

ainsi sonore. La forme de ces parois, celle de nos cavités aériennes, prête à chacun de nous une voix personnelle qui se distingue des autres voix par ses caractères propres de sonorité. Mais la tension des parois vivantes qui limitent ces cavités pneumatiques donne à notre voix toutes ses qualités musicales. Cordes, chevalet, table d'harmonie, âme et parois des cavités aériennes, tout est vivant chez nous, tout se tend, car tout est musculéux; tout peut à chaque moment faire varier sa tension, sa tonicité, son élasticité, sa consistance, et de plus, la forme des cavités à chaque instant varie et s'accommode.

Je vous ai exposé ce merveilleux mécanisme, et j'en reviens à la pose de la voix.

Nous pouvons à volonté modifier dans une large mesure la forme, la capacité de nos cavités pneumatiques, et avec elles le timbre de notre voix; nous pouvons aussi, à volonté, faire varier la tension, la résistance des parois de ces cavités par la contraction musculaire et donner ainsi à notre voix diverses formes de renforcement qui prennent le caractère de la région contractée. Renforcement de poitrine, de gorge, de bouche, de nez: autant de caractères que nous donnons à volonté à notre voix.

Nous pouvons de plus, par des contractions musculaires à différents niveaux des voies aériennes, retenir, renfermer en quelque sorte notre voix dans certaines de ces cavités pneumatiques. C'est ce qu'on appelle *sombrier*. On peut sombrer en poitrine, en gorge, en bouche et en nez. Nous sentons alors au maximum la vibration de notre voix, car elle retentit d'autant plus en nous qu'elle porte moins au dehors.

Quelle est donc la meilleure attitude vocale?

Trop sombrer exagère le caractère personnel de la voix, mais lui enlève de la portée, et le chanteur, pour atteindre le but, a une tendance à forcer, à pousser. Trop ouvrir donne beaucoup d'aisance et de facilité, beaucoup de portée, mais rend la voix blanche et sans caractère.

Il en est de toutes ces tensions musculaires, aussi bien des cordes vocales que des parois de renforcement, comme de l'archet sur la corde. Il doit frotter assez fort pour donner une belle vibration, pas assez pour la gêner et l'arrêter. Les cordes vocales, les parois musculaires doivent être assez tendues pour vibrer fortement, pas assez pour arrêter le son. Comment le chanteur saura-t-il quand il est dans la bonne attitude vocale, quand il donne l'effort juste, utile et suffisant?

Il a pour cela deux guides. C'est d'abord son oreille, qui juge de la sonorité produite, et sa sensibilité interne, qui apprécie l'effort fourni par l'appareil vocal.

Le chanteur doit s'attacher à apprécier par l'oreille, non pas le son qui est en lui-même, mais le son émané de lui et répandu dans la salle qui l'entoure. Il doit écouter le son que donne la salle mise par lui en vibration. Quand il ne l'entend pas résonner, sa voix n'est pas sortie, elle ne porte pas et il peut être certain qu'elle ne produit pas l'effet qu'il en attend. Il ne sait donc pas ce qu'il fait de sa voix et il en dirige mal les effets. Il est comme un tireur qui ne voit pas la cible. Il chante dans le lointain, sa voix rayonne sans doute plus ou moins loin selon qu'elle est plus ou moins forte, mais la salle reste passive; elle ne fait pas partie active de la sonorité produite, elle ne chante pas avec lui.

Si, au contraire, il entend sa voix dans la salle, loin de lui, si les parois de la salle lui renvoient leur sonorité et chantent avec lui, il

peut être certain que sa voix porte, et il peut dès lors chanter en toute conscience, ménager ses effets à coup sûr, car sa voix est comme en dehors de lui, elle se fait dans la salle et il l'entend avec le recul que prend le peintre pour juger de son œuvre. Il suffit, pour y arriver, qu'il pense à se faire entendre à telle distance.

Cette émission est celle qui coûte le moins au chanteur, car il fait de la salle une cavité de résonance ajoutée à ses cavités vocales; sa voix est ouverte, ses cavités vocales en facile communication avec la cavité extérieure, pas assez ouvertes pour que les parois de renforcement soient relâchées, pas assez fermées pour que la voix reste close et sombre. Il a la sensation que sa voix ne pèse plus sur l'appareil vocal, et il en tire une aisance qui le rend, à peu de frais, maître de tous ses moyens. Sûr d'être entendu, il distribue ses nuances vocales avec le minimum d'efforts, la plus grande sécurité et une grande sûreté artistique.

Quand le chanteur ne sait pas ainsi extérioriser sa voix, il n'en connaît pas la portée et ne peut que s'en rapporter à l'effort qu'il fournit. Or, c'est un très mauvais guide, car, comme pour le piano dont je parlais tout à l'heure, plus le son est renfermé en vous, plus il vous semble fort et puissant; plus vous vous donnez de mal, plus vous êtes portés à vous attribuer des effets plus grands. Le public ne juge pas comme vous; il sent votre effort et en apprécie peu les résultats. Car ce qui nous intéresse, nous, public, ce n'est ni le mal que se donne le chanteur, ni la quantité de voix qui reste enfermée en lui; c'est, au contraire, la quantité de voix qui parvient à nos oreilles et aussi le mal que celles-ci se donnent à aller chercher la voix sur la scène au lieu de l'attendre dans la salle, où elle doit en réalité se former.

Combien d'élèves ont émerveillé leurs camarades par la puissance de leur voix, dans vos petites classes, qui les ont également surpris plus tard au théâtre par le peu de portée de cette même voix! Et inversement, combien de voix semblent très ordinaires dans les classes, qui gardent la même force dans les plus grandes salles de spectacle, et semblent même acquiescer plus de portée dans de grands espaces. Vos voix se développeraient bien plus si vous appreniez à chanter dans la cour du Conservatoire que dans n'importe laquelle de vos salles de cours. Ce qui fait la puissance et la facilité des voix du Midi, c'est précisément la possibilité que le climat leur procure de chanter en plein air, à pleine portée.

En résumé, poser la voix, c'est exactement la placer dans la salle; et si vous entendez celle-ci chanter avec vous, vous éprouvez que c'est alors que la voix pèse le moins sur votre appareil vocal et que vous la maniez le mieux; c'est alors aussi qu'elle donne avec le moins d'effort le plus grand effet. Ne pensez donc pas à placer votre voix dans la gorge, ou dans la bouche, ou dans le nez, ou dans le masque, à la projeter sur la voûte palatine, entre les dents, entre les yeux, pensez à l'appuyer directement sur le fond de la salle, à la former instantanément dans la résonance même de la salle sans la pousser devant vous péniblement à force de poumons. Si votre voix résonne à dix mètres, à cinquante mètres de vous, soyez certain que votre attitude vocale est bonne, que votre effort est juste, et que votre voix est posée. C'est seulement alors que vous pouvez apprendre à chanter sainement, correctement et avec art.

Dr PIERRE BONNIER.



## DOGME MUSICAUX

### Différentes formes d'éductions musicales

Il n'est pas sans intérêt — avant d'examiner en détail quelques-unes des lois qui régissent la composition et l'exécution musicales — de faire, en résumé, la description des méthodes employées actuellement dans les pays latins (1) pour l'étude de la musique.

Il est impossible de discuter ici, ni même d'énoncer, beaucoup de systèmes musicaux exposés en des livres nombreux, encore peu répandus, et dont aucun — à ma connaissance — ne paraît contenir rien qui paraisse digne d'être retenu, si ce n'est dans des détails, dans des définitions qui n'ont rien à voir avec la ligne générale d'un système, moins encore avec la simplicité des vérités naturelles (2).

I

#### ENSEIGNEMENT ACCOUTUMÉ

De manière générale on étudie la musique comme il va être dit (3).

a) *SOLFÈGE*. — L'élève est d'abord initié à la notation.

On ne lui en explique ni les origines, ni la raison d'être, ce qui lui en faciliterait la compréhension.

On la lui impose telle qu'elle existe de nos jours.

On lui apprend à solfier, à transposer et à écrire sous la dictée, à quoi il devient parfois d'une habileté invraisemblable.

Pour cela on applique son oreille à apprécier le son isolé plus que les rapports des sons (4).

On lui enseigne naturellement la valeur des notes et des mesures et des silences. C'est tout ce qu'il sait du rythme et de la ponctuation.

Les indications de nuances. C'est tout ce qu'il sait de l'accent.

Les deux gammes majeures et mineures. C'est tout ce qu'il sait des modes.

Il ne solfie jamais de chants grégoriens ou orientaux; on l'habitue à considérer les sys-

(1) En Allemagne, sous l'influence d'un vénérable savant, M. Hugo Riemann, des essais intéressants ont été tentés; il en sera rarement question ici, car une longue étude sur M. Riemann serait nécessaire. Dans ses ouvrages, la musique est surtout considérée, en tant qu'esthétique, comme « un état d'âme » et non comme une avidité sensorielle. M. Riemann l'explique, physiologiquement par un système acoustique ingénieux, mais discuté et basé surtout sur des hypothèses.

(2) Beaucoup de ces méthodes, qui prétendent enseigner la musique sans étude ou en peu de temps, ou par des moyens mécaniques, sont grotesques et peuvent devenir néfastes. Il faut cependant citer un bel ouvrage de M. Max George, un inconnu: *Harmonisation*. Ces pages où il y a des pensées élevées et beaucoup de science renferment des erreurs, mais plus de vérité que les traités habituellement adoptés. Naturellement elles ont passé inaperçues.

(3) Souvent, très souvent on apprend la musique aux enfants — et même on en fait des professionnels — alors qu'ils n'ont montré, pour cet art, aucune disposition naturelle, bien mieux on le leur enseigne souvent contre leur gré.

(4) J'ai connu une fillette, prodigieuse solfégiste, qui n'était pas capable de reconnaître une mélodie qu'elle savait par cœur si on la lui faisait entendre dans un autre ton que celui dans lequel elle l'avait apprise.

tèmes modaux antiques comme des essais imparfaits.

b) HARMONIE. — Après que l'élève a appris à lire et à écrire (1) on l'initie à l'harmonie.

On lui enseigne les intervalles, en une nomenclature compliquée et fastidieuse, pleine de détails inutiles, encombrants maintenant, faciles à deviner plus tard (2).

Après quoi, il apprend à classer les accords, qu'on lui fait former, *naturellement*, sur les gammes majeures et mineures.

Pourquoi majeures et mineures ?

Majeures, cela s'explique. La gamme majeure est l'échelle tonale et *naturelle* (3) de notre système musical.

Mais pourquoi, si l'on forme aussi des accords sur les degrés de la gamme mineure, ne pas admettre de même d'autres gammes — modes du plain-chant, modes orientaux, chinois, japonais, arabes, modes encore inconnus — car on peut en créer de nombreux ?

On forme donc les accords sur les deux gammes admises... Mais quels accords ? Accords de trois sons et de quatre, puis de deux et de cinq (4).

Ici encore c'est l'illogisme.

En effet, toute note ajoutée à l'accord parfait est dissonante.

Si l'on étudie comme accord des agrégations de sons où entre l'accord parfait compliqué d'une note dissonante, pourquoi s'en tenir à quelques accords de trois, quatre et cinq sons ?

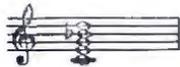
Pourquoi, dans des combinaisons comme celles-ci, par exemple :



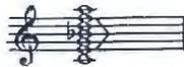
admettre comme accord la dernière agrégation (après la résolution du retard (!), et pas les deux premières.

Ne font-elles pas, elles aussi, partie de la série des harmoniques naturels ?

Où plus simplement pourquoi étudie-t-on, comme accord, la neuvième



et non cette agrégation



qui est aussi rationnelle et a aussi des résolutions naturelles, celles-ci entre autres :



(1) L'enseignement musical a éclat remarquable, qu'on apprend à lire et à écrire avant que de savoir parler. En effet, alors qu'on enseigne à l'enfant, bien avant de le mettre à l'école, à nommer les choses et à dire ses pensées, le jeune musicien n'est pas initié à cette parole musicale qui est l'improvisation. Si elle lui est naturelle, s'il veut chercher sur le piano des mélodies et des harmonies, on l'en empêche « pour qu'il ne prenne pas de mauvaises habitudes ». — Je puis citer des faits précis. — Ainsi, dès l'enfance, on tâche d'annihiler chez lui la nature musicale.

(2) A quoi sert, par exemple, à l'élève qui commence l'harmonie, de savoir qu'il y a des secondes augmentées, des quarts diminués, etc.

(3) Cela sera expliqué dans « les lois naturelles de la musique ».

(4) Et aussi les accords de sur-tonique qui ne sont que l'adjonction d'une pédale de tonique à des accords de neuvième et de septième.

et d'autres aussi logiques que celles de la neuvième précédente.



Faut-il repousser cette agrégation de sons, parce qu'elle contient le frottement (signalé d'un tiret) *mi-fa*, qui est choquant ?

On l'admet bien dans les septièmes majeures et les neuvièmes mineures.



On voit donc la solidité de cette première étape des études harmoniques : la classification des accords !

Nous parlons de frottement choquant pour l'oreille ; or, tout au long de ses études, l'élève n'entendra presque jamais parler des exigences d'une oreille musicale. Il saura seulement ce qui — dans les devoirs où on lui donnera à écrire et à disposer les accords qu'on lui a fait connaître — est défendu, permis, toléré.

Toutes les règles qu'on lui enseignera — en y adjoignant des exceptions timorées et vagues — lui seront imposées dogmatiquement et comme des lois absolues, plus encore, comme des préceptes sacrés qu'il faut vénérer sans examen.

Et cependant rien ne varie comme ces règles.

Elles changent presque chaque année, et ce qui est admis de nos jours fut interdit par Reicha (1).

D'après quel critérium sont donc basées les lois enseignées et les tolérances dont on veut bien en adoucir la rigueur ?

Sur les hardiesses des maîtres, admises peu à peu et très lentement.

Monteverde pratique la dissonance sans préparation : plus d'un siècle après lui, on l'admet timidement et cette hardiesse porte son nom.

Baucoup de beautés qui semblent étranges aujourd'hui, et que l'on dit « incorrectes », seront plus tard admises, enseignées et imposées par les successeurs de ceux-là mêmes qui de nos jours les vilipendent. Alors des beautés nouvelles seront niées et rendues suspectes.

Il y a encore des traités nombreux où l'intervalle de quinte augmentée est défendu autrement que considéré comme note de passage. D'autres l'admettent et l'analysent.

Au lieu d'ouvrir aux jeunes musiciens les voies nouvelles, où, seuls et sans guide, ils se peuvent égarer, l'enseignement généralement adopté les retient, non dans le passé qui était libre, mais comme en une geôle de niaiserie apeurée.

c) LE CONTREPOINT. — Lorsqu'il s'est instruit de cet enseignement harmonique — qui ressemble à la science et à l'art musicaux, comme les connaissances du « rebouteux » ressemblent à celles du médecin — l'élève apprend le contrepoint.

Le contrepoint, c'est l'art de superposer des mélodies de manière que, entendues simultanément, elles forment un tout harmonique.

On l'a ingénieusement divisé en cinq espèces, qui sont comme le résumé schématique de tous les rythmes possibles.

(1) On lit souvent, en des traités répandus et célèbres : « Certains théoriciens permettent telle licence. » Quel est le critérium de ces théoriciens... et de quel droit nous l'impose-t-on ? ou de quel droit le nie-t-on absolument ?

- I. Note contre note ;
- II. Deux notes contre uno ;
- III. Quatre notes contre une ;
- IV. Syncopé ;
- V. Fleuri.

Cette dernière espèce est régie par des préceptes étroits, dictés par une modération de bon goût, assurément, mais arbitraire...

En effet, on y autorise certains rythmes et pas d'autres ; pourquoi ?

Qui donc impose ainsi son goût à tous ?

Les règles qui régissent le contrepoint semblent beaucoup plus logiques que celles qui appauvrissent l'harmonie.

Elles sont pour l'élève une gêne, cela est certain ; mais en leur joug même réside l'utilité de cet exercice d'écriture.

On a seulement le tort de trop les donner comme absolues.

Au reste, elles aussi varient et se transforment, de génération en génération, comme les règles de l'harmonie.

Le contrepoint d'école n'est ni celui de Palestrina, ni celui de Bach, ni celui de Wagner, moins encore celui de Franck.

Basé sur le mode majeur et sur le mode mineur, il ignore les modes ecclésiastiques, qui, cependant, peuvent donner naissance à des contrepoints merveilleux ; il ignore le chromatisme, dont Wagner tira de si admirables polyphonies ; il ignore le diatonisme absolu, où il y a, sans doute, à trouver des combinaisons contrapuntiques intéressantes (1).

d) FUGUE. — La Fugue d'école fut longtemps au plus bas niveau musical possible. M. Géralge l'a ennoblie par son enseignement et son beau Traité, publié il y a quelques années.

Il fera suivre cette œuvre d'un autre ouvrage sur la *Fugue envisagée comme composition musicale*.

C'est dire que la Fugue d'école n'est qu'un exercice.

M. Géralge, spirituellement, assure, en plusieurs endroits, que cette étude n'est utile qu'à ceux qui désirent passer des concours, que les maîtres n'ont jamais observés les préceptes enseignés, que telle règle n'a pas d'autre raison que celle-ci : « c'est l'habitude à l'école ».

Et comme pour consoler les élèves de cette étude à vouée inutile, il leur laisse entendre — en véritable artiste — que, malgré tout, ils peuvent concilier ces étroites exigences avec une véritable musicalité, à quoi ils doivent viser avant tout.

C'est vrai : mais la musicalité de l'artiste bien doué sera souvent diminuée (2).

e) COMPOSITION. — Enfin la composition est enseignée à l'élève instruit des choses susdites.

On lui apprend les lois de la modulation, les formes des différents genres musicaux... les styles divers, l'écriture instrumentale, l'art d'orchestrer.

On lui dit qu'il pourra devenir plus libre dans son écriture... mais le plus souvent il n'y parvient pas. Une femme, emprisonnée dès l'enfance dans un corset trop étroit, et par lui déformée, creusée, fatiguée, pourrait-elle recouvrer sa beauté et sa grâce naturelle en ne portant plus le vêtement néfaste, dès l'âge de vingt-cinq ans ?

Tout au plus l'élève a-t-il une impression de soulagement, de liberté inespérée.

Mais qu'en saurait-il faire ?

(1) Il sera expliqué plus loin comment ces lignes n'incitent nullement l'élève à imiter, dans ses œuvres, les maîtres, tous inimitables.

(2) Un chapitre spécial sera consacré à la Fugue d'école.

# LE SAMUD

CLAVIER MUET DURCISSEUR BREVETÉ S. G. D. G.  
Chez tous les marchands de pianos et de musique de Paris et des Départements  
et chez M. L. PINET, seul concessionnaire, 60, Cours de Vincennes, Paris

Son tempérament musical appauvri et déformé ne saurait renaître et s'épanouir.

On y supplée en lui apprenant des recettes d'expression musicale : comment on exprime la joie, la douleur, en style symphonique et la joie, la douleur, en style dramatique et la joie, la douleur, en style symphonique et la joie, la douleur, en style dramatique de manière colorée, — pas trop. — Au temps de Beethoven le trombone était prohibé... Aujourd'hui on donne pour suspects le doux celesta, les tubas imposants, les graves saxophones, et toute autre batterie que les timbales.

Au reste, on enseigne à l'élève un style qui passe, contraire au style des maîtres qui ne vieillit pas.

Le prix de Rome de nos jours eût passé pour fou il y a trente ans et celui d'il y a trente ans serait aujourd'hui la risée de tous.

Voilà, résumée et exposée sans malveillance, l'éducation musicale habituellement adoptée.

(A suivre.)

JEAN HURÉ.

Ce numéro contient une

**PLANCHE HORS TEXTE**

reproduisant un très rare portrait de

**MOZART**

**COURS D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE**

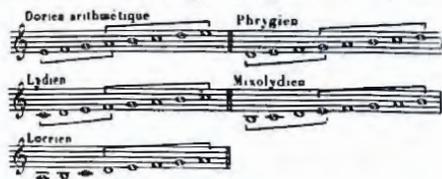
PAR H. WOOLLETT

**LA MUSIQUE**

dans la Grèce antique et moderne

(Suite)

Les modes grecs varièrent donc à plusieurs reprises ; toutefois, pendant une longue période de temps, la période la plus brillante et la plus féconde de l'art grec, les modes furent définitivement fixés ainsi que nous allons l'exposer :



Ce dernier mode était proscrit par les théoriciens. Il ne fut guère employé de façon courante qu'au Moyen-Age. C'est alors le second ton du plain-chant.



Ces gammes sont formées de deux façons différentes. Les unes divisent la gamme en quarte et quinte, ce sont celles dont la première note est réellement la dominante et la quarte la tonique. Les autres sont produites par le renversement des premières. Leur division est par quinte et quarte et, par conséquent, leur première note est une tonique et leur quinte la dominante.

Car la place occupée par les demi-tons n'est pas la seule caractéristique des gammes grecques, ce n'est pas cette seule différence qui leur donne toute leur couleur bien particulière, mais la tonique et la dominante ont une influence très grande sur l'effet bien spécial de

chaque mode. Ajoutons que la finale peut avoir lieu sur la dominante et sur la médiante dans certains cas. M. Gevaert considère la gamme mixolydienne non comme basée sur le *si*, mais comme une gamme phrygienne basée sur *sol* et finissant sur la médiante *si*. Il est impossible en effet d'harmoniser cette finale autrement que par l'accord de *sol*. Je ferai pourtant cette réflexion que les considérations d'harmonisation sont des considérations exclusivement modernes, ne devant avoir par conséquent aucune influence sur la formation des modes antiques.

De plus, les anciens concevaient certaines échelles fixes de sons appelées *systèmes* et qui leur permettaient de faire entrer dans une gamme une même note tantôt naturelle et tantôt altérée. Les deux plus importants étaient :

1° Le grand système parfait ou disjoint :



Ce système se compose ici de deux quartes conjointes avec le demi-ton du premier au quatrième degré ; ces deux quartes sont répétées une octave plus haut, les deux gammes étant disjointes. De plus, on ajoute une note au grave pour compléter la double octave.

2° Le petit système parfait ou conjoint :



Ce système est formé de trois quartes conjointes avec le demi-ton entre le premier et le deuxième degré. Dans la troisième quarte le *si* est forcément baissé d'un demi-ton pour rendre cette quarte semblable aux autres. D'où la présence du *si bémol* et du *si bécarre* dans la même gamme. Le *la* grave complète la gamme.

3° Enfin, le système immuable réunissait les deux :



donnant ainsi cette fois le *si* du médium alternativement bécarre et bémol. Ici intervenait la loi d'attraction. Le *si* était naturel quand il montait sur *do* et bémol quand il redescendait sur le *la*. Cette attraction est une chose très naturelle à la voix, et je ne suis pas loin de penser que, là comme ailleurs, la théorie a suivi la pratique et n'a été inventée que pour la justifier.

Vers le 5<sup>e</sup> siècle avant l'ère chrétienne, une réforme s'accomplit dans une partie de la Grèce. Par suite des nombreuses altérations chromatiques introduites, les modes perdirent leur caractère et arrivèrent à se ressembler presque tous. On adopta jusqu'à treize modes. Mais ils ne différaient guère le plus souvent que par la hauteur des sons, comme diffèrent nos gammes majeures par la transposition. Plus tard, on revint aux sept modes fondamentaux. Ptolémée (1<sup>er</sup> siècle après J.-C.) en donne une nomenclature où les noms primitifs ne s'appliquent plus aux mêmes gammes. Ce fut pourtant cette dénomination qui prévalut chez les premiers Chrétiens, et ce système fut la base des chants de l'Eglise orientale. Nous verrons plus tard les transformations ou les applications de tous ces systèmes dans les chants de l'Eglise romaine.

Quelle était l'instrumentation antique ? Habités à la variété et à la puissance de nos

orchestres modernes, nous ne pouvons guère concevoir comment les magiques effets de la musique grecque ont pu être réalisés avec des instruments aussi faibles que les flûtes, les lyres et les cithares. Ce dernier instrument n'était qu'une sorte de lyre un peu plus sonore. Toutes les flûtes n'avaient pas le même son, il est vrai : elles étaient droites pour la plupart comme nos clarinettes, elles pouvaient être à anche ou à sifflet, certains artifices de construction en renforçaient le son. Mais tous ces instruments jouaient le plus souvent en plein air, la sonorité générale devait donc être assez maigre, même en y ajoutant les petites harpes ou *Magadis*, dont l'emploi se généralisa beaucoup plus tard. La trompette n'était guère connue (comme le cor) que comme un instrument guerrier ; en aucun cas elle ne s'unissait aux autres instruments.

Tout ceci pourrait nous induire à penser que la musique était surtout vocale ; l'art musical grec était par-dessus tout dans l'union de la parole et du chant, dans l'association de la poésie à la mélodie, dans la déclamation juste et expressive et dans les vastes ensembles choraux. Cependant il y eut aussi des compositions purement instrumentales, sortes de Sonates en plusieurs parties pour flûte ou pour cithare.

Platon dit pourtant que l'emploi des instruments sans la voix était une barbarie. Sans doute les danses pouvaient être accompagnées par les flûtes et les lyres seules, mais le plus souvent les danses étaient en même temps chantées.

Platon blâmait aussi la confusion des modes, l'introduction du chromatisme oriental ; cinq siècles après Platon, Plutarque gémit sur l'abus des trilles, des ornements, des roulades. Tous deux parlent de décadence. Il en est de même en tous temps. Les influences extérieures agissent sur l'art et le modifient, parfois en bien, parfois en mal. Ces ornements compliqués se sont bien solidement implantés en Grèce, l'usage s'en est conservé dans les chants de l'église orthodoxe.

Aux premiers temps, la musique antique eut un caractère purement religieux et politique. Les chants des hymnes accompagnaient les sacrifices, les marches des prêtres dans le temple étaient rythmées par le jeu des flûtes. Des chœurs furent consacrés à certaines divinités.

Plus tard la musique accompagna les danses descriptives et toujours religieuses au début. L'usage vint enfin de la faire figurer dans les fêtes et les banquets. Certain chant funèbre appelé *linos* se disait, semble-t-il, à la fin des repas, comme un *Mandé*, *Thécel*, *Pharés* destiné à rappeler au milieu des jouissances la fin commune de tous les mortels. Un usage semblable exista en Egypte, où les *Mandros* se chantaient également dans les banquets, mais avec l'accompagnement terrifiant d'un cercueil promené autour de la table. Le *Frère il faut mourir* des moines n'est pas d'invention récente.

La musique antique grecque put donc être divisée ou classée de la façon suivante.

1° LA MONODIE. — Chant pour une voix et un instrument. La plus importante forme en fut la citharodie, chant accompagné de la cithare. Il y eut ainsi d'importantes cantates lyriques de style épique, chantées presque toujours par une voix de ténor et consacrées au culte d'Apollon. Ces sortes d'hymnes comptent parmi les plus anciens. Terpandre fut un des plus célèbres citharodes Lesbiens. (Vers 776 avant J.-C.)