

~~Do~~

Doutzaris, P.

La Rythmique dans la poesie et la musique
des Grecs Anciens

In: Revue des Études Greques,
XIVII - 1934 - p. 297 - 345

5080 pdf

DOUTZARIS, P.

1934

LA RYTHMIQUE DANS LA POÉSIE

ET LA MUSIQUE DES GRECS ANCIENS ⁽¹⁾

Le problème de la rythmique ancienne, c'est-à-dire la question de savoir si, à côté de la prosodie et de la scansion métrique traditionnelles fondées sur ce qu'on appelle l'accent musical, il n'y avait pas dans la mélopée perdue de la versification grecque quelque autre élément mélodique tel que l'accent d'intensité des langues modernes, ce problème n'est pas posé ici pour la première fois. Dès l'époque alexandrine, où l'ancienne poésie dépourvue de toute valeur musicale était devenue simple objet de déclamation et de lecture (2), il y eut des érudits pour soupçonner dans les règles de la prosodie le manque de cet élément, sans lequel ne sont possibles ni poésie lyrique, ni même simplement poésie. Mais la prononciation du grec ancien avait cependant éprouvé, de parallèle avec la langue elle-même, de profondes modifications. Quant à l'accentuation, qui subit directement l'effet des changements phonétiques et constitue, pour ainsi dire, le baromètre des altérations

(1) Extrait de communications faites à l'Académie d'Athènes (8 juin 1933) et au Club des Gens de science d'Athènes (4 juin 1932 et 17-24 mai 1933. Voir sur la première en date, A. P., *REG*, XLVI, 1933, p. 361). Cette dernière communication fut suivie de l'exécution chorale des deux péans delphiques, de l'épithaphe de Tralles, etc. avec accompagnement de harpe et de flûte.

(2) Voir l'introduction de M. A. Puech dans son édition de Pindare, p. xxiv et suiv., et les Prolegomena de M. Schroeder, *Pindari Carmina*, editio major, p. 11.

vocales accomplies au cours de l'évolution d'une langue, elle eut la mésaventure d'être considérée par les grammairiens alexandrins comme quelque chose d'immuable à travers les siècles, de sorte qu'ils établirent d'« éternelles » lois de stabilisation des accents sur des syllabes déterminées des mots (règles valables tout au plus pour le parler de leur temps et de leur milieu) et qu'ils accentuèrent en conséquence les textes anciens, à commencer par les plus antiques, les poèmes d'Homère !

Cela dit, nous pouvons poser le problème de la rythmique ancienne d'une façon plus concrète. La lecture rythmique et la mélodie des anciens morceaux poétiques suivaient-elles la prosodie métrique ayant pour base les syllabes longues et brèves, telle que l'imaginèrent les grammairiens d'Alexandrie, ou bien procédaient-elles suivant l'arrangement des accents du vers, ainsi que cela se passe dans la musique byzantine et dans la poésie des peuples de l'Europe moderne, y compris la poésie néo-hellénique ? Autrement dit, y avait-il une emphase et une intensité distinctives dans l'émission des divers sons, ou bien n'était-ce que la hauteur musicale qui en constituait l'élément mélodique ?

Sans faire l'historique complet de la question, et pour me borner aux siècles qui marquent la renaissance des études linguistiques, je citerai trois esprits originaux ayant émis l'opinion que, dans la poésie classique, c'est l'accent d'intensité et non pas la scansion métrique, qui régissait la mélodie.

Le premier est l'auteur allemand Heinrich Faber (xvi^e s.). Il dirigea comme recteur les hautes écoles de Naumbourg et de Brunswick, et a laissé deux principaux ouvrages sur la théorie de la musique, intitulés : *Compendium musicae pro incipientibus*, et *Ad Musicam practicam introductio*, etc. Il est mentionné par le philologue allemand Io. Reiske, éditeur, entre autres, de Denys d'Halicarnasse. Dans une annotation du traité de l'auteur grec intitulé *De compositione verborum*, chap. XVII (édit. 1775, p. 104), Reiske souscrit volontiers à

l'opinion de Faber qui, relatant la phrase suivante de Denys « τὸ δ' αὐτὸ καλῶ πόδα καὶ ρυθμόν » (1), la commente en ces termes : « Dicam falli eos et in iis Halicarnasseum, qui existimant rythmum et pedes idem esse, ut constat ex Longino § 39 ubi dicit, rythmos dactylicos esse ψήφισμα et τῇ πόλει, etc. quum dactyli non sint (2). Videlicet longe alia res est μέτρον, longe alia ρυθμός, qui plerumque ex pronuntiatione nascitur. »

Le second, le littérateur italien Ant. Scoppa, réfugié en France et auteur de deux ouvrages remarquables : *Vrais prin-*

(1) L'omission de l'esprit rude au-dessus du ρ initial de ce mot n'est pas fortuite. C'est après une longue méditation que je suis arrivé à cette résolution, téméraire si l'on veut, de supprimer, pour ma part, ce signe d'esprit au-dessus du ρ ; ce qui, du reste, n'engage personne. Voici mes raisons : les spécialistes en la matière savent bien qu'il s'agit là, non pas d'un esprit — ainsi qu'il est établi par les grammairiens alexandrins — mais du digamma qui s'était amui, de même que pour les mots commençant par une voyelle. Et c'est à l'encontre de la réalité que les érudits d'Alexandrie ont doté d'esprit seulement le ρ, parmi les consonnes, tandis qu'ils auraient dû appliquer la même règle au λ, et même aux nasales. Je m'excuse de contrevenir de cette sorte à la conception scientifique qui a prévalu jusqu'ici. C'est une conviction personnelle dont je remets à plus tard la démonstration. Un exemple caractéristique de ce que j'avance est donné par les mots βρύσις et ἀνάβλυσις vis-à-vis de (F)ρέω. Hésychius nous a conservé pas mal d'exemples de ce genre.

(2) Au cours d'une lettre, incidemment, M. A. Puech a bien voulu me signaler que cette phrase de l'auteur du « Traité du sublime » aurait besoin d'un examen détaillé. L'étude attentive du texte m'a en effet persuadé que la phrase entière de Démosthène, « τοῦτο τὸ ψήφισμα τὸν τότε τῇ πόλει περιστάντα κίνδυνον παρελθεῖν ἐποίησεν ὥσπερ νέφος », que cite Longin (ou bien l'anonyme, peu importe), a une importance capitale pour la compréhension de la vraie notion du rythme dans l'antiquité. Par cette autre phrase « ὅλον τε γὰρ ἐπὶ τῶν δακτυλικῶν εἴρηται ρυθμῶν », l'auteur spécifie un peu plus bas qu'il ne s'agit ici nullement de mètres dactyliques. Comme dactyles métriques on ne trouve dans toute la phrase que les mots « τοῦτο τὸ, τὸν τότε » ; par conséquent, les δακτυλικοὶ ρυθμοὶ se rapportent à l'accentuation particulière des mots caractérisée comme « dactylique ».

Pour s'en convaincre, il suffira de dresser un parallèle de correspondance entre les schémas rythmiques du 2^e Prélude à la Muse (que l'on trouvera « rythmé » par l'auteur de la présente étude ci-après, au chapitre « Argument musical »), et ceux des mots de la phrase de Démosthène :

Κἀλλιό —	πειὰ σο. —	φά Μου —	σῶν προκά —	θαγέτι —	etc.
μυστοδό —		τα Λα		— τους γόνε —	Δήλιε etc.
τοῦτο τὸ				τὸν τότε	ψήφισμα
παρελθεῖν				τῇ πόλει	κίνδυνον
				περιστάντα	ἐποίησεν
				ὥσπερ νέφος	

cipes de la versification (Paris, 1811) et *Beautés poétiques de toutes les langues* (1816), s'exprime comme suit : « Les vers anciens n'avaient et ne pouvaient avoir d'autre mélodie que celle qui est, comme celle des vers modernes, produite par les accents. » (cité par B. Jullien, *Thèses supplémentaires de Métrique et de Musique anciennes*, Paris, 1861, p. 159).

Le troisième est l'auteur français B. Jullien. A la page 142 du traité dont je viens d'indiquer le titre, il dit à son tour ce qui suit : « La métrique est la science des mètres; elle s'occupe spécialement des syllabes en tant qu'elles sont prosodiquement longues ou brèves, qu'elles entrent dans des pieds déterminés et peuvent ensuite former des vers. Cette science nous est très familière.... parce que la quantité prosodique des syllabes, étant de sa nature conventionnelle plutôt que réelle, est restée ce qu'elle était, depuis que le grec et le latin ne sont plus, quand on les prononce, que des langages de convention. La rythmique, au contraire, nous est presque inconnue, ou plutôt elle est négligée ou oubliée, parce que le rythme étant le réel de la prononciation des langues a dû disparaître en même temps qu'elles ont cessé d'être parlées ».

Jullien pose ainsi la question d'une manière nette. Le grec ancien ne fut pas sans subir l'influence du temps en ce qui concerne la prononciation, c'est-à-dire dans sa structure phonétique, et dans le rythme, qui constitue l'élément mélodique dans la coordination des mots. Cette altération s'était déjà accomplie en partie à l'époque alexandrine. Les érudits d'Alexandrie, grammairiens, philologues et scholiastes, tels que Zénodote, Aristophane de Byzance, Aristarque, les deux Apollonius, Dyscole et Didyme, etc., en procédant à l'édition des anciens textes grecs à l'aide des signes d'accentuation inventés par eux-mêmes, ne faisaient que transposer et appliquer inconsciemment le rythme prédominant du parler relativement évolué de leur temps et de leur milieu à un état antérieur de la langue, pour lequel étaient valables des lois phonétiques et rythmiques différentes.

Nous ne voulons pas examiner ici la question de savoir jusqu'à quel point la prosodie du vers différait de celle de la prose, même à la période classique, bien que pour nous cette différence, s'il y en avait, dût être insignifiante. L'exemple suivant suffira à mettre en relief les transpositions d'accents qui ont lieu au sein d'une langue parallèlement aux altérations phonétiques des mots, et permettra de saisir les raisons de la méprise des grammairiens alexandrins. Je prends le mot $\chi\rho\tilde{\upsilon}\sigma\omicron\varsigma$, figurant au premier vers de la 1^{re} strophe de l'ode I dans les *Olympiques* de Pindare. Le mot était au début, sans aucun doute, du rythme trochaïque. Il portait par conséquent l'accent sur la pénultième : $\chi\rho\tilde{\upsilon}\sigma\omicron\varsigma$. Un mot dissyllabe de forme trochaïque, c'est-à-dire ayant à la pénultième une voyelle longue, porte nécessairement l'accent sur cette syllabe, à moins qu'il ne s'agisse d'un adjectif.

La transcription du mot par l'alphabet conventionnel en usage dans la linguistique internationale serait la suivante : *khṛūsos*. Dans ce composé de phonèmes la voyelle *u* (*υ* grec) a la valeur de la diphtongue française *ou*. Ceci dit, nous pouvons considérer un groupe de consonnes initial tel que *khṛ-* en rapport intime avec la voyelle qui le suit et dont il emprunte le caractère vocal. Conformément à ce principe, si l'on suppose qu'en une période déterminée la prononciation de la voyelle en question commence à s'adoucir, pour passer de la valeur *ou* à celle de la voyelle française *u* (*ü* allemand), le fait comportera nécessairement un affaiblissement du groupe initial, qui perdra en partie de sa rudesse, sur laquelle s'appuyait l'accent de la syllabe. Celui-ci descendra donc tout de suite de quelques notes sur l'échelle de la gamme et, à un moment donné, le centre de gravité phonétique passera à la syllabe suivante restée plus ouverte : *khṛusós*. Il va sans dire qu'une plus grande fermeture de la première syllabe du mot, nécessitant le passage de *u* à *i*, rendrait manifestement impossible le maintien de l'accent sur la syllabe fermée : on aura *khṛisós*, ainsi que le mot se prononce aujourd'hui en grec moderne et jamais *khṛísos*.

Avant de quitter le domaine de la phonétique, je crois utile de présenter quelques remarques sur la prononciation des voyelles et des diphtongues du grec ancien. Celle des voyelles α , ϵ , ι , $\omicron$ demeura à travers les siècles à peu près la même ; quant à υ , il vient d'en être question plus haut. Restent les deux voyelles longues η et ω et les diphtongues. Je suis arrivé à prononcer l' η entre les phonèmes α et ϵ , dont il est ordinairement une variation, avec fermeture vers ι ; quant à ω , plus compliqué dans son origine, il nous suffit pour le moment de savoir qu'il a une prononciation plus ouverte et plus longue que celle de $\omicron$. En ce qui concerne enfin les diphtongues, l'important est de savoir qu'elles sont nées de la combinaison d'une voyelle simple, par exemple α , ϵ , υ , $\omicron$, avec une de ces vieilles semi-voyelles nommées, dans le langage conventionnel de la linguistique moderne, digamma (φ) et jot ($\jmath$). Par conséquent on les considérera sous une double entité phonétique, mais on les énoncera d'une seule émission de voix, ainsi qu'elles devaient être prononcées, j'ai des raisons de le croire, dans la réalité.

Cela dit, après les observations phonétiques qu'on vient de lire, j'exposerai tour à tour : 1° un argument historique ; 2° un argument prosodique — d'une valeur plutôt suggestive — ; 3° enfin, un argument musical appuyé sur l'étude de quelques fragments de la musique grecque antique.

I. — ARGUMENT HISTORIQUE.

Nous prendrons tout d'abord un argument élémentaire, mais convaincant, le témoignage d'Aristote et d'Aristide Quintilien. Cela nous permettra de dégager le véritable sens des termes mètre, rythme et ton.

Dans sa *Rhétorique*, III, chap. VIII, 1, 3, Aristote donne la définition suivante : « Τὸ δὲ σχῆμα τῆς λέξεως δεῖ μήτε ἔμμετρον εἶναι μήτε ἄρρυθμον. Τὸ δὲ ἄρρυθμον ἀπέραντον · δεῖ δὲ πεπεράνθαι μὲν, μὴ μέτρῳ δέ · ἀηδὲς γὰρ καὶ ἄγνωστον τὸ ἄπειρον. Περαίνεται δὲ

ἀριθμῷ πάντα · ὁ δὲ τοῦ σχήματος τῆς λέξεως ἀριθμὸς ρυθμὸς ἐστίν, οὗ καὶ τὰ μέτρα τμητά. Διὸ ρυθμὸν δεῖ ἔχειν τὸν λόγον, μέτρον δὲ μὴ · ποίημα γὰρ ἐσται. Ρυθμὸν δὲ μὴ ἀκριβῶς · τοῦτο δὲ ἐσται, ἐὰν μέχρι τοῦ ἦ. »

En établissant dans ce court passage une définition accidentelle du rythme, le philosophe distingue avec netteté sa manifestation différente dans la prose et dans la poésie. La prose doit également avoir du rythme, mais pas exact; c'est-à-dire ne pas présenter une cadence dont les intervalles soient déterminés par des rapports mathématiques. Le discours en vers, au contraire, a ceci de particulier, qu'il procède sur des espaces strictement mesurés. Voilà un point nettement acquis.

Dans la *Poétique*, chap. iv, 20, parlant de la naissance de la poésie, le philosophe complète sa définition comme suit : « κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἀρμονίας καὶ τοῦ ρυθμοῦ (τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μέρη τῶν ρυθμῶν ἐστί, φανερόν), ἐξ ἀρχῆς οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα, κατὰ μικρὸν προάγοντες, ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων. »

Malgré le mot φανερόν, par lequel Aristote nous indique que nul parmi ses contemporains ne pouvait contester le principe énoncé, il est permis de croire que son énoncé même a été le point de départ de la confusion ultérieure. Je m'explique. Le philosophe déclare que les mètres sont membres du rythme. D'autre part, les mètres se distinguent par cette alternance artificielle des syllabes prosodiquement longues ou brèves que l'on appelle *thesis* et *arsis*. Donc, cette alternance dans les pieds métriques serait le rythme même ! Mais Aristote nous parle des mètres, comme parties du rythme, en tant qu'ils sont éléments mélodiques. Or, l'harmonie est la caractéristique essentielle du rythme. Par ce qui précède, il est suffisamment établi que les métriciens de la décadence hellénique ont inversé en fait la définition du philosophe de Stagire, en l'interprétant dans un sens inverse, qui voudrait que les rythmes eux-mêmes fussent des parties du mètre. Tandis que dans la réalité, et suivant l'affirmation authentique d'Aristote, ceux-ci sont nés du rythme. Voilà un deuxième point vérifié.

Ailleurs (*Rhétorique*, III, chap. 1, 20), établissant un parallèle entre rhétorique et poésie, Aristote conclut : « Δῆλον οὖν ὅτι καὶ περὶ τὴν ρητορικὴν ἐστὶ τοιοῦτόν (δηλ. τὸ περὶ τὴν ὑπόκρισιν) ὥσπερ καὶ περὶ τὴν ποιητικὴν . . . Ἔστι δ' αὕτῃ μὲν (ἡ ὑπόκρισις) ἐν τῇ φωνῇ πῶς αὐτῇ δεῖ χρῆσθαι πρὸς ἕκαστον πάθος, οἷον πότε μεγάλη, καὶ πότε μικρὰ καὶ πότε μέση, καὶ πῶς τοῖς τόνοις : οἷον ὀξεῖα καὶ βαρεῖα καὶ μέση, καὶ ρυθμοῖς τίσι πρὸς ἕκαστον (δηλ. πάθος). Τρία γάρ ἐστι περὶ ὧν σκοποῦσι (δηλ. οἱ ρήτορες) · ταῦτα δ' ἐστὶ μέγεθος, ἀρμονία, ρυθμός. »

Pour qui aurait un doute, quant au véritable sens du rythme dans l'ancienne prosodie hellénique et à ses affinités avec l'accent (non pas l'accent musical, autrement dit le ton, qui ne signifie rien dans l'occurrence, mais purement et simplement l'accent d'intensité tel que nous l'entendons aujourd'hui), j'extrais du passage ci-dessus les épithètes de la voix d'une part, et, de l'autre, du ton. Une disposition parallèle en fera mieux ressortir la portée :

μεγάλη	μικρὰ	μέση
ὀξεῖα	βαρεῖα	μέση

Ce n'est point par hasard qu'Aristote fait ici le parallèle entre la voix et le ton (1). L'amplitude de la voix, suivant l'intensité de la passion qui la provoque, coïncide souvent avec l'élévation de l'accent, qui marque sa hauteur. Ceci est confirmé par Aristide Quintilien dans son *Traité de musique*, où, suivant la vieille école de musique hellénique, il prend comme unité de temps la syllabe brève (*Ἐγχειρίδιον* d'Héphestion, éd. Gaisford, 1810, p. 188). L'auteur établit dans ce passage un parallèle mathématique entre les valeurs du son et celles du ton. Toutefois, par le mot son, il n'entend point la syllabe brève,

(1) Ce dernier argument tend à prouver la coexistence de l'accent d'intensité à côté de l'accent de hauteur. On ne saurait expliquer autrement pourquoi et comment Aristote et Aristide Quintilien cherchent à établir une corrélation entre la grandeur (intensité) et la hauteur, c'est-à-dire la valeur quantitative et la valeur qualitative de la voix. Voir aussi Reinach, *La musique du nouvel hymne de Delphes*, BCH, 1894, p. 385 et s., et *La musique grecque*, p. 72.

qui équivaut à la moitié de la longue, mais bien la plus petite unité vocale, prise soit comme voyelle brève, soit comme simple consonne.

Ayant ainsi déterminé la base de sa théorie, nous pouvons suivre Aristide dans le développement de sa thèse, afin de mieux comprendre le passage suivant (éd. Meibom, p. 6) qui explique la correspondance établie par Aristote : « Χρὴ γὰρ καὶ μελωδίαν θεωρεῖσθαι καὶ ρυθμὸν καὶ λέξιν, ὅπως ἂν τὸ τέλειον τῆς ὥδῃς ἀπεργάζεταιται · περὶ μὲν γὰρ μελωδίαν, ἀπλῶς ἡ ποιὰ φωνή · περὶ δὲ ρυθμὸν ἡ ταύτης κίνησις · περὶ δὲ τὴν λέξιν τὸ μέτρον. » Et à la page 8 il ajoute : « Τῆς δὲ κατὰ τὴν φωνὴν κινήσεως εἶδη δύο, πολυμερές τε καὶ ἀμερές · περὶ μὲν οὖν τοῦ πολυμεροῦς εἴρηται · τὸ δὲ ἀμερές αὐτῆς καὶ ἀπλοῦν τάσις προσαγορεύεται. Τάσις δὲ ἐστὶ μονὴ καὶ στάσις τῆς φωνῆς. Ταύτης δὲ εἶδη δύο, ἀνεσίς τε καὶ ἐπίτασις. Ἀνεσίς μὲν οὖν ἐστίν, ἥνικα ἂν ἀπὸ ὀξυτέρου τόπου ἐπὶ βαρύτερον ἢ φωνὴ χωρῇ · ἐπίτασις δὲ, ὅταν ἐκ βαρυτέρου μεταβαίῃ πρὸς ὀξύτερον. »

Il suffit de se rappeler qu'Aristote a distingué l'art rhétorique dans la voix, dans les accents et dans les rythmes, et nous a dit que l'orateur — beaucoup moins que le poète, bien entendu — doit savoir quand il devra élever la voix, quand il fera usage de la voix basse, ou de la moyenne. De même, quand il devra employer le ton aigu, ou le ton grave, ou le moyen. Enfin, en quelle circonstance il aura recours aux diverses sortes du rythme, suivant la qualité et l'intensité de la passion qu'il désire exprimer. Quintilien, énumérant à son tour les divers facteurs du chant, en distingue trois, qui sont dans la mélodie la qualité de la voix, ce qu'on pourrait aussi nommer avec Aristote sa grandeur, — dans le rythme, le mouvement de la voix procédant par intervalles mathématiquement définis, — enfin dans le discours, ou plutôt dans la poésie, le mètre. Si la distinction entre rythme et mètre n'était pas aussi nette et catégorique, l'énumération que fait l'auteur un peu plus bas des parties du rythme, qu'il distingue en multiple (composé) et simple, et dont les divisions sont nommées par

lui τάσις (intonation), ἐπίτασις (accent aigu) et ἄνεσις (accent grave), enfin sa définition même du rythme comme système de temps, se succédant dans un ordre ascendant et descendant qu'il appelle θέσις et ἄρσις, tout cela ne saurait laisser de doute que le rythme se lie directement et étroitement aux accents d'intensité.

Ayant ainsi établi, suivant le témoignage irréfutable de deux grands théoriciens de la musique ancienne, la différence du mètre et du rythme et les affinités de ce dernier avec l'accent d'intensité, il n'est plus malaisé de formuler des réserves quant à l'exactitude de l'accentuation des textes poétiques de la littérature grecque classique, textes accentués par les philologues d'Alexandrie d'une manière arbitraire et conformément aux lois phonétiques du parler de leur milieu. Nous appuyant sur cette observation fondamentale, nous exposerons brièvement quelques règles d'accentuation indispensables pour nous familiariser avec la nouvelle récitation rythmique des vers antiques :

1° Les noms composés de la période qu'on peut dire préclassique de la langue (j'emploie ce terme afin d'en distinguer l'époque classique par excellence, celle de Périclès et des grands tragiques), les vieux noms composés du grec acceptent en général double accent, comme il arrive dans les composés de l'allemand moderne. 2° Dans les substantifs, noms propres et communs, l'accent monte ordinairement au-delà de la syllabe finale.

En dehors de ces deux lois, dont la démonstration sort du cadre de la présente étude, c'est surtout le rythme qui nous guidera afin de déterminer la place de l'accent dans certains mots qui, du moins en prosodie, paraissent rebelles aux règles traditionnelles de la grammaire.

II. — ARGUMENT PROSODIQUE.

Passant de la théorie aux faits, nous allons prendre quelques exemples élémentaires afin d'en étudier le rythme, d'abord,

suivant la prosodie métrique traditionnelle, et ensuite selon la nouvelle rythmique. Les exemples en question sont pris dans le genre le plus élémentaire de la prosodie ancienne, dans les vers trochaïques et iambiques. Nous les empruntons à un livre classique français, le *Cours élémentaire de métrique grecque et latine*, professé par Louis Havet, mon très regretté professeur à l'École pratique des Hautes-Études, et rédigé par L. Duvau (3^e édit., Paris, 1893). Les rythmes trochaïques et iambiques, disposés d'après la scansion traditionnelle, y sont traités à partir de la page 96, § 197.

Prenons donc, d'abord, ces deux paires de tétramètres catalectiques trochaïques (p. 98, 99). Suivant la définition classique, « un tétramètre catalectique trochaïque se compose, en principe, de sept pieds ou sept temps marqués, et d'une syllabe qui représente le commencement d'un huitième pied. »

Esch. *Pers.* 218 (215) :

Ου σε βουλομεσθα, μητερ, ουτ' αγαν φοβειν λογοις
 " ∪ — ∪ . " ∪ — ∪ | " ∪ — ∪ . " ∪ —

Eur. *Iph. Aul.* 317 :

τις ποτ' εν πυλαισι θορυβος και λογων ακοσμια
 " ∪ — ∪ . " ∪ ∪ — | " ∪ — ∪ . " ∪ —

Eur. *Or.* 791 :

μη θεαι μ' οιστρω κατασχωσ' — Αλλα κηδευσω σ' εγω
 " ∪ — — . " ∪ — — | " ∪ — — . " ∪ —

Esch. *Pers.* 156 :

μητερ ή Ξερξου γεραια χαιρε Δαρειου γυναι
 " ∪ — — . " ∪ — — | " ∪ — — . " ∪ —

De ces exemples, le premier vers est un pur tétramètre catalectique, tandis que le second contient au quatrième pied un « anapeste », et les deux autres comprennent des spondées aux places paires.

Suivant les données de plus récentes recherches de la métrique traditionnelle, lorsqu'il y a un spondée aux places paires d'un vers trochaïque, ou aux places impaires d'un iambe, l'accent du spondée se déplace d'un demi pied. Par conséquent,

on aurait dû apporter une légère rectification rythmique dans les deux derniers vers, qui ont des spondées aux places paires, ainsi que dans les vers iambiques que nous allons citer un peu plus bas, et qui ont le spondée aux places impaires. Néanmoins je ne me suis pas reconnu le droit de modifier le texte du livre. Je me contente donc d'indiquer la nouvelle scansion métrique en usage dans les traités modernes :

μη θεαι μ' οιστρω κατασχωσ', etc.
 " ~ — — — " ~ — —

Maintenant, oublions pour un moment cette scansion traditionnelle qui exige que les accents tombent sur les syllabes longues du vers, et supposons que le rythme, libre et indépendant du mètre, suit absolument l'accentuation des mots, avec la différence, toutefois, que celle-ci est à maints endroits déviée — ainsi que nous venons de le dire, — des règles traditionnelles de la grammaire. Si ce nouveau rythme, accompagné d'une prononciation appropriée, remplit les conditions esthétiques et logiques — autrement dit, s'il satisfait, par l'harmonie de la nouvelle disposition métrique, d'une part à l'ouïe et d'autre part à la raison critique, qui demande une exactitude mathématique dans la répartition des intervalles — on se verra obligé de lui reconnaître une vraisemblance au moins égale à celle que l'on attribue aux règles de la métrique traditionnelle.

Voici donc les mêmes vers mesurés et accentués conformément aux règles de la nouvelle rythmique, et suivant une prononciation approximativement correcte :

Esch. *Pers.* 218 (215) :

Frappé	Levé	L	F		F	L	L	F
~~~~~								
Ου	σε	βουλομεσθα,	μητερ	(1),	ουτ'	αγαν	φοβειν	λογois
"	~	— ~	"	~	"	~	~	~

(1) Dans les deux premiers exemples, on aurait pu accentuer le début des derniers hémistiches suivant l'accent naturel : ουτ' αγαν..., και λογων..., sans que le

rythme en souffrît. Mais ce serait au préjudice de la symétrie dans la correspondance des *cola*. Cette disposition métrique et rythmique des vers nous révèle

**Eur. *Iph.* *Aul.* 317 :**

τις ποτ' εν πυλαιοι θορυβος και λογων ακοσμια  
 " ) - υ - υ ψ υ | ι υ - υ υ υ

**La somme des temps forts : 9**

» » » » faibles : 15

$$3 \times 8 = 24$$

**Eur. Or. 794 :**

$\overbrace{\mu\eta}^L \overbrace{\theta\epsilon\alpha\iota}^F \overbrace{\mu'}^F \overbrace{\omicron\iota\sigma\tau\rho\omega}^L \overbrace{\kappa\alpha\tau\alpha\sigma\chi\omega\varsigma'}^L : \quad \text{—} \quad \overbrace{\text{Α}\lambda\lambda\alpha}^L \overbrace{\kappa\eta\delta\epsilon\upsilon\sigma\omega}^F \overbrace{\sigma'}^F \overbrace{\epsilon\gamma\omega}^L$   
 $\frac{\cdot}{\cdot} \quad \smile \quad - \quad \frac{\cdot}{\cdot} \quad \frac{\cdot}{\cdot} \quad \smile \quad - \quad = \quad | \quad \frac{\cdot}{\cdot} \quad \smile \quad - \quad \frac{\cdot}{\cdot} \quad - \quad \smile \quad \frac{\cdot}{\cdot}$

**Esch. *Pers.* 156 :**

μητερ ἡ Ξερξου γεραια χαιρε Δαρειου γυναι

**Temps forts 12**

**Temps faibles 12**

$$3 \times 8 = 24$$

Dans cette dernière disposition du rythme, on voit bien une correspondance constante entre les temps forts et les espaces des deux membres de chaque vers, avec cette particularité que la correspondance dans la durée des temps faibles n'est pas rigoureusement mathématique. Elle augmente ou diminue en raison de la vitesse ou de la lenteur de la marche rythmique (ἄγωγή). En ce qui concerne la marche rythmique elle-même, procédant en dipodies, elle commence dans les derniers exemples par *arsis*, tandis que les hémistiches des deux premiers vers suivent une marche inverse.

Voici les exemples d'Eschyle donnés ci-dessus compris dans des groupes plus étendus de quatre vers :

**Esch. Pers. 215-218 :**

Ου σε βουλομεσθα μητερ ουτ' αγαν φοβειν λογοις

οὐ τι θαρσυνεῖν. Θεοὺς δὲ προστροπαῖς ἰκνούμενη

un autre fait d'importance capitale : dans un tétramètre du genre double il n'est pas que la fin de vers qui compte ; le premier *colon*, lui aussi, se termine en principe par une syllabe indifférente.



de la nouvelle rythmique. Cependant, je les ferai précéder d'un trimètre purement iambique acatalecte. Cela, afin de mieux faire ressortir la déviation rythmique observée vers la fin de notre tétramètre, déviation qui rappelle le vers dit « scazon » d'Hipponax. Pour la même raison, je donne, à la suite de ces vers, un distique de trimètres iambiques d'Hipponax lui-même. Voici l'exemple de purs iambes :

$\begin{array}{cccccc} L & & F & & L & & F & & F & & L \\ \hline \text{Τυφλος} & \tau\alpha & \tau' & \omega\tau\alpha, & \tau\omicron\nu & \tau\epsilon & \nu\omicron\upsilon\nu, & \tau\alpha & \tau' & \omicron\mu\mu\alpha\tau & \epsilon\iota \\ \cup & _ & \cup & \cup & \cup & _ & \cup & _ & \cup & _ & \cup \end{array}$

La somme des temps forts : 12

» » » » faibles : 6

$$3 \times 6 = 18$$

Cf. le tétramètre précité (Aristoph. *Nub.* 1378) :

$\begin{array}{cccccc} \text{σοφωτατον;} & \text{—} & \text{Σοφωτατον} & \gamma' & \text{εχεινον}, & \omega & \tau\iota & \sigma' & \text{ειπω;} \\ \cup & _ & \cup & _ & \cup & _ & \cup & _ & \cup & _ & \cup \end{array}$

La somme des temps forts : 16

» » » » faibles : 8

$$3 \times 8 = 24$$

Voici maintenant les deux autres exemples, ainsi que le distique Hipponactéen, dont le mètre iambique suit un rythme tout à fait trochaïque :

Aristoph. *Ran.* 755 :

$\begin{array}{cccccc} F & & L & & F & & L & & L & & F \\ \hline \text{και} & \delta\omicron\varsigma & \chi\upsilon\varsigma\alpha\iota, & \kappa\alpha\upsilon\tau\omicron\varsigma & \chi\upsilon\varsigma\omicron\nu, & \kappa\alpha\iota & \mu\omicron\iota & \varphi\rho\alpha\varsigma\omicron\nu & (1) \\ \cup & _ & \cup & _ & \cup & _ & \cup & _ & \cup \end{array}$

La somme des temps forts : 12

» » » » faibles : 6

$$3 \times 6 = 18$$

Aristoph. *Nub.* 661 :

$\begin{array}{cccccc} \text{κ\rho\iota\omicron\varsigma}, & \tau\rho\alpha\gamma\omicron\varsigma, & \tau\alpha\upsilon\rho\omicron\varsigma, & \chi\upsilon\omega\nu, & \alpha\lambda\epsilon\kappa\tau\rho\upsilon\omega\nu \\ \cup & _ & \cup & _ & \cup & _ & \cup & _ & \cup \end{array}$

(1) Dans un vers iambique de pareille structure métrique, les temps forts sont réduits à une valeur « monochrome », à cause des spondées, qui excèdent la norme d'un pied.

Et le distique Hipponactéen :

Δυ' ἡμέραι γυναικος εἰσιν ἡδίσται .  
 ὅταν γαμή τις κάκφερη τεθνηκυῖαν .

En comparant la fin du tétramètre Aristophanéen avec la fin du trimètre Hipponactéen, on constate le même phénomène rythmique, consistant à rehausser l'accent au dernier mètre du vers iambique, fait qui indique tout simplement que le vers dans ces exemples se termine par *thesis*, tandis qu'ordinairement il finit par *arsis*. Quant au phénomène extraordinaire pour la métrique conventionnelle, qu'est l'existence du rythme trochaïque dans un vers de mètres iambiques, la différence rythmique dans ces vers est due à la variation de la marche (ἀγωγή) : celle-ci dans les premiers vers débute par *arsis*, tandis que dans les derniers elle commence par *thesis*.

Voici, en définitive, les lois élémentaires concernant la rythmique du genre double (mètres iambo-trochaïques) :

1° L'ordre naturel dans la marche rythmique (ἀγωγή) du trochée pur est *thesis* + *arsis* ; dans celle de l'iambe pur, *arsis* + *thesis*. Toutes les fois qu'il y a lieu à inversion dans cet ordre naturel, le pied constituant la *thesis* se change en un spondée, qui sert de soutien à l'intensité du temps premier fort. C'est pourquoi le spondée se trouve dans le trochée aux places paires et dans l'iambe aux places impaires.

2° En cas d'inversion dans la marche rythmique, le trochée est accentué suivant le rythme iambique, et l'iambe, selon le rythme trochaïque. Dans les deux cas, la place de l'accent aux pieds de l'*arsis* est indifférente. Par conséquent celui-ci peut tomber, suivant l'accentuation naturelle des mots, sur des syllabes longues ou brèves. Ceci implique une dissemblance dans l'ordre des espaces qui séparent les temps marqués et qui contiennent des unités de temps jusqu'à trois mores. Néanmoins, aux vers comprenant des spondées, les espaces de trois mores doivent être considérés comme des valeurs binaires

(δίσημα). Dans l'équation des deux hémistiches d'un vers ne comptent que les temps marqués.

3° Dans les vers du genre double, le battement de la mesure va par monopodies. Ainsi, dans un tétramètre, chaque *colon* (κῶλον) aura le premier pied et le quatrième ou le second et le troisième fortement marqués, suivant la marche du rythme. L'inversion si frappante dans l'ordre rythmique considéré par dipodies : *thesis, arsis* — *arsis, thesis* est due, en réalité, au frapement de la mesure par monopodies.

Pour terminer ce développement, je donne enfin comme dernier exemple toute une suite de trimètres iambiques pris au début d'*OEdipe à Colone* :

- 1 Τεκνον τυφλου γεροντος Αντιγονη, τινας  
 „ — ˘ — . ˘ — ˘ | — . ˘ — ˘ — .  
 χωρους αφιγμεθ' η τινων ανδρων πολιν;  
 — — ˘ — . ˘ | — ˘ — . — — ˘ — .  
 τις τον πλανητην Οιδιπουν καθ' ημεραν  
 „ — ˘ — . — — ˘ — | ˘ — ˘ — .  
 την νυν σπανιστοις δεξεται δωρημασιν,  
 — — ˘ — . — | — ˘ — . — — ˘ — .
- 5 σμικρον μεν εξαιτουντα, του σμικρου δ' ετι  
 — — ˘ — . — — ˘ | — . — — ˘ — .  
 μειον φεροντα; και τοδ' εξαρκουν εμοι .  
 — — — — . ˘ | — ˘ — . — — ˘ — .  
 στεργειν γαρ αι παθαι με χω χρονος ξυνων  
 „ — ˘ — . ˘ — ˘ | — . ˘ — — — .  
 μακρος διδασκει και το γενναιον τριτον.  
 — — ˘ — . — | — ˘ — . — — ˘ — .
- Αλλ', ω τεκνον, θακησιν ει τινα βλεπεις  
 „ — ˘ — ˘ — ˘ | — . ˘ — ˘ — .
- 10 η προς βεβηλοις η προς αλσεσιν θεων  
 — — ˘ — . — | — ˘ — — — ˘ — .  
 στησον με καξιδρυσον, ως πυθωμεθα  
 — — ˘ — . — — ˘ | — . ˘ — — — .  
 όπου ποτ' εσμεν . μανθανειν γαρ ηχομεν  
 ˘ — ˘ — — — | — ˘ — . ˘ — — — .  
 ξενοι προς αττων, αν[δ'] ακουσωμεν τελειν.  
 ˘ — ˘ — — — | — ˘ — . — — ˘ — .

La césure a une importance capitale dans la marche du rythme, au point d'en modifier le cours normal (changement

de rythme : μεταβολή). On en a un exemple dans le texte ci-dessus dont l'ingéniosité poétique et la difficulté technique sautent aux yeux. Dans les vers à césure penthémimère, le renforcement des syzygies médianes par spondée signifie affaiblissement des deux extrémités. Dans les vers à césure hephthémimère, ce sont, au contraire, le commencement et la fin qui se trouvent renforcés. Suivant Quintilien, on pourrait qualifier le premier de ces rythmes d'ἀγωγή περιφερής et le dernier d'ἀγωγή εὐθεία. Cette alternance et le changement fréquent de rythme ne contreviennent pas aux règles fondamentales du genre double exposées un peu plus haut ; car le spondée initial n'est effectivement justifié que dans les vers à césure hephthémimère commençant avec *thesis*. Par contre, dans le vers à césure penthémimère, les spondées du premier pied ont une valeur plutôt conventionnelle. Ils pourraient donc être remplacés par de purs iambes sans nuire au rythme. La preuve en est donnée par le vers 12, qui, tout en ayant une césure penthémimère, débute par un iambe pur.

Nous avons un autre exemple classique de ces libertés techniques dans le fameux distique d'Hipponax, cité plus haut. La contradiction à la règle au début du premier vers n'est qu'apparente. Pour y remédier, il suffit de supposer longue la syllabe initiale : Δῦ (prononcer **Duvv*'). Quant à la mesure finale, dite scazon, la question ne nous occupera pas pour le moment. Mais je dois un remerciement aux mânes du poète satirique, car c'est son distique qui me mit sur la voie pour découvrir le rythme véritable dans les vers ci-dessus étudiés d'*Œdipe à Colone*.

### III. — ARGUMENT MUSICAL.

Laissant de côté certaines compositions musicales de l'antiquité grecque, dont la tradition ou l'authenticité sont discutables, par exemple un fragment de la première *Pythique* de Pindare, découvert au xvii^e siècle (1^{re} édition par Kircher,

*Musurgia universalis*, 1645) (1), j'étudierai exclusivement ci-après trois chants de l'ancienne musique hellénique gravés sur marbre et découverts dans la seconde moitié du siècle dernier.

Le premier est le thrène de Seikilos, gravé sur une colonnette funéraire. Elle fut trouvée en 1883 à Aïdin (d'où l'attribution qui en est généralement faite à Tralles) et était conservée jusqu'en 1923 dans la collection Young, à Smyrne. Depuis, elle a disparu et, selon toute probabilité, elle a été détruite dans la catastrophe de la grande ville ionienne. Les deux autres sont les fameux « hymnes à Apollon » découverts en 1893 à Delphes au Trésor des Athéniens, au cours des fouilles de l'École française d'Athènes. Le premier, composé par un Athénien de qui le nom a disparu, est gravé sur un bloc de marbre haut de 0 m. 38 et large de 0 m. 95 (?). Le second, gravé sur un bloc de 0 m. 605 sur 0 m. 955 (?), qui prenait place immédiatement au-dessous du précédent dans la paroi sud du Trésor, est l'œuvre d'un Athénien nommé Liménios, fils de Thoinos. La date relative des deux hymnes n'est pas assurée. Mais leur texte indique qu'ils ont été chantés à Delphes par les artistes dionysiaques d'Athènes, vraisemblablement à l'occasion de la venue de deux Pythâides, et le caractère de l'écriture donne lieu de penser aux Pythâides de 138 (?) et de 128 av. J.-C. Le second hymne est ainsi désigné parce qu'il fut découvert quelques mois après le premier, brisé en douze morceaux. Tous deux sont conservés au Musée de Delphes (2).

(1) Voy. (p. 25 sq.) la notice dont M. A. Puech a fait précéder l'ode dans son édition des *Pythiques*.

(2) Première édition par H. Weil et Th. Reinach, *BCH*, XVII, 1893, p. 569, 584 et suiv., et XVIII, 1894, p. 345, 363 et suiv. Rééditions récentes, par Th. Reinach, dans *Fouilles de Delphes*, III 2 (1911), nos 137-138, p. 147 et suiv., 158 et suiv. (après révision des blocs par G. Colin ; avec bibliographie choisie et nouvelles transcriptions en notation moderne) ; par J.-U. Powell, *Collectanea Alexandrina* (1925), p. 141 et suiv. (avec indication du nom de Liménios, reconnu par G. Colin, *CRAI*, 1913, p. 529). Voir également *La Musique grecque*, par Th. Reinach, Paris, 1926, p. 177 et suiv.

1. — *Du texte des trois chants.*

L'épithaphe de Seikilos, qui nous servira surtout de modèle pour les observations relatives au mètre et au rythme, est, peut-on dire, un chef-d'œuvre en miniature (voir *BCH*, XVIII, 1894, pl. XIII, reproduction en phototypie d'un estampage) (1).

Les restes de la première ligne des deux colonnes du deuxième hymne delphique sont ceux d'un titre, que M. G. Colin a restitué comme suit : Πα]ιάν δὲ καὶ π[οθό]διον εἰς τ[ὸν θεόν δ' ἐπό]ησε[ν καὶ προσεχιθάρισε]ν Διμήνι[ος Θ]οῖνο[υ Ἀθηναῖος. J'estime donc que l'on doit donner le nom de « péan » aux deux chants. Sans la mention expresse π[οθό]διον, nous eussions été en droit de conserver la désignation ὕμνος à l'épilogue, la dernière reprise du second chant, invocation à l'adresse d'Apollon, d'Artémis et de Létô.

Le premier péan est composé de mètres péoniques. Nous en avons retenu les mètres 6 à 88. Les restes qu'on avait cru être ceux des mètres 1 à 5 sont ceux du titre. D'autre part, tout essai de restauration des dernières lignes nous a paru vain et inutile (il y est fait mention de l'invasion des Gaulois, de même que dans le deuxième péan).

Tenu de justifier les quelques modifications et corrections apportées au texte des chants (voy. fig. 3 à 10), je signale que, pour ce travail, je me suis aidé de l'édition donnée dans le *BCH*, XVIII et surtout de la dernière édition de Reinach dans sa *Musique grecque*. Le premier péan commence, selon la restitution de Crusius, par χέκλυθ', c'est-à-dire par une invocation sous forme d'impératif. Il m'a pourtant semblé plus expressif de commencer par une apostrophe directe aux Muses. A cette fin, j'ai remplacé χέκλυθ' par Μοῦσαι, qui répond parfaitement au besoin métrique. Il va sans dire que j'ai respec-

(1) La première photographie de l'inscription même, prise en 1922 par M. A. Laumonier, a été reproduite dans le *BCH*, XLVIII, 1924, p. 507. Elle n'a permis à M. Ch. Picard (*Annales de l'Univ. de Grenoble*, N. S. II, 1925, p. 121-125), qu'un petit nombre de rectifications vraiment sûres aux points où M. Th. Reinach signalait quelques incertitudes de lecture.

tivement modifié la mélodie de la mesure, en la montant à une gamme plus élevée. — A la mesure 19-20, le mot dont le début (fin de la l. 4) est  $\delta\iota\kappa\omicron\rho\upsilon\nu$ ... avait été transcrit par Weil une première fois en  $\delta\iota\kappa\omicron\rho\upsilon\nu\iota\alpha$ ; un an plus tard, il le corrigea, suivant l'indication de Blass, en  $\delta\iota\kappa\omicron\rho\upsilon\nu\theta\alpha$  (de même, Reinach, *FD*). Pourtant, nous avons cru permise l'hypothèse d'un adjectif  $\delta\iota\kappa\omicron\rho\upsilon\nu\nu\alpha$ , à l'instar de  $\delta\iota\kappa\omicron\rho\upsilon\phi\omicron\nu$  du deuxième péan. La création de ce mot a l'avantage de rendre aussi parfaitement que possible l'accent rythmique. — A la mesure 34, nous avons maintenu la restitution primitive de Weil [ $\iota\theta\iota$ ],  $\kappa\lambda\upsilon\tau\acute{\alpha}$ , à la place de [ $\eta\nu$ ],  $\kappa\lambda\upsilon\tau\acute{\alpha}$ , mot préféré par Reinach. — Enfin, à la mesure 77, à la première restitution de Weil (suivi par Reinach et Powell),  $\lambda\omicron\gamma\iota\alpha$ , nous avons préféré celle de Sémitélos,  $\epsilon\pi\eta$ , en la ramenant toutefois (comme Weil, *BCH*, XVIII, p. 364) à la forme non contractée  $\epsilon\pi\epsilon\alpha$ , pour des raisons épigraphiques et rythmiques dont il nous paraît oiseux de faire mention à cet endroit.

Le second péan est le plus long des chants antiques conservés jusqu'à nous. Il se compose, après la correction de Weil et mon essai de restitution, de 193 mètres, dont 139 péoniques (les restes qu'on avait pris pour ceux des mètres 1 à 5 sont ceux du titre); vingt-cinq mètres de la seconde colonne sont ruinés à tel point que toute tentative de restitution serait peine perdue. Les autres vingt-huit mètres, qui suivent, ont été considérés comme glyconiques, terme que je discuterai un peu plus loin. De même que pour le premier péan, j'ai suivi pour le second aussi les corrections indiquées dans *La Musique grecque* de Reinach, excepté pour la grande lacune entre la fin de la première colonne et le commencement de la deuxième. Puisque toute tentative de sûre restauration de ces lignes semble impossible, nous avons pensé à lier la 27^e ligne de la première colonne avec la 32^e de la colonne suivante, de telle façon qu'elles créent deux vers se suppléant l'un l'autre du point de vue tant du sens que de la constitution métrique. A cet effet, nous avons ajouté l'adjectif  $\mu\acute{\epsilon}\gamma\alpha\varsigma$  après la lettre

ο, dernière lettre conservée de la 27^e ligne, et le préverbe *περι-* avant le verbe *ἐφρούρεις* par lequel commence la 32^e ligne. Le sens du verbe composé ne diffère pas trop de celui de sa forme simple. — Enfin, à la mesure 194, nous avons tenté une innovation consistant à faire figurer à côté du mot *Ρωμαίων* du texte le nom *Ἑλλήνων*. Ceci dans la pensée d'augmenter l'illusion créée par l'effet de la musique, au cas où l'on choisirait de préférence le dernier mot.

## 2. — *Du mètre et du rythme des trois chants.*

Si l'on excepte l'épithaphe de Seikilos et la dernière reprise du second péan, dont les mesures sont respectivement considérées comme diambiques et glyconiques, le mètre des deux péans d'un bout à l'autre est péonique, soit d'une mesure de  $5/4$  ou de  $5/8$ ; ce mètre se distingue en genres crétique  $\mu \cup \perp$  et bacchique  $\cup \mu \perp$ . Selon les anciens métriciens, le crétique se divise dans le rapport de  $3 + 2$  et le bacchée dans celui de  $2 + 3$ , l'*ἡμιόλιον* des traités de métrique.

Les considérations sur le rythme de l'ancienne poésie hellénique sont exposées dans la première partie du présent travail. Mais elle n'était pas faite seulement pour être déclamée. A côté des pièces destinées à la déclamation (*ποιήματα παρακαταλογῆς*), existent en plus grand nombre les poèmes lyriques. Il faudra donc encore démontrer que c'est toujours l'accent d'intensité qui, dans la musique ancienne, régit la mélodie du chant. C'est ce que nous essayerons de faire dans la suite de cette étude, en nous appuyant sur les données d'une autorité de la compétence de feu Théodore Reinach, qui s'occupa le premier de la transcription de nos péans, et y mit le dernier son cachet de spécialiste.

Voici l'aveu caractéristique que fait Reinach dans l'avant-propos de son ouvrage, au sujet de l'état de nos connaissances de la musique ancienne (*La Musique grecque*, page 5) : « Mon but, dit-il, a été de poser quelques principes incontestés, d'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. 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. »

Après ces considérations d'une portée générale, l'auteur expose en ces termes à la p. 66 son point de vue sur le rythme dans la musique ancienne : « 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.* »

Je m'arrête à ce point, puisque la dernière phrase résume toute la théorie en vigueur sur la poésie et la musique helléniques anciennes. Dans un article intitulé *La musique du nouvel hymne de Delphes* et publié dans le *BCH*, XVIII, p. 385, le même auteur s'était vu pourtant contraint par la force des choses d'avouer l'interdépendance absolue existant entre le dessin mélodique et les paroles du texte poétique. « La restitution des parties manquantes de notre mélodie, y dit-il, repose en partie sur les résultats de l'analyse tonale et modale, en partie sur une règle importante, qu'on peut formuler ainsi : le dessin mélodique de chaque mot respecte la place des accents natu-

rels. En conséquence, 1° une syllabe atone peut porter une note aussi aiguë que la syllabe tonique du même mot : elle ne peut en porter une qui soit plus aiguë. 2° Dans les mots à accent circonflexe, dont la syllabe tonique se dédouble mélodiquement, la note aiguë tombe toujours sur la première partie de la syllabe » (1).

Un peu plus loin, il donne des exemples pris dans les deux péans et l'épithaphe de Seikilos, attestant la coïncidence du ton syllabique et mélodique, pour conclure : « Ce double principe s'observe régulièrement dans toute la partie conservée (du second péan) ; il n'y a qu'une seule exception (mesure 11), au mot *δισόρυπον*, où la mélodie se relève sur *πον* plus que sur *xo* ; la différence n'est d'ailleurs que d'un demi ton, et peut-être y a-t-il là un effet voulu : le mot a deux sommets mélodiques, comme le Parnasse a deux cimes ».

Afin qu'on se garde de prendre cette dernière réflexion pour un jeu de mots, je dois rappeler ici le sens de *δισόρυπον* et signaler que le mot a un schéma rythmique de péon quatrième, c'est-à-dire peut porter un ton plus élevé sur sa dernière syllabe. Dans le même article, p. 367, à l'occasion des observations qu'il faisait sur le rythme de l'épithaphe de Seikilos, l'auteur concluait également : « La coïncidence de l'accent et de la mélodie est de principe dans notre air. »

Pour rendre compte de la contradiction consistant en des difficultés insurmontables dans l'application du principe énoncé, Reinach a supposé dans la musique ancienne trois périodes d'évolution. A la p. 72 de son livre, il s'exprime sur la première comme suit : « On peut définir le rythme musical, avec Aristoxène (*Fr. rythm.*, p. 272, Morell.), 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

(1) Cf. de même Th. Reinach, dans *Fouilles de Delphes*, l. l., p. 149.

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 quantitatif, cette confusion était inévitable : le rythme des paroles s'imposait à la mélodie placée sur elles. »

Et, à la p. 67, il complète ses considérations par l'exemple suivant : « 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 mélodiques de chaque mot avec les accents toniques pleins, les demi-sommets avec les « barytons », et de ne dédoubler mélodiquement que les syllabes circonflexes. Nous avons un exemple archaïsant d'une mélodie ainsi calquée sur le texte poétique, dans les hexamètres du 2^e Prélude à la Muse » :

Καλ-λι-ό — πει-α σο — φά, Μου — σῶν προ-κα — θα-γέ-τι τερ-πνῶν,

Καί σο φέ μυσ-το-δό — τα Λα — τοῦς γό-νε, Δή-λι-ε Παι-άν.

On reviendra à cet exemple (1) plus bas, lorsqu'on traitera de la mélodie des trois chants. Nous nous contentons de faire remarquer ici, outre l'absence de symétrie dans cette manière de répartir les temps rythmiques, qu'assez fréquemment le

(1) Ces préludes citharodiques archaïsants, qu'on attribue au 1^{er} s. av. J.-C. ou au 1^{er} s. ap., ont été conservés par plusieurs manuscrits byzantins de musicologie. Voir notamment Th. Reinach, *REG*, IX, 1896, et *La Musique grecque*, p. 194.

fait contraire au principe posé. Tel est, par exemple, le cas des syllabes finales des mots σοφά et σοφῆ, qui, tout en étant respectivement accentuées en « oxyton » et en « baryton », figurent au même sommet mélodique, et celui du mot προκαθαγέτι, dont les syllabes n'attestent aucune différence de hauteur, si ce n'est l'intonation arbitraire de la syllabe -γέ-, parce qu'elle porte l'accent naturel.

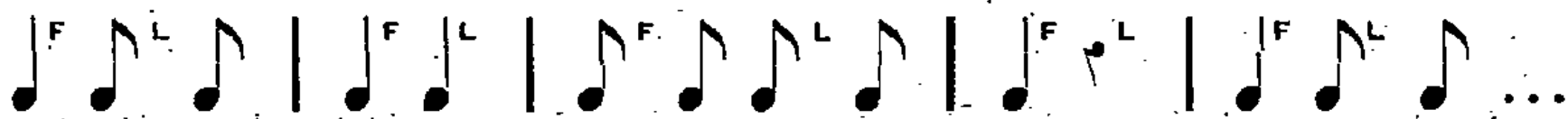
L'auteur passe ensuite aux deux autres périodes (p. 68) : « Au vi^e et au v^e siècle, dit-il où domina dans les compositions lyriques la structure strophique, et où, par conséquent, toutes les strophes similaires se chantaient sur la même mélodie, une difficulté se présenta : si le compositeur, dans 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 formel (Denys d'Halicarnasse, *De comp. verb.*, 11 ; confirmé par le fragment d'*Oreste* du papyrus Wessely) — 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 » (λέξις ἀπολελυμένη) 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 siècle 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. 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 (1) 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 ». On verra plus loin que le deuxième prélude à la Muse et la chanson de Tralles sont régis par le même principe de corrélation que l'on observe dans les deux péans delphiques ; la seule différence est que le rythme dans ces pièces n'est pas seulement musical. Il est, au contraire, dominé tout entier par l'accent d'intensité, qui coïncide souvent avec les accents toniques pleins d'une phrase mélodique.

Cette incursion dans le dédale terminologique était indispensable, car elle nous permettra d'établir la base d'une déduction logique. Et cette base de déduction, c'est encore l'auteur de *La Musique grecque* qui nous la procure, lorsque, à la p. 76, il traite de *thesis* et *arsis* dans la mélodie : « Dans la rythmopée rigoureusement syllabique qui se superposait à la versification grecque primitive, dit Reinach, ce principe de périodicité (c'est-à-dire le retour régulier et perceptible à l'oreille d'un fait sonore dans la division en mesures, dont il a parlé précédemment) 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, présentait toujours la succession d'une longue et de deux brèves équivalente en notation moderne à environ quatre temps premiers (— ∪ ∪ = )... 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... L'alternance régulière des longues et des brèves s'effaça ainsi dans le chant et même dans le texte poétique... Ici intervient, comme second élément d'orientation, le

(1) L'existence de cette corrélation dans les deux hymnes de Mésomède sera mise par nous en évidence dans un ouvrage qui paraîtra prochainement.

*battement de la mesure*. Le geste le plus fréquent consiste à soulever et à abaisser successivement le pied. L'élévation se dit *levé* (ἄρσις, ἄνω χρόνος), l'abaissement *frappé* (θέσις, βάσις, κάτω χρόνος)... L'alternance régulière des levés et des frappés, autrement dit des temps marqués (ποδικοί χρόνοι) se poursuit sans interruption d'un bout à l'autre de la cantilène... Ainsi un rythme dactylique ne sera plus nécessairement celui où tous les pieds ont le type effectif  $\text{—} \cup \cup$ , 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 battement : les notes composant le *levé* sont surmontées d'un point... »

L'auteur fait ici un renvoi à l'Anonyme de Bellermand, § 3 et 85, à l'inscription de Tralles, etc. Par conséquent, je dois ouvrir à cet endroit une parenthèse pour spécifier que dans son article déjà mentionné (*BCH*, XVIII, p. 366), il avait corrigé une inexactitude de certains métriciens d'autrefois ; j'entends l'erreur consistant à prendre le levé pour le frappé, dont les notes sont effectivement surmontées de points. « Une dernière particularité de notre inscription, écrivait en effet Reinach il y a quarante ans, est l'emploi des points surmontant une ou plusieurs notes pour indiquer *les temps forts*... On savait déjà par l'Anonyme de Bellermand (§ 3) que le point servait à distinguer l'*arsis*, mais le sens de ce terme est équivoque, et le texte prêtait à la controverse... Les temps forts coïncident avec les battues de rang pair. Quand la battue est représentée par un iambe rythmique, le graveur ne ponctue que la longue ; quand elle l'est par un tribraque, il ponctue ordinairement les trois notes... »

Ayant rétabli de la sorte la vérité quant au sens de la ponctuation dans l'ancienne notation musicale, nous reprenons au point interrompu le dernier exposé de Reinach (nous réservant de discuter plus loin la place et l'importance des dits signes dans l'inscription de Tralles) :

« Le pied de l'aulète qui battait la mesure d'un chœur, continue l'auteur, était ordinairement armé d'une double semelle en bois, quelquefois munie d'une sorte de castagnettes (κρούπεζα, βάταλον, ὑποπόδιον), et dont le choc produisait un bruit notable. Ce bruit, se superposant aux notes du frappé, donnait à celles-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 subît 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 Grecs (1) ».

Voilà qui résume les théories prédominant au sujet de l'ancienne musique hellénique.

### 3. — De la mélodie des trois chants.

L'existence de l'accent d'intensité dans la poésie classique a été prouvée dans la première partie du présent travail. Nous proposant maintenant d'établir son existence dans la musique ancienne, nous reprendrons d'abord l'exemple cité par Reinach et qui se rapporte à la première des périodes qu'il distingue.

*Le second Prélude à la Muse* (fig. 1, en bas). — On a vu comment l'auteur de *La Musique grecque* divise chacun des deux hexamètres (2) dont le chant est composé, en cinq et six parties

(1) « Kawczynski, *Essai comparatif sur l'origine et l'histoire des rythmes*. Cf. Wagner, *Philologus*, 1921, p. 300 suiv. ».

(2) Plus justement parlant des deux hexamètres et demi, ainsi qu'on le voit dans notre transcription (le dernier hémistiché avait été considéré jusqu'ici comme comportant une division métrique différente ; nous signalons le fait en passant, nous proposant d'y revenir une autre fois).

rythmiques, suivant le nombre des « accents toniques pleins », qui en constituent les sommets mélodiques. Mais dans cette répartition des temps, on chercherait en vain une symétrie et des rapports arithmétiques.

Maintenant, supposons un instant que les temps forts ne traduisent pas exactement la hauteur musicale, mais que, coïncidant souvent avec les sommets et demi-sommets de la phrase musicale, ils intensifient plutôt les syllabes qui portent l'accent naturel. On aura alors cette nouvelle rythmopée de notre prélude (fig. 1), où les temps marqués forts sont indiqués par un signe de sforz.  $\wedge$  ou par un gros  $>$  ( $= F$ ) et les temps d'une intensité moindre par un petit  $>$  ( $= f$ ).

J'ai divisé les temps en huitièmes, afin de mieux faire ressortir les rapports arithmétiques constituant les intervalles des temps forts. L'exécution vocale ou instrumentale de ce prélude donne une idée précise de la répartition satisfaisante des valeurs rythmiques.

En ce qui concerne la période dite strophique, le manque de documents sérieux remontant à cette époque rend bien difficile toute tentative de prouver l'universalité de lois rythmiques valables pour toutes les périodes historiques. Pourtant, nous pouvons signaler que nos premières observations sur le rythme poétique, nous les avons faites, par un caprice du sort, en étudiant la poésie lyrique et par excellence strophique de Pindare. Nous pensons donc être excusé si nous laissons de côté pour le moment cette question et nous bornons à déclarer que dans cette catégorie de vers la correspondance est aussi de principe, les déviations de la règle n'étant là que des exceptions, concevables eu égard aux difficultés techniques dans une mélopée antistrophique.

A la troisième période de la musique hellénique, dit Reinach, la « facture libre » remplaça la structure strophique et, de la sorte, il redevint possible de tenir compte, dans la mélopée vocale, de l'emplacement des accents naturels (par le terme « accents naturels », l'auteur entend toujours les accents de

# ΕΙΣ ΜΟΥΣΑΝ

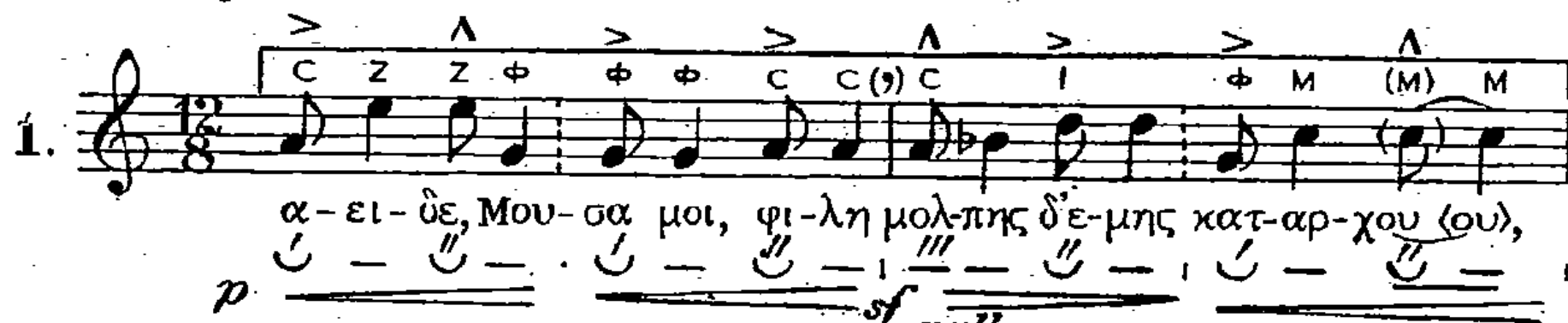
ΠΡΟΟΙΜΙΑ ΥΜΝΟΥ (ΚΙΘΑΡΟΔΙΑΣ)

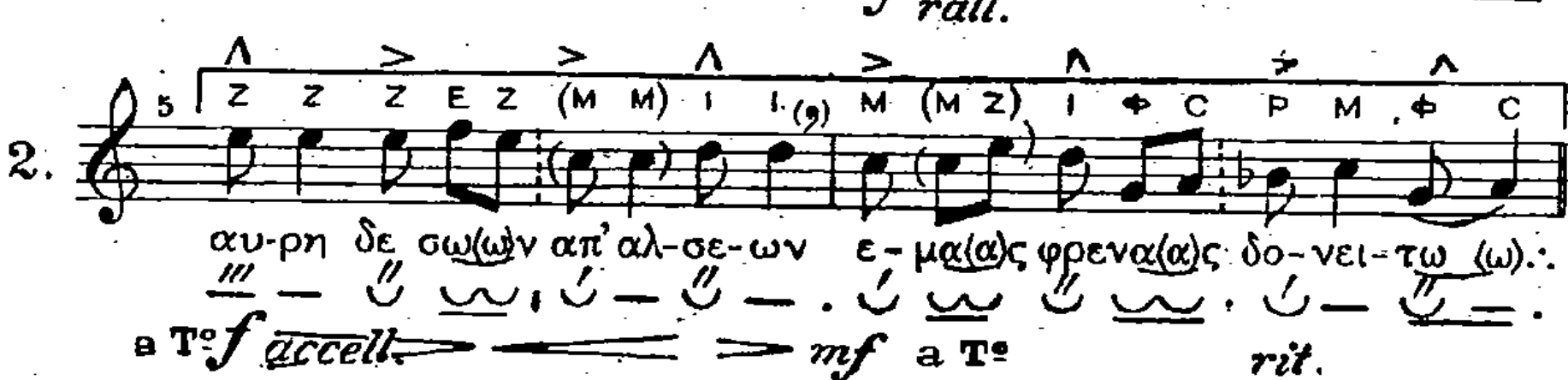
ΠΡΟΟΙΜΙΟΝ Α'

ΛΥΔΙΟΣ ΔΙΑΤΟΝΙΚΟΣ ΤΟΝΟΣ

(ΑΓΩΓΗ ΒΡΑΔΕΙΑ)

*Adagio* (♩ = 108).

1. 

2. 

## ΠΡΟΟΙΜΙΟΝ Β'

ΛΥΔΙΟΣ ΔΙΑΤΟΝΙΚΟΣ ΤΟΝΟΣ

(ΑΓΩΓΗ ΒΡΑΔΕΙΑ)

*Andante* (♩ = 126).

1. 

2. 

3. 

Fig. 1. — Deux Préludes citharodiques « A la Muse ». Nouvelle transcription en notation moderne.

(Tous droits de reproduction réservés : voy. p. 345).

hauteur). On possède de cette dernière période des documents incontestables, les trois chants conservés sur pierre. On cherchera donc, guidé par les indications précieuses qu'ils nous donnent, à prouver l'existence, dans la musique ancienne, de l'accent d'intensité à côté de l'accent musical.

*L'épithaphe de Tralles* (fig. 2). — Le thrène de Seikilos était une des reliques de la musique classique les mieux conservées. En ce qui concerne, tout d'abord, le mètre, Reinach veut y voir des diambes ou des mesures choriambo-iambiques (Héphestion Gaisf. p. 56), à l'exception du second vers, que l'école de Westphal considère comme une espèce de logaédique du premier genre. Il serait pourtant malaisé, dans une poésie lyrique de cette nature, de discerner le mètre sans en savoir le rythme exact. Je me suis donc permis d'établir, sur la base d'une analyse rythmique, les mètres approximatifs du chant comme on le voit à la fig. 2. Le premier vers comprend deux antispastes ; le second se compose d'un choriambe et d'un ionique mineur à anaclase ; le troisième contient deux ioniques mineurs également à anaclase, et le quatrième, un ionique majeur et un mineur ἀνακλώμενα. Le ton du morceau est considéré comme phrygien ou ionien. On pourrait donc classer notre cantilène dans la catégorie des mètres ioniques.

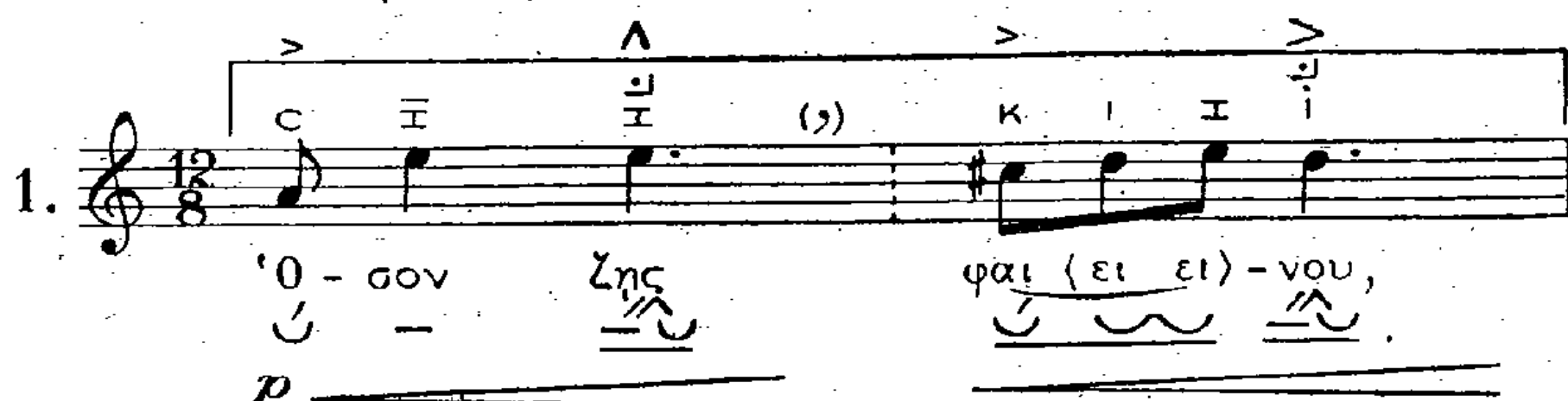
Quant au rythme mélodique du chant, Reinach y apporte quelques modifications (*BCH*, XVIII, p. 365). Ainsi, quoique la phototypie ne laisse pas discerner de points surmontant les notes K K du 2^e vers et du 4^e (ὄλωος, ὁ χρόνος), et que les vers 2 et 3 finissent avec la note Φ (Sol grave) portant au-dessus la marque de deux temps premiers, l'éditeur élève la valeur de cette dernière note à trois temps et ajoute des points sur les deux K ; de même, il interprète le dernier triolet CXT d'une façon permettant la transcription des deux premières lettres sous forme de seizièmes (La-Fa[#]) ; enfin, il représente la note T comme Mi grave (1).

(1) Voy. les observations de M. Picard, *l. l.*, p. 123.

# ΘΡΗΝΟΣ ΣΕΙΚΙΛΟΥ

ΙΟΝΙΚΟΣ ΤΟΝΟΣ  
(ΑΓΩΓΗ ΒΡΑΔΕΙΑ)

*Doloroso* (♩ = 72).

1. 

2. 

3. 

4. 

Fig. 2. — Le thrène de Seikilos. Nouvelle transcription en notation moderne.  
(Tous droits de reproduction réservés : voy. p. 345).

Pour ce qui est des susdits points, j'oserai faire observer que la « ponctuation » des trois notes successives du 3^e vers (-γον ε-εσ-) se justifie pleinement, et que le manque de points au-dessus des K du 2^e vers et du 4^e n'est pas dû, à mon sens, à la distraction du graveur, ainsi que le suppose Reinach, mais à une intention voulue du compositeur. Car on explique aisément l'intonation distinctive de la note I au 3^e vers (Ré montant plus haut que Do qui précède), tandis qu'on ne saurait faire valoir la même justification pour les K du 2^e et du 4^e vers, étant donné que les notes correspondantes se trouvent à un degré inférieur par rapport aux Ré et Mi qui précèdent. Je ne veux pas m'étendre davantage sur ce sujet. En ce qui concerne la fin du vers 4, outre l'inconvénient de cette manière de répartir le triolet, il me semble qu'il y a une bévue dans la transcription de l'ancienne note T par Mi grave, attendu que dans l'échelle analytique qu'il donne à la fin du tome XVIII du *BCH* (pl. XXIV), l'auteur lui-même avait rendu cette note par Fa dièse. En conséquence, on aurait ainsi Fa naturel suivi d'un Fa dièse. Enfin la transcription des CX en seizièmes ne paraît pas être conforme à la tradition ; car on devrait alors supposer, dans la musique ancienne, l'existence d'une unité de temps moindre que le premier temps, le σμμεῖον d'Aristoxène. De plus, avons-nous dit, il y a une méprise dans la façon d'interpréter le triolet ; car la phototypie (*BCH*, XVIII, pl. XIII ; voir aussi *La Musique grecque*, p. 171) ne porte la barre horizontale, signifiant une valeur de deux temps, que sur les notes X et T. Cela veut dire que le triolet doit être réparti en C et XT de 1 et de 2 mores respectivement, et que seul le dernier couple de notes devra être « entonné » de façon à marquer le temps fort de la *thesis*.

De ce qui précède, il est avéré que les points surmontant les notes d'un morceau de musique antique n'y sont pas seulement des ornements servant à désigner le battement de la mesure, autrement dit les temps forts. Pour en être convaincu, il suffit d'examiner attentivement les places qu'ils occupent

dans le texte. Nous savons déjà que par le terme « temps fort » on entend en général, avec Reinach, l'accent de hauteur, et non pas celui d'intensité. Mais je prie de bien observer les syllabes qui portent les points. Ce sont d'abord des syllabes naturellement accentuées, telles que ζῆς (1^{er} vers), ὄ- | λως | (2^e), χρο- | νος | (4^e), syllabes déterminant en effet, par rapport aux autres, la plus grande hauteur mélodique. Pourtant, les mêmes signes surmontent des syllabes soit atones, telles que -νοῦ (1^{er} vers), -λω- (2^e), -γον (3^e), l'article ὁ (4^e), soit portant des accents naturels, mais qui marquent sur la gamme le plus bas degré ; telles sont les syllabes -ποῦ (2^e vers), ζῆν (3^e), -τεῖ (4^e). Par conséquent, il est permis de se poser cette question :

Comment interpréter des signes surmontant les syllabes toniques aussi bien que les atones, les notes d'une hauteur, d'une acuité déterminée aussi bien que les sons les plus graves ? Comment, dis-je, peut-on expliquer une contradiction aussi frappante, si ce n'est par *l'accent d'intensité* servant à désigner les temps forts de la battue, et qui caractérise tous les parlers humains tant du passé que du présent ?

Voilà la grande conclusion historique où nous arrivons, et qui nous autorise à proclamer sans hésitation que dans l'ancienne musique hellénique c'est encore l'accent d'intensité, et non pas l'accent de hauteur, qui régit le rythme mélodique.

*Les deux péans delphiques.* — Il n'est pas superflu sans doute de donner quelques indications relatives à la transcription qu'on en trouvera aux fig. 3 à 10. Les vers, que j'ai occasionnellement remaniés d'après le sens et la nécessité rythmique, procèdent par groupes de tétramètres, de trimètres et de pentamètres. Les corrections mélodiques et additions supplétives de la présente édition sont mises entre parenthèses. Les corrections antérieures, par exemple celles de Reinach, etc., sont discernables par le seul fait que les notes de la musique moderne ne portent pas les signes caractéristiques de l'ancienne notation (sauf les cas où une série de notes identiques se trouve

surmontée d'un seul signe archaïque). Quant aux corrections du texte poétique, celles de Weil, etc., sont indiquées à l'aide de crochets [ ], tandis que les corrections de l'auteur du présent travail sont mises entre crochets angulaires < >. L'accent d'intensité dans le rythme a été représenté par un gros > (= F) pour désigner celui du frappé (θέσις) et par un petit >, lorsqu'il s'agit de l'accent du levé (ᾗσις). Cette dernière distinction rythmique, qualifiée par le rapport de 3 + 2 et 2 + 3, on a essayé de l'adapter au rythme de la musique moderne, en indiquant les valeurs mélodiques par simple addition des signes d'accent au-dessus des notes, sans toutefois juger nécessaire d'indiquer à côté les fractions de mesure.

Le signe archaïque du soupir ' se trouve noté à maints endroits du texte original. Par conséquent, d'autres soupirs, jugés indispensables au milieu du vers, sont indiqués par le même signe mis entre parenthèses. Un soupir plus ou moins prolongé s'impose naturellement à la fin de chaque ligne, de par la définition même du vers. Pourtant, nous n'avons pas voulu encombrer le texte en multipliant les signes particuliers. Nous devons enfin remarquer que, dans la transcription de Reinach, l'armature mise après la clé de Sol est purement conventionnelle, n'ayant de correspondance exacte dans aucune échelle de tonalité de la musique moderne.

Nous proposant maintenant de traiter du rythme et de la mélodie des deux péans, il semble opportun de rappeler les considérations avancées au sujet de l'épithaphe de Seikilos. Là, l'existence des points surmontant les notes de temps forts nous a permis de déterminer le rythme. Mais les deux péans ne portent aucun signe particulier de cette nature. Il nous restait donc deux voies à suivre : ou bien appliquer les lois rythmiques de la musique contemporaine et laisser aux deux chants leur caractère purement théorique, ou bien, obligés de leur conserver le caractère de musique vocale, adopter une méthode toute différente de celle qu'ont suivie certains théoriciens de la musique antique et qui imposerait le changement complet du

mètre et du rythme, par l'application des règles d'accentuation du grec du  $xx^e$  siècle à un état de la langue d'il y a au moins deux millénaires. Nous estimons vouée à l'échec toute tentative visant à adapter les règles rythmiques de la musique moderne à un morceau donné de la musique antique avant que soit résolue, d'une façon définitive et non *a priori*, cette autre question, à savoir si la musique européenne tire son origine directement de la musique grecque, ce qui reste encore à montrer. En conséquence, on est tenu, par la force des choses, à ignorer la nouvelle rythmique dans la transposition de chants antiques sur la portée de la musique moderne, et à ne suivre que des règles conformes à la tradition. La seule méthode sûre pour la restitution du rythme de nos péans serait, à mon sens, celle qui s'adapte à leur mètre, avec ses battements de mesure propres, et à l'accentuation naturelle des mots du texte poétique.

Les deux péans, hormis l'épilogue (la reprise  $\Theta$ ) du second, sont écrits dans le mètre péonique, qualifié par le rapport rythmique de  $3 + 2$  et  $2 + 3$  : c'est-à-dire que le battement de la mesure y est trois (frappé) et deux (levé), ou bien deux (frappé) et trois (levé). Cela dit, j'expose brièvement les schémas métriques, comme donnée fournie par une étude spéciale sur le rythme du mot poétique, en remettant les particularités de détail à une autre occasion. Les deux chants comprennent les diverses formes péoniques, excepté les péons second et troisième. Nous les avons groupées ici, toutes, en crétiques, afin qu'on puisse y discerner à première vue les frappés et les levés :

Pur crétique, schéma I.	$\text{—} \cup \text{—}$ ou $\text{—} \cup \text{—}$
» » » II.	$\text{—} \cup \text{—}$
crétique sous forme de péon I ^{er}	$\text{—} \cup \cup \text{—}$ , $\text{—} \cup \cup \text{—}$ ou $\text{—} \cup \cup \text{—}$
» » » de péon IV ^e	$\text{—} \cup \cup \text{—}$ , $\text{—} \cup \cup \text{—}$ , $\text{—} \cup \cup \text{—}$
» » » de pentabraque	$\text{—} \cup \cup \cup \text{—}$ , $\text{—} \cup \cup \cup \text{—}$ , $\text{—} \cup \cup \cup \text{—}$

Sur la base de ces données, il nous est déjà possible de formuler quelques règles élémentaires, issues de nos observations particulières sur la mélodie des chants :

1° Le rythme d'un vers procède dans l'ordre syllabique ou métrique. Dans le rythme d'un pied métrique, la *thesis* est caractérisée par une plus grande intensité de ton ( $\chi\rho\omicron\upsilon\sigma\iota\varsigma$ ). Par conséquent, il se peut que les notes du frappé occupent sur la portée un degré inférieur et que celles du levé marquent la plus grande hauteur de la mesure. La note accentuée de la *thesis* est toujours énoncée avec plus de vigueur que n'importe quelle note de l'*arsis*.

2° Aux mesures rythmiques procédant de paire, un vers peut commencer soit par *thesis* (exemple, les deux péans), soit par *arsis* (l'épithaphe de Seikilos).

3° Deux mètres purement crétiques se succédant l'un à l'autre vont toujours sur un rythme différent :  $\text{—} \cup \text{—} \cdot \text{—} \cup \text{—}$ . Exemple : Péan I, mesures 58-59.

4° Toutes les fois qu'une mesure est partagée, par un soupir ou un silence, en deux, et qu'une partie est émise avec le frappé de la mesure suivante, celle-ci se réduit au rapport de 2 + 3. Exemples : Péan I, mesures 39-40, 42-43.

L'épilogue du deuxième péan est caractérisé comme composé de glyconiques, mètres faisant partie des asclépiades, de la catégorie générale des vers dits logaédiques ; à la seule différence que les glyconiques sont dépourvus du dimètre choriambique médian. En conséquence, le vers s'y trouve constitué d'un pied trochaïque, nommé par Hermann  $\beta\acute{\alpha}\sigma\iota\varsigma$ , et d'une tripodie logaédique catalectique :  $\text{—} \cup \text{—} \cup \cup \cdot \text{—} \cup \cdot \text{—} \cup$ . (par ce dernier terme, on désigne une tripodie dactylique, où le second dactyle est remplacé par un trochée). Conformément à ces données métriques, Reinach a dû diviser la partie finale du péan en 12/8 et grouper les unités de temps excédentes sous forme de valeurs pointées, etc.

Ces dénominations métriques se rapportent à l'ancienne poésie lyrique. Or, la musique de cette poésie nous est presque

totale­ment inconnue. D'autre part, on vient d'établir comme principe qu'il n'est pas toujours aisé de déterminer la mesure exacte d'un vers composé sans en savoir le rythme. C'est pour­quoi, suivant le rythme de la mélodie, nous nous contenterons pour le moment de constater dans les vers de la dernière reprise l'existence des mètres dits alcaïques ou anacréontiques, non pas comme un nom de classification générale, mais parce que ceux-ci ont été employés de préférence par les deux poètes lyriques Alcée et Anacréon. Pour la même raison, on ne s'ar­rêtera pas, à présent, à la théorie de la base d'Hermann. Con­formément à ces considérations, j'ai cru licite de diviser le morceau en mesures de  $3/4$ , les quelques unités de temps excé­dentes étant resserrées dans le mètre sous forme de triolets. Il n'est qu'une modification anodine qu'on pourrait oser à la fin du vers 42, en remplaçant le mot [συμ]βίους, restitution de Weil, par [ἀ]βίους, afin d'éviter la rencontre du triolet au milieu du pied métrique.

Cela dit, passons à l'étude du rythme considéré d'un point de vue plus général. Une chose me frappa dès le début de mes recherches, qui n'échappera pas, j'en suis sûr, à l'attention. C'est le cas imprévu où le rythme « intensif » procède, même aux formes métriques les plus compliquées, dans un ordre, pourrait-on dire, syllabique. Cela signifie que la poésie et la musique anciennes, dont nos péans représentent le dernier degré d'évolution, demeurèrent au fond d'une simplicité élé­mentaire. Cette constatation nous autorise à nous demander encore, si pareille composition musicale put jamais être chan­ée sans l'intermédiaire d'un accent autre que l'accent tonique. Un seul exemple, suggestif et pris à nos deux péans, suffira à mettre en relief la véracité de ce que nous venons d'avancer. C'est celui où une série de notes de même hauteur musicale surmonte différentes syllabes. Le cas le plus frappant en es donné par le premier péan, vers 9, mesures 35 et suivantes, où six syllabes successives se trouvent notées au moyen de six Sol aigus ; dans le deuxième péan, vers 33, mesures 125-126,

on voit à la suite cinq notes de Fa majeur surmontant autant de syllabes du texte poétique. Comment arriverait-on à mélodier ces notes similaires, sans le concours d'un accent variant d'une syllabe à l'autre et destiné à différencier, par une intensité périodiquement différente de la voix, la monotonie de sons identiques ?

Le rythme n'est pas seulement le facteur par excellence de la mélodie. Il sert aussi à déterminer les limites d'un vers. L'essai que nous venons de tenter par la division des deux péans en vers plus ou moins conformes aux principes de la métrique nous autorise à formuler cette autre règle générale : le vers est une unité rythmique plutôt qu'un composé métrique. Pourtant, c'est un sujet qui sort du cadre où nous nous tenons aujourd'hui.

La mélodie de nos chants se trouve marquée dans le texte à l'aide de lettres de l'alphabet ionien, dont Alypius nous a conservé un complet tableau analytique. Mais tandis que les caractères de notation du premier péan, dressés, couchés ou renversés, dénoncent une musique vocale, pour le second péan on a employé des signes de la musique instrumentale. Le fait est expliqué par des auteurs de la compétence de Gevaert, Reinach, Crusius, comme signifiant que ce dernier chant appartient à la catégorie des πρόσχορδα ἄσματα (J. Pollux, IX, 63), où les instruments sont destinés à l'accompagnement.

Les omissions de signes de notation dues à l'usure ou aux cassures du marbre furent complétées, lors de la première édition, par Reinach (*BCH*, XVIII, p. 385). Néanmoins, il est resté, surtout dans le second péan, assez de lacunes dont la restitution a été jugée inutile. On peut dire cela notamment de la grande lacune qui se trouve vers le milieu de ce second péan. Nous avons déjà indiqué comment, par une sorte de raccommodage, on réussit à combler la lacune en question. Je me permets donc d'exposer ici les raisons qui m'ont décidé à ne pas laisser subsister d'autres lacunes mélodiques se trouvant vers la fin du même chant et avant la reprise finale (voir *La Musique*

*grecque*, p. 188-189, et *BCH*, XVIII, pl. XXI, XXII). Pour ce faire, je me suis servi d'un procédé plutôt empirique, il faut l'avouer, suivant les accents naturels du texte poétique, tel qu'il est rétabli par Weil, et la tonalité générale du chant. Les suppléments en question, aux vers 35, 36, 37, 38 de la reprise H, sont compris dans les mesures 156-160, 162-166 et 168-170. Les notes modifiées ou suppléées de la présente édition ont été indiquées entre parenthèses. J'espère que l'on excusera ce parti dans un essai de pareille importance, lorsqu'on aura constaté, par l'expérience, la dissonance que laisserait subsister une lacune aussi étendue pour l'exécution vocale de ce chant.

Le rythme mélodique fixé, après maintes expériences, tel qu'il apparaît dans les transcriptions des fig. 3 à 10 ne doit pas, au sentiment de l'auteur, s'écarter trop de l'original. Le fait que la mélodie « intensive » suit de près la division métrique n'est pas pour surprendre, eu égard d'abord au principe posé touchant le changement du rythme dans une langue de parallèle avec son altération phonétique, eu égard, ensuite, à la liberté du poète ou du compositeur de modifier l'accentuation des mots suivant les besoins de la rythmopée. Quant aux règles rythmiques qui se laissent discerner assez nettement, elles se retrouvent pour la plupart à la base de la musique moderne. Par conséquent, il nous semblerait oiseux de nous étendre aujourd'hui sur ce sujet, nous réservant d'y revenir.

La dernière main n'ayant été mise que tout récemment à certaines particularités de la mélodie, l'auteur se voit obligé de préciser que quelques corrections nécessitées de ce fait ne sont pas visées dans les pages qui précèdent.

CORRIGENDA. — P. 301 : la transcription *Xrūsos* est préférable. —

P. 305, l. 9, lire :  $\phi\delta\eta\varsigma$ . P. 308, en bas, lire :  $\overbrace{\phi\theta\beta\epsilon\iota\nu}^L \overbrace{\lambda\omicron\gamma\omicron\iota\varsigma}^F$ . — P. 309, l. 2, lire :  $\kappa\alpha\iota$ . — Même page, avant-dernière ligne :  $\mu\eta\tau\epsilon\rho$ .

## ΠΑΙΑΝ Α΄

ΦΡΥΓΙΟΣ ΧΡΩΜΑΤΙΚΟΣ ΤΟΝΟΣ  
(ΑΓΩΓΗ ΒΡΑΔΕΙΑ)

Α

1.

*Andante* ♩ = 126. (in 5:  $\frac{3}{8} + \frac{2}{8}$  od  $\frac{2}{8} + \frac{3}{8}$ )

2. *p* *fp*

3. *mp* *accel.* *a T°* *rall.* *rit.*

4. *mf* *accel.* *a T°* *rall.* *dim.* *p*

5. *a T°* *f* *sost.*

6. *a T°*

7. *f* *ff* *dim.*

8. *a T°* *cupo* *a T°* *maestoso* *rit.*

Δι-ος] ε-[ρι]-βρο-μουου θυ-γα-τρεις ευ-ω-λε-[ν οι].  
μο-λε-[τε], συν-ομ-αι-μον ι-να φοι-οι-βον ω-δαει-σι μελ-ψη-τε  
χρυ-σε-ο-κο-μαν, ός α-να-δι-κο-ρυν-(να) Παρ-νασ-σι-δος  
τα ασ-δε πεε-τρας έ-δραν' αμ' [α]-γα-κλυταιεις Δε ελ-φι-σι ιν,  
Κα-στα-λι-δος εου-υ-δρου να-ματ' ε-πι-νι-σε-ται,  
Δελ-φον α-να [πρ]ω-να μα αν-τειει-ον ε-φε-πων πα-γον

Fig. 3. — Péan d'un compositeur athénien, découvert à Delphes (« Premier péan »), début.  
Nouvelle transcription en notation moderne.

(Tous droits de reproduction réservés : voy. p. 345).

*Moderato.*

B.

9. 
  
[1-θι] κλυ-τα με-γα-λο-πο-λις Αθ-θις, ευ-χαιε[ι-σ]ι φερ-ο-πλοι-ο
   
κ Λ κ Γ 40 ζ μ ζ Θ Γ Μ

10. 
  
ναι-ου-σα Τρι-τω-ω-νι-δος δα-πε-δον α-θραυ-στον,
   
Γ Β Γ Λ Κ Γ Ο Μ (9) Γ 45 Κ Μ Λ Κ Λ Μ, Λ Μ Ο

11. 
  
ά-γι-οις δε βω-μοι-οι-σιν Α-ψαι-στος αι-ει-θε[ι] νε-ων μη-ρα-ταου-ρων
   
Ο Κ Λ Γ Μ ζ Θ (9) 50 Θ Γ Θ Υ Ο Μ Λ Μ Ο

12. 
  
ό-μου-ου δε νιν Αραψ α-τμος ες θ-λυμ-πον α-να-κιδ-ν[α]-ται
   
Υ Ο Μ Λ Μ 55 Λ Κ Λ Μ (9) Μ Υ Ο Μ Λ Μ

13. 
  
λι-γυ δε λω-τος βρε-μων αι-ο-λοι-οις με-λε-σιν ω-δα αν-κρε-κει,
   
Γ Λ Κ Γ Μ (9) 60 Κ Λ Μ Ο Υ (9) Ο Μ Λ Μ Ο

14. 
  
χρυ-σε-α δ' ά-δυ-θρου[ς] κι-θα-ρις υ-μνοι-σιν α-να-μελ-πε-ται
   
Φ ζ (b) ζ Γ ζ Θ 65 (9) ζ ζ (9)

*All. ^{llo}*

15. 
  
ό δε [τεχ-νι-τ]ω-ων προ-πας ε-σμος Αθ-θι-δα-λα-χων,
   
Θ Γ (9) ζ μ ζ 70 Γ

16. 
  
[τον κι-θα-ρι]-γει κλυ-τον παι-δα με-γα-λου [Δι-ος
   
Ι Θ Γ ζ (9) μ ζ μ Γ

17. 
  
υ-μνου-σι σε παρ' α-κρο-νι-ψη τον-δε πα-γον,
   
ζ ζ ζ ζ ζ ζ ζ

Fig. 4. — Premier péan delphique (suite).

18. 

19. 

*vivo*

## ΠΑΙΑΝ Β'

ΛΥΔΙΟΣ ΔΙΑΤΟΝΙΚΟΣ ΤΟΝΟΣ

A.

1.

*Moderato* ♩ = 100.

2. 

4. 

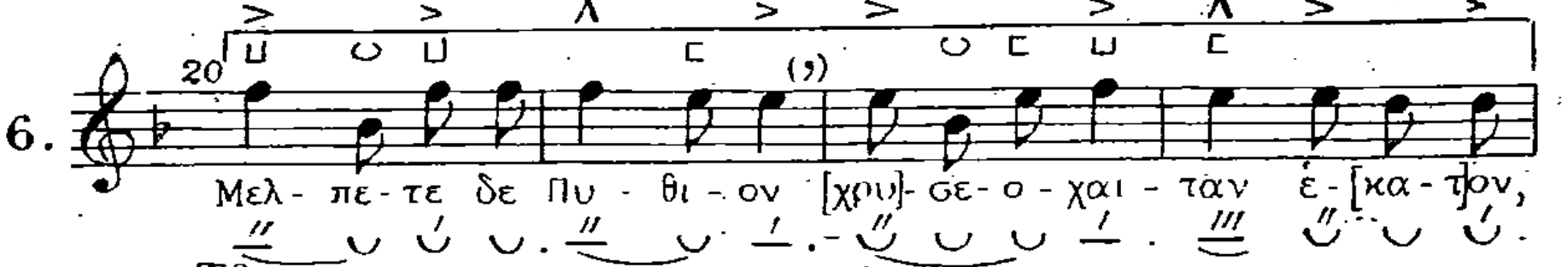
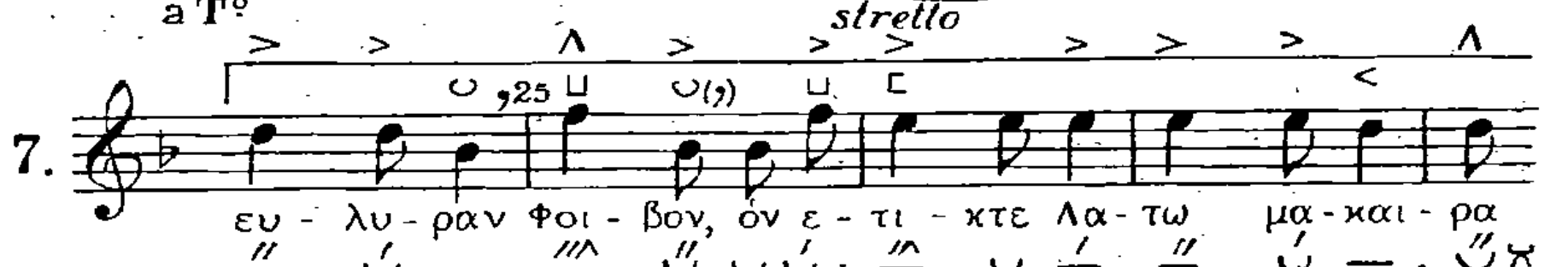
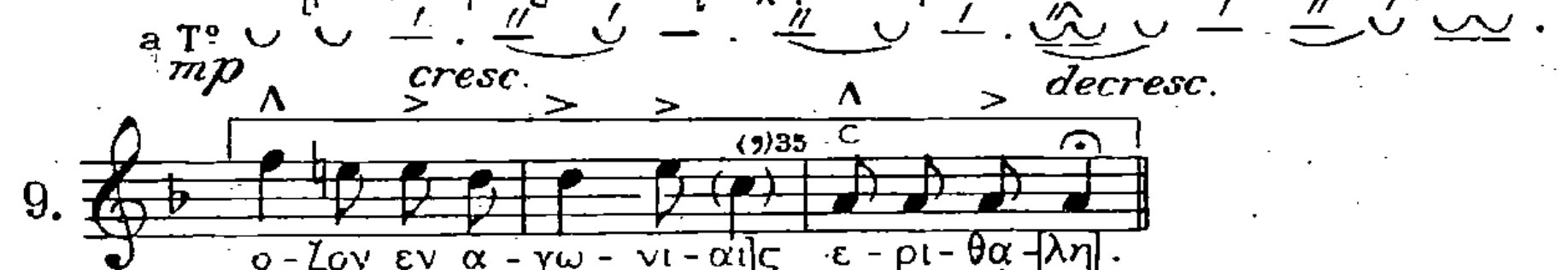
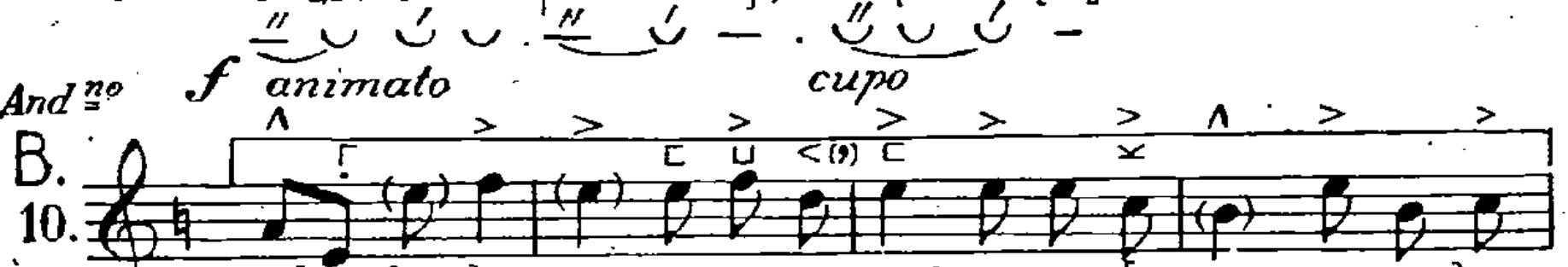
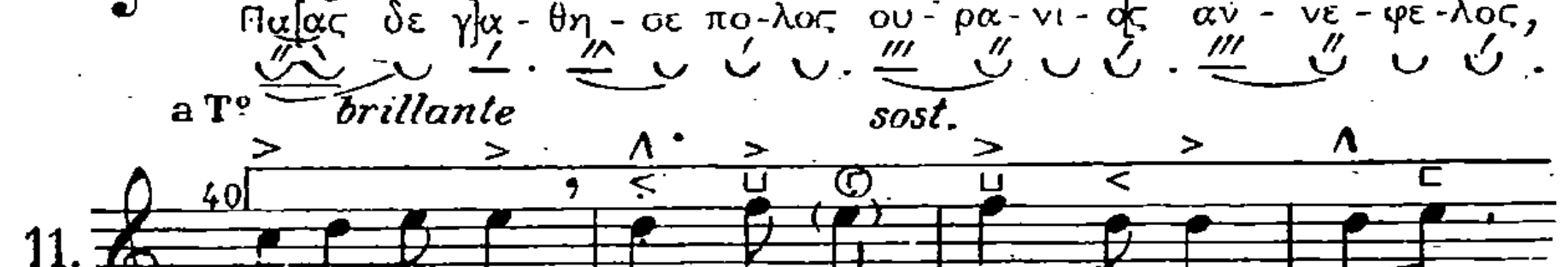
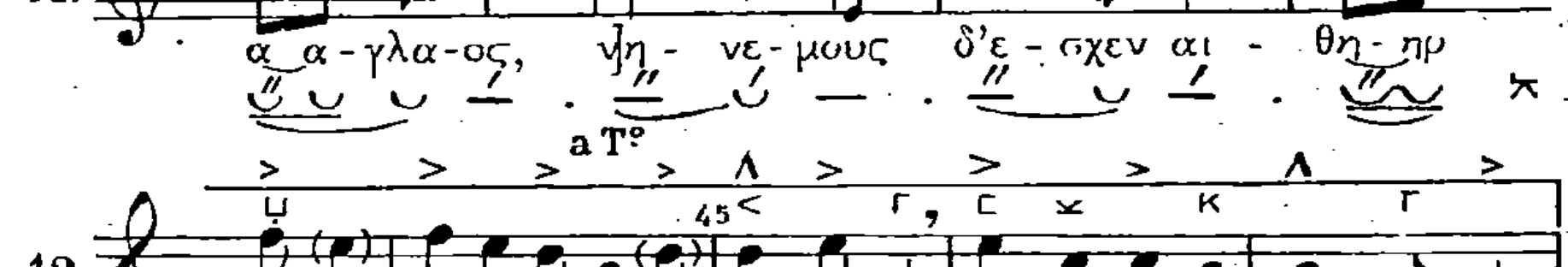
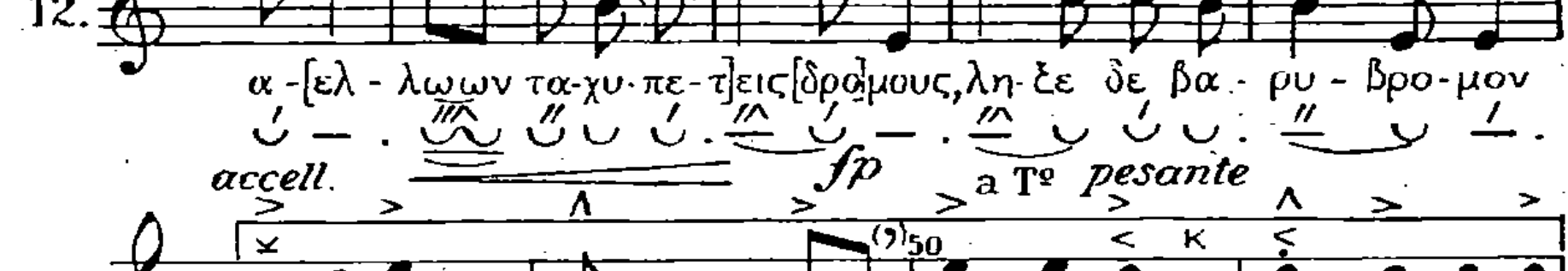
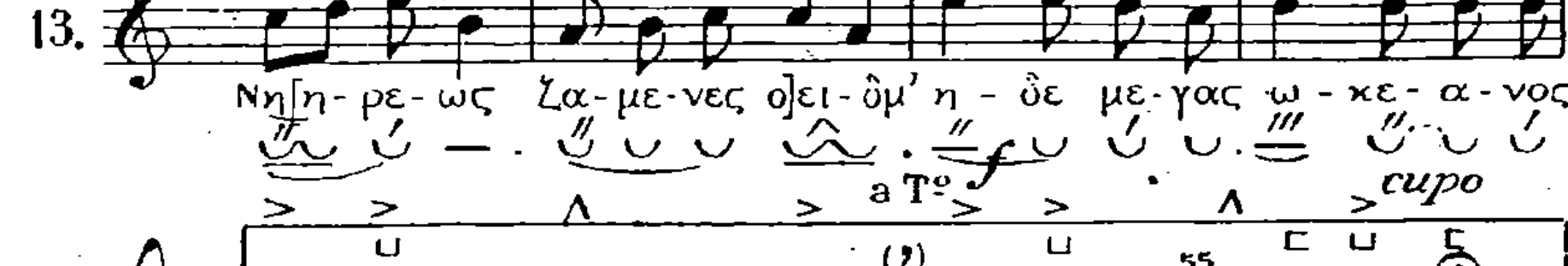
*sosten.*

Fig. 5. — Premier péan delphique (fin). —

Péan de Liménios, découvert à Delphes (« Second péan »), début.

Nouvelle transcription en notation moderne.

(Tous droits de reproduction réservés : voy. p. 345).

6.  *a T^o* *stretto*  
Μελ-πε-τε δε Πυ-θι-ον [χρυ]-γε-ο-χαι-ταν έ-κα-την,  
7.  *a T^o* *stretto*  
ευ-λυ-ραν φοι-βον, ον ε-τι-χτε λα-τω μα-και-ρα  
8.  *a T^o* *mp* *cresc.* *decresc.*  
πα-ρα λι-μνα] κλυ-τα χερ-σι γλαυ-καας ε-λαι-ας θι-γουου[ε  
9.  *f* *animato* *cupo*  
ο-ζον εν α-γω-υι-αι]ς ε-ρι-θα-λη].  
And^{no}  
B. 10.  *a T^o* *brillante* *sost.*  
Πα[ας δε γλα-θη-σε πο-λος ου-ρα-υι-ος αν-νε-φε-λος,  
11.  *a T^o*  
α-γλα-ος, νη-νε-μους δ'ε-σχευ αι-θη-νη  
12.  *accel.* *fp* *a T^o* *pesante*  
α-ελ-λων τα-χυ-πε-τεις[δρα]μους, λη-ξε δε βα-ρυ-δρο-μον  
13.  *a T^o* *cupo*  
Νη[η-ρε-ως ζα-με-νες ο]ει-δμ' η-δε με-γας ω-κε-α-νος,  
14.  *a T^o* *rit.*  
ος πε-ριξ γ[α αν υ-γραιεις αη]-κα-λαις ααμ-πε-χει.

**Fig. 6. — Second péan delphique (suite).**

*All.^{to}*

15. *mf* Το - τε - λι - πωγ Κυ - υν - θι - αν να α - σον επ - ε - βα θε - ος

16. *sfx* *cresc.* *ff* πρω - [το] - καρ - ποι κλυ - ταν Ατ - [θ]ι - δ'

17. *a T^o mf* *cresc.* ε - πι γα[α] - λ[ο] - φω πρω - ω - νι Τρι - τω - ω - νι - [δ]ος

18. *mp* *dolce* *sf* *cresc.* Με - λι - πνο - ον δε λι - βος αυ - δαγ χε - ων λω - ω - τος

19. *f* *p* *allarg.* αν - ε - μελ] - πεν [α] - δει ει - αν ο - πα μειγ - νυ - μέ - νος αιει - ο - λ[ο]ις

20. *sostenuto* *a T^o mp* *rit.* κι - θα - ρι - οις με - λε - γιν' α] - μα δ'ι - α - χεμ

21. *a T^o maestoso* *rit.* πε - τρο - κατ - οι - κη - τος α - χ[ω] Παι - αν ι - ε Παι - αν.

22. *mf* *T^o I^o* 'Ο] δε γε - γαθ', ο - τι νο - ωι δε - ξα - με - νος αμ - βρο - ταν

23. *mp* *affettuoso* Δι - ος επ - ε - γνω φρεν' αν - θ' ωων ε - κει - νας απ' αρ - χας

Fig. 7. — Second péan delphique (suite).

24. *piu animato*  
 Παι-η - ο - να κι-κλη-σκη[ο]-μεν ά-πας λα - ος α[υ] - το] - χθο-νων

25. *a T^o p maestoso sosten.*  
 η - δε Βακ-χου με-γας θυρ-σο-πλη[ε] ε-σμος ι] - ε - ρος

26. *mf accell. And^{tino} a T^o cupo*  
 τε-χνι - τωων ε - νοι - κο ος πο-λει Κε - κρο-πι - α .

27. *mf religioso f sosten.*  
 Αλ - λα χρησ-μω-δον ός ε - χειεις τρι-πο-δα βαιν'ε-πι-θε - ο-στι-β[ε]-α

28. *Mod^{to} a T^o smorz.*  
 τα αν-δε Παρ - να[α]ς-γι - αν δει - ρα-δα φιλ - εν - θε - ον .

29. *a T^o mf brioso*  
 Αμ - φι πλο-κ[α]-μον συ δ'οι-] νω[ω]-πα] δα - φνας κλα-δον

30. *sosten.*  
 πλε - ξα-με-νος α - α - πλε - του ους θε - με-λι - ους

31. *sosten.*  
 τ[α]αμ - βρο - τα χει - ρι συ - ρων, α - ναΞ,

32. *a T^o agitato rit.*  
 Γ[α]ας πε - λω - ρω πε - ρι - πιτ - νει[ε] κο - ρα .

Fig. 8. — Second péan delphique (suite).

33. *Z.* 125 *(?)*  
 Αλ - λα Λα α - τους ε - ρα - το - γ[λε - φα - ρον ερ - νος  
*mf* *cresc.* *animato e vivo*

34. 130  
 α - γρι] - αν παι - δα Γα[ας] τε - πε - φνες ι - οis, ο (με - γας)...  
*All^o non troppo.* *piu vivo* *sosten.*

35. *H.* 155  
 (Πε - ρι) - ε - φρου - ρει εις] δε γα α[ς] ι - ε - ρον, ω - ναξ,  
*mp* *cresc.*

36. 160  
 παρ' ομ - φα - λον ο βαρ] - βα - ρος Α - ρης ο - τε [τε] - ομ μαν - τα [συ - νον  
*mf* *con anima* *sosten.*

37. 165  
 ου σε - βι - λων ε - δος πο - λυ - κυ] - θες, λη - ζο - με - νος,  
*mf* *allarg.* *rit.*

38. 170  
 ω - λεθ' υ - γρα χι - [ο - νος εν ζα - λα.  
*ff* *cresc.*

*Largo*  $\text{♩} = 62$  (*in 3+2+1*).  
 39. *Θ.* 175  
 Αλλ' ω φοι - βε] σω - ξε θε - ο - κτι - [ς] τον Παλ - λα - δος [α - στυ  
*mp* *religioso* *smorz.*

40. 180  
 και λα - ον κλει - νον, ουν] τε θε - α το - ξων δε - σπο - τι  
*a T^o* *affettuoso*

41. 185  
 κρη - σι - ων κυ - νων τ' Αρ - τε - μισ, η - δε Λα - τω] κυ - δι - στα.  
*mf* *espressivo*

Fig. 9. — Second péan delphique (suite).

*Larghetto.*

42. *mp* και να-ε-τας Δελ-φών τ[η]-με-λει θ' ἄ-μα τε-κνοῖς συμ-βι-οῖς,

43. *mf poco stretto* δω-μα-σιν ἀ-πται-στούς Βακ-χού

44. *più animato f smorz.* [θ']-ε-ρο-νι-και-σιν ευ-με]-νεῖς μο-λε-τε προσ-πο-λοι-σ[ι],

45. *a T^o sfz rit. . . . rit.* τὰν τε-ρι-στε-πτον καρ-τει; Ρω-μαι-ων («Ελ-λή-νων)

46. *a T^o maestoso rit. . . .* ἀρ-χαν αυ-ξετ' ἀ-γη-ρα-τω θαλ-[λου-σαν φε-ρε] νι-κάν.:

ΑΡΧΑΙΟ ΠΙΘ. ΜΟΥΣΕΟΝ.

Fig. 10. — Second péan delphique (fin).

P. DOUTZARIS.

L'auteur se réserve pour tous les pays tous droits de reproduction, transposition, harmonisation et exécution en concert public des morceaux de l'ancienne musique hellénique édités dans le présent article, tels qu'ils ont été remaniés par lui en leur texte poétique, leur rythme et leur mélodie.

(Fac-similés déposés au Ministère de l'Instruction publique de Grèce le 19 avril 1934, n° 22.792 du registre).