

INTRODUCTION A LA MUSIQUE GRECQUE ANTIQUE.

Nous connaissons assez bien la théorie de la musique antique. Nous possédons, en effet, de nombreux traités musicaux consacrés à tel ou tel sujet particulier : l'harmonique, ou théorie musicale proprement dite, a fait, au IV^e siècle avant JC, l'objet d'un ouvrage important d'Aristoxène de Tarente, disciple d'Aristote, et ce sujet a été repris, au II^e siècle de notre ère, par Ptolémée, puis par Bacchius et par Porphyre, commentateur de Ptolémée; la rythmique est développée par Aristoxène, puis par saint Augustin; l'histoire musicale est la matière d'un traité attribué, peut-être à tort, à Plutarque; le secret de la notation antique nous a été livré par Alypius, du IV^e siècle de notre ère; les calculs pythagoriciens sur les intervalles nous sont connus grâce à Cléonide, Nicomaque et Gaudence, des deux premiers siècles après JC.

D'autres traités sont plus généraux et embrassent tous les domaines. Le modèle de ces sommes musicales est l'ouvrage d'Aristide Quintilien, du II^e siècle de notre ère.

Plusieurs auteurs antiques, sans être à proprement parler des musicographes, ont écrit sur la musique. Citons Platon, dont le *Timée* est une spéculation très élevée sur l'harmonie de l'Univers, et dont un livre de la *République* envisage l'enseignement et la pratique dans la Cité idéale; citons encore un ensemble de problèmes musicaux qui figurent dans le Corpus aristotélicien, sans être sans doute d'Aristote lui-même.

Ajoutons certains auteurs latins qui ont résumé les théories grecques, entre autres Vitruve, sous Auguste, en parlant de l'architecture des théâtres, puis, au V^e siècle de notre ère, Martianus Capella et Boèce. Ajoutons enfin les ouvrages de Byzantins comme Manuel Bryennios.

En pratique, nous sommes moins bien servis. Nous n'avons conservé, en tout, qu'une quarantaine de partitions notées; et la plupart, qui nous sont parvenues copiées sur papyrus, sont mutilées, parfois réduites à quelques notes seulement. Sans parler de six brefs exercices figurant dans un traité anonyme et qui ne présentent pas grand intérêt musical, nous ne possédons que cinq mélodies intégralement conservées, dont trois sont très courtes, et dont une seulement a des chances d'appartenir à une bonne époque.

Tout de suite, la question se pose : est-il possible de déchiffrer une partition antique ? Je réponds : à coup sûr. Les Grecs ont imaginé une notation, la première sans doute au monde qui ait été systématiquement élaborée. Cette notation, qui est double en réalité, car les Grecs possédaient deux séries de signes équivalents, est aussi précise que la nôtre. Les signes en sont dérivés de l'alphabet traditionnel. Dans l'une des séries, les lettres grecques elles-mêmes se suivent dans l'ordre, de l'aigu au grave, à raison de trois lettres par degré.

Les trois premières lettres représentent les sons :



soit le degré diésé, le degré haussé d'un quart de ton et le degré naturel.

Les trois lettres suivantes représentent trois mi :



Et ainsi de suite. Comme l'alphabet grec comporte vingt-quatre lettres, il y a de quoi couvrir ainsi huit degrés, du fa₃ dièse au fa₂ naturel.

Pour dépasser cette octave centrale vers l'aigu ou vers le grave, on reprenait les mêmes lettres en en modifiant la forme ou la position, ou encore en les munissant d'un signe diacritique. Mais il est important de savoir que la même lettre ne représente pas nécessairement, ni toujours, d'une octave à l'autre, un même degré. Ainsi, les quatre fa naturels se notent :



ce dernier signe étant un phi couché et tronqué.

Ceci nous étonne, nous qui appelons fa chacun de ces quatre sons, désignés chacun par F chez les Allemands et les Anglais.

C'est que la notation antique, conçue au départ pour couvrir l'octave centrale, a été élargie vers l'aigu et le grave en plusieurs étapes, sans que les Grecs aient senti l'avantage de noter d'un signe constant le même degré dans chaque octave. Quand le système complet, qui a couvert trois octaves plus un demi-ton, a été définitivement mis au point au III^e siècle avant JC, on n'a pas unifié davantage.

L'autre série de signes de notation consiste en "triades", constituées chacune par un même signe, toujours dérivé d'une lettre grecque et placé dans trois positions différentes. Chaque triade est appliquée aux trois hauteurs que prend chaque degré. Ainsi, p. ex., le degré ré₃ se note au moyen de trois positions d'un lambda :



Limitons-nous à ces éléments et réservons pour plus tard l'étude des signes de durée et de répartition en mesures. Mais n'abandonnons pas la notation sans remarquer une chose curieuse : s'il existe bien pour chaque degré un signe représentant le degré naturel haussé d'un quart de ton, il n'en existe aucun pour noter le degré diésé haussé lui aussi d'un quart de ton. Entre le mi naturel et le ré diésé, p.ex., il y a un demi-ton qui n'est pas fractionné en quarts de ton. Il ne s'agit donc pas d'une notation par quarts de ton.

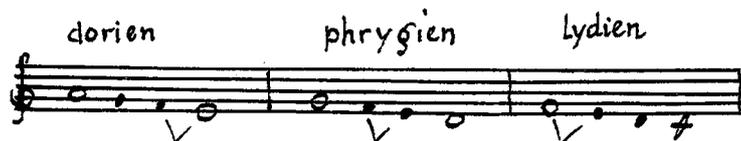
Si l'on cherche la raison de ce fait, on touche au fondement même de la musique antique. Cette musique est essentiellement tétracordale : toute la théorie et la pratique sont fonction de tétracordes.

Un tétracorde diatonique, où n'apparaissent que des tons entiers et un demi-ton, c'est un ensemble -les Grecs disaient un "système"- de quatre degrés conjoints dont les extrêmes consonnent à la quarte. C'est le système le plus petit reconnu par les théoriciens. Il fallait, en effet, qu'entre les deux sons extrêmes de tout système il y eût un intervalle consonant et les Grecs ne reconnaissaient comme consonance que la quarte, la quinte, l'octave et leurs redoublements. La tierce, p.ex., était exclue du nombre des consonances. Voilà qui nous semble bien étrange! Mais c'est la conséquence de la vénération que les Pythagoriciens professaient envers la tétractys, c'est-à-dire la série des quatre premiers nombres : 1, 2, 3, 4, série consacrée à leurs yeux. Or, Pythagore avait chiffré les consonances fondamentales comme suit : il représentait l'octave par le rapport $\frac{2}{1}$, la quinte par $\frac{3}{2}$ et la quarte par $\frac{4}{3}$.

Série mathématique parfaite, qui représente exactement les rapports de fréquence entre un son fondamental et ses trois premiers harmoniques. Si l'on continue cette série, le rapport suivant, $\frac{5}{4}$, représente la tierce majeure, soit l'intervalle qui sépare le troisième harmonique du quatrième. Mais ici, l'apparition d'un 5 fait sortir de la tétractys : les Pythagoriciens ne pouvaient donc pas reconnaître ce rapport comme représentant une consonance!

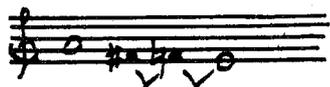
La quarte étant la plus petite consonance admise, le tétracorde est le plus petit système, et c'est sur lui que seront basés toutes les gammes, tous les systèmes grecs : toute mélodie s'en ressentira en pratique.

Un tétracorde diatonique peut prendre trois aspects, selon la place qu'y occupe le demi-ton. Les Grecs se contentaient de numéroter ces trois aspects; pour la clarté de l'exposé, je les baptiserai aspect "dorien" (demi-ton au grave), aspect "phrygien" (demi-ton au centre) et aspect "lydien" (demi-ton à l'aigu) :



Je présente ces tétracordes sous la forme descendante, de l'aigu au grave, selon l'usage de la théorie antique, et sans altérations, pour la clarté.

Ces trois aspects du tétracorde varient si on passe de diatonique à un autre "genre", comme disaient les Grecs. Ainsi, en genre chromatique, il n'y aura plus un seul ton entier et le tétracorde dorien prendra cette forme :



soit une tierce mineure et deux demi-tons.

En genre enharmonique, il n'y aura plus ni tons ni demi-tons, mais une tierce majeure et deux quarts de ton, soit :



Dans les tableaux des manuels, les tétracordes phrygien et lydien prennent, aussi bien que le dorien, l'aspect enharmonique, mais en pratique on constate que seuls les tétracordes de type dorien se prêtent bien à cette variation. Ainsi, le tétracorde phrygien rencontré ci-dessus (sol - fa - mi - ré) devient en enharmonique :



et cela sans changer de ton.

On y retrouve donc exactement les deux mêmes quarts de ton qu'en dorien, le "pyknon", c'est-à-dire la succession des deux intervalles les plus petits, ayant pour son grave un degré naturel, et non un degré diésé. Voilà pourquoi la notation n'a pas eu besoin de prévoir un signe pour un degré diésé haussé d'un quart de ton : les trois signes (triade ou trois lettres voisines) attribués à un même degré suffisent pour noter ce pyknon.

La théorie prévoit bien que, si une transposition devait avoir lieu, p.ex., au demi-ton inférieur, soit en dorien :



on noterait le pyknon, par convention, comme s'il s'agissait en réalité du groupe mi dièse, mi naturel et ré dièse.

Mais la lecture des partitions conservées montre que la pratique évitait de transposer dans une tonalité qui eût obligé de recourir à ce pis-aller.

Voilà pour les tétracordes. Voyons maintenant comment les Grecs concevaient un système plus étendu.

Toute gamme antique est fondée sur deux tétracordes. Ceux-ci peuvent être "conjointes", le son aigu du tétracorde grave coïncidant avec le son grave du tétracorde aigu. Ainsi, avec deux

tétracordes "doriens", on constitue un système heptacorde qui a été appelé "éolien" et qui est transposable dans n'importe quel ton :



Telle fut sans doute la plus ancienne gamme pratiquée en Grèce, à une époque où les cithares et les lyres n'avaient que sept cordes.

L'heptacorde avait un défaut : il ne consonnait pas à l'octave. Ceci n'était pas grave en pratique : un instrument à sept cordes pouvait toujours jouer à l'octave, inférieure ou supérieure selon les cas, les notes qui auraient dépassé, dans une mélodie, l'ambitus d'une septième.

Mais l'absence d'octave gênait les Pythagoriciens, qui souhaitaient retrouver dans un système leurs trois consonances, octave, quinte et quarte. Aussi ont-ils attribué à Pythagore lui-même la constitution d'une nouvelle gamme, octocorde cette fois, dont les sons extrêmes consonnaient à l'octave. Soit, en diatonique :



Cette fois, les deux tétracordes sont "disjoints" : un ton "disjonctif" s'est glissé entre eux. Et voilà constitué un octocorde dit "dorien", c'est-à-dire fondé sur deux tétracordes doriens disjoints.

Tant que le clavier des instruments les plus utilisés n'a eu que sept sons, on ne pouvait imaginer une gamme pareille que si elle était défective : un degré devait lui manquer. Peut-être a-t-on pratiqué plusieurs types de gammes défectives : la question est difficile à trancher.

Deux tétracordes phrygiens disjoints donnent naissance à un octocorde "phrygien", soit, en diatonique :



L'octocorde "lydien" diatonique sera constitué de même :



Une octave diatonique pouvait prendre d'autres aspects. Si le ton "disjonctif" se situe au grave de deux tétracordes conjoints, l'aspect portera un nom composé du préverbe "hypo". Ainsi, l'hypodorien aura cette forme :



Dans cette disposition, selon que les tétracordes seront phrygiens ou lydiens, on aura affaire à l'hypophrygien (mode de sol sans altérations) ou à l'hypolydien (mode de fa sans altération)

Le ton "disjonctif" peut encore -et enfin- se situer à l'aigu de deux tétracordes doriens conjoints, et l'on obtient alors l'octocorde hyperdorien, plus communément appelé "mixolydien" :

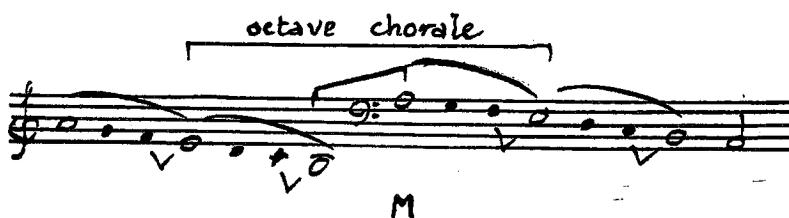


Tels sont les sept seuls aspects que peut revêtir, selon les manuels, un système d'octave diatonique, chacun de ces aspects pouvant, en théorie toujours, se plier au genre chromatique ou au genre enharmonique.

Cet ensemble très cohérent sent la systématisation, et, de fait, Aristide Quintilien nous apprend qu'à l'époque de Platon encore, il existait des gammes plus étranges dont certaines portaient déjà les noms de "dorien" ou "phrygien" et qui présentaient toutes des intervalles de quarts de ton, sans être jamais exactement pareilles aux gammes enharmoniques codifiées par les manuels hellénistiques.

Mais revenons à ces manuels. Et rappelez-vous que nous avons évoqué tantôt la possibilité de transposer un tétracorde. La théorie antique prévoit, en effet, une série de transpositions possibles, qu'elle représente concrètement en un tableau de "tonalités" (les Grecs disaient des "tons") étagées de demi-ton en demi-ton.

Chaque tonalité est présentée par les théoriciens hellénistiques sous la forme de ce qu'on appelait le "grand système parfait" : ce système consistait en une double octave constituée exclusivement de tétracordes doriens et qui se présente toujours sous cette forme en diatonique :



Le son le plus grave de ce système est hors tétracorde; il a été ajouté pour que l'ensemble consonoie à la double octave, et les Grecs l'appelaient, de fait, le "son surajouté" ou "proslambanomène".

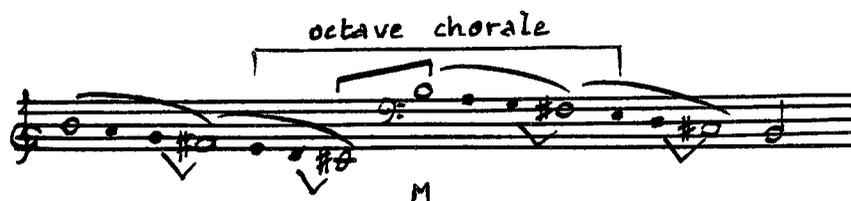
Quant au son central du système, soit la dans l'échelle sans accident, il portait le nom de mèse du "ton".

Le "ton" correspondant à la double octave conçue à cette hauteur porte le nom de "dorien", c'est-à-dire le même nom que l'un des octocordes que nous avons rencontrés. Source de confusion, apparemment. Mais les Grecs n'étaient pas sots, et s'ils ont baptisé

du même nom deux choses différentes, ils devaient bien avoir une raison. Cherchons-la.

Réfléchissons tout d'abord que leur musique fut surtout vocale, et principalement exécutée par des voix d'hommes. Songeons, p. ex., aux chœurs de la tragédie ou de la comédie antiques. Quand un chœur groupant des ténors, des barytons et des basses chante à l'unisson, ce qui était la règle dans l'Antiquité, il y a une octave privilégiée, qui est celle que toutes les voix peuvent chanter sans fatigue : cette octave, qu'on appelle "octave chorale", va pratiquement du mi_3 au mi_2 . Eh! bien, si nous regardons cette octave chorale dans le "ton" dorien, nous constatons qu'elle représente précisément l'octocorde dorien. La mèse du "ton" est située sur le degré supérieur du tétracorde grave de cet octocorde. Nous nous rappellerons ceci quand il s'agira d'analyser l'une ou l'autre mélodie antique.

Transposons maintenant le "ton" dorien d'un ton vers l'aigu. Pour retrouver la même succession d'intervalles, nous allons devoir diéser deux degrés, le fa et le do :



Nous avons cette fois affaire à un "ton" que les Grecs appelaient "phrygien", et nous constatons précisément que l'octave chorale y revêt l'aspect de l'octocorde phrygien, où les tétracordes ont le demi-ton au centre.

Sans entrer ici dans les subtilités, disons tout de suite que tout n'est pas toujours aussi simple, et cela parce qu'il n'y a que sept aspects de l'octocorde, tandis qu'il y a treize ou quinze tonalités : treize chez Aristoxène au IV^e siècle; quinze chez les théoriciens postérieurs.

Nous avons vu que le tableau présenté par les manuels étage les "tons" de demi-ton en demi-ton. Or, dans une octave, il y a douze demi-tons. Si on dépasse la douzième tonalité, vers l'aigu ou vers le grave, on retombe évidemment dans la même série, cette fois à l'octave de l'une des douze premières. C'est évident pour nous : notre gamme de do sera toujours une gamme de do, à quelque octave qu'elle se situe. Mais les Grecs, ici comme en matière de notation, n'ont pas été sensibles à cette notion de reproduction des sons à l'octave, et comme ils concrétisent chaque tonalité par une double octave avec tous ses degrés, ils ont imaginé, pour les trois tonalités les plus aiguës, les noms d'hyperphrygien, hyperéolien et hyperlydien, qui ne font que doubler à l'octave les trois tonalités les plus graves, lesquelles, d'ailleurs, ne s'appellent nullement phrygien, éolien ou lydien.

Le tableau complet des quinze "tons" hellénistiques va de la double octave fa₄ dièse - fa₂ dièse à la double octave mi₃ - mi₁.

Voilà l'essentiel de la théorie antique. En pratique, en quoi consistait la musique des Grecs ?

Un mot d'abord des instruments utilisés, en commençant par les cordes. Le plus ancien, apparemment, est la harpe, qui apparaît déjà sur une statuette cycladique du 3^e millénaire, et qui se retrouvera à toute époque, toujours de petite taille, triangulaire et tenue sur les genoux. On en joue à mains nues, sans plectre.

Des environs de 1500 avant JC. date un superbe sarcophage peint retrouvé à Haghia Triada, en Crète. On y voit un très bel instrument à sept cordes, dont les bras, prolongeant une caisse arrondie et maigre, se recourbent en forme de col de cygne avant de s'élaner verticalement; les bras supportent le "joug", traverse sur laquelle s'accrochent et s'accordent les cordes; celles-ci sont grattées à l'aide d'un plectre que l'instrumentiste tient dans la main droite. Nous ne savons pas comment s'appelait cet instrument, contemporain de la guerre de Troie. J'y verrais volontiers, quant à moi, la "très belle" *phorminx* qu'Homère place entre les mains d'Achille ou des aèdes de l'Odysée.

Mais Homère vivait vers 800, à peu près à l'époque des vases géométriques, et ceux-ci représentent à plusieurs reprises un instrument assez rudimentaire, à trois ou quatre cordes seulement, à caisse en demi-lune et à bras sans ornementation. C'est cet instrument-là que certains modernes appellent *phorminx*.

Au VII^e siècle apparaît un tout nouveau type d'instrument, originaire sans doute de l'île de Lesbos, à l'époque du grand poète lyrique Terpandre. C'est la lyre, dont l'Hymne homérique à Hermès décrit la construction et célèbre l'apparition. La caisse de résonance est une carapace de tortue, évidée et tendue d'une peau sur sa face vide. Deux bras arqués, à l'origine, des cornes d'animal, sont fixés à l'intérieur de la carapace par de petits piquets de roseau et ces bras sortent de la caisse par deux ouvertures pratiquées dans la peau. Sur cette peau, un chevalet soulève les sept cordes et leur permet de vibrer quand le plectre les gratte.

La lyre avait un grand frère, plus allongé et donc plus grave, dont la caisse oblongue est de bois et dont les bras très élégants se terminent par un épaulement vertical où se loge le joug. Sept cordes ici aussi. C'est l'alto de la lyre, le *barbítos*, chanté par Alcée, Sappho, Anacréon et Horace.

L'époque classique voit se répandre deux types de cithares. L'une a une caisse arrondie dans le bas et des bras décalés vers le centre. On l'appelle cithare en berceau. Elle est aussi souvent représentée aux mains de femmes et semble avoir eu, elle aussi, toujours sept cordes.

Une autre cithare, à fond plat celle-ci, est venue d'Orient. Les Grecs la nommaient *Asías*, l'Asiatique. Il s'agit cette fois d'un instrument très sophistiqué, à caisse volumineuse; les bras creux renforcent la sonorité et leur inclinaison est réglable au moyen d'un système assez complexe de ressorts et de chevilles. C'est l'instrument des virtuoses, qui en jouent revêtus de leur tenue d'apparat. L'instrument est toujours très orné et munis de rubans, de

pans d'étoffe bigarrée. Il a eu, à mesure qu'il se perfectionnait, de sept à seize cordes.

Disons un mot d'une espèce de toute petite harpe, la *sambyque*, dont la caisse a la forme d'une barque et dont les cordes s'attachent à un bras incliné.

Et ne citons que pour mémoire le luth, originaire d'Orient ou d'Égypte, qui semble n'avoir eu que peu d'emploi en Grèce.

Les instruments à vent étaient la *syrinx*, flûte de Pan à tuyaux de longueur inégale; la *salpinx*, trompette droite à embouchure ou à anche, qui n'a eu sans doute qu'une utilisation militaire; l'*aulos* double, une espèce de hautbois (et non de flûte comme on l'a dit trop souvent) dont chacun des deux tuyaux est muni d'une anche double. Ce dernier instrument a été longtemps très simple, avec quatre trous à chaque tuyau; il s'est perfectionné quand on l'a muni d'anneaux, de viroles et de tubulures qui permettaient, comme les clés de notre hautbois, de multiplier les sons disponibles et de pratiquer du chromatisme.

Comme percussions, signalons le systre, les crotales (sorte de claquettes), les petites cymbales et le tambourin.

Il est temps de nous faire une idée, fût-elle sommaire, de la façon dont les Grecs, au départ de leurs gammes et au moyen de leurs instruments, composaient et exécutaient de la musique.

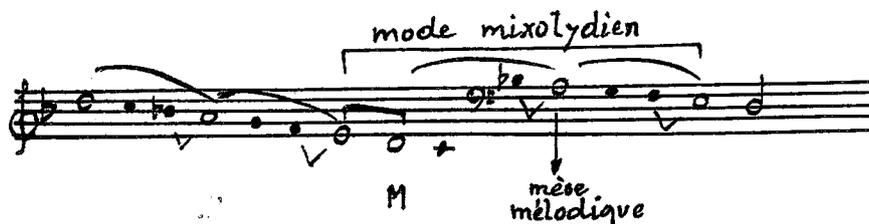
En nous référant à l'édition de PÖHLMANN (cf. la bibliographie en fin de texte), examinons quelques échantillons de musique antique.

Commençons par une brève invocation aux divinités présidant à l'art musical, une de ces invocations qu'exécutait un aède avant d'interpréter une pièce importante. Cette invocation a été écrite et composée au II^e siècle de notre ère par un Crétois, Mésomède, qui vivait à la cour de l'empereur Hadrien (cf Pöhlmann, n°2).

En voici la traduction : "Savante Calliope, meneuse du chœur joyeux des Muses, et toi, savant initiateur, fils de Lêtô, dieu de Délos, Péan, avec bienveillance assistez-moi!"

Il s'agit là d'une pièce de lyrique individuelle, et de citharodie : le chant d'un soliste était soutenu par un instrument à cordes, celui-ci se contentant de jouer la mélodie même qu'exécute le chanteur. Pas d'accords, ni de contrepoint; pas de polyphonie : cette musique était strictement monodique. La mélodie suit le contour même du texte dont les accents de hauteur, quand on le récitait sans chanter, imposaient déjà au locuteur une certaine musique, alors que le respect de la longueur propre à chaque voyelle ou diphtongue créait un rythme donné. La mélodie suit de très près ce mouvement du simple récit, l'ornant à peine.

Notre invocation est écrite dans le "ton" lydien, qui impose un bémol à la clef dans notre transcription :



Les sept premières notes pourraient faire croire à une mélodie en fa majeur. Mais notre fa majeur impliquerait une finale sur la tonique. Or, la mélodie antique n'a aucune tendance à aboutir à un fa, ni à privilégier ce degré, qui n'apparaît que trois fois sur 41 notes, alors que le la, lui, apparaît douze fois, y compris à l'initiale et à la finale. Toute la mélodie s'organise autour du la, qui est de loin la note la plus fréquente.

Aurions-nous affaire à une musique non pas tonale, mais modale ? Jacques CHAILLEY, auteur de maints articles et du plus récent ouvrage consacré en français à la musique grecque, ne croit guère aux modes antiques. Pour lui, le seul système pratiqué par les Grecs est le grand système parfait, c'est-à-dire la double octave à tétracordes doriens qui définit chacune des tonalités.

En "ton" dorien, celui de notre mélodie, la mèse du "ton" est ré. Or, un problème du Pseudo-Aristote nous apprend que les compositeurs faisaient entendre souvent la mèse et qu'ils ne s'en écartaient que pour y revenir bientôt. Pour Chailley, cette mèse est celle du "ton". Mais le ré est loin d'être un degré privilégié dans l'invocation de Mésomède : il n'y apparaît que cinq fois et n'est pas, de toute évidence, un pôle d'attraction mélodique. Ce pôle d'attraction est le la, comme nous l'avons dit. Voyons cela de plus près. Notre mélodie s'inscrit dans un ambitus d'octave, du mi₃ au mi₂, à l'exception d'un seul fa aigu qui apparaît par échappée pour ramener le mi supérieur. L'octave mi₃ - mi₂, c'est l'octave chorale, nous le savons. Et si nous isolons cette octave dans le grand système parfait du "ton" lydien, nous constatons qu'elle constitue un octocorde d'aspect mixolydien, soit deux tétracordes doriens conjoints, avec le ton "disjonctif" à l'aigu. Si nous étions en "ton" dorien, l'octave chorale représenterait l'octocorde dorien, et la mèse du ton, la, serait le degré supérieur du tétracorde grave de cet octocorde (cf supra). Ici, dans l'octocorde mixolydien, variété dorienne, le degré supérieur du tétracorde grave est également la, et c'est là précisément le degré privilégié de notre mélodie, celui que j'appelle "mèse mélodique" et qui ne se confond pas, cette fois, avec la mèse du "ton". Nous pouvons affirmer que la mélodie est modale : son mode est celui qui est défini par l'octave chorale : le mixolydien. La caractéristique de ce mode est de présenter, autour de sa mèse mélodique, la, des intervalles donnés : un demi-ton à l'aigu et deux tons entiers au grave, ce qui peut engendrer un mouvement tel que celui-ci :



La mèse étant toujours la, ce même mouvement autour de la mèse serait en mode dorien :



et en mode phrygien :



Et dans chacun des sept modes diatoniques, c'est-à-dire des sept aspects que peut revêtir l'octocorde (cf supra), un mouvement similaire sera différent, car jamais nous n'aurons deux fois la même ordonnance d'intervalles autour de la mèse mélodique. C'est bien la disposition des intervalles "autour" de la "mèse mélodique" qui caractérise l'aspect modal d'une mélodie.

Disons un mot, à présent, du rythme de notre invocation. Le poème consiste en deux hexamètres dactyliques suivis d'un dimètre trochaïque. Si nous scandons ces vers très classiques, nous n'emploierons que deux signes, celui de la brève (v), considérée comme temps premier, et celui de la longue (—) qui vaut deux brèves. La mélodie de Mésomède se contente de ces deux valeurs, et donne une note à chaque syllabe, à l'exception de deux brefs mélismes de deux notes brèves qui monnaient chacun une syllabe longue du texte. Puisque ce texte lui-même implique sa scansion, la partition peut économiser les signes de durée, qui vont de soi.

Mais il n'en va pas toujours de même, et quand un rythme musical introduit des notes longues de durées différentes, il faut préciser. Dans ce cas, on indique, par un signe rythmique placé au-dessus de la lettre notant la hauteur du son, la durée exacte à accorder à chaque note longue. La notation antique prévoyait quatre signes de longueur :



représentant respectivement deux, trois, quatre et cinq temps premiers. Quant à la brève, elle n'est, par convention, jamais signalée.

Le début d'une autre mélodie est noté comme suit :

| | | | | | |
|------|-----|---|--------|-------------------|-----------------|
| — | ⏊ | ⏊ | | Signes rythmiques | |
| c | z | z | kiz | l | "Notes" |
| ὄσον | ζῆς | , | φαίνου | | Texte à chanter |

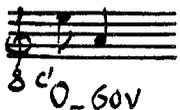
Remarquons les points qui surmontent certains signes rythmiques : ils signalent qu'on passe, dans une même mesure, d'un temps à un autre; toute mesure antique est battue à deux temps, égaux ou non, et ces deux temps s'appellent ἀρσις ou temps levé, et θέσις ou temps baissé.

Quand on sait cela, la lecture du passage ci-dessus est simple : chaque temps a la durée de trois temps premiers, et nous avons affaire à l'équivalent de notre mesure moderne à 8, à deux temps ternaires. Notons qu'un temps complet est ici consacré à une seule syllabe longue (φάι-) sur laquelle se situe un mélisme de trois notes brèves.

Examinons la mélodie dont nous venons de lire le début (Pöhlmann, n°18). Il s'agit d'une oeuvre anonyme, composition parfaite. La mélodie s'inscrit dans une octave exacte, du mi₃ au mi₂, soit toujours l'octave chorale; dans le "ton" phrygien ici utilisé (cf supra), cette octave revêt l'aspect phrygien :



La mèse du "ton" est si, mais le pôle d'attraction mélodique est la, la note la plus fréquente dans cette mélodie qui commence par le saut de quinte ascendant la - mi, mis en relief par le fait qu'il contredit l'accentuation du mot sur lequel il se situe. En parlant, ce mot se prononçait



, or, il est mis en musique avec un mouvement contraire:



Il s'agit là d'une volonté manifeste d'imposer, dès le départ, le sentiment modal et de situer, en faisant sonner deux sons privilégiés, l'octave dont l'aspect va définir le mode.

Dans le mode phrygien, et dans ce ton, la est le degré supérieur du tétracorde grave : voilà, une fois de plus, la mèse mélodique. La mélodie ne se termine pas sur cette mèse mélodique, mais sur le mi grave, son extrême de l'octave, donc son privilégié, même s'il l'est moins que la mèse.

Si nous chantons les cinq notes supérieures du mode phrygien, nous ressentons une impression de "majeur" :



Au contraire, les cinq notes inférieures donnent une impression de "mineur" :



Le mode phrygien est le seul à produire cette double impression (majeur-mineur) selon qu'on évolue dans son aigu ou dans son grave. C'est pourquoi les Grecs le ressentaient comme instable, agité. Et si notre compositeur l'a choisi, c'est à bon escient.

Le premier vers du poème a une allure gaie : "Tant que tu vis, montre-toi!". Le jeu sur les degrés aigus du mode souligne cette gaieté par un motif claironnant.

Le deuxième vers dit : "De rien outre mesure ne te chagrine". La mélodie entonne ce deuxième vers sur les mêmes notes "gaies"; mais le dernier mot du vers (chagrine) introduit la première note triste du texte, et sur ce mot, le compositeur descend par un mélisme dans le tétracorde grave, ce qui rompt soudain l'impression désinvolte du début.

Le commencement du troisième vers ("C'est pour peu de temps...") pourrait n'avoir rien de triste s'il ne se prolongeait par ces mots : "...qu'on a la vie". Une nouvelle fois, la mélodie entame cette phrase en s'élançant vers l'aigu, mais elle retombe encore dans le tétracorde grave pour souligner le caractère tragique de la brièveté de notre existence.

Sur le quatrième vers ("Vient la fin, que le temps réclame"), un dernier sursaut mélodique vers l'aigu rend plus sensible encore la chute finale qui, désespérément, par à-coups, plonge jusqu'au son le plus grave, intentionnellement choisi comme note conclusive au lieu de la mèse mélodique.

Les deux pièces que nous venons d'examiner représentent la lyrique individuelle. Voyons à présent des exemples de lyrique chorale. Celle-ci a joué un rôle de premier plan dans la tragédie du V^e siècle avant JC. : le chœur, constitué de douze puis quinze choreutes chantant à l'unisson, y était soutenu par l'aulos double, l'instrument antique le plus sonore, le seul capable de se faire entendre par dessus quinze voix mâles. Il s'agit dès lors d'aulodie, et non plus de citharodie. Nous en possédons un échantillon infiniment précieux, quoique fragmentaire (Pöhlmann, n°21). Il est d'Euripide, et c'est un fragment d'un stasimon de la tragédie *Oreste*. Le chœur s'y adresse à Oreste, qui vient de tuer sa mère Clytemnestre, et le texte est hautement tragique : "Je gémiss sur le sang de ta mère, ce sang qui te rend fou. La grande félicité n'est pas durable ici-bas : comme la voile d'un rapide esquif, un dieu la secoue puis l'engloutit dans les flots d'épouvantables malheurs, des flots de mort, comme ceux d'une mer vorace."

Euripide - car il n'y a pas de raison de croire que la musique n'est pas de lui - a choisi pour ce texte un rythme irrégulier et haletant, à deux temps inégaux, respectivement de trois et de deux temps premiers; le mètre est constitué par deux pieds de cinq temps premiers, et le second de ces pieds n'a que deux syllabes : une brève et une longue; il laisse donc place à un silence de deux temps premiers; ce silence est occupé par une ou deux notes d'aulos en solo, ce qui accentue le caractère haletant de l'ensemble.

La mélodie est écrite sur une de ces très anciennes gammes dont nous avons dit un mot tout à l'heure : le "phrygien ancien", traité en genre enharmonique avec deux pyknons de quarts

de ton, tombant respectivement sur la et mi, les deux sons marquants de la mélodie.



Le sol aigu, hors tétracorde, n'est jamais exécuté par les voix : seul l'aulos le fait entendre dans les silences vocaux qui séparent deux mètres. Et cette note étrange, qui semble ne pas appartenir à l'échelle chantée, ajoute encore à la tension tragique. Quant aux nombreux passages exécutés sur les quarts de ton, ils ont un accent plaintif particulièrement efficace dans cette ambiance

Un bel exemple de modulation entre le diatonique et le chromatique nous est fourni par l'un des deux Hymnes à Apollon qu'on a retrouvés gravés sur marbre dans les ruines du Trésor des Athéniens, sur la Voie Sacrée, à Delphes (Pöhlmann, n° 19). Voici la traduction du début :

Venez, vous qui réglez sur les forêts profondes
De l'Hélicon, vous qu'engendra le dieu tonnant!
Venez, Muses jolies! Célébrez dans vos chants
Votre frère chéri, Phoïbos aux boucles blondes!
Il quitte son séjour et, sur les rocs jumeaux
Qui couronnent là-haut la cime parnassienne,
Il s'approche, entouré des nobles Delphiennes,
De la fontaine Castalie aux belles eaux.
Il gagne le sommet du rocher prophétique.
- Et nous voici venus de la grande cité
Que Pallas érigea sur un sol inviolé,
Notre Athènes, qui fait la gloire de l'Attique.
Sur l'autel consacré, les flammes d'Héphaïstos
Consument les cuisseaux de victimes choisies;
Vers l'Olympe s'élèvent un parfum d'Arabie
Et l'on entend le bourdonnement du lôtos
Egrener un chant clair aux couleurs bigarrées,
Tandis qu'en doux accents la cithare dorée
Fait résonner un hymne en l'honneur de Phoïbos.

La mélodie s'étend ici sur un ambitus particulièrement étendu : une onzième; l'octave chorale a l'aspect dorien, ce qui n'est pas pour nous étonner : le mode dorien était reconnu comme équilibré, sérieux et grave; notre hymne étant une pièce religieuse, le dorien lui convenait parfaitement.

Après un début très sage en diatonique, où la mélodie procède souvent par sauts de tierce majeure, le compositeur - sans doute Liménios d'Athènes - introduit de plus en plus fréquemment des notes empruntées à une échelle chromatique. A deux reprises, on en devine la raison : c'est que le texte parle tantôt

de l'encens d'Arabie, et tantôt du lûtos, instrument oriental. Dans ces passages, le chromatisme semble avoir été amené par la volonté de faire "exotique". Certes, l'enharmonique eût été plus indiqué pour évoquer l'Orient, mais en 138 avant JC., date où fut composé cet Hymne, il y avait déjà longtemps que les Grecs avaient renoncé à pratiquer l'enharmonique, celui-ci ne se survivant que dans les manuels.

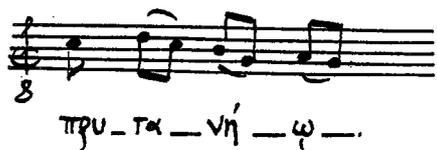
A mesure qu'on avance dans le temps, le chromatisme à son tour se raréfie dans les partitions, et après le premier siècle de notre ère, on ne trouve plus guère, sauf de rares exceptions, que les mélodies diatoniques, les plus simples à exécuter.

Les sept modes diatoniques de l'antiquité se prolongeront dans les tons du plain-chant grégorien, qui porteront d'autres noms, mais qui reproduiront les mêmes successions d'intervalles; ils seront toutefois traités d'une façon toute différente, notamment dans les finales ou les cadences.

Il ne manquera peut-être pas d'intérêt de signaler, pour terminer cet exposé trop sommaire, qu'un fragment d'Hymne chrétienne (Pöhlmann n° 34) écrite en Egypte au 3^e siècle de notre ère, commence par un dessin mélodique qui est tout à fait comparable à celui qu'on rencontre dans un *Asperges me* grégorien du XIII^e siècle :



Notre fragment grec commence, lui, par ce motif :



Quelques références utiles :

Théodore REINACH, La Musique grecque, Paris, Payot, 1926, réédité en offset aux Editions d'Aujourd'hui, coll. "Les Introuvables", 1979.
- Les extraits que nous analysons y portent respectivement les numéros 5b, 4, 1, 2, 10.

Jacques CHAILLEY, La Musique grecque antique, Paris, Les Belles Lettres (coll. d'Etudes anciennes), 1979.

Egert PÖHLMANN, Denkmäler altgriechischer Musik, Hans Carl, Nürnberg, (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, Band 31), 1970.
- Edition critique complète des fragments conservés.

Daniel PAQUETTE, L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique, Paris, De Boccard (Université de Lyon II, Publ. de la Bibl. Salomon Reinach, IV), 1984.

Disque "Musique grecque", Harmonia Mundi 1015. -Exécution intégrale des partitions conservées par l'Atrium Musicae de Madrid, sous la direction de Gregorio PANIAGUA.

Cassette "Musica Graeca", VR 42263, éditée par le Nederlands Klassiek verbond. -Exécution, sous la direction d'Arnold van AKKEREN, des oeuvres les mieux conservées.

/ François DUYSINX.