

Initiation à l'apprentissage du système musical byzantin en utilisant la notation et la théorie occidentales

par Stanley J. Takis

On appelle *chant byzantin* la musique traditionnelle de l'Église orthodoxe grecque. Sans entrer en profondeur dans l'histoire longue et complexe de cette ancienne forme de musique vocale, précisons tout de suite que c'est un genre de musique qui a pour but de souligner et d'embellir les textes liturgiques de l'Église, et qui, par conséquent, épouse la langue selon un ensemble de règles strictes, mais emploie en même temps un large éventail de modes et de styles. Les nombreux offices de l'Église orthodoxe consistent en un vaste catalogue de poésie lyrique, qui apparaît sous de nombreuses formes pour de nombreuses intentions différentes. Il existe des milliers d'hymnes, chacune ayant sa propre place prescrite dans le calendrier annuel de l'Église. Les hymnes les plus courantes sont celles de la Divine Liturgie, l'office central de l'Église, contenant le sacrement de la sainte Communion. Il existe cependant plusieurs offices quotidiens, comprenant les Vêpres, les Matines (Orthros), et les Complies, et chaque jour a une célébration différente, avec un ensemble unique d'hymnes. Il existe aussi des offices pour les autres sacrements et pour diverses occasions. Tous ces offices et leurs textes sont destinés à être chantés dans les divers modes de la musique byzantine.

Le chant byzantin plonge ses racines dans l'ancienne musique religieuse de la synagogue et dans la musique profane des Syriens et des Grecs. Au début du 8^e siècle, saint Jean Damascène a codifié un système de huit modes musicaux adaptés au culte chrétien. Ce système s'appelle l'octoèque ("octoèchos" = huit "èchos"/modes). Au cours des siècles, les pratiques d'interprétation de cette musique ont probablement été influencées par divers changements historiques et culturels. Cependant, par le fait que cette musique a été spécifiée dans les canons de l'Église et transmise de génération en génération en tant que tradition, combiné avec le développement d'un système unique de notation, commencé au 11^e siècle et standardisé au 19^e, il est généralement admis par les byzantinologues que le chant byzantin, tel qu'il est pratiqué de nos jours est fondamentalement proche de l'ancienne musique, exception faite de quelques pratiques modales qui ont été ajoutées à la tradition aux alentours du 14^e siècle.

Chaque "èchos" de l'octoèque est une famille de modes. Un mode est un système musical qui repose sur un ton de base et un ensemble de formules mélodiques construit autour de lui. Ces formules sont faites d'un ensemble défini de degrés d'échelle, qui ont des intervalles réglés de manière unique. Le chant byzantin, étant modal, est foncièrement un système mélodique qui ne se prête pas à l'harmonisation moderne. En général, la mélodie n'est accompagnée que par une voix de bourdon sur le ton de base du mode. Cette pratique est mentionnée couramment en tant que "tenir l'ison." L'harmonie de style occidental, avec son usage d'accords, exige l'emploi des gammes majeure et mineure, afin que les accords soient en harmonie. Cela, appliqué à la musique byzantine, détruit en réalité le caractère des modes. Certains réformateurs à l'intérieur de l'Église orthodoxe grecque ont occidentalisé, au cours des deux derniers siècles, les échelles du chant byzantin et ont employé l'harmonie. Cette musique prétendue "néo-byzantine" représente une rupture importante avec la musique byzantine traditionnelle.

Apprendre les caractéristiques des différents modes de l'octoèque est essentiel à la personne souhaitant pratiquer le chant byzantin. La notation byzantine, dont se servent presque exclusivement des chantres qualifiés, demande beaucoup d'études et de pratique pour être comprise et exécutée correctement. Cet article est une tentative de décrire les fondements de la théorie musicale du chant byzantin de telle manière que les personnes éduquées selon la théorie occidentale de la musique et de la notation soient capables de les comprendre. Il n'est pas destiné à remplacer la théorie et la notation byzantines, mais seulement à expliquer la théorie fondamentale derrière elles.

Nombreux sont ceux qui désirent continuer la modernisation de la musique byzantine, mais ce n'est pas le sujet de cet article que d'entrer dans ce débat. Cet article traite de la théorie de la musique byzantine traditionnelle, qui sera toujours la base historique et l'exemple de la façon dont la musique est utilisée à l'intérieur de l'Église. Même si des changements évolutifs devaient arriver, il est toujours important de connaître le caractère fondamental de la musique traditionnelle de l'Église orthodoxe grecque. Sur les qualités artistiques et émotionnelles de la musique byzantine il y a beaucoup d'autres articles accessibles au lecteur désireux d'une compréhension plus approfondie de ces aspects importants de l'art ecclésiastique orthodoxe.

LES CARACTÉRISTIQUES DÉTERMINANTES DES TONS.

Beaucoup d'érudits insistent sur l'usage du mot "mode" comme équivalent de "échos"; l'auteur de cet article a choisi cependant d'utiliser le mot "ton" parce qu'il est beaucoup plus souvent utilisé dans les textes liturgiques, et que chaque "échos" est en réalité une collection de modes apparentés, donc pour les causes de cet article, le mot "mode" sera utilisé plus spécifiquement à l'intérieur de chaque famille tonale. En identifiant les huit tons de l'octoèque, certains les comptent simplement d'un à huit. La pratique grecque courante est de les identifier par leurs formes authentiques et plagales : premier ton, deuxième ton, troisième ton, quatrième ton, premier ton plagal, deuxième ton plagal, ton grave (une forme plagale du troisième ton), et quatrième ton plagal. Les formes plagales sont modalement apparentées à leurs équivalents authentiques et peuvent être légèrement différentes quant à leur tonique et leur dominante, comme aussi quant à leurs formules mélodiques.

Formules mélodiques. Le chant byzantin possède un trésor de formules mélodiques pour chaque mode dans le système. Le corpus est si vaste qu'il ne peut qu'être commenté ici, mais son importance est énorme. Ces formules correspondent à la métrique de la poésie, à la disposition des groupes de syllabes accentuées et non accentuées des mots et des phrases. Il est important de noter que dans le grec liturgique, la langue originale de l'Église orthodoxe, les milliers de textes liturgiques sont tous déjà appliqués à leurs mélodies ou modes spécifiques selon ces formules. Pour beaucoup d'hymnes, l'Église a établi une série de mélodies modèles (les automèles), qui pouvaient être mémorisées par des chantres. Chaque mélodie modèle possède une série d'hymnes (les *prossomia*) qui suivent exactement sa métrique, de sorte qu'elles peuvent être chantées sur l'air du modèle. Par conséquent, ces poèmes lyriques avaient dû être construits avec une mélodie particulière en tête, un fait remarquable, quand on considère la multitude d'hymnes qui devaient être écrites de cette même façon, toute en gardant leur intégrité religieuse et leur maîtrise poétique. Il y a aussi un certain nombre d'hymnes avec des mélodies uniques (les *idiomèles*).

Tandis que tout cela nous a été intégralement transmis en langue grecque, les facteurs métriques (= la prosodie, *NDLTR*), et poétiques (celui-ci encore moins), n'ont pas en général été pris en compte lors de la traduction des textes liturgiques orthodoxes. Par conséquent, quand on trouve un *prossomion* qui a été traduit sans respecter la métrique de la mélodie modèle, le résultat est généralement un éclatement des règles formulaires, qui vient du fait de placer des syllabes non accentuées à la place normale des accentuées et vice-versa, ou de l'usage de mots répétés ou superflus et d'une formulation maladroite pour remplir un fond mélodique fait pour un nombre différent de syllabes. Cela met en évidence l'importance de la connaissance des règles formulaires, non seulement par les chantres, mais aussi par les traducteurs. Si un/e chantre connaît bien les formules mélodiques et rencontre un texte traduit sans la bonne métrique, il ou elle peut construire une nouvelle mélodie qui suit la métrique de la traduction, selon les règles formulaires.

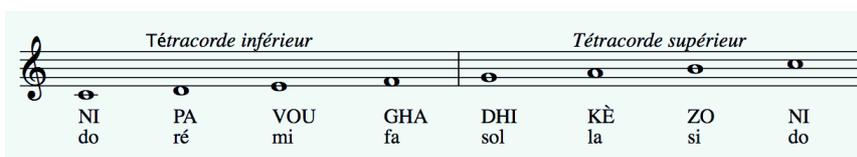
La création des mélodies n'est pas, cependant, une simple question de ficeler ensemble des formules de diverses métriques. La plupart des hymnes ont une forme de peinture musicale de mots,

où certaines formules correspondent à certains mots ou expressions selon leur sens ou leur contenu émotionnel. Donner à des syllabes accentuées un ton plus haut, un temps ou plus de longueur, des notes en plus ou un accent plus fort peut souligner certains mots ou expressions. Par exemple, la syllabe accentuée du mot "cieux" est d'habitude placée sur une note aigüe, puisque nous considérons les cieus comme un endroit bien au-dessus de nous. Pareillement, les mots pour "péché", "mort", ou "enfer" vont souvent en bas de l'échelle, sous la note principale, et sont parfois modulés à une échelle chromatique dure. Le nom du Christ ou d'un saint célébré est souvent rallongé et orné, le rendant un moment musical fort de l'hymne. Le chant byzantin est une forme brillamment expressive de musique religieuse.

Rythme et Tempo. La musique ecclésiastique byzantine est divisée en trois groupes d'hymnes selon le style rythmique. La plupart des hymnes orthodoxes emploient un format court, rapide, une-note-par-syllabe, une classification appelée hirmologique, nommée d'après l'hirmos, qui est la première hymne de l'ode d'un canon, une des formes poétiques. D'autres hymnes emploient un rythme plus long, majestueux, associé à une classification appelée stichérarique, nommée d'après les stichères, hymnes qui sont entrecoupées des "stichi" ou versets, en général des psaumes. Les hymnes stichérariques présentent deux notes ou plus sur la plupart des ou sur beaucoup de syllabes. Certaines hymnes, comme celle des Chérubins ou de la Communion, doivent être rallongées afin de donner au prêtre (*papas*) assez de temps pour terminer ses prières, et dans ce cas, un style très lent, mélismatique et très orné est utilisé, un style appelé papadique.

Il est important de remarquer que les trois styles ne définissent pas le tempo, mais plutôt la simplicité ou la complexité de la mélodie par rapport aux paroles. Dans certains cas, une hymne hirmologique peut même être chantée à un tempo plus lent qu'une hymne stichérarique. La division à ces trois styles est importante parce que chacun à l'intérieur d'une famille tonale byzantine a des caractéristiques modales différentes.

Échelles. Les échelles, ou plus précisément, genres, sont une des caractéristiques déterminantes d'un mode byzantin. Malgré le fait que l'on entend souvent chanter des mélodies byzantines en diverses clés, la musique byzantine a, en réalité, un système de notes fixes. Si nous utilisons l'échelle naturelle (les touches blanches du piano) de "do" à "do", les notes byzantines sont appelées NI, PA, VOUE, GHA, DHI, KE, ZO, et l'octave NI. En fait, ce système est basé sur l'alphabet grec, commençant par "PA."

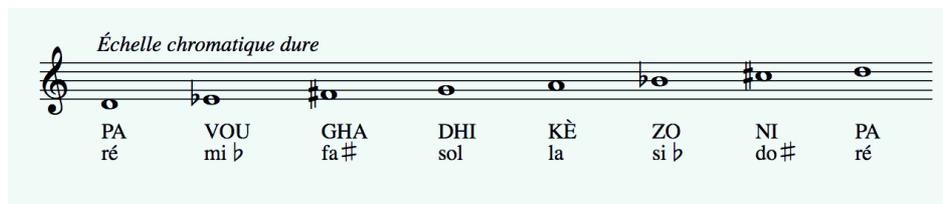


Les échelles peuvent être divisées en sous-échelles : une sous-échelle de 4 notes est appelée un tétracorde (v. fig. ci-dessus), une sous-échelle de 5 notes un pentacorde, et une sous-échelle de 3 notes un tricolore. La musique byzantine utilise ces sous-échelles en alternant des phrases mélodiques entre elles. La théorie de la musique byzantine ne fait pas la distinction entre échelles (ou gammes) majeures et mineures comme le fait la musique occidentale. Au lieu de cela, elle emploie quatre genres d'échelle complète, appelés respectivement diatonique, enharmonique, chromatique molle et chromatique dure. (Ceux-là ne sont pas à confondre avec les termes similaires usités par la théorie de la musique occidentale.) Tandis que les gammes occidentales sont faites d'intervalles appelés tons et demi-tons, les échelles byzantines ont des tons précis, qui sont dans la plupart des cas, micro-tonalement différents des notes des gammes occidentales.

Échelle diatonique. L'échelle diatonique byzantine qui commence et finit par "do" ressemble tout à fait à une gamme occidentale de "do majeur". Cependant, elle ne sonne pas tout à fait comme celle-ci. Le "mi" et le "si" sont chantés un peu plus bas que le "mi" et le "si" normaux. Aussi, le "si" est normalement naturel quand la mélodie monte, mais bémolisé quand la mélodie descend. Parfois, quand le chant byzantin est noté avec la notation occidentale, on peut voir l'échelle du genre diatonique notée avec un simple "si bémol" à la clef. Cela ne veut pas dire que c'est comme une gamme de "fa majeur" ou de "ré mineur". Cela veut dire seulement que le "si bémol" est souvent utilisé en tant que note altérée dans cette gamme. Le premier ton, le quatrième ton, le premier ton plagal et le quatrième ton plagal, de même que le style papadique du ton grave utilisent tous l'échelle diatonique.

Échelle enharmonique. L'échelle enharmonique ressemble beaucoup à une gamme majeure. Comme la note dominante est en général "fa", on pourrait dire qu'elle est similaire à la gamme de "fa majeur". Le ton 3 et le ton grave (sauf le ton grave diatonique) sont du genre enharmonique.

Échelle chromatique. L'échelle chromatique molle est basée près du "sol" naturel. Le "la" au-dessus est légèrement bémolisé, et l'échelle monte rarement au-dessus du "do", mais quand elle le fait, le "mi" aigu est en général bémolisé. En descendant de "sol", la plupart des phrases mélodiques reposent sur "mi", mais si elles descendent jusqu'à "do", le "ré" est bémolisé comme l'échelle chromatique dure (v. plus bas). Les transcriptions sur portée occidentale de cette échelle utilisent parfois un signe de bémol pour le "la", néanmoins la vraie hauteur de la note est quelque part entre "la" et "la" bémolisé. Le deuxième ton, le quatrième ton et le deuxième ton plagal emploient tous l'échelle chromatique molle dans certains de leurs styles.



L'échelle chromatique dure (v. fig.) est basée sur "ré", suivi de "mi b", de "fa # " (plus diésé que d'un demi-ton), de "sol", de "la", de "si", de "do #" (très diésé), et de "ré". Remarquez qu'il y a deux intervalles dans cette échelle avec une distance de plus d'un ton et demi. C'est cette échelle qui a quelque chose de cet accent "oriental" que la culture occidentale associe avec la musique exotique du Moyen Orient. C'est l'échelle dont Roubanis s'était servi dans sa chanson à succès, "Miserlou". Saint-Saëns l'a employée pour la "Bacchanale" de son opéra *Samson et Delilah*. Bien que pour quelques-uns, cette échelle puisse déclencher des visions de danseuses du ventre, elle est souvent employée dans la musique ecclésiastique byzantine pour des thèmes lents et solennels. L'échelle chromatique dure est l'échelle normale pour les mélodies plus longues du deuxième ton plagal et se trouve également dans quelques styles du deuxième ton.

Modulations. Dans la musique occidentale, les modulations signifient des changements de clef à l'intérieur d'un morceau. Les mélodies byzantines changent parfois d'échelle ou de mode pour ajouter de l'expression au texte.

Altérations accidentelles. Il y a des altérations accidentelles dans le chant byzantin. Par exemple, si une mélodie dans une échelle uniquement diatonique arrive aussi haut que "si", puis descend aussitôt, alors ce "si" sera chanté bémolisé. Bien qu'il existe des signes dans la notation byzantine pour les altérations accidentelles, ils ne sont parfois même pas notés, puisque leur fonctionnement est gouverné par des "lois d'attraction" de note en note, unique à chaque mode, et le chantré est censé avoir l'habitude de cette pratique. En fait, l'exécution de nombreuses tournures musicales peut différer de la notation propre de la musique. L'équivalent de cela en musique occidentale est appelé *musica ficta*.

Embellissements. L'ornementation est une partie importante de la musique byzantine. Dans la notation byzantine, il y a des symboles de qualité qui pourraient être assimilés aux symboles d'embellissement de la théorie et de la notation occidentales. D'autres embellissements font partie de la *musica ficta* qui est gagnée par l'expérience de la performance. Des embellissements sont fréquents et aident à accentuer ou autrement souligner certains mots dans une phrase. Bien que ces ornements aient leur caractère proprement byzantin, la personne formée à la théorie occidentale remarquera des figures très similaires aux grupettos, trilles, mordants, et appoggiatures, autant dans leur formes authentiques que dans leurs inversions.

Les notes principales. Une des caractéristiques déterminantes d'un mode musical est la note principale (ou note clef), appelée la *tonique* dans la théorie occidentale. La note principale peut varier entre les différents modes à l'intérieur d'un èchos. Nous appelons souvent cette note principale la "finale" parce que normalement elle est la dernière note dans une mélodie. D'autres notes que la tonique, qui sont utilisées **largement** plus que d'autres, sont appelées des notes *dominantes*, (à ne pas confondre avec la dominante, qui est le cinquième degré d'une gamme occidentale). Les notes dominantes dans une échelle sont un des traits déterminants du mode.

Ison. L'ison (*isokratima*), ou le bourdon d'accompagnement sur la tonique, peut être chanté de plusieurs façons, variant de mode en mode. Dans les formes hirmologiques et les stichériques plus rapides, il est chanté le plus souvent sous les textes. Dans les formes plus lentes et ornées comme la papadique, il est souvent bourdonné sur une syllabe neutre ou fredonné avec la bouche légèrement ouverte. Dans certains modes, il est principalement sur la même hauteur, mais dans d'autres modes il peut monter ou descendre, basé sur le ton fondamental de la phrase musicale. Par exemple, si une mélodie place une phrase sur le tétracorde supérieur, l'ison se mettra sur la note de base de ce tétracorde. La dernière note d'une phrase se termine normalement sur l'ison. Lorsque la mélodie plonge au-dessous de l'ison, celui-ci sera à l'unisson avec la mélodie ou tombe sur la note de base du tétracorde d'en-dessous.

Un chantre parlait de l'ison comme "le plancher sur lequel danse la mélodie." C'est une bonne métaphore. La tension et la détermination que l'on ressent par les notes changeantes de la mélodie contre l'ison inchangé crée une expressivité capable de sublimer le sens des textes d'une manière que d'autres formes d'harmonie ne le peuvent.

Cadences. Tous les textes contiennent des propositions et des phrases, terminées en général par des virgules ou des points. Les fins des phrases musicales et des mélodies sont appelées *cadences*, et elles servent souvent de ponctuations musicales. Une cadence consiste en la dernière note d'une phrase et de la note ou des notes juste avant elle. Dans la musique byzantine, certaines notes et certains motifs musicaux particuliers servent systématiquement de cadences et aident à définir le mode. Les cadences peuvent être divisées en général en deux catégories : non-finales et finales. Les cadences non-finales (appelées aussi cadences partielles) finissent sur une note dominante et sont placées au milieu des phrases, agissant comme une sorte de virgule ou de pause. Les cadences finales finissent sur la note tonique à la fin des phrases et agissent comme un point-virgule ou un point. Dans la musique byzantine, il existe aussi une ultime cadence allongée, qui se produit tout à fait à la fin de certaines hymnes, agissant ainsi comme un signal au prêtre de continuer par la partie suivante de l'office.

Le tableau qui suit montre les échelles et les notes principales des huit tons. Il n'est pas censé être complet ni magistral, mais il illustre la variété des modes que l'on trouve dans le système byzantin. Il montre les éléments caractéristiques les plus fondamentaux de chaque ton, à l'exception des formules mélodiques et les cadences. Ce tableau est limité aux styles rythmiques hirmologique et stichérique, mais il devrait être mentionné que les modes papadiques ont parfois leurs propres échelles et notes principales.

tons dissonants. C'est une pratique relativement récente. Le style stichérarique du premier ton utilise une dominante de "fa" et a un éventail mélodique plus restreint, bien qu'il puisse s'élargir quand une expression dramatique est requise.

Deuxième ton. Le deuxième ton emploie l'échelle chromatique molle, centrée sur "sol", et est utilisé largement dans la Divine Liturgie : dans les deux premiers antiphones, l'hymne de la Petite Entrée, le Trisaghion, les hymnes après la Communion, et le kondakion de l'Enfantrice de Dieu, "*Prostasia ton Christianon*" ("*Protection infaillible*"). Dans le style hirmologique, il y a aussi un mode qui utilise l'échelle chromatique dure avec "mi" comme note de base.

Ve-nez, a-do-rons et pros-ter-nons-nous...

Δέυ - τε προ - σκυ - νή - σω - μεν και προ - σπέ - σω - μεν...
 Dhef - te pro - ski - ni - so - men ke pro - spe - so - men...

Deuxième ton dans le style hirmologique. Comme la note principale ("sol") de ce mode est au milieu de l'échelle, l'ison suit la mélodie quand elle tombe au-dessous de "sol".

*Les deux altérations représentées plus haut veulent montrer où peut se produire un **micro-intervalle** de l'échelle.*

Troisième ton. Le troisième ton et sa forme plagale utilisent tous les deux l'échelle enharmonique, centrée sur "fa" et sonnante comme "fa majeur", surtout comme l'ison fait souvent des allers-retours entre "fa" et "do" (comme des timbales, ce qui suggère un motif harmonique "fa"-do 7°-"fa" à l'oreille occidentale). Les cadences partielles reposent en général sur "ré", comme dans "*Efrenestho ta ourania*" ("*Que les cieux se réjouissent*", v. plus bas). Le kondakion de la Nativité, "*I Parthènos simeron*," ("*La Vierge en ce jour*") est une hymne familière de troisième ton.

Un autre exemple est la troisième stance des Lamentations du Grand Samedi, "*Eghènè passè*." ("*Tous les peuples*")

Que les cieux se ré-jou-is-sent et que la ter--re tres-sail--le de joie...

Ευ-φραι - νέ-σθω τα ου - ρά-νι-α, α-υαλ-λι - ά-σθω τα ε - πί-γει-α...
 Ef - fre - ne-stho ta ou - ra-ni-a, a - yal-li - a-stho ta e - pi-yi - a...

Quatrième ton. Le quatrième ton a une série complexe de modes, et la plupart sont basés sur "mi". Cela donne un caractère très particulier et reconnaissable. Des chantres d'ison inexpérimentés veulent invariablement faire le bourdon sur "do" au lieu de "mi" dans ce ton, faisant sonner les mélodies comme une voix d'accord en clef de "do". Deux hymnes bien connues du quatrième ton sont le canon de l'Hymne Acathiste, "*Anixo to stoma mou*" ("*Ma bouche s'ouvrira*") et les anavathmi "*Ek neotitos mou*" ("*Depuis ma jeunesse*") que nous entendons dans l'office de la Paraclisis. Des tropaires et kondakions dans le quatrième ton, comme le tropaire de la Nativité "*I Ghennisis sou, Christe*" ("*Ta Naissance, ô Christ*", v. plus bas) et le tropaire de l'Annonciation, "*Simeron tis sotirias*" ("*Aujourd'hui, c'est le commencement*") sont en fait chantés dans l'échelle chromatique molle, avec "sol" comme note principale, mais les cadences finales sont toujours sur "mi". Un exemple de ce mode aux formules mélodiques très distinctives est le kondakion (de l'Entrée au temple, NDLTR) "*O Katharotatos*" ("*Le Temple très pur*").

Ta Nais-san-ce, ô Christ no-tre Dieu...

Moderato

Η γεν-νη - σίς σου Χρι - στέ ο Θε - ός η - μών...
 I yen-ni - sis sou Chri - ste o The - os i - mon...
 ...αυ - τή γαρ οι τοίς ά - στροίς λα - τρεύ-ον-τες...
 ...af - ti ghar i tis a - stris la - trev-on-des...
 ...à el-le, ceux qui a-do-raient les as-tres...

Quatrième ton dans le style hirmologique pour tropaires. Dans l'exemple à gauche, le tropaire de la Nativité illustre l'ison sur "mi" dans la première phrase. Dans des hymnes de cette échelle chromatique molle, le ton de base est "sol". comme on voit sur la seconde ligne. Remarquez comment l'ison monte pour entonner "sol" pendant cette phrase.

Premier ton plagal. Le style hirmologique du premier ton plagal est un mode très aigu, basé sur "la" de l'échelle diatonique. Pour des raisons de confort vocal, il est souvent chanté sur une note plus basse. Les *Evloghitaires* de l'Office des défunts sont un exemple de ce style. Le tétracorde sur "la" imite le tétracorde sur "ré", le "si" est donc naturel si une phrase s'étend au-delà. Dans le style stichérarique, il y a des modulations fréquentes entre "ré" et "la", bien que, assez curieusement, la note finale soit "sol", sauf pour les cadences ultimes (celles qui donnent le signal au prêtre), qui redescendent sur "ré". Des exemples du premier ton plagal de style stichérarique sont "*Christos Anesti*" ("*Christ est ressuscité*"), et les deux premières stances des Lamentations du Grand Samedi. Le style papadique du premier ton plagal est un mode de "ré majeur" très libre et expressif.

Il est digne en vé-ri-té de te nom-mer bien-heu-reu-se...

Α-ξι-ον ε - στίv ως α - λη - θός μα - κα - ρί - ζειv σε...
 A-xi-on e - stin os a - li - thos ma - ka - ri - zin se...

Premier ton plagal de style stichérarique. Ce mégalynaire montre une échelle tétracordale basée sur "ré" et "la". L'ison mouvant repose sur la note de base de chaque tétracorde. Remarquez le "si" naturel dans la phrase montante.

Deuxième ton plagal. Le deuxième ton plagal utilise une échelle chromatique molle dans son style hirmologique (un exemple en est le tropaire résurrectionnel "Anghelikè dynamis" = "Les puissances angéliques") et une échelle chromatique dure dans ses styles stichérarique et papadique. Ces styles plus longs se voient souvent dans les hymnes des Chérubins et de la Communion. Comme le premier ton plagal, il utilise souvent une forme tétracordale de l'échelle, et module souvent entre les tétracordes.

Nous qui re-pré-sen-tons mys-ti-que-ment les Ché-ru-bins...

Lento

Οι τα Χε - ρου-βίμ μυ-στι - κός ει-κο-νί - ζον-τες...
 I - ta Che - rou-vim, my-sti - kos i-ko-ni - zon-des...

Deuxième ton plagal en style papadique. La plupart des morceaux papadiques peuvent être identifiés comme l'œuvre d'un compositeur individuel. L'exemple ci-dessus est une composition par Jean Sakellaridis, un compositeur relativement moderne, qui était influencé par la musique occidentale. Remarquez l'échelle chromatique dure et l'usage de mélismes dans les mesures 7 et 8.

Ton grave. La forme plagale du troisième ton est appelée ton grave, parce qu'un de ses modes se termine sur une note anormalement basse. Le mot grec *varys* (=lourd) est aussi utilisé pour désigner ce ton. Il utilise en majorité la même échelle enharmonique et la même note principale que le troisième ton, mais avec des formules et des notes dominantes différentes.

Quel Dieu est grand com-me no-tre Dieu ?

Maestoso

Τίς Θε - ός μέ - γας ως ο Θε - ός η - μών.
Tis The - os me - ghas os o The - os i - mon.

Comme exemple de ce ton, nous avons le tropaire résurrectionnel “*Katelysas to stavro sou...*” (= “*Par ta croix, Tu as aboli...*”). Le prokimenon de la Pentecôte (v. ci-dessous) en est un autre. La forme papadique du ton grave a la note finale la plus basse de tous les modes byzantins : ZO (“si”). Ce mode est diatonique, non pas enharmonique, et est désigné comme “grave diatonique”.

Quatrième ton plagal. Le merveilleux et versatile quatrième ton plagal est utilisé très largement et a des hymnes de tous les tempos et rythmes écrites pour lui. Il est d'une échelle diatonique qui commence par “do”, ou, dans le cas des tropaires et des kondakions, par “fa”. Dans ce dernier cas, un “si bémol” est utilisé, non pas parce que l'échelle serait enharmonique, mais parce que l'échelle est transposé à “fa” et les mêmes intervalles, ceux de l'échelle de “do”, sont gardés.

Tu es bé--ni, ô Christ, no--tre Dieu...

Allegro

Ευ-λο-γη - τός εί, Χρι - στέ ο Θε - ός η - μών,...
Ev - lo - yi - tos i Chri - ste o The - os i - mon,...

Style hirmologique du quatrième ton plagal pour des tropaires.

Ce mode particulier du quatrième ton plagal est basé sur “fa”, plutôt que sur “do” et est désigné comme “triphonos”.

CONCLUSION

Comprendre et apprécier le chant byzantin est important, non seulement pour ceux qui le pratiquent, mais aussi pour les musicologues. Son influence sur la musique occidentale est un sujet trop souvent négligé. Il y a beaucoup à savoir sur la théorie et la pratique de la musique byzantine, et cette brève introduction à l'Octoèque ne donne qu'un petit échantillon de l'immense variété du matériel musical se trouvant dans le chant byzantin. La lecture au sujet de cette musique est utile, mais rien ne remplace son écoute en réalité, chantée par de bons chantres et chœurs byzantins. Il existe beaucoup d'enregistrements accessibles sur internet et sur CD. Il y a aussi de plus en plus de transcriptions de musique byzantine en notation sur portée, qui deviennent accessibles. La musique byzantine est également notée de plus en plus avec des paroles en d'autres langues, mais la qualité de ce travail est irrégulière, car l'application des règles de la théorie byzantine fait souvent défaut. Espérons que ce modeste article déclenchera une recherche

supplémentaire de cette ancienne forme d'art et que la connaissance et la familiarité gagnées par l'étude contribuera à perpétuer cet art sacré.

BIBLIOGRAPHIE, LECTURES COMPLÉMENTAIRES ET LIENS WEB UTILES

Cavarnos, Constantine, *Byzantine Sacred Music*, 1974, Institute for Byzantine and Modern Greek Studies.

Conomos, Dimitri, *Byzantine Hymnology and Byzantine Chant*, 1984, Hellenic College Press, Brookline, MA.

Melling, David, *Reading Psalmodia*, Sans date, accessible sur www.newbyz.org.

Roubanis, Nicholas, *The Greek Orthodox Sunday Matins Service, from Byzantine to Modern notation*, 1958, N. Roubanis, New York.

Savas, Savas J., *Byzantine Music: Theory and Practice*, 1975, Holy Cross Orthodox Press, Boston.

New Byzantium Publications: www.newbyz.org – La page web de l'auteur, qui contient d'autres nombreux articles sur le chant et la musique de l'Église orthodoxe grecque et beaucoup de partitions téléchargeables notées sur portées occidentales, en grec comme en anglais.

St. Anthony's Monastery Divine Music Project: www.stanthonysmonastery.org/music/Index.html – Un site avec beaucoup de partitions musicales en anglais et beaucoup d'articles, d'essais, et de liens sur la musique traditionnelle byzantine.

Cappella Romana: www.cappellaromana.org – Ce site offre des enregistrements professionnels de musique byzantine et quelques partitions qui juxtaposent notation byzantine et occidentale sur la même page.

The Axion Estin Foundation: www.axionestin.org – Une organisation dédiée à l'avancement de la musique byzantine. Ce site contient de l'information concernant leurs fréquents colloques publics.