

1791

a E. Votter  
L'homme au viol  
R

# UNE PAGE

DE

# MUSIQUE GRECQUE

PAR

THÉODORE REINACH

Extrait de la REVUE DE PARIS du 15 Juin 1894



PARIS  
 IMPRIMERIE ET LIBRAIRIE CENTRALES DES CHEMINS DE FER  
 IMPRIMERIE CHAIX  
 SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE CINQ MILLIONS  
 Rue Bergère, 20  
 1894

UNE PAGE

DE

MUSIQUE GRECQUE

PAR

THÉODORE REINACH

---

Extrait de la REVUE DE PARIS *du 15 Juin 1894*

---

PARIS

IMPRIMERIE ET LIBRAIRIE CENTRALES DES CHEMINS DE FER

IMPRIMERIE CHAIX

SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE CINQ MILLIONS

Rue Bergère, 20

1894

## UNE PAGE DE MUSIQUE GRECQUE

L'exploration méthodique du sol et du sous-sol des pays classiques a renouvelé, de nos jours, l'étude des civilisations anciennes. Des découvertes telles que celles de l'Hermès de Praxitèle ou des lois de Gortyne — pour ne citer que les deux conquêtes les plus mémorables du dernier quart de siècle — ont convaincu les plus sceptiques et les plus frivoles que quelques centaines de milliers de francs consacrées à des fouilles archéologiques par les gouvernements européens ne sont point de l'argent perdu. L'art et la science trouvent également leur profit à ces exhumations qui sont de véritables résurrections : grâce à elles, la connaissance des mœurs et des institutions grecques et romaines se précise et s'approfondit chaque jour ; grâce à elles, l'histoire de l'architecture, de la sculpture, de la peinture antiques se dégage peu à peu des brumes du passé et de la demi-science des tardifs compilateurs. A la place d'insipides listes de noms et de vaines hypothèses, les monuments accumulés, classés dans les musées, permettent désormais de substituer des faits bien établis, des dates exactes, des enchaînements logiques ; la curiosité des savants trouve à se satisfaire en même temps que de nouvelles sources de jouissance s'ouvrent aux amateurs et aux artistes.

Dans ce grand renouveau de l'archéologie classique, qui marque la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, seule la musique n'avait pas encore eu sa part. Aucun art cependant n'a été plus honoré par les anciens et cultivé avec plus d'ardeur : musique et gymnastique — toute l'éducation des Grecs, on peut dire toute la fleur de leur civilisation, se résume en ces deux mots. Nul banquet, nulle fête religieuse, nulle représentation dramatique ne pouvait se passer du chant et des instruments ; les plus grands poètes étaient en même temps les plus grands compositeurs, et les philosophes, qui ne traitent qu'en passant, comme dédaigneusement, des arts du dessin, ont employé des pages éloquentes à décrire les effets psychologiques, la puissance éducatrice de cet art, à la fois le plus sensuel et le plus immatériel de tous.

Cependant, de tout ce brillant développement que laissent entrevoir les textes des auteurs, combien peu de vestiges avaient survécu ! et qui osait espérer naguère de voir le hasard des découvertes en augmenter le nombre ? Que la pioche des fouilleurs, explorant un champ de ruines ou une nécropole abandonnée, vienne heurter contre un torse de statue, un chapiteau de colonne ou un tesson de vase peint, cela se conçoit, cela se voit tous les jours. Mais la musique est de sa nature impalpable, la tradition antique ne s'en était pas conservée à l'époque où les Byzantins copièrent les poètes grecs, et les frères matériaux sur lesquels on la notait à l'époque classique — tablettes de cire ou feuilles de papyrus — n'ont pas dû échapper aux multiples causes de destruction qui les guettaient de toutes parts.

Sans doute nous apprenons que la deuxième Olympique de Pindare avait été gravée sur marbre en lettres d'or dans le temple d'Athéna à Lindos ; Pausanias lisait encore, dans le temple d'Hammon en Libye, un autre hymne du grand poète, inscrit sur une stèle triangulaire. Mais ces hommages s'adressaient à la poésie, non à la musique, et rien n'autorise à croire que le texte de ces odes, fût-il retrouvé dans les décombres de ces vieux sanctuaires, y serait accompagné de leur notation musicale. Les précédents à cet égard étaient peu encourageants ; c'est par centaines, par milliers, que l'on compte les inscriptions en vers rassemblées dans les grands

recueils épigraphiques : plusieurs de ces textes ont un caractère lyrique prononcé, et cependant jamais jusqu'à présent la mélodie ne s'était retrouvée en même temps que les paroles. Je me trompe. Il y a une dizaine d'années, un savant anglais, M. Ramsay, copia à Tralles une sorte d'épithaphe morale dont les sentences rythmées, dignes de M. de la Palisse, étaient surmontées de signes mystérieux ; on n'a pas tardé à y reconnaître des notes de musique, un petit air complet — mais cet air avait tout juste huit mesures. Très peu de temps après, sur un lambeau de papyrus de la collection de l'archiduc Régnier, M. Wessely déchiffrait une douzaine de notes d'un chœur de l'*Oreste* d'Euripide... et c'était tout.

Ces découvertes avaient fait peu de bruit en dehors du petit monde des savants spéciaux : elles ne méritaient pas d'en faire davantage. Mais voici qu'une nouvelle bien autrement importante nous est arrivée de Delphes : l'École française d'Athènes, dès les premiers coups de sonde donnés sur l'emplacement du sanctuaire d'Apollon, a mis au jour toute une petite bibliothèque musicale gravée sur marbre, des fragments d'hymnes religieux accompagnés de leur notation antique. Le plus important de ces fragments, désormais célèbre sous le nom d'*Hymne à Apollon*, est aux deux tiers intact. Après qu'un éminent helléniste, M. Henri Weil, en eut déchiffré le texte, après que j'en eus transcrit et restitué la mélodie, un de nos musiciens les plus raffinés, M. Gabriel Fauré, lui a composé un accompagnement discret, où son art très moderne a su se faire suffisamment antique pour la circonstance. Ainsi réparé et habillé, l'hymne à Apollon a fait rapidement son chemin à travers le monde. Deux auditions publiques à Athènes, six à Paris, deux en province, une à Constantinople et une à Bruxelles n'en ont pas épuisé le succès : c'est véritablement une voix qui sort de la tombe et le public, savants et ignorants, ne se lasse pas de l'écouter, tant cette voix vieille de deux mille ans a conservé de jeunesse, de fraîcheur et de charme. Les fouilles de Delphes ne pouvaient s'ouvrir sous un plus favorable augure, et l'occasion paraît bonne d'examiner brièvement ce que nous savions, avant cette trouvaille inespérée, de l'art musical des Grecs, et ce que cette trouvaille nous apprend de nouveau.

## I

Même avant cette exhumation mémorable, il y avait quelque exagération à prétendre — comme on le faisait souvent — que la musique des Grecs avait péri tout entière, et que c'était chimère d'espérer la ressaisir jamais. Pour apprécier exactement l'étendue de nos pertes, il fallait distinguer entre les quatre éléments qui concourent au Beau musical et se retrouvent dans toute musique digne de ce nom : Rythme, Mélodie, Harmonie simultanée, Instrumentation.

En ce qui concerne l'Harmonie simultanée et l'Instrumentation, le naufrage est sans doute irréparable, mais ce n'est pas la seule raison de s'y résigner philosophiquement. Ces deux branches de l'art, étroitement apparentées entre elles — car le timbre des instruments n'est qu'une forme subtile et en quelque sorte infinitésimale de la superposition des sons — sont dans le domaine de la musique ce que le coloris et le clair-obscur sont dans celui de la peinture. Tout indique qu'elles n'ont jamais atteint chez les Grecs un développement comparable à celui qu'elles devaient prendre dans l'art moderne sous l'influence des races du Nord et de l'esprit chrétien.

L'Harmonie simultanée existait, mais limitée probablement à deux sons. L'accord de trois sons, fondement de l'harmonie moderne, restait inconnu ou négligé. Bien plus, l'harmonie à deux parties elle-même n'était guère admise, ce semble, que dans le concert de deux instruments, ou d'un instrument et d'une voix. Quand deux ou plusieurs voix chantaient ensemble, c'était invariablement à l'unisson ou à l'octave, et une expérience toute récente, — le *Rêve*, de M. Alfred Bruneau, — est là pour démontrer que les effets de ce genre, parfois exquis, finissent par engendrer la monotonie.

L'orchestre des Grecs n'était pas moins imparfait que leur polyphonie. A la vérité, ils ne dédaignaient pas la musique purement instrumentale, *aulétique* ou *citharistique* ; ils avaient,

comme nous, des salles de concert et des virtuoses applaudis, et leurs écrivains nous ont transmis le catalogue de toute une collection d'instruments de musique. Mais sous les étiquettes qu'on regarde les objets : on verra que tous ces instruments, aux noms si variés, se ramènent en définitive à deux types : la lyre ou cithare et la flûte. Or la lyre était une harpe, moins l'étendue, et la flûte une clarinette, moins la sonorité. Qu'on se représente donc un orchestre composé exclusivement de harpes et de clarinettes, sans violons, sans contrebasses, sans bassons, sans cuivres, et l'on aura une idée de ce que pouvait être la musique instrumentale des Grecs : peut-être trouvera-t-on qu'il y a des pertes plus déplorables.

Si la polyphonie et l'instrumentation sont le coloris de la musique, le rythme et la mélodie en sont le dessin. Ici les qualités natives du génie hellénique reprennent tous leurs avantages : finesse des perceptions sensibles, justesse de l'expression, sentiment exquis de la ligne. Nous serions vraiment à plaindre si tout cela avait péri sans retour, mais heureusement il n'en est rien.

Et d'abord la rythmique, qui jouait dans l'art musical des Grecs un rôle tout à fait prépondérant — ils faisaient du rythme l'élément mâle du chant, et de la mélodie l'élément femelle — la rythmique des Grecs nous est aussi bien connue qu'elle l'était des Grecs eux-mêmes. Pour en apprécier les ressources infinies, on n'a qu'à lire, ou mieux encore à déclamer les odes de Pindare, les parties lyriques des tragédies d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, et des comédies d'Aristophane. Qu'on n'aille pas crier au paradoxe et demander, avec un critique moderne, si le texte des chœurs d'*Athalie* pourrait servir à reconstituer l'histoire de la musique française. La comparaison porte à faux. Le compositeur moderne, dans l'invention de ses motifs rythmiques, n'est lié par le texte poétique que d'une manière très générale. Qu'il observe à peu près la place des « temps forts » naturels, qu'il n'insiste pas trop sur les syllabes muettes et ne glisse pas trop vite sur les syllabes appuyées, c'est tout ce qu'on lui demande, et du reste il sera libre de remplir comme il l'entendra le contenu rythmique de ses mesures. Il n'en allait pas de même chez

les Grecs. Leur poésie lyrique était essentiellement destinée à la déclamation, et il était impossible de la déclamer sans la chanter, car la prononciation de ce langage, « le plus beau qui soit né sur les lèvres humaines », était fondée sur la distinction rigoureuse des syllabes longues et des brèves. Le musicien n'ajoutait au texte poétique que le dessin mélodique, la hauteur plus ou moins grande des sons successifs; quant au dessin rythmique, quant à la durée de chaque syllabe, — variant de un à cinq « temps simples » — quant au rapport de durée des longues et des brèves, tout cela résultait nécessairement de la quantité naturelle combinée avec les lois de la structure des vers. Par exemple, dans un air à  $3/8$ , le mot *aghété*, dont les trois syllabes sont brèves, ne pouvait être représenté que par trois croches; le mot *deinos* par une noire et une croche. Le compositeur n'était pas libre de modifier ces valeurs, pas plus que de choisir arbitrairement le rythme de sa mélodie; tout au plus pouvait-il — et encore sous certaines restrictions — placer quelquefois deux notes brèves, deux croches, sur une syllabe de la durée totale d'une noire. S'il usait trop fréquemment de cette licence, s'il décomposait surtout une longue « prolongée » en quatre ou cinq notes dont la somme représentait la durée totale de la syllabe, il encourait la censure des bons juges: Aristophane se moque de ces « roulades » chez Euripide. En somme, dans la musique de chant, la valeur des notes était imposée par le texte; aussi cette valeur ne s'indiquait-elle presque jamais, parce que l'indication en eût été superflue; la notation musicale des Grecs visait avant tout à l'économie.

Ce sont là de bien étroites lisières et qui paraîtraient intolérables à un compositeur moderne. Le musicien antique s'en accommodait d'autant plus aisément que le plus souvent il ne faisait qu'un avec le poète: paroles et musique lui venaient ensemble d'un seul jet; c'était lui-même se faisant la loi à lui-même. En ce qui nous concerne, cette étroite subordination du rythme musical au rythme poétique a pour la reconstitution de la musique antique un inappréciable avantage: la disparition presque complète des mélodies n'empêche pas de ressaisir avec certitude le contour rythmique des morceaux dont les paroles se sont conservées; les œuvres lyriques des



poésie, à la situation dramatique, en un mot au rythme de la pensée.

Que si du rythme nous passons à la mélodie, le terrain devient moins solide et les documents moins abondants. Toutefois, ici encore, on a eu tort d'exagérer notre misère et de la proclamer sans remède. A défaut d'une bibliothèque de partitions musicales, l'antiquité nous a légué, en effet, une bibliothèque de traités théoriques sur la musique, et ces traités, publiés dès le xvii<sup>e</sup> siècle, consciencieusement étudiés et commentés de nos jours, nous font connaître le système mélodique des anciens Hellènes dans ses principes, sinon dans le détail de ses applications.

Ces principes avaient beaucoup d'analogie avec les nôtres : ceux-là seuls pourront s'en étonner qui ignorent que notre musique moderne dérive, en dernière analyse et sans solution de continuité, de la musique des Grecs à travers les obscures transformations du chant liturgique du moyen âge<sup>1</sup>. Comme l'alphabet, la gamme n'a été inventée, ou pour mieux dire découverte qu'une fois : nous bâtissons encore sur les fondements que les Grecs ont posés, et ces fondements même, c'est la nature et l'expérience qui les leur avaient fournis. S'ils ignoraient les procédés délicats qui permettent à la science moderne de compter exactement les vibrations acoustiques, ils reconnurent de bonne heure les rapports numériques très simples qui existent entre les divisions d'une corde vibrante ou d'un tuyau sonore produisant les sons de la gamme naturelle. Toutes choses égales d'ailleurs, la corde ou le tuyau coupés à la moitié de leur longueur sonneront l'octave aiguë du son primitif; coupés aux deux tiers la quinte, aux trois quarts la quarte, aux quatre cinquièmes la tierce, aux huit neuvièmes ou aux neuf dixièmes la seconde majeure ou mineure, c'est-à-dire le « ton ». Ces intervalles sont donc identiques à ceux que nous désignons sous les mêmes noms; et c'est à Pythagore qu'est due la découverte des relations mathématiques, encore consignées dans nos traités de physique et d'harmonie, qui ont confirmé d'une manière

1. Découvrir les restes de mélodies anciennes emprisonnées dans les hymnes de l'antiphonaire romain est une tâche délicate, mais féconde, qui occupe en ce moment un éminent musicologue, M. F.-A. Gevaert.

scientifique les données instinctives de la sensibilité humaine.

Les Grecs, élèves intelligents de la nature, n'avaient pas, d'ailleurs, attendu Pythagore pour constituer leur gamme musicale. Elle se composait, comme la nôtre, de sept notes ou, si l'on préfère, de huit dont la dernière sonnait à l'octave de la première. Comme chez nous, ces notes, dans la gamme ordinaire, étaient séparées par des intervalles d'un ton ou d'un demi-ton. La quarte et la quinte étaient après l'octave, qui est leur somme, les intervalles consonants et les cadences mélodiques par excellence. Enfin, les Grecs connaissaient et pratiquaient, comme nous, le système des échelles de transposition, vulgairement appelées *tons*, qui permettent d'adapter une mélodie donnée à la nature des voix et des instruments disponibles. Dans le courant d'un même morceau, cantilène ou air de flûte, ils passaient aussi quelquefois d'un ton à un autre, ou, sans abandonner définitivement le ton initial, ils empruntaient des notes accidentelles à un ton voisin, réalisant ainsi ce que nous appelons aujourd'hui des modulations passagères<sup>1</sup>.

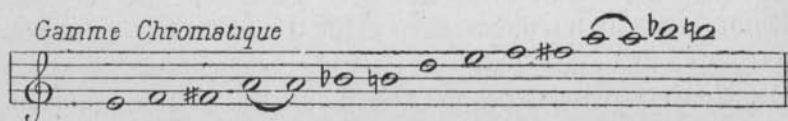
A côté de ces analogies essentielles, il faut signaler deux différences importantes qui constituaient au profit de la mélodie ancienne une supériorité réelle de ressources sur la nôtre.

La musique moderne ne connaît que deux *modes* : le majeur et le mineur. En d'autres termes, si l'on suppose toutes les mélodies ramenées à l'échelle qui s'écrit sans armature à la clef, les sons qui les composent, placés dans l'ordre naturel et débarrassés des notes accidentelles, reproduiront invariablement soit la gamme d'Ut majeur, soit celle de La mineur, qui ne diffèrent que par la place où sont intercalés les demi-tons. Ce sont là nos deux modes fondamentaux. Or les Grecs, au lieu de deux octaves types de ce genre, en comptaient sept : chaque degré de l'échelle naturelle pouvait servir de point de départ à une gamme sans accidents, ayant

1. Certaines de ces modulations étaient si usuelles que les notes qui les caractérisaient, empruntées en réalité à un ton relatif, étaient considérées comme faisant partie du ton principal : ce sont les notes du tétracorde dit *conjoint*. C'est comme si nous regardions comme appartenant au ton d'Ut le Fa dièse ou le Si bémol, qui paraissent si fréquemment dans les mélodies écrites en Ut majeur.



jamais présenter deux demi-tons successifs. Chez les Grecs, au contraire, à côté des gammes *diatoniques*, dont on vient de voir les diagrammes, on rencontrait des gammes *chromatiques*, tantôt employées isolément, tantôt associées aux gammes diatoniques correspondantes. La gamme chromatique des Grecs se composait d'une série de *tétracordes*, enchaînés ou séparés, dont chacun présentait deux demi-tons accouplés suivis d'une tierce mineure; le même dessin se répétait indéfiniment, franchissant toujours les mêmes intervalles.



La fréquence et surtout la continuité des demi-tons donne à ces gammes et aux mélodies qui en dérivent un caractère plaintif, langoureux, presque féminin, éminemment propre à la traduction des sentiments pathétiques. J'ai supposé, pour fixer les idées, qu'il s'agissait de demi-tons véritables, de demi-tons diatoniques; mais, en pratique, les notes « resserrées » de la gamme chromatique pouvaient aussi être séparées par des intervalles de trois huitièmes de ton, d'un tiers, d'un quart de ton. C'étaient là autant de variétés; ou, comme on disait, de *nuances* du genre chromatique, qui trouvaient toutes leur emploi dans la musique instrumentale. La dernière variété, celle où les trois notes resserrées se succèdent à la distance d'un quart de ton, était censée même constituer un genre à part, le fameux genre « enharmonique », aussi étranger à nos habitudes musicales que répugnant à une oreille moderne. Ce genre, plus célèbre que connu, était d'ailleurs tombé en désuétude dès l'époque d'Alexandre le Grand, et n'a bien certainement jamais été employé en dehors de la musique de flûte ou de cithare.

## II

Tel était, en substance, l'état de nos connaissances sur la musique des Hellènes avant la découverte qui vient de les faire entrer dans une phase nouvelle. On voit ce qui manquait surtout à notre information : c'étaient des documents pratiques, illustrant la manière dont les compositeurs anciens appliquaient les principes, utilisaient les ressources mélodiques énumérées par les théoriciens. « En dépit des textes les plus étendus et des hypothèses les plus ingénieuses, écrivait M. Henri Lavoix, tant que l'on n'aura pas retrouvé quelque œuvre entière de musique antique de la bonne époque, bien authentique, bien claire et bien interprétée, nous ne saurons rien, ou du moins nous saurons peu de chose sur le véritable art musical grec. »

Ce n'est pas à dire que les restes de musique grecque fissent entièrement défaut, mais ils étaient en bien petit nombre, de basse époque et ne compensaient pas leur brièveté par leur intérêt musical. Sans parler de quelques fragments tout à fait insignifiants ou d'une authenticité douteuse, l'héritage mélodique de l'antiquité se réduisait en somme à trois hymnes de l'époque des Antonins, c'est-à-dire du 11<sup>e</sup> siècle après l'ère chrétienne. Ces hymnes, conservés par plusieurs manuscrits et publiés dès l'époque de la Renaissance, sont attribués à deux compositeurs, Denys et Mésomède : le premier, complètement inconnu, et dont l'existence même est aujourd'hui contestée ; le second, célèbre de son temps et qui, à défaut de génie, sut se concilier la faveur de l'empereur Hadrien en lui enseignant à chanter au son de la cithare et en faisant le panégyrique de son favori Antinoüs. De ces trois compositions, la plus courte et de beaucoup la meilleure est l'*Hymne à la Muse*, écrit dans le mode dorien et le mètre iambique (6/8). C'est un petit morceau d'un rythme facile et un peu vulgaire, d'un tour mélodique pur et gracieux. On y retrouve comme un reflet du charme sobre inhérent à toutes les

productions de l'art hellénique, mais ce reflet est ici déjà bien pâle et presque éteint; dans cette simplicité trop exagérée pour être sincère, on croit reconnaître les tendances archaïsantes d'un siècle fatigué : les musiciens officiels d'Hadrien faisaient du faux Terpandre comme ses statuaires faisaient du faux Polyclète.

Tout autre est le caractère de l'*Hymne à Apollon*, retrouvé par l'École française d'Athènes dans les ruines du « trésor des Athéniens » à Delphes. Le lieu de la découverte, l'aspect matériel du monument, le texte du poème nous révèlent, à première vue, une composition sinon de l'époque classique, du moins de celle qui l'a suivie immédiatement; le fait que l'hymne, paroles et musique, a été gravé sur marbre aux frais de l'État et conservé dans un édifice public et sacré, nous avertit que nous sommes en présence, je ne dis pas d'un chef-d'œuvre, mais d'un morceau qui, dans son temps, a passé pour tel : c'est, en tout cas, un excellent spécimen de la musique officielle, de la musique admirée au III<sup>e</sup> siècle avant l'ère chrétienne. Aucun autre débris de la musique antique ne peut rivaliser avec cette grande cantilène pour l'ancienneté, l'authenticité de la transmission et la valeur esthétique.

Le « trésor des Athéniens », construit peu de temps après la bataille de Marathon et décoré de charmantes sculptures où l'on sent, dit M. Homolle, « le parfum de la perfection naissante », tenait à la fois d'un musée, d'un dépôt d'archives et d'une sacristie. C'est là que se réunissaient pour former leur cortège les ambassadeurs délégués par la république athénienne aux fêtes de Delphes; c'est là aussi que s'accumulaient de siècle en siècle les offrandes de toute sorte que la piété intéressée de l'État ou des particuliers athéniens consacrait au grand dieu Apollon. Les murs de cet édifice étaient entièrement couverts d'inscriptions : décrets honorifiques, catalogues de délégués, poésies de circonstance jugées dignes de l'honneur de la gravure. Plusieurs de ces poésies étaient accompagnées de signes, gravés entre les lignes du texte, où l'œil exercé reconnaît immédiatement des notes de musique. Tous les fragments célébraient, dans des mètres divers, la gloire d'Apollon; tous appartiennent à des hymnes composés et exécutés à l'occasion d'une des grandes

fêtes nationales ou plutôt internationales qui se célébraient périodiquement à Delphes.

Ces fêtes étaient au nombre de deux : les *Pythiques*, dont l'origine se perd dans la nuit des siècles, et les *Sôtéries*, d'institution beaucoup plus récente. Quarante ans environ après la mort d'Alexandre, des bandes gauloises, descendues de la vallée du Danube, avaient forcé le défilé des Thermopyles et marché sur le riche sanctuaire de Delphes, dont les trésors les attiraient comme une proie facile. Leur tentative fut déjouée, on ne sait trop comment. Éprouvèrent-elles un échec militaire? leur marche fut-elle arrêtée par des éboulements de rochers? ou l'or grec dut-il racheter le temple d'Apollon comme un siècle auparavant l'or romain avait racheté le Capitole? Toujours est-il que les barbares, suivis à la piste par les milices helléniques, durent battre en retraite. La légende, s'emparant bientôt de ces événements, grandit l'insuccès des Gaulois aux proportions d'un désastre qu'elle attribua à une intervention surnaturelle.

C'est en souvenir de cette délivrance miraculeuse du sanctuaire d'Apollon que furent instituées les *Sôtéries*, la « fête du Salut ». Elles comprenaient, comme toutes les solennités analogues, des sacrifices, des processions accompagnées de chants choriques, des concours de gymnastique, de poésie et de musique. Ces derniers étaient les plus importants de tous, car Delphes fut de tout temps la capitale musicale de la Grèce, comme Olympie en était la capitale athlétique : la conformation du terrain s'y prêtait d'ailleurs bien mieux aux paisibles joûtes des citharèdes qu'aux courses de chevaux ou de chars ; dans ce vallon grandiose, qu'encadrent des rochers abrupts le plus souvent couronnés de neiges, la nature est vraiment pleine de la majesté du dieu, et ce théâtre naturel semble appeler l'inspiration poétique et musicale. Athènes, qui avait pris une grande part à la victoire, n'en prit pas une moins active aux fêtes destinées à la commémorer. Ses poètes, ses musiciens, — des inscriptions l'attestent, — entraient en lice pour la composition des hymnes, des « péans » qui célébraient la gloire d'Apollon, vainqueur des barbares impies, comme jadis du dragon farouche. Et comme les fragments delphiques associent plusieurs fois, dans un même chant de triomphe, la victoire historique et la victoire légendaire, on

a supposé, non sans vraisemblance, qu'il faut y voir des hymnes récompensés dans le concours des Sôtéries et dus à des lauréats athéniens; l'œuvre des heureux vainqueurs était consignée sur le marbre, aux frais de leur gouvernement: c'est une sorte de cahier d'honneur musical. Entre le sujet de ces cantates officielles et la nationalité des auteurs de la découverte, le rapprochement était trop piquant et trop facile pour ne pas s'imposer dès l'abord: les fils des Gaulois rendant à la lumière les chants destinés à immortaliser l'audace sacrilège de leurs ancêtres, — quel admirable sujet à mettre en vers latins, si l'on en faisait encore!

La plus longue et la mieux conservée de ces cantates, ou pour les appeler de leur nom antique, de ces *prosodia*, l'*Hymne à Apollon* par excellence, était gravée sur trois grands blocs de marbre qui se faisaient suite: le dernier, qui ne devait d'ailleurs contenir que quelques vers, a complètement péri; le premier est sérieusement endommagé. Du nom de l'auteur, qui occupait la première ligne, il ne subsiste que l'indication de sa patrie: il était athénien; on pouvait s'y attendre, Mieux que toute analyse, une traduction littérale donnera une idée du style de cette ode, qui a autant de souffle qu'on en peut demander à un morceau de lyrisme officiel:

« Toi qui es illustre par le jeu de la cithare, enfant du grand Zeus, je dirai comment, auprès de ce pic couronné de neiges, tu révéles à tous les mortels d'impérissables oracles, comment tu conquis le trépied prophétique, que gardait un dragon ennemi, lorsque tes traits mirent en fuite le monstre bigarré aux replis tortueux. »

Vient ensuite un passage trop mutilé pour se prêter à une tentative de restitution sérieuse: on entrevoit qu'il y est encore question du dragon qui pousse en expirant « d'effroyables sifflements ». Du monstre de la fable, le poète rapproche les Gaulois féroces, « l'Arès des Galates », qu'Apollon chassa de son sanctuaire en les frappant de terreur. Quand le texte reprend, à l'invocation d'Apollon succède l'invocation des Muses:

« Vous qui avez reçu en partage l'Hélicon aux bois profonds, filles aux beaux bras de Zeus qui retentit au loin, venez, pour charmer de vos chants votre frère Phoibos à la chevelure d'or, qui sur le faite à double cime de cette roche

Parnassienne, parmi les illustres Delphiennes, visite les flots de Castalie aux belles ondes, sur le promontoire de Delphes, protégeant la colline prophétique.

» Avance, illustre Attique, nation à la grande cité, toi qui, grâce aux prières de la déesse armée Tritonide (Pallas Athéna), habites un sol inviolé. Sur les autels sacrés, Héphaïstos consume les cuisses des jeunes taureaux; avec lui, l'encens d'Arabie monte vers l'Olympe. Le clair murmure du lotus (de la flûte) sonne en chants variés, et la cithare d'or aux doux sons répond à la voix des hymnes. Et voici tout l'essaim des théores (pèlerins officiels), natifs de l'Attique... »

Ici s'arrête le texte; l'hymne s'achevait sans doute sur une courte et fervente prière.

Venons à la mélodie qui accompagnait ce poème, d'une inspiration un peu factice, mais d'une composition ingénieuse. Cette mélodie est notée par des signes gravés entre les lignes du texte, au-dessus des syllabes correspondantes: l'échantillon que voici donne une idée très suffisante de l'aspect que présente cette vénérable page, ancêtre de toutes nos partitions musicales.

Θ    ///    Θ            Ι Μ Ι            Μ Υ Μ  
ΜΟΛΕ ΤΕ ΣΥΝΘΑΙΜΟΝ ΙΝΑ ΦΟΙΟΙ ΒΟΝΩΙ ΔΑΕΙ

Μ Φ            Φ Υ            Φ Θ            Υ Λ Υ  
ΣΙ ΜΕΛΨΗΤΕ ΧΡΥΣΕΟ ΚΟΜΑΝΟΣ ΑΝΑΔΙΚΟΡΥΝ

Θ Υ                    Θ            Μ            Θ Ι            Μ Υ //  
ΒΑ ΠΑΡΝΑΣ ΣΙ ΔΟΣ ΤΑΑΣ ΔΕ ΠΕΤΕΡΑΣ ΕΔΡΑΝΑΜ.

Υ Μ            Υ Μ Ι Θ Ι Θ Γ            Υ Λ Γ  
ΤΑ ΚΑΥΤΑΙ ΕΙΣ ΔΕ ΕΛΦΙΣ ΗΝ ΚΑΣΤΑΛΙ ΔΟΣ

Υ Λ Υ            Θ Γ            Λ            Μ  
ΕΟΥ ΓΔΡΟΥΝΑΜΑΤΕ ΠΙΝΙΣ ΕΤΑΙ ΔΕ ΛΦΘΝΑΝΑ

Υ            Μ Ι Θ Ι Μ            Φ  
.. Ω Ω ΝΑ ΜΑ ΑΝΤΕΙ ΕΙ ΟΝ ΕΦΕ ΠΩΝ ΠΑΓΟΝ

On a parlé, à propos de ces signes, de nouveaux hiéroglyphes et l'on a demandé, non sans une pointe de scepticisme,

quelle pierre de Rosette en avait livré la clef. Il n'y a là cependant ni mystère ni divination d'aucune sorte, et le secret de la notation musicale antique n'a jamais cessé d'être connu des initiés. « Sur aucun point de la science musicale des anciens, écrivait il y a vingt ans le savant historien de la musique grecque, M. Gevaert — et ces paroles prennent aujourd'hui un air de prophétie — nous n'avons des informations aussi précises, aussi concordantes que sur la notation. A supposer que l'on retrouvât une des grandes compositions musicales de l'époque classique, le déchiffrement en serait probablement plus aisé que celui de certaines œuvres polyphoniques du XIV<sup>e</sup> siècle. » Rien de plus exact. Le système de notation des Grecs, ou plutôt leurs deux systèmes de notation sont, en effet, assez simples, et tout au moins merveilleusement économiques. Il n'y a ici ni portées, ni clefs, ni armatures, ni indications de durée ou de mesure. Tout se réduit à un signe unique pour chaque note de la mélodie, signe qui en indique la hauteur, ou, si l'on préfère, l'acuité absolue; lorsqu'une note est répétée plusieurs fois de suite, elle ne s'écrit qu'une fois, sur la première syllabe; quant à la durée, elle ne se marque jamais: elle résulte nécessairement, — nous l'avons dit plus haut — de la constitution rythmique du texte chanté.

Ces règles sont communes aux deux systèmes de notation; seule la forme des signes y diffère. Dans un système, ces signes sont les lettres de l'alphabet ordinaire, employées soit sous leur forme directe, soit renversées ou tronquées; dans l'autre système, particulièrement, mais non exclusivement, employé pour la musique instrumentale, on se servait de signes conventionnels, demi-géométriques, demi-alphabétiques, groupés par triades de même famille. C'est dans le premier et le plus simple des deux systèmes qu'est noté l'Hymne à Apollon; il ne présente à cet égard rien d'extraordinaire, si ce n'est le soin qu'a pris le lapicide de dédoubler dans l'écriture les syllabes qui sont dédoublées mélodiquement, c'est-à-dire chantées sur deux notes: c'est ainsi qu'il écrira *Phoi-oi-bon* au lieu de *Phoibon*, parce que la syllabe longue *Phoi*, de la durée totale d'une « blanche », se décompose mélodiquement en deux « noires », Si-La. Précaution superflue, dira-t-on peut-être; mais elle a pour effet de dissiper toute équivoque dans la

distribution des notes de la mélodie entre les syllabes du poème.

Un petit ouvrage d'une valeur inappréciable, mais qui malheureusement n'a pas été réédité depuis deux siècles, l'*Introduction* d'Alypius, nous fait connaître le nom, la forme et la valeur de tous les signes de la notation antique. Alypius vivait probablement à l'époque romaine, mais il a certainement puisé ses renseignements à des sources bien plus anciennes, et rien d'ailleurs ne permet de croire que le système de notation ait jamais subi le plus léger changement. Ce système avait pour base la distinction des *tons* ou échelles de transposition, au nombre de quinze. L'« échelle complète », le clavier musical des Grecs pouvait être noté dans chacun de ces quinze tons, et ce clavier comportait deux octaves ou quinze degrés, soit quinze signes différents. Alypius donne le tableau complet des quinze notes dans chacun des quinze tons; pour plus de sûreté, chaque signe est accompagné d'une description qui permettrait d'en retrouver la forme alors même que le copiste se serait trompé. Nous savons aussi, par des sources multiples, l'étendue des intervalles successifs qui séparaient les différents sons du clavier, soit dans le genre diatonique, soit dans le genre chromatique: dès lors la hauteur *relative* des notes antiques est connue avec une certitude mathématique. Cela seul suffirait pour transcrire correctement une mélodie, car la hauteur absolue de l'air, surtout dans la musique vocale, importe peu, et il faut être dupe des mots ou d'une singulière illusion pour s'imaginer que la *Marseillaise* fasse un autre effet chantée en Ut naturel ou en Si bémol. Mais il y a plus: nous pouvons déterminer, à quelques vibrations près, la hauteur *absolue* de toutes les notes antiques. Effectivement l'étude de la nomenclature des tons grecs révèle cette règle, que chaque ton porte le nom du mode auquel correspondent, dans ce ton, les notes de l'octave moyenne des voix; et ce sont ces notes qui seules sont exprimées par des lettres ordinaires sous leur forme directe. L'octave moyenne des anciens ne devait pas différer sensiblement de la nôtre, car ce n'est pas en vingt siècles que s'accomplit une évolution physiologique dans un organe: elle s'étendait donc comme chez nous de Ré à Ré. Il résulte de là que dans chaque ton grec, les

deux notes, qui limitent au grave et à l'aigu l'octave homonyme du ton, correspondent respectivement au Ré grave et au Ré aigu de la clef de Sol; de là découle la valeur absolue de toutes les autres notes du clavier. Il faut observer que les inventeurs du système ne se sont pas préoccupés de mettre en harmonie la notation des différents tons: les mêmes lettres prennent quelquefois, dans deux tons différents, des valeurs différentes, et réciproquement le même son ne sera pas noté de même dans deux tons différents. Mais ces complications et ces doubles emplois, qui constituent pour la notation antique une réelle cause d'infériorité, ne peuvent gêner la transcription que s'il s'agit d'un morceau très fragmentaire, dont le ton demeure incertain. En présence d'un air d'une certaine étendue, la détermination du ton se fait à coup sûr: par exemple, dans l'*Hymne à Apollon*, sur quatorze signes employés, douze se retrouvent dans le ton phrygien d'Alypius — les deux autres ont le caractère de « notes de passage » — tandis qu'aucun autre ton n'en offre même la moitié. L'hymne est donc écrit dans le ton phrygien dont voici la notation dans l'écriture musicale antique et la transcription dans la nôtre.

*Ton phrygien diatonique*

— 7 F Ω Φ Υ Π Μ Ι Θ Γ Ο Λ Λ Μ'

Μ Λ Η Γ  
8<sup>va</sup>.....

*Ton phrygien chromatique*

— 7 F ∇ Φ Υ Τ Μ Ι Θ Η Ο Λ Χ Μ'

Μ Λ Κ Γ  
8<sup>va</sup>.....

On comprend maintenant sans peine la méthode qu'il faut suivre pour transcrire, en notes modernes, une ligne de musique antique.

Soit, par exemple, la première phrase du fragment dont j'ai donné plus haut le fac-similé :

Θ	=	Θ		I	M	I		M	Υ	M
ΜΟΛΕΤΕΣΥΝΟ		ΜΑΙΜΟΝΙΝΑ		Φ	Ο	Ι		Ο	Ι	Β
Υ	M		F	Φ		Υ	F			
ΔΑΕΙΣΙΜΕΛ		ΨΗΤΕΧΡΥ		Σ	Ε	Ο	Κ	Ο	Μ	Α

L'observation la plus superficielle ayant révélé que notre hymne est écrit d'un bout à l'autre dans le rythme à cinq temps ou péonique, il suffit de savoir scander les vers grecs pour marquer les limites des *pieds* successifs, ou, ce qui revient au même, les barres de séparation des mesures : nous les avons indiquées par des traits verticaux. Aux syllabes longues (non dédoublées mélodiquement) correspondront des blanches, aux syllabes brèves ou aux demi-longues des noires : voilà nos mesures et le contenu rythmique de nos mesures déterminés. Quant à la hauteur des sons, on n'a qu'à se reporter au diagramme du « ton phrygien », dans lequel est écrit notre hymne : on y trouvera la valeur correspondante pour chaque note de la mélodie, en se rappelant toutefois que les syllabes qui ne sont surmontées d'aucun signe se chantent sur la même note que la syllabe précédente. Telle est la méthode qui a été appliquée pour la transcription des quelques lignes données plus haut en exemple, méthode, répétons-le, absolument certaine dans ses principes comme dans ses résultats, et qui n'exige, pour être pratiquée avec succès, que de bons yeux, de l'attention et un peu de patience.

La cantilène ainsi restituée — défalcation faite des parties tout à fait fragmentaires — se compose d'environ quatre-vingts mesures, dont un cinquième à peine présente quelques notes effacées et qu'il a fallu suppléer par conjecture. Quoique la conclusion de l'hymne soit perdue, quoique l'accompagnement de flûte et de cithare que mentionne expressément le texte n'ait jamais été noté sur la pierre, ce qui subsiste de cette importante composition suffit parfaitement pour en ressaisir le caractère général et pour enrichir, de la manière la plus heureuse, notre connaissance de la mélodie antique.

Ce ne sont pas les singularités qui font défaut ici. Tout d'abord le rythme à cinq temps, mesure très rarement em-



vement très modéré : on ne comprendrait pas autrement l'épithète de « Muse grave et recueillie » appliquée par Plutarque au péan apollinien, qui était souvent composé dans ce rythme. Le « mode dorien », dont l'emploi pouvait se prévoir *a priori* dans un chant religieux de ce genre, représente une gamme de La mineur avec terminaison mélodique sur la dominante; ce mode n'est pas moins étranger à nos habitudes que le rythme péonique.

Mais la particularité la plus curieuse, la plus nouvelle de l'*Hymne à Apollon*, c'est assurément la longue reprise — commençant aux mots « Avance, illustre Attique... » — qui est écrite tout entière dans le genre chromatique. La chromatique des Grecs ne nous était jusqu'à présent connue qu'en théorie; quelques sceptiques en contestaient même l'existence : en voici le premier exemple authentique et vivant, et cet exemple a été une vraie révélation, le grand intérêt de la découverte de Delphes. En présence de cette accumulation insolite de demi-tons successifs et d'intervalles augmentés, des oreilles insuffisamment façonnées aux harmonies wagnériennes ont éprouvé d'abord quelque hésitation : mais l'émotion, le charme enveloppant, presque sensuel, de cette mélodie continue, d'une pénétrante douceur, n'a pas tardé à les conquérir, et la surprise du premier moment a fait place à une jouissance aiguë et délicate.

Nous avons prononcé le nom de Wagner et, si téméraire que paraisse le rapprochement, plus on y réfléchit, plus il s'impose. Il ne s'agit pas, bien entendu, de Wagner orchestrateur, ni de Wagner harmoniste, encore moins de Wagner poète. Mais à côté des prodigieux effets que l'auteur de la *Valkyrie* tire du mélange des sons et des timbres, il y a en lui un mélodiste subtil dont la saveur toute particulière a plus ou moins imprégné toute la mélodie contemporaine. Le propre de cette mélodie, c'est l'atténuation du sentiment tonal, la précision du rythme jointe à la liberté des coupes rythmiques, la multiplicité et la hardiesse des combinaisons chromatiques, le retour des motifs types, enfin l'étroite liaison du chant à la marche générale et aux moindres inflexions du poème. Or, sous tous ces rapports, rien de plus « wagnérien » que cet air vieux d'il y a deux mille deux cents ans : c'est

la mélodie d'aujourd'hui, on dirait presque la mélodie de demain. On y cherche en vain cette simplicité élémentaire, cette sécheresse et cette raideur où des critiques dédaigneux prétendaient naguère enfermer l'art musical des Hellènes; rien non plus de ces vagues psalmodies et de ces cantilations incertaines où se complait la musique des peuples orientaux, si mal à propos rapprochée de celle des anciens Grecs. Nous sommes en présence d'un art arrivé à la maturité, nullement naïf, qui dispose de ressources abondantes et qui ne craint pas de s'en servir. La mélodie se déroule avec aisance à travers de savantes modulations, toujours liée de la manière la plus étroite aux replis de la phrase poétique, sans « membres carrés », sans division en couplets bien définis, mais marquant de loin en loin, par des rimes de sons et de rythme — presque des *Leitmotive* — les articulations des amples périodes. Procédant d'abord d'une allure joyeuse et décidée, comme il sied à un chant de victoire, elle s'atténue bientôt dans un murmure exquis, tour à tour doux comme une caresse ou fervent comme une prière; puis tout à coup rebondissant d'un essor plus hardi, elle s'avance comme à grandes enjambées pour finir sans doute, ainsi qu'elle avait commencé, dans le calme, la sérénité et la secrète mélancolie du triomphe. Dans cette cantilène souple et variée, qui accompagne la poésie comme une draperie seyante, couvrant les défaillances du contour et soulignant ses beautés expressives, on a reconnu le génie grec fait de vérité, de sobriété et de lumière, mais on a salué aussi un précurseur de la mélodie contemporaine en ce qu'elle a de plus séduisant peut-être et de plus raffiné. Chef-d'œuvre ou non, ce vieil air est vraiment un aïeul, non seulement par l'âge, mais par la physionomie familière. Il nous rassure en quelque sorte sur la légitimité de notre idéal moderne, en nous prouvant que les mêmes aspirations, les mêmes recherches, je dirai presque les mêmes artifices qui distinguent nos compositeurs d'aujourd'hui, se rencontraient déjà, il y a plus de vingt siècles, chez le peuple le plus doué pour le beau qui ait jamais existé.

---

IMPRIMERIE CHAIX, RUE BERGÈRE, 20, PARIS. — 42610-6-94. — (Encre Lorilleux).

---