

Abrégé de Théorie et de Pratique

de la

MUSIQUE

BYZANTINE

ECCLÉSIASTIQUE

par Zacharías PASCHALÍDÈS

Premier chantre de la cathédrale de  
« St. Grégoire Palamas » à Thessalonique

édition de 1985 présentée en français par son disciple,  
**Andréa ATLANTI**

Première Partie  
Première édition, 2004.

# Dédicace

*A tous les maîtres de la Musique Byzantine Ecclésiastique qui ont sauvé et qui nous ont transmis ce trésor précieux de l'Église Orthodoxe de l'Orient.*

*« ... Je chanterai mon Dieu tant que je serai .... »*

*Psaume 103, v. 33*

# T a b l e d e s M a t i è r e s

1.	L'œuvre du chantre	I	
2.	Règles élémentaires des obligations et du comportement du chantre		2
3.	Histoire abrégée de la musique de la Grèce antique et de la musique byzantine		4
4.	La Musique Ecclésiastique Byzantine		11
5.	Les notes (φθόγγος)		11
6.	Le temps (χρόνος)		12
7.	Le rythme (ρυθμός)		13
	<i>Le rythme de la musique de la Grèce antique</i>		13
	<i>Représentation symbolique des rythmes</i>		15
8.	La gamme (κλίμαξ) ou diapason [avec tous les sons]		16
9.	L'expression (ἔκφρασις)		17
10.	Les témoins (μαρτυρία ou martyries)		17
	<i>La gamme diatonique naturelle (à la base de Νη)</i>		18
11.	Le double diapason (deux gammes consécutives)		18
	<i>LA GAMME DE DOUBLE DIAPASON (deux gammes à huit notes consécutives)</i>		20
12.	La sémeiographie du Chant Byzantin		21
13.	Les signes qualitatifs	21	
	<i>Signe pour rester à la MÊME HAUTEUR (Ταυτοφωνία – Tautophonie)</i>		21
	<i>Signes pour la MONTÉE (Σημεία Αναβάσεως)</i>		22
	<i>Signes pour la DESCENTE (Σημεία Καταβάσεως)</i>		23
14.	Nomenclature des neumes	23	
15.	La combinaison des signes quantitatifs et qualitatifs		25
	<i>La montée discontinue (en saut)</i>		25
	<i>La descente par saut</i>		28
16.	Les signes temporels (Σημεία χρόνου)		30
17.	Les signes qui rallongent le temps		30
18.	Les signes qui divisent le temps	32	
19.	Les signes qui à la fois divisent et puis rallongent le temps		33
20.	La division inégale du temps	34	
	<i>Ghorghón et díghorghon ponctué (avec point)</i>		34
21.	L'élaphrón continu (Συνεχές έλαφρόν)		35
22.	Les signes expressifs (Σημεία έκφράσεως)		35

23.	Les signes d'altération	37	
24.	Les mutateurs	(Φθορά)	38
25.	Les Colorateurs	(Χρόα)	40
	<i>Le Joug</i>	(ζυγός)	41
	<i>Le Déclinateur</i>	(κλιτόν)	41
	<i>Le Sabre</i>	(σπάθη)	42
26.	Classification des Mélodies	(Εἶδη μέλους)	42
27-9	LES GENRES	(γένος)	43
	<i>Le genre diatonique</i>		44
	<i>Le genre chromatique</i>		44
	<i>Le genre enharmonique</i>		45
	<i>La particularité de la gamme diatonique du mode grave</i>		46
30.	Les Modes	(ἦχος)	46
31.	Mode Premier	(ἦχος Πρῶτος)	48
32.	Mode Deuxième	(ἦχος Δεύτερος)	49
33.	Mode Troisième	(ἦχος Τρίτος)	50
34.	Mode Quatrième	(ἦχος Τέταρτος)	51
35.	Mode plagal du Premier	(ἦχος Πλάγιος τοῦ Πρώτου)	53
36.	Mode plagal du Deuxième	(ἦχος Πλάγιος τοῦ Δευτέρου)	55
37.	Mode Grave	(ἦχος Βαρύς)	56
38.	Mode plagal du Quatrième	(ἦχος Πλάγιος τοῦ Τετάρτου)	58
39.	Les Allures de Tempo	(χρονική ἀγωγή)	59
40.	Méthodes de Lecture	(τρόπος ἀναγνώσεως)	59
41.	Mélodies Empruntées	(ἐπίσακτον μέλος)	60
42.	Les Systèmes	(σύστημα)	60
	<i>Le système d'octave</i>		61
	<i>Le système de pentacorde</i>		61
	<i>Le système de tétracorde</i>		62
43.	Les Modulations	(μεταβολή)	63
	<i>Les modulations par ton</i>	(μεταβολή κατὰ τόνον)	63
	<i>Les modulations par genre</i>	(μεταβολή κατὰ γένος)	63
	<i>Les modulation par déplacement</i>	(παραχορδή)	64
44.	Annexes		65

## I. L'œuvre du chantre

1. Le chantre est un clerc situé au premier degré de la hiérarchie ecclésiastique. Il accomplit un travail liturgique, une œuvre sacrée, et ceci n'est pas comparable à une profession exercée dans le monde.
2. Par son chant, le chantre représente les fidèles et il tient de ce fait, parmi eux, une place particulière dans l'église. Mis à part ses dons (sa voix mélodieuse, sa connaissance musicale et son style personnel), le chantre doit être aussi un homme de prière et de foi. Le but de la psalmodie ne consiste pas à faire éprouver aux fidèles une jouissance esthétique mais avant tout de les élever spirituellement.
3. Le chantre est le dépositaire de la musique ecclésiastique byzantine qu'il transmet de génération en génération. Un tel héritage de nos pères constitue la grandeur de l'Église orthodoxe grecque, il appartient aussi à la tradition sacrée de l'Église.

La succession des chantres au pupitre sacré se fait de génération en génération.

## 2. Règles élémentaires des obligations et du comportement du chantre

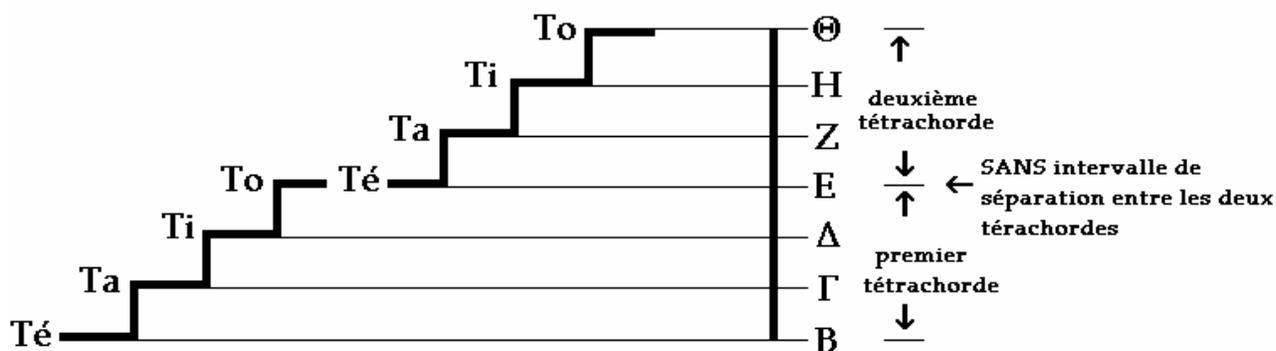
1. Pour répondre pleinement à ses devoirs et à ses obligations, le chantre doit garder en son esprit une ligne de conduite précise.
2. Sa tenue au pupitre doit être sérieuse, sans mouvements superflus, sans grimaces ni gesticulations des mains. Il est en effet vu de tous les fidèles et ne doit pas détourner leur attention de la prière. Il doit rester debout, la tête immobile, le buste droit et ne pas ouvrir la bouche d'une façon exagérée. Afin de ne pas altérer le timbre des voyelles, la bouche doit s'ouvrir en forme d'ellipse et non pas en rond. Il s'agit d'obtenir une prononciation claire et précise et d'éviter que les sons soient étouffés au fond du larynx.
3. La respiration doit se faire librement par la bouche et non par le nez et se produire à la fin des mots et non en leur milieu en évitant ainsi de les couper et d'en altérer le sens. Cependant, dans les chants de style orné et lent (Hymnes des Chérubins, chants de communion *etc.*), où les mots peuvent être émis sur une très longue durée, la respiration devra se faire en leur milieu, les découpant même en plusieurs fois.
4. On dit que celui qui connaît la technique de la respiration, il sait aussi chanter.
5. L'intensité de la voix ne doit pas être uniforme sur toutes les syllabes ; les syllabes accentuées seront produites plus fortement que les syllabes atones afin que, le mieux possible, soit mis en relief le sens du texte.
6. Pour l'interprétation de chaque mélodie, la hauteur de la voix doit correspondre à la tessiture du chantre. Si la hauteur est trop haute, la voix n'est plus naturelle, le chantre étant obligé de forcer son larynx, et ceci produit des effets disgracieux.
7. Il est du devoir du chantre de ne pratiquer que les chants classiques de la musique byzantine sans y ajouter aucune modification car ceux-ci sont le fruit d'un long travail lié à une profonde expérience des compositeurs de la grande tradition.

8. Le chantre veillera à étudier continuellement afin de toujours s'améliorer. Avant tout office liturgique, il devra se préparer à l'avance pour remplir sa fonction au mieux.
9. Il s'efforcera par ailleurs d'être un exemple pour tous, par ses mœurs et sa conduite. Il sera décent, modeste et consciencieux et il aura avant tout un comportement chrétien. Pendant l'accomplissement de sa fonction à l'église, il ne doit pas s'agiter mais être dévoué à sa tâche, participer à la prière et ne pas chercher à donner une démonstration de ses possibilités vocales.
10. Appliqué à ce qu'il fait, le chantre chantera avec amour et ne donnera jamais l'impression d'accomplir une corvée.
11. Il respectera les prêtres et estimera ses confrères même si ceux-ci ont des connaissances et des possibilités inférieures aux siennes. Il est d'ailleurs reconnu que les attitudes envers les autres reflètent principalement la personnalité de celui qui les engendre plus qu'elles ne mettent en cause ceux envers lesquels elles sont adressées.
12. Le chantre sera attentif à ne pas faire un mauvais usage de sa voix. Pour la conserver, il évitera les boissons alcoolisées, ne fumera pas ni ne veillera tard la nuit — toutes choses qui sont néfastes pour la performances vocale.
13. C'est sans effort et d'une façon naturelle que la voix doit sortir de la bouche (et non pas du nez). C'est une très grande erreur de penser qu'il faut chanter du nez pour chanter byzantin. Ceux qui chantent ainsi font non seulement du tort à la musique byzantine mais aussi à eux-mêmes.

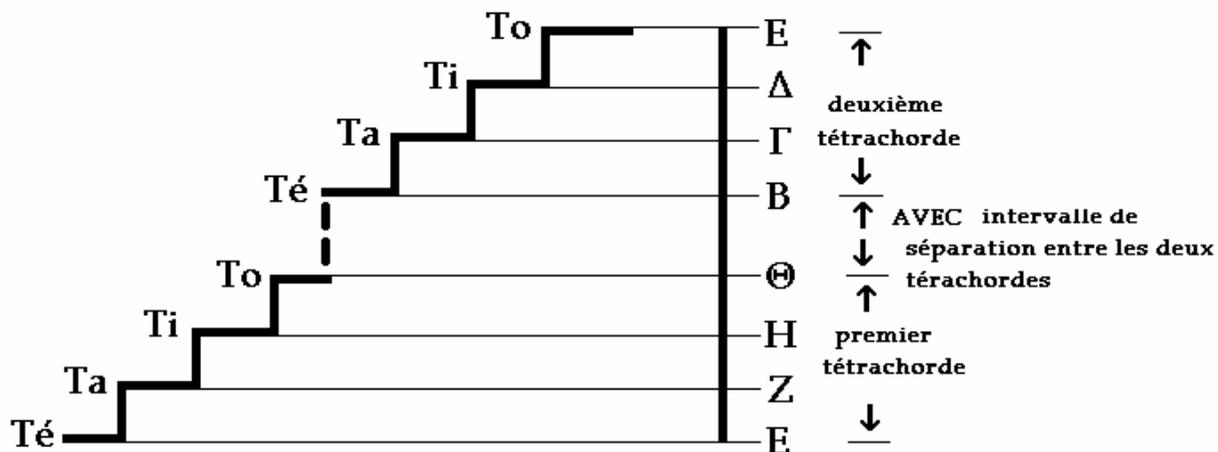
### 3. Histoire abrégée de la musique de la Grèce antique et de la musique byzantine

Dès l'antiquité grecque, de grands philosophes, mathématiciens et poètes ont consacré une large part de leur activité à l'étude de la musique. Voici les plus importants d'entre eux :

**Terpandros de Lesbos** (7<sup>ème</sup> s. av. J.-C.), poète et musicien. C'est lui qui a formé la gamme à sept intervalles consécutives en utilisant les lettres de l'alphabet (Β, Γ, Δ, Ε, Ζ, Η, Θ). Cette gamme composée de deux tétracordes insécables (jointes) est appelée *gamme heptaphonique à tétracordes joints*. Pour les sons de chacun des deux tétracordes, il a employé des mots monosyllabiques : Τέ (Té), Τά (Ta), Τή (Ti), Τώ (To)



**Pythagore de Samos** (5<sup>ème</sup> s. av. J.-C.). Philosophe et musicien, il a ajouté, à la gamme de 7 sons, un 8<sup>ème</sup> son avec la lettre Ε. Il a formé, avec ces huit lettres (ΕΖΗΘ - ΒΓΔΕ), une gamme à huit sons, séparée en deux tétracordes disjoints (c'est à dire, séparés par un intervalle supplémentaire d'un ton, ajouté entre les deux tétracordes). Ces tétracordes sont séparés au niveau de la lettre Β, celle-ci étant à la base du deuxième tétracorde.



Nous devons à Pythagore d'avoir découvert la différence mathématique des intervalles musicaux. Un événement fortuit est au départ d'une telle découverte : en passant un jour devant un atelier de forgerons, Pythagore a eu l'idée de définir les intervalles musicaux à partir des sons qui provenaient des frappes de ces derniers.

**Aristoxène de Tarante**, (4<sup>ème</sup> siècle av. J.-C.). Philosophe et musicien, a écrit beaucoup de livres sur l'histoire et la théorie de la musique grecque. De toutes ses œuvres, ne sont restés que quatre livres. Trois d'entre eux constituent « Les éléments de l'Harmonie » ; ils furent traduits en allemand en 1868. Le quatrième livre, « Les éléments du Rythme », fut traduit à Venise en 1685.

**Euclide**, (3<sup>ème</sup> siècle av. J.-C.). Mathématicien et musicien, il a écrit sur la théorie scientifique et sur l'histoire de la musique grecque. Lui aussi a utilisé les lettres de l'alphabet grec pour noter la quantité des sons. Ses œuvres sont conservées dans le « Recueil de Musique Grecque » de Marc Meÿvómios.

De grands philosophes comme **Platon** (347 av. J.-C.), **Aristote** (321 av. J.-C.), *etc.* ont aussi écrit sur la musique de la Grèce antique.

L'histoire de la Musique Ecclésiastique Byzantine commence dès la fondation de l'Église du Christ.

Au cours des trois premiers siècles après J.-C. , de nombreux écrivains ont traité de la Musique Ecclésiastique. Citons :

**Plutarque** (50 ap. J.-C.). Philosophe et historien, il s'est intéressé à la musique grecque d'un point de vue éthique et philosophique. Il est l'auteur du célèbre « Dialogue » qui s'est déroulé dans la maison de son maître, Onésicrate.

**Ignace le Théophore** (103 ap. J.-C.), Évêque d'Antioche. Il a écrit beaucoup d'hymnes ecclésiastiques, entre autres les Antiennes : « Par les prières de la Mère de Dieu », « Sauve-nous, Fils de Dieu », *etc.*

**Justin le Philosophe et Martyr** (105 ap. J.-C.), a écrit « Le Chantre », livre qui malheureusement n'existe plus et qui donnait des instructions sur ce qu'il fallait chanter et la manière de le faire, lors des rassemblements liturgiques.

**Clément d'Alexandrie** (254 ap. J.-C.), auteur de trois livres rassemblés sous le titre : « Le Pédagogue », ainsi que d'autres ouvrages.

**Origène le Grand** (254 ap. J.-C.), disciple de Clément d'Alexandrie, a aussi écrit beaucoup d'ouvrages dont très peu sont parvenus jusqu'à nos jours.

Après le 3<sup>ème</sup> siècle, c'est-à-dire après le triomphe du Christianisme, la plupart des hymnographes furent aussi compositeurs de mélodies<sup>1</sup>. Voici les plus importants d'entre eux :

**Athanase le Grand** (296 ap. J.-C.), écrivain et compositeur, traite dans son ouvrage « Sur les Psaumes à Marcel », du rôle de la psalmodie dans l'accomplissement des devoirs du chrétien. Il a aussi beaucoup lutté contre les hérétiques.

**Éphrem le Syrien**, (306 ap. J.-C.). Parlant plusieurs langues, dont le syriaque, le grec et le latin, il a enrichi l'Église d'un grand nombre d'hymnes dont la prière des Grandes Complies : « Ô Vierge sans tâche »

**Basile le Grand**, (329 ap. J.-C.), Évêque de Césarée, auteur de nombreuses prières de l'Église. On lui doit aussi la Divine Liturgie qui porte son nom et que l'on chante dix fois par an.

**Jean Bouche d'Or (Chrysostome)** (345 ap. J.-C.), Patriarche de Constantinople, a rédigé beaucoup d'hymnes ecclésiastiques. Il est l'auteur de la Divine Liturgie qui porte son nom et que l'on chante toujours dans nos églises.

**Ambroise Évêque de Milan**, (340 ap. J.-C.). Connaissant bien l'écriture de la musique de la Grèce antique, il a remplacé les monosyllabes employées par les mots monosyllabiques suivants : « **Né, οὐ-τως οὖν ἀ-νά-βαι-νε** » pour la montée et « **Né, οὐ-τως καὶ κα-τά-βαι-νε** » pour la descente, ce qui signifient : « Né, monte ainsi » et « Né, et descend ainsi »

Il a aussi dénommé 1<sup>er</sup>, 2<sup>ème</sup>, 3<sup>ème</sup> et 4<sup>ème</sup> mode, les quatre modes antiques, dorien, lydien, phrygien et mixolydien.

Ambroise est à juste titre considéré comme le fondateur de la musique ecclésiastique byzantine de l'Occident.

**Grégoire, Pape de Rome** (540 ap. J.-C.), a dénommé les quatre autres modes de la musique grecque, hypodorien, hypolydien, hypophrygien et hypomixolidien, en plagal 1<sup>er</sup>, plagal 2<sup>ème</sup>, plagal 3<sup>ème</sup> ou mode grave et plagal 4<sup>ème</sup>.

---

<sup>1</sup> NDLR Méloides

Sous le règne de l'empereur byzantin **Justinien** (527-565 ap. J.-C.), s'ouvre une nouvelle étape dans l'histoire de la musique ecclésiastique byzantine qui a connu à cette époque une floraison incomparable et est arrivée au faîte de sa gloire. L'empereur lui-même a écrit des mélodies liturgiques et s'est préoccupé de l'organisation des offices liturgiques. L'église de Sainte Sophie<sup>2</sup> avait 25 chantres et 100 lecteurs de grande formation musicale.

**Romain le Mélode** (6<sup>ème</sup> siècle ap. J.-C.), est considéré comme le plus grand hymnographe de l'Église. Il a écrit plus de 100 Kondákion. Une nuit de Noël, il a reçu la grâce d'écrire des hymnes après avoir vu en rêve la Toute-Sainte<sup>3</sup> lui donner à manger un rouleau de papier (*kóndos-kondakio*). Dès son réveil, il s'est mis à chanter dès l'ambôn « La Vierge aujourd'hui ». Parmi les plus beaux hymnes qu'il a donné à la musique byzantine se trouvent les kondakion suivants : « La Vierge aujourd'hui » (fête de la Nativité), « Aujourd'hui tu t'es manifesté » (fête de la Théophanie), « La Mère de Dieu intercédant sans relâche », « Recherchant les choses d'en haut », *etc.*

**Jean de Damas (Damascène)** (676-756 ap. J.-C.). Philosophe, hymnographe et compositeur de musique, il fait partie des plus grandes figures de la musique byzantine. Son œuvre majeure est l'« Octoèque » qui est la codification des mélodies liturgiques de toute l'année. Il a écrit plus de 60 canons dont le canon de Pâques « Jour de la Résurrection », le canon de la Mère de Dieu « J'ouvrirai la bouche », le canon de la Nativité « Il a sauvé les peuples », *etc.* On lui doit également des œuvres théoriques sur la formation des modes et leurs relations avec les modes de la musique de la Grèce Antique. On attribue encore à Jean Damascène les « Grands Kéragáron » « Ayant appris l'ordre divin secret », « Voici l'Époux », « Quand les glorieux disciples », « Goûtez et voyez », « Maintenant les puissances célestes », Hymnes des Chérubins<sup>4</sup>, Hymnes de Communion, *etc.*

**Léon le Sage, Empereur**, (9<sup>ème</sup> siècle ap. J.-C.), hymnographe et compositeur, a écrit les 11 Tropaires Dominicaux de Glorificat (Éothinon), le « Venez, peuple, prosternons-nous devant la Divinité en trois Personnes », *etc.*

**Jean Koukouzélis** (12<sup>ème</sup> siècle ap. J.-C.), hymnographe, compositeur et théoricien, il fut le premier chantre du palais et maître de tous les chantres de l'empereur. Ses disciples étaient appelés Mélurges ou Maïstorès. Mais il a très vite quitté tous ces honneurs et est allé à la Sainte Montagne, au monastère de la Grande Lavra où il est devenu moine. Jean Koukouzélis a renouvelé et rehaussé la technique de Jean Damascène et l'a transmise aux dépositaires de la tradition de l'Église, les moines de la Sainte Montagne. Il a écrit une « Théorie de la musique », le « Grand ISSON du style

---

<sup>2</sup> **NDLR** : Ἀγία Σοφία (Divine Sagesse), c'est à dire Ἀγία τῆς Τοῦ Θεοῦ Σοφίας (Sagesse de Dieu).

<sup>3</sup> **NDLR** c.à.d. la Théotokos

<sup>4</sup> **NDLR** Hymnes des Chérubins = Hymne chantée lors de la Grande Entrée = « Οἱ τὰ Χερουβίμ » dit « Χερουβικόν » = « Chérubikón »

mélismatique », *etc.* Il a composé des Anoixandaria, des Chérubikón, « Εἰς πολλὰ ἔτη - Multi ani » pour les évêques, « Les prophètes t'ont pré-annoncé d'en haut » *etc.*

Après le 12<sup>ème</sup> siècle, se sont succédés beaucoup de maîtres de la musique byzantine. Les plus importants d'entre eux sont les suivants :

**Jean Kladás** (15<sup>ème</sup> siècle), lampadarios<sup>5</sup> de Sainte Sophie, il a mis en musique l'hymne Acatiste, des Anoixandaria, des Chérubikón, des Hymnes de Communion, dont le « Goûtez et voyez » *etc.*

**Balásios le Prêtre** (16<sup>ème</sup> siècle), nomophylax<sup>6</sup> de la Grande Église du Christ, il a mis en musique des Catavasias, des Polyéléos, des Laudes, des Hymnes de Communion, *etc.*

**Pétros le Doux, Bérékétis** (18<sup>ème</sup> siècle). Il a composé le « Théotoké Parthéné – Ave Maria » pour deux chœurs, des Grandes Doxologies, des Polyéléos, des Laudes, des Hymnes de Communion, *etc.*

**Pétros de Péloponnèse**, ou « le Péloponnésien » (18<sup>ème</sup> siècle), lampadarios de la Grande Église du Christ, connaisseur de la musique grecque et de la musique arabo-persique, il a inventé une écriture qui simplifia la sémeiographies de Koukouzélis. Il a aussi composé des Anoixandária, des Laudes, des Hymnes de Communion, deux Anastasimatáron, le Tropaire de Cassia la moniale « Seigneur, la femme tombée en de nombreux péchés », des Grandes Doxologies, des Polyéléos, des Heirmós Kalliphoniques, *etc.*

À ses débuts, l'écriture de l'Église était basée sur l'alphabet des anciens Grecs comme l'a confirmé la découverte récente en Égypte de l'Hymne grec de la Sainte Trinité par Arthur Hunt, professeur à Oxford. Sa publication se trouve au 14<sup>ème</sup> volume de Papyrus d'Oxyrynch.

Jusqu'au 18<sup>ème</sup> siècle, la sémeiographie<sup>7</sup> de la musique byzantine est passée par des étapes multiples (signes sténographiques, en forme de crochets et signes symboliques) avant sa simplification finale.

Sa forme actuelle est le fruit du travail des trois grands maîtres de musique que furent **Chrýsanthos**, Métropolitte de Prusse, **Grégoire** le Protochantre et **Hourmoúzios** le Hartophýlax. C'est au Métropolitte Chrýsanthos que nous devons le nom des sept sons, Πα, Βου, Γα, Δι, Κε, Ζω, Νη. Dans son ouvrage,

---

<sup>5</sup> **NDLR** Λαμπαδάριος : 1<sup>er</sup> chantre du chœur de gauche.

<sup>6</sup> **NDLR** Νομοφύλαξ : gardien de droit. Ceci ne fut qu'un parmi les sept ὀφφίκιον (offíkion) ou grades de distinction de ce prêtre très talentueux,

<sup>7</sup> **NDLR** Σημειογραφία : écriture des signes

« La Grande Théorie », écrit en 1832, il a défini avec une exactitude scientifique les gammes et les intervalles de la musique byzantine.

Le système ainsi instauré par ces trois grands maîtres de musique a été ratifié par le Patriarcat en 1881 et est toujours en usage de nos jours.

Depuis le 19<sup>ème</sup> siècle, nombreux sont ceux qui ont consacré leur vie à la musique byzantine. Les plus importants d'entre eux sont les suivants :

**PARÁSCHOU Théodore de Phóka, dit Phokaevs**, musicien renommé, disciple des trois maîtres de musique de la Nouvelle Méthode, il a écrit un très grand nombre de livres.

**VIOLÁKIS Georges**, premier chantre de la Grande Église du Christ, il a été professeur de musique à l'École de Théologie de Halki.

**CHRYSÁPHIS Emmanuel**, lampadarios de la Grande Église du Christ.

**GHÉORGIADIS Théodose**, premier chantre et maître de musique. Nous lui devons une Théorie de la musique.

**KAMARÁDOS Nil**, premier chantre et maître de musique.

**BÉKIÁRIS Constantin**, premier chantre et maître de musique.

**RIGHÓPOULOS Stylianós**, premier chantre, il a édité le « Nouvel Anastasimatáron » et d'autres livres.

**PSÁCHOS Constantin**, excellent musicien et byzantinologue, il a écrit la Théorie « Parasémantique de la musique byzantine » et beaucoup d'autres ouvrages sur la musique ecclésiastique et populaire.

**PRÍNGOS Constantin**, premier chantre de la Grande Église du Christ, il est considéré comme l'un des plus grands protopsaltes ayant sauvé le « style patriarcal ». Il a édité la « Nouvelle ruche musicale ».

**HATZIATHANASSÍOY Michel**, premier chantre du saint monastère Stavropégiaque de Baloukli de « la Source Vivifiante ». Il était aussi maître de musique.

**BALÁSIS Jean**, premier chantre de l'église Saint Nicolas de Galata (Constantinople), il était aussi un excellent compositeur de musique.

**KÉHAGHIOGLOY Alexandre**, premier chantre de l'église de la Sainte Trinité de Péras (Constantinople) et maître de musique.

**STANÍTSAS Thrasyvoulos**, premier chantre de la Grande Église du Christ, et excellent compositeur de musique.

**HATZITHÉODÓROY Théodore**, professeur de musique byzantine au conservatoire grec d'Athènes, il a édité la « Méthode simple » de la musique byzantine.

**KARAMÁNIS Athanase**, premier chantre de l'église métropolitaine de Thessalonique. Excellent maître de musique, il fut aussi mon professeur. Il a eu de très nombreux

élèves qui sont la gloire aujourd'hui de beaucoup d'églises dans toute la Grèce. Son œuvre de sept tomes est riche et exquis.

**PANAGHIOTÍDIS Athanase**, premier chantre et maître de musique.

**EVTHYMIÁDIS Abraham**, maître de musique et excellent théoricien de la musique byzantine, il a édité « Leçons de musique byzantine » et d'autres livres de musique.

**TALIADÓROS Harílaos**, premier chantre de l'église de Thessalonique, il a écrit beaucoup de livres de musique.

**THÉODOSÓPOULOS Chrýsanthos**, premier chantre de l'église du saint Patron de Thessalonique, saint Démétrios, il est l'auteur de nombreux livres de musique.

**PÉRISTÉRIS Spyρίdon**, premier chantre de l'église métropolitaine d'Athènes, il fut aussi musicologue et ethnologue.

**HATZIMÁRKOS Emmanuel**, premier chantre de l'église du saint protecteur d'Athènes, saint Denis.

**SÝRKAS Antoine**, premier chantre, maître de musique et auteur de livres de musique.

Il faut aussi citer **TSATSARÓNIS Georges**, musicologue et maître de musique, **KOUTSOURÁDIS Christophe**, **MILARÁKIS Basile**, **KARRÁS Simon**, **PANÁS Constantin**, **BÉLOÚSIS Antoine** et beaucoup d'autres qu'on ne peut nommer par manque de place.



*Pétros de Péloponnèse. Un dessin de 1815 le représente dans le Codex de la Grande Lavra Θ. 178. Lampadários de la Grande Église du Christ, il a simplifié la sémeiographie de Jean Koukouzélis.*

## 4. La Musique Ecclésiastique Byzantine

La musique est un art sublime et la science du chant. C'est par elle que l'homme peut exprimer les états de son âme : joie, tristesse, courage, enthousiasme, *etc.*

On distingue la musique vocale (produite par les cordes vocales) de la musique instrumentale (produite par des instruments de musique).

La musique ecclésiastique byzantine de l'Église orthodoxe d'Orient est monophonique.

Les principaux éléments utilisés dans le chant byzantin sont les suivants : notes, gammes, expression, durée, rythme, témoins, signes de note, signes de temps, signes d'expression, signes d'altération, mutateurs (φθορά), genres (γένος : diatonique, chromatique et enharmonique), colorateurs (χρόα), modes (ἦχος : 1<sup>er</sup>, 2<sup>ème</sup>, 3<sup>ème</sup>, 4<sup>ème</sup>, plagal 1<sup>er</sup>, pl. 2<sup>ème</sup>, pl. 3<sup>ème</sup> ou mode grave et pl. 4<sup>ème</sup>), types de mélodie (heirmologique, stichérarique, papadique), mouvement temporel, et systèmes (d'octave, de pentacorde, de tétracorde).

## 5. Les notes (φθόγγος)

Les sons musicaux émis par l'homme ou par les divers instruments de musique s'appellent des *notes*<sup>8</sup>. Chaque note est un pur son musical qui correspond à une hauteur déterminée (fixe).

---

8 **NDLR** : Nous traduirons φθόγγος, littéralement consonne, par « note », φωνή par « son », ceci étant l'équivalent de l'intervalle entre deux notes successives ; διάστημα de x sons (ou notes) successives par seconde, tierce, *etc.*; τόνος par « ton », permettant ainsi de décrire la grandeur d'un intervalle entre deux notes successives par comparaison à un « ton » standard, c'est à dire une grandeur de référence d'intervalle entre deux notes successives; et ἦχος par « mode » (et non pas *ton*), faisant allusion aussi à l'interprétation modale (contextuelle) des intervalles.

Le son qui provient de mouvements vibratoires réguliers a une hauteur déterminée tandis que le son qui provient de mouvements vibratoires irréguliers, c'est-à-dire le bruit, n'a pas de hauteur déterminée : il consiste de variations d'hauteur multiples dans un temps donné.

En musique, la note est un son qui a une hauteur déterminée. Les notes qui composent l'alphabet de la musique byzantine sont représentées par les sept lettres de l'alphabet grec : *A, B, Γ, Δ, E, Z, H* (*Alpha, Bêta, Gamma, Delta, Epsilon, Zêta, Êta*). À ces lettres se sont ajoutées une voyelle, une consonne ou une diphtongue en position initiale ou finale. Par exemple à l'« *A* » s'est ajouté un « *π* (Pi) » pour créer la note « *πA* », au « *B* » s'est ajouté le « *ου* » pour créer la note « *Βου* (Vou) », au « *Γ* » s'est ajouté le « *α* » pour créer la note « *Γα* (Gha) », au « *Δ* » s'est ajouté le « *ι* » pour créer la note « *Δι* (Dhi) », au « *E* » s'est ajouté le « *κ* » pour créer la note « *κE* (Ké) », au « *Z* » s'est ajouté le « *ω* (Oméga) » pour créer la note « *Zω* (Zo) » et à l'« *H* » s'est ajouté le « *ν* » pour créer la note « *νH* (Ni) ». Avec les sept notes<sup>9</sup>, *Πα, Βου, Γα, Δι, Κε, Ζω, Νη*, se sont formées les gammes de la musique byzantine.

## 6. Le temps (χρόνος)

En musique, le temps est la mesure de la durée des notes.

La durée de chaque note s'exprime en un mouvement de temps (temps simple).

La répétition des mouvements de temps (temps simples) crée le rythme.

---

<sup>9</sup> **NDLR** ; Les correspondances en nom mais pas nécessairement en hauteur avec la musique occidentale sont les suivantes : *Πα* (*Ré*), *Βου* (*Mi*), *Γα* (*Fa*), *Δι* (*Sol*), *Κε* (*La*), *Ζω* (*Si*), *Νη* (*Do*).

## 7. Le rythme (ῥυθμός)

En musique, le rythme est la division du temps en deux, trois ou plus de parties égales et la répétition régulière de cette division.

Le rythme peut être simple ou composé.

Le rythme simple est le rythme binaire (Thésis<sup>10</sup> – Arsis) qui est exécuté en deux mouvements. Le rythme ternaire est exécuté en trois mouvements. Les rythmes composés sont le rythme à quatre temps (2 rythmes binaires) qui est exécuté en quatre mouvements, le rythme à cinq temps (binaire + ternaire), le rythme à six temps (deux ternaires), *etc.* Les rythmes à cinq temps, six temps ou plus, ne sont pas utilisés dans la musique byzantine.

Quant au rythme simple, la Thésis est le temps fort et les autres temps sont des temps faibles.

Les mesures du rythme sont séparées par une ligne verticale qui s'appelle *barre de mesure*. La première mesure, quand elle n'est pas entière, s'appelle *mesure incomplète*. La / (les) note(s) se trouvant dans une telle mesure s'exécute(nt) sur l'arsis car un silence est sous-entendu au début.

La musique byzantine fait usage d'un *rythme tonique*. Dans le rythme tonique, chaque syllabe accentuée devient le début d'une nouvelle mesure, c'est-à-dire que dans une mélodie de rythme binaire se trouvent des rythmes ternaires et des rythmes de quatre temps selon l'accentuation tonique des mots.

### Le rythme de la musique de la Grèce antique

La musique de la Grèce antique a utilisé le *rythme prosodique* (le mot « prosodie » signifie la distinction des syllabes en syllabes courte ou longue).

Ce rythme s'est formé en suivant le mètre poétique du texte. Un mouvement de temps dans le mètre poétique était égal à une syllabe courte ( √ = signe de

---

<sup>10</sup> NDLR : Θέσις : prise de position ; Ἄρσις : levée

prosodie de la syllabe courte). Deux mouvements de temps étaient égaux à une syllabe longue ( ¯ = signe de prosodie de la syllabe longue). *C'est à partir des syllabes longues et courtes que se sont constitués les mètres poétiques appelés « pieds ».*

Ce nom vient de la danse : les danseurs exécutaient en effet des mouvements symétriques avec les pieds.

Les principaux mètres poétiques sont :

Pyrrichios ou héghémon (rythme binaire) :

∪ ∪

Pieds iambiques (rythmes ternaires)

Iambique ∪ –

Trochée – ∪

Tribrachique ∪ ∪ ∪

Pieds dactyliques (à quatre temps)

Dactyle – ∪ ∪

Anapaïste ∪ ∪ –

Spondée – –

Les pieds dans la musique byzantine et occidentale s'appellent mesure. Les mesures dans la musique byzantine sont séparées par une ligne verticale. Dans la musique occidentale, elles sont signalées par des nombres fractionnaires

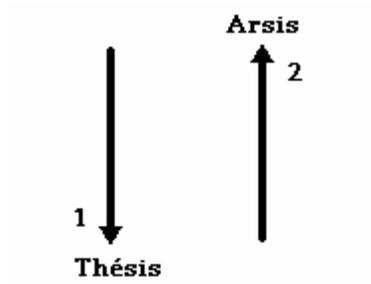
–  $\frac{2}{4}$       rythme binaire      (à deux temps)

–  $\frac{3}{4}$       rythme ternaire      (à trois temps)

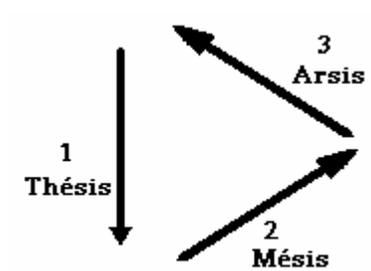
–  $\frac{4}{4}$       rythme quaternaire      (à quatre temps)

# Représentation symbolique des rythmes

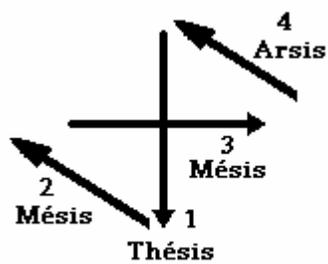
rythme binaire



rythme ternaire



rythme à quatre temps



## 8. La gamme ou diapason (κλιμαξ) [avec tous les sons]<sup>11</sup>

On appelle *échelle* ou *gamme*, la montée ou la descente consécutive des huit notes.

La gamme diatonique naturelle (ainsi dénommée car elle contient des intervalles naturelles, classés ainsi : tons majeur, mineur, et minime) est constituée de huit notes (la huitième note est la répétition de la première produite à une octave plus haut), de deux tétracordes égaux, d'un ton séparateur (dit διαζευκτικός τόνος c'est à dire *ton de séparation*) entre les deux tétracordes et de sept intervalles au total (d'où le nom heptaphonique = sept intervalles). L'octave (système à huit notes et sept intervalles) est divisée virtuellement en 72 parties égales (les μόρια [*moria*], pluriel du μόριον [*morion*]) que l'on dénommera *unités*.

La première note s'appelle la *base* et la huitième, le *sommet*.

La répétition de la même note est appelée « unisson » (tautophonie).

Les notes exécutées dans l'ordre donnent la montée ou la descente consécutive. Lorsque plusieurs notes intermédiaires sont sautées, nous obtenons la *montée* ou la *descente discontinue*. Le *ton* est l'intervalle entre deux notes voisines.

Le ton composé de 12 unités est le *ton majeur*,

celui composé de 10 unités est le *ton mineur*,

et celui composé de 8 unités est le *ton minime*.<sup>12</sup>

Dans la musique byzantine, il existe, en plus de la gamme de diapason, la gamme de double diapason (deux gammes consécutives).

---

<sup>11</sup> **Note :** Les μόριον (micro-intervalles) sont définis à partir d'un instrument spécialisé appelé monocorde. Cet instrument est très ancien et sa conception est attribuée au sage Pythagore.

<sup>12</sup> **NDLR :** La musique occidentale ne fait usage que de deux types de tons (ton = 12 unités et demi-ton = 6 unités). Comme on verra plus tard, il existe des tons supplémentaires en musique Byzantine, ayant des valeurs de grandeur allant de 20 à 4 voire 2 unités.

En dehors de la gamme diatonique appartenant au genre diatonique, il y a d'autres gammes : la gamme chromatique appartenant au genre chromatique et la gamme enharmonique appartenant au genre enharmonique. Ceci sera envisagé par la suite.

## 9. L'expression (ἔκφρασις)

En musique, l'expression est la façon dont chaque note est énoncée.

## 10. Les témoins (μαρτυρία ou martyries)

En musique byzantine, où la notation est linéaire, les témoins (μαρτυρίαί)<sup>13</sup> sont des signes divers qui témoignent de la hauteur de chaque note en fonction du genre employé, ainsi que la hauteur de la note conclusive. Chaque témoin est donné par la première lettre du nom de la note ainsi que d'un signe distinctif. Les signes distinctifs de la gamme diatonique (témoignant du genre diatonique) sont au nombre de cinq :



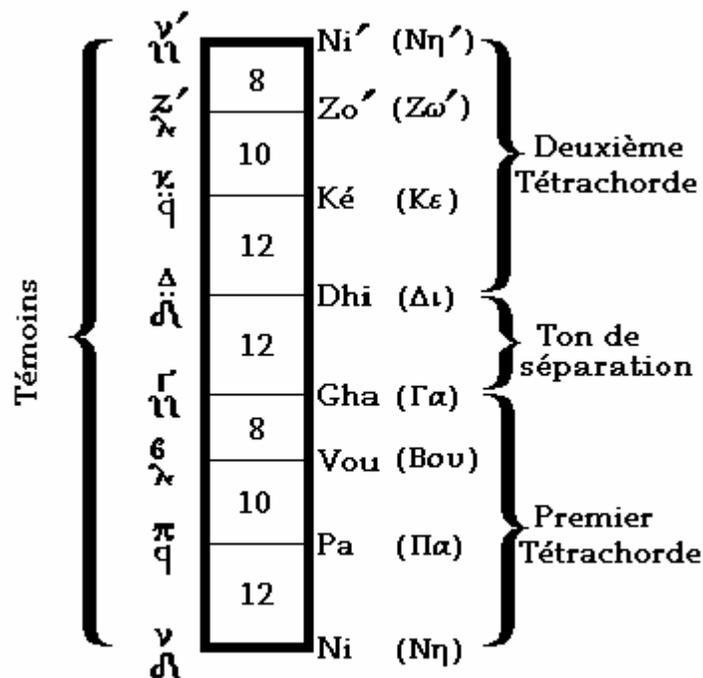
Les témoins de la gamme diatonique naturelle sont constitués de la lettre initiale de la note au-dessus du signe distinctif du genre diatonique :

---

<sup>13</sup> **Note :** En ce qui concerne les quatre symboles      qui se trouvent au-dessous des lettres initiales des notes, ils proviendraient des lettres initiales des anciens *tropes* grecs : δώριος (dorien)  φρύγιος (frygien)  , λυδίας (lydien)  , μυξολυδίας (myxolydien)  .

$\nu$      $\pi$      $\epsilon$      $\gamma$      $\Delta$      $\kappa$      $z'$      $\nu'$   
 $\delta$      $\rho$      $\lambda$      $\eta$      $\delta$      $\rho$      $\lambda$      $\eta$

### La gamme diatonique naturelle (à la base de Nη)



## II. Le double diapason (deux gammes consécutives)

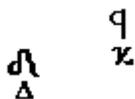
En chant byzantin, la gamme de huit notes (« διαπασῶν » - diapason) peut se prolonger par d'autres notes au-dessus du sommet ou en dessous de la base.

La gamme de double diapason est constituée à partir de 15 notes, elle a comme base le Δι grave et comme sommet le Δι aigu. Les deux notes graves (Δι, Κε) appartiennent au *registre grave* (Υπάτη - Hépatè), les notes intermédiaires (Zω, Nη, Πα, Βου, Γα, Δι, Κε) appartiennent au

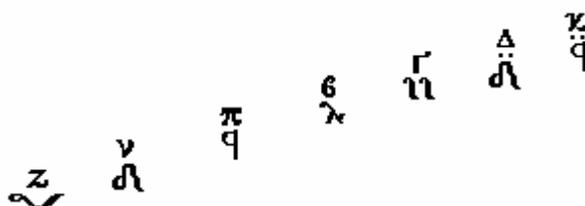
*registre moyen* (« Μέσις » - Mésis) et les notes aiguës (Ζω, Νη, Πα, Βου, Γα, Δι) au *registre aigu* (« Νήτη » - Nétè)<sup>14</sup>.

Les témoins de la gamme de double diapason se partagent en trois catégories :

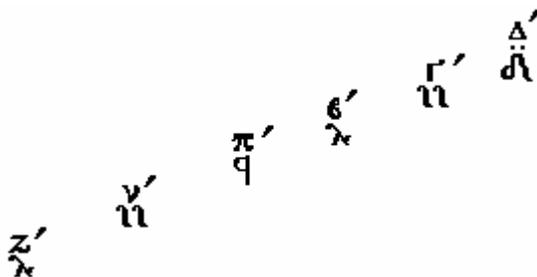
Les témoins du *registre grave* (Ἑπάτη), qui ont la lettre initiale de la note en *dessous* du signe distinctif :



° Les témoins du *registre moyen* (« Μέσις »), qui ont la lettre initiale de la note *au-dessus* du signe distinctif :



Les témoins du *registre aigu* (« Νήτη »), qui eux aussi ont la lettre initiale de la note *au-dessus* du signe distinctif, mais ils ont une apostrophe (ou bien un *accent aigu*) à leur droite pour les distinguer des témoins du registre moyen :



<sup>14</sup> **Note :** Les grecs de l'antiquité adoraient à Delphes les trois muses nommées Ἑπάτη, Μέσις et Νήτη. Ces trois noms ont été repris pour désigner les registres des notes graves, moyennes et aiguës.

# LA GAMME DE DOUBLE DIAPASON

(deux gammes à huit notes consécutives)

Témoins	}	Δ'ῆ	12	Dhi'	} registre aigu ( Νήτη )
		Γ'ῆ	8	Gha'	
		Ϝ'ῆ λ'	10	Vou'	
		π'ῆ	12	Pa'	
		ν'ῆ	8	Ni'	
		ζ'ῆ λ'	10	Zo'	
		κ'ῆ	12	Ké	
		Δῆ	12	Dhi	
		Γῆ	8	Gha	
		Ϝῆ λ	10	Vou	
		πῆ	12	Pa	
		νῆ	8	Ni	
		ζῆ λ	10	Zo'	
		κῆ	12	Ké	
		Δῆ	12	Dhi	} registre grave ( Ὑπάτη )
		Δ	12	Dhi	

## 12. La sémeiographie<sup>15</sup> du Chant Byzantin

Dans le chant byzantin, les notes<sup>16</sup>, les temps et l'expression sont transcrits par des signes<sup>17</sup> (σημεῖον, neumes, caractères ) divers. Ceux en usage de nos jours ont été ratifiés par le Patriarcat de Constantinople selon les traités des trois grands maîtres : *Chrysanthe*, métropolitain de Prouse, *Grégoire* le premier chantre (Πρωτοψάλτης) du Patriarcat , et *Hourmouzius* le Conservateur de la Bibliothèque Patriarcale (Χαρτοφύλαξ - Hartophylax).

La sémeiographie comporte des signes (neumes) de variation de note (ou *caractères de quantité*), des signes de variation du temps (ou *caractères de durée*), et des signes d'expression (ou *caractères de qualité*). Quelques signes quantitatifs bien précis sont aussi associés à une valeur qualitative et, dans quelques cas précis, peuvent ne s'exprimer qu'à travers cet aspect qualitatif sans que la valeur quantitative soit prise en compte (voir ci-dessous).

## 13. Les signes qualitatifs

Les signes qualitatifs sont des signes phonétiques qui permettent de transcrire les notes des mélodies du chant byzantin. Ils sont au nombre de dix :

### Signe pour rester à la MÊME HAUTEUR (Ταυτοφωνία – Tautophonie)

L'isson (ἴσον)



= signe d'égalité, il marque la continuation de la note précédente.

---

<sup>15</sup> **NDLR :** Par sémeiographie (« écriture des signes ») nous sous-entendons le recueil des signes permettant de transcrire la musique.

<sup>16</sup> **NDLR :** hauteur de son

<sup>17</sup> **NDLR :** Le mot σημεῖον peut être traduit par neume, caractère ou bien signe.

## Signes pour la MONTÉE (Σημεῖα Ἀναβάσεως)

L'Olíghon <sup>18</sup> (*m.*) (Ὀλίγον)

 = montée simple d'une note.

La Pétastí (*f.*) (Πεταστή)

 = montée d'une note avec aspect qualitatif particulier (montée d'une seconde avec une qualité d'« envolée »).

Les Kendímata (*m.*) (Κεντήματα)

 = montée d'une note avec aspect qualitatif particulier (montée d'une seconde avec aspect qualitatif particulier).

Le Kéndima (*m.*) (Κέντημα)

 = montée de deux notes en saut (montée discontinue d'une tierce).

L'Hypilí (*f.*) (Ὑψηλή)

 = montée de quatre notes en saut (montée discontinue d'une quinte).

---

<sup>18</sup> NDLR : Nous avons choisi une translittération basée sur la prononciation courante du grec.

## Signes pour la DESCENTE Σημεῖα Καταβάσεως

L' *Apóstrophos* (*f.*) (Ἀπόστροφος)

 = descente d'une note.

L' *Élaphrón* (*m.*) (Ἐλαφρόν)

 = descente de deux notes en saut  
(descente discontinue d'une tierce).

L' *Hyporrhōi* (*f.*) (ὑπορροή)

 = descente de deux notes successives  
(descente continue / successive d'une tierce).

La *Hamilí* (*f.*) (Χαμηλή)

 = descente de quatre notes en saut  
(descente discontinue d'une quinte).

### 14. Nomenclature des neumes

Les noms des notes sont imagés et évoquent la manière de les exécuter:

L' *Isson* (*m.*) (Ἴσον = « l'égal ») :

 signifie « égal » - la note a en effet la même hauteur que la note précédente.

L' Olíghon (*m.*) (Ὀλίγον = « le petit peu ») :  
 signifie « peu » - la note ne monte que d'une seule note (montée simple d'une seconde).

La Pétastí (*f.*) (Πεταστή = « l'envol ») :  
 signifie « voler » - ce signe demande une légère « envolée » lors de la montée d'une note (montée d'une seconde avec une qualité d'« envol »).

L' Hyspilí (*f.*) (Ὑψηλή = « la haute ») :  
 = signifie « haut » - la note monte plus haut que les autres notes (montée discontinue d'une quinte).

L' Apóstrophos (*f.*) (Ἀπόστροφος = « la détournante ») :  
 signifie « détour »; la note s'incline en effet vers sa voisine inférieure (descente simple d'une seconde).

L' Élaphrón (*m.*) (Ἐλαφρόν = « la légère ») :  
 signifie « léger » - la note descend « légèrement (doucement) » deux notes d'un seul bond (descente discontinue d'une tierce).

L' Hyporrhōī (*f.*) (Ὑπορροή = « le sous-écoulement ») :  
 du verbe « ῥέω », signifie « écoulement vers le bas » - la note descend de deux notes, une à la fois (descente continue d'une tierce).

La Hamilí (*f.*) (Χαμηλή = « la basse ») :  
 signifie « bas » - la note est celle qui descend le plus bas (descente discontinue simple d'une quinte).

Les Kendímata<sup>19</sup> (Κεντήματα = « les broderies »)

“

et

Le Kéndima<sup>20</sup> (Κέντημα = « la broderie ») (m.)

λ

sont des mots qui viennent du mot « broder » ou « lancer » - ces notes sont liées à des mouvements de main (χειρονομίαν – cheironomie) des maîtres de chant qui évoquaient le mouvement de broder.

## 15. La combinaison des signes quantitatifs et qualitatifs

### La montée discontinue (en saut)

Deux notes (+2)

Π

Avec l'olíghon sur la pétastí nous montons de deux notes en saut (montée d'une tierce discontinue avec qualité d'envol).

λ λ

Nous montons de deux notes encore quand le kéndima se trouve à droite ou en dessous de l'olíghon.

---

<sup>19</sup> **NDLR :** Le Kéndima (Κέντημα) est toujours combiné avec un autre symbole de montée, et qui lui sert de « support ». Le support lui attribue d'emblée son caractère qualitatif et peut lui attribuer aussi un aspect quantitatif selon l'emplacement spatial du Kéndima par rapport à ce support. Ainsi, le Kéndima peut monter d'une seconde ou d'une tierce selon son emplacement par rapport à son support qui peut avoir une qualité simple, d'envolée, ou autre.

<sup>20</sup> **NDLR :** Les Kendímata (Κεντήματα) ne se trouvent jamais sur une partie forte du rythme (θέσις - thésis) et, malgré la forme plurielle de ce neume, il ne monte que d'une seule note mais avec des aspects qualitatifs particuliers, quelquefois complexes, ce qui ne constitue plus une montée simple (montée qualitativement élaborée d'une seconde en dehors d'un temps fort).

Ce dernier sert de support<sup>21</sup> (montée simple d'une tierce discontinue).

### Trois notes (+3)



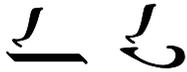
Nous montons de trois notes quand le kéndima se trouve au-dessus de l'olíghon ou de la pétastí (montée simple ou avec qualité d'envol d'une tierce discontinue).

### Quatre notes (+4)



Nous montons de quatre notes quand l'hypsilí se trouve à droite au-dessus de l'olíghon ou de la pétastí ; ces derniers ne sont que des support (montée simple ou avec qualité d'envol d'une quinte discontinue).

### Cinq notes (+5)



Nous montons de cinq notes quand l'hypsilí se trouve à gauche au-dessus de l'olíghon ou de la pétastí. Dans cette situation, les supports ne contribuent pas que qualitativement mais quantitativement aussi (montée simple ou avec qualité d'envol d'une sixte discontinue).

### Six notes (+6)



Nous montons de six notes quand le kéndima se trouve à gauche et l'hypsilí à droite au-dessus de l'olíghon ou de la pétastí ; ces derniers ne sont que des supports (montée simple ou avec qualité d'envol d'une septième discontinue).

---

<sup>21</sup> **NDLR** : Par support, nous allons sous-entendre une manière de donner un appui, c'est-à-dire d'accentuer tous ce qui lui est placé au-dessus. Autrement dit, il s'agit assez souvent d'un aspect qualitatif d'accentuation surajouté (simple, aiguë, d'envol, etc.)

### Sept notes (+7)



Nous montons de sept notes quand le kéndima et l'hypsilí sont superposés au-dessus de l'olíghon ou de la pétastí ; ces derniers ne sont que des supports (montée simple ou avec qualité d'envol d'une septième discontinue).

### Huit notes (+8)



Nous montons de huit notes quand deux hypsilí sont à droite et à gauche au-dessus de l'olíghon ou de la pétastí ; ces derniers ne sont que des supports (montée simple ou avec qualité d'envol d'une octave discontinue).

### Neuf notes (+9)



Nous montons de neuf notes quand l'un des deux hypsilí est à droite au-dessus de l'olíghon ou de la pétastí. Sur leur gauche se trouvent des kéndímata au-dessus desquels est posé l'autre hypsilí. L'olíghon ou le pétastí ne sont que des supports (montée simple ou avec qualité d'envol d'une neuvième discontinue).

### Dix notes (+10)



Nous montons de dix notes quand au-dessus de l'olíghon ou de la pétastí, se trouve une hypsilí à droite et à gauche et un kéndima en dessous. L'olíghon ou la pétastí ne sont que des supports (montée simple ou avec qualité d'envol d'une dixième discontinue).

## La descente par saut<sup>22</sup>

### Deux notes (-2)



Nous descendons de deux notes avec l'élaphrón (descente simple d'une tierce discontinue).

### Trois notes (-3)



Nous descendons de trois notes quand une apostrophe se trouve en dessous de l'élaphrón (descente simple d'une tierce discontinue).

### Quatre notes (-4)



Nous descendons de quatre notes avec la hamilí (descente simple d'une tierce discontinue).

### Cinq notes (-5)



Nous descendons de cinq notes quand un apostrophe se trouve en dessous de la hamilí (descente simple d'une quinte discontinue).

### Six notes (-6)



Nous descendons de six notes quand un élaphrón se trouve en dessous de la hamilí (descente simple d'une sixte discontinue).

---

<sup>22</sup> **NDLR** : Toutes ces combinaisons peuvent se trouver au dessus de supports tels que l'olíghon (—) ou la pétastí (↪), dans quel cas elles bénéficient d'un aspect qualitatif supplémentaire : respectivement, accentuation ou effet d'envol.

Sept notes (-7)



Nous descendons de sept notes quand un élaphrón et une apóstrophos se trouvent en dessous de la hamilí (descente simple d'une septième discontinue).

Huit notes (-8)



Nous descendons de huit notes quand une hamilí se trouve en dessous d'un autre hamilí (descente simple d'une octave discontinue).

Neuf notes (-9)



Nous descendons de neuf notes quand une hamilí avec une apóstrophos en dessous d'elle, se trouvent en dessous d'un autre hamilí (descente simple d'une neuvième discontinue).

Dix notes (-10)



Nous descendons de dix notes avec deux hamilís superposées et un élaphrón en dessous d'elles (descente simple d'une dixième discontinue).

Cas de l'olíghon et de la pétastí de valeur qualitative isolée (sans valeur quantitative)

Dans les combinaisons suivantes, l'olíghon et la pétastí ne sont que des supports qualitatifs :



## 16. Les signes temporels (Σημεῖα χρόνου)

Les signes temporels sont des symboles qui indiquent une durée temporelle plus longue ou plus brève que la durée de temps choisie comme base. Ils se répartissent en trois catégories :

- a) les signes qui *rallongent* le temps
- b) les signes qui *divisent* le temps
- c) les signes qui à la fois *divisent et rallongent* le temps

## 17. Les signes qui rallongent le temps

Ces signes sont « surajoutés » aux signes qualitatifs / quantitatifs :

Le Klásma (*m.*)      (Κλάσμα) :

˘

elle rallonge la note sur laquelle elle est placée d'un temps de base supplémentaire.

L' Haplí (*f.*)      (Ἄπλή = la simple) :

·

elle rallonge la note sous laquelle elle est placée d'un temps de base supplémentaire.

La Double (*f.*)      (la diplí - Διπλή) :

••

elle rallonge la note sous laquelle elle est placée de deux temps de base supplémentaires.

**La Triple (f.)** (la triplí - Τριπλή) :  
 elle rallonge la note sous laquelle elle est placée de deux temps de base supplémentaires.

⋮

**La Pause (f.)** (la páfsis - Παῦσις) :  
 elle est égale à un temps de silence.

∪

**La Double Pause (f.)** (la diplí páfsis - Διπλή παῦσις) :

∪∪

elle est égale à deux temps de silence.

**La Triple Pause (f.)** (la triplí páfsis - Τριπλή παῦσις) :

∪∪∪

elle est égale à trois temps de silence.

**La demi-Pause (f.)** (l'imípafris - Ἡμίπαυσις) :

∪<sup>∟</sup>

elle dure la moitié d'un temps qui est retranché à la note qui la précède.

**La Croix (f.)** (le stavrós - Σταυρός) :

+

est un signe de respiration retranché à la note qui la précède.

On fait appel aussi à des signes employés en musique occidentale :

**La Virgule (f.)** (le comma - Κόμμα) :

,

est un signe de respiration.

La Liaison (f.) (le hyphèn - Υφέν) :

est un signe de liaison entre deux notes de même hauteur.



La Couronne (f.) (la koronís - Κορωνίς)



est un signe de prolongation *ad libitum* de la note (c'est-à-dire à volonté).

## 18. Les signes qui divisent le temps<sup>23</sup>

Ces signes sont appelés « fractionnaires » :

Le Ghorghón (m.) (Γοργόν = la rapide)



divise le temps en deux parties égales et unit deux notes en un seul temps. Il se place sur la deuxième note et agit sur celle-ci et la note qui la précède :

$$\underbrace{\quad}^{\text{Γ}} \underbrace{\quad}^{\text{Γ}} = \underbrace{\quad}^{\text{Γ}}_1$$

The diagram shows two horizontal lines representing notes. The first line has a small vertical tick mark at its end. The second line has a small vertical tick mark at its end. A horizontal line with a small vertical tick mark at its end is drawn above the space between the two notes, indicating the Ghorghón sign. Below the first line is the fraction 1/2, and below the second line is the fraction 1/2. To the right of these is an equals sign, followed by a horizontal line with a small vertical tick mark at its end, representing the sign for a whole unit of time.

Le Díghorhon (m.) (Δίγοργον = « la doublement rapide »)



divise le temps en trois parties égales et unit trois notes en un seul temps. Il se place sur la deuxième note et agit sur celle-ci, sur la note qui la précède et la note qui la sui

$$\underbrace{\quad}^{\text{Γ}} \underbrace{\quad}^{\text{Γ}} \underbrace{\quad}^{\text{Γ}} = \underbrace{\quad}^{\text{Γ}}_1$$

The diagram shows three horizontal lines representing notes. The first line has a small vertical tick mark at its end. The second line has a small vertical tick mark at its end. The third line has a small vertical tick mark at its end. A horizontal line with a small vertical tick mark at its end is drawn above the space between the three notes, indicating the Díghorhon sign. Below the first line is the fraction 1/3, below the second line is the fraction 1/3, and below the third line is the fraction 1/3. To the right of these is an equals sign, followed by a horizontal line with a small vertical tick mark at its end, representing the sign for a whole unit of time.

<sup>23</sup> **Note :** Du point de vue rythmique, le ghorghón divise soit la thésis, soit l'arsis en deux parties égales, le díghorhon la divise en trois parties égales, le tríghorhon la divise en quatre parties égales, etc.

Le Tríghorhon (*m.*) (Τρίγορον = « la triplement rapide »)



divise le temps en quatre parties égales et unit quatre notes en un seul temps. Il se place sur la deuxième note et agit sur celle-ci, sur la note qui la précède et les deux notes qui la suivent :

$$\underbrace{\underbrace{\underbrace{\underbrace{\quad}_{1/4}}_{1/4}}_{1/4}}_{1/4} = \underbrace{\quad}_1$$

## 19. Les signes qui à la fois divisent et puis rallongent le temps

Ces signes sont appelés « mixtes » (ils sont à la fois fractionnaires et prolongateurs) :

L'Arghón (*m.*) (Ἀργόν = « le lent »)



se place au-dessus de l'olíghon sous lequel se trouvent des kéndímata. Il agit comme un ghorghón sur les kéndímata pour ensuite agir comme un klásma sur l'olíghon :

$$\underbrace{\underbrace{\quad}_{\frac{1}{2}}}_{\frac{1}{2}} = \underbrace{\underbrace{\quad}_{\frac{1}{2}}}_{\frac{1}{2}}$$

Le Díarghon (*m.*) (Δίαργον = « le deux fois lent »)



se place au-dessus de l'olíghon sous lequel se trouvent des kéndímata. Il agit comme un ghorghón sur les kéndímata pour ensuite agir comme une diplí sur l'olíghon :

$$\underbrace{\underbrace{\quad}_{\frac{1}{4}}}_{\frac{1}{4}} = \underbrace{\underbrace{\quad}_{\frac{1}{4}}}_{\frac{1}{4}}$$

## Le Tríarhōn (*m.*) (Τρίαρρον = « le trois fois lent »)



se place au-dessus de l'olíghon sous lequel se trouvent des kéndímata. Il agit comme un ghorghón sur les kéndímata pour ensuite agir comme une triplí sur l'olíghon :

$$\underbrace{\underbrace{\underbrace{\quad}_{\text{triplí}}}_{\text{ghorghón}}}_{\text{Tríarhōn}} = \underbrace{\underbrace{\quad}_{\text{ghorghón}}}_{\text{triplí}}$$

## 20. La division inégale du temps

### Ghorghón et díghorhōn ponctué (avec point)

Le temps peut être divisé en parties inégales si un point est noté, à droite ou à gauche, au-dessus du ghorghón ou du díghorhōn (1 temps =  $\frac{4}{4}$ )

Si le point se trouve à gauche du ghorghón, la première note vaut  $\frac{3}{4}$  de temps et la deuxième  $\frac{1}{4}$  de temps<sup>24</sup> :

$$\underbrace{\underbrace{\quad}_{\frac{3}{4}}}_{\text{ghorghón}} \underbrace{\underbrace{\quad}_{\frac{1}{4}}}_{\text{ghorghón}} = \underbrace{\quad}_{1}$$

Si le point se trouve à droite du ghorghón, la première note vaut  $\frac{1}{4}$  de temps et la deuxième  $\frac{3}{4}$  de temps :

$$\underbrace{\underbrace{\quad}_{\frac{1}{4}}}_{\text{ghorghón}} \underbrace{\underbrace{\quad}_{\frac{3}{4}}}_{\text{ghorghón}} = \underbrace{\quad}_{1}$$

Si le point se trouve à gauche du díghorhōn, la première note vaut  $\frac{2}{4}$  de temps et les deux suivantes  $\frac{1}{4}$  de temps chacune :

$$\underbrace{\underbrace{\quad}_{\frac{2}{4}}}_{\text{díghorhōn}} \underbrace{\underbrace{\quad}_{\frac{1}{4}}}_{\text{díghorhōn}} \underbrace{\underbrace{\quad}_{\frac{1}{4}}}_{\text{díghorhōn}} = \underbrace{\quad}_{1}$$

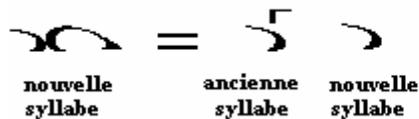
Si le point se trouve à droite du díghorhōn, la dernière note vaut  $\frac{2}{4}$  temps et les deux premières  $\frac{1}{4}$  de temps chacune :

$$\underbrace{\underbrace{\quad}_{\frac{1}{4}}}_{\text{díghorhōn}} \underbrace{\underbrace{\quad}_{\frac{1}{4}}}_{\text{díghorhōn}} \underbrace{\underbrace{\quad}_{\frac{2}{4}}}_{\text{díghorhōn}} = \underbrace{\quad}_{1}$$

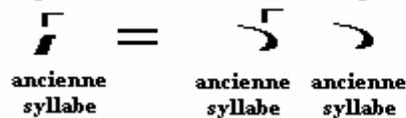
<sup>24</sup> **NDLR** : Ceci est une simplification de nombreux ouvrages plus anciens qui proposent une division en trois au lieu de quatre des deux notes concernées par l'ensemble point et ghorghón :  $\frac{2}{3} | \frac{1}{3}$  au lieu de  $\frac{3}{4} | \frac{1}{4}$  et  $\frac{1}{3} | \frac{2}{3}$  au lieu de  $\frac{1}{4} | \frac{3}{4}$ .

## 21. L'élaphrón continu (Συνεχές έλαφρόν)

Si une apostrophe se trouve accolée à gauche d'un élaphrón, ils constituent un groupe appelé « élaphrón continu » (Συνεχές έλαφρόν = synéchés élaphrón) :



Dans ce groupe, l'apostrophe est exécutée comme si elle avait un ghorghón au-dessus d'elle. Quant à l'élaphrón, il ne descend que d'une seule note et non de deux :



Dans le cas de l'élaphrón continu, l'apostrophe n'a pas de syllabe en dessous d'elle, elle continue la syllabe précédente. Par contre, l'élaphrón a obligatoirement une nouvelle syllabe.

Dans le cas où deux apostrophes continuent la même syllabe, un autre signe est employé, l'hyporrhôï avec ghorghón:

## 22. Les signes expressifs (Σημεϊα έκφράσεως)

Ces signes servent à accentuer ou à orner les notes :

La Varía



(Βαρεία = « l'accent grave »)

accentue la note qui lui succède en lui donnant ainsi plus de pesanteur :

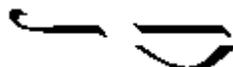


Le Psiphistón



(Ψηφιστόν ou όξεία = « l'accent aiguë »)

rajoute un accent à la note qui se trouve en dessous de lui :

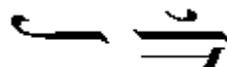


L'Omálon



(Όμαλόν = « le lisse »)

créé une légère ondulation sur la note qui se trouve au-dessus de lui :

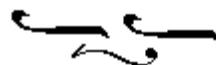


Le Síndesmos



(Σύνδεσμος = « le liant »)

unit deux notes et crée une légère ondulation continue :

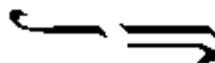


L'Antikénoma



(Άντικένωμα = « le contre-plat »)

créé un accent léger et instantané sur la note qui se trouve au-dessus de lui :



L'Endóphonon



(Ένδόφωνον = « la voix interiorisée [endobuccale] »)

s'utilise très rarement, elle s'exécute avec la bouche fermée :



## 23. Les signes d'altération

La hauteur d'une ou de plusieurs notes peut être abaissée ou montée.

Les signes utilisés pour baisser ou monter la hauteur des notes sont<sup>25</sup> :

- le bémol  $\flat$  (Ἐφέσις = hýphésis),
- le dièse  $\sharp$  (Δίεσις = díésis),
- le bémol avec une barre  $\flat$  (Μονόγραμμος Ἐφέσις = monóghrammos díésis),
- le dièse avec une barre  $\sharp$  (Μονόγραμμος Δίεσις = monóghrammos hýphésis).

Le bémol ( $\flat$ ) baisse la hauteur d'un son et le dièse ( $\sharp$ ) la fait monter d'une grandeur équivalente à un demi-ton<sup>26</sup>.

Le bémol avec une barre baisse la note et le dièse avec une barre la fait monter de plus d'un demi-ton.

---

<sup>25</sup> **Note :** Dans la musique de la Grèce antique, le ton a été réparti en deux parties inégales. La partie la plus grande était plus grande d'un demi-ton et s'appelait «ἀποτομή - apotomí = ce qui est obtenu suite à une section», et la partie la plus petite s'appelait «λεῖμμα - limma = ce qui reste ».

<sup>26</sup> **NDLR :** Dans l'ouvrage présent, le même symbole est employé pour baisser ou faire monter un son d'une grandeur variable, allant du demi-ton au sixième de ton (plus précisément, 5/6 de ton). D'autres auteurs font la distinction entre ces diverses variations par l'ajout de traits supplémentaires, chaque trait correspondant d'un abaissement (pour l'hýphésis) ou d'une montée (pour la díésis) de 2 unités supplémentaires par trait, au delà des 6 unités requises par le symbol simple, sans trait. Ainsi :  $\sharp$  (+6),  $\sharp$  (8) ( $\sharp$ ),  $\sharp$  (10) ( $\sharp$ ),  $\sharp$  (12) ( $\sharp$ ) pour les dièses et  $\flat$  (-6),  $\flat$  (-8) ( $\flat$ ),  $\flat$  (-10) ( $\flat$ ),  $\flat$  (-12) ( $\flat$ ) pour les bémols. Bien d'autres auteurs donnent d'autres définitions. Au total, il s'agit alors de précisions qui ont peu d'utilité, les bons intervalles étant transmis oralement.

### Premier exemple

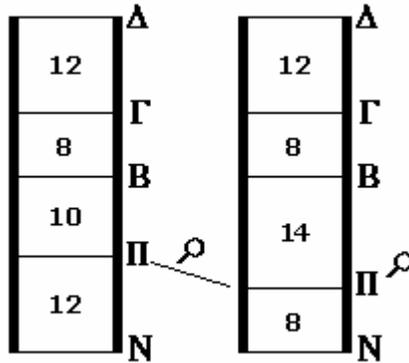


Figure 23-1

Figure 23-2

Dans la figure à gauche ci-dessus, la hauteur de la note  $\Pi\alpha$  est à sa place normale, tandis que, dans la figure à droite, elle est baissée par un bémol.

### Deuxième exemple

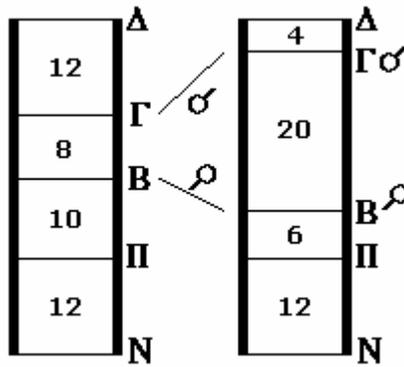


Figure 23-3

Figure 23-4

Dans la figure à gauche ci-dessus, les hauteurs des notes  $B\omega$  et  $\Gamma\alpha$  sont à leur place normale tandis que, dans la figure à droite, la hauteur de la note  $B\omega$  est baissée et celle de la note  $\Gamma\alpha$  est montée.

## 24. Les mutateurs (Φθορά)

Ces signes servent à modifier le genre, le mode, la hauteur des notes et le système.

Ils diffèrent des signes d'altération (bémol, dièse) dans la mesure où ces derniers ne modifient que la hauteur de la note à laquelle ils sont associés.

En musique byzantine, on fait appel à treize mutateurs :

- huit du genre diatonique,
- quatre du genre chromatique
- et - un du genre enharmonique.

### Mutateurs de note

Notes Modes	Nη	Πα	Βυ	Γα	Δε	Κε	Ζω'	Nη'
Diatoniques	Ⲛ	Ⲙ	Ⲟ	Ⲡ	Ⲣ	Ⲥ	ⲧ	ⲩ
Chromatiques								
mode 2 <sup>ème</sup> (moux)	Ⲛ̄	Ⲙ̄	Ⲟ̄	Ⲡ̄	Ⲣ̄	Ⲥ̄	ⲧ̄	ⲩ̄
mode pl. 2 <sup>ème</sup> (sec)	Ⲛ̂	Ⲙ̂	Ⲟ̂	Ⲡ̂	Ⲣ̂	Ⲥ̂	ⲧ̂	ⲩ̂
Enharmoniques				Ⲡ̄		Ⲥ̄	ⲧ̄	

Le genre enharmonique n'a qu'un seul mutateur enharmonique : Ⲡ̄. On peut le placer sur les notes Γα et Ζω et, très rarement, sur le Βου. Ce genre utilise aussi des signes mutateurs : le bémol continu ♫ qui se trouve sur le Κε et le dièse continu utilisée sur le Γα Ⲡ̄<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> **NDLR** : Selon un grand nombre d'auteurs, le bémol continu placé sur le Κε ♫ n'agit sur le Ζω que si la mélodie monte jusqu'au Ζω sans le dépasser. Lors d'une montée dépassant le Ζω, celui-ci est naturel, ne subissant une action du bémol que lors de la descente. On peut ainsi dire que le bémol continu est un bémol continu partiel de descente : il est continu car il a une action au delà de la note sur laquelle il est placé, et il est partiel car il n'agit sur le Ζω que lors de la descente vers le Κε. Il est de même pour le dièse continu du Γα Ⲡ̄, mieux définie par le terme dièse continu partiel de montée : il est continu car il a une action au delà de la note sur laquelle il est placé, et il est partiel car il n'agit sur le Βου que lors d'une montée vers le Γα.

## 25. Les Colorateurs (Χρόα)

Les colorateurs<sup>28</sup> ont la particularité de ne changer que certaines notes à l'intérieur de la gamme sans changer le mode. Ils affectent ainsi les témoins<sup>29</sup>.

L'effet des colorateurs peut être annulé par celui des mutateurs.

Les colorateurs sont au nombre de trois :



le conjugateur (ζυγός - « zyghós »)<sup>30</sup>,



le déclinateur (κλιτόν - « klitón »)<sup>31</sup>,



le sabre (σπάθη - « spáthi »)<sup>32</sup>.

---

Par contre, le bémol généralisé  agit sur les notes dont il est placé d'une manière continue et générale (en montée et en descente). En musique orientale, ce dernier est connu sous le nom d'« Adzém ».

<sup>28</sup> **NDLR** : Un autre nom valable est celui de « teintes ».

<sup>29</sup> **NDLR** : Les colorateurs ne sont pas des mutateurs. Les mutateurs effectuent un changement d'armature et non seulement de clé : ils transforment une note à une autre ainsi que *toute* la gamme qui suit. Les colorateurs ont une action plus limitée : tout comme les mutateurs, ils transforment la note sur laquelle ils sont placés, mais ils n'agissent qu'au sein des alentours du tétracorde dans lequel ils sont placés, et ceci plutôt vers le grave, et n'influencent pas les autres intervalles en dehors de cette zone, quoi que l'effet peut déborder vers l'aigu pour deux sons consécutifs, selon le cas. Il s'agit d'accidents sans changement de gamme. Ce « coup de pinceau » au sein d'un tétracorde donne en effet une « couleur » transitoire.

<sup>30</sup> **NDLR** : Le ζυγός se traduit littéralement par le « joug » ou bien « celui qui va de pair ». En effet, il agit sur chaque deuxième note (note « paire ») du tétracorde dans lequel il est employé. Nous avons préféré un terme plus poétique. Il s'agit d'un colorateur de résonance chromatique. En musique orientale, il est connu sous le nom de « Moustar ».

<sup>31</sup> **NDLR** : Le κλιτόν se traduit littéralement par « celui incline » d'où notre choix pour « déclinateur ». En effet, sa sonorité invoque la supplication, exprimée corporellement par l'inclinaison de la tête et du rachis. Il s'agit d'un colorateur de résonance enharmonique. En musique orientale, il est connu sous le nom de « Nisabour ».

<sup>32</sup> **NDLR** : La σπάθη agit en effet comme un sabre, tel que l'indique son nom : il coupe un peu la note du haut ainsi que celle du bas, réduisant ainsi de manière très significative l'étendue totale de l'intervalle qui correspond normalement à une tierce. Il s'agit d'un colorateur de résonance enharmonique. En musique orientale, il est connu sous le nom de « Hisár ».

Les colorateurs n'appartiennent à aucun mode. À part les deux notes qui sont modifiées par le colorateur, la mélodie utilise la gamme diatonique<sup>33</sup>, indépendamment du mode de la mélodie.

### Le Joug (ζυγός)

Il est associé à la note Δι et il agit sur les notes Γα et Πα en les montant par des dièses.

Le joug ne modifie que deux notes de la gamme diatonique, Γα et Πα.

Les autres notes ne sont pas modifiées. Lorsque s'opère une modification de hauteur sur ces deux notes, les témoins sont aussi modifiés.

Avec le joug, les deux notes Γα et Πα sont exécutées continuellement avec des dièses jusqu'à ce qu'un autre mutateur intervienne.

Le joug s'apparente au genre chromatique.

### Le Déclinateur (κλιτὸν)

Il est associé à la note Δι et il monte les notes Βου et Γα par un dièse :

Le déclinateur ne modifie que deux notes de la gamme diatoniques, Βου et Γα. Les autres notes ne sont pas modifiées. Lorsque s'opère une modification de hauteur sur ces deux notes, les témoins sont aussi modifiés.

Avec le déclinateur, les deux notes Βου et Γα sont exécutées continuellement avec des dièses jusqu'à ce qu'un autre mutateur intervienne :

Le déclinateur s'apparente au genre enharmonique.

---

<sup>33</sup> **NDLR :** ... dans le tétracorde ayant été « coloré » et de ses alentours, et non pas pour l'étendue de toute la gamme.

## Le Sabre (σπάθη)

Il est associé aux notes Κε et Γα . Il modifie la note voisine supérieure par un bémol et la note voisine inférieure par un dièse

Le sabre, lorsqu'il est associé à la note Γα, ne modifie que deux notes de la gamme diatoniques, Δι et Βου. Les autres notes ne sont pas modifiées. Lorsque s'opère une modification de hauteur sur ces deux notes, les témoins sont aussi modifiés. De la même manière, les notes Ζω et Δι sont modifiées lorsque le sabre est associé à la note Κε.

Avec le sabre, les deux notes Δι et Βου sont exécutées continuellement avec bémol et dièse respectivement, jusqu'à ce qu'un autre mutateur intervienne :

Le sabre s'apparente au genre chromato-enharmonique.

## 26. Classification des Mélodies (Εἶδη μέλους)

Les chants d'église sont regroupés sous différents noms : kéragáron, pasapnoáron, doxastikón, mégalynáron, apolytíkion *etc.*, définissant ainsi différentes formes de mélodie. Celles-ci se différencient quant à la répartition musicale (temporelle) de texte : chaque syllabe chantée peut correspondre à une durée simple d'une seule note, ou à une durée de deux voire de plusieurs temps répartis sur une plusieurs notes. On peut ainsi différencier trois formes de mélodie :

- l'**heirmologique** (μέλος εἰρμολογικόν, que l'on dénommera par la suite *syllabique*),
- le **stichèrarique** (μέλος στιχηραρικόν, que l'on dénommera par la suite *mi-orné*),
- et - le **rapadique** (μέλος παπαδικόν, que l'on dénommera par la suite *orné* ou *mélismatique*).

Le terme « heirmologique » vient de « heirmos » et celui de « stichèrarique » de « stíchos » (les versets de psaumes qui précèdent les tropaires dits stichères). Ces deux formes de mélodie peuvent être de composition rapide ou lente. Le terme « papadique » vient de « papas » (le prêtre). Les chants papadiques sont ornés, c'est à dire mélismatiques, et sont employés afin de combler des temps liturgiques étendus occupés par le prêtre (lecture à voix basse des prières, moment de la communion, *etc.*)

Dans les mélodies heirmologiques, que celles-ci soient rapides ou lentes, chaque syllabe est chantée sur une ou deux notes et dure un ou deux temps. Les mélodies rapides sont utilisées pour des Canons, des grandes Doxologies, des Apolytíkiou, des Anavathmós, *etc.*; les mélodies lentes pour des Catavasía, des grandes Doxologies, des Polyéléos, *etc.*

Dans les mélodies stichèrariques, syllabiques ou mi-ornées, chaque syllabe est chantée sur deux ou trois notes ou plus et dure deux ou trois temps ou plus. Les mélodies rapides sont utilisées pour les stichères lents de l'Anastasimatáron, les idiomèles, les Éothinón, les Anixandária, *etc.*; les mélodies lentes pour les Kékragáron lents, les Idiomèles, les Pasapnoáron lents, *etc.*

Dans les mélodies papadiques, chaque syllabe est chantée sur beaucoup de notes et peut avoir une très longue durée. Ces mélodies sont utilisées pour les Chérubikón, les chants de communion (Koinonikón), *etc.*

## 27-28. LES GENRES (Γένος)

En musique byzantine, le genre est constitué par un ensemble de modes qui ont des caractéristiques communes, telles les gammes, les intervalles, les mutateurs, les témoins. Il existe trois genres : le diatonique, le chromatique et l'enharmónique.

## Le genre diatonique

Dans celui-ci, les gammes utilisent des tons majeurs, mineurs et minimes

À ce genre appartiennent les modes suivants :

- le premier et le plagal du premier
- le quatrième et le plagal du quatrième

Les mutateurs et les témoins en usage sont des diatoniques.

Quant aux gammes, il est utilisé, en plus de la gamme diatonique naturelle basée sur la note  $\text{N}\eta$ , une autre échelle diatonique basée sur la note  $\text{Π}\alpha$ <sup>34</sup>.

## Le genre chromatique

Dans celui-ci, les gammes utilisent des tons majeurs, minimes et hypergrands.

À ce genre appartiennent les modes suivants :

- le deuxième et le plagal du deuxième
- le quatrième et le plagal du quatrième

Les mutateurs en usage sont les chromatiques.

Les témoins sont constitués par la lettre initiale de la note et par quatre signes de témoin dont deux sont aussi des mutateurs<sup>35</sup>. Ces signes alternent d'une note à l'autre.

La **gamme chromatique molle**, basée sur la note  $\text{N}\eta$ , est utilisée par mode 2. Elle est formée à partir de la gamme diatonique basée sur la note  $\text{N}\eta$ , avec des bémols sur les notes  $\text{Π}\alpha$  et  $\text{K}\epsilon$ . On l'appelle « molle » car elle n'a qu'un seul signe d'altération, le bémol ( $\flat$ ).

---

<sup>34</sup> **NDLR** : Il existe d'autres gammes aussi, basées sur les notes de  $\text{Z}\omega$ ,  $\text{B}\nu$ ,  $\Delta\iota$  et  $\text{K}\epsilon$ .

<sup>35</sup> **NDLR** : On peut, dans ce cas, facilement distinguer la fonction de témoin de la fonction de mutateur grâce à l'emplacement du symbol.

Avec le mutateur  du mode 2, les notes Πα et Κε se chantent continuellement avec des bémols :

La **gamme chromatique dure (ou sèche)**, basée sur la note Πα, est utilisée par le mode plagal du deuxième. Elle est formée à partir de la gamme diatonique basée sur la note Πα avec des bémols sur les notes Βου et Ζω, et des dièses sur les notes Γα et Νη'. On l'appelle « dure » car elle a deux signes d'altération<sup>36</sup>, le bémol () et le dièse () .

Avec le mutateur  du mode plagal du deuxième, les notes Βου et Ζω se chantent continuellement avec des bémols et les notes Γα et Νη' avec des dièses.

## Le genre enharmonique

Dans celui-ci, les gammes utilisent des tons majeurs et des demi-tons.

À ce genre appartiennent les modes suivants :

- le mode 3
- le mode grave

Un seul mutateur est en usage :  . Il est associé aux notes Ζω et Γα et rarement à la note Βου.

Quand le mutateur est associé à la note Ζω, celle-ci est continuellement chantée avec un bémol. Quand il est associé à la note Γα, la note Βου est continuellement chantée avec un dièse. Quand il est associé à la note Βου, celle-ci est continuellement chantée avec un bémol.

Au mode 3, deux signes de mutation sont employés en plus du mutateur  . Il s'agit du bémol  et du dièse  . Le bémol s'associe à la note Κε et agit alors sur la note Ζω qui s'en trouve continuellement baissée. Le dièse s'associe à la note Γα et la note Βου doit alors se chanter continuellement avec un dièse.

---

<sup>36</sup> **NDLR :** La gamme chromatique molle présente une seule altération par tétracorde, alors que la chromatique dure en présente deux.

## La particularité de la gamme diatonique du mode grave

Elle est constituée d'un pentacorde diminué (38 unités) et d'un tétracorde augmenté (34 unités) ; elle n'a donc pas de ton séparateur.

Pour créer celui-ci, il aurait fallu mettre la note Γα avec dièse. Cette pratique n'est pas employée car les mélodies comme celles du psaume 50, de certaines grandes doxologies, du mode grave pentaphone *etc.*, tournent autour des notes Ζω et Γα et ne dépassent pas la note Δι. Dans ces mélodies, la note Γα reste à sa place normale et la note Δι est exécutée avec bémol.

Dans certaines mélodies lentes et mélismatiques du mode grave comme celles du Chérubikón, de Koionikón *etc.*, on utilise la gamme diatonique heptaphone du mode grave.

## 30 Les Modes (Ἦχος)

En musique byzantine, chaque mode a des signes distinctifs propres. Les plus essentiels ont trait à l'intonation, à la gamme, aux notes dominantes, aux cadences, aux témoins, aux idiomes, aux attractions.

L'**intonation** (ἀπήχημα – apíchima) est donnée par une brève formule mélodique typique introduisant une mélodie.

La **gamme** (κλίμαξ - klímax) est l'ensemble des huit notes d'un mode, montant ou descendant de façon continue.

Les **notes dominantes** (δεσπόζων φθόγγος - despózon fthógos) au sein d'un mode sont celles qui sont le plus souvent répétées et qui prédominent dans la mélodie.

Les **cadences** (κατάληξις – katálixis) sont données par des tournures typiques en clôture d'une phrase musicale. Les cadences dites « imparfaites » ou

« repos provisoires » correspondent aux virgules et aux points virgules et les « parfaites » aux points. Les cadences finales se trouvent à la fin des mélodies<sup>37</sup>.

Les **témoins (μαρτυρία - martyría)** sont des signes qui désignent la place des notes. Ils se distinguent des témoins initiaux, écrits en début de mélodie, et des témoins intermédiaires.

Les **idiomes (ιδιοματισμός - idiomatismós)** sont des tournures (formules) mélodiques caractéristiques au sein d'une mélodie.

Les **attractions ou attirances (ἑλξις - helxis)** sont données par la faculté qu'ont certaines notes à être attirées par des notes précédentes ou suivantes.

C'est l'ensemble de ces éléments distinctifs caractéristiques qui crée l'ambiance particulière des mélodies dans chaque mode.

Parmi les anciens modes (tropes) grecs, la musique byzantine n'utilise que huit modes, les modes authentiques (premier, deuxième, troisième et quatrième) et les modes plagaux (plagal du premier, plagal du deuxième, plagal du troisième ou mode grave et plagal du quatrième).

Le terme « plagal = πλάγιος » est lié au fait que la mélodie décline vers les notes les plus graves.

Dans la musique grecque antique, les modes se nommaient « tropes = τρόπος », et ils étaient ainsi désignés :

dorien	–	hypodorien	(δωριος - ὑποδωριος),
lydien	–	hypolydien	(λύδιος - ὑπολύδιος),
phrygien	–	hypophrygien	(φρύγιος - ὑποφρύγιος),
myxolydien	–	hypomixolydien	(μυξολύδιος - ὑπομυξολύδιος).

---

<sup>37</sup> **NDLR :** Ajoutons aussi les finales conclusives, qui sont des clôtures musicales du chœurs, donnant ainsi la relève au reste du clergé (lectures, prières, ecphonèses, *etc.*).

## 31. Mode Premier (ἦχος Πρῶτος)

Ce mode appartient au genre diatonique. Il utilise la gamme diatonique basée sur la note Πα.

L'intonation (ἀπήχημα – aríchima) : Monosyllabique, il suffit de monter du Νη vers le Πα.

Les témoins de mode et d'intonation (ἀρκτική μαρτυρία - arktikí martyría) pour le mode principal sont :

mode  $\frac{\text{L}}{\text{q}} \overset{\circ}{\text{Πα}}$  ou  $\overset{\circ}{\text{η}} \text{ Πα}$  ou  $\frac{\text{L}}{\text{q}} \overset{\circ}{\text{Πα}}$  ou  $\frac{\text{L}}{\text{q}} \overset{\circ}{\text{Κε}}$  ou  $\frac{\text{L}}{\text{q}} \overset{\circ}{\text{Πα}}$  ou

Celui de la **mélodie empruntée** est : mode  $\frac{\text{L}}{\text{q}} \overset{\circ}{\text{Πα}}$

Les notes **dominantes** (δεσπόζων φθόγγος - despózon fthógos)

- **mélodies heirmologiques** : cadences imparfaites sur la note Δι ; parfaites et finales sur la note Πα.
- **mélodies stichérariques** : cadences imparfaites sur les notes Πα, Γα ; parfaites et finales sur la note Πα.
- **mélodies papadiques** : cadences imparfaites sur les notes Γα, Δι, Κε ; parfaites et finales sur la note Πα.

Les **mutateurs** (φθορά) employés sont ceux du genre diatonique.

Les **attractions ou attirances** (ἑλξις - helxis) : La note Ζω est attirée vers la note Κε quand la mélodie ne monte que jusqu'au Ζω. La note Δι est attirée vers la note Γα quand la mélodie tourne autour de la note Γα sans dépasser la note Δι.

Pour se mettre dans l'ambiance du mode mode I, on entonne, avant de commencer la mélodie, la formule mélodique suivante :

$\frac{\pi}{q} \overset{\sim}{\curvearrowright} \mid \overset{\sim}{\curvearrowleft} \overset{\sim}{\curvearrowright} \overset{\sim}{\curvearrowright} \overset{\sim}{\curvearrowright} \frac{\pi}{q} \text{ ou } \overset{\sim}{\curvearrowright} \text{—} \text{—} \overset{\sim}{\curvearrowleft}$   
 Νη            Δι    Γα   Βου   Πα            Νη    Πα    Πα





## 34. Mode Quatrième (ἦχος Τέταρτος)

Ce mode appartient au genre diatonique.

L'intonation (ἀπήχημα – aríchima) :

- mélodies heirmologiques :  $\overset{\delta}{\lambda}$   $\overset{\delta}{\lambda}$  ou  $\overset{\delta}{\lambda}$   $\overset{\delta}{\lambda}$   $\overset{\delta}{\lambda}$   $\overset{\delta}{\lambda}$
- mélodies stichérariques :  $\overset{\pi}{\rho}$   $\overset{\pi}{\rho}$
- mélodies papadiques :  $\overset{\Delta}{\rho}$   $\overset{\Delta}{\rho}$   $\overset{\Delta}{\rho}$   $\overset{\Delta}{\rho}$

Les mutateurs (φθορά) employés sont ceux du genre diatonique.

Les témoins de mode et d'intonation (ἀρκτική μαρτυρία - arktikí martyría) sont :

- pour les mélodies heirmologiques : mode  $\overset{\delta}{\lambda}$   $\overset{\delta}{\lambda}$  ou mode  $\overset{\delta}{\lambda}$   $\overset{\delta}{\lambda}$
- pour les mélodies stichérariques : mode  $\overset{\Delta}{\rho}$   $\overset{\Delta}{\rho}$
- pour les mélodies papadiques : mode  $\overset{\Delta}{\rho}$   $\overset{\Delta}{\rho}$   $\overset{\Delta}{\rho}$
- pour les mélodies empruntées : mode  $\overset{\Delta}{\rho}$   $\overset{\Delta}{\rho}$

Les notes dominantes (δεσπόζων φθόγος - despózon fthógos)

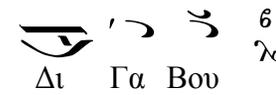
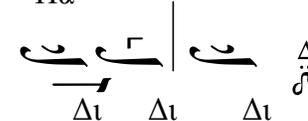
- pour les mélodies heirmologiques : Βου, Δι.
- pour les mélodies stichérariques : Πα, Βου, Δι.
- pour les mélodies papadiques : Βου, Δι, Ζω

Les **cadences (κατάληξις – katalixis)** :

- pour les **mélodies heirmologiques** : cadences imparfaites sur la note  $\Pi\alpha$  ; parfaites et finales sur la note  $\text{Bou}$ .
- pour les **mélodies stichériques** : cadences imparfaites sur la note  $\Delta\iota$  ; parfaites sur la note  $\Pi\alpha$ , et finales sur la note  $\text{Bou}$ .
- pour les **mélodies papadiques** : cadences imparfaites sur la note  $\text{N}\eta$ ,  $\text{Bou}$ ,  $\text{Z}\omega$  ; parfaites et finales sur la note  $\Delta\iota$ .

Les **attractions ou attirances (ἔλξις - helxis)**: La note  $\text{Z}\omega$  est attirée vers le bas quand la mélodie monte jusqu'à celle-ci. La note  $\Gamma\alpha$  est attirée vers le haut quand la mélodie descend jusqu'à celle-ci. De même la note  $\Pi\alpha$  est attirée vers le haut quand la mélodie descend jusqu'à celle-ci.

Pour se mettre dans l'ambiance du mode 4, on entonne, avant de commencer la mélodie, la formule mélodique suivante :

- pour les **mélodies heirmologiques** :  $\overset{6}{\lambda}$    $\overset{6}{\lambda}$   
 $\Delta\iota$   $\Gamma\alpha$   $\text{Bou}$
- pour les **mélodies stichériques** :  $\overset{\pi}{\eta}$    $\overset{\pi}{\eta}$   
 $\Pi\alpha$
- pour les **mélodies papadiques** :  $\overset{\Delta}{\delta}$    $\overset{\Delta}{\delta}$   
 $\Delta\iota$   $\Delta\iota$   $\Delta\iota$

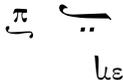




## 36. Mode plagal du Deuxième (ἦχος Πλάγιος τοῦ Δευτέρου)

Ce mode appartient au genre chromatique. Il utilise la gamme chromatique dure (sèche) selon un système par pentacordes.

L'intonation (ἀπήχημα – aríchima) :



Les témoins de mode et d'intonation (ἀρκτική μαρτυρία - arktikí martyría) sont :

- pour la *mélodie principale* : mode  $\lambda \frac{\lambda}{\pi} \rightsquigarrow \overset{\infty}{\Pi\alpha}$

- pour la *mélodie empruntée* : mode  $\lambda \frac{\lambda}{\pi} \rightsquigarrow \overset{\infty}{\text{B}\beta} \overline{\text{B}\beta}$

Les mutateurs (φθορά) employés sont au nombre de deux, l'un (ϝ) pour les notes Νη, Βου, Δι, Ζω, et l'autre (Ϟ) pour les notes Πα, Γα, Κε, Νη' (qui appartient à l'aigu).

Les notes dominantes (δεσπόζων φθόγγος - despózon fthógos)

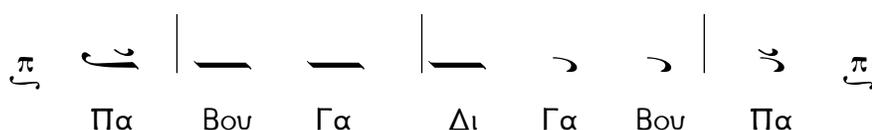
pour toutes les mélodies : Βου, Δι, Ζω ; cadences imparfaites sur la note Βου ; cadences parfaites et finales sur la note Δι.

Les cadences (κατάληξις – katálixis) :

- pour les **mélodies heirmologiques** : cadences imparfaites sur la note Δι ; parfaites et finales sur la note Πα.
- pour les **mélodies stichériques** : cadences imparfaites sur les notes Δι ; parfaites sur la note Κε et finales sur la note Πα (souvent aussi, sur la note Δι).
- pour les **mélodies papadiques** : cadences imparfaites sur les note Δι ; parfaites sur la note Κε parfaites et finales sur la note Πα.

Les **idiomes (ιδιοματισμός - idiomatismós)** : Quand la mélodie tourne autour des notes intermédiaires de Δι et de Νη, la mélodie utilise plutôt les intervalles du genre diatonique.

Pour se mettre dans l'ambiance du mode plagal du deuxième, on entonne, avant de commencer la mélodie, la formule mélodique suivante :



## 37. Mode Grave (ἦχος Βαρύς)

Ce mode est dénommé « grave » car il a pour base une note plus grave que celle qui est au départ des autres modes (la note Ζω).

Il appartient soit au genre diatonique soit au genre enharmonique, selon qu'il utilise la gamme diatonique avec comme base la note Ζω grave, ou la gamme enharmonique.

Le mutateur enharmonique (  $\text{ϰ}$  ) associé au notes Ζω et Βου, crée la gamme enharmonique qui consiste de deux tétracordes identiques disjoints.

**L'intonation (ἀπήχημα – aríchima) :**

- pour les **mélodies du genre diatonique** :  $\overset{\text{z}}{\sim} \text{Nε} \text{ε} \text{ε} \overset{\text{z}}{\sim}$
- pour les **mélodies du genre enharmonique** :  $\overset{\text{r}}{\sim} \text{uε} \text{uε} \overset{\text{z}}{\sim} \text{uε} \text{uε} \overset{\text{z}}{\sim}$

Les **témoins de mode et d'intonation (ἀρκτική μαρτυρία - arktikí martyría)** sont :

- pour les **mélodies du genre diatonique** : mode  $\text{Zω}$
- pour les **mélodies du genre enharmonique** : mode  $\text{Γα}$  ou  $\overset{\text{r}}{\sim} \text{Zω}$  ou  $\text{uε} \overset{\text{z}}{\sim} \text{Zω}$

Les **mutateurs (φθορά)** : Ce mode utilise deux mutateurs :

- au **genre diatonique**, le mutateur (  $\text{Σ}$  ) pour la note Ζω
- au **genre enharmonique**, le mutateur (  $\text{ϰ}$  ) pour les notes Ζω et Γα et rarement la note Βου.

Les notes **dominantes (δεσπόζων φθόγγος - despózon fthógos)**

- pour le **genre diatonique** : les notes  $\text{Γα}$  ,  $\text{Δι}$  et  $\text{Ζω}$ .
- pour le **genre enharmonique** : les notes  $\text{Ζω}$ ,  $\text{Πα}$ ,  $\text{Γα}$ ,  $\text{Δι}$ .

Les **cadences (κατάληξις – katalixis)** :

Quand la mélodie a comme base (teneur) la note **Γα**, les cadences imparfaites sont sur les notes **Γα**, **Δι** et **Πα**, et les cadences parfaites ainsi que les finales sont sur la note **Γα**.

Quand la mélodie a comme base (teneur) la note **Zω**, les cadences imparfaites sont sur les notes **Πα** et **Δι**, et les cadences parfaites ainsi que les finales sont sur la note **Zω**.

Pour se mettre dans l'ambiance du mode grave, on entonne, avant de commencer la mélodie, les formule mélodiques suivantes :

- pour le **genre enharmonique** à partir du **Γα** :  $\overset{\uparrow}{\eta} \quad \text{—} \quad \curvearrowright \quad \curvearrowright \quad \curvearrowright \quad \text{—} \quad \text{—} \quad \curvearrowleft \quad \overset{\uparrow}{\eta}$   
Γα    Βου   Πα   Νη   Πα   Βου   Γα
- pour le **genre diatonique** à partir du **Zω** :  $\overset{\sim}{\sim} \quad \text{—} \quad \curvearrowright \quad \curvearrowleft \quad \overset{\sim}{\sim}$   
Πα   Νη   Ζω

## 38. Mode plagal du Quatrième (ἤχος Πλάγιος τοῦ Τετάρτου)

Ce mode appartient au genre diatonique. Il utilise la gamme diatonique.

L'intonation (ἀπήχημα – aríchima) :  $\overset{\nu}{\delta\lambda} \overset{\curvearrowright}{\text{---}} \underset{\mu\varepsilon}{\delta\lambda}$

Les témoins de mode et d'intonation (ἀρκτική μαρτυρία - arktikí martyría) sont :

- pour le **système heptaphonique** (ou **octacorde**): mode  $\overset{\lambda}{\pi} \overset{\delta\lambda}{\delta\lambda} \overset{\nu}{\text{N}\eta}$
- pour les **système triphonique** (ou **tétracorde**): mode  $\overset{\lambda}{\pi} \overset{\delta\lambda}{\delta\lambda} \overset{\nu}{\text{N}\eta}$  (le Γα est muté en Nη)

Les **mutateurs** (φθορά) : Ce mode utilise les mutateurs diatoniques, principalement celui de la note Nη.

Les notes **dominantes** (δεσπόζων φθόγγος - despózon fthógos)

- pour les type de **mélodie** : Nη Βου, Δι.

Les **cadences** (κατάληξις – katálixis) :

- pour le **système heptaphonique** (ou **octacorde**): cadences imparfaites sur la note Nη, Βου, et Δι ; cadences parfaites ainsi que finales sur la note Nη.
- pour les **système triphonique** (ou **tétracorde**): cadences imparfaites sur la note Nη ; cadences parfaites ainsi que finales sur la note Γα.

Les **attractions ou attirances** (ἔλξις - helxis): La note Ζω est attirée vers le haut quand la mélodie monte vers le Nη, mais elle est attirée vers le bas quand la mélodie descend sur le Δι.

Pour se mettre dans l'ambiance du mode plagal du quatrième, on entonne, avant de commencer la mélodie, la formule mélodique suivante :

$\overset{\nu}{\delta\lambda} \overset{\curvearrowright}{\text{---}} \overset{\curvearrowleft}{\text{---}} \curvearrowright \curvearrowright \curvearrowright \curvearrowright \overset{\nu}{\delta\lambda}$  ou  $\overset{\nu}{\delta\lambda} \overset{\curvearrowright}{\text{---}} \overset{\curvearrowleft}{\text{---}} \curvearrowright \curvearrowright \overset{\nu}{\delta\lambda}$   
Nη Δι Γα Βου Πα Nη Nη Βου Πα Nη

## 39. Les Allures de Tempo (χρονική άγωγή)

À l'intérieur d'une mélodie, le tempo peut changer. Un tel changement est appelé « allure », et il est indiqué par les signes suivants <sup>38</sup>:

allure (tempo) rapide	⌈ χ
allure (tempo) très rapide	⌈ ⌈ χ
allure (tempo) moyennement rapide	⌈ χ
allure (tempo) moyenne	⌈ ⌈ χ
allure (tempo) modérée	⌈ χ
allure (tempo) moyenne lente	⌈ ⌈ χ
allure (tempo) très lente	⌈ ⌈ ⌈ χ

## 40. Méthodes de Lecture (τρόπος άναγνώσεως)

Les diverses méthodes de lecture de la musique byzantine sont : la lecture simple, la lecture rythmique, le solfège et la mélodie.

En lecture simple (άπλή άνάγνωσις), nous énonçons recto-tono le nom des notes sans en donner leur hauteur.

---

<sup>38</sup> **Note :** Le contrôle exact de l'allure du tempo se mesure avec un instrument appelé métronome.

En lecture rythmique (ῥυθμικὴ ἀνάγνωσις), nous énonçons recto-tono le nom des notes sans en donner leur hauteur, mais avec le rythme.

En solfiant (παραλλαγή), nous chantons, avec le rythme, le nom des notes en en donnant leur hauteur propre.

En donnant la mélodie (μέλος), nous chantons le texte en suivant le rythme et la hauteur des notes.

## 41. Mélodies Empruntées (ἐπείσακτον μέλος)

Les mélodies empruntées sont des tropaires qui ne se chantent pas dans les modes respectifs auxquels ils appartiennent, mais qui se chantent dans d'autres modes.

Au premier mode, par exemple, la mélodie empruntée est le cathisme « Τὸν Τάφον σου Σωτήρ », qui se chante selon la gamme du mode deux. Au quatrième mode, la mélodie empruntée est l'hyme de renvoie (Ἀπολυτίκιον – Apolytílion) cathisme « Τὸ φαιδρὸν τῆς ἀναστάσεως κύρηγμα », qui se chante selon la gamme du mode deux, ainsi que le Cathisme poétique « Κατεπλάγη Ἰωσήφ », qui se chante selon la gamme du mode plagal du deuxième.

## 42. Les Systèmes (σύστημα)

En musique byzantine, on appelle système le fait de déplacer (transposer) la base de la gamme vers le bas ou vers le haut<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> **NDLR :** Ainsi, le système est, selon le musicologue Dimitrios GIANNELOS, « l'ensemble d'une série d'intervalles (de deux à sept) qui se répètent avec le même rapport entre eux à l'aigu et/ou grave. Le système prend son nom du nombre de sons (intervalles) qui le constituent ».

Quand le déplacement se fait sur la huitième note, c'est le système d'octacorde ou octave.

Quand le déplacement se fait sur la cinquième note, c'est le système de pentacorde (la roue<sup>40</sup> = τροχός).

Quand le déplacement se fait sur la quatrième note, c'est le système de tétracorde.

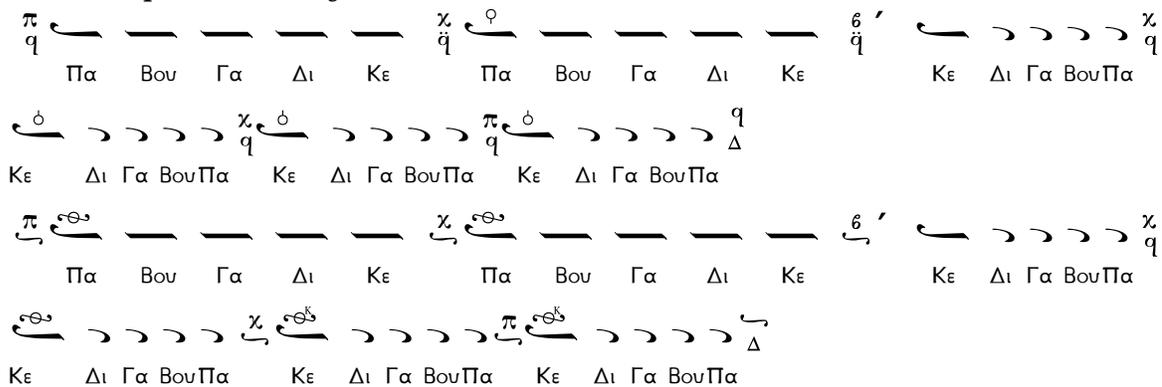
### Le système d'octave (heptaphone)

Dans ce système, les huit notes de la gamme se répètent, la huitième note devenant la base du nouveau système d'octacorde (octacordes joints).

### Le système de pentacorde (tétraphone)

Dans ce système, les cinq premières notes de la gamme se répètent, la cinquième note devenant la base du nouveau système de pentacorde lorsqu'à celle-ci s'associe le mutateur du genre diatonique ou chromatique de la note de base.

En allant vers le bas, la même chose se réalise en mettant sur la première note du système, le mutateur de la note du sommet du pentacorde (donnant lieu, ainsi, à des pentacordes joints).

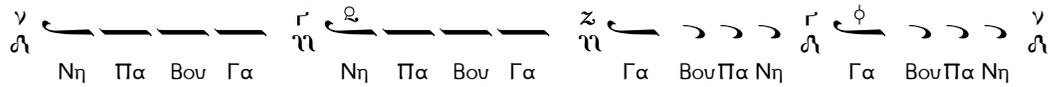


<sup>40</sup> **Note :** Le terme « roue » provient du fait qu'autrefois le système de pentacorde était enseigné en forme de roue ou de cercle, ce qui ne se pratique plus aujourd'hui, mais le terme est toujours utilisé dans le mode chromatique (**NDLR :** ainsi que premier).

## Le système de tétracorde (triphone)

Dans ce système, les quatre premières notes de la gamme se répètent, la quatrième note devenant la base du nouveau système de tétracorde lorsqu' à celle-ci s'associe le mutateur de la note de base.

En allant vers le bas, la même chose se réalise en mettant sur la première note du système, le mutateur diatonique du sommet du tetracorde (donnant lieu, ainsi, à des tétracordes joints).



Le système par octacorde (heptaphonique) est utilisé dans les modes diatoniques.

Le système par pentacorde est utilisé en mode premier et en mode plagal du deuxième.

Le système par tétracorde est utilisé en mode plagal du quatrième.

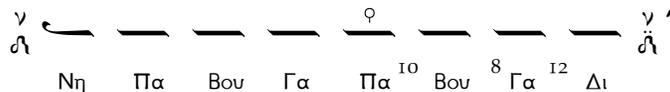
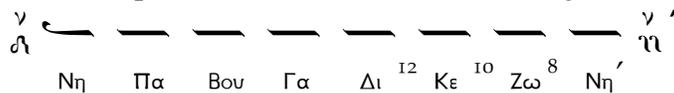
## 43. Les Modulations (μεταβολή)

Dans une mélodie, on rencontre des **modulations par ton, par genre et par déplacement**.

### Les modulations par ton (μεταβολή κατὰ τόνον)

Celles-ci font changer la note sur laquelle un mutateur est placé. Dans ce cas, si nous mettons sur la note  $\Delta\iota$ , le mutateur diatonique de la note  $\Pi\alpha$ , l'ordre des intervalles change mais le genre reste intacte.

La modulation par ton entraîne un changement dans l'ordre des intervalles : par exemple, un ton majeur peut devenir mineur, alors qu'un ton mineur devient minime et qu'un ton minime devient majeur.



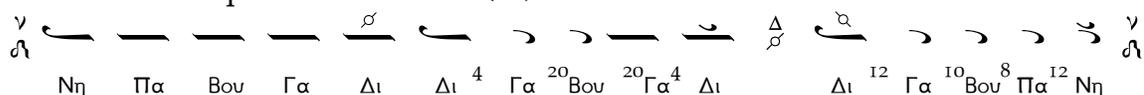
Dans les modulations par ton, les témoins changent aussi : dans ce même exemple, la note  $\text{N}\eta$  aigüe reçoit le témoin de la note  $\Delta\iota$ .

### Les modulations par genre (μεταβολή κατὰ γένος)

Elles sont ainsi dénommées car elles font passer d'un genre à un autre. Par exemple, si nous mettons le mutateur  $\Delta\iota$  du mode plagal du deuxième ( $\varphi$ ) sur la

note  $\Delta\iota (\overset{\Delta}{\delta})$  du genre diatonique, ce dernier est changé en genre chromatique ( $\overset{\Delta}{\delta}$ ). Cette modulation s'annule sous l'effet du mutateur du mode auquel appartient la mélodie.

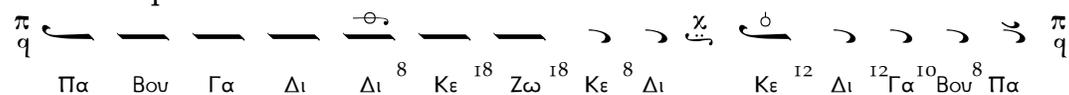
Par exemple, le genre diatonique peut être changé en chromatique par un mutateur chromatique de la note  $\Delta\iota (\overset{\sigma}{\delta})$  et il redevient diatonique avec le mutateur diatonique de la note  $\Delta\iota (\overset{\varrho}{\delta})$ .



## Les modulation par déplacement (παραχορδή)

Elles opèrent des changements qui ne s'effectuent pas à partir de la note normale mais à partir d'une autre note et dans ce cas, la base (la teneur) du mode change également.

Par exemple, le genre diatonique peut être changé en chromatique par le mutateur chromatique ( $\overset{-\sigma}{\delta}$ ) posé sur une note  $\text{Κε} (\overset{\chi}{\eta})$ <sup>41</sup>. Cependant, ce changement ne s'effectuant pas sur une note qui permet de sauvegarder intacte la hauteur des notes limites des systèmes di-, tri-, tétra-, penta- ou heptaphoniques, ce décalage constitue une παραχορδή (parachordí), c.à.d. un déplacement des notes limitrophes<sup>42</sup>.



<sup>41</sup> **NDLR** : Cependant, ce changement ne s'effectuant pas sur une note ne permettant de sauvegarder intacte la hauteur des notes limites des systèmes di-, tri-, tétra-, penta- ou heptaphoniques, ce décalage constitue une παραχορδή, c.à.d. un déplacement des notes limitrophes.

<sup>42</sup> **NDLR** : À titre d'exemple, comparons les gammes du Nη heptaphone diatonique (gamme la plus courante) et celle qui évolue selon un système de triphonie à partir du Nη diatonique (voir Annexes) : selon les intervalles de la Commison, les notes Κε et Ζω sont décalées,

## 44. Annexes

Tableau Comparatif des Trois Genres Musicaux selon divers auteurs

4	6	3	Πα'	12	12	12	12	12	12	12
20	18	18	Νη'	8	10	6	12	7	9	13
6	6	7	Ζω'	10	8	12	6	9	7	3
12	12	12	Κε	12	12	12	12	12	12	12
4	6	3	Δε	12	12	12	12	12	12	12
20	18	18	Γα	8	6	7	6	6	3	12
6	6	7	Βϝ	10	12	9	12	12	12	13
12	12	12	Πα	12	12	12	12	12	12	12
			Νη							
Chrom Com	Chrom Occid	Chrom Chrys		Diat Com	Diat Occid	Diat Chrys	Enhar Com	Enhar Occid	Enhar Chrys	
Genre Chromatique			Nom de Note	Genre Diatonique			Genre Enharmonique			

Les trois colonnes par genre correspondent aux gammes de musique Occidentale, de la Commission Patriarchale de 1881 et de Chrýsanthos, selon l'édition de son livre de théorie 1832<sup>43</sup>.

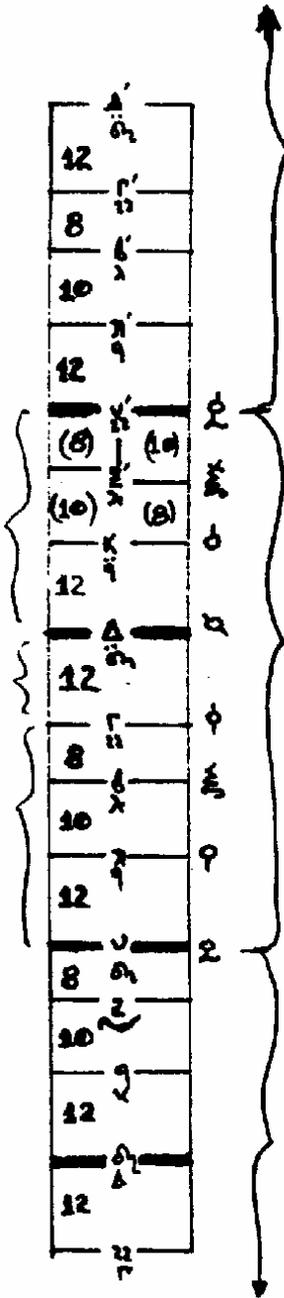
<sup>43</sup> **NDLR** : Chrysanthos a fixé les intervalles selon une octave correspondant à 68 unités. La Commission a ensuite employé une gamme basée sur un total de 72 unités, tout en ajustant quelques intervalles afin de les rendre identiques à ceux de la gamme tempérée de l'occident. Ainsi, nous remarquons qu'un intervalle de 12/68 est plus grand que celui de 12/72. Par conséquent, des intervalles tel que Νη-Πα sont différents, selon Chrýsanthos, entre Musique Byzantine et Occidentale. Quoi que la commission de 1881 les a rendus équivalentes (abaissant

Temoins  
de note

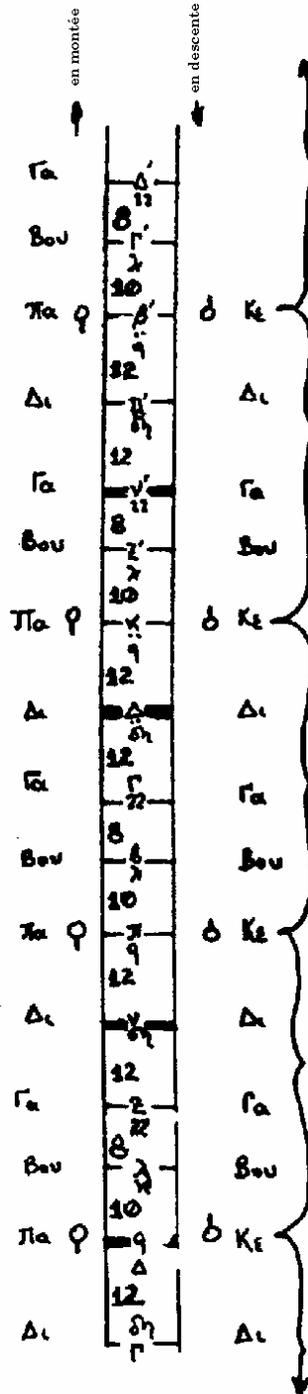
Notes	Zω	Nη	Πα	Bγ	Γα	Δε	Kε	Zω'	Nη'
Modes	z	γ	π	β	γ	Δ	κ	z'	γ'
Diatoniques	~	♩	q	λ	η	ä	ë	λ	η
Chromatiques									
mode 2 <sup>ème</sup> (moux)	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩
mode pl. 2 <sup>ème</sup> (sec)	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩
Enharmoniques			(ä)	(ë)	η	ä	ë	η	(ä)

ainsi la fréquence de Kε de 480 Hz à 440 Hz, fréquence du La occidental), la tradition orale maintien les intervalles tel que décrits par Chrýsanthos.

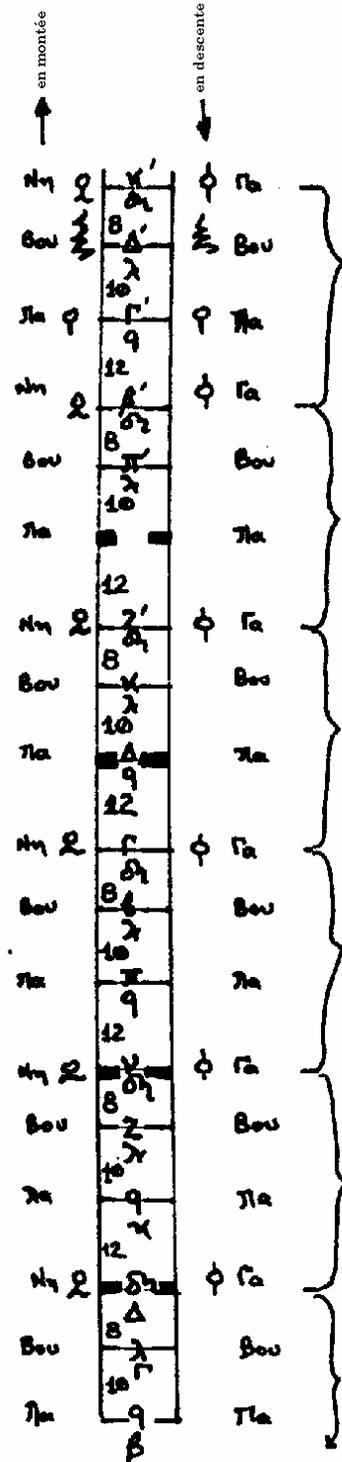
DIVERS SYSTEMES DIATONIQUES



gamme diatonique en système octachorde (heptaphone)

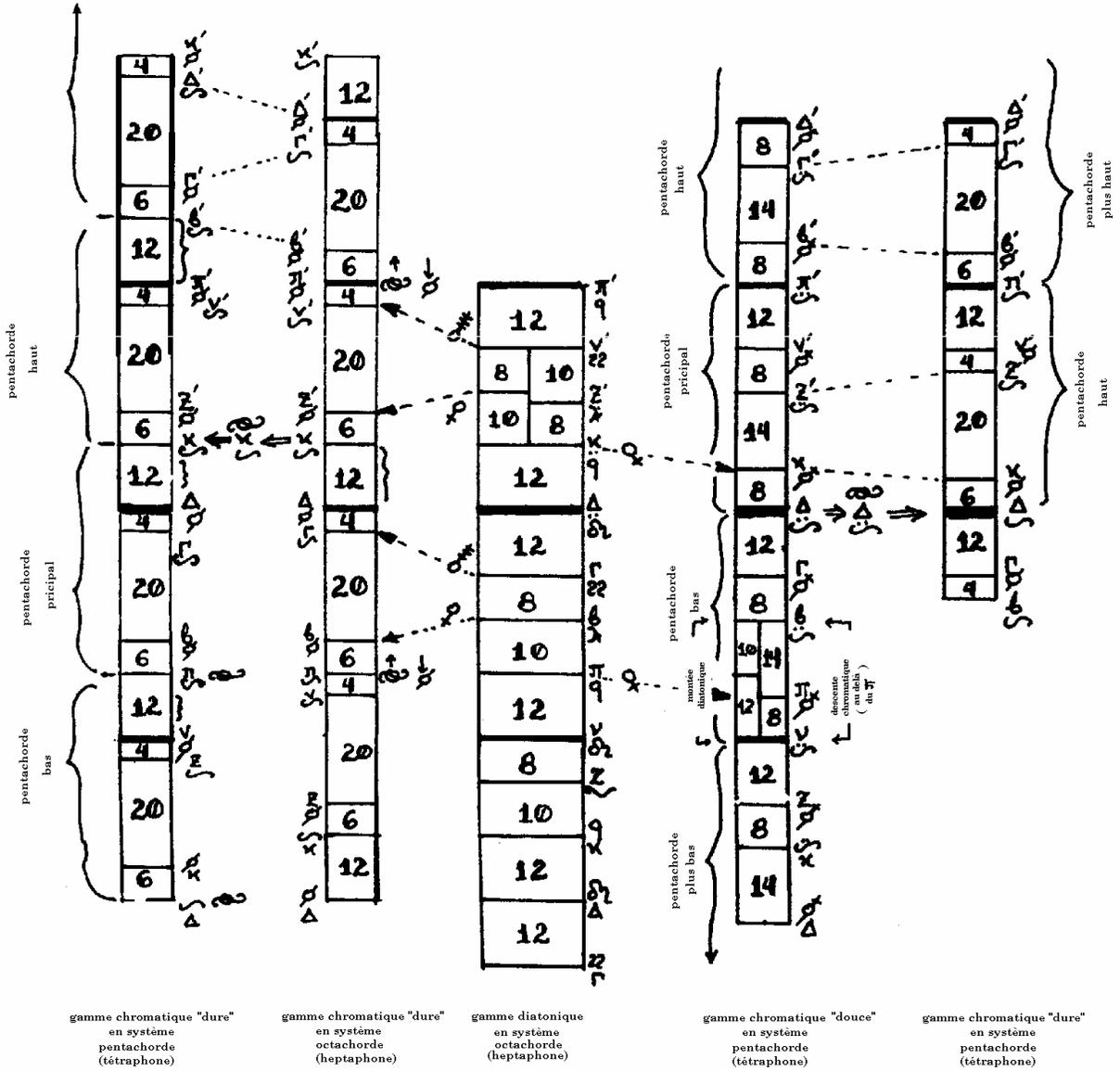


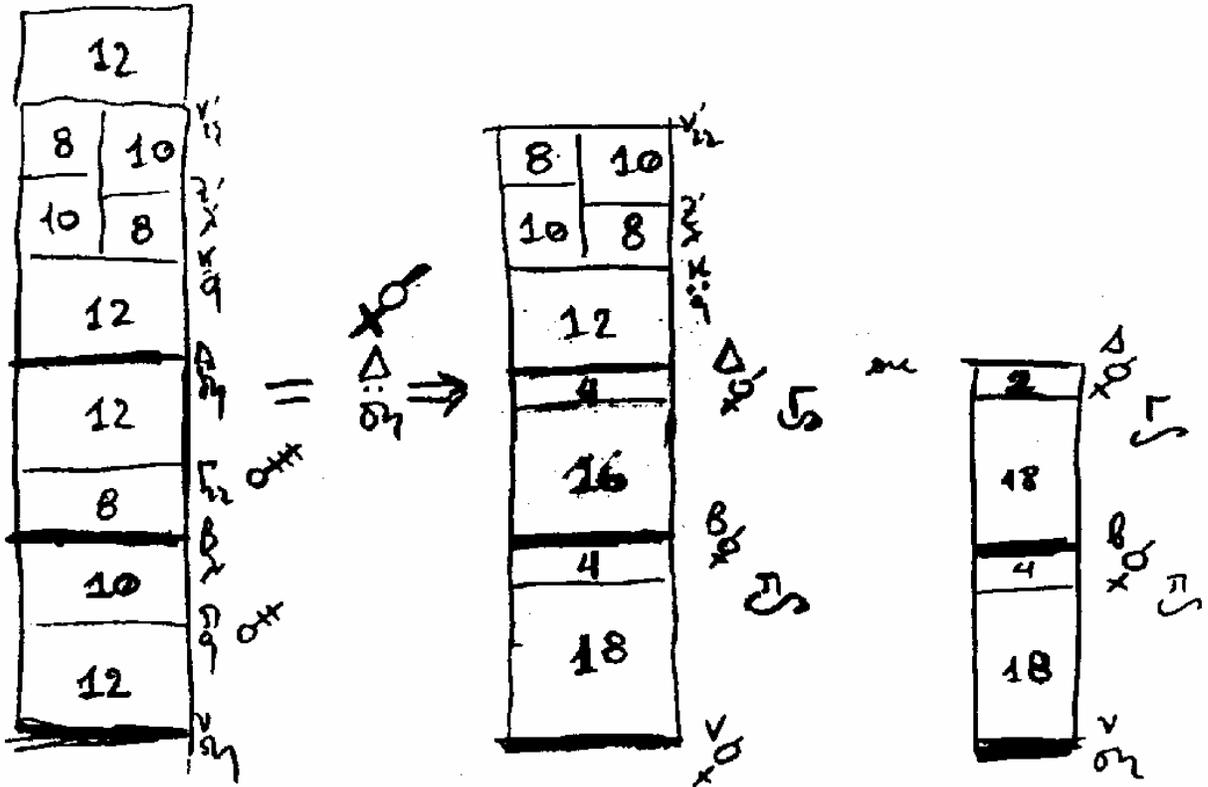
gamme diatonique en système pentachorde (tétraphone) dit "trochos" ou "roue"

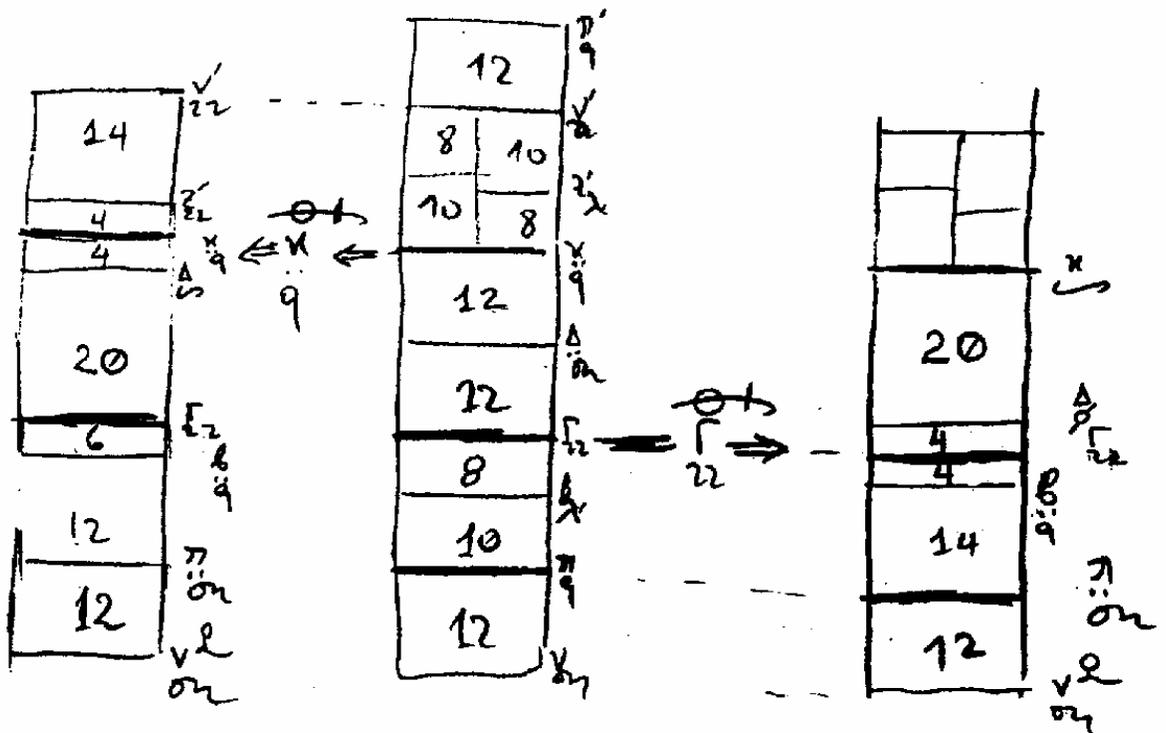
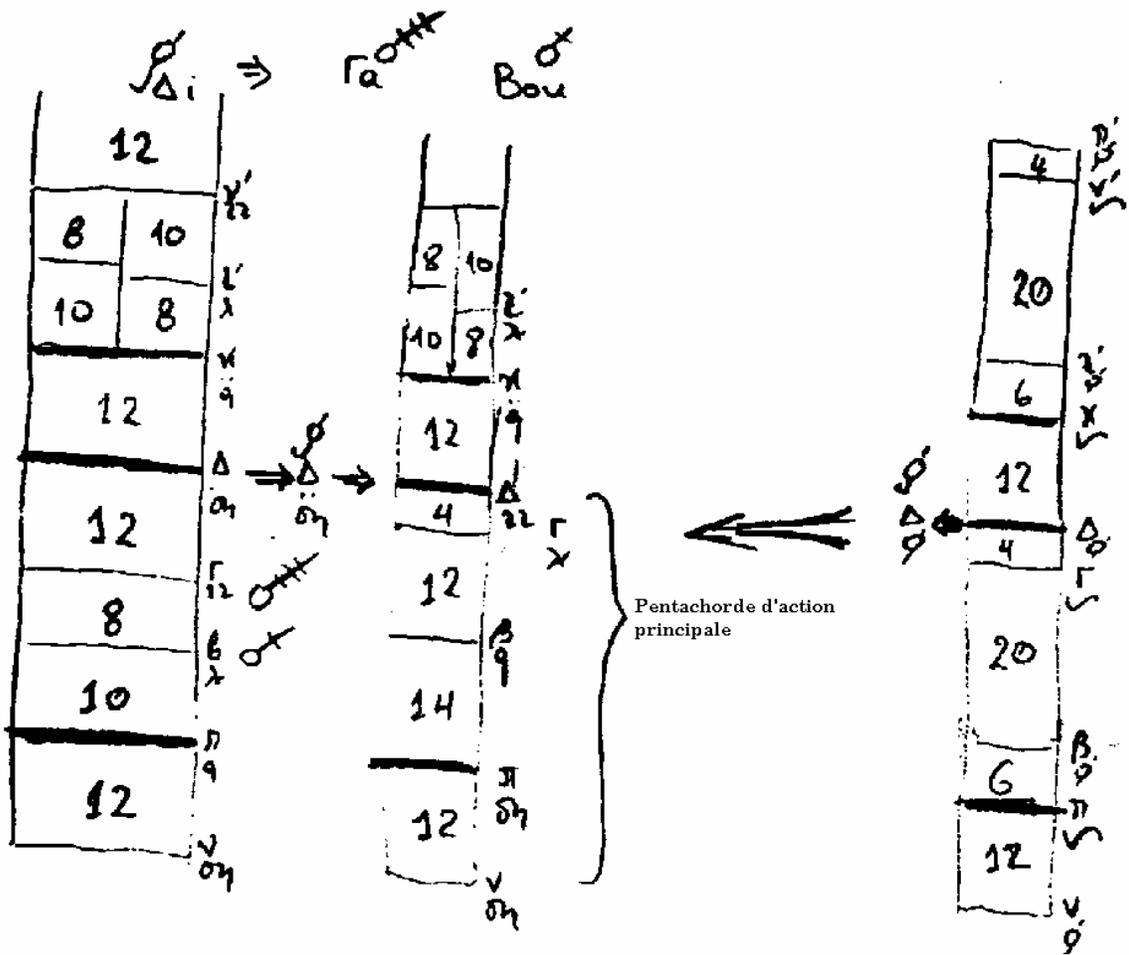


gamme diatonique en système tétrachorde (triphone)

COMPARAISON de quelques SYSTEMES CHROMATIQUES









Témoins de mode  
(Témoins d'intonation)  
Ἀρκτική Μαρτυρία

Mode	Papadique	Stichirarique	Heirmologique
α'	$\frac{\zeta}{\eta} \overset{\circ}{\Pi\alpha}$ $\overset{\circ}{\eta} \Pi\alpha$ $\frac{\zeta}{\eta} \overset{\circ}{\Pi\alpha}$ $\frac{\zeta}{\eta} \overset{\circ}{\text{Κε}}$		$\frac{\zeta}{\eta} \overset{\circ}{\Pi\alpha}$ $\frac{\zeta}{\eta} \overset{\circ}{\Pi\alpha}$ $\frac{\zeta}{\eta} \overset{\circ}{\Pi\alpha}$ $\frac{\zeta}{\eta} \overset{\circ}{\Pi\alpha}$
β'		$\overset{\circ}{\text{Βε}}$ $\overset{\circ}{\Delta\iota}$	$\overset{\circ}{\Pi\alpha}$ $\overset{\circ}{\Pi\alpha}$
γ'	$\overset{\circ}{\Gamma\alpha}$ $\overset{\circ}{\Gamma\alpha}$	$\overset{\circ}{\Gamma\alpha}$	$\overset{\circ}{\Pi\alpha}$
δ'	$\frac{\zeta}{\delta\lambda} \overset{\circ}{\Delta\iota}$ $\overset{\circ}{\text{Άγτα}}$ $\frac{\zeta}{\delta\lambda} \overset{\circ}{\Delta\iota}$	$\frac{\zeta}{\delta\lambda} \overset{\circ}{\Pi\alpha}$	$\frac{\zeta}{\delta\lambda}$ $\overset{\circ}{\text{Βε}}$ $\frac{\zeta}{\delta\lambda} \overset{\circ}{\Delta\iota}$

Mode	Papadique	Stichirarique	Heirmologique
$\lambda \pi \alpha'$	$\lambda \frac{\zeta}{\eta} \overset{\circ}{\Pi \alpha}$	$\lambda \frac{\zeta}{\eta} \overset{\circ}{\Pi \alpha}$ $\lambda \frac{\zeta}{\eta} \overset{\circ}{\text{K} \varepsilon} \quad \lambda \frac{\zeta}{\eta} \overset{\circ}{\Pi \alpha}$	$\lambda \frac{\zeta}{\eta} \overset{\circ}{\Pi \alpha}$
$\lambda \pi \beta'$	$\lambda \frac{\zeta}{\eta} \overset{\circ}{\Pi \alpha}$		$\lambda \frac{\zeta}{\eta} \overset{\circ}{\text{B} \varepsilon} \quad \lambda \frac{\zeta}{\eta} \overset{\circ}{\text{B} \varepsilon} \quad \overline{\overline{\overline{\quad}}}$ $\lambda \frac{\zeta}{\eta} \overset{\circ}{\text{B} \varepsilon}$
grave	$\overline{\overline{\overline{\zeta}}} \overset{\circ}{\text{Z} \omega}$ $\overline{\overline{\overline{\zeta}}} \overset{\circ}{\text{Z} \omega} \text{ (tétraphonique)}$ $\overline{\overline{\overline{\zeta}}} \overset{\circ}{\Gamma \alpha}$	$\overline{\overline{\overline{\zeta}}} \overset{\circ}{\text{Z} \omega} \text{ (pentaphonique)}$ $\overline{\overline{\overline{\zeta}}} \overset{\circ}{\Gamma \alpha}$ $\overline{\overline{\overline{\zeta}}} \overset{\circ}{\Gamma \alpha}$ $\overline{\overline{\overline{\zeta}}} \overset{\circ}{\text{Z} \omega}$	$\overline{\overline{\overline{\zeta}}} \overset{\circ}{\text{Z} \omega} \text{ (heptaphonique)}$ $\overline{\overline{\overline{\zeta}}} \overset{\circ}{\text{Z} \omega} \text{ (heptaphonique)}$
$\lambda \pi \delta'$	$\lambda \frac{\zeta}{\eta} \overset{\circ}{\text{N} \eta}$ $\lambda \frac{\zeta}{\eta} \overset{\circ}{\text{N} \eta}$	$\lambda \frac{\zeta}{\eta} \overset{\circ}{\text{N} \eta}$	$\lambda \frac{\zeta}{\eta} \overset{\circ}{\text{N} \eta}$ $\lambda \frac{\zeta}{\eta} \overset{\circ}{\text{N} \eta} \quad \overline{\overline{\overline{\quad}}} \quad \lambda \frac{\zeta}{\eta} \overset{\circ}{\text{N} \eta}$

## Tableaux récapitulatifs des modes

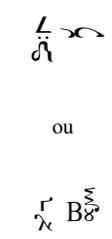
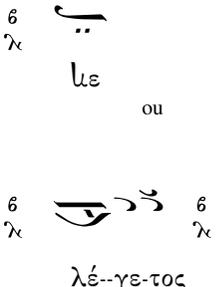
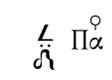
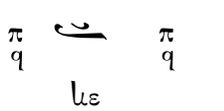
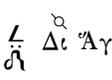
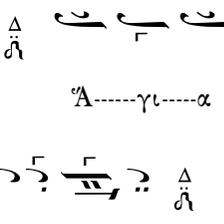
m o d e s d i a t o n i q u e s										
Mode	Type de mélodie	Témoin de mode	Début (βάσις)	Intonation (apéchèma)	Notes principales	Terminaisons (Conclusions)			Attirances et Mutateurs	
						Incomplètes	Complètes	Finales		
α'	Heirmologique	$\frac{\zeta}{\grave{\eta}} \overset{\circ}{\Pi\alpha}$ <sup>44</sup>	$\pi$ $q$	$\pi$ $q$ $\overset{\circ}{\zeta}$ $\overset{\circ}{\Pi\alpha}$ $\pi$ $\mu\epsilon$ $\epsilon$	$\Delta\iota$  $\Pi\alpha$	$\Delta\iota$	$\Pi\alpha$	$\Pi\alpha$	<p>- dans tous les type de mélodie du α'mode, quand la mélodie monte jusqu'au Zω' (de la Νήτη) sans le dépasser, ou lors d'une descente au dessous de celui-ci, il subit une hyphèse (bémol = Zω<sup>ρ</sup>). Ceci ne s'applique pas si le pentacorde au dessus du Kε évolue selon le trochos (la roue, par système pentachordique), cas dans lequel Zω' est fixé et ne varie pas.</p> <p>- papad. : dans une partie principée par Γα, Δι est attiré vers lui ( = Δι<sup>ρ</sup>)</p>	
	Stichirarique	$\frac{\zeta}{\grave{\eta}} \overset{\circ}{\Pi\alpha}$	$\pi$ $q$	$\pi$ $q$ $\overset{\circ}{\zeta}$ $\overset{\circ}{\Pi\alpha}$ $\pi$ $\mu\epsilon$ $\epsilon$	$\Gamma\alpha$ $\Pi\alpha$	$\Delta\iota$ $\Gamma\alpha$ $\Pi\alpha$	$\Pi\alpha$	$\Pi\alpha$		
	Papadique	$\frac{\zeta}{\grave{\eta}} \overset{\circ}{\Pi\alpha}$ ou $\frac{\zeta}{\grave{\eta}} \overset{\circ}{\Pi\alpha}$ ou $\frac{\zeta}{\grave{\eta}} \overset{\circ}{K\epsilon}$	$\pi$ $q$ ou $\circ$ $\chi$ $\grave{\eta}$	$\pi$ $q$ $\overset{\circ}{\zeta}$ $\overset{\circ}{\Pi\alpha}$ $\pi$ $\mu\epsilon$ $\epsilon$ $\chi$ $q$	$K\epsilon$ $\Delta\iota$ $\Gamma\alpha$ $\Pi\alpha$	$K\epsilon$ $\Delta\iota$ $\Gamma\alpha$ $\Pi\alpha$	$K\epsilon$ $\Delta\iota$ $\Gamma\alpha$ $\Pi\alpha$	$K\epsilon$ ou $\Pi\alpha$		
mutaeurs diatoniques									$\rho$ $\phi$ $\omega$ $\phi$ $\rho$ $\phi$ $\omega$  $\rho$	

<sup>44</sup> Les symboles  $\frac{\zeta}{\grave{\eta}}$  et  $\overset{\circ}{\zeta}$  sont tout à fait équivalents. Dans cette édition, l'hypsili (la haute,  $\overset{\circ}{\zeta}$ ) ne sera pas utilisée en tant que neume dans les témoins de mode. Il fait, par contre partie dans toute indication précisant un intervalle au dessus d'une note (exemple  $\overset{\circ}{\zeta}$   
 $\Pi\alpha$ )

**m o d e s d i a t o n i q u e s**

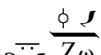
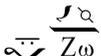
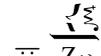
Mode	Type de mélodie	Témoin de mode	Début( βάσις)	Intonation (apéchèma)	Notes principales	Terminaisons (Conclusions)			Attirances et Mutateurs
						Incomplètes	Complètes	Finales	
$\lambda \pi \alpha'$	Heirmologique	$\lambda \pi \overset{\frown}{\underset{\cdot}{q}} \overset{\frown}{\Pi \alpha^{\circ}}$ ou $\lambda \pi \overset{\frown}{\underset{\cdot}{q}} \overset{\frown}{\Pi \alpha^{\circ}}$	$\chi \overset{\cdot}{q}$	$\chi \overset{\cdot}{q} \int \chi \overset{\cdot}{q}$ $\mu \varepsilon$	$\Pi \alpha$ $N \eta$ $K \varepsilon$	$N \eta$ $K \varepsilon$	$K \varepsilon$  $K \varepsilon$	$K \varepsilon$ ou $\Pi \alpha$	<p>- en stichirarique et en papadique, quand la mélodie suit l'octacorde diatonique (c.à.d., quand la gamme n'est pas mutée en système pentacorde), <math>Z\omega'</math> subit des hyphèses (bémols) de manière semblable au <math>\alpha'</math> mode : quand la mélodie monte jusqu'au <math>Z\omega'</math> (de la <math>N\eta\tau\eta</math>) sans le dépasser, ou lors d'une descente au dessous de celui-ci, il subit une hyphèse (bémol = <math>Z\omega^{\circ}</math>). Ceci ne s'applique pas si le pentacorde au dessus du <math>K\varepsilon</math> évolue selon le trochos (la roue, par système pentachordique), cas dans lequel <math>Z\omega'</math> est fixé et ne varie pas.</p> <p>- lors d'une descente jusqu'au <math>\Gamma\alpha</math> intermédiaire, celui-ci reste naturel tandis que <math>Z\omega'</math> peut prendre une hyphèse ( <math>Z\omega^{\circ} \Gamma\alpha</math> ). Par contre, il existe des cas où <math>Z\omega'</math> reste naturel en descente tandis que <math>\Gamma\alpha</math> est attiré par le <math>\Delta\iota</math> ( <math>\Gamma\alpha^{\circ} Z\omega</math> ). Quelques chantres appliquent ces principes dans les chants heirmologiques aussi. Quelques manuels interdisent l'usage concomitant d'un dièse en <math>\Gamma\alpha</math> et d'une hyphèse en <math>Z\omega'</math></p> <p>- papad. : dans une partie principée par <math>\Gamma\alpha</math>, <math>\Delta\iota</math> est attiré vers lui ( = <math>\Delta\iota^{\circ}</math> )</p> <p>- avec me mutateur <math>\overset{\circ}{\rho}</math> sur le <math>Z\omega'</math>, la gamme devient mixte : enharmonique pour le tétracorde de la <math>N\eta\tau\eta</math> et diatonique pour le tétracorde intermédiaire. Dans ce cas, <math>\Gamma\alpha</math> reste naturel.</p>
	Stichirarique	$\lambda \pi \overset{\frown}{\underset{\cdot}{q}} \overset{\circ}{\Pi \alpha}$ $\lambda \pi \overset{\frown}{\underset{\cdot}{q}} \overset{\circ}{K \varepsilon}$ $\lambda \pi \overset{\frown}{\underset{\cdot}{q}}$ $\overset{\circ}{\Pi \alpha}$	$\pi \overset{\circ}{q}$	$\pi \overset{\circ}{q} \overset{\frown}{\underset{\cdot}{\alpha}} \overset{\frown}{\underset{\cdot}{\mu \varepsilon}} \overset{\frown}{\underset{\cdot}{\alpha \mu \varepsilon \varsigma}} \pi \overset{\circ}{q}$	$K \varepsilon$ $\Delta \iota$ $\Pi \alpha$	$K \varepsilon$ $\Delta \iota$ $\Pi \alpha$	$\Delta \iota$ $\Delta \iota$ $\Pi \alpha$	$\Delta \iota$ ou $\Pi \alpha$	
	Papadique	$\lambda \pi \overset{\frown}{\underset{\cdot}{q}} \overset{\circ}{\Pi \alpha}$	$\pi \overset{\circ}{q}$						
								mutateurs diatoniques	$\rho$ $\phi$ $\overset{\circ}{\rho}$ $\phi$ $\rho$ $\phi$ $\overset{\circ}{\rho}$ $\rho$
								mutateurs enharmoniques	$\phi$ $\rho$

**m o d e s d i a t o n i q u e s**

Mode	Type de mélodie	Témoin de mode	Début (βάσις)	Intonation (apéchèma)	Notes principales	Terminaisons (Conclusions)			Attrances et Mutateurs	
						Incomplètes	Complètes	Finales		
δ'	Heirmologique				Δι Βου	Δι Βου Πα	Βου	Βου	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ζω subit des hyphèses (bémoles) de manière semblable au α' mode</li> <li>- heirmol. : dans une partie principée par Βου, Πα est attiré vers lui. Selon Chrysanthos, ce même Πα est d'emblée rapproché du Βου.</li> <li>- quelques fois, Κε est attiré par Δι (= Κε<sup>σ</sup>)</li> </ul>	
	Stichirique				Δι Βου Πα	Δι Βου	Πα	Βου		<ul style="list-style-type: none"> <li>- stich. et papad. : dans une partie principée par Δι, il attire Γα (= Γα<sup>σ</sup>)</li> <li>- papad. : si Ζω' est à sa place naturelle, il attire Κε (= Κε<sup>σ</sup>). Selon Chrysanthos, ce même Κε est d'emblée rapproché du Ζω'.</li> </ul>
	Papadique				Ζω' Δι Βου	Ζω'  Πα	Δι	Δι		
colorateurs										

m o d e s d i a t o n i q u e s

Mode	Type de mélodie	Témoin de mode	Début (βάσις)	Intonation (apéchèma)	Notes principales	Terminaisons (Conclusions)			Attirances et Mutateurs	
						Incom-plètes	Com-plètes	Fi-nales		
	Heirmologique	$\lambda \pi \delta \dot{\alpha} N\eta^{\circ}$ 			$\Delta\iota$  Βου Πα Νη	$\Delta\iota$  Βου Πα Νη	$\Delta\iota$ (rare)  Νη	Βου (rare) Νη	<p>- Ζω subit des hyphèses (bémols) de manière semblable au α' mode</p> <p>- dans une partie principée par Βου, Πα est attiré vers lui. Selon Chrysanthos, ce même Πα est d'emblée rapproché du Βου.</p> <p>- pour Γα, Βου (qui est l'équivalent de Ζω dans ce système par triphonie) est attiré vers le Γα (qui est l'équivalent de Νη ; donc = Βου<sup>σ</sup>). Selon Chrysanthos, ce même Βου équivalent de Ζω est d'emblée rapproché du Νη.</p>	
		$\lambda \pi \delta \dot{\alpha} N\eta^{\circ}$ 			Κε (=Βου) Δι (=Πα) Γα (=Νη) Νη (=Δι)	Κε (=Βου) Δι (=Πα) Γα (=Νη) Νη (=Δι)	Γα (=Νη)	Γα (=Νη)		
	Stichirarique	$\lambda \pi \delta \dot{\alpha} N\eta^{\circ}$ 			$\Delta\iota$ Γα Βου Πα Νη	$\Delta\iota$ Γα Βου Πα Νη	$\Delta\iota$ (rare)  Νη	Γα (rare)  Νη		
	Papadique	$\lambda \pi \delta \dot{\alpha} N\eta^{\circ}$  $\lambda \pi \delta \dot{\alpha} N\eta^{\circ}$ 								
	mutateurs diatoniques									
	colorateur chromatique									

m o d e s d i a t o n i q u e s									
Mode	Type de mélodie	Témoin de mode	Début (βάσις)	Intonation (apéchèma)	Notes principales	Terminaisons (Conclusions)			Attirances et Mutateurs
						Incomplètes	Complètes	Finales	
grave diatonique	Heirmologique								<ul style="list-style-type: none"> <li>- sauf pour le système heptaphonique, Ζω subit des hyphèses (bémols) de manière semblable au α' mode</li> <li>- en système penta- ou heptaphonique, dans une partie principée par Δι, Γα est attiré vers lui (= Γα<sup>σ</sup>). De même, Κε est attiré vers le Ζω' naturel (= Κε<sup>σ</sup>). Au total : (= Γα<sup>σ</sup>, Δι Κε<sup>σ</sup>, Ζω').</li> <li>- en système tétraphonique, dans une partie principée par Γα, Δι est attiré vers lui (= Δι<sup>σ</sup>).</li> <li>- la présence d'un mutateur de deuxième mode ( -<sup>οβ</sup> ) dès le début de quelques hymnes a reçu beaucoup d'explications. L'une d'entre elles soutient qu'il s'agit d'une approximation de la gamme diatonique du bas.</li> </ul>
	Stichirarique	 Ζω <sup>σ</sup>							
	Papadique	 Ζω <sup>φσ</sup> (tétraphonique)  Ζω <sup>ρσ</sup> (pentaphonique)  Ζω <sup>μσ</sup> (heptaphonique)	 Ζω	 Ζω <sup>ρσ</sup>  Ζω <sup>ρσ</sup>  Ζω <sup>μσ</sup>	Δι Γα Πα  Ζω	Δι Γα Πα  Ζω	Πα (rare) Ζω	Πα (rare) Ζω	
mutateurs diatoniques	 Ζω <sup>ρσ</sup>  Ζω <sup>φσ</sup>  Ζω <sup>μσ</sup>  Ζω <sup>ρσ</sup>  Ζω <sup>φσ</sup>  Ζω <sup>μσ</sup>  Ζω <sup>ρσ</sup>								



**m o d e c h r o m a t i q u e d o u x**

Mode	Type de mélodie	Témoin de mode	Début (βάσις)	Intonation (apéchèma)	Notes principales	Terminaisons (Conclusions)			Attirances et Mutateurs
						Incomplètes	Complètes	Finales	
<b>β'</b>	Heirmologiqu e				Δι  Πα	Δι	Πα	Πα	<p>- stich. et papad. : dans une partie principée par Δι, il attire Γα (= Πα<sup>σ</sup>) quand la mélodie passe du Δι vers le Γα et revient immédiatement sur le Δι.</p> <p>- le pentacorde du bas varie selon l'étendue de la mélodie :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- pour une descente jusqu'au Πα ou une montée du Νη jusqu'au Δι, le pentacorde est plutôt diatonique.</li> <li>- pour une descente au-dessous du Πα, le pentacorde est plutôt chromatique doux. La montée du Νη jusqu'au Δι est habituellement chantée encore une fois en diatonique.</li> </ul> <p>- dans une partie principée par Βου, Πα est attiré vers lui. Selon Chrysanthos, ce même Πα est d'emblée rapproché du Βου (= Πα<sup>σ</sup>).</p>
	Stichirarique				Ζω' Δι Βου Νη	Ζω' Δι Βου Νη	Δι Βου (rare)	Δι Βου (rare)	
	Papadique				Ζω' Δι Βου Νη	Ζω' Δι Βου Νη	Δι Βου (rare)	Δι Βου (rare)	
	mutateurs chromatiques								

# m o d e s e m p r u n t é s c h r o m a t i q u e s d o u x

Mode	Type de mélodie	Témoin de mode	Début (βάσις)	Intonation (apéchèma)	Notes principales	Terminaisons (Conclusions)			Attirances et Mutateurs
						Incomplètes	Complètes	Finales	
<b>δ'</b> hors mode					Zω' Δι Βου Νη	Zω' Δι Βου Νη	Δι Βου (rare)	Βου	<ul style="list-style-type: none"> <li>- dans une partie principée par Δι, il attire Γα (= Πα<sup>σ</sup>) quand la mélodie passe du Δι vers le Γα et revient immédiatement sur le Δι.</li> <li>- le pentacorde du bas varie selon l'étendue de la mélodie :                             <ul style="list-style-type: none"> <li>- pour une descente jusqu'au Πα ou une montée du Νη jusqu'au Δι, le pentacorde est plutôt diatonique.</li> <li>- pour une descente au-dessous du Πα, le pentacorde est plutôt chromatique doux. La montée du Νη jusqu'au Δι est habituellement chantée encore une fois en diatonique.</li> </ul> </li> </ul>
<b>α'</b> hors mode					Νη' Κε Δι Βου	Νη' Κε Δι Βου	Δι	Δι	<ul style="list-style-type: none"> <li>- dans une partie principée par Βου, Πα est attiré vers lui. Selon Chrysanthos, ce même Πα est d'emblée rapproché du Βου (= Πα<sup>σ</sup>).</li> </ul>
						* Les équivalences sont les suivantes :			
						Πα'      Νη' Νη'      Ζω' Ζω'      Κε Κε        Δι Δι        Γα Γα        Βου	mutateurs chromatiques		
						La discussion fait usage des équivalences.			

**m o d e c h r o m a t i q u e d o u x**

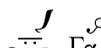
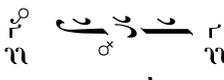
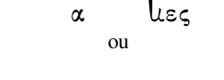
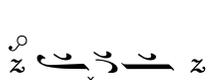
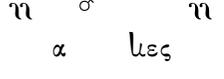
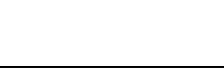
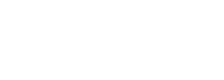
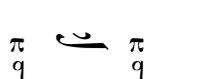
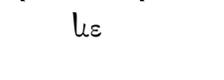
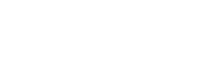
Mode	Type de mélodie	Témoignage de mode	Début (βάσις)	Intonation (apéchèma)	Notes principales	Terminaisons (Conclusions)			Attrances et Mutateurs	
						Incomplètes	Complètes	Finales		
λαβ'	Heirmologique				Δι Βου Νη (rare)	Δι Βου Νη (rare)	Βου	Βου	<p>- stich. et papad. : dans une partie principée par Δι, il attire Γα ( Γα<sup>σ</sup> ) quand la mélodie passe du Δι vers le Γα et revient immédiatement sur le Δι.</p> <p>- le pentacorde du bas varie selon l'étendue de la mélodie :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- pour une descente jusqu'au Πα ou une montée du Νη jusqu'au Δι, le pentacorde est plutôt diatonique.</li> <li>- pour une descente au-dessous du Πα, le pentacorde est plutôt chromatique doux. La montée du Νη jusqu'au Δι est habituellement chantée encore une fois en diatonique.</li> </ul> <p>- dans une partie principée par Βου, Πα est attiré vers lui (= Πα<sup>σ</sup>). Selon Chrysanthos , ce même Πα est d'emblée rapproché du Βου .</p>	
	Stichirique et Papadique				Κε Δι Πα	Κε Δι Πα	Πα	Πα	<p>mutateurs chromatiques</p>	
δ' hors mode					Ζω' Δι Πα	Κε Δι Πα	Δι	Δι	<p>mutateurs diatoniques</p>	
									<p>colorateurs</p>	



m o d e s e n h a r m o n i q u e s

Mode	Type de mélodie	Témoin de mode	Début (βάσις)	Intonation (apéchèma)	Notes principales	Terminaisons (Conclusions)			Attirances et Mutateurs
						Incomplètes	Complètes	Finale s	
γ	Heirmologique				Γα	Κε	Κε	<p>-selon les manuscrits, le mode 3 évolue selon un système de triphonie. Chaque tétracorde alterne entre la forme diatonique <math>\overset{\circlearrowleft}{\Gamma\alpha}</math> et enharmonique. Son caractère enharmonique est assuré par les intervalles <math>N\eta</math> 12/72 <math>\Pi\alpha</math>, <math>\Pi\alpha</math> 12/72 <math>Bou</math>, <math>Bou</math> 6/72 <math>\Gamma\alpha</math>. Selon les théoriciens contemporains, ceci correspond à une gamme tempérée. Mais en pratique, les intervalles sont encore plus serrés entre <math>Bou</math>-<math>\Gamma\alpha</math> et encore plus distants entre <math>\Gamma\alpha</math>-<math>\Delta\iota</math> et <math>\Delta\iota</math>-<math>K\epsilon</math>, ce qui est bien mis en évidence par la représentation de Chrysanthos : <math>N\eta</math> 12/68 <math>\Pi\alpha</math>, <math>\Pi\alpha</math> 13/68 <math>Bou</math>, <math>Bou</math> 3/68 <math>\Gamma\alpha</math>, <math>\Gamma\alpha</math> 12/68 <math>\Delta\iota</math>, <math>\Delta\iota</math> 12/68 <math>K\epsilon</math>, <math>K\epsilon</math> 3/68 <math>Z\omega'</math>, <math>Z\omega'</math> 13/68 <math>N\eta'</math>. La résonance diatonique fait son apparition lors des descentes jusqu'au <math>\Pi\alpha</math> ou <math>N\eta</math>. Mais la composante enharmonique prend aussitôt le dessus lors d'une montée vers <math>\Gamma\alpha</math> et au delà. Ces transitions ne sont pas toujours précisées, et leurs présence n'est manifeste que par les témoins diatoniques lors des conclusions incomplètes.</p> <p>-pour <math>\overset{\circlearrowleft}{\Gamma\alpha}</math>, <math>Bou</math> (qui est l'équivalent de <math>Z\omega</math> dans ce système par triphonie) est attiré vers le <math>\Gamma\alpha</math> (qui est l'équivalent de <math>N\eta</math>; donc = <math>Bou</math> <math>\sigma</math>). Selon Chrysanthos, ce même <math>Bou</math> équivalent de <math>Z\omega</math> est d'emblée rapproché du <math>N\eta</math>. Dans une mélodie principée par <math>\Gamma\alpha</math>, le <math>Bou</math> est en plus diésé, ce qui confère un caractère enharmonique au tétracorde.</p>	
	Stichirarique				Γα Πα	Nη	Γα		Nη
	Papadique	 ou 			$Z\omega'$ (=Γα) $K\epsilon$ (=Bou) $\Delta\iota$ (=Πα) $\Gamma\alpha$ (=Nη) $N\eta$ (=Δι)	$Z\omega'$ (=Γα) $K\epsilon$ (=Bou) $\Delta\iota$ (=Πα) $\Gamma\alpha$ (=Nη) $N\eta$ (=Δι)	Γα (=Nη)		Γα (=Nη)
		mutateurs diatoniques							
		mutateurs diatoniques							
		colorateurs enharmoniques							

m o d e s e n h a r m o n i q u e s

Mode	Type de mélodie	Témoin de mode	Début (βάσις)	Intonation (apéchèma)	Notes principales	Terminaisons (Conclusions)			Attrances et Mutateurs	
						Incomplètes	Complètes	Finales		
grave enharmonique	Héirmologique Stichirarique Papadique	 Γ $\alpha^{\circ}$ ou  Γ $\alpha^{\circ}$ ou  Ζ $\omega^{\circ}$  Ζ $\omega^{\circ}$	 Γ  Γ   Ζ  Ζ	 Γ $\alpha^{\circ}$  Γ $\alpha^{\circ}$ α  Γ $\alpha^{\circ}$  Γ $\alpha^{\circ}$ ou  Γ $\alpha^{\circ}$  Γ $\alpha^{\circ}$ α  Γ $\alpha^{\circ}$  Γ $\alpha^{\circ}$	Ζω Δι Γα Πα	(Ζω) Δι [Γα] [Πα]	(Ζω) (Γα) (Γα)	(Ζω) (Γα) (Γα)	<p>-selon les manuscrits, le mode grave évolue selon un système de triphonie. Chaque tétracorde alterne entre la forme diatonique Γ<math>\alpha^{\circ}</math> et enharmonique. Son caractère enharmonique est assuré par les intervalles Νη 12/72 Πα, Πα 12/72 Βου, Βου 6/72 Γα. Selon les théoriciens contemporains, ceci correspond à une gamme tempérée. Mais en pratique, les intervalles sont encore plus serrés entre Βου-Γα et encore plus distants entre Γα-Δι et Δι-Κε, ce qui est bien mis en évidence par la représentation de Chrysanthos : Νη 12/68 Πα, Πα 13/68 Βου, Βου 3/68 Γα, Γα 12/68 Δι Δι 12/68 Κε, Κε 3/68 Ζω' Ζω' 13/68 Νη'. La résonance diatonique fait son apparition lors des descentes jusqu'au Πα ou Νη. Mais la composante enharmonique prend aussitôt le dessus lors d'une montée vers Γα et au delà. Ces transitions ne sont pas toujours précisées, et leurs présence n'est manifeste que par les témoins diatoniques lors des conclusions incomplètes.</p> <p>-pour Γ<math>\alpha^{\circ}</math>, Βου (qui est l'équivalent de Ζω dans ce système par triphonie) est attiré vers le Γα (qui est l'équivalent de Νη ; donc Βου = Βου<math>^{\sigma}</math>). Selon Chrysanthos, ce même Βου équivalent de Ζω est d'emblée rapproché du Νη. Dans une mélodie principée par Γα, le Βου est en plus diésé, ce qui confère un caractère enharmonique au tétracorde.</p> <p>-le mode Plagal premier enharmonique évolue toujours avec le teracorde du haut enharmonique. Par contre, il donne naissance à deux sous-modes, selon que son tétracorde du bas est diatonique (Βου naturel) ou enharmonique (Βου<math>^{\circ}</math>).</p>	
		 Π $\alpha'$	 Π  Π   Π  Π	 Π $\alpha'$  Π $\alpha'$ Ζω  Ζω Δι  Δι Πα  Πα	Πα' Ζω Δι Πα	Πα' Ζω Δι Πα	Ζω Πα	Πα Πα	Πα Πα	mutateurs enharmoniques 



Τέλος,  
καὶ Τῷ ἐν  
Τριάδι Θεῷ,  
δόξα.

Fin.  
Gloire au  
Dieu en Trois Personnes.