.

B 9 10

 En klu - ta mé - ga - lo - po - lis At - this eu - khai - si - phér - o -

11

 ploï - o nai - ou - sa Tri - to - ni - dos da - pé - don a -

12
 thru-
 ston
 ha-ghi-
 ois dé
 bo-
 moi - sin
 Ha -
 phai -
 stos ai -

13
 thei né-
 on mé-
 ra tau -
 ron ho -
 mou dé
 nin A-
 raps at -
 mos es
 Ó -

14
 lum-
 pon a -
 na - kid -
 na - tai .
 Li -
 gu dé
 lô tos
 bré-
 môn

15
 ai - o -
 lois mé-
 lé - sin
 o - dan
 kré-
 kei khru -
 sé - a

16
 d'ha -
 du-
 throus
 ki -
 tha-rus
 hum -
 noi - sin
 a - na -
 mel -
 pé - tai .



Hô dẻ te-khmi - ton. pro-pas hes-mos At - thi-da la-khôn ton ki-tha-rĩ-



se! klu-ton pại-da mé-ga- lou Di-os hu-mnou - si sé par' a-kro-mi-phê



ton - di pa-gom am - brol a - pscu - ôt hus pa - ci thna - tois pro-phai-



neis lo-ghi - a , tri - po - dia man - tei - on hós hieí - tes ekh - thros han é - phrou -

reai dra-kôn ho-tê tê-ôi - si bê-le-sin é - lê - sus ai - o - jon é - ik -
 23
 tan phau-am esth' ho thiêr suk-na - su - rig-math' i - eis a - thô -
 24
 peut' a - pep - neus' ho - mbs : hôs dié Ca - la - tan a - rês ...
 25

Traduction.

Ecoutez, vous à qui l'Hélicon aux bois profonds échut en partage, filles, aux beaux bras, de Zeus retentissant ! accourez pour charmer de vos accents votre frère Phébus, à la chevelure d'or, qui, sur la double cime de cette roche du Parnasse, escorté des illustres Delphiennes, s'achemine vers les flots limpides de Castalie, parcourant, sur le promontoire de Delphes, le faite prophétique.

Voici la glorieuse Attique, la nation à la grand'ville, qui, grâce aux prières de la guerrière Tritonide, habite un col à l'abri de toute atteinte. Sur les saints autels Héphaestos consume les cuisses des jeunes taureaux ; mêlée à la flamme, la vapeur d'Arabie s'élève vers l'Olympe. Le lotus au bruissement perçant murmure sa chanson modulante, et la cithare d'or, la cithare au doux son, répond à la voix des hymnes.

Et l'essaim tout entier des artistes, habitants de l'Attique, chante ta gloire, dieu illustre par le jeu de la cithare, fils du grand Zeus, auprès de ce faite couronné de neiges, ô toi qui révèles à tous les mortels d'éternels, d'infailibles oracles. Ils disent comment tu conquis le trépied prophétique que gardait un dragon farouche, quand de tes traits tu perças le monstre bariolé aux replis tortueux, tant que la bête, poussant de nombreux, d'effroyables sifflements, finit par expirer. Ils disent aussi comment la horde gauloise, dans son impiété sacrilège, quand elle voulut franchir (le seuil de ton sanctuaire...)

Mais allons, fils (de Latone), rejeton belliqueux...

3. SECOND HYMNE DELPHIQUE A APOLLON
 par Liménios fils de Thoïnos, Athénien (vers 128 av. J.-C.)¹

A

It' é-pi té - les - ko - pon tan - dé Par - na - si - an phi - lo - kho - ron

B

di - ko - ru - phon ktei - tun hum - niôn kat - ar - kte-té d'é-môn Pi - é - ri - dés

¹ Dalle de marbre (en plusieurs fragments) découverte dans le Trésor des Athéniens à Delphes en 1893, conservée au Musée de Delphes. 1^{re} édition : H. Weil et Th. Reinach dans *Bull. de corr. hellénique*, XVIII (1894), p. 345 suiv. Pour le reste de la bibliographie, voir le numéro précédent. Notation instrumentale.

10



11



12



13



185



15

Mé - li - pno - on dé li - bus au - dan khé - on lô - tos a - né - mei - pen ha -

16

dei - ai. G - pa n:ci - guu - uro - to: ai - o - lous ki - tha - ri - os mé - lé - citi ha - ma

17

d i - a - bō - lu pē - uo - kal - cū - kē - tos a - khō pa - an , i - e pē - lit.

18

Ho dé gu - gath' hō - ti uo - ó dex - a - mé - nos am - bro - tan Di - os ep - eg -

19

nō phrén,anth' hōn é - kei - nas ap' ar - khas Pat - é - o - na ki - klē -

20

s ko - men ha - pas la - os au - tokh - to - nôn ê - dé Bak - khou mé - qas

21

thur - so - pîex hes - mos hi - é - ros te - khni - ten en - ôi - kos po - lei

ké - kro - pi - a

D

22

Al - la khrés - mô - don hos é - kheis tri - po - da bain' é - pi thé - os - ti - bç - a

23

lan - dé Par - na - si - an dei - ra - da phil - en - thé - on

E

Am - phi plo-ka - mon su d'oi - rô - pa daph - nas Kia - don piec - a - mé - ras

: - pié - tous thé - mé - li - ous t' am - bro - ta. Khet - de - ou - rôa a - dex

Gas pé - lo - rô sur - at - tus ko - ra

F

Al - la La - tous e - ra - to - gié - pha - ron et - nos a - pu - ra. PAU - LA - LIS

t' è - pé - phnés i - ois ho - nou t' a - na - bo - as né dé po - chon es - khe ma -

29

tros phi-lès èr ha kat-ek-tas hos....

30

su-rigm' a-pé... òn

31

é-phrou - reis dé Gas ho bar - ba-ros a-rés

33

ho-té te-on man-to-su-non ou sébi-zóm hédos potikhntés lé-dzo-mé-nos

ò-leth' hu-gra khi-o-nos en dza-la

H  34

All' ô Phôi-bé so-đé thé-ôk - tis - ton Pal - la - dos as - tu kãi

 35

la - on kiei - non sun té thé - a tox-ôn des-po - tu krê-si-ôn ku-nôn t'Ar-té-

 36

mis ê - dé La - tò ku - đis-ta kãi na - é - tas Del-phôn té-mé - leith' hama tek-

 37

nois sum-bi - ois do - ma-cin ap - lais - tous Bak-khou th'hu-é-ro - ni - kãi - sin eu - mé

 38

meis mo-lé - té pros-po - loi - si ian té do-ris - tep-ton ker-té - i Rho-mai-ôn

ar - khan aux - ét' a - ghé - ra - to thal - lou - san phé - ré - m - kan

Traduction.

Venez sur ces hauteurs qui regardent au loin, d'où surgit la double cime du Parnasse, chère aux danses, et présidez à mes chants, ô Piérides, qui habitez les roches neigeuses de l'Hélicon. Venez chanter le Pythien aux cheveux d'or, le maître de l'arc et de la lyre, Phébus, qu'enfanta la bienheureuse Latone près du lac illustre, quand, dans ses douleurs, elle eut touché de ses mains le rameau verdoyant du glauque olivier.

Tout en joie fut la vouîte du ciel, sans nuage, radieuse ; dans l'accalmie des airs, les vents arrêtaient leur vol impétueux ; Nérée apaisa la fureur de ses flots mugissants ; ainsi fit le grand Océan qui de ses bras humides enveloppe la terre.

Alors, quittant l'île du Cynthe, le dieu gagne la patrie des moissons, la noble terre attique, et s'arrête près de la colline escarpée de la déesse Tritonide. Le lotus de Libye, versant son chant suave, le salue en mêlant sa douce voix aux accords modulés de la cithare ; et tout à la fois l'écho qui hante le rocher

cria *Péan ! ie Péan !* Le dieu se réjouit : confident de la pensée de son père, il reconnut l'immortel dessein de Zeus. C'est pourquoi depuis lors Péan est invoqué par nous tous, le peuple autochthone, et par les artistes qu'abrite la ville de Cécrops, essaim sacré que Bacchus frappa de son thyrsé.

Mais, ô maître du trépiéd fatidique, en route vers cette crête du Parnasse, foulée par les dieux, amie des saintes extases !

Là, tes boucles violettes ceintes d'un rameau de laurier, tu trainais, ô roi, de ta main immortelle d'énormes blocs, fondements de ton temple, quand tu te vis en face de la monstrueuse fille de la Terre.

Mais, ô fils de Latone, dieu au regard caressant, tu perces de tes flèches la farouche enfant de la terre et tu poussees un cri de victoire ; elle sentit le désir de sa mère chérie...

... Tel tu veillais, ô seigneur, près du saint ombilic de la Terre, lorsque la horde barbare, profanant ton siège fatidique pour en piller les trésors, périt submergée dans la tourmente de neige.

Mais, ô Phébus, protège la ville de Pallas, fondée par les dieux, et son noble peuple ; toi aussi, ô reine des arcs et des chiens de Crète, Artémis, et toi, vénérable Latone ! Veillez sur les habitants de Delphes, afin qu'eux, leurs enfants, leurs épouses, leurs maisons, soient à l'abri de tout dommage ! Regardez d'un œil propice les serviteurs de Bacchus, vainqueurs aux jeux sacrés ! Qu'avec votre aide l'empire des Romains, couronné de lances, toujours florissant d'une jeunesse impérissable, grandisse en s'avançant de victoire en victoire !

4. EPITAPHE DE SEKILOS (1^{er} siècle après J.-C. ?)¹

Ho-son dzès phai-nou, mê-dèn ho-lôs su hi-pou,

pros o-li-gon es-tu to dzên . to té-los ho khro-nos ap-ai-teï

Gravée sur une colonnette à Tralles (?) (Asie Mineure). Découverte et publiée par Ramsay. *Bull. corr. hell.* VII (1883) p. 277. Les signes musicaux reconnus par Wessely (1891). Voir notamment Crusius (*Philologus*, LII, 167). Th. Reinach (*Revue des études grecques* VII, 203 et *Bull. corr. hell.* XVIII, 365), K. von Jan (*Melodiarum reliquiae*, p. 35). Ch. Picard (*Annales de l'Université de Grenoble*, II, 121). Une photographie de la pierre a été publiée par Laumonier dans le *Bull. corr. hell.* XLVIII, 50. La pierre elle-même, conservée longtemps dans la collection de Young à Boudjâ, a disparu depuis l'incendie de Smyrne (septembre 1923). — Notation vocale.

Traduction.

Tant que tu vis, brille ; ne t'afflige de rien outre mesure ; la vie dure peu ; le temps réclame son tribut.

5. PRÉLUDES CITHARODIQUES (HYMNES A LA MUSE)¹
 (1^{er} siècle av. ou ap. J.-C.)

a.

A - eï - dé mou - sa moi phi - lè mol - pès d'é - mès kal - ar - khou

b.

an - ré dé sôn ap' al - sé - òn é - mas, phré - nas dó - nei - tó

Kal - li - o - peï - a so - pha mou - sôn • pro - ka - tha - ghé - ti

¹ Conservés par divers manuscrits musicologiques byzantins (notamment Neapol. III C. 4 et Venetus VI, 10). 1^{re} édition par Vincenzo Galilei, 1581. La distinction des deux préludes est due à Wilamowitz (*Timotheus Perser*, p. 97). Voir surtout E. Beilermann, *Die Hymnen des Diogenes und Mesomedes* (1840), Th. Reinach dans *Revue des études grecques* IX (1896); Jan, *op. cit.* No 5. Notation vocale.

² Variante de transcription (mesures 3-4), voir à la fin du texte.

terp-nôn kaï so-phé mus-to-do-ta Ia-tous go-né

Vivante Dè-h-é Pâ-an eu-mé-neïs par-es-té moi

au-ré dé sôn ap'al-sé-ôn é-mas phrè-nas do-nai-tô

Traduction.

(a) Chante, Muse qui m'es chère, et prélude à ma propre chanson. Qu'une brise issue de tes bosquets fasse frissonner mon âme...

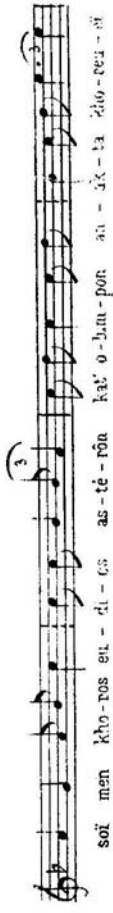
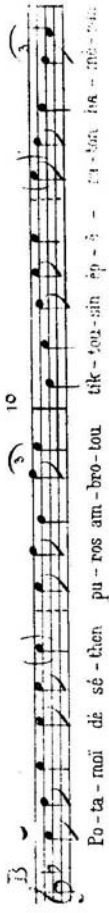
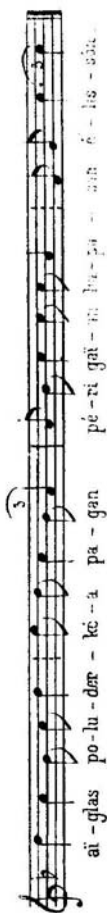
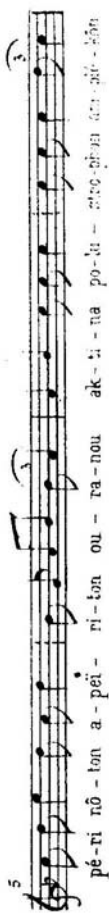
(b) O sage Calliope, qui diriges les Muses gracieuses, et toi dont la sagesse initie aux mystères, fils de Latone, Délion, Péan, assistez-moi de votre bienveillance...

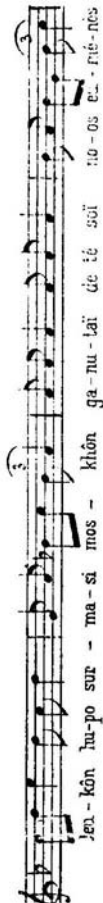
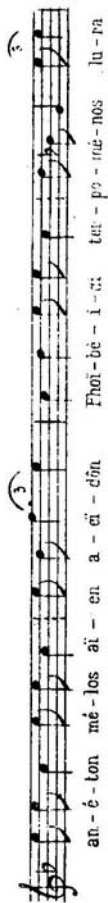
6. HYMNE AU SOLEIL, par Mésomède de Crète (vers 130 ap. J. C.).¹

Khi - o - no - bié - pha - rou pa - tet A - ois rho - do - es - san tus an - tu - ga pô - lôn

pta - nois hup' ikh - nes - si di - ó - kéis khru - sai - an a - gal - lo - mé - tes ko - maís

¹ Conservé, ainsi que le N^o 7, par les mêmes manuscrits que le N^o 5. 1^{re} édition par V. Galilée (*ib. supra*); plus complètement par Burette dans *Hist. de l'Acad. des Inscriptions*, V, 2 (1729) qui détermina le nom de l'auteur. Voir surtout *Bellermann op. cit.*; Jan, N^{os} 6-7. Notation vocale.





7. HYMNE A NÉMÉSIS, par Mésomède de Crète¹

A

Né - mé - si pté - ro - es - sa bi - ou ro - pa ku - a - nô - pi thé - a thu - ga - ter Di - kas

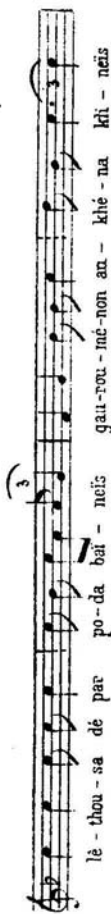
ha kou - pha phru - ag - ma - ta thra - tôn ep - é - kteis a - da - man - ti kha - li - no

5 ekh - thou - sa d'tot - brin o - lo - an bro - tôn mé - la - na phtho - non ek - tos e - lau - nais.

¹ Bibliographie comme pour le N^o 6, Notation vocale.



Hu-po son tru - khon as - ta - ton as - Li - bè kha-ro-pa mé-ro-pôn stre-phé-tai tu - kha



lé - thou - sa dé par po-da bai - neïs gau-rou - mé-non an - khé - na khi - neïs



hu-po pê-khun a - ëi bi-o-ton mé-treis neu-ëis d'hu-po kol - pon o - phrun ka-to



du - jon mé-ta khei - ra kra - tou - sa

The musical score consists of four staves. The first three staves contain the melody with lyrics underneath. The first staff begins with a 'C' time signature. The melody is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features several triplet markings (indicated by a '3' in a circle) over groups of three notes. The lyrics are: 'Hi - la - thi ma - kai - ra di - kas - po - lé Né - mé - si plé - ro - es - sa bi - ou ro - pa Né - mé - sin thé - on a - do - men a - ph - thi - tan ni - kén ta - nu - si - plé - rou omi - bri - mou né - mer - té - a kai par - é - dron Di - kan ha tan mé - ga - la - no - ri - an bro - tón'. The fourth staff is a single line of music with a '1' above it, indicating the end of the piece.

Hi - la - thi ma - kai - ra di - kas - po - lé Né - mé - si plé - ro - es - sa bi - ou ro - pa
 Né - mé - sin thé - on a - do - men a - ph - thi - tan ni - kén ta - nu - si - plé - rou omi - bri - mou
 né - mer - té - a kai par - é - dron Di - kan ha tan mé - ga - la - no - ri - an bro - tón

1
 nemésosa phérés kata Tartarou

³ La fin manque.

8. FRAGMENTS VOCAUX DE CONTRAPOLLINOPOÏS (vers 160 après I.-C.)¹



Pai - an ô Pai -

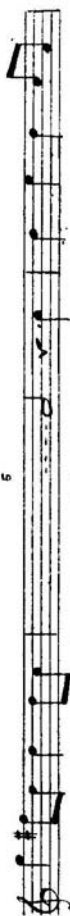


an (melpseî' odais kouron) ton Da - lou ter - pei p (rôn. Inopou t' au)



lôn kai dei - nai Xan - thou (Kirusês th' iras kle) dôn pa -

6



gai t' is - men - (ou kai krenmodês) Kre - ta Pai - an hos Mou -

¹ Papyrus provenant de la Thébaidé, conservé au Musée de Berlin, N^o 6870 (*Gr.*) 1^{re} édition par Schulart, *Sitzungsberichte de l'Acad. de Berlin*, 1918, p. 763 suiv. Voir Th. Reinach, *Rev. archéol.* 1919, p. 11 suiv. ; R. Wagner, *Philologus*, 1921, p. 256 suiv. Notation vocale. Le fragment a, entièrement composé de syllabes longues, pourrait être de Mésomède auquel Wilamowitz (*Gr. Verskunst*, p. 595) attribue un poème analogue *A la Nature*, placé sous le nom de Pythagore par le manuscrit.

sa (is pros Parnassou) kra - nas hum - non ex - ar - (kheis, eu prosta-)
 xas pho - nan hos pur b (al - leis aiglan sais) khaï - tais ste -
 psas La - ton - (s pai toxó teïsas) ma - tros lô - ban klé -
 s tó Dzeus da - dou - kheï
 don' a (ieon....) 10
 gran tó gas en 3 b6 - lais xa (nthoi tellontai kar) poi

b) PLAINTE DE TECMESSA

Au - to - pho - nô khé - ri kai phas - ga - non

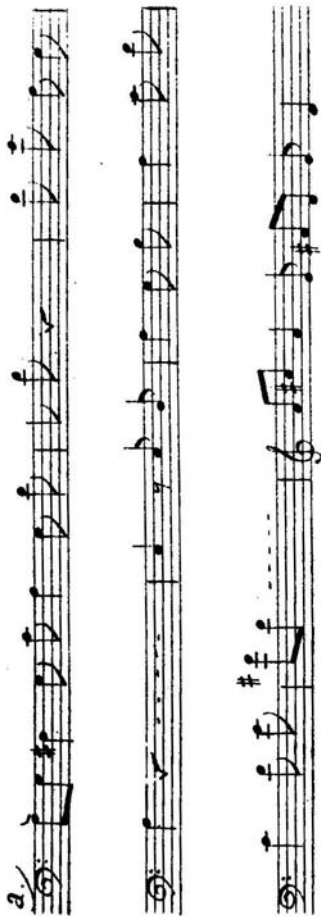
Té - la - mó - ni - 3 - da to son Ai - i - an é

d' O - du - sé - a ton a - li - tron o dzê

hel - ké - sin ho - po - thou - - mé - nos ..

ai - ma ka - ta kàtho - nos apo

9. FRAGMENTS INSTRUMENTAUX DE CONTRAPOLLINOPOLIS¹



¹ Bibliographie comme au N° 8. Notation instrumentale.

Four staves of musical notation, likely representing a single melodic line in G major, 6/8 time. The notation is written on five-line staves with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a double bar line and a common time signature 'C'. The second staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff contains a double bar line. The fourth staff ends with a double bar line and a common time signature 'C'.

10. HYMNE CHRÉTIENNE D'OXYRHYNCHUS (fin du III^e siècle ap. J. C.)¹

ou tan ê - ô si - lô mède'

as - tra phá - es - pho - ra (kai) po - ta - món ro - thi -

ôn pa - gai Hum - noun - tôn d'hé - môn pa - ré - ra k'hu -

yon k' hag - yon pneu - ma pa - sai du - na - incis é - pi - phó -

¹ Papyrus trouvé à Oxyrhynchus (Égypte), publié par A. Hunt et Stuart Jones. *Cyprh. Papyri*, XV (1922) N^o 1786. Voir Th. Reinsch, *Revue musicale*, 1^{er} juillet 1922 (III, 8 suiv.). Notation vocale.

nour - lôn a - men a - men k-a-tôs aï - nos (d'oc' c'is aï -)

eï) db - tê - ri no - no pan - tôn a - ga - thôn

a - men

Traduction.

... (Que les Vertus de Dieu ne se taisent ni le soir) ni le matin. Qu'ils ne gardent pas non plus le silence, les astres porteurs de lumière... et les sources des fleuves impétueux. Et, tandis que nous célébrons dans nos hymnes le Père, le Fils et le Saint-Esprit, que toutes les Vertus de la création entonnent ce refrain : « Amen! Amen! Puissance, louange, (gloire éternelle...) à l'unique dispensateur de tous les biens! Amen! Amen! »)

Dépôt légal : 4^e trimestre 1975

N^o d'éditeur : 44

N^o d'imprimeur : 44

Nos lecteurs sauront excuser quelques imperfections dans les caractères ; elles traduisent les difficultés techniques propres à la reproduction de textes anciens épuisés, dont il est, par définition, difficile de choisir l'exemplaire à rééditer.

Ce petit livre n'a pas la prétention de condenser en deux cents pages tout ce que l'on sait ou croit savoir de la musique des Anciens. Son but est de tracer les linéaments du sujet, en marquer les divisions, poser quelques principes incontestés, indiquer enfin les questions essentielles qui restent à résoudre et dont quelques-unes peut-être ne seront jamais résolues.

Il peut sembler étrange qu'un auteur qui a passé plus de quarante ans de sa vie à étudier la métrique et la musique grecques ose avouer qu'il ne sait pas au juste ce que c'est qu'un mode grec, à l'exception de la Doristi, et qu'il ne sait pas scander, ce qui s'appelle scander, une ode de Pindare ou de Bacchylide. Mais, en pareil cas, mieux vaut avouer son ignorance que de la masquer sous de belles phrases ou des conjectures hasardeuses.

On trouvera dans ce volume fort peu de théorie et principalement des faits. Ces faits, sont puisés à trois sources : 1° le recueil des poètes lyriques grecs ; 2° le corpus des métriciens et des musicologues ; 3° les débris qui subsistent de la mélodie antique.

L'auteur a l'ambition de faciliter aux musiciens et aux hellénistes l'accès d'un sujet intéressant, qui ne peut laisser indifférent aucun ami de l'Art ou de l'antiquité classique.

EDITIONS D'AUJOURD'HUI
(83 120) Plan de la Tour (Var)