INTRODUCTION

La recherche sur le *mélos* engagée pour le présent travail est la résultante d'un travail de direction musicale et de composition mené pour la compagnie *Démodocos* qui, à la suite des efforts de Stephen Daitz en faveur d'une prononciation restituée du grec ancien, oeuvre depuis plus de vingt ans pour la déclamation, le chant, le théâtre et la danse suivant les principes esthétiques de la scène attique du Vème siècle. A l'université François Rabelais en octobre 1995 Philippe Brunet nous proposa, après quelques séances de travail déjà fructueuses à l'atelier qu'il y animait, de composer la musique sur ses traductions de l'*Odyssée* d'Homère en vue d'un spectacle de la compagnie porté par l'association *Démodocos Tours* s'intitulant : *Les Amours d'Arès et Aphrodite*, créé à Tours, salle Thélème, le 13 mai 1996 et représenté au Grand Amphithéâtre de la Sorbonne, les 14 et 15 juin 1996. C'est à l'issue d'une deuxième collaboration en 1997 pour le spectacle *A quand Agamemnon ?*[1] qu'il nous invita à travailler sur les strophes lyriques des chœurs de tragédie, en commençant par les *Choéphores* et les *Euménides* de l'*Orestie* d'Eschyle pour une création l'année suivante, en 1998. A partir de ce moment nous commençâmes à étudier les beautés si pleines de mystères de la musique grecque au travers d'ouvrages de référence dont les plus utiles immédiatement (et qui nous ont accompagné jusqu'ici) : *La musique grecque antique* de Jacques Chailley[2], *La musique grecque* de Théodore Reinach[3], et d'Annie Bélis : *Aristoxène de Tarente et*

1. Tragédie de Ph. Brunet en grec ancien restitué et en français créé en hommage à Eschyle, avec l'ode *L'Empereur* d'Éric Pide ; mise en scène de Ph. Brunet, scénographie (scènes, vidéo, masques, costumes) de Laetitia Delafontaine et Grégory Niel. Spectacle créé le 18 mars 1997, salle Thélème, et joué au Théâtre de l'Escalier des Doms (Festival universitaire d'Avignon, les 26 et 27 avril), repris à Tours le 6 mai salle Thélème, et joué le 16 mai dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne.

2. CHAILLEY, Jacques. *La musique grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1979.

3. REINACH, Théodore, *La musique grecque*, Payot, 1926.

Aristote : le Traité d'harmonique[4] et *Les Hymnes de Delphes à Apollon*[5]. Ces monographies nous ont permis, en plus de la prise de conscience de l'évolution complexe des systèmes musicaux entre l'époque archaïque et l'époque romaine, ainsi que des problématiques liées à l'organologie antique, de lire les notations musicales antiques publiées notamment dans le *DAGM*[6]. Suivant la position de Jacques Chailley "moins tranchée que celle de Gombosi"[7] sur la question des pseudo « modes grecs», nous avons composé nos premières strophes (pour Eschyle donc) en adoptant les systèmes ou tropes alypiens dans le *genre diatonique*, le plus ancien, par souci de ne pas pénétrer par effraction sur les terres moins fermes des genres à *puknon* (dits *pyknés*) ou les deux notes mobiles du tétracorde se retrouvent à la base de celui-ci "resserrées" dans un intervalle plus petit que l'intervalle compris entre la plus haute de ces deux notes et la borne supérieure de la quarte. Compte-tenu de ce *genre diatonique tendu* (selon la définition d'Aristoxène de Tarente) dans lequel se présentaient les adaptations musicales de quelques *stasima* choisis (dont la fameuse apparition des Euménides dans la parodos de la pièce du même nom), dans des compositions réalisées à partir de systèmes tout droit tirés des tropes des tables alypiennes, ces pièces pouvaient parfois faire entendre des contours méliques conjoints ou certaines inflexions sur accent circonflexe assez proches de ce mélos dans lequel évoluent les deux hymnes de Mésomède publiés par Vincenzo Galilei[8] (ὕμνος εἰς Ἥλιος, ὕμνος εἰς Νέμεσιν). C'est le commentaire qu'en avait fait Annie Bélis, qui avait honoré de sa présence au printemps 1998 la présentation de ces compositions sur l'*Orestie* d'Eschyle lors d'une séance du séminaire de métrique de Jean Irigoin à l'École Pratique des Hautes Études. Les échelles sont régulières et la progression du *mélos*, diatonique, se fait le plus souvent sans métabole, comme l'*Hymne à Hélios*, noté en lydien diatonique sans *métabole*. Un premier

4. BÉLIS, Annie, *Aristoxène de Tarente et Aristote : le Traité d'harmonique*, Paris, Klincksieck, coll. « Études et Commentaires », vol. 100, 1986.

5. BÉLIS, Annie. *Corpus des Inscriptions de Delphes. Les Hymnes à Apollon* (Tome III). éd. Paris : de Boccard, 1992.

6. Abréviation qui sera utilisée ici pour *Documents of Ancient Greek Music* d'E. Pöhlmann et M. L. West.

7. CHAILLEY, Jacques. *op. cit.*, p. 105 : "C'est en 1949 qu'au congrès de musicologie de Bâle Otto Gombosi pouvait prononcer la phrase percutante "The Greeks knew no modes", [...]. Notre position toutefois était moins tranchée que celle de Gombosi. Elle était – et elle reste – que les Grecs ont bien connu des "modes", mais que ceux-ci doivent être définis différemment de ce qu'on pense. Ils sont pour eux restés des archaïsmes [...]"

8. Dans son *Dialogho della musica antiqua e moderna*, page 97, sans transcription musicale.

travail, scolaire par certains aspects, mais encouragé par Jean Irigoin qui m'écrivit, à la suite de cette présentation, pour m'engager à continuer ces expérimentations sur les strophes lyriques.

Dans les compositions de cette première période (1997-98), la question de la responsion accentuelle et de sa traduction musicale a fait l'objet d'un traitement différencié qui sera expliqué plus loin. Les compositions sur l'*Orestie* d'Eschyle reprendront à partir de 2009-10 lorsque *Choéphores* et *Euménides* seront reprogrammées à l'occasion du festival des *Dionysies* en 2010, augmentations qui témoignent de l'évolution de notre approche du *mélos* antique. C'est ainsi que le chant de l'exodos des *Euménides* fut noté en enharmonique, pour être chanté sur des quarts de ton, l'une de nos premières tentatives dans ce genre, initiée en 2007 avec la mise en musique de la *Première Pythique* de Pindare, la création musicale sur les fragments conservés de l'*Erechthée* d'Euripide pour la recréation de cette tragédie le 12 octobre 2007 au Grand Amphithéâtre de La Sorbonne, et la mise en musique du cinquième stasimon d'*Antigone* de Sophocle.

L'*Orestie* d'Eschyle a ainsi reflété la progression de notre travail sur une période de plus de dix années, entre les premières mises en musique (1997-98) et les dernières qui datent de 2010 : entre les expérimentations de la première période et celles de la dernière, le *mélos* s'est tourné vers l'enharmonique mais, résultat de cette longue durée, ont subsisté les échelles diatoniques pour garder présents ensemble dans cette œuvre capitale à tous égards les deux *genres* musicaux les plus classiques et caractéristiques des tragédies d'Eschyle. Dans la mise en musique des *Suppliantes* du même auteur, en 2015-16, on a fait le choix de conserver une seule et même échelle enharmonique pour l'ensemble des strophes restituées, ce qui nous permettra de développer dans des *mélè* très semblables en apparence un *mélos* épousant la courbe des paroles afin de tester la consistance dramatique de cette sensation de rengaine, l'une des critiques adressées à Eschyle dans les *Grenouilles* d'Aristophane.

La deuxième étape décisive de l'étude sur le *mélos* s'est jouée avec la restitution des strophes de l'*Antigone* de Sophocle, travail commencé en 2004-05 pour le chant de la parodos et

des stasima I, II et III, puis dans un second temps le commos composé pour Estelle Meyer, la comédienne qui devait jouer le rôle d'Antigone à Avignon en juillet 2006. Dans un troisième temps, en 2007, seront écrits le stasimon IV (encore à l'état d'ébauche aujourd'hui) et surtout le stasimon V dans une échelle enharmonique : le développement des chorégraphies nées de l'interprétation du rôle d'Antigone par Philippe Brunet sont contemporaines de cette évolution du *mélos* dans *Antigone*. De fait, malgré l'unité au moins apparente des échelles utilisées pour les 4 premiers stasima et la parodos, le Stasimon V, écrit dans le genre enharmonique, tranche avec le reste de la pièce. Il s'agissait alors d'un défi visant à faire chanter par le chœur un mélos enharmonique sur une étendue de plus de deux tétracordes, cherchant à appliquer la règle directrice de l'unité du *mélos* chez Aristoxène de Tarente dont il sera question dans la première partie. La composition des strophes d'*Antigone* a été décisive en cela qu'à partir d'un *système* commun nous avons recherché à faire varier les échelles issues des trois genres principaux de la musique grecque (diatonique, chromatique et enharmonique). Ce qui nous permit d'enrichir le *mélos* d'une strophe à l'autre tout en restant dans ce *système*.

L'écriture et l'interprétation dans le genre enharmonique tentées dans l'*Orestie* et dans *Antigone* ont fait l'objet à partir de 2007 d'une recherche régulière, qui allait nous faire mesurer lors de la restitution musicale de la *1ère Pythique* de Pindare à l'ÉNS en 2007 avec Philippe Brunet et Anne-Iris Muñoz, composée dans ce genre, la richesse et les potentialités harmoniques du *mélos* en question. Mais cette pratique du genre enharmonique allait aussi aider à lever une partie du problème de la non-congruence du *mélos* musical avec le *mélos* accentuel dans les couples strophes/antistrophes soumises à responsion, et soumises théoriquement, au nom de la pratique chorale "amateure" des choreutes du Vème siècle, à un *mélos* identique de la strophe à l'antistrophe, malgré les variations accentuelles d'une strophe à l'autre. Cette question de l'accord entre *mélos* musical et *mélos* accentuel est en effet l'un des éléments de critique musicale que l'on trouve dès l'Antiquité et qui a une influence non négligeable lors du travail de restitution musicale comme il

l'avait déjà sans doute lors de la composition des strophes tragiques au Vème siècle. Le *mélos* musical doit-il traiter la syllabe accentuée d'un mot par les hauteurs les plus aiguës affectant ce mot (la "loi de l'accent" selon Théodore Reinach) ? Quand on chante ou compose en enharmonique, les différences de hauteurs, significatives lorsqu'il s'agit d'intervalles consonants comme la quarte ou la quinte, semblent d'une certaine manière musicalement neutralisées par la progression par quarts de ton qui ne produit pas les mêmes effets acoustiques. L'étude enharmonique d'une strophe offre des solutions quant au problème de la responsion accentuelle et ce fut l'enseignement que nous tirâmes de la restitution de la *première Pythique* de Pindare.

La troisième étape décisive fut la restitution musicale des *Bacchantes* d'Euripide, en 2012. Aborder le chef-d'oeuvre d'Euripide nous a conduit à varier autant que possible les échelles musicales notamment suivant le principe des *nuances* qui apparaît à la fin du *Traité d'harmonique* d'Aristoxène de Tarente. Les témoignages sur l'Euripide musicien et compositeur nous autorisaient à imaginer des dispositifs, des *harmoniai* se différenciant grandement à l'intérieur d'une même tragédie. La liberté qu'Euripide, défenseur de la Nouvelle Muse, avait prise lui-même à l'égard des répertoires antérieurs nous a invités à plus de liberté dans un souci de recherche harmonique susceptible de faire ressortir l'originalité des strophes chantées des *Bacchantes*. Aussi, à la différence des autres tragédies mises en musique à ce jour, chaque stasimon a appelé une harmonie différente. En comparaison, la composition réalisée pour les *Suppliantes* d'Eschyle en 2015-16 a été contrainte dans une seule et même échelle que nous avons affectée à l'ensemble des strophes ; l'utilisation d'instruments à anches pour l'accompagnement des choreutes dans les *Bacchantes* (orgue à bouche, aulos) a permis de renforcer cette différenciation. Mais ce qui a représenté l'évolution la plus importante est la mise en pratique de façon consciente des différents types de nuances telles qu'elles semblent admises dans le traité de Cléonide sans être du tout détaillées et qui ont dû pourtant servir dès le Ve siècle à exprimer des émotions variées, acoustiquement marquées par une disposition des intervalles suivant des nuances encore plus caractéristiques que les seules

différences entre enharmonique, chromatique et diatonique *tendu*. La mise en musique des *Bacchantes* d'Euripide nous a permis d'accéder à ce niveau plus riche du *mélos* auquel nous invitait Euripide lui-même, connu pour la richesse de sa palette musicale.

Suivront après une pause nécessaire pour tirer le meilleur parti des enseignements de ces expérimentations, les restitutions de strophes dramatiques des tragédies *Œdipe roi* de Sophocle et *Sept contre Thèbes* d'Eschyle pour les *Dionysies* 2014, une application décalée du *mélos* tragique sur les strophes de la traduction française et métrique des choeurs de *Lysistrata* d'Aristophane pour les *Dionysies* 2013, les compositions pour *Les Suppliantes* d'Eschyle pour les *Dionysies* 2016, et enfin le travail musical avec la complicité de Maël Bailly sur le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle créé lors des *Dionysies* 2017 et qui sera donné à l'auditorium du musée du Louvre en ouverture des prochaines *Dionysies*, le 21 mars 2018.

Dans cette entreprise de restitution musicale des strophes tragiques ou de la lyrique chorale, quelles méthodes développer ? Faut-il composer le *mélos* seulement après avoir identifié sur le papier une rythmisation possible des éléments métriques, ou bien est-il préférable de favoriser une transcription musicale en tenant compte des points d'appui, des chevilles qui se rencontrent de la strophe à l'antistrophe et de laisser s'exprimer les éléments eux-mêmes ? Faut-il composer à partir d'une théorie de correspondance, ou de non-correspondance, au sein du système antistrophique, entre le *mélos* accentuel et le *mélos* musical, après s'être confronté à la question de la transposition des mètres dans un rythme ? Et quant à la nature harmonique du *mélos*, pour choisir telle *harmonia*, tel *tonos* ou *tropos*, quelles traditions musicographiques suivre ? Quelle lecture faire des indications données incidemment par les textes au détour d'un vers ? Ces questions de méthode sont-elles circonscrites à la seule restitution du *mélos* des strophes de tragédies ou de lyrique chorale qui furent composées avant la révolution du nouveau dithyrambe de la fin du Vème siècle - ou le

compositeur ferait musicalement ce qu'il veut du texte, suivant les arguments d'une discussion qui remonte au moins à Denys d'Halicarnasse ?

Les propositions défendues dans ce travail sont le résultat d'une recherche *mélique* qui, n'étant pas uniquement redevable des techniques de composition de la majeure partie de la musique grecque que nous ayons pour l'instant à notre disposition, d'époque romaine en fait, tente de faire entendre et d'interpréter ces strophes du Vème siècle en puisant à des sources plus artistiques là où l'archéologie et la critique perdent pied faute de matériel. La transmission des notations musicales grecques antiques suivant une notation alypienne dont la tradition manuscrite nous échappe en partie, nous conduit dans la grande majorité des cas à l'utilisation d'échelles bien tempérées notées sur des portées par trop modernes et respectant généralement la "loi de l'accent" : le *mélos* musical y suit le *mélos* accentuel et cette loi semble présider à tout, au point que chaque commentaire des notations musicales grecques antiques du *DAGM* se termine invariablement par l'examen du respect ou non de celle-ci. Dans le corpus qui nous a jusqu'ici occupé, tenir compte de l'accent lorsqu'il y a des indices dans la responsion antistrophique (de correspondance ou de non-correspondance) est important, mais sans doute le plus décisif est-ce de réinventer un *mélos* qui fasse entendre les singularités esthétiques de ces strophes dramatiques, ou de lyrique chorale, de Pindare à Euripide. Ces singularités ont toujours à voir avec l'harmonie, qui à l'époque où nous nous projetons est d'une infinie variété. Or si l'on cherche à appliquer dans nos compositions *méliques* le système de la musique essentiellement diatonique et accentuelle, telle qu'elle nous est transmise dans les partitions d'époque romaine, l'harmonie nous semble y perdre gros.

Aborder la musique grecque antique dans le but de restituer des strophes lyriques qui étaient chantées et dansées dans l'orchestra, demande de s'intéresser à tous les indices intertextuels. C'est déjà ce que fait Athénaios l'auteur du premier *Hymne delphique à Apollon* où l'évocation de l'Arabie est traduite par une échelle chromatisante avec deux degrés irréguliers à dessein de renforcer cet effet, c'est-à-dire une mise en musique faisant référence à l'esthétique phrygienne

Rapport-Gratuit.com

associée encore à l'époque romaine aux révolutions de la fin du Ve siècle et déjà ébauchée chez Sophocle aux dires des commentateurs antiques. Outre le système canonique par tons et demi-tons que l'on retrouvera au Moyen-Âge avec la note mobile déjà régulièrement présente dans les notations qui nous sont conservées, la traduction musicale des strophes lyriques du théâtre du Ve siècle doit s'inscrire également dans ce mouvement et il faut considérer au même titre que les différents témoignages sur Eschyle, Sophocle et Euripide, toute marque et inflexion dans ces strophes susceptibles de nous aiguiller sur un aspect singulier parmi d'autres comme faisant partie de la musique grecque non pas dans un hypothétique désir de restitution archéologique mais plutôt comme l'une de ces singularités à exprimer.

La notion de *mélos* en tant qu'articulation musicale de la *mousikê* est une occasion de peut-être mieux comprendre cet écart entre une application systématique de la théorie de la musique grecque antique plaquée artificiellement sur des séquences poétiques en fonction des quantités (métriques) et qualités (accentuelles) prosodiques et une prise en compte des différents éléments susceptibles de jouer un rôle dans l'écriture même de ces strophes.

La première partie de notre étude s'attachera à montrer l'importance de cette notion de *mélos* dans le développement de la théorie musicale grecque antique en la saisissant de la façon la plus juste qu'il nous aura été possible au travers des emplois qu'en font théoriciens et commentateurs de l'Antiquité classique et hellénistique. Ainsi nous examinerons dans un premier chapitre les interactions premières entre le *mélos* et la musique considérant que cette notion est d'abord une notion organique non spécifiquement musicale. Un deuxième chapitre étudiera l'intérêt du rituel musical attaché aux types de *mélê* que l'on retrouvera à l'époque classique. Dans un troisième chapitre nous aborderons sur les rives du *mélos* en tant qu'élément de la théorie musicale comme il se précise chez Aristoxène de Tarente au IVe siècle, passage obligé pour nous guider sur le

cheminement de cette notion entre son essor aux siècles précédents et son évolution en termes de musicographie définissant la qualité d'une composition. Enfin dans un quatrième chapitre l'articulation entre système musical et esthétique musicale sera interrogée à la lecture des *Harmoniques* de Ptolémée pour tenter de circonscrire le domaine de la composition en matière de musique grecque antique parvenue à son degré de maturité.

La deuxième partie, s'appuyant sur nos compositions - dans leur version arrêtée à ce jour – de strophes tragiques d'*Antigone* de Sophocle, des *Bacchantes* d'Euripide et de l'*Orestie* d'Eschyle éditées[9] pour les besoins de la thèse, ainsi que d'autres pièces composées depuis 2007, étudie de façon systématique les propositions musicales faites sur la base des observations et des enseignements de la théorie et des notations grecques antiques. Cette supervision se fait en trois temps : un premier chapitre étudie les mises en musique d'*Antigone* de Sophocle en 2005 dont seuls les quatrième et cinquième *stasima* ont fait l'objet d'une mise en musique différée s'expliquant par les progrès réalisés concomitamment en matière de composition à l'occasion du travail sur le *mélos* enharmonique. Le travail sur *Antigone* mérite ici la première place puisque c'est lors de ce deuxième essai (après l'*Orestie*) qu'un travail de recherche universitaire a commencé tenant compte des progrès de la recherche artistique en matière de composition. C'est à partir de ce moment que nous avons commencé à chercher à évaluer la pertinence d'une telle entreprise de restitution et même à retoucher les compositions, en cours ou plus anciennes, lorsque la réalisation musicale, en répétitions ou lors des créations, nous indiquait d'autres solutions plus définitives. Un deuxième chapitre se concentre à son tour sur les *Bacchantes* d'Euripide dont les mises en musique ont été réalisées sur une seule période, pour la création du spectacle, en 2012-13 : cette dernière pièce fait état d'un style volontairement composite en matière de choix d'échelles musicales correspondant à une forme de maturité. Les *Bacchantes* d'Euripide appartiennent à la dernière période d'activité du Tragique et nous ont autorisé à une grande diversité dans les choix musicaux à l'intérieur de la pièce. Non qu'il soit certain que dans cette tragédie le poète *mélographos* ait particulièrement

9. Édition réalisée à l'aide du logiciel d'écriture musicale **Sibélius® version 8.7.0**

recherché la variété, mais du moins était-ce une possibilité et même fort probable, puisque nous savons par ailleurs que cette variété était l'un des attraits des oeuvres d'Euripide autant que de son univers musical. Le troisième chapitre est consacré à Eschyle. L'*Orestie* tout d'abord, pour les pièces *Choéphores* et *Euménides*, *Agamemnon* n'ayant été jusqu'à présent exploité que dans un cadre expérimental sur le lien entre mélodie et accent, dans la parodos lyrique, et s'insérera pour cette raison dans la troisième partie. Cette présentation des compositions sur l'*Orestie* ne prend place qu'après *Antigone* et les *Bacchantes* parce que ces strophes ont fait l'objet d'un remaniement et d'ajouts sur une période de plus de 10 années. Et finalement les recherches sur Eschyle ont accompagné les étapes décisives de notre travail de restitution musicale depuis les débuts (1997-98) jusqu'à aujourd'hui. Enfin dans un dernier temps nous précisons, par contraste avec le travail sur les *Bacchantes,* les choix musicaux qui ont présidé à la mise en musique des *Suppliantes* d'Eschyle qui fut notre dernière contribution majeure à la compagnie Démodocos. Contrastant avec la variété stylistique des *Bacchantes*, la mise en musique des *Suppliantes* varie sur une échelle unique, avec un nombre de degrés réduits conduisant à différencier deux styles de composition : une variation *mélique* à partir d'une échelle donnée et limitée chez Eschyle ; et une variété de genres et d'échelles accompagnant la création poétique chez un Euripide estimé de son vivant pour ses tragédies mais aussi pour ses *mélê*.

A la suite de cette étude croisée entre créations et traditions, nous présentons une troisième partie composée de trois chapitres qui abordent chacun une question de méthode relative à la mise en musique d'une part et à la notation d'autre part, méthodes issues de nos recherches et permettant comme nous l'espérons d'avancer sur la définition du *mélos* et notamment sur sa contribution à la composition des *stasima* de tragédies comme de la lyrique chorale. Ce rôle nous semble encore plus déterminant depuis que nous avons progressé dans notre compréhension de la *mousikê*. Il fallait donc encore examiner cette hypothèse selon laquelle la musique - associée à la danse et à la poésie suivant la triade *mélos*, *rhythmos*, *lexis* - n'intervenait pas seulement comme transposition d'une

composition poétique préalable mais était l'un des composants de la composition de la strophe elle-même. Nous commençons pour ce faire dans un premier chapitre par une analyse du jeu subtil entre *mélos* et accents dans les strophes lyriques pour tenter de comprendre l'apport de la musique au texte et réciproquement dans le processus d'organisation du *mélos* – et nous l'illustrons au moyen de divers exemples, issus de notre production comme la première *Pythique* de Pindare ou le commos des *Choéphores*, comme des notations de l'Antiquité transmises par les *papyri*. Ensuite, nous traitons des différences entre la mise en musique du grec ancien telle qu'elle se manifeste dans les notations d'époque romaine et la composition du *mélos* musical en contrepoint au *mélos* du texte dans le contexte musical antérieur au nouveau dithyrambe, du côté de l'Ancienne Muse selon Timothée de Milet. Enfin, nous présentons un système de notation qui permette d'envisager à la fois la composition et l'interprétation de la musique grecque antique dans un rapport plus organique aux systèmes musicaux grecs et moins dépendant de notre moderne portée à cinq lignes sur laquelle nous avons coutume par commodité de transcrire les notations antiques au risque de la déperdition de ses nuances originales.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

PREMIÈRE PARTIE

Comment est née et s'est développée la notion de *mélos* dans la musique grecque antique.

Que l'emploi du terme *mélos* dans la théorie musicale ait renvoyé tout au long de l'histoire de la musique grecque antique à un même signifié - « organisation des sons » par exemple - nous surprendrait beaucoup, considérant les variations sémantiques d'autres termes de théorie musicale grecque antique que l'on penserait pourtant moins sujets aux glissements de sens. L'avant-propos de Jacques Chailley à son *Imbroglio des modes* nous a bien mis en garde, par l'évocation du cas du présumé *mode lydien* :

> « J'ai passé des heures, crayon en main, à essayer de comprendre comment le lydien pouvait être un mode de *do* tout en ne comportant pas la note *do* dans le genre enharmonique, scandaliser Platon par son caractère aigu (par définition un mode n'a pas de hauteur), puis devenir un mode de *fa* grâce à une nomenclature où 7 notes faisaient 8 modes, qui devenaient 9 ou 12 tout en étant 15, et se caractérisant par des intervalles qui pouvaient disparaître par le *si* bémol sans que le mode s'en aperçût. »[10]

10. CHAILLEY, Jacques. *L'imbroglio des modes*, Paris, Leduc, 1960, p. 4.

Prenons un terme qui eut comme μέλος un destin remarquable dans l'histoire de la musique : ἁρμονία. Les Anciens nous disent qu'il s'agit d'une échelle de sons sur un instrument, ou accord ; mais aussi de l'octave, cet intervalle de rapport superpartiel 2 :1 ; mais encore des deux univers sonores dominants, à l'intérieur desquels se déploient les systèmes musicaux particuliers ; et aussi du « genre enharmonique », distinct des autres genres par la disposition des notes mobiles par quarts de tons à la base du tétracorde ; ou tout simplement de la musique en général.

L'entrée sur le *mélos* dans l'encyclopédie de Solon Michaelides, bien plus brève que celle consacrée à *harmonia*, nous propose une synthèse commode qui lui est suggérée par la lecture du musicographe Bacchius l'Ancien sur cette notion[11] : « Thus, the *melos* (alternation of sounds and intervals together with times [durations] is also a synonym of melody in the general sense. ».[12] Nous aurions ainsi d'un côté l'*harmonia* qui désignerait la musique en général (« l'art des sons » pour reprendre la célèbre formule de Dannhäuser) et de l'autre le *mélos*, c'est-à-dire la mélodie en particulier. Ce qui tendrait peut-être à expliquer l'apparente tautologie de telle définition antique transmise dans les *Anonymes* de F. Bellermann où le *mélos* sous sa forme la plus achevée (« **τέλειον** δὲ **μέλος**»...) est celui qui est composé de texte, de *mélos* et de rythme (...« ἐστὶ τὸ συγκείμενον ἔκ τε λέξεως καὶ **μέλους** καὶ ῥυθμοῦ »[13]), là où nous trouvions chez Platon[14] que le *mélos* est composé de trois éléments : « le discours, l'*harmonie* et le rythme » (« τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστιν συγκείμενον, λόγου τε καὶ **ἁρμονίας** καὶ ῥυθμοῦ »). L'emploi de *mélos* en lieu et place d'*harmonia* (comme *vice-versa*), renvoie les deux termes à un signifié unique : l'organisation des hauteurs ou des intervalles, suivant que l'on donne à *harmonia* le sens de positions des sons les uns par rapport aux autres ou d'interactions des sons par rapport à d'autres interactions.

Et c'est en effet par « melody » que S. Michaelides traduit *harmonia* dans la définition de

11. BACCHIUS, *Eisagoge* 78, in *Musici Scriptores Graeci*, éd. Carl von Jan, Leipzig, Teubner, 1895, p. 309 : «Μέλος δὲ τί ἐστι; - τὸ ἐκ φθόγγων καὶ διαστημάτων καὶ χρόνων συγκείμενον »
12. MICHAELIDES, Solon, *The Music of ancient Greece. An Encyclopaedia*. éd. London : Faber, 1978, p. 202.
13. BELLERMANN F., *De Anonymi Scriptio de Musica*, ed. Najock, Gôttingen 1972, p. 46
14. PLATON, *La République* (I-III), Emile CHAMBRY, Paris, Les Belles Lettres, 1959, p. 111.

Platon (« the words, the melody and the rythm »[15]), et qu'il traduit même *mélos* dans la définition des *Anonymes* de Bellermann (« words, melody and rythm »[16]), ce qui n'est pas sans poser un problème certain à la fois philologique et musicologique. Le mystère s'épaissit d'autant lorsqu'à l'entrée *melodia* deux pages en arrière le musicologue écrit : « In a more general sense melodia meant *music* »[17] !

Nous voici donc en présence de trois termes interchangeables pour signifier ici ou là la musique : ἁρμονία, μέλος et son composé μελῳδία. Or si ce dernier terme, technique, faisant rentrer (ou réintégrant) la voix dans la notion de *mélos*, existe en grec à côté de μέλος, nous avons d'abord le désir de comprendre un peu mieux ce qui a singularisé dans l'histoire de la musique grecque antique le *mélos*.

Si l'idée d'articulation (toujours entre trois éléments) semble bien définir le *mélos* dans les trois extraits cités par S. Michaelides (de Bacchius, des *Anonymes* de Bellermann et de Platon), le glissement de sens en revanche de *mélos* vers la notion de mélodie, et sa traduction pure et simple par nombre d'éditeurs ou de commentateurs des textes et œuvres de l'Antiquité, comme le fait Barker dans sa traduction des *Harmoniques* de Ptolémée par exemple[18], nous semble plutôt source de confusion. La citation à la fin de l'entrée *mélos* de S. Michaelides d'Athénée[19] de Sopatrus (« καὶ τὸ μόναυλον μέλος ἤχησε » : il joua l'air sur un monaule - aulos monocalame) pour illustrer la différence entre *mélos* instrumental et vocal plaide en faveur d'une différenciation bien marquée entre « air » au sens large et air chanté auquel renverrait μελῳδία. Ce terme lui-même a-t-il quelque chose à voir outre l'étymologie avec ce que nous appelons *mélodie* ? Il n'est que de relire l'avant-propos du *Guide de la mélodie et du lied* signé par Brigitte François-Sappey et Gilles Cantagrel

15. MICHAELIDES, Solon, *op. cit.*, p. 202.

16. MICHAELIDES, Solon, *op. cit.*, p. 202.

17. MICHAELIDES, Solon, *op. cit.*, p. 200.

18. BARKER, Andrew. *Greek Musical Writings : II. Harmonic and Acoustic Theory*. éd. Cambridge : Cambridge University Press, chapter 11, *Ptolemy*, pp. 270 à 391.

19. ATHÉNÉE, *The Deipnosophists*, 7 vol., éd. C. B. Gulick, Harvard Univ. Press, Loeb Classical Library, 1971, vol. IV, 176A, ch. 78.

pour légitimer nos doutes :

> « Les vocables de « mélodie » et de « lied » ne sauraient englober toute la musique vocale pour voix soliste(s) et accompagnement instrumental, de la *canso* des troubadours et de l'air de cour des précieux à la chanson contemporaine. »[20]

Partant, la « mélodie instrumentale », soit le *mélos* sans la voix, c'est-à-dire sans la *lexis* dans la définition de Platon, a-t-elle un sens en Grèce ancienne ? Le *mélos* balance-t-il selon les cas, entre le sens particulier de *mélodie et* le sens général de *musique* ? Si nous devons commencer par étudier ce qui est le propre du *mélos*, c'est que les incertitudes régnant sur ses qualités ont été renforcées par la confusion courante depuis l'Antiquité entre son emploi au singulier et son emploi au pluriel : *mélê*, pour désigner des *morceaux* de musique comme nous disons aujourd'hui. Entre les classifications par *morceaux* des *mélê* et les classifications des types de *mélos*, c'est par convention que depuis ce temps, visant deux réalités musicales en fait distinctes, on a parlé de mélodie pour parler du *mélos*.

Cette première partie s'articule en quatre temps : on expose d'abord, relativement à ce qui vient d'être dit, des témoignages anciens permettant de contextualiser au mieux les entités musicales qui nous occupent : le *mélos* et les *mélê* ; ensuite on tente de retracer l'évolution de la notion musicale de *mélos* elle-même dans le champ de la *mousikê*. Les deux autres temps sont issus des travaux réalisés à partir de 2011 pour les séances d'un séminaire de traduction et de commentaire des musicographes anciens, tenu par une équipe trans-disciplinaire de chercheurs en philologie (Philippe Brunet), physique (Gilles de Rosny), astronomie (Gilles Lenoble) et musicologie (François Cam). Ils se consacrent à l'examen du *mélos* en tant que concept musical indépendant arrivé à un haut degré de maturité au travers de deux textes clés : le *Traité d'harmonique* d'Aristoxène de Tarente et les *Harmoniques* de Ptolémée.

20. FRANCOIS-SAPPEY, Brigitte et CANTAGREL Gilles (sous la direction de). *Guide de la mélodie et du lied*. éd. Paris : Fayard, 1994, p. 8.

I. Interactions *physis* / *mélos* / *harmonia* / *mélê*

1. *Mélos*, *harmonia* et *physis* :

Amphion et son jumeau Zéthos construisant Thèbes avec des pierres qui volent au son juste de la lyre, Niobé en larmes pétrifiée au mont Sipyle, Linos tué par Héraklès d'un coup de pierre, Apollon pétrifiant les serpents venus attaquer la tête d'Orphée à Lesbos...

> « Dans tous ces mythes, parcourus des images récurrentes (et diversement recombinées comme des motifs musicaux) du serpent, de la pierre et du son, la pétrification représente l'antithèse de la musique, ou son ennemi. La sanction qu'elle figure ne résulte pas d'une convention sociale, mais d'une loi naturelle. Les Grecs auraient dit qu'elle relève de Thémis, et non de Dikè. La métamorphose est un processus interne qui est d'une autre nature que le sortilège lancé de l'extérieur, dans les contes, par un enchanteur hostile. Si le châtiment est immanent, c'est que les dieux aussi sont immanents en nous. »

Cette réflexion de François-Bernard Mâche[21], qui consacra son discours de réception à l 'Académie des beaux-arts le 26 octobre 2004 à la déesse Harmonie[22], est introduite par le mythe des Dogons de l'aîné des hommes, Lébé, avalé par le septième ancêtre transformé en serpent, et recraché sous forme de pierres « pour faire passer dans les pierres ce qu'il y avait de meilleur dans la parole primordiale »[23]. Les paroles comme les pierres sont des articulations, une « notion capitale pour l'évolution du vivant » ainsi que l'écrit Jackie Pigeaud dans son chapitre *Galien et l'hippocentaure*[24] : c'est le terme διάρθρωσις (diarthrose) que l'on traduit habituellement ainsi, par

21. MÂCHE, François-Bernard. *Musique, Mythe, Nature ou les dauphins d'Arion*. éd. Paris : Méridiens Klincksieck, 1991, pp. 24-25.

22. *Le Trousseau d'Harmonie*, François-Bernard Mâche, discours de réception à l'Académie des beaux-arts lors de la séance du 26 octobre 2004 téléchargeable à partir de ce lien : http://www.canalacademie.com/ida134-L-harmonie-theme-de-rentree-des-cinq-Academies.html

23. MÂCHE, François-Bernard, *op. cit.*, p. 23.

24. PIGEAUD, Jackie, *L'art et le vivant*, Paris, éd. Gallimard, 1995, in « La greffe du monstre », pp. 178 à 184

articulation. Et si « dans la pensée de l'art » ces rapports à la *physis* « connaissent une histoire »[25], c'est que l'art comme les membres du corps ou la ramification des arbres, par reproduction et différenciation cellulaire comme l'on dit aujourd'hui, s'est développé à la fois grâce aux lois de la proportion (συμμετρία) et de l'*articulation*, telle que J. Pigeaud la définit suite à l'hommage rendu au traité de Gallien *De l'utilité des parties* :

> « On la trouve donc à l'oeuvre essentiellement dans le traité hippocratique *Nature de l'enfant* qui décrit la formation, l'élaboration, la construction, comme on voudra, du fœtus. « La chair d'abord est développée par le souffle et se distingue. » Ensuite il y a division plus précise ; la tête se détache (ἀφεστηκυῖα) des épaules et les bras et les avant-bras des épaules ; les jambes se séparent les unes des autres (17, 2). Les viscères aussi se distinguent (διαρθροῦται, 17, 3). L'analogie avec la ramification des arbres est très remarquable.
>
> Ainsi le temps de l'élaboration du corps de l'enfant est celui d'une distinction de plus en plus nette d'éléments précis, reconnaissables et identifiables ; c'est cela l'*articulation*. »[26]

Cette notion d'articulation aura son équivalent en musique : le *mélos*, étymologiquement sur le même plan que les parties d'un corps et qu'on pourra traduire par membre. C'est par « membre d'une phrase musicale » que s'ouvre la deuxième entrée pour τὸ μέλος dans le dictionnaire d'Anatole Bailly[27], avant d'ajouter «ou chant rythmé avec art » qui correspond absolument à la définition qu'en donne Aristoxène de Tarente dans son traité sur le rythme où il distingue le rythme métrique du rythme musical : le rythme métrique correspond aux vers déclamés, le rythme musical aux vers chantés[28] , sur un *mélos*. Revenons un instant sur la première proposition de Bailly : s'il s'agit du « membre d'une phrase musicale » et non pas de la phrase elle-même, cela signifie que le *mélos* est

25. PIGEAUD, Jackie, *op. cit.*, p. 179.
26. PIGEAUD, Jackie, *op. cit.*, p. 179.
27. BAILLY, Anatole, *Dictionnaire Grec-Français*, p. 1247.
28. ARISTOXENUS, *Elementa Rhytmica*, éd. Pearson, Oxford Clarendon Press, 1990, 1, 4.

l'équivalent d'une cellule, articulée à d'autres, du chant. Or les qualifications du *mélos* dans la musique grecque antique semblent plutôt viser un style de phrase musicale, qu'une partie de celle-ci, comme nous allons le voir par la suite. Il faut donc essayer d'examiner s'il ne serait pas possible de comprendre autrement la nature de cette articulation qu'est le *mélos* et pour cela, de pousser jusqu'au bout l'analogie entre *physis* et *techné* à laquelle nous invite J. Pigeaud dans la suite du passage précédemment cité :

> « Il est très important de voir que, dès l'origine d'une pensée de la *physis*, élaborée par un homme qui se veut technicien de cette *physis*, le médecin, apparaissent une série de notions – et le compte ne s'achève pas là – qu'on pourrait dire ambiguës, ambivalentes, convenant aussi bien à la sphère de la *physis* qu'à celle de l'art. […] En fait, l'ambition du médecin est de régler le rapport de la nature et de la *technè*. La *technè* n'est pas proposée abstraitement. Elle est constituée de toutes ces *technai de la cité* qui ont chacune leur objet et leurs procédés. […] Ces *technai* sont organisatrices ; elles apportent de l'ordre. »[29]

Le *mélos*, musical, dans toute l'ambiguïté de ce rapport au corps suggéré dans la citation précédente, fait-il partie de ces termes techniques musicaux qui ont tissé des liens avec la tradition médicale en Grèce, parfois métaphoriques, parfois plus directs par exemple dans le cas des *harmoniai* ? Comme le montre Andrew Barker dans l'une de ses leçons consacrées à la tradition grecque « psychomusicologique »[30], s'appuyant sur ce qu'il appelle le « dualisme oppositionnel »[31] du médecin Eryximaque dans le *Banquet* de Platon, et sur le traité du Corpus Hippocratique *De victu*, des résonances harmoniques se révèlent dans certains organes du corps, comme la langue. Susceptible de révéler la nature bonne ou mauvaise d'un type d'organisation, voilà un organe du goût qui fonctionne, selon le *De victu*,

29 PIGEAUD, Jackie, *op. cit.*, p. 182.
30. BARKER, Andrew. « La tradizione medica », in *Psicomusicologia Nella Grecia Antica*. éd. Fisciano : Guida, 2002, pp. 75 à 95.
31. BARKER, Andrew, *op. cit.*, p. 77.

suivant les mêmes principes que la « pratique musicale [qui] a la fonction d'améliorer notre habileté à percevoir ce qui est beau et ce qui est vil quand nous le rencontrons, pas seulement en musique, mais aussi dans les œuvres d'arts autres et dans le caractère d'un homme »[32] selon Socrate dans la *République* (400b1-402a4). Mais il faut encore entrer dans les mystères de l'embryologie pour vraiment saisir l'importance de ce rapport harmonique. Car toujours selon le *De victu* (I 8, 2) les spermatozoïdes qui vont s'installer ailleurs ne vivent et prospèrent que s'ils rencontrent en ce nouveau lieu une *harmonia* satisfaisante, faite de quarte, de quinte et d'octave... Barker exprime ses doutes quant à la croyance en un tel type de résonance utérine mais souligne, en rappelant au passage la composition d'une octave sur la base des deux autres intervalles cités, que dans un traité de médecine une référence à la pratique ou à la théorie musicale est un gage de sérieux.[33]

Dans les deux extraits cités par Barker que l'on vient de rappeler se trouvent précisément deux termes ou fonctions propres au *mélos* que nous lirons dans le *Traité d'harmonique* d'Aristoxène de Tarente. Dans le premier, la langue bien accordée qui transmet du plaisir au contact de la consonance est *kalos hermosmenes* : la première qualité du *mélos* sera d'être *hermosmenon*. Dans le deuxième extrait, c'est une loi déterminante chez Aristoxène qui n'étant pas respectée cause la perte du spermatozoïde : les sons du haut et du bas ne sont pas accordés précisément selon la première ou la deuxième consonances (quarte, quinte) : et c'est bien suivant ces deux consonances que les degrés d'un tétracorde devront être harmonisés aux degrés d'un autre tétracorde et que le *mélos* pourra être dit *hermosmenon*. Mais dans le passage, le terme *mélos* n'apparaît pas et c'est l'harmonie qui concentre tous les pouvoirs.

Ces interactions scientifiques entre l'harmonie et la *physis* en général, et le monde du vivant en particulier, confèrent à la notion de *mélos* (mais n'est-ce pas aussi vrai du

32. BARKER, Andrew, *op. cit.*, p. 90.

33. BARKER, Andrew, *op. cit.*, p. 92.

rhythmos) un statut à part. Car contrairement à la διάρθρωσις et à l'ἁρμονία, τὸ μέλος ne semble pas avoir soutenu la métaphore de l'articulation dans la culture grecque. Y a-t-il une nature essentielle du *mélos*, qui serait sa *physis* ? Il semblerait plutôt qu'issu de l'anatomie, (on trouve le terme au pluriel chez Homère pour, *ta méléa*, les membres[34]) le terme ait désigné très tôt, face à l'harmonie envisagée comme une association naturelle de corps différents (et sonores dans le cas de la musique), une action de l'homme sur la *physis*. Un « chevillage » plutôt qu'une articulation. Commentant le fragment 508 d'Empédocle dans l'édition de Bollack[35], sur ces bœufs à visage d'homme, et ces organes se cherchant « pour que s'adapte ce qui doit s'adapter », Pigeaud conclut :

> « Créer, c'est assembler ; mais assembler, c'est essayer des ensembles d'éléments distincts et repérables. Le biologique se résout dans l'esthétique. Le beau n'est pas autre chose que l'effort des éléments pour se rencontrer ; le beau constitué, c'est le chevillage de cette rencontre. »[36]

2. *Mélos* et *harmonia* :

Cette création, rencontre *chevillée*, est une basse fondamentale et continue dans l'approche aristoxénienne et révolutionnaire de la musique. Dans sa présentation des trois genres principaux de la musique classique hellénique, au premier livre du *Traité d'harmonique*[37], le *mélos* diatonique est désigné comme étant le premier à s'être présenté à la nature humaine (« ἡ τοῦ ἀνθρώπου φύσις »). Cette rencontre (Aristoxène dans le passage cité écrit προστυγχάνει) entre une articulation des notes et sa perception esthétique par l'homme se fait par sympathie, par *aisthesis* : une reconnaissance humaine de la nature musicale « inhérente à l'expérience du son », l'expression est d'Andrew Barker tirée de l'article où il précise la portée générale de la philosophie aristotélicienne d'Aristoxène dans

34. *Iliade*, 7, 131, lors de l'évocation de Pélée par Nestor : « Comme le vieux cavalier Pélée gémirait de tristesse, […] / s'il apprenait qu'aujourd'hui, devant Hector, tous frémissent. / Il lèverait les bras, implorant les puissances divines / que son âme sombrât dans l'Hadès, déliée de ses **membres**. » - trad. P. Brunet, Paris, Seuil, 2010.
35. EMPÉDOCLE, éd. J. Bollack, Paris, Minuit, 1969, p.183.
36. PIGEAUD, Jackie, *op. cit.*, p. 183-184.
37. ARISTOXENI *Elementa Harmonica*, § 19, éd. Da Rios, p. [25].

son étude des principes de l'harmonie :

> « Problems arising from the facts of musical experience – why this is a possible melody while that is not, why some modulations are possible but not others, in what relations the heard intervals stand to one another, in what the identity of notes in a scale consists, and so on – all these are to be explained not in terms of the physics of sound production or by abstract mathematical considerations, but through principles inherent in our experience of sound as musical, and depending ultimately on aisthesis, on what we perceive as melodious, concordant, and the like. »[38]

Les termes ἁρμονία et μέλος sont bien relatifs, dans l'association qu'ils forment en musique, à une expérience esthétique. « Il ne fait aucun doute que le *melos* et l'*harmonia* sont solidaires, à une époque où le terme *mousikè* apparaît lui aussi » écrit Anne Gabrièle Wersinger[39] abordant le *mélos* musical à la fin de son chapitre *Homère*, *l'harmonie sans l'un*, avant de conclure :

> « Une étude approfondie des choses met en évidence l'isomorphisme du rapport entre *melos* et *harmonia* aussi bien dans la musique que dans la physiologie : dans chacune de ces disciplines c'est le même problème qui se pose. On cherche à mélanger, harmoniser, articuler des infléchissements, qu'il s'agisse des éléments de la nature qui ne sont pas encore des *stoicheia* mais des *melea* dont le schème est celui des tiges incurvées comme des racines, qu'il s'agisse des *melea* en tant que membres souples qu'il s'agisse enfin des *melè* en tant qu'inflexions de la voix. »[40]

Si la métaphore de membres fonctionnant les uns articulés aux autres pour l'*harmonia* est bien une dimension possible de cette notion musicale (« l'idée primitive d'harmonie, c'est la jonction, l'attache qui relie deux ou plusieurs choses, et […] dans le cercle, cette harmonie raccorde

38. BARKER, Andrew, « Music and Perception : a Study in Aristoxenus », *Journal of Hellenic Studies*, 98, 1978, p. 16..

39. WERSINGER, Anne Gabrièle. *La sphère et l'intervalle. Le schème de l'Harmonie dans la pensée des anciens Grecs d'Homère à Platon*. éd. Grenoble : Jérôme Million, 2011, p. 58.

40. WERSINGER, *op. cit.*, p. 61.

le bout au bout, l'origine à son terme »[41]), en revanche « il ne faut pas en déduire que le *melos* est par soi une structure sonore *articulée* »[42]. C'est ainsi que Wersinger nous invite à reprendre l'histoire du *mélos* à son commencement, avant qu'il ne se fige par suite d'une lecture trop dogmatique des prescriptions d'Aristoxène dans les termes d'une définition énoncée par Wilamowitz de « matière dont la forme est l'harmonie »[43], ou ne soit « relégu[é] au second plan »[44] par Lohmann dans *Mousikè et Logos*[45] :

> « Μέλος, comme expression musicale, est le singulatif du *plurale tantum* homérique μέλεα, les membres du corps. Dans ce mot sont donc pensés unitairement la constitution du corps et une structure déterminée de l'articulation mélodique. »

Cette tentative de faire remonter le *mélos* à un signifiant plus ésotérique en prenant appui sur Homère (où le terme n'apparaît qu'au pluriel) a pour effet de neutraliser la notion elle-même en lui superposant celle d'harmonie qui relève avant toute autre notion musicale grecque antique de l'idée d'articulation et qui prend donc ici toute la place.

Dans les idées musicales de Damon comme dans l'enseignement du citharode Lasos d'Hermione, il est prioritairement question des *harmoniai* qui incarnent la nouvelle conception de la musique à Athènes à la fin du VIème siècle. Le terme d'*harmonia* apparaît peut-être pour la première fois chez Lasos d'Hermione (*PMG*, fr. 702[46]) où il qualifie une échelle musicale *éolienne*, située dans le registre grave de la voix. C'est à cette époque que le chant rituel contraint dans ses intonations mélodiques, le *nomos*, est doublé par une nouvelle grammaire musicale portée par les *harmoniai*. Comme nous le rappelions en tête de cette partie la notion d'*harmonia* recouvre dans la musique grecque antique un espace sémantique beaucoup plus important que la seule échelle de

41. WERSINGER, *op. cit.*, p. 60.

42. WERSINGER, *op. cit.*, p. 58.

43. WERSINGER, *op. cit.*, p. 59 : Meyer (1932 p. 40) est visé ici, qui « use d'une terminologie impropre, vaguement aristotélicienne » et traduit *mélos* par *Melodie* et *Lied*.

44. WERSINGER, *op. cit.*, p. 59 : la discussion qui suit comprend la citation de Lohmann reproduite ici.

45. LOHMANN J., *Mousikè et Logos, Contributions à la philosophie et à la théorie musicale grecques*, traduction française P. David, p. 19.

46. Abréviation qui sera utilisée ici pour *Poetae melici Graeci*, éd. Page, Oxford 1962.

sons caractéristique (d'un *ethos*, d'une région, d'un groupe, d'une atmosphère...) associée à des appellations le plus souvent régionales. Mais dans la recherche d'une définition plus nette du *mélos* par rapport à l'*harmonia*, si l'on se garde de vouloir identifier ces deux notions comme le défend brillamment Wersinger dans *La sphère et l'intervalle*[47], il convient de ne pas accorder trop rapidement à l'*harmonia* des qualités musicales distinctives qui pourraient bien revenir au *mélos*. C'est la raison pour laquelle il semble raisonnable de s'en tenir au moins dans un premier temps pour l'*harmonia* à un accord particulier de l'instrument et suffisamment marqué par rapport à un autre accord pour garder à telle ou telle *harmonia* son caractère quel que soit le *mélos* qui s'y imprime.

Le *mélos* quant à lui (et sans doute dès le départ, raison de cette notion) dépasse la notion d'échelle musicale. Le sens récurrent que nous trouvons, chez Aristoxène, est ce qui est chantable (ἐμμελής) ou pas : sera mélique ce qui sera chantable suivant les lois (définies par lui et peut-être pour la première fois) du *mélos* harmonisé, regardant les lois naturelles (cf. *supra*) de la production des sons et les lois musicales relatives à chaque *harmonia*. La notion de *mélos* se démarque chez Aristoxène dans le champ de la science harmonique par l'idée même du mouvement, effectif ou en puissance (comme nous le verrons) lors de la *performance*. L'harmonique d'une part est la nature (bientôt la science avec Aristoxène) des rapports qui régissent la disposition des sons à l'intérieur des échelles musicales, héritées de ces anciennes *harmoniai* du temps de Lasos d'Hermione plus tard dégagées de leur origine ethnique. Le *mélos* (ou sa nature que nous appellerons le *mélique*) d'autre part est en jeu dans l'art vocal et/ou instrumental, dans la progression des mouvements et des inflexions sonores au coeur de la singularité harmonique de chaque échelle et dans le respect des rapports naturels que les sons y entretiennent entre eux. Le *mélos* relève donc d'une fonction opératoire, il est l'expression sonore d'une échelle de notes dont il devient, par son mouvement, le révélateur de la beauté intrinsèque : il y a une façon de tourner au mieux chaque échelle qui sera le

47. C'est tout l'objet du chapitre **II. 4.** intitulé « Le *melos* musical », pp. 56 à 61, qui ouvre vraiment et pour la première fois la discussion sur la nature musicale singulière du *mélos*.

propre du musicien et c'est cette conscience *mélique* de la musique qui doit être le but de tout artiste.

La lecture de la première question du livre IV des *Propos de table* de Plutarque[48] nous ramène au *De Victu* et à Eryximaque puisqu'elle se rapporte au banquet offert par le médecin Philon lors de la fête des Élaphèbolies. Nous y trouvons une définition conforme à cette idée selon laquelle ce serait au *mélos* que reviendrait le privilège de faire entendre l'harmonie, art subtil qui nous éloigne de toute représentation matérialiste du *mélos* comme nous invitait Meyer. La discussion lors de ce banquet porte sur les mélanges en tous genres qui donnent des indigestions, et juste après l'exemple des buveurs qui mélangent les vins et qui se cachent, trop conscients que ce n'est pas bien, vient celui des musiciens qui ne peuvent s'en tirer aussi facilement. On peut masquer à la rigueur son ivrognerie, mais pas étouffer les sons :

« Ὅθεν που καὶ τὰς πολυχορδίας μετὰ πολλῆς οἱ μουσικοὶ κινοῦσιν ἐυλαβείας, <αἷς> οὐδεν ἄλλο κακὸν ἢ τὸ μικτόν ἐστι καὶ ποικίλον.»[49]

Les musiciens doivent faire très attention lorsqu'ils jouent de « nombreuses cordes » auxquelles mélange et confusion ne font que du mal : si l'harmonie tient dans l'accord de cette *polychordia*, qui se distingue de l'*oligochordia*[50] par son grand nombre de notes, le jeu du musicien se doit d'exprimer cette harmonie par des combinaisons, des mouvements et des intonations qui la fassent entendre clairement. Le terme μέλος n'apparaît pas dans l'extrait, mais dans la deuxième question de ce même livre IV quelques pages plus loin, nous transportant cette fois à Élis chez Agémachos, une deuxième allusion à l'art musical nous permet peut-être de préciser la nature de ce lien subtil entre *harmonia* et *mélos*. Il est question donc de savoir pourquoi certains disent que les truffes sont engendrées par le tonnerre, ou plus généralement de comprendre les effets des perturbations liées à la foudre de Zeus : les corps denses sont détruits parce qu'ils s'opposent mais les corps lâches sont traversés sans être touchés :

48. PLUTARQUE, *Propos de table*, livres IV-VI, éd. François Fuhrmann, Paris, Belles Lettres, 1978.
49. PLUTARQUE, *op. cit.*, p. 18.
50. *Oligochordia* dont nous proposerons une étude sur la parodos d'*Agamemnon* en 3e partie.

« Μᾶλλον γὰρ ἔρρωται καὶ συνέστηκεν καὶ ἀντερείδει τὰ σώματα τῶν ἐγρηγορότων, ἅτε δὴ πᾶσι τοῖς μέρεσι πεπληρωμένα πνεύματος· ὑφ'οὗ καὶ τὰς αἰσθήσεις ἐπιστρέφοντος ὥσπερ ἐν ὀργάνῳ καὶ σφίγγοντος εὔτονον γέγονε καὶ συνεχὲς αὑτῳ καὶ πυκνὸν τὸ ζῷον.»[51]

« Car dans l'état de veille, le corps est plus robuste, plus ferme et plus résistant, parce qu'il est rempli dans toutes ses parties du souffle vital ; en bandant nos sens, comme on accorde un instrument, sous une pression vigoureuse, ce dernier communique à tout l'être sa véritable tension, sa cohésion interne et sa densité. »

Dans l'extrait précédent les instruments préalablement accordés étaient jouées par des musiciens qui s'efforçaient de tourner l'harmonie pour la rendre claire ; ici c'est un souffle vital qui donne à l'instrument sa juste tension et sa cohésion. Ainsi n'y a-t-il pas nécessairement à l'intérieur du couple *harmonia* / *mélos* de hiérarchie : l'accord est autant l'effet d'une énergie particulière que d'un calcul. L'harmonie n'est pas seulement un cadre, elle est aussi une révélation. Le *mélos* comme souffle vital, si l'on suit la comparaison de ce second extrait, joue le rôle de révélateur mais aussi d'éveil de l'harmonie, et d'un mouvement à l'autre les innovations sont sans doute plus importantes qu'on ne l'aurait pensé d'abord.

3. *Μέλος* et *μέλη* :

La solidarité que pose Wersinger (cf. *supra*) entre *harmonia* et *mélos* va certainement beaucoup plus loin que de simples affinités entre une échelle et des normes d'interprétation. Pour appréhender la complexe évolution des échelles musicales[52] (*harmoniai*) à l'origine lointaine des

51. PLUTARQUE, *op. cit.*, p. 29, pour le texte et sa traduction à suivre.
52. L'ouvrage de Stefan HAGEL, *Ancient Greek Music : a new technical history*, Cambridge University Press, 2009, ouvre résolument de nouvelles perspectives sur les efforts communs des musiciens et théoriciens grecs, dès le IVème siècle, d'aboutir à un système *tonal* (i.e. par tonoï), et sur les chassés-croisés entre la spéculation théorique et l'évolution technique de l'aulos et du jeu sur cet instrument dès 400 av. J. C.

très solfégiques et rassurantes tables de correspondances musicales d'Alypius classées par *tropes* au Vème siècle de notre ère, nous donnant de lire les notations musicales antiques (resurgissant inopinément pour le plus grand bonheur du chercheur), on ne peut pas ne pas accorder une attention spécifique aux *mélê.* Au pluriel de μέλος, les **μέλη** désignent sans ambiguïté la musique vocale ou instrumentale de musiciens ou poètes qui eurent les honneurs de la critique. Ainsi entre les *mélê* de Sophocle dans ses choeurs tragiques et appréciés pour leur suavité, et les *mélê* de Timothée de Milet que ce génial musicien célèbre en direct dans un fragment fameux (*PMG*, fragment 796[53]), il y a une identité : la musique entendue et appréciée (voire transcrite) de tel ou tel musicien de l'Antiquité. C'est la réception du public sensible au travers de la publicité qu'en ont faite les commentateurs de l'Antiquité qui nous invitent à traduire *mélê* par compositions et leurs auteurs par compositeurs. Encore faut-il reconnaître que cette désignation par le pluriel de *mélos* déplace d'un cran au moins la nature concrète de l'activité du μουσικὸς ἀνήρ : dans la σφραγίς (signature) précédemment citée, Timothée de Milet emploie le verbe chanter, *aoïdô*, et non le substantif *mélê* qui désignerait donc sa production, non son activité. Cette auto-référence est confirmée dans les vers 216-217 à 219-220 des *Perses* de Timothée auxquels G. Lambin donne une traduction conforme pour μουσοπαλαιολύμας («les antiques fléaux de la Muse »), suivant « l'ordre même des éléments du composé » à l'analyse de J. H. Hordern[54] suivant laquelle :

> « le poète ne vise pas les corrupteurs de la Muse ancienne, mais ceux qui, trop attachés à une conception dépassée, voire tout simplement erronée, n'ont pas compris ce qu'est la vraie, la bonne musique, pratiquée par Philoxène de Cythère et Timothée comme par les grands Anciens, évoqués dans les vers 221-222 à 227-228, Terpandre et même Orphée. »[55]

53. «Οὐκ **ἀείδω** τὰ παλαιά, / καινὰ γὰρ ἀμὰ κρείσσω [...]» : je ne chante pas le répertoire ancien, car mes compositions sont meilleures […].
54. *The fragments of Timoteus of Miletus*, J. H. Hordern, Oxford University Press, 2002, p. 239.
55. LAMBIN, Gérard. *Timothée de Milet*, le poète et le musicien. éd. Rennes : PUR, 2013, p. 33.

Au vers 218 cité et traduit par G. Lambin : λωβητῆρας ἀοιδᾶν (« outrageurs de mélodies »), la critique du musicien-poète Timothée porte encore une fois sur le geste artistique (les chants, *aoïdân*) et non sur l'objet : ces piètres musiciens outragent la Muse en braillant comme des sonneurs (κηρύκων λιγυμακροφώνων τείνοντας ἰυγάς). Le premier verbe de l'*Iliade* (Μῆνιν ἄειδε) est aussi la référence absolue dans les chants eux-mêmes au geste vocal. Nous le trouvons partout, de la célébration d'Apollon au Vème siècle av. J. C. dans le prélude de la *Première Pythique* de Pindare (πείθονται δ'ἀοιδοὶ σάμασιν) dont il sera question plus loin, au premier vers de l'invocation à la Muse de Mésomède au IIème siècle de notre ère (Ἄειδε μοῦσα μοι φίλη). L'emploi de *mélê* viserait donc plutôt le résultat sensible et mémorable (sinon mémorisable) du travail que sa réalisation technique, esthétique et musicale. Et pourtant nous trouvons aussi, outre les occurrences intertextuelles de *mélos* dans les strophes tragiques[56], des allusions directes aux inflexions du chant comme c'est le cas dans la deuxième strophe de l'*Hymne delphique à Apollon* d'Athénaios (IIème siècle). Il y est chanté sur le texte αειόλοοις **μέλεσιν** - entre la 22ème et la 23ème mesures de crétiques - le jeu sinueux de l'aulos, inscrit dans les phonèmes d'un *mélos* chromatique où les groupes vocaliques sont dédoublées sur αειόλοοις pour renforcer le chromatisme par diminution sur cinq brèves (α-ει-ό-λο-οις). Dans l'*Hymne homérique à Pan*, composé sans doute aux environs du IIIème siècle, au vers 16, les inflexions de la clausule hexamétrique (un adonique) sont assurées par un jeu semblable à celui que nous venons d'observer chez Athénaios : cette fois ce sont les *mélê* qui par diminution (μελέεσιν avec dédoublement du epsilon) font le *mélos* :

« ¯ ˘ ˘ / οὐκ ἂν τόν γε παραδράμοι ἐν μελέεσιν
ὄρνις, ἥ τ'ἔαρος πολυανθέος ἐν πετάλοισι
θρῆνον ἐπιπροχέουσ'ἀχέει μελίγηρυν ἀοιδήν.[57] »

56. Prenons par exemple le *mélos* du délire dans le refrain du deuxième *stasimon* des Euménides (328-329 = 340-341) : Ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ / τόδε μέλος παρακοπά...
57. « il ne pourrait pas le dépasser en ses chants, l'oiseau qui répand dans la verdure fleurie du printemps la plainte douloureuse de sa douce chanson. » : *Hymne homérique à Pan*, vers 16 à 18, éd. et trad. P. Chantraine, Paris, Belles Lettres, 1936, p. 211.

On a donc affaire à un pluriel doublement signifiant : *mélê* désigne à la fois les œuvres de tel ou tel μουσικὸς ἀνήρ mais peut aussi également faire référence, au moins de façon intertextuelle comme on l'a remarqué dans les deux passages précédents, à des éléments (par retour à l'emploi homérique) constituants, à des traits stylistiques de ces compositions. La ligne *mélique*, l'inflexion sonore : telles sont les définitions qui associent *mélos* et *mélê* pour Wersinger dans un souci de démarcation par rapport à l'harmonie, solidaire du mélos « à une époque où le terme *mousikè* apparaît lui aussi »[58] :

> « Les *melè* sont les inflexions de la voix qu'il faut « tourner » dans une harmonia, conformément à l'un des usages linguistiques réservés à l'époque de Pindare à l'harmonisation de l'instrument (ἐλελίζων, neuvième *Olympique*, vers 15). Le *melos* est sinueux, comme le montre un autre fragment de Pindare qui, évoquant dans une scène de chasse la mélodie qui convient à l'imitation du galop du cheval ou de la chienne d'Amyclée, précise que le « melos sinueux » doit être « précipité », ce qui correspond au fait de tournoyer [...] »[59]

Dans la période de forte agitation qui accompagne la révolution musicale initiée par Timothée de Milet et Philoxène, Cinésias ou encore Mélanippide, les différents types *méliques* de cette nouvelle musique sont au cœur de la polémique : Philoxène, nous apprend Aristote[60], a tenté de composer un dithyrambe dans l'harmonie dorienne alors que l'argument de la pièce (*Les Mysiens*) imposait l'harmonie phrygienne : « mais poussé par la nature du sujet, il retomba dans l'harmonie qui convenait, la phrygienne. »[61]. Dans ce passage Aristote invoque les chants phrygiens (τοῖς φρυγιστὶ μέλεσι) susceptibles de traduire vraiment le délire bachique, et, pour aller plus loin dans la nature des rapports solidaires entre *harmonia* et *mélos*, nous remarquons que dans l'ordre

58. WERSINGER, *op. cit.*, p. 58.

59. WERSINGER, *op. cit.*, p. 58.

60. ARISTOTE, *Politique*, 1342 b, éd. AUBONNET, Jean, Paris : Les Belles Lettres, 1996 (2e éd.), p. 49.

61. ARISTOTE, *op. cit.*, p. 49.

des priorités ce n'est pas l'*harmonia* qui est mise en avant mais les *mélê* suivant un parallèle entre l'organologie et la musique :

«πᾶσα γὰρ βακχεία καὶ πᾶσα ἡ τοιαύτη κίνησις μάλιστα τῶν ὀργάνων ἐστὶν ἐν τοῖς αὐλοῖς, τῶν δ'ἁρμονιῶν ἐν τοῖς φρυγιστὶ μέλεσι λαμβάνει ταῦτα τὸ πρέπον»[62]

De même que l'aulos est, des instruments, celui qui convient pour cette expression du délire bachique, de même, des harmonies, ce sont les *mélê* phrygiens qui conviennent : les noms de l'instrument et du *mélos* sont ici au datif précédés de la préposition ἐν pour signifier la base technique de la composition, exactement comme dans la notification des types d'accompagnements à maîtriser dans le contrat d'apprentissage d'aulète de 13 av. J. C. étudié par A. Bélis et D. Delattre dans une publication conjointe[63]. Les *mélê* phrygiens rendent le mieux les accents et inflexions de la transe bachique que tout autre *mélos* et c'est l'*harmonia* qui passe ici au second plan. Aristophane de son côté châtie les nouvelles mœurs musicales et dénonce les *mélê* qui bouleversent la structure musicale classique. Les propos du poète comique rapportés dans le fameux § 30 du traité *Sur la musique*[64] disent que le même Philoxène a ainsi « εἰς τοὺς κυκλίους χοροὺς μέλη εἰσηνέγκατο »[65] : il a « introduit des soli de chants au milieu des choeurs cycliques »[66]. Timothée, quant à lui compose suivant un *mélos* fourmillant de notes : Phérécrate (autre poète comique cité également au § 30 du traité *De la musique*) a mis en scène la *Musique*, « sous les dehors d'une femme portant sur son corps meurtri la marque des derniers outrages », accusant Timothée de faire pousser de monstrueuses fourmilières (« ἄγων ἐκτραπέλους μυρμηκιὰς»[67]). C'est la même image que l'on trouve dans Aristophane, *Thesmophories*, v. 100, relative aux *mélê* d'Agathon qualifiés par Mnésiloque de μύρμηκος ἀτραπούς (« des sentiers de fourmis »)[68]. Ces critiques soulignent toutes la

62. ARISTOTE, *op. cit.*, p. 49.
63. *A propos d'un contrat d'apprentissage d'aulète (Alexandrie ; an 17 d'Auguste)*, A. Bélis et D. Delattre, in *Papiri documentari greci* (1993), p. 103-162.
64. Ps. PLUTARQUE, *De la musique*, texte traduction commentaire précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique, par François Lasserre, Lausanne, 1954.
65. Ps. PLUTARQUE, *op. cit.*, p. 125.
66. Ps. PLUTARQUE, *op. cit.*, p. 145.
67. Ps. PLUTARQUE, *op. cit.*, p. 125.
68. *Les Thesmophories*, texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire van Daele, Paris, Belles Lettres 1946.

transformation radicale de la musique par multiplication des notes dans les échelles anciennes, qualitativement perçue comme une altération scandaleuse de l'organisation mélique. Les *mélê* renvoient donc d'abord au style musical des *harmoniai* comme de chaque musicien-poète de l'Antiquité, dont nous connaissons par les critiques certains traits caractéristiques, pour une part harmoniques, pour une part rythmiques : dans le cas pré-cité, les "*mélê* fourmillantes" de Timothée conjuguent la multiplication des notes à l'intérieur des intervalles avec la diminution rythmique, émancipation globale dans le *mélos* des anciennes *harmoniai* comme du schéma métrique contraignant du texte poétique. La *Rhétorique* d'Aristote nous rappelle qu'il y a ce moment dans l'histoire de la musique qui s'appelle le dithyrambe, révolution dionysiaque abandonnant la responsion strophique et assorti de préludes instrumentaux de plus en plus longs et savamment tournés, ce moment qui s'appelle Phrynis, Cinésias, Timothée, Philoxène, Mélanippide :

> «Les membres trop longs font que l'auditeur reste en arrière ; aussi, ceux qui doublent la borne dépassent la limite, et laissent en arrière leurs compagnons de marche ; pareillement, les trop longues périodes prennent les proportions d'un discours et il y a là quelque chose qui ressemble à un prélude de dithyrambe ; il se produit alors ce dont Démocrite de Chios railla Mélanippide, qui avait fait des préludes de dithyrambe au lieu d'antistrophes :
>
> On se fait tort en voulant faire du mal à autrui...
> Et un long prélude est très nuisible au poète. »[69]

4. Hypothèses sur le *mélos* :

Reconsidérant maintenant le *mélos* comme le témoin de l'évolution de la *performance* entre la musique archaïque, la lyrique chorale du Vème siècle puis la révolution du récital et de la musique en général sous l'impulsion des virtuoses de la fin de l'âge classique et de l'époque hellénistique, il nous faut tenter de retracer les voies qui permettraient d'en comprendre les ressorts.

69. ARISTOTE, *Rhétorique*. DUFOUR, Médéric (éd. Livres I et II), DUFOUR, Médéric et WARTELLE, André (éd. Livre III), Paris, Gallimard, 1991, livre III, p. 228.

Les réflexions et commentaires de Denys d'Halicarnasse[70], qui n'étant pas un théoricien de la musique, défend une théorie rhétorique sur la base du *mélos*, nous permettent de comprendre que le *mélos* a fini par incarner pour les savants de l'Antiquité l'un des équilibres possibles entre le corps et l'âme, ce dualisme fondamental. Rhétorique et musique font appel aux sens et le charme est un lien puissant et nécessaire entre l'émotion et la pensée : « τὴν ἀκοὴν ἥδεσθαι »[71] (l'ouïe est sous le charme). Les différents éléments constituant la performance musicale que sont le μέλος, que nous traduirions par *intonation* ici, le ῥυθμός, *rythme*, et la μεταβολή, *changement*, visent le même effet que la parole quand elle cherche à charmer. Les mots ont de l'intonation, du rythme, du changement et de la convenance nous dit Denys[72] et Eléonore Salm[73] rapporte judicieusement le *prepon*, cette convenance, accord parfait de la parole dans ses mots et ses sons au propos, à l'οἰκειότης en musique :

> « il s'agit de la « conformité » ou « coïncidence » « du sens, de la ligne mélodique et du rythme » dans le *melos*. Ce rapprochement paraît d'autant plus plausible que, dans notre passage [§ 20 où est défini le *prepon*], Denys évoque la notion de « propriété » (τὸ οἰκεῖον) et la présente comme un équivalent de la convenance (τὸ πρέπον). »

Remontant à la définition évoquée plus haut par Platon du *mélos* équivalent à la combinaison *lexis*, *harmonia*, *rhythmos*, il est important de réaliser par les réflexions de Denys d'Halicarnasse qu'à l'époque romaine l'*harmonia* a perdu sa qualité d'organisation des sons et s'est désolidarisée du *mélos*. Le *mélos* a gagné un nouveau sens de composition des hauteurs ou des inflexions (desquelles on doit dissocier la métabole qui apparaît comme élément nouveau d'organisation). Le signifié a changé, et c'est sans doute dans ce déplacement que l'on peut chercher à comprendre les considérations de Denys d'Halicarnasse au sujet de la non-congruence entre les

70. DENYS D'HALICARNASSE, *La composition stylistique*, texte établi et traduit par AUJAC G. et LEBEL M., Paris, Les Belles Lettres, 1981.
71. DENYS D'HALICARNASSE, *op. cit.*, 11, 6.
72. « καὶ μέλος ἔχουσιν αἱ λέξεις καὶ ῥυθμὸν καὶ μεταβολὴν καὶ πρέπον », *op. cit.*, 11, 14.
73. SALM, Eléonore, *Rhétorique et musique dans l'oeuvre de Denys d'Halicarnasse*, in *Musiques et danses dans l'Antiquité. Actes du colloque international de Brest 29 – 11 septembre 2006*, éd. Rennes : PUR, 2011, p. 203.

mouvements de la voix chantée et le *mélos* des syllabes accentuées des vers 140 à 142 de l'*Oreste* d'Euripide[74]. En commentant à l'aide de ces trois vers d'une tragédie ancienne le non-respect du *mélos* accentuel, Denys d'Halicarnasse tente de rendre compte à son niveau (en choisissant un « mauvais exemple » selon Jean Irigoin dans un article sur lequel nous reviendrons[75]) de la rupture esthétique entre l'activité du *mélopoios* pratiquant volontiers une composition du *mélos* qui reproduise les mouvements de la ligne accentuelle, et un *mélos* plus ancien, dont l'objet sonore (musique) et visuel (danse) étaient forgés au cœur d'une interaction plus intensive entre le texte et la musique que la *mimèsis* de la langue dans la musique. Les termes *mélographia* ou *mélographos* apparaissent à l'époque hellénistique, témoins des progrès de la notation de la musique. Dans une inscription de Téos (*CIG* 3088[76]) listant les disciplines musicales présentées lors d'un concours apparaît après la mention de nombreuses autres, à l'avant-dernière ligne, le mot μελογραφίας. De quelle épreuve s'agit-il à côté d'autres concours comme la citharôdie ou la récitation tragique ? Et quelles différences entre le *mélopoios* (qui compose des *mélê*) et le *mélographos* (qui écrit des *mél*) ? Annie Bélis a montré que la *mélographia* pouvait n'être qu'un exercie de notation dont le Papyrus Oxyrrhynchus 3705 fournit un specimen[77] et elle commentait en 1990 : « l'élève déjoue les pièges d'une notation musicale accompagnant un texte poétique délibérément erronée ».[78] Dans la publication issue de ce brillant hommage à Théodore Reinach, elle commente notamment l'emploi de *mélographos* dans une épigramme satirique de Lucillius (1er siècle de notre ère) : « Il est mort, Eutychidès, le poète lyrique ! Habitants des Enfers, fuyez ! ».. [79]

74. DENYS D'HALICARNASSE, *op. cit.*, § 19.
75. IRIGOIN, J., *Euripide poète et musicien selon Denys d'Halicarnasse*, in *Le monde et les mots. Mélanges Germaine Aujac*, 2006 (Pallas, t. 72), pp. 219-227.
76. *Searchable Greek Inscriptions*, consultable en ligne sur epigraphy.packhum.org, Asie Mineure, Ionie, Téos, n° 82 = *CIG* II 3088 (éd. McCabe) : http://epigraphy.packhum.org/text/256470?&bookid=529&location=1694
77. BÉLIS, Annie, Interprétation du Pap. Oxy. 37 05, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 72 (1988), p. 53-63.
78. BÉLIS, Annie. Inscriptions grecques relatives à des compositeurs, in *La pluridisciplinarité en archéologie musicale*, vol.1, *IVe rencontres internationales d'archéologie musicale de l'ICTM, Saint-Germain-en-Laye, 8-12 octobre 1990*. Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1994, ISBN 2-7351-0577-6 ; colloque organisé en hommage à Théodore Reinach par Catherine Homo-Lechner et Annie Bélis / Centre français d'archéologie musicale Pro Lyra.
79. *Anthologie Grecque*, *Anthologie Palatine*, XI, 133. Trad. Jean Aubreton, Paris, Belles Lettres, 1972, p.120-121.

> « Le texte grec, assez mal servi dans la traduction des termes techniques par Jean Aubreton, indique le métier de ce musicien : c'est un *mélographos*, un compositeur de mélè, dont l'essentiel est constitué par des nomes, et plus exactement de nomes citharôdiques, dont il a rempli « vingt-cinq corbeilles […] ». « Il ne semble pas qu'il faille donner ici au terme *mélographos* son sens le plus technique de « notateur » de musique, ne serait-ce qu'en raison de la charge satirique : les habitants des Enfers n'auraient rien à redouter pour leurs oreilles et pour leur repos de l'arrivée d'un scribe. »[80].

Entre mélographos et mélopoios persiste sans doute une différence relative à la compétence de la notation musicale : certains des mélopoioï « ne maîtrisent pas la séméiographie musicale. Inversement, nous savons par Aristoxène de Tarente[81] [...], que certains notateurs étaient capables de transcrire une mélodie, mais sans posséder la théorie musicale dans son ensemble. »[82] Mais globalement l'activité est la même et Bélis précise un peu plus loin :

> « Nous avons constaté, […], que les compositeurs, mélopoioï ou mélographoï, sont aussi des instrumentistes, au moins dans deux de leurs activités : au moment où ils composent leurs œuvres et lorsqu'ils les font entendre à un auditoire en concert ou bien encore dans les compétitions musicales. » [83]

L'apparition de cette épreuve de *mélographia* et du terme lui-même à l'époque hellénistique souligne sans doute l'évolution du sens de *mélos* – notion musicale dont il convient dès lors d'identifier plusieurs états au cours de l'Antiquité. C'est un indice qui corrobore l'importance du développement de la notation musicale et l'effacement d'un *mélos* plus ancien au profit des nouvelles pratiques de composition musicale où l'organisation des hauteurs par leur notation rivalise avec les accents notés dans le poème. Dans ce contexte, les notations musicales des majestueux

80. BÉLIS, Annie, *op. cit.*, p. 46.
81. Meib. 39.5 – 41.25 = Da Rios, 51.1 – 52.25
82. BÉLIS, Annie, *op. cit.*, p. 46.
83. BÉLIS, Annie, *op. cit.*, p. 47.

Hymnes Delphiques mais aussi des grâcieux poèmes de Mésomède témoignent d'une composition musicale assujettie à la voix, elle-même assujettie au texte qui note les voyelles et leur accents. Qu'une notation *vocale* se soit développée à partir de la fin du IVème siècle[84] parallèlement à la notation instrumentale existante n'est sans doute pas étranger à ce mouvement général.

On voudrait à rebours former maintenant l'hypothèse d'au moins trois moments du *mélos* dans l'histoire de la musique grecque antique :

a- le *mélos* du mélographos / mélopoios composant en vue de la notation (qu'il soit lui-même le notateur ou qu'il transmette sa musique à un notateur) : ce sera la composition musicale à dessein d'enrichir un répertoire et cette composition d'abord commandée par l'organisation raisonnée des hauteurs (de la voix ou de l'instrument), du rythme, comme des effets spécifiques liés aux métaboles (suivant une hiérarchie suggérée par le traité de composition stylistique de Denys d'Halicarnasse où les termes reviennent dans cet ordre : *mélos*, *rhythmos*, *métabolè*) ;

b- le *mélos* organique à l'ancienne, très solidaire de l'harmonie, des poèmes, des chorégraphies, de la *performance* en général ;

c- le *mélos* idéal tel qu'il apparaît chez Aristoxène, où les rapports entre les hauteurs d'un tétracorde à l'autre assurent un parfait équilibre du système.

84. BATAILLE, A., *Remarques sur les deux notations mélodiques de l'ancienne musique grecque*, in Recherches de Papyrologie, I, 1961.

II. *Mélos* des origines, origines du *mélos*

1. Le *mélos*, chant pur :

Dans l'*Hymne homérique à Hermès*, Apollon et lui se délectent de la lyre ont ils jouent **κατὰ μέλος** : l'expression revient à trois reprises célébrant l'invention géniale à sept cordes. Ce n'est certes pas la première apparition du terme dans ce contexte musical puisqu'on le trouve dans un fragment d'Alcman[85] où le poète de la deuxième moitié du VIIème siècle alors actif à Sparte affirme avoir trouvé lui-même tels vers et tel *mélos* ayant traduit dans le langage la voix des perdrix :

« ἔπη τάδε καὶ **μέλος** Ἀλκμὰν

εὗρε γεγλωσσαμέναν

κακκαβίδων ὅπα συνθέμενος. »

Cette *sphragis* d'Alcman exprime à sa manière la co-existence dès la période archaïque entre vers déclamés (*épè*) et vers chantés (*mélè*), nous rappelant que la poésie chantée épique à la fin de la période mycénienne a pu évoluer d'une part vers l'art de la déclamation des rhapsodes et d'autre part vers l'art lyrique. Mais la co-existence est bien réelle et toujours sensible à l'époque classique puisque dans la parodos d'*Agamemnon* d'Eschyle par exemple sont chantés d'authentiques hexamètres dont la division n'est pas étrangère à l'hexamètre épique. Le grand intérêt de ce fragment d'Alcman pour ce qui nous occupe tient dans la réussite du poète à transposer le chant d'oiseau en musique, exploit justifié dans le fragment suivant[86] : il déclare connaître le *nome* de tous les oiseaux. En employant alternativement *mélos* dans le fragment 39 et *nomos* dans le fragment 40 Alcman souligne une innovation importante relative aux *nomes*, compositions classiques reposant sur des conventions d'interprétation dont le traité *De la musique* attribue la normalisation à

85. *PMG* fr. 39.
86. *PMG* fr. 40, cité par Athénée, *op. cit.*, livre IX, 374 D.

Terpandre qui dans l'histoire de la musique semble être la première figure illustre à avoir promu l'activité de composition sur la base de matériel traditionnel :

> « Les nomes pour la cithare furent composés bien avant les aulodiques à l'époque de Terpandre ; c'est lui qui leur a le premier donné leurs noms : le *Béotien* et l'*Eolien*, le *Trochée* et l'*Aigu*, le *Nome de Cépion* et le *Nome de Terpandre*, enfin le *Nome des Quatre Chants*. Terpandre est aussi l'auteur de préludes citharodiques en vers épiques [...] »[87]

Les *nomes*, suivant leur appellation (*nomoï* = lois), fixaient harmoniquement pour des dispositifs variés (citharodie, aulodie, aulodie avec choeurs...), la musique incarnant religieusement ou rituellement une région, un événement mythologique, une singularité musicale. Le traité *De la musique* nous dit : « on les avait appelés ainsi parce qu'il n'était pas permis d'enfreindre la tension des cordes reconnue légale pour chacun d'eux »[88]. Et le *nome* citharodique, inventé par Terpandre[89], fut tout particulièrement un genre musical de référence jusqu'à Timothée de Milet, auteur des *Perses*, nome citharodique de la « Nouvelle Muse ». Le titre de gloire d'Alcman dont il s'honore à bon droit est d'avoir créé (au moins) un *nome* non pas à partir d'un matériel musical pré-existant, mais par transposition du *mélos* de l'oiseau, poussant finalement le principe du *nome* jusqu'à son terme en gravant dans la musique la nature elle-même. F.-B. Mâche, dans son esquisse de *zoomusicologie*, rapproche ce coup de maître de la thèse du chant des oiseaux comme origine de toute musique que l'on trouve déjà chez le génial Athénée[90] :

> « le caquètement de la perdrix rouge *alectoris rufa* illustre très exactement la métrique grecque fondée sur des successions irrégulières de longues et de brèves, et en particulier la cellule rythmique appelée choriambe (− uu −). Il n'est nullement

87. Ps. PLUTARQUE, *op. cit.*, p. 135.
88. Ps. PLUTARQUE, *op. cit.*, p. 135.
89. Suivant la définition en sept parties attribuée à Terpandre par Pollux : *Pollucis Onomasticon*, ed. E. Berthe, Leipzig, T., Lexicographi Graeci, 1900, IV, 66 : *archa* (premier chant), *metarcha* (chant en responsion avec le premier), *katatropa* (transition), *metakatatropa* (en responsion), *omphalos* (le climax), *sphragis* (la signature du mousikos) & epilogos (conclusion).
90. ATHÉNÉE, *op. cit.*, livre IX, 389.

impossible que le vers alcmanien – uu — uu — uu — uu figure à l'occasion dans ce chant de la perdrix. Il est en tout cas probable que parmi tous les rythmes produits par les oiseaux, celui-ci a frappé Alcman par son analogie avec la prosodie de la langue grecque : son génie propre a été d'oser faire le rapprochement, et de s'en servir. »[91]

Encore n'est-il question dans l'analyse de Mâche que de la rythmique : ce qui nous importe ici dans la déclaration d'Alcman c'est la mention du *mélos* : le poète a trouvé des paroles et de la musique capables de rendre les intonations de l'oiseau, l'ensemble étant aussi indissociable dans le *nome* obtenu que le sont chez l'oiseau le timbre, le rythme, la hauteur et l'intensité des sons. La prouesse remarquable est donc d'avoir créé un *nomos* en transposant ces qualités indissociables de la voix de l'oiseau, son *mélos*, et pour ce faire d'avoir trouvé, inventé (εὗρε), un *mélos* ou autrement dit des intonations qui répondent à celles de l'oiseau. Wersinger, à la suite de son analyse du *mélos* musical au travers des métaphores trouvées chez Pindare relevant du tissage ou du tressage[92], revient dans le deuxième chapitre de *La sphère et l'intervalle* (Empédocle, l'harmonie infinie comme un) à Homère, aux vers 518 à 525 du chant XIX de l'*Odyssée* décrivant le chant du rossignol « qui figure vraisemblablement le chant de l'aède » :

« Le rossignol « verse sa voix aux multiples échos (χέει πολυηχέα φωνήν) en la tournant fréquemment (θαμὰ τρωπῶσα) ». L'analyse des deux termes techniques, le verbe *trôpan* (« tourner ») et l'adjectif *poluèchos* qui sert à décrire la répétition du son (par exemple le son des vagues successives de la mer), mais aussi la variété du

91. MÂCHE, François-Bernard, *op. cit.*, p. 59 : le compositeur évoque ensuite « la perpétuité de cette attitude » en prenant d'autres exemples fameux comme « le bruit monotone d'une roue de moulin, son nouveau dans l'environnement de l'époque » utilisé par Notker de Saint-Gall (IXème siècle) pour motif de sa séquence *Sancti spiritus adsit nobis gratia*.

92. WERSINGER, *op. cit.*, p. 58 : la métaphore ou le rapprochement (Mâche) avec le monde animal se fait cette fois suivant le mouvement : « Les *melè* sont les inflexions de la voix qu'il faut « tourner » dans une *harmonia*, conformément à l'un des usages linguistiques réservés à l'époque de Pindare à l'harmonisation de l'instrument (ἐλελίζων, neuvième *Olympique*, vers 15). Le *melos* est sinueux, comme le montre un autre fragment de Pindare [dans un hyporchème (MAEHLER H. 1971, 107ab)] qui, évoquant dans une scène de chasse la mélodie qui convient à l'imitation du galop du cheval ou de la chienne d'Amyclée, précise que le « *melos* sinueux » doit être « précipité », ce qui correspond au fait de « tournoyer » : « Imite en tournoyant du pied, tout en précipitant le *melos* sinueux (ἐλελιζόμενος ποδὶ μιμέο καμπύλον μέλος διώκων) ».

son, montre que le rossignol « tourne » et « retourne » son chant, sans doute comme le potier tourne sa roue ou « la fileuse tourne la laine entre ses doigts pour en façonner le fil », en répétant une combinaison de sons pour la modifier et créer une nouvelle combinaison en fonction de la première. »[93]

L'analyse de ces termes relatifs au chant du rossignol conduit à compléter le sens et la portée du *mélos* découvert dans les intonations de la perdrix d'Alcman : le contour du *mélos* fait le *mélos*, et à partir de modèles riches en variations comme le chant du rossignol, le *mélos* peut se tourner autrement et retourner même le cadre harmonique dans lequel il a été d'abord contraint. « Il devait en être de même pour le nome polycéphale » en conclut à raison Wersinger[94] : car certains *nomes* reposaient de toute évidence sur ce principe. Le nome « polycéphale », nous apprend le traité *De la musique*, avait été composé par Olympos l'aulète phrygien « qui apporta à la Grèce les nomes enharmoniques en usage aujourd'hui dans les fêtes célébrées en l'honneur des dieux »[95]. Pindare fait chanter et danser dans la *Douzième Pythique* célébrant l'aulète Midas d'Agrigente la création de ce *nome* par Athéna désireuse d'offrir aux mortels un *mélos* reproduisant la plainte très stridente d'Euryalè :

« Mais quand la vierge eut tiré de ces travaux son mortel protégé,
elle composa un air d'*auloi* exprimant tous les sons,
dans le désir d'imiter avec un instrument la plainte très stridente
qui fusait des mâchoires rapides d'Euryalè. »[96]

Ce *mélos*, πάμφωνον μέλος (« exprimant tous les sons »), faisant entendre la longue succession de sons atroces et peu harmoniques, est le degré zéro du *nome* : seul se déploie le *mélos*, inflexion monstrueuse et continue jusqu'à l'épuisement.

93. WERSINGER, *op. cit.*, p. 77.
94. WERSINGER, *op. cit.*, p. 79.
95. Ps. PLUTARQUE, *op. cit.*, p. 135-136.
96. PINDARE, *Pythiques*. LIBERMAN, Gauthier (éd.). Bayeux : Calepinus, 2004, p. 213.

Le *mélos* des origines se manifeste donc au moins au travers de deux aspects : d'abord comme un tout indissociable relevant d'une combinaison, d'une organicité que le musicien doit arriver à décomposer et recomposer. Alcman connaît les *nomoï* de tous les oiseaux, et il en a traduit un (au moins) en musique. Hermès et Apollon jouent dans l'*Hymne à Hermès* directement suivant le *mélos* (κατὰ μέλος) : dès qu'ils frappent les sept cordes de la lyre qui se trouve alors en de sûres et divines mains, s'exprime le *mélos* : c'est la voix des dieux dont l'instrument est le medium. Ils ne *suivent* pas le *mélos*, ils le créent. Le *mélos* peut ensuite se tourner et se retourner selon ses lois propres jusqu'à provoquer un déplacement harmonique, une *métabole* : nous revenons avec cette métaphore médicale qui ne fait aucun doute pour le lecteur d'Hippocrate aux travaux de Pigeaud[97] et à sa lecture du *De sera numinis et vindicta* de Plutarque[98] dans son chapitre « Grandeur et limite du modèle médical en éthique »[99]. Pigeaud expose la pensée du tout organique chez Plutarque, par le détour au paradigme de la cité, affirmant la responsabilité collective de celle-ci et de la famille, justifiant l'hérédité des peines :

> « La cité est une et d'un seul bloc (συνεχές), comme un animal (ὥσπερ ζῷον), ne dégénérant pas de soi-même (οὐκ ἐξιστάμενον αὑτοῦ) dans les mutations selon le temps (ταῖς καθ' ἡλικίαν μεταβολαῖς), mais restant toujours en accord et en familiarité avec soi-même (συμπαθὲς ἀεὶ καὶ οἰκεῖον αὐτῷ)[100]. Ainsi la cité est un tout organique, c'est-à-dire un tout qui dépasse la somme des parties, mais en plus c'est un vivant. Comme d'un individu, nous disons qu'elle reste *la-même*. »[101]

Nous retrouvons dans cette citation de Plutarque la notion d'accord (οἰκεῖον) qui était à trouver dans la musique (οἰκειότης) de même que dans le discours chez Denys d'Halicarnasse (τὸ οἰκεῖον). La *métabole* s'explique par ce qui est malléable chez un être vivant et ne doit pas

97. PIGEAUD, Jackie, *La maladie de l'âme*, *Etude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1981 (1989).
98. PLUTARQUE, *Traités 37-41*, éd. et trad. par R. Klaerr et Y. Vernière, Paris, Belles Lettres, 1974 : *Des délais de la justice divine*.
99. PIGEAUD, *op. cit.*, pp. 353-371 ;
100. PLUTARQUE, *op. cit.*, 559 A.
101. PIGEAUD, *op. cit.*, p. 360.

bouleverser, lui faire perdre son accord intérieur. Ce sont chez l'homme le *tropos* et l'ê*thos*.[102] Ce qui différencie donc le *mélos* du *nome* c'est que le *mélos* est vivant. Il n'est pas seulement articulé, comme peut l'être le *nome* ou le sera l'*harmonia*, mais redonne vie à l'instrument, voix ou cithare, qui se trouve à disposition et le fait chanter réveillant l'énergie pure qui sommeillait en lui. Alcman a été un grand rénovateur de la musique au VIIème siècle : ayant abandonné les modèles des nomes classiques et transposé le *mélos* de la nature comme on l'a vu, il s'est fait connaître pour avoir exécuté à Sparte sur la lyre dorienne des *mélè* lydiens, pour avoir joué de la *magadis*, instrument d'origine lydienne à vingt cordes conçu sur la base de couples de cordes sonnant deux à deux à l'octave, ou encore pour avoir exécuté à l'aulos le *mélos* phrygien des Kerbèsies : le Κερβήσιον μέλος.[103]

On peut ainsi reconnaître dans certaines régions de la Grèce, comme à Sparte avec Alcman, qu'une vie musicale locale déjà riche nourrie aux mythes anciens et aux rites, contribuera à fournir, à partir du VIIème siècle au moins, la base de la « musique hellénique » par une évolution de son répertoire sous le coup des *mélê* importés de l'Ionie, de la Phrygie et d'ailleurs, qui susciteront par la suite entre les cités grecques le sentiment d'une singularité. Dans les exemples que nous venons de passer en revue le *mélos* intervient toujours comme la base innovante, stimulante, éventuellement sous l'autorité de telle figure majeure historique ou légendaire : Thalétas de Crète a fait connaître à Sparte les *mélê* ioniennes réputés comme élégants d'Archiloque de Paros les enrichissant encore du crétique[104] , Sappho importe à Lesbos les *mélê* d'Asie Mineure et aussi des instruments comme le *barbitos* ou la *magadis* lydiens que connaissait déjà Alcman[105], les aulètes Olympos et Marsias avaient apporté les *mélê* phrygiens attestant de contacts culturels depuis longtemps établis entre Grèce et Asie Mineure. On se gardera bien cependant de formuler des jugements quelconques sur les univers musicaux pré-existants à ces transformations que nous rapporte par exemple le Pseudo-

102. PLUTARQUE, *op. cit.*, 551 E. F.
103. *PMG* fr. 126.
104. Ps. PLUTARQUE, *op. cit.*, p. 137.
105. ATHÉNÉE, *op. cit.*, XIV 635a.

Plutarque et à ne pas faire le jeu d'une représentation caricaturale d'une musique hellénique ayant atteint un haut niveau de complexité à partir de formes primitives. Dans le système de notation de la musique grecque, la notation instrumentale considérée comme la plus ancienne est aussi la plus proche de celle, cunéiforme, que l'on trouve au Proche-Orient. Les connaissances que nous commençons à intégrer aujourd'hui des échelles et des systèmes de notation de ces musiques[106] pourraient bien enrichir notre lecture des pièces notées dans le système de la notation instrumentale au moins (la notation vocale, plus récente, correspondant à un stade d'évolution de la musique grecque à partir de la période hellénistique[107]). Outre les questions philologiques de notation et d'échelles, les rapports socio-culturels entre ces civilisations de la Méditerranée orientale au premier millénaire peuvent nous apporter beaucoup : le recours à la musique est une des caractéristiques du culte en Mésopotamie et ce que nous lisons sur « les liens particulièrement privilégiés avec le souverain » des chefs de musique ou sur « les prêtres lamentateurs » dans les archives de Mari ouvre des perspectives certaines[108] : la lamentation en musique dans les cultures méditerranéennes répond parfaitement à ce que nous comprenons du *mélos*, inflexions de la voix caractéristiques dans un système musical donné. Aux côtés des « prêtres lamentateurs », on pense au *voceru* des femmes corses qui « tient son nom de la voix même (voce) »[109].

2. Origines et orphisme :

Alcman a transposé le *mélos* de la perdrix dans un de ses *nomes*, confondant en musique artifice et nature. Dans cette rencontre des *nomes* et des *mélê* c'est la question de l'unité du caractère, du style, qui est en jeu. Le *nome* repose traditionnellement sur un système de gravure musicale qui commence par une certaine tension autorisée des cordes et se poursuit selon un plan fixé de la pièce à interpréter, éventuellement par un dispositif singulier : ainsi le νόμος Τριμελής

106. DUMBRILL Richard J., *The Archaemusicology of the Ancient Near East*, Victoria, Trafford Publishing, 2005.
107. HAGEL, Stefan, *Ancient Greek Music* : *a new technical history*, Cambridge University Press, 2009, chapitre 1.
108. ZIEGLER Nele, *Les musiciens et la musique d'après les archives de Mari*, Mémoires de N.A.B.U. 10, Antony, 2007.
109. CATINCHI, Philippe-Jean, *Polyphonies corses*, éd. Actes Sud, 1999, p. 76.

(*Trimèle* par référence au *mélos* plutôt que *Trimère*, *méros* ?) mentionné dans le Ps.-Plutarque[110]. La musique peut en être redondante, et très simple - παντελῶς ἁπλῆ[111] - selon le traité *De la musique* qui laisse de Terpandre, l'inventeur du *nome*, cette image assez grise d'un musicien qui pourtant connaissait les *harmoniai* mais par choix préférait jouer en boucle sur trois notes. Mais comment chanter « les *nomoi* des oiseaux » ? Olivier Messiaen s'est souvent exprimé sur la difficulté de noter les chants d'oiseaux et quand Boulez ou Mâche lui demandaient ce qu'il faisait exactement lors de la réécriture, Messiaen répondait : « je transpose »... A propos de la *Fauvette des jardins*, œuvre pour piano, il réagit lors d'un entretien à l'expression de Claude Samuel qualifiant la pièce de « description d'un paysage » :

> « Le chant de la Fauvette des jardins est très difficile à noter. J'ai noté des centaines de Fauvettes des jardins, et toutes ces notations réunies m'ont permis de créer une Fauvette idéale. »[112]

De fait, le *mélos* des oiseaux (ou *mélôidia* qui désigne aussi bien en grec le chant de l'oiseau que la berceuse ou la comptine) ne se laisse pas emprisonner dans des séquences mélodiques et l'inspiration nous vient des « tournures », des « tours » et des « dessins » variés des inflexions, termes qu'emploie Messiaen pour expliquer la singularité de ce travail de transposition, comme ici dans le commentaire du premier exemple noté du chant de la Fauvette des jardins dans le tome V de son célèbre *Traité* :

> « On peut dégager de ce premier exemple certaines constantes. Les traits sont un mélange de notes répétées et d'arpèges descendants retournés vers l'aigu (climacus resupinus). On trouve aussi des broderies inférieures disjointes ramenées vers le grave (porrectus flexus). Le flot des durées égales est parfois coupé de deux notes un peu plus longues formant accent-muette. Le dessin

110. Ps. PLUTARQUE, *op. cit.*, 1132, p. 112.
111. Ps. PLUTARQUE, *op. cit.*, 1133, p. 113.
112. MESSIAEN, Olivier. *Musique et couleur*. éd. Paris : Belfond, 1986, p. 167.

mélodique peut s'arrêter sur une note piquée ou posée, et repartir aussitôt. Dernière remarque (mais ce n'est pas une règle absolue) : la finale des strophes est tantôt dans l'aigu, tantôt dans le grave, en alternant les deux possibilités. »[113]

Commentant la troisième cadenza d' « Un vitrail et des oiseaux » où le piano solo commence et termine avec la Fauvette des jardins, Messiaen exprime en trois phrases le caractère unique et insaisissable autrement que par le vécu de conscience musical de la transposition du *mélos* :

« Tout ce passage est très difficile à lire et à entendre intérieurement, parce que les superpositions de notes que l'on croit voir ne correspondent pas à la réalité entendue.

C'est un terrible exercice d'audition intérieure…

Mais le résultat sonore est excellent. »[114]

La Fauvette idéale de Messiaen comme la perdrix d'Alcman appartiennent au « style oiseau » que Messiaen reconnaissait dans la musique, ce que rappelle Mâche en commentant certains motifs de la *Danse sacrale* du *Sacre du Printemps* de Stravinski le rapportant au chant du phragmite des joncs *Acrocephalus schoenobaenus* enregistré par J-C. Roché :

« par exemple les glissandi en fusées des chiffres 72 ou 104, le thème lituanien de l'introduction, le petit staccato chromatique descendant du chiffre 15, ou encore les appogiatures de grands intervalles comme celles des bois au chiffre 21. »[115]

113. MESSIAEN, Olivier, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, tome V, 1er volume, p. 371.
114. MESSIAEN, Olivier, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, tome V, 1er volume, p. 400.
115. MÂCHE, François-Bernard, *op. cit.*, p. 135.

Dans ce chapitre Mâche a commencé par poser que l'on retrouve chez l'animal « les deux grandes catégories musicales qui s'affrontent ou s'unissent chez l'homme : celles qui assemblent les éléments différenciés par leur durée et leur qualité de timbre, et celles qui mettent en jeu des structures ordonnées ou échelles. »[116] avant d'en arriver au cas de la rousserolle verderolle qui « imite couramment une quarantaine d'espèces », « recombin[ant] de courts emprunts selon un schéma qui n'a rien à voir avec ceux des modèles »[117] :

> « Il est bien évident que le principe qui organise des cris d'espèces étrangères, y compris une alarme, - détournée de sa fonction propre vers une utilisation pour laquelle il me semble difficile de trouver une autre épithète que musicale -, est une logique interne qui met en œuvre des lois d'alternance et des classements par oppositions. Cette logique est ici bien plus proche de la musique que du langage, dans la mesure où d'aussi nombreuses répétitions de figures simples ne se rencontrent pas dans l'économie linguistique, alors qu'elles sont, comme on l'a vu, un des quelques universaux de la musique qu'il est possible de repérer. »[118]

Ainsi l'assemblage des éléments et la mise en jeu des structures provoque une sensation musicale de par le caractère singulier, entre ordre et désordre, de ce « chevillage » propre à l'artiste, qui selon François-Bernard Mâche peut être un oiseau. La religion des pythagoriciens était bien l'orphisme[119], et comme l'écrit Proclus commentant un passage du mythe d'Er le Pamphylien tiré de la *République* de Platon :

> « d'après l'exemple de l'âme d'Orphée et de celle de Thamyras, Platon montre une âme qui, de toute façon musicienne, […] tombe dans un animal « musicien »,

116. MÂCHE, François-Bernard, *op. cit.*, p. 114.
117. MÂCHE, François-Bernard, *op. cit.*, p. 125.
118. MÂCHE, François-Bernard, *op. cit.*, pp. 126-127. Mâche fait référence à son analyse de l'ostinato au chapitre 2, *Universalité des modèles sonores*.
119. DELATTE, A, *Etudes sur la littérature pythagoricienne*, éd. Champion, Paris, 1915, pp . 3-5.

lequel, par le fait qu'il est « musicien », a affinité avec l'âme musicienne humaine. ».[120]

C'est au *nome* que l'orphisme conduit Denise Jourdan-Hemmerdinger dans son article sur les rapports de l'atomisme et du pythagorisme aux théories et notations musicales[121] :

> « On voyait mal, jusqu'à présent, le lien entre les divers sens du mot νόμος / νομός, "coutume », « territoire », et « chant ». Or les ornithologues regardent comme une banalité le fait suivant : c'est pour délimiter son territoire que l'oiseau chante, à sa manière propre et immuable[122]. »

3. Le *mélos* des harmonies

La texture originelle du *mélos* se laisse donc approcher au contact des *nomes*. Ces pièces sont les plus anciennes à faire l'objet de commentaires qui précisent parfois la nature du *mélos* en l'associant diversement aux harmonies[123] - par exemple dans le traité *De la musique*[124], et dans trois cas au moins :

a) le *Nome du Chariot* en l'honneur de la Mère des dieux phrygienne est un *mélos* lydien « suntonon » (μέλος σύντονον). Le lydien étant déjà une harmonie aiguë sinon la musique la plus aiguë[125] (tessiture qui se manifeste encore dans les échelles des *tonoi* alypiens), la lecture de σύντονον par tendu ou haut suivant la terminologie aristoxénienne nous inviterait à classer ce *mélos* dans la musique diatonique (par tons et demi-tons). Mais la qualité « suntonon » du *mélos* peut tout aussi bien, si la mention « suntonon » ne porte pas sur un genre spécifique mais sur le *mélos* tout entier, désigner une échelle *diastaltique* ou *élargie* suivant la terminologie toujours aristoxénienne

120. PROCLUS, *Commentaire sur* La République, trad. A.J. Festugière, Paris, 1970, p. 274.
121. JOURDAN-HEMMERDINGER, Denise, *Atomisme et pythagorisme phéniciens aux origines des théories et des notations de la* musique, in Livre et Liban, [S. l. ?], 1982, pp. 47-57, avec illustrations.
122. PARENT, G.H., *Discographie zoologique critique II*, « Aves » 13, n°1-3 (1976), pp. 25 ; 120. Héraclite applique aussi le terme *nomos* à la musique des sphères (*Allégories d'Homère*, 12, 5)
123. Il sera question ici sauf mention contraire des harmonies anciennes et non des *tonoi* alypiens.
124. Ps. PLUTARQUE, *op. cit.,* paragraphes 7 & 8 de la traduction, pp. 135-136.
125. « l'unanimité des témoignages antiques le dit approprié au thrène, donc aux lamentations des pleureuses » commente Lasserre dans son introduction au Ps. PLUTARQUE, *op. cit.*, p. 39.

mais que l'on trouve chez Cléonide dont l'*Introduction* nous communique des vues théoriques d'Aristoxène notamment sur la qualité des *mélopoïa* : « suntonon » équivaut donc dans la terminologie aristoxénienne à la disposition la plus haute possible de toutes les notes mobiles à l'intérieur du tétracorde, mais à l'échelle d'une harmonie à une progression d'intervalles s'élargissant – le resserrement des intervalles étant a contrario le propre des *harmoniai* « relâchées », ou *systaltiques* dans le classement des *mélopoïa* de Cléonide. Or ce *Nome du Chariot* joué à l'aulos aurait été créé par Olympos, le mythique aulète phrygien inventeur du genre enharmonique, comme cela est décrit dans le plus célèbre passage du Traité (1134f-1135c). Aussi une échelle enharmonique par quarts de tons à sa base et dont les intervalles s'étireraient dans l'aigu nous semble plus appropriée qu'une échelle diatonique parce que plus marquée. Et c'est d'ailleurs un tel schéma que nous a transmis Aristide Quintilien[126] de l'harmonie syntonolydienne (lydienne *syntonique*) faisant apparaître les deux *diéséis* (quarts de tons notés **δ**) à la base et les intervalles larges en montant suivant la progression : **δ - δ - Δ - 3/2** (où **Δ** note le diton et 3/2 le trihémiton) ;

b) le *Nome Trimèle* dèjà cité (Ps. - Plutarque) : Lasserre semble douter[127] du sérieux de l'explication donnée dans le Traité à savoir une *performance* musicale de direction chorale lors de laquelle l'aulète changerait d'harmonie à plusieurs reprises : au centre du dispositif musical la division en trois échelles *topiques* (lydien, dorien, phrygien ou éolien, iastien, dorien sans privilégier l'une ou l'autre des triades toutes deux inférables à la lecture du traité) exprimerait dans un *mélos* changeant des flexions singulières lors des alternances. Il nous faut examiner cela de plus près ;

c) le *nome polycéphale*, interprété chez Pindare comme nous l'avons vu sur le *mélos pamphônôn* imitant la plainte sifflante d'Euryalè[128], ici dans une autre tradition « qui fait du silène

126. Lire sur ce point la fin du chapitre IX du premier livre d'Aristide Quintilien in *La musique*, Traduction et commentaire de François Duysinx, Genève, éd. Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège – Fascicule CCLXXVI – Librairie Droz, 1999, pp. 47-53 ; et aussi BARKER, Andrew. *Greek Musical Writings : II. Harmonic and Acoustic Theory*. éd. Cambridge : Cambridge University Press, chapter 11, *Aristides Quintilianus*, pp. 419 à 421.

127. Ps. PLUTARQUE, *op. cit.*, p. 23.

128. PINDARE, *Pythiques*. éd. LIBERMAN, Gauthier (éd.). Bayeux : Calepinus, 2004, p. 209.

phrygien Marsyas l'inventeur de l'aulétique et de son fils Olympos l'inventeur du « nome polycéphale »[129] Le *mélos* phrygien enharmonique s'impose donc ici à plus d'un titre dans une échelle qui intégrait sans doute (harmonie imitative des sifflements) d'autres sons que l'on pourrait qualifier de *hors genre*, uniquement possibles à l'aulos, et ajoutés à l'échelle enharmonique pour renforcer la compression des intervalles. Dans ce cas précis, à la différence de l'enharmonique classique décrit par Aristoxène, il faut entendre un enharmonique primitif aux sources mêmes de l'invention de ce genre, « évit[an]t » à la manière d'Olympos « les particularités des genres diatonique et chromatique sans recourir pour autant à celles du genre enharmonique » usant par exemple de spondiasmes (intervalle de 3/4 de ton) comme nous l'apprenons dans le Pseudo-Plutarque[130].

Quant au *Nome du Chariot* et au *nome polycéphale* nous privilégierions donc l'hypothèse d'un *mélos* enharmonique pour les raisons que nous avons avancées. Concernant le *Nome Trimèle*, malgré les réticences de Lasserre nous sommes tentés de prendre au sérieux cette drôle de *performance*, ayant mesuré par ailleurs grâce à l'article d'Helen Roberts sur les cordophones en Grèce ancienne[131] l'importance de la référence au très virtuose tripode musical mentionné par Athénée (XIV. 637 b-f) « invented by a certain Pythagoras of Zacynthos » qui bien que de « short-lived popularity » peut laisser penser qu'il y eut éventuellement de précédentes tentatives avec trois cithares différentes :

> « It was called *tripous* (τρίπους) or tripod, because of its resemblance to the Delphic tripod. At the top of each of the three spaces between the legs was a crossbar, to which a set of strings was affixed. Each set was tuned to a different harmonia, Dorian, Phrygian and Lydian. When a player wished to modulate from one to another, he merely revolved the tripod, which rested on a pivot, with his foot. »

129. Ps. PLUTARQUE, *op. cit.*, p. 155-156.
130. Ps. PLUTARQUE, *op. cit.*, p. 137.
131. ROBERTS, Helen, *The Technique of Playing Ancient Greek Instruments of the Lyre Type*, in Music and Civilisation, The Trustees of the British Museum Yearbook 4, éd. British Museum Publications Ltd, 1980, p. 51.

L'instrumentiste pouvait donc passer d'une harmonie à l'autre en tournant l'instrument ainsi conçu. Le *mélos* dans ce cas était-il « le *mélos* du tripode » jouant des associations d'harmonies ou un triple *mélos* ? Le commentaire qui suit immédiatement nous permet de trancher :

> « Apparently the modulation was so rapid that anyone who did not see what was happening, but judged by ear alone, thought he was listening to three citharas differently tuned. »

La perception discrétisée de trois cithares différentes par un auditeur ne voyant pas le jeu de l'instrumentiste suggère que chaque *harmonia* avait bien son *mélos* propre, et le tripode avait au moins pour but de renforcer par ces permutations virtuoses, faisant métabole, les effets inhérents à chacun des trois *mélê*. Cela ne donne pas encore d'idée claire sur les échelles du tripode mais nous permet peut-être de nous tirer de la confusion entre les *tonoi* dorien, phrygien et lydien (modernes) et les *harmoniai* dorienne, phrygienne et lydienne (anciennes, peut-être celles rapportées avec le syntonolydien précédent par Aristide Quintilien, « réductibles au système régulier » suivant Jacques Chailley[132]). Car est-il possible d'envisager ces métaboles uniquement comme métaboles de *tonoi* ? Si c'est le cas on comprendrait mieux que cet instrument n'ait pas eu de succès durable. Car la différence d'un *tonos* à un autre dans le système des *tonoi* qui s'est mis en place à partir du Vème siècle[133] n'est que d'un ton de hauteur, en conservant la même disposition intervallique d'une échelle à l'autre. L'ethnomusicologie nous a appris que dans les musiques dites modales, ce ne sont pas les transpositions de hauteur mais les permutations de degrés (même infimes) qui modifient totalement la perception de la musique . Le tripode jouait vraisemblablement plus à ce titre sur des différences entre des *harmoniai* qu'entre des *tonoi*.

Si notre analyse est correcte, relativement au tripode dont il serait à l'origine, le *Nome Trimèle* (trois *mélê*) devait provoquer de façon continue cette sensation de métabole que nous évoquions précédemment et qui en faisait le mystère, sur la base des caractères singuliers de trois *mélè*. Et si

132. CHAILLEY, J., *La musique grecque antique*, éd. Les Belles Lettres, Paris, 1979, p. 111.
133. Lire sur ce point le chapitre « The origins of the notation » de HAGEL, Stefan, *Ancient Greek Music : a new technical history*, Cambridge University Press, 2009, p.20 et sq.

ces *mélè* jouaient sur des *harmoniai* il nous faut essayer de comprendre quelles auraient pu être ces trois *harmoniai* du *Nome Trimèle*. Elles pouvaient premièrement relever du genre diatonique, l'ancien, le premier genre, celui que l'on trouve déjà dans les systèmes mésopotamiens, et qui fait dire à Leon Crickmore à propos de l'heptacorde babylonien *embūlum* :

> « The same scale, with an added octave note, was known to the ancient Greeks as the Phrygian octave species ; in the Christian church it became the first ecclesiastical mode ; by musicians of the renaissance and in modern times it was known as the Dorian mode. Thus the diatonic scale has survived intact for at least four thousand years »[134]

Ou bien ces trois *mélè* tiraient sur le chromatique ou étaient même déjà enharmoniques, le genre ultime, la fleur de la musique hellénique : après tout, l'invention légendaire de l'enharmonique remonte au moins à ces expérimentations identifiées par Lasserre dans son introduction au *Traité* du Pseudo-Plutarque comme un produit d'une recherche scolaire («le [*Nome Trimèle*] semble relever davantage d'une tradition uniquement musicale et non folklorique. »[135]). Mais on n'envisage guère, dans un cas comme un autre, un mélange de ces genres dont les traits distinctifs ne seront théorisés que bien plus tard. Ces *harmoniai* différaient donc par l'échelle des degrés sur l'ensemble des notes jouées par l'aulète et non par la disposition changeante des degrés à l'intérieur de chaque tétracorde d'un *mélos* à l'autre. En revanche, concernant les harmonies du tripode (qui devaient être suffisamment marquées elles aussi comme on l'a vu), Pythagore de Zacynthos ayant vécu à la période classique, on peut sans laisser trop de part à l'hypothèse rapporter chacune de ces harmonies à l'un des trois genres théorisés par Aristoxène : le diatonique (progression par tons et demi-tons), le chromatique (par demi-tons), l'enharmonique (par quarts de tons), et même, ce pourrait être des nuances de ces genres sur la base d'intervalles diminués ou augmentés. Pour le *Nome Trimèle*, au sein des permutations d'*harmoniai*, il devait y avoir des différences harmoniques de disposition des

134. CRICKMORE, Leon, *New light on the babylonian tonal system*, in : Proceedings of the International Conference of Near Eastern Archaeomusicology, ICONEA 2008 (ICONEA Publications), London, p. 16.
135. Ps. PLUTARQUE, *op. cit.*, p. 23.

intervalles telles que celles qui sont suggérées par Cléonide[136] (σχήματα). Ces différences conduiraient plus tard à la définition des *harmonies*, qui feront l'objet d'une théorie des ê*thos* chez Platon et Aristote, classant l'un comme l'autre, en *République* III (398a – 399a) pour le premier et *Politique* VIII (5, 22) pour le second, les *harmoniai* en catégories : propres à la mélancolie, à l'ivresse, à la sérénité, et, distinction d'Aristote, à l'enthousiasme pour le seul phrygien.

Chaque *mélos* est ainsi solidaire d'une disposition harmonique et parallèlement aux *mélê* de la nature, le *mélos* exprime les subtilités d'accord des intervalles de toute *harmonia*.

Les progrès de l'organologie vont contribuer à la recherche de caractères distinctifs entre les *mélê* : des cithares géantes évoquées par J. Chailley sur un vase hittite du – XIVème siècle « exceptionnellement grandes, et l'une d'elles, posée à terre, dépasse la taille d'un homme »[137] , aux grandes lyres dont un prototype égyptien impressionant est reproduit par Richard Dumbrill pour illustrer le système symétrique du modèle pentatonique[138], ou aux auloi couplés par paire avec des gammes complémentaires notamment enharmoniques dont les diagrammes de Stefan Hagel issus de ses recherches en laboratoire rendent compte avec une précision remarquable[139]. Les progrès de ces instruments et des techniques de jeu laissent imaginer une inventivité (plus tard une rivalité) continuelle de la part des instrumentistes qui conduiront à enrichir les inflexions apportées aux *harmoniai* à la manière de ces musiciens babyloniens qui selon Dumbrill traduisirent dans la tension des cordes l'animisme hérité des sons de la nature :

> « Furthermore this hypothesis [God numbers might at some point have either dictated the principal ratios of the system or it was musical ratios which dictated god numbers] could be supported on the grounds of animism which certainly found its

136. CLEONIDIS ISAGOGE, in *Musici Scriptores Graeci*, éd. Carl von Jan, Leipzig, Teubner, 1895, p. 195à 199 (§ 9).
137. CHAILLEY, J., *La musique grecque antique*, éd. Les Belles Lettres, Paris, 1979, p.67.
138. DUMBRILL Richard J., *The Archaemusicology of the Ancient Near East*, Victoria, Trafford Publishing, 2005, p. 33, et pour l'hypothèse de l'héritage oriental dans la désignation des cordes de la lyre en Grèce : DUCHESNE-GUILLEMIN, M., *Survivance orientale dans la désignation des cordes de la lyre en Grèce*, Syria 44 (1967), p. 244.
139. HAGEL, op. cit., chapitre 9 : *Aulos types and pitches*. Lire également en introduction à sa méthode de recherche les quatre pages qu'il consacre à ces questions dans *ECHOS DE L'ANTIQUITE : MUSIQUES !*, catalogue de l'exposition sur les musiques de l'Antiquité au Louvre Lens 2017/2018, sous la direction de Sibylle Emerit, Hélène Guichard, Violaine Jeammet, Sylvain Perrot, Ariane Thomas, Christophe Vendries, Alexandre Vincent, Nele Ziegler, éd. SNOECK, 2017, pp. 316-319.

origins in sound. When primitive man struck a piece of wood, stone, or skin, or blew into a tube or cavity or, much later, plucked a string on his harp and considered the resulting sound, he naturally concluded that what he heard was the supernatural voice of the object. The string was nothing more than the medium for the translation of the deity's voice. Thus, god ratios would come to equate either ratios of frequencies or ratios of string lengths, or both. » [140]

Chez les Grecs l'esprit religieux n'explique pas tout. Théodore Reinach, dans sa contribution à un ouvrage collectif sur les liens entre religions et sociétés[141], montre comment les Grecs ont pu connaître une logue période de progrès scientifique et technique sans être entravés moralement par leurs rites ni leurs mythes, qui pouvaient continuer leur route dans la société grecque sans rentrer en conflit avec l'esprit scientifique ou philosophique (c'est bien pour cette raison que la condamnation de Socrate puis sa mort sont tellement lourds de sens encore aujourd'hui). Ainsi les musiciens grecs ont-ils puisé sans relâche dans les ressources que leur offraient leurs instruments pour développer les inflexions les plus subtiles et constitutives des *harmoniai*, et en particulier la cithare et l'aulos : à la légende d'Olympos inventant le genre enharmonique sur l'aulos en escamotant certains doigtés dans le genre diatonique – opération qui allait par voie de conséquence créer le *pyknon* de deux quarts de tons, il est possible de voir dans certaines figures de la céramique attique des inflexions spécifiques de la cithare produisant les micro-intervalles par toucher de la corde avec la main gauche à la base de la corde, et de les reproduire[142]. Les trois catégories d'instruments (percussions, aérophones, cordophones) pouvaient être utilisées dans des performances chorégraphiques et dans ce cas pouvaient incarner en fonction de leur catégorie une dimension harmonique différente selon l'instrument utilisé. C'est ainsi que les instruments hauts (qu'on nous pardonne ce détour par la *Renaissance*) comme l'aulos accompagnaient des danses ou des rituels, en extérieur et parfois en

140. DUMBRILL Richard J., *The Archaemusicology of the Ancient Near East*, Victoria, Trafford Publishing, 2005.
141. REINACH, Théodore, PUECH A. (etc.). *Religions et Sociétés*. éd. Paris : Félix Alcan, 1905.
142. C'est l'expérience que relate Helen Roberts en 1980 dans sa contribution aux TRUSTEES OF THE BRITISH MUSEUM YEARBOOK 4 : *Music and Civilisation*, éd. British Museum Publications Ltd, 1980.

public comme au théâtre, où les évolutions des danseurs exprimaient symboliquement le rapport entre les éléments - de quelque nature qu'ils fussent - et l'homme (la tragédie grecque dans ses parties lyriques a pu parfois pousser à la *mimèsis* de certains rituels). Dans ce cas les mouvements et les gestes faisant revivre telle ou telle figure mythologique étaient associés dans la musique et dans le chant à des harmonies distinctives et susceptibles de provoquer l'enthousiasme (*entheos* : le dieu est présent dans le sujet par l'action de la *mania* télestique). L'harmonie a donc une fonction importante dans le rituel. Mais, suivant la traduction par Gilbert Rouget du fameux passage du *Phèdre* où Socrate rappelle la bonne conduite de la guérison collective par la danse, il faut pour cela que les instrumentistes produisent la musique et provoquent la danse qui mettra bien en transe ceux qui sont malades :

> « grâce à quoi (*othen*) assurément, aboutissant à des purifications (*katharmôn*) et des rites (*teletôn*), elle [la transe] restitue la santé (*exantê epoiêse*) à qui l'accueille en partage (*echonta*) tant pour le présent que pour l'avenir, procurant (*euromenê*) à celui qui est correctement mis en transe et possédé (*orthôs manenti te kai kataschomenô*) l'affranchissement de ses maux présents. »[143]

Il y a donc bien à l'origine une association entre l'harmonie, le mouvement chorégraphique et le jeu instrumental à produire, et dans ce cas les musiciens ont la responsabilité de la bonne conduite de la performance impliquant à la fois l'intonation, le rythme et tout ce qui exprimera vraiment cette harmonie : le *mélos*.

En l'absence de signes musicaux ou de notations musicales, il ne nous est pas permis de savoir à quelles *harmoniai* correspondaient tels rythmes et les indications fournies par le corpus philosophique et littéraire des références aux modes sont trop imagées et parfois contradictoires (que l'on songe seulement aux avis divergents chez Platon sur l'aulos[144]) pour pouvoir faire le lien entre ces modes et ce que nous possédons en matière de musique notée des Grecs, dont les

143. ROUGET, Gilbert. *La musique et la transe*. éd. Paris : Tel Gallimard, 1990, p. 351.
144. ROUGET, Gilbert, *op. cit.*, Platon et la musique de possession. L'aulos. P. 384 et sq.

harmonies platoniciennes transmises par Aristide Quintilien. Néanmoins, avant même Lasos d'Hermione il existait nécessairement un solfège qui faisait référence à ces modes, et dans ce solfège à la différence du nôtre, le lien entre échelle et instrument ainsi qu'entre rythme et instrument devait être explicite. Par exemple, à la lecture des *Anonymes de Bellermann*, on peut inférer que les figures de silence notées comme telles dans le *DGAM*[145], devaient correspondre à des percussions relevant soit l'*arsis* soit la *thesis* du fragment travaillé. La pratique de la lyre éthiopienne que Ph. Brunet a pu étudier en allant à la rencontre des interprètes traditionnels en Ethiopie nous éclaire également sur les différences de jeu entre les trois familles d'instruments où la cithare et la lyre pouvaient être utilisées comme instruments rythmiques à la différence de l'aulos utilisé comme instrument mélique, accompagné de la κρουπέζα (le *scabellum* latin) pour marquer distinctement les rythmes[146].

Issu d'une pratique non académique (si l'on peut qualifier d'académique l'enseignement des *harmoniai* par Lasos d'Hermione, rompant net avec l'ancienne musique – les nomes) le *mélos* semble s'être émancipé par ces expérimentations de la solidarité harmonique. En effet, là où chez Platon et Aristote on trouve des distinctions formelles d'échelles entre les *harmoniaï*, chez Aristoxène les *mélè* sont traités comme des genres musicaux associés à des compositeurs et non plus à des instruments ou à des dispositifs rituels. Devant la complexité de la multiplication de ces *mélé*, on comprend alors que la notation soit devenue une nécessité dans le cadre de la nouvelle musique prônée par Timothée de Milet et consorts : c'est donc sous la période hellénistique que les notations vont faire l'objet d'une transmission pour garder la mémoire non plus de l'harmonie mais du *mélos* lui-même.

Ce changement de paradigme se comprend dans le contexte musical et harmonique au sein duquel évolue le drame attique du Ve siècle, est celui d'une synthèse et d'un dépassement de

145. *DAGM*, p. 117.
146. cf. BELIS, A., La musique grecque antique, in « Instruments, musiques et musiciens de l'Antiquité classique ». éd. *Atelier 4/1995*. Lille : Université Charles-de-Gaulle, 1995. Cahiers de la Maison de la recherche, p. 29.

grande ampleur des pratiques antérieures qui donnera lieu à un premier élan de production de traités théoriques et de considérations philosophiques sur la matière musicale et son caractère ; c'est aussi une époque charnière pour ces échelles harmoniques que Jacques Chailley[147] nomme « modes formulaires », musicalement associés dans un premier temps à une origine (géographique, cultuelle, organologique), ayant muté vers un système complexe des échelles des sons et des intervalles en vue de constituer un ensemble varié de registres susceptibles de traduire tout le spectre des états psychiques, les *harmoniai*. C'est au contact même de cette mutation que la tragédie attique a pu prendre son essor et la sensibilité musicale d'Eschyle s'affirmer, ce dont témoignent les théoriciens postérieurs, mais surtout un très fameux passage des *Grenouilles* d'Aristophane. Une drôle de palme est obtenue par Eschyle dans le passage des *Grenouilles* qui l'oppose à Euripide[148] : celle d'auteur de *mélè* « faite[s] de ses nomes citharédiques »[149] , aussitôt pastichées par Euripide, aussitôt commentées par Dionysos au vers 1297 : les airs d'Eschyle s'inspireraient-ils des « chants d'un tireur de corde à puits » ? La poulie crissant en contrepoint de l'homme qui ahane : tout cela ramène la « mélodie » à une mécanique de chocs de hauteurs disjointes comme l'exprime railleusement l'onomatopée atone τοφλαττοθρατ τοφλαττοθρατ insérée par Euripide entre les citations de vers notamment tirés d'*Agamemnon* dont nous reparlerons plus loin. Le sarcasme fait ainsi ressortir la rupture esthétique perçue à l'époque des *Grenouilles* entre la structure du chant musical tel que nous en trouvons par exemple les caractères distinctifs de continuité chez Aristoxène dans ses *Principes*[150], dans une nomenclature reprise par Aristide Quintilien[151] et dont Annie Bélis fait une présentation dans la première partie de son édition des Hymnes à Apollon[152], et une succession de sons ou d'intervalles dont la fonction était plus de scander mélorythmiquement le texte que de constituer une *harmonieuse* mélopée. Le style lyrique d'Eschyle, à l'opposé

147. Jacques Chailley, *La musique grecque antique*, éd. Les Belles Lettres, Paris, 1979, p.108-109.
148. Sur l'ἀγών entre Eschyle et Euripide lire le commentaire d'Annie Bélis dans son article « Aristophane, *Grenouilles*, vv. 1249-1364, Eschyle et Euripide μελοποιοί», R.E.G, n° 104, 1991.
149. Aristophane, Les Grenouilles, trad. Hilaire Van Daele, éd. Les Belles Lettres, Paris, 1946 : vers 1281
150. Aristoxène de Tarente, *Traité d'Harmonique*, éd. M. Meibom, in *Antiquae Musicae Auctores Septem*, Amsterdam, 1652, 27.15 sq.
151. Aristide Quintilien, La musique, traduction et commentaire de François Duysinx, Droz, Genève, 1999, p.71.
152. Annie Bélis, *Corpus des Inscriptions de Delphes*, tome III, éd . de Boccard, Paris, 1992, p.32-33.

d'Euripide, s'apparente dans ce témoignage à une ligne musicale encore figée dans des échelles de sons du type du nome[153] (de νόμος, règle) dont les limites semblent *a priori* peu propres à servir les fort contrastés développements des émotions tragiques : en établissant très explicitement le rapport à ces nomes, Aristophane confirme un lien musical effectivement bien présent dans l'œuvre d'Eschyle. Ainsi dans *Agamemnon,* au vers 1153, au cœur du *commos* où le chant de Cassandre inspire au chœur la sensation aiguë du nome *Orthios* (μελοτυπεῖς ὁμοῦ τ'ὀρθίοις ἐν νόμοις), identifié par des commentateurs de l'Antiquité postérieurs à l'époque classique à une forme métrique et à un registre spécifique, *Orthios* étant parfois associé à *Oxys* désignant un chant suraigu. Andrew Barker[154] exprime tous les doutes légitimes quant au réemploi à l'époque classique de ces nomes dont Terpandre aurait été l'inventeur et dont la liste fut établie puis transmise à partir du Ve siècle : le terme νόμος lui-même ne devait pas rentrer en usage, en tant que terme musical, avant le Ve siècle. Il fait valoir que cette notion s'est imposée à une époque où se faisait sentir le besoin de théoriser sur la musique. Le rapport d'Eschyle ou d'autres μελοποιοί du Ve siècle à ces νόμοι devait donc plutôt se traduire dans leurs chants par des emprunts à certaines pratiques musicales auxquelles il est plus que délicat d'accorder la dimension de « langage harmonique » propre à servir à la composition d'une œuvre tragique. Cette association faite dans *Les Grenouilles* entre Eschyle et la pratique du nome citharodique nous permet avant tout de situer le grand Tragique en marge d'une évolution de la science harmonique de la composition qui prendra tant d'importance chez Sophocle et Euripide. Pour saisir la distinction au Ve siècle entre tradition musicale et nouveauté, on mesurera la force révolutionnaire de la nouveauté au travers des discussions éthiques de Damon dans la *République* de Platon quant au développement de l'harmonie, manifestement raisonnable jusqu'à la première moitié du Ve siècle puis condamnable par la multiplication des chromatismes dans les échelles musicales et par l'extension de ces mêmes échelles au grave et à l'aigu : ces manipulations faisaient oublier jusqu'à la sensation de l'octocorde qui maintenait dans la musique, vocale comme

153. « schémas fixes sur lesquels improvisaient ensuite longuement les artistes », Jacques Chailley, op. cit., p.15.
154. Andrew Barker, Greek Musical Writings, vol. 1 : The Musician and his Art, Cambridge University Press, 2004, pp. 250-251 (ch. 15 - Appendix A : the *nomoi*)

instrumentale, le principe d'équilibre de la « progression hellénique » ainsi que la décrit Théodore Reinach[155] dans le chapitre « Tétracordes et systèmes » de son ouvrage sur la musique grecque. La production musicale d'Eschyle devait se distinguer au niveau esthétique par l'emploi de cette « bonne musique » hellénique à laquelle fait plaisamment référence le vers 968 des *Nuées* d'Aristophane. Cette « harmonie que nos pères nous ont léguée »[156] rassemblant en une seule expression la caricature à l'œuvre dans les comédies d'Aristophane et les prescriptions très idéalistes des philosophes épris de gravité, c'est le retour à l' ὀλιγοχορδία, au petit nombre de cordes de la lyre déterminant lui-même une échelle musicale n'excédant pas un ambitus modeste, tout au plus d'une octave.

4. Le *mélos*, les genres et les *tropoï*

Dans le principe de l'harmonie il y a quelque chose de l'équilibre entre des puissances opposées et la division tripartite (les trois *tropes* anciens, les trois *genres* aristoxéniens, les trois types de *mélopoïa* chez Cléonide) grandit dans l'ombre des trois frères : Zeus, Poséidon et Hadès. Ainsi les différences entre les *tropes* (ou accords des instruments) seront-elles assez manifestes pour pouvoir évoquer trois états différents du monde qui s'exprimeront par le *mélos*. A partir de ces formes anciennes diatoniques que l'on retrouve en Mésopotamie, les musiciens grecs vont développer le genre enharmonique qui deviendra pour un temps la signature musicale caractéristique de la Grèce et c'est cette musique enharmonique qui jouira d'une réputation si considérable dans toute la musique grecque jusqu'au Ve siècle. Dans un second temps, les musiciens professionnels écrivant pour la scène ou pour des récitals avec le développement des concours musicaux, vont composer des dithyrambes, des hymnes et des nomes sur la musique populaire en vogue dans le genre chromatique et finalement les premiers compositeurs rénovateurs de la musique grecque antique sont ceux qui ont adapté le matériel poético-lyrique aux échelles

155. Théodore Reinach, La musique grecque, éd. Payot, Paris, 1926, pp. 9-20.
156. ἐντειναμένους τὴν ἁρμονίαν ἥν οἱ πατέρες παρέδωκαν

chromatiques reléguant au second plan la tradition ancienne.

La légende d'Olympos et l'invention du genre enharmonique correspondent à une recherche non pas d'une gamme ou d'une conduite sonore qui répondrait à un ordre de la nature transcendant mais à une émotion liée à la concordance d'une harmonie et d'un *mélos*. L'origine phrygienne d'Olympos nous oriente vers une lecture mythique d'harmonisation entre des éléments mésopotamiens, asiatiques, orientaux pour tout dire et la création d'une musique grecque originale puisque c'est un aulète phrygien qui apporte cette découverte. Dans ce cas précis, et le problème se reposera avec Timothée de Milet, le caractère légendaire repose sur ce qui vient de l'Orient qui exprime la passion, la démesure, Dionysos, mais qui produit un système musical débarrassé précisément de cette démesure, sorte de combinaison pure, idéale. La musique grecque est celle qui a trouvé une réponse acoustique, harmonique mesurée aux expériences démesurées des éléments déchaînés et qui en a tiré l'essence sonore la plus parfaite. Olympos est donc d'orgine phrygienne mais la légende en fait l'inventeur de la musique grecque au nom d'une dualité entre mesure et démesure où la mesure est toujours une expression de la Grèce. La légende fait donc d'un Phrygien un Grec et cette métamorphose s'opère dans l'invention du genre enharmonique.

Les critiques formulées à l'encontre de T. de Milet, à savoir que ses performances « fourmillent de notes »[157] et que sa musique n'est pas chantable, confirment par un contre-exemple cette foi dans la mesure de la musique grecque mise à mal dans le genre cette fois chromatique. T. de Milet n'a pas trouvé, bien que comme Olympos, virtuose venu de l'Orient, la mesure propre à cette recherche harmonique que défend Aristoxène de Tarente dans son traité. Dans le cas de T. de Milet, c'est la multiplication des notes hors de l'harmonie, des chromatismes, entre autres métaboles, qui fait l'objet de la critique. Cette révolution du *mélos* fait perdre à l'auditeur qui a appris à reconnaître dans son enfance des *harmoniai* les correspondances acoustiques de l'harmonie ou du trope dans lesquelles le compositeur fonde sa musique :

157. LAMBIN, *op. cit.*, p. 62.

« changements de rythme, changements de genre mélodique (γένος, ou comme dans le passage de Denys d'Halicarnasse, μελῳδία), changements de manière (τρόπος) ou de tonalité (τόνος), changements d'harmonie (ἁρμονία), changements de caractère (ἦθος), la musique grecque se caractérisait déjà, au Vème siècle avant notre ère, par des possibilités remarquables. »[158]

Dans la mesure où les critiques visent clairement l'impossibilité de conduire musicalement de la voix les compositions de T. de Milet et de ses émules par la multiplication des degrés chromatiques, on pourrait en conclure, comme certains l'ont fait, que ce qui est dommageable c'est la perte de la mélodie, nous ramenant ainsi à une sensation mélodiste de la musique grecque antique. Or, pour comparer ce qui est comparable, si l'on fait retour sur le langage harmonique que la légende d'Olympos a pour objet de défendre, il nous semble beaucoup plus juste de reconnaître dans cette invention de l'enharmonique non pas seulement une conduite mélodique à l'aulos qui serait idéale parce que pouvant être conduite aussi à la voix, et mémorisée simplement dès la première écoute, mais une musique idéale révélant acoustiquement les liens harmoniques des sons les uns avec les autres, entre les tétracordes, suivant des inflexions caractéristiques, ce qui définit le *mélos*. La révolution musicale du chromatisme débridé n'est pas le signe d'une perte de l'harmonie mais d'un changement de paradigme harmonique : les *mélê* de T. de Milet semblent moins naturels que le *mélos* d'Olympos, qui ne l'était pas plus mais qui avait pour lui d'avoir peu à peu institué la récurrence du *pyknon* enharmonique. Les distinctions ne se feront plus désormais suivant l'équilibre des degrés entre les tétracordes d'un genre à l'autre, mais suivant les désordres des degrés d'une échelle à l'autre.

A compter de la révolution musicale de la fin du Vème siècle, l'évolution du *mélos* traditionnel en virtuoses et savants *mélê* va conduire à une partition de plus en plus franche entre les systèmes issus des trois *tropes* principaux (*dorien*, *phrygien*, *lydien)* articulés autour de leur *mèse*[159]

158. LAMBIN, *op. cit.*, p. 45.
159. *Mèse* : note centrale de l'échelle à la conjonction des deux tétracordes principaux dans l'heptacorde et à la

respective et porteurs de singularités harmoniques dépassant de loin la question de tessiture et de position de la *mèse*, et les relations ou fausses relations entre les *genres* composant ces *tropes* – *genres* qui deviendront pour les Grecs la matière harmonique organisant l'ensemble du système musical et dont l'enharmonique est le point de départ. La combinaison des sons, recherche ultime de la musique grecque comme l'illustre la légende d'Olympos, formait le cadre acoustique dans lequel s'étaient construites les échelles traditionnelles (évoquées par Aristoxène de Tarente sous la mention *archaioï tropoï*). Louis Laloy, dans son article pour le premier volume de la *Revue d'histoire et de critique musicales* traduit le passage où Aristoxène, cité dans le Pseudo-Plutarque, expose la création de l'enharmonique par Olympos :

> «Les musiciens, -ainsi s'exprime Aristoxène, - considèrent Olympos comme l'inventeur du genre enharmonique : on ne connaissait avant lui que le diatonique & le chromatique. Ils supposent qu'il fut amené à cette innovation de la manière suivante : comme il pratiquait le genre diatonique, il faisait passer souvent la mélodie du SI ou du LA au FA, sans s'arrêter au SOL ; ayant remarqué le beau caractère de ces successions, il construisit à leur image une échelle fixe qui lui parut digne d'être adoptée, & en fit usage dans le mode dorien. Cette gamme ne contenait plus les intervalles propres au genre diatonique ou au chromatique, mais ne contenait pas davantage ceux de l'enharmonique (les quarts de ton). Tels furent les premiers essais d'Olympos dans le genre enharmonique : on considère en effet comme antérieure à toutes les autres mélodies de ce genre la musique liturgique (σπονδεῖον) où aucun des intervalles employés n'a le caractère d'un genre déterminé. […] En effet les deux quarts de ton successifs du tétracorde moyen (FA-MI ¼ ton-MI) dont on se sert aujourd'hui ne semblent pas appartenir au compositeur. C'est ce qu'il est facile de reconnaître lorsqu'on entend jouer un aulète dans le style archaïque : alors le demi-ton du tétracorde moyen lui-même n'admet pas de subdivision. Telles firent les

disjonction dans l'octocorde.

origines de l'enharmonique. C'est ultérieurement que le demi-ton fut divisé dans les airs lydiens et phrygiens. On voit donc qu' Olympos a enrichi la musique d'un genre nouveau, inconnu avant lui : il fut le fondateur de la grande musique hellénique.»[160]

A ce qu'il semble, l'harmonie n'est pas un ensemble de positions fixes qui seraient empruntées par un mouvement (*agogè*) mais bien une dynamique de mouvements intervalliques en puissance agissant sur la mémoire de l'auditeur. Lorsque Olympos trouve le genre enharmonique il effectue un saut de diton qui par comparaison avec un mouvement conjoint descendant produit une sensation harmonique majeure en renforçant la polarisation de la base du tétracorde de la mèse. Ce n'est donc pas la succession des points qui créent l'harmonie mais le mouvement d'un point à un autre superposé dans l'écoute à la mémoire immédiate des nœuds harmoniques. Le double aulos que nous trouvons qui apparaît largement dans l'iconographie classique permet de créer concrètement une telle sensation et cela nous a amené très rapidement dans nos travaux de restitution à ne jamais perdre d'oreille le rapport hétérophonique entre les notes du chant et le parcours harmonique dans lequel ces notes s'inscrivent dans un genre donné.

Les *genres* de la musique grecque sont donc plus décisifs pour notre compréhension du *mélos* que les *tropes* en terme de langage harmonique puisque c'est de la combinaison de ces mouvements intervalliques à partir des sons fondamentaux d'un trope donné que l'échelle prend son sens. Cette prééminence du mouvement sur les positions explique que les noms d'origine ethnique se soient rapportés à des échelles qui ont varié avec le temps. En effet ces échelles ne faisaient pas référence à une harmonie particulière mais à un dispositif de sons qui compte tenu de l'évolution de l'organologie et des pratiques musicales ont été réaffectés en fonction de la tessiture d'une part et du nombre de degrés d'autre part. Les *harmoniai* ont évolué : de gammes elles sont devenues systèmes affectés par des genres. Si l'on étudie par exemple l'évolution du *mélos* enharmonique on constate à la lecture des tableaux d'Aristide Quintilien évoqués *supra* que ce *genre enharmonique*

160. Ps-PLUTARQUE, op. cit., chapitre 11.

dénommé comme tel chez Aristoxène était en fait connu avant la période classique par un ensemble d'*harmoniai*. Aristoxène lui-même, faisant référence à ces anciennes échelles les qualifie de *tropoï*. Et dans la classification de Cléonide, le genre enharmonique est celui qui rentre le plus évidemment dans la catégorie de la *mélopoïa* de type *hésichaste*.[161]

Notre travail de restitution qui sera illustré en deuxième partie, a d'emblée pris en compte une évolution générale du système tendant à la chromatisation à partir des sons fondamentaux de la gamme diatonique représentés classiquement par les 7 notes correspondant aux 7 cordes de la lyre hellénique, base de toute musique. Le principe fondamental que nous avons suivi a été de conserver un nombre de degrés limités tout en développant une écriture qui fasse ressentir chronologiquement, entre Pindare et Euripide, l'évolution du genre diatonique vers le genre chromatique en passant par le genre enharmonique qui, encore chez Euripide reste une marque de fabrique des chœurs de tragédie (le mixolydien notamment). Ce qui explique que nous ayons utilisé des échelles comparables par rapport à leur mèse et donc pour simplifier les choses les mèses des 15 tropes classiques post-aristoxéniens. Il semble que cette pratique de composition harmonique en fonction de hauteurs fixes fondamentales soit elle-même héritée d'une époque plus ancienne puisque l'on voit dans les harmonies platoniciennes rapportées par Aristide Quintilien que les noms topiques changent en fonction de la tessiture et du nombre de notes alors que le genre reste le même (enharmonique).

Le premier travail qu'il nous a été donné de réaliser sur l'*Orestie* s'est systématiquement trouvé contraint par les limites du diatonique, à l'exception du commos des *Choéphores* et de l'Exodos des *Euménides*, pensés en enharmonique. C'est à partir du travail sur l'*Antigone* de Sophocle que la distinction entre les trois genres a été clairement comprise et nous l'espérons judicieusement appliquée. Parallèlement, la composition de la *Première Pythique* de Pindare s'est faite en genre enharmonique, partant de la citation d'Aristoxène déclarant que ce genre, et cette harmonie, étaient

161. *De Anonymi Scriptio de Musica*, p. 206.

ceux de la grande musique grecque classique de l'époque de Pindare. C'est donc en 2006 que nous avons enfin compris comment les musiciens issus de cette culture musicale grecque, recomposant au besoin de la musique sur des strophes anciennes, appréhendaient l'harmonie.

L'harmonie consistait en un dispositif scalaire avec au moins trois matériaux de base : des hauteurs fixes (pour ne pas dire absolues) déterminées par la hauteur des instruments d'une part, ensuite des combinaisons intervalliques distinctives et enfin des gammes de référence qui pouvaient abriter au cours du temps des réalités acoustiques différentes, raison pour laquelle le dorien, le phrygien et le lydien désignent dans les travaux et les compositions des Anciens des réalités sonores différentes. Les noms topiques que l'on retrouve dans les tables d'Alypius correspondent à des hauteurs fixes (pour ne pas dire absolues) qui malgré l'évolution des échelles et des tropes ont dû être associés à des tessitures dont ces tropes sont les souvenirs. On observe à ce titre qu'au centre de la classification se trouvent les trois tropes dorien, phrygien et lydien à un ton d'écart chacun, le dorien au grave, le phrygien au médium, le lydien à l'aigu. Cette division en trois tessitures était-elle seulement une affaire de proportion ? Nous rejoignons les conclusions de Gilbert Rouget[162] pour justifier des différences entre musique dorienne et musique phrygienne qui correspondaient à deux esthétiques musicales radicalement différentes, la première rattachée à la tradition des instruments à cordes, la deuxième rattachée à la tradition des auloï. Mais précisément dans cette différence il y a confirmation de la position du *tonos* dorien cette fois par rapport au *tonos* phrygien et au lydien puisque la musique des instruments bas, cordophones, jouaient globalement dans des registres plus graves que les instruments hauts (trompettes et auloï) pour certains associés à l'Orient. Les symétries d'échelle des tables alypiennes nous conduisent dans cette voie à imaginer des rapports proportionnels entre les échelles principales au moins à la quarte, à la quinte ou à l'octave. La musique dorienne était donc plutôt grave et les musiques phrygienne, lydienne plutôt aiguës, voire respectivement très graves ou très aiguës, ce que laissent aisément imaginer les tables alypiennes puisque l'hypodorien est le trope le plus grave de l'échelle des mèses

162. ROUGET, G., op. cit., *Aristote, l'éthos des modes, le phrygien,* pp. 397-408.

dans ces tables, et que l'hyperlydien se trouve à la position la plus aigue relativement à sa mèse. La tradition de ces tables confirmerait donc que plus on va vers le dorien, plus on va vers le grave, plus on va vers le lydien, plus on va vers l'aigu, dans des rapports proportionnels allant du ton d'écart entre le dorien et le phrygien à une octave d'écart entre l'hypodorien et l'hyperphrygien ; de même un ton d'écart du phrygien vers le lydien et une octave d'écart de l'hypophrygien à l'hyperlydien.

5. Ritualisation musicale et *mélos*

5.1. L'héritage rituel :

Les notations d'échelles anciennes qui nous sont parvenues comme les harmonies platoniciennes ou le *spondeion* (musique de libation enharmonique que l'on retrouvera dans la troisième partie) nous suggèrent parfois le *mélos* de certains rituels qui étaient accompagnés par des instruments et dont la fonction était la performance collective chantée et dansée tout autant que le rituel lui-même. Claude Calame mène l'enquête quant à lui à partir des scholies aux vers 917ss. des *Oiseaux* d'Aristophane, de la *Souda* et de Proclus sur l'hypothèse selon laquelle le terme *parthénée* serait un « terme technique propre au vocabulaire de la critique littéraire » dans le deuxième volume de son étude sur les choeurs de jeunes filles :

> « Puisque les différences d'orthographe et d'accent que montre le mot παρθένειον n'ont pas d'impact sémantique réel, les trois définitions données par nos témoins se réfèrent à la même catégorie de μέλη. Le parthénée se définit donc, dans la tradition de la critique littéraire postalexandrine, comme un poème lyrique écrit pour un choeur de jeunes filles, chanté par des jeunes filles, en l'honneur de jeunes filles. »

Dans le domaine de la musicologie nous trouvons relativement à l'organologie des *auloi parthénioi*, qui selon Pollux étaient destinées à accompagner les choeurs de jeunes

filles, Calame conclut :

> « les jeunes filles disposaient, pour accompagner leurs danses chorales, de flûtes spécifiques qui se distinguaient de celles destinées aux enfants ou aux adultes. L'exécution chorale féminine devait donc apparaître en Grèce comme une forme distincte de toutes les autres formes d'interprétation lyrique. »[163]

. Finalement la recherche va jusqu'au bout de nos espérances : Calame fait resurgir un passage du *De Musica* rendant compte d'une « critique dirigée par Aristoxène de Tarente contre la préférence de Platon pour le mode dit dorien […] ; [qui] n'aurait pas vu, d'autre part, que les parthénées avaient été composés, aussi bien que les prosodies et les péans, dans la tonalité dorienne. »[164]. Platon n'a pas identifié les parthénées comme relevant du *mélos* dorien sans doute parce que le dorien que « préfère » Platon est le dorien *hésychaste*, équilibré, et que les parthénées sont chantés sur un dorien *sustaltique*, enthousiaste et brillant. Ces nuances qui sont annoncées par Cléonide permettent très certainement d'expliquer déjà à l'époque archaïque, sûrement à l'époque classique les différences de perception des harmonies elles-mêmes. C'est là que se situe à notre avis la grande révolution des *harmoniai* de Lasos d'Hermione sur les nomes dont les degrés et les conventions méliques étaient fixes : les *harmoniai* se regroupent par familles, comme en attestent les harmonies syntonolydienne et mixolydienne qui sont toutes deux lydiennes. Ainsi une *harmonia* n'est-elle pas seulement une disposition d'intervalles spécifique : c'est un ensemble de signaux de couleur, d'intensité, de mouvements et d'inflexions qui concourent à un caractère spécifique. Héraclide du Pont[165] nous fournit des éléments de distinction entre les *harmoniai* dorienne, éolienne et ionienne qui montrent à quel point les nuances d'une harmonie à l'autre sont fines, ce dont ne rend pas du tout compte la fameuse partition éthique des *harmoniai* dans *La République*[166]. Finalement Platon dans ce célèbre extrait discrétise six *harmoniai* parmi d'autres possibilités et sans vraiment

163. CALAME, op. cit., p. 166.
164. CALAME, op. cit., p. 170.
165. ATHÉNÉE, *op. cit.*, XIV 624c.
166. *Rép. III* 398e.

préciser leurs caractères spécifiques les répartit suivant trois catégories générales qui sont éthiquement assez tranchées pour mettre en valeur les *dorienne* et *phrygienne*. Alors que dans le passage d'Athénée où Héraclide du Pont rentre dans le détail des caractères nous apprenons que l'*harmonia* dorienne se distingue des ioniennes et éoliennes par son caractère austère et viril alors que l'éolienne impose une solennité et que l'ionienne se remarque par sa noblesse non privée de sévérité relative aux nomes anciens ni de douceur relative aux musiques d'aujourd'hui.

Nous le sentons bien : la discussion commence vraiment lorsque l'on s'intéresse à la *performance* dans son ensemble et pas seulement à la disposition des intervalles. L'expérience de la musique chez les Grecs ne se résume pas d'abord à la production de notes. La coordination des chœurs sur une métrique donnée se faisait suivant un *mélos* exécuté pour la circonstance et dans une chorégraphie qui elle-même imprimait un caractère à l'ensemble, l'harmonie étant un élément parmi d'autres, certes capital compte-tenu des nuances subtiles que nous venons d'entrevoir avec Héraclide du Pont. Et ce caractère capital, c'est ce que nous comprenons de l'association faite par Platon pour définir la *mousikè* entre *lexis*, *rhuthmos* et *harmonia* : l'*harmonia* est le fruit d'un progrès musical dont le but était de favoriser le bon développement de la chorégraphie et du chant. Pour les poètes qui dirigeaient et concevaient de tels rituels, le travail d'écriture devait se faire concomitamment à la mise en place de cette choréia et ainsi les poèmes qui nous restent de cette période (Alcée, Sapphô) sont les restes glorieux de ces performances collectives. En d'autres termes, sans mélos, pas de poème, et chaque poème a son *mélos* dans une harmonie déterminée par le caractère précis et subtil de l'ensemble des tentatives dans tel ou tel contexte (péan, dithyrambe, nome citharodique, thrène, hyménée, parthénée...)

Les innovations chorégraphiques elles-mêmes se trouvent nécessairement en prise avec le *mélos* pour faire apparaître dans le choeur les puissances invoquées. Dans le premier des deux *Hymnes Delphiques à Apollon*, les changements de genre (passage du diatonique au chromatique entre les deux premières strophes) accompagnent des figures mythologiques distinctes et qui

s’équilibrent entre elles : le Ciel (Apollon), la Terre (Héphaistos) et les Enfers (le dragon). Si le mètre est toujours le crétique, pour garder dans les pas l'énergie constante qui nous relie à Apollon, les changements d'intonations correspondent aux adresses changeantes du choeur et se traduisent aussi par des gestes. La chorégraphie déterminait tout autant que l’instrument la composition du *mélos* dans la mesure où dans les conditions d’écoute active où se déroulaient ces performances (avec public) et ces rituels (sans public) les gestes et les mouvements des danseurs ou des danseuses déterminaient la conduite du *mélos* du point de vue de la hauteur des sons comme du mouvement intervalique. On observe ce phénomène dans le très fameux stasimon d’*Oreste* d’Euripide où une scholie nous informe que la qualité du *mélos* et son caractère nétoîde viennent du fait que le chœur se livre à une lamentation et que c’est ce geste de lamentation qui a imposé le registre de cette pièce à Electre. La composition musicale dans l’Antiquité est donc le fruit de cette alternance entre un dispositif choral et un caractère musical (c’est le cas dans le commos de la tragédie). Aussi le registre autant que l’harmonie et le mètre sont-ils imposés par des besoins *mimétiques* plus que naturels. Le *mélos* issu de cette composition ne peut donc être seulement perçu comme une succession de hauteurs de notes mais comme une dynamique musicale où participe l’ensemble de ces paramètres.

À partir de l’émergence de ces formes de *mélos* issus de la pratique chorale fortement inspirée par la *mimèsis* d’êtres et de forces supérieurs à l’individu nécessitant donc un chœur et pas seulement des solistes, le travail de composition mélique issu de cette pratique s’est trouvé dès l’Antiquité même dans l’obligation de réactiver, dans la performance chorale, cette *mimèsis*. Un travail de composition de musique grecque antique qui passerait outre cette dimension de mimétique chorale et d’interaction entre la musique et la danse serait donc pur exercice d’école autour des quelques échelles que la transmission à travers les livres des musicographes nous a permis de conserver et de déchiffrer aujourd’hui. C’est la raison pour laquelle ce travail de composition n’a de sens dans un premier temps qu’à partir de strophes lyriques dont les enjeux

chorégraphiques et symboliques font l'objet d'une recherche qui a à voir avec le rituel. Nous nous sommes concentrés quant à nous à la dimension tragique dans le cadre de la compagnie Démodocos, à l'exception de la composition de la *Première Pythique* de Pindare.

On peut imaginer que le développement de la musique soliste à partir de la fin du Vème siècle dans le cadre des concours tel qu'il est analysé dans ses moindres aspects par Annie Bélis[167], fut un événement extraordinaire puisque le soliste devait incarner toutes les dimensions du rituel. A cette époque les solistes qui interprétaient un dithyrambe à eux seuls avaient sous les yeux ou en mémoire les performances collectives dont ils extrayaient la substance chorégraphique et musicale pour créer ces performances exceptionnelles. Le tour de force de ces solistes était alors d'incarner à eux seuls toute la force mimétique et symbolique d'un chœur de dithyrambe ou d'un chœur tragique, point de départ à n'en pas douter, de la « Nouvelle Muse ».

5.2. Ancienne Muse : le rituel au théâtre

Si la grande majorité des notations musicales grecques qui nous sont parvenues s'inscrivent théoriquement dans le courant de la « Nouvelle Muse » annoncée par Timothée de Milet, ces compositions notées sont avant tout destinées à faire danser, à faire chanter des chœurs à partir de formes héritées des danses et des chœurs les plus célèbres transmis par la culture grecque classique. Nous trouvons par exemple deux magnifiques péans, en quatre sections (celui du mélopoios Athénaios[168]) puis en dix sections (de Liménios), véritables suites de danses célébrant la divinité Apollon s'inscrivant dans un mètre canonique, le crétique, mesure à cinq temps introduite à l'époque archaïque par les musiciens de la deuxième école spartiate également à l'origine de l'institution des premières manifestations musicales telles que les *Gymnopédies* à Sparte ou encore les *Epreuves* en

167. BÉLIS, Annie, *Les musiciens dans l'Antiquité*, Paris, Hachette-Littératures, coll. « La vie quotidienne », 1999 ; lire aussi son article *Mouvements des musiciens*, in *Musiques et danses dans l'Antiquité*. *Actes du colloque international de Brest 29 – 11 septembre 2006*, éd. Rennes : PUR, 2011, sous la direction de M.-H. DELAVAUD-ROUX.

168. BÉLIS, Annie, *Corpus des Inscriptions de Delphes. Les Hymnes à Apollon* (Tome III). éd. Paris : de Boccard, 1992. 173 p. École Française d'Athènes.

Arcadie[169]. Le cadre *mélique* de ces *Hymnes à Apollon* peut se dire « rituel mélique » comme le proposent Sylvie Perceau et Anne-Gabrielle Wersinger[170] faisant référence à Claude Calame écrivant que « le poème mélique choral doit être considéré comme un véritable acte de culte »[171]. Ainsi que le faisait voir Kurke[172] au sujet du *Sixième Péan* de Pindare, les *Hymnes à Apollon* peuvent accompagner une *thusia*. Nous trouvons aussi des *Hymnes* (Mésomède), des fragments de chœurs de tragédie éventuellement notés dans le genre enharmonique. La musique écrite, vocale dans son immense majorité, semble perpétuer jusqu'à l'époque romaine la mémoire de la musique classique grecque jusque dans le respect de la loi de l'accent dans un souci manifeste d'archaïsme. François Duysinx a d'ailleurs retrouvé[173], en réaction à la définition exclusivement tropique de la musique grecque donnée par Jacques Chailley (*M.G.A.* 1979), les aspects d'octave de Cléonide (*Harm*., § 9) sous les tropes des manuels antiques un peu trop systématiquement appliqués à l'ensemble des notations conservées de musique grecque antique.

Tandis que dans les amphithéâtres, la musique vivante devenant virtuose[174], la dimension harmonique est supplantée par la multiplication des effets, et pendant que les spectateurs des concours musicaux jubilent (« un spectacle pour l'oeil »[175]), les auditeurs savants du IVème siècle perdent leurs points de repère, ces *harmoniai* dans lesquelles évoluait l'Ancienne Muse abandonnée et sauvagement maltraitée (cf. Ps-Plutarque cité *supra*) au profit des *tropes* chromatiques. L'*harmonia* reposait sur des notes à forte polarité et constituait le système musical entier, le *trope* est composé de nombreux degrés (théoriquement une double octave) et se définit par ses liens avec

169. Ps-PLUTARQUE, *op. cit.*, chapitre 9.
170. PERCEAU, Sylvie et WERSINGER, Anne-Gabrièle, *Retour sur le prétendu « sacrifice » grec*, in *Polutropia* : d'Homère à nos jours, Classiques Garnier, Paris, 2014.
171. CALAME, Claude, *Quelques formes chorales chez Aristophane : adresse aux dieux, mimèsis dramatique et performance musicale,* in Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine, éd. P. Brulé et C. Vendriès, Rennes, 2001, p. 115-140, p. 116.
172. KURKE, L., *Choral Lyric as « Ritualization » : Poetic Sacrifice and Poetic Ego in Pindar's Sixth Paian* , Classical Antiquity 24, 2005, p. 81-136.
173. DUYSINX, François, *Accents, mélodie et modalité dans la musique antique*, in L'antiquité classique, Bruxelles, 1981, Tome L, 1er – 2ème fascicules.
174. BÉLIS, Annie, *Les musiciens dans l'Antiquité*, Paris, Hachette-Littératures, coll. « La vie quotidienne », 1999, pp. 91-121.
175. BÉLIS, Annie, *Les musiciens dans l'Antiquité*, Paris, Hachette-Littératures, coll. « La vie quotidienne », 1999, pp. 109-112.

les autres *tropes* dans lesquels les modulations se multiplient. La céramique traduit au travers de nombreuses scènes musicales comment l'instrument de musique et l'instrumentiste prennent le pas sur le dispositif choral. C'est alors que l'émotion populaire se tourne vers la Nouvelle Muse après des débuts difficiles pour les innovateurs comme Timothée de Milet, et l'« Ancienne Muse » finit par stigmatiser les amateurs de la belle et noble musique hellénique sortie jadis toute pure des expérimentations d'Olympos et de l'invention du genre enharmonique. Cet engouement pour la musique virtuose à la charnière du Vème et du IVème siècles a déjà eu des conséquences sensibles dans les chœurs de tragédie où le caractère traditionnel et rituel va devoir faire de la place au répertoire désormais populaire, sacré en quelque sorte par la victoire d'Agathon aux Lénéennes en 416, et qui va exercer une influence considérable. Ce choc entre « Ancienne Muse » et « Nouvelle Muse » a été le point de départ de la fixation académique à tous égards, de l'éthos des harmonies à la constitution générale des échelles et des systèmes, expliquant la floraison de traités musicaux chargés d'établir contre tous débordements le coeur de la musique grecque, en réaction à la « Nouvelle Muse » polluée par le chromatisme, l'excentricité et l'audace des compositions méliques et rythmiques. Et dans les notations conservées de l'Antiquité nous trouvons des effets de ce conflit puisque nombre de ces pièces, dont le stasimon d'*Oreste* d'Euripide, renvoient à une tradition plus ancienne.

Comment s'est effectuée cette transition au sein des choeurs de tragédie ? Nous savons par Aristophane dans ses *Grenouilles* qu'Eschyle employait les harmonies traditionnelles anciennes dans ses chœurs et que le *mélos* en était peu varié : des trois Tragiques, Eschyle était donc le plus proche des formes ritualisées auxquelles la tragédie donnait un écrin privilégié ; à tel point qu'il a dû faire face comme l'on sait à un procès où on l'accusait d'avoir dévoilé au grand public des pratiques réservées aux initiés. Sophocle a travaillé ses chœurs avec un soin particulier accordé au *mélos* et comme ces deux vers d'Aristophane nous l'apprennent : ses *mélè* étaient suaves comme du miel,

« ὁ δ'αὖ Σοφοκλέους τοῦ μέλιτι κεχρι(σ)μένου

ὥσπερ καδίσκου περιέλειχε τὸ στόμα »[176]

Euripide quant à lui a été aux prises avec l'Ancienne et la Nouvelle Muse, exploitant au maximum les qualités nobles des anciennes harmonies comme les nouvelles musiques en vogue dans les théâtres de la fin du Vème siècle. Remettre en musique les strophes lyriques de ces trois tragiques demande donc de faire entendre la « Nouvelle Muse » chez Euripide, mais accompagnée de « l'Ancienne », à la différence des chœurs de Sophocle et d'Eschyle, moins contrastés et relevant d'un style globalement plus traditionnel chez Sophocle, clairement ancien chez Eschyle. Nous aborderons dans le détail ces différences dans la 2ème partie, à l'occasion de l'analyse de ces strophes lyriques restituées pour le théâtre Démodocos.

5.3. *Mélos* et orchestique : le choeur tragique

Au regard de l'alternance des personnages et du chœur dans la tragédie grecque, le développement des rôles féminins que l'on trouve déjà chez Eschyle a conduit les Tragiques à intégrer des musiques différentes, pas seulement par l'échelle des sons mais par tous les paramètres qui pouvaient relever le caractère dramatique de telle ou telle intervention avec notamment la question du registre pour les rôles féminins. Dans cette succession de registres dramatiques opposés, dans l'alternance des personnages masculins et féminins, il y a peut-être l'apport le plus important au niveau musical de la tragédie grecque où les femmes sont interprétées par des hommes. Ainsi, même chez Eschyle, dont la musique pourrait être parfois synonyme de lancinante mélopée, la seule harmonie dorienne dramatiquement grave et lente, n'était pas la seule utilisée dans ce théâtre de la crainte comme l'a si bien évoqué Jacqueline de Romilly[177] :

« le chant de la crainte implique […] toujours, à un degré plus ou moins

176. Th. Kock Com. Att. Fr., n° 581
177. *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*. Paris : Belles-Lettres, 1971.

> grand, cette sorte d'inspiration. On pourrait l'inférer des divers passages des Sept, où l'on voit l'Erinye elle-même déclarée tout d'abord « trop véridique prophétesse » (722), puis les femmes du choeur, emportées par l'épouvante (806), dire à leur tour : « Hélas, infortunée, je puis prédire les maux dont il s'agit » (808). Et c'est en ce sens qu'il faudrait entendre le simple verbe « chanter » dont se sert Oreste dans les Choéphores, quand la crainte mystérieuse s'empare de lui et qu'il la déclare « prête à chanter, entraînant le cœur au rythme de son chant » (1024 sqq.) »[178]

Les choeurs de la tragédie grecque reposaient sur des principes d'alternance entre les harmonies favorisant la *mimèsis*. Ce qui fait que même dans un genre récurrent et relevant de techniques semblables et répétitives, les chœurs d'Eschyle et les commoï devaient leur réussite dramatique du fait de ces changements de musique. Dès Eschyle, on entendait au théâtre des musiques qui différaient par leur tessiture, leur amplitude, et leur caractère.

Le succès de l'*Orestie* tient sans doute dans l'apparition de ces formes variées d'alternance que l'on retrouve encore chez Euripide : l'alternance entre le chœur de Vieillards et Cassandre, le commos des *Choéphores* associant chœur de Captives, Électre et Oreste, et le chœur des *Euménides* dont les témoignages nous apprennent qu'il était très efficace dramatiquement, aux antipodes de l'ennui que stigmatise Aristophane dans les *Grenouilles*. Les effets de rupture entre ces harmonies différentes étaient suffisamment forts pour que les personnages et le chœur fassent leur effet sur le public.

Le niveau poétique des textes de tragédie et la richesse du vocabulaire et des effets littéraires ont-ils imposé des modifications au niveau de la musique et du chant pour des raisons de compréhension de ces textes ? Cette hypothèse nous ramènerait à une vision dichotomique de la composition des strophes lyriques : la prise en charge musicale des strophes se ferait dans un second temps, après la composition poétique. Or si nous envisageons les chœurs de tragédie comme des

178. *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*. Paris : Belles-Lettres, 1971, p.77.

continuations des cultes et des rites, il nous paraît difficile de désolidariser la technique de composition musicale de la technique de composition des strophes lyriques qui, destinée à l'accomplissement de la *mimèsis*, devait assurer une parfaite coordination entre les images poétiques du texte et le *mélos*. Dans ce contexte un *mélos* composé sur un texte n'aurait pas plus de sens qu'un texte composé à partir d'un *mélos* : musique et poésie contribuaient, ensemble, à une écoute active du spectateur, et cette contribution n'était possible que par la danse dont les mouvements, conduits par le *mélos*, permettaient de créer des focus sur les images poétiques. Lorsqu'on dit que les tragiques étaient compositeurs, c'est en ce sens qu'il faut le comprendre. Si l'on remonte dans le temps juste avant ou au tout début de l'histoire de la tragédie, on rencontre cet autre terme pour signifier le double aspect du choeur chantant et dansant : μέλπω. Claude Calame fait le lien entre contexte choral et tragédie grâce à ce terme :

> « le terme μέλπω est employé deux fois par les choreutes du choeur des Troyennes d'Euripide pour décrire les choeurs de jeunes filles qui fêtèrent l'introduction, dans Troie, du cheval grec. Dans le premier passage ἔμελπον est décomposé en κρότον ποδῶν, le fracas des pas des danseuses, et βοὰν εὔφρονα, leurs chants de joie. »[179]

Du dithyrambe à la tragédie ce qui a évolué c'est le développement du *mélos* parallèlement à l'action dramatique, faisant que, entre le dithyrambe et le poème lyrique, la tragédie grecque est la forme qui associe drame et *mélos* là où les poèmes lyriques sont chantés sur des *mélè* choisis pour leur atmosphère. Aussi les strophes lyriques de la tragédie faisaient naître un *mélos* conditionné au chant, au texte et à la danse, comme le souligne Calame dans ce passage. Ce qui fait la spécificité des *mélê* de Sophocle puis des *mélê* d'Euripide ne sera donc pas une action de la musique nouvelle sur des textes anciens mais une technique de composition des strophes lyriques, des *stasima* donc, qui se fera au besoin en coordination avec de nouvelles formes musicales.

179. CALAME, C., *Les choeurs de jeunes filles en Grèce* éd. Rome : Atenea, 1977, vol. 1, p. 165.

On a souvent rappelé dans le sillage de *La naissance de la tragédie* de F. Nietzsche le rôle capital du dithyrambe dans la formation du choeur de tragédie, avec sa conduite musicale à l'aulos sur des *harmoniai* classiques, mais on n'a pas encore mis suffisamment en relation toutes les autres formes de chœur chanté et dansé et le chœur tragique. Le chœur de tragédie est aussi l'héritier de bien des formes variées de performances chorales accompagnées d'instruments à cordes comme d'instruments à vents et de percussions. Ainsi, ce qui a dû participer au succès des chœurs d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide, et à leur suite des autres auteurs tragiques, c'est l'intégration de pratiques orchestiques et musicales empruntées à des choeurs masculins ou féminins autres que le dithyrambe, offrant aux spectateurs, en marge de la figure du satyre, des tableaux propres à exciter toujours plus son désir de voir et d'entendre.

Comme l'exprime très justement Patricia E. Easterling dans son article Tragedy and Ritual, le rituel et sa musique appropriée sont une source intarissable de climax tragique :

> « The range of possibilities is enormously widened by the fact that the chorus is always there, and it is never simply a group of sympathetic bystanders or witnesses – elders, local women, attendants – whose function is to offer reaction and commentary. It is always also a choros ready to perform lyrics patterned on ritual song and dance and accopanied by appropriate music : a paean giving thangs for victory, as in the parodos of *Antigone*, or asking for deliverance from plague as in *Oedipus Tyrannus*, a funeral lament, a maenadic cult song, and so on. There is hardly any choral lyric that is entirely without such associations. »[180]

180. EASTERLING, Patricia E., *Tragedy and Ritual : « Cry Woe, Woe but may the good prevail ! »*, in METIS, Revue d'anthropologie du monde grec ancien, vol. III, 1-2, 1988, Paris, E.H.E.S.S., Athènes, Association « Métis », p. 89.

III. Théorie du *mélos* chez Aristoxène de Tarente

1. Quel est ce *chant*[181] ?

Y a-t-il eu une théorie musicale pré-aristoxénienne du *mélos* ? Aristoxène, qui déclare dès le commencement de son traité avoir à considérer (“ὑπολαβεῖν”) la première des parties de cette science du *mélos* (“Τῆς περὶ μέλους ἐπιστήμης”) qu'on nomme harmonique (“τὴν ἁρμονικὴν καλουμένην”), déplore en tout cas fréquemment dans son ouvrage la très regrettable insuffisance des études harmoniques rendant improbable toute théorie digne de ce nom, de l'harmonie, donc du *mélos*, et de la musique en somme. Le premier passage dont nous proposons une traduction se situe au tout début du traité d'harmonique après qu'Aristoxène a reproché aux musiciens s'étant intéressés à la transmission de la science harmonique de n'avoir concentré leurs efforts que sur une partie très restreinte de celle-ci, à savoir les échelles *enharmoniques* par quarts de tons. C'est la toute première pique du traité : les Harmoniciens ne sont pas en mesure de théoriser, basant toute leur science sur une seule division pratique des échelles musicales :

> “τὰ γὰρ διαγράμματα αὐτοῖς τῶν ἐναρμονίων ἔκκειται μόνον συστημάτων, διατόνων δ΄ ἢ χρωματικῶν οὐδεὶς πώποθ΄ ἑώρακεν. καί τοι τὰ διαγράμματά γ΄ αὐτῶν ἐδήλου τὴν πᾶσαν τῆς μελῳδίας τάξιν, ἐν οἷς περὶ συστημάτων ὀκταχόρδων ἐναρμονίων μόνον ἔλεγον·”

181. C'est la traduction la plus répandue de *mélos*, à tort ou à raison. Dans sa traduction du traité d'Aristoxène, Rosetta Da Rios traduit la première occurrence de *mélos* par *melodia*, précisant en note (convoquant Bacchius et Platon) : "μέλος (canto) include le parole, la melodia vera e propria ed il ritmo, e, nel suo più antico significato, indica appunto la parte tonale e ritmica della musica. » - *ARISTOXENI Elementa Harmonica*, éd. Da Rios, Roma, 1954, p.3 de la traduction annexée (*Aristosseno – l’armonica - a cura di - Rosetta Da Rios*).

« leurs schémas sont issus seulement de systèmes enharmoniques, et quant à des schémas diatoniques ou chromatiques, personne n'en a jamais vu. Cela dit, leurs schémas montraient l'ordonnance complète du chant, schémas dans lesquels il n'était question que de systèmes octocordes enharmoniques.»[182]

Nous voici dès le commencement de l'étude du traité confronté à deux enjeux de traduction dont la difficulté est soulignée par les commentateurs, au moins pour le premier : comment traduire "καί τοι (…) ἐδήλου" (« et pourtant (…) montraient » au sens de « laissaient bien voir » ou bien « et pourtant (…) enseignaient » au sens de « étaient censés enseigner »), parenthèse qui pourrait bien être une concession à l'adversaire ("καί τοι τὰ διαγράμματά γ΄ αὐτῶν ἐδήλου τὴν πᾶσαν τῆς μελῳδίας τάξιν,"...) pour mieux dénoncer juste après ce qui ne peut constituer une théorie du mélos (... "ἐν οἷς περὶ συστημάτων ὀκταχόρδων ἐναρμονίων μόνον ἔλεγον·") soit une série de diagrammes d'octocordes enharmoniques. Le deuxième touche aux choix de traduction à faire pour rendre justement ce que le mot lui-même, mélos (μέλος) et ses composés (ici μελῳδίας) signifient pour Aristoxène dans le cadre théorique qui est le sien, choix que nous allons tenter de défendre dans cette partie.

S'agissant de la traduction de "καί τοι τὰ διαγράμματά γ΄ αὐτῶν ἐδήλου τὴν πᾶσαν τῆς μελῳδίας τάξιν", cette appréciation assez équivoque d'Aristoxène des schémas des *harmonikoï* affiche la ferme intention du tout premier célèbre musicographe d'apporter par son étude novatrice du *mélos* une contribution majeure à la science, excluant dans la suite du texte que nous lisons toute tentative par quelque autre école d'une compréhension aboutie du *mélos* et se proposant de défendre une théorie qui sous ce nom sera la première véritable théorie musicale : ces savants en science harmonique *enharmonique* avaient suffisamment de matière pour bâtir une théorie du *mélos*, puisque dans leurs schémas se manifestait déjà l' ordonnance du chant, mais leur science limitée

182. Meib. 2, 10-14

disait aussi leurs limites quant à la capacité à théoriser eux-mêmes sur ce qu'ils faisaient. Par conséquent il fallait que quelqu'un apporte à cet embryon de science le judicieux parallèle des genres diatonique et chromatique pour dégager ce qui, étant commun aux différents genres, permettrait d'établir les règles du *mélos*, c'est-à-dire de ce qui est musical. Comme ne manque pas de le relever Stefan Hagel dans le chapitre de sa somme sur la musique grecque antique intitulé *Before Aristoxenus*[183], malgré les profondes divergences entre le disciple du Stagirite et les disciples d'Eratoclès, les Harmoniciens, Aristoxène reconnaît aux schémas de ses adversaires une indiscutable cohérence : « Passage étonnant de sa critique [Aristoxène], ils n'auraient pas [les *harmonikoï*] réussi à faire de description systématique de l'espace mélodique alors qu'ils avaient bien dans leurs propres diagrammes tout ce qu'il fallait pour. La réputation d'Aristoxène n'étant guère d'adresser à ses prédécesseurs des compliments immérités, nous devons accueillir cette déclaration suivant sa pleine et entière signification. »[184] En effet les schémas enharmoniques ont pu contribuer à confirmer la cohérence de la théorie – ont-ils joué un rôle dans son élaboration ? Le commentaire de S. Hagel se range finalement du côté d'une des deux interprétations possibles du passage : un témoignage *fair play* de reconnaissance d'Aristoxène à l'égard de ses prédécesseurs ou adversaires contemporains aux explications desquels notre théoricien emprunte certains éléments quand il le doit, ou « lorsqu'il le peut » écrit Annie Bélis au chapitre III de son ouvrage sur le Traité d'harmonie[185] le défendant de « fai[re] table rase des doctrines antérieures » soulignant que c'est pour les « nuancer à son profit »[186]. Dans la note 4 de la page 89 à ce même chapitre intitulé « Examen et critique des théories des prédécesseurs », Annie Bélis pour sa part préfère la deuxième interprétation du passage, et que résume l'hypothèse citée par elle de Henry Macran : « It is however possible that ἐδήλου in this passage may signify *professed to exhibit* ».[187] L'insistance dès

183. Hagel, *A. G. M. A New Technical History*, Oxford University Press, 2011, chap. 10, pp. 364 et sq.
184. « The stupendous point in his criticism is that they failed to develop a systematic description of the melodic space although the whole thing was present right in their own diagrams[note]. Since Aristoxenus' reputation for bestowing undeserved praise upon his forerunners is small, we have to accept this statement in its full sense. », Hagel, *op. cit.*, p. 276
185. *Aristoxène de Tarente et Aristote : Le Traité d'harmonique*, éd. Klincksieck, Paris, 1986
186. Annie Bélis, *op. cit.*, p. 104
187. *The Harmonics of Aristoxenus*, Oxford, 1902 (reprint 1974), p. 232

le départ du texte que nous possédons peut faire penser que le terme a pourtant fait l'objet de tentatives d'explications et c'est ainsi que l'on peut traduire ἐδήλου : on a essayé, mais on n'y est pas arrivé.

Que les Harmoniciens aient abusé de leurs schémas fixes en quarts de tons pour prétendre donner l'ordonnance complète du chant ou qu'ils l'aient manquée par ignorance du principe des notes mobiles qui leur aurait alors permis de tout comprendre, Aristoxène pointe ici l'incapacité dans laquelle ils se trouvaient de théoriser dans leur assujettissement au moule enharmonique de la musique dorienne.

Le *mélos* devient synonyme de théorie musicale dès le début du traité. Le pourquoi de ce choix semble être une démarcation par ce terme des autres écoles, de même que l'introduction des genres dans cette même théorie. Du coup on ne peut guère sous-estimer l'influence d'Aristote dans le choix même de ce terme par suite d'une réflexion très aboutie d'Aristoxène sur le bon choix à faire et qui nous éloigne de Platon et du concept de *mousikê* mettant le *mélos* au même niveau que le *rhythmos* ou la *lexis*. Prenons le passage d'Aristote des *Parties des animaux* cité par Annie Bélis, « en les examinant en eux-mêmes, dans leur organisation » ou un autre du même genre : il y a eu rencontre entre un terme *mélos* et une vision, la connaissance par l'organisation et non le dénombrement.[188] Dans cette recherche *akolouthêtéon têi phusei* Aristoxène se démarque donc de tout ce qui a été tenté avant lui : Platon, les Pythagoriciens et les Harmoniciens. Le *mélos* sera la première théorie naturelle de la musique.

S'agissant du deuxième enjeu de traduction annoncé au tout début de cette introduction, soit les choix de traduction à faire pour *mélos* et ses composés afin de bien saisir l'importance de cette

188. BÉLIS, *op. cit.*, p. 199.

notion dans la logique du célèbre musicographe, ce sera l'objet de la première étude du texte d'Aristoxène que nous proposons maintenant. Suite à quoi nous étudierons les caractéristiques du *mélos* dans cette première théorie naturelle de la musique. Nous examinerons alors par quels aspects spécifiques du *mélos* le musicographe nous permet peut-être de passer de la théorie musicale à des vues plus précises sur la composition musicale dans l'Antiquité

2. Quelles traductions pour le *mélos* et ses composés ?

Nous proposons de justifier maintenant par les analyses qui suivent des traductions précises du même ordre que celle qui a servi de préambule à la lecture du traité : τὴν πᾶσαν τῆς μελῳδίας τάξιν traduit par « l'ordonnance complète du chant ».

2.1. *Melôidia* (μελῳδία)

Le premier composé de *mélos* à apparaître dans le traité pose d'emblée une question de musicologie puisqu'il s'agit du terme *mélôidia* et que la tendance naturelle mais fautive est de le traduire littéralement par *mélodie* - qui est d'ailleurs parfois la traduction donnée au *mélos* lui-même. Le terme apparaît deux fois de suite au début du livre 1 pour distinguer la qualité du *mélos* des diagrammes réducteurs autant qu'incomplets transmis par les Harmoniciens :

> „καί τοι τὰ διαγράμματά γ΄ αὐτῶν ἐδήλου **τὴν πᾶσαν τῆς μελῳδίας τάξιν**, ἐν οἷς περὶ συστημάτων ὀκταχόρδων ἐναρμονίων μόνον ἔλεγον· περὶ δὲ τῶν ἄλλων μεγεθῶν τε καὶ σχημάτων ἐν αὐτῷ τε τῷ γένει τούτῳ καὶ τοῖς λοιποῖς οὐδεὶς οὐδ΄ ἐπεχείρει καταμανθάνειν, ἀλλ΄ ἀποτεμνόμενοι **τῆς ὅλης μελῳδίας** τοῦ τρίτου γένους ἕν τι [γένος] μέγεθος [δέ], τὸ διὰ πασῶν, περὶ τούτου πᾶσαν πεποίηνται πραγματείαν.“[189]

189. Les passages du Traité sont reproduits et traduits à partir de l'édition critique de Rosetta Da Rios : *ARISTOXENI Elementa Harmonica*, éd. Da Rios, Roma, 1954. L'extrait que nous traduisons ici se trouve à la page 6 de son

„Pourtant, leurs schémas laissaient bien voir **l'ordonnance complète du chant** : schémas dans lesquels ils n'ont parlé que des systèmes octocordes enharmoniques. En ce qui concerne les autres grandeurs et configurations, à l'intérieur même de ce genre et dans les genres qui restent, personne n'a pas même entrepris de les connaître à fond ; au contraire, en isolant dans le troisième genre [l'enharmonique] **de l'ensemble du chantable** une seule grandeur, l'octave, ils ont déployé toute leur activité pour celle-là."

Le propre du *mélos* à la différence de toute autre construction musicale, produit d'une théorie ou de spéculations, est d'être chantable. Cette qualité est précisément ce que recouvre le terme de *mélôidia*, dès lors qu'il s'agit de musique. La traduction par *mélodie* de ce terme est dès lors trompeuse et réductrice puisque ce n'est pas d'une écriture qu'il s'agit mais d'une qualité. Nous proposons donc de le rendre par toute traduction susceptible de signifier *le chant suivant le mélos* ou *chantable*, voire *mélique*. Cette traduction permet en outre de distinguer le *mélos* chanté du *mélos* de la parole qu'Aristoxène est le premier à notre connaissance à reconnaître, précisant que tout *mélos* est une articulation dans le lieu qui ne se comporte pas de manière uniforme suivant qu'on parle ou qu'on chante. On trouvera un peu plus loin une confirmation de ce sens de *mélodia* comme voix chantée puisque le *mélos* y est défini comme une organisation en vue du chant :

"εἶτα περὶ μέλους ὑποδηλωτέον καὶ τυπωτέον οἵαν ἔχει φύσιν τὸ κατὰ μουσικήν, ἐπειδὴ πλείους εἰσὶ φύσεις μέλους, μία δ΄ ἐστί τις ἐκ πασῶν αὐτοῦ ἡ τοῦ ἡρμοσμένου καὶ μελῳδουμένου. „[190]

„Et ensuite concernant le *mélos*, il faut montrer et caractériser quelle nature il a au regard de la musique, puisqu'il y a plusieurs natures du *mélos*, dont une seule parmi

édition critique et correspond à Meib. 2. 15-25. Nous indiquerons dans la suite de cette étude les deux références.
190. Da Rios, *op. cit.*, p. 8 / Meib. 4. 9-12

toutes, celle du *mélos* harmoniquement organisé en vue du chant.“

Le *mélos* ainsi défini comme musical, à la différence des autres types de *mélos*, confirme cette association : ce qui est remarquable l'est du fait de cette association entre le chantable et le naturel d’une part, le non chantable et l’artificiel d’autre part : le *mélos* musical se construit en vue du chant qui ne peut lui-même exister que dans les limites des lois acoustiques où chantable et perceptible relèvent de la même exigence dans les vécus de conscience du musicien et de son auditoire.

2.2. Mélôidia *versus* mélodie

La logique présidant à ce que la musique occidentale nomme la mélodie s‘est mise en place hors de cette association entre le chantable et le naturel par la composition d‘un matériel musical en conflit avec l’harmonie. Le problème est posé clairement dans l‘entreprise d‘harmonisation de chorals par J. S. Bach à partir d‘un chant ancien modal non compatible avec les principes modernes de l‘harmonie. Le vieux chant modal que l‘on entend au superius de *Erkenne mich, mein Hüter* sera ainsi le matériel mélodique de sept harmonisations différentes dont les quatre numéros 23, 53, 63 et 72 de la *Passion selon Saint Matthieu*. Mais l‘ancienne monodie ne rentre pas dans le plan harmonique et toute tentative d‘analyse harmonique classique de ces chorals harmonisés est vouée à l‘échec. L‘histoire de la mélodie est donc trop complexe pour que nous puissions nous permettre ici de traduire littéralement μελῳδία.

La différence fondamentale entre mélodie occidentale et *mélôidia* antique apparaît dans le *Dictionnaire de musique* de S. de Brossard[191], où l’explication de „Mélodia“ donne ceci :

> « veut dire *Mélodie*, ou *Chant*, c’est-à-dire l’effet que font plusieurs sons rangés, disposés, et chantés les uns après les autres de manière qu’ils fassent plaisir à l’oreille ».

191. *Dictionnaire de Musique, contenant une explication Des Termes Grecs, Latins*, 3e éd. : Amsterdam, Estienne Roger, n. d. [ca. 1708, p. 58.

A la fin du XVIIe siècle cette définition de *Mélodia* reste conforme à ce qu'en dit Aristoxène puisque nous trouvons à la fin de la définition (« qu'ils fassent plaisir à l'oreille ») cette association entre audible et chantable. Mais l'évolution ultérieure de la mélodie en musique ne permet plus aujourd'hui de faire l'analogie *mélôidia / mélodie*. Et la traduction du grec *mélôidia*, dans le traité d'Aristoxène, doit donc faire selon nous l'objet d'un traitement particulier : le *chant suivant le mélos* se distingue de toute autre organisation des sons par son adéquation entre ce qui est chantable et perceptible dans les lois harmoniques qui président à la conception de tout *mélos*. On trouve par ailleurs chez Brossard une traduction de *Mélos* qui associe absolument ce terme grec avec le *Chant* :

> « Mélos, terme Grec, veut dire Cantilena, Cantus, Chant, Chanson etc. »

Nous observons ainsi que si le terme *Mélôidia* - composé de *Mélos* - a fait naître un terme désignant avec le temps tout autre chose qu'à l'origine, le terme *Mélos* qui lui n'a pas survécu dans le lexique musical occidental a bien conservé le sens général de *Chant*, c'est-à-dire, revenant à Aristoxène, de la musique suivant les lois de la nature.

2.3. Chant suivant le *mélos* & *mélos* dans le chant

Le terme *Mélôidia* nous permet maintenant de préciser la nature de cette association entre l'audible et le chantable : *Mélodia* est dans le *Chant* en tant que *Mélos chanté* comme les lettres dans un discours. Cette analogie de la fin du premier livre se fait au coeur de la discussion sur les lois de la succession harmonique :

> „φαίνεται δὲ τοιαύτη τις φύσις εἶναι τοῦ συνεχοῦς **ἐν τῇ μελῳδίᾳ** οἵα καὶ ἐν τῇ λέξει περὶ τὴν τῶν γραμμάτων σύνθεσιν· καὶ γὰρ ἐν τῷ διαλέγεσθαι φύσει ἡ φωνὴ καθ΄ ἑκάστην τῶν ξυλλαβῶν πρῶτόν τι καὶ δεύτερον τῶν γραμμάτων τίθησι καὶ τρίτον καὶ τέταρτον καὶ κατὰ τοὺς λοιποὺς ἀριθμοὺς ὡσαύτως, οὐ πᾶν μετὰ πᾶν, ἀλλ΄ ἔστι τοιαύτη τις φυσικὴ αὔξησις τῆς συνθέσεως. παραπλησίως δὲ καὶ **ἐν τῷ μελῳδεῖν**

ἔοικεν ἡ φωνὴ τιθέναι κατὰ συνέχειαν τά τε διαστήματα καὶ τοὺς φθόγγους φυσικήν τινα σύνθεσιν διαφυλάττουσα, οὐ πᾶν μετὰ πᾶν διάστημα **μελῳδοῦσα** οὔτ΄ ἴσον οὔτ΄ ἄνισον.“[192]

„Une telle sorte de continuité paraît se trouver dans **le chant propre au mélos** comme aussi dans le discours dans le cas de la composition des lettres; car dans le fait discourir par nature la voix, pour chacune des syllabes, place une première puis une seconde lettre, une troisième, une quatrième et ainsi de suite, pas n'importe comment, mais il y a une (telle) augmentation naturelle de la composition.

De manière semblable aussi dans le fait de **chanter suivant le mélos** la voix semble placer successivement les intervalles et les notes en se souciant de quelque composition naturelle, en ne **chantant** pas **selon le mélos** n'importe quel intervalle après n'importe lequel ni égal ni inégal.“

La composition des syllabes est donc à l’image de la *mélôidia* puisque la voix associe naturellement des notes et des intervalles dans le chant, de même que la parole réalise une composition grâce aux lettres qui soit la plus naturelle possible. La recherche de l’équilibre dans le chant comme dans la parole vise à la création d’un ordre dont la connaissance est l’art du musicien comme de l’orateur. C’est ainsi qu’il faut comprendre le caractère naturel du *mélos* et donc sa qualité première qui est d’être chantable : le *mélos* du chant ou de la parole respecte un ordre de succession des sons qui donne vie au système musical ou discursif.

S’agissant par exemple de l’association des systèmes musicaux à une région spécifique de la voix, l‘hypothèse du *mélos* comme naturel et chantable se faisait déjà par une formule bien en amont dans ce livre 1 :

“ἐπεὶ δὲ τῶν συστημάτων ἕκαστον ἐν τόπῳ τινὶ τῆς φωνῆς τεθὲν μελῳδεῖται καί, καθ

192. Da Rios, *op. cit.*, pp. 35-36 / Meib. 27. 16-33

´ αὐτὸ διαφορὰν οὐδεμίαν λαμβάνοντος αὐτοῦ, τὸ γιγνόμενον ἐν αὐτῷ **μέλος** οὐ τὴν τυχοῦσαν λαμβάνει διαφορὰν ἀλλὰ σχεδὸν τὴν μεγίστην, ἀναγκαῖον ἂν εἴη τῷ τὴν εἰρημένην μεταχειριζομένῳ πραγματείαν περὶ τοῦ τῆς φωνῆς τόπου καθόλου καὶ κατὰ μέρος εἰπεῖν ἐφ´ ὅσον ἐστὶ δίκαιον· ἐστὶ δ´ ἐπὶ τοσοῦτον ἐφ´ ὅσον ἡ τῶν συστημάτων αὐτῶν σημαίνει φύσις. „[193]

Lorsque chacun des systèmes est chanté musicalement dans quelque région de la voix et, bien qu'il n'y ait aucune différence (de prise) selon celui-ci, le ***melos*** qui se trouve en lui ne subit pas une petite différence mais presque la plus grande, il peut être nécessaire à celui qui s'occupe de la pratique dont on a parlé de dire, à propos du positionnement de la voix en général et en détail dans quelle mesure c'est convenable; c'est-à-dire dans quelle mesure la nature des systèmes eux-mêmes le manifeste.

le *mélos* est ce qui anime le système parce qu'il « se trouve en lui ». Nous comprenons alors que c'est dans chaque système donné qu'il y a un *mélos* susceptible de l'animer et qui se trouve naturellement en lui. Le propre du musicien ou de l'orateur sera de développer ce *mélos* dans l'ordre qui convient pour que le système des sons ou des lettres s'incarne complètement et touche l'auditeur.

2.4. Nature du *mélos* musical

La comparaison entre le mouvement dans le chant et le mouvement dans la parole permet de rattacher cette unité du *mélos* musical et discursif avec l'origine du mot au sens d'articulation dont il a été question plus haut : Aristoxène, après avoir défini dans le premier quart du livre 1 les éléments du chant lors d'un exposé de philologie musicale propre à bien disposer l'auditeur (hauteurs, intervalles, échelles), touche au coeur du sujet, et par une analogie pose la spécificité du

193. Da Rios, *op. cit.*, p. 11-12 / Meib. 7. 10-21

mélos :

„λέγεται γὰρ δὴ καὶ λογῶδές τι **μέλος**, τὸ συγκείμενον ἐκ τῶν προσῳδιῶν τῶν ἐν τοῖς ὀνόμασιν· φυσικὸν γὰρ τὸ ἐπιτείνειν καὶ ἀνιέναι ἐν τῷ διαλέγεσθαι.“[194]

„car on dit aussi que le ***mélos*** est une sorte de prose, composée à partir des accents prosodiques qui sont dans les phrases; car la montée et le relâchement de la tension sont naturels dans le dialogue.“

Concernant le *mélos* musical, ce qui réalise cette articulation est certes la succession des intervalles comme il l‘a rappelé juste avant :

„ὅτι μὲν οὖν διαστηματικὴν ἐν αὐτῷ δεῖ τὴν τῆς φωνῆς κίνησιν εἶναι προείρηται, ὥστε τοῦ γε λογώδους κεχώρισται ταύτῃ **τὸ μουσικὸν μέλος**·”[195]

„Il a été dit qu'il faut que le mouvement de la voix dans [le ***melos***] se fasse par intervalles, de sorte que chez elle le *melos* musical soit distingué de la prose;“

Et si Aristoxène accorde au *mélos* du discours une progression intervallique, il précise immédiatement après qu’à la différence de tout le reste le *mélos* musical doit être harmonisé :

„δεῖ τὸ ἡρμοσμένον μέλος, ἀλλὰ προσδεῖται συνθέσεώς τινος ποιᾶς καὶ οὐ τῆς τυχούσης”[196]

“Il faut que le melos soit harmonisé, mais permette en plus quelque sorte de composition et pas au hasard”

Une définition du *mélos* musical selon Aristoxène peut donc être énoncée :

Le mélos musical est une composition harmonisée des intervalles dans le chant.

194. Da Rios, *op. cit.*, p. 23 / Meib. 18. 11-16
195. Da Rios, *op. cit.*, p. 22-23 / Meib. 18. 7-11
196. Da Rios, *op. cit.*, p. 22-23 / Meib. 18. 18-20

2.5. *Mélos* & système

En prenant appui sur la définition ci-dessus nous en déduirions à tort une théorie générale du *mélos* qui n'est jamais formulée *in extenso*. En effet le traité d'harmonique n'a pas pour vocation de produire une théorie du *mélos* mais - conformément aux mises en garde de son auteur au début du livre 2 – de montrer en quoi l'étude de l'harmonie permet de dégager „la théorie à propos de tout *mélos*" :

> "μέρος […] ἐστιν ἡ ἁρμονικὴ πραγματεία τῆς τοῦ μουσικοῦ ἕξεως, καθάπερ ἥ τε ῥυθμικὴ καὶ ἡ μετρικὴ καὶ ἡ ὀργανική. λεκτέον οὖν περὶ αὐτῆς τε καὶ τῶν μερῶν. Καθόλου μὲν οὖν νοητέον οὖσαν ἡμῖν τὴν θεωρίαν **περὶ μέλους παντός**, πῶς ποτε πέφυκεν ἡ φωνὴ ἐπιτεινομένη καὶ ἀνιεμένη τιθέναι τὰ διαστήματα."[197]
>
> „l'étude harmonique est une partie de la compétence du musicien, de même que l'étude rythmique, métrique et instrumentale. Il faut donc parler de celle-ci et de ses parties. En général il faut penser qu'elle est pour nous la théorie à propos **de tout *melos***, comment la voix est naturellement tendue ou relâchée pour placer les intervalles."

Pour définir le *mélos*, Aristoxène l'annonce lui-même au début du livre 1, il faut le diviser globalement et le partager dans les différents genres et seulement ensuite passer au détail, dans la continuité des successions à l'intérieur du système :

> „ἀφορισθέντος δὲ τοῦ μουσικοῦ μέλους οὕτως ὡς ἐνδέχεται μηδέπω τῶν καθ΄ ἕκαστα τεθεωρημένων ἀλλ΄ ὡς ἐν τύπῳ καὶ περιγραφῇ, διαιρετέον τὸ καθόλου καὶ μεριστέον εἰς ὅσα φαίνεται γένη διαιρεῖσθαι."[198]

197. Da Rios, *op. cit.*, p. 41 / Meib. 18. 18-20
198. Da Rios, *op. cit.*, pp. 8-9 / Meib. 4. 16-23

> “Le *melos* musical étant ainsi défini, comme il est admis, sans examiner le détail des choses, mais plutôt dans son caractère général et dans ses contours, il faut le diviser globalement et le partager en autant de genres qu'il semble être divisé.”

Ce sont ces successions qui finissent par définir les systèmes eux-mêmes, et le *mélos*, dans son caractère et ses coutours commande donc l’organisation des systèmes et c’est seulement à la fin qu’interviennent les notes mobiles dont les déplacements sont une conséquence, sur les systèmes, du caractère général de chaque *mélos*. En définitive, on ne peut définir le *mélos* que par rapport au système et non pas seulement par rapport à l’articulation des intervalles dans le cadre des lois harmoniques. Nous pourrons donc augmenter notre définition première en affirmant que :

Le *mélos* est la composition harmonisée des intervalles en vue du chant possédant la faculté d’animer le système dans lequel il est composé et dont il est à l’origine.

2.6. μελῳδεῖν / μελῳδική

Il devient possible de composer dans les systèmes et donc les échelles que nous pouvons déduire des traités, des notations musicales et d el‘organologie de l’Antiquité lorsque l’on a intégré et que l’on met en pratique ce qui est énoncé avec force dans la première partie du livre 1 traitant du mouvement de la voix :

> „διόπερ ἐν τῷ διαλέγεσθαι φεύγομεν τὸ ἱστάναι τὴν φωνήν, ἂν μὴ διὰ πάθος ποτὲ εἰς τοιαύτην κίνησιν ἀναγκασθῶμεν ἐλθεῖν, **ἐν δὲ τῷ μελῳδεῖν** τοὐναντίον ποιοῦμεν, τὸ μὲν γὰρ συνεχὲς φεύγομεν, τὸ δ΄ ἑστάναι τὴν φωνὴν ὡς μάλιστα διώκομεν. ὅσῳ γὰρ ἂν μᾶλλον ἑκάστην τῶν φωνῶν μίαν τε καὶ ἑστηκυῖαν καὶ τὴν αὐτὴν ποιήσωμεν, τοσούτῳ φαίνεται τῇ αἰσθήσει **τὸ μέλος** ἀκριβέστερον. ὅτι μὲν οὖν δύο κινήσεων οὐσῶν κατὰ τόπον τῆς φωνῆς ἡ μὲν συνεχὴς λογική τίς ἐστιν **ἡ δὲ διαστηματικὴ**

μελῳδική, σχεδὸν δῆλον ἐκ τῶν εἰρημένων.“[199]

„C’est pourquoi dans le discours nous évitons que la voix soit fixe, si nous ne sommes pas forcés par quelque affliction à aller vers un tel mouvement, et nous faisons le contraire **dans le chant**, car nous évitons la continuité, et nous recherchons avant tout la fixité de la voix. Car **le *melos*** apparaît à la perception d’autant plus précis que nous rendons chacune des notes unique et fixe et la même. Que donc il y a deux sortes de mouvements de la voix selon le lieu l’un continu celui du discours **et l’autre intervallique celui du chant**, c’est évident d’après ce qui a été dit.“

- Le *mélos* du chant est précis du fait d’une perception distinctive des positions et des intervalles, à la différence du mélos du discours,
- Le *mélos* musical se définit par sa qualité d’être *melodikè* - adjectif associé dans la phrase suivante à *melodein* : il n’y a pas de mélos qui ne soit pas chantable.

2.7. Entre intervalles composés et non composés : le logos

Aristoxène nous propose enfin la clé de la vie qui anime chaque système : à la suite du passage ccité en 2.5. sur le détail du *mélos* dans la continuité des successions à l’intérieur du système, est précisé l’élément décisif de chaque *mélos* (dans l‘édition Da Rios ce passage commence page 9 / Meib. 4. 32 et s‘étend jusqu‘à la page 11 / Meib. 7. 6). Ce sont les relations entre les intervalles composés (formés d’autres intervalles contigus) et non composés (ne comprenant qu’eux-mêmes) qui dessinent manifestement chaque *mélos* singulier. Ce sont donc ces rapports spécifiques entre les intervalles composés et les intervalles non composés qui donnent vie au système suivant l’organisation du *mélos* musical. Au point où nous en sommes de la lecture du traité il est

199. Da Rios, *op. cit.*, pp. 14-15 / Meib. 10. 1-10

impossible de saisir les multiples possibilités d'organisation de ces relations spécifiques entre composés et non composés. Mais il est évident que la nature de ces relations est bien l'objet de l'étude que doit faire tout musicien s'il veut se sortir du désordre complet dans lequel se retrouve plongé tout lecteur ou auditeur des leçons des harmoniciens sur l'harmonie. Aussi la critique majeure d'Aristoxène contre ses prédécesseurs vise-t-elle précisément un grand désordre dû à leur ignorance du *logos* entre composés et non composés. Ce *logos* est un ordre supérieur, preuve d'une qualité propre à la seule musique, et l'ignorer est méconnaître la musique.

2.8. *Emmelôs*

Comme développement de ce *logos* musical intervient au terme du passage commenté en 2.7. la notion esthétique de l'*emmelôs*, ou ce qui est propre à l'unité du *mélos*[200] : là Aristoxène précise que ce ne sont pas les positions du système global qui permettent de comprendre l'unité du *mélos* mais les combinaisons de la quinte et de la quarte à l'intérieur du système. Cette explication est donnée pour des auditeurs qui n'étant pas spécialistes peuvent se faire une idée de ce qu'il veut démontrer en considérant les intervalles de quarte et de quinte qui sont les plus simples à entendre. Mais dans cette évocation des combinaisons de la quinte et de la quarte, Aristoxène veut faire entendre que ce sont les combinaisons qui font le *mélos* et les combinaisons en premier lieu des intervalles non composés. En effet, les figures et les combinaisons de la quinte et de la quarte dépendent elles-mêmes des articulations des intervalles non composés qui différencient par leur grandeur et leur position respective un *mélos* par rapport à un autre. Nous dirons pour résumer que ce sont ces différences de grandeur et de position des intervalles non composés qui entrent en jeu dans la composition du *mélos*.

Lorsqu'on s'engage dans l'étude de la musique grecque antique, on est guidé d'abord par la très solfégique organisation des tropes alypiens que l'on s'attend à retrouver dans les notations

200. Da Rios, *op. cit.*, p. 11 / Meib. 6. 20-31

musicales qui nous sont parvenues. Et lorsque nous observons des divergences entre la notation d'un chant et les tropes alypiens du *système complet* nous avons recours à des échappatoires commodes : là c'est une métabole, ici un néo-chromatisme… Ce que nous enseigne Aristoxène dans ce passage capital du livre 1, c'est que le *système* est une empreinte du *mélos* lui-même et que le caractère général de chaque *mélos* - dû principalement aux relations entre les notes mobiles qui précisément définissent ces intervalles non composés dont l'articulation est première dans la hiérarchie de la beauté et de la sensibilité - est ce qui fait la multiplicité et la diversité des *systèmes*. Il y a donc en amont des solfèges et des notations antiques une grande diversité des *genres* eux-mêmes, susceptible de créer quantité de systèmes, beaucoup plus variés que les figures de l'octave, promus par les Harmoniciens.

3. Un mouvement de la voix selon une ordonnance naturelle : le *mélos* et sa structure.

3. 1. La *dynamis* :

Dans son analyse du livre 2 du *Traité d'Harmonique* Annie Bélis[201] a valorisé à sa juste mesure le concept irriguant toute l'œuvre d'Aristoxène et dont le *mélos* est finalement la trace sensible en musique : la *dynamis*.

„A cet univers de la décomposition et de l'écartement [des premiers moments du Traité] succède à présent un monde où tous les objets musicaux entrent en relation : le maître-mot est désormais la σύνθεσις. La métaphore de l'espace change de nature. Nous pénétrons maintenant dans un corps organique, situé dans un lieu de l'espace sonore, corps dont chaque partie contribue, par sa fonction propre qu'Aristoxène appelle δύναμις, à une organisation où tous les éléments sont

201. *Aristoxène de Tarente et Aristote : le Traité d'Harmonique*, Paris, Klincksieck, coll. « Études et Commentaires », vol. 100, 1986 (médaille Georges Perrot de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres).

solidaires : à l'étape de division d'un tout confus succède l'effort de recomposition vers l'ordre. »[202]

3.1.1. *dynamis* et mémoire

L'ordonnance du chant doit respecter cette fonction qu'Aristoxène déclare être commune à toutes les situations vocales du *mélos*. Au préambule de ce livre 2 où l'auteur s'oppose à nouveau aux Harmoniciens, se trouve résumée la perspective théorique qui doit présider à toute étude musicale : c'est tout ce qui concerne le *mélos*, c'est-à-dire ce qui est musical dans la voix et dans les instruments. Cette musicalité est estimée par l'audition s'agissant des positions et des mouvements de la voix et c'est l'intelligence, qui n'est pas le seul lot du théoricien d'ailleurs même si celui-ci est là pour expliciter les choses, qui permet d'apprécier la fonction de ces positions et de ces mouvements. À l'opposé de toute théorie géométrique de la musique qui pour notre acousticien est une impasse, la fonction d'un mouvement ou d'une hauteur est sa puissance, sa *dynamis*, harmonique : le *mélos* articule des positions et des mouvements dont la qualité est relative à leur puissance harmonique. Ce qui concerne le *mélos* est donc sa capacité à déployer un champ qui fasse percevoir à l'auditeur l'harmonie du système où il se déploie *en puissance*. Après avoir rejeté la katapyknose et son artificielle régularité dans le „hors mélique" (Da Rios p. 47 / Meib. 38. 1-5) puis rappelé au contraire la vitalité de l'altération, ou *métabole*, Aristoxène rappelle au sujet de la composition le rôle de la mémoire : le *mélos* doit être organisé afin que tout ce qui se produit dans la musique soit mémorisé dans la perception afin d'enrichir ce qui viendra plus tard et c'est ainsi, par la faculté du *mélos* à faire trace dans l'imagination et la mémoire, que le *mélos* engendre de lui-même le système à l'origine et l'anime par la suite :

> „Ὅτι δ΄ ἐ⟨στὶ⟩ τὸ ξυνιέναι τῶν μελῳδουμένων τῇ τε ἀκοῇ καὶ τῇ διανοίᾳ κατὰ πᾶσαν διαφορὰν τοῖς γιγνομένοις παρακολουθεῖν ⟨δῆλον⟩· ἐν γενέσει γὰρ δὴ τὸ μέλος, καθάπερ καὶ τὰ λοιπὰ μέρη τῆς μουσικῆς. ἐκ δύο γὰρ δὴ τούτων ἡ τῆς μουσικῆς

202. Annie Bélis, *Aristoxène de Tarente et Aristote : le Traité d'Harmonique*, Paris, Klincksieck, 1986, p.144.

ξύνεσίς ἐστιν, αἰσθήσεώς τε καὶ μνήμης· αἰσθάνεσθαι μὲν γὰρ δεῖ τὸ γιγνόμενον, μνημονεύειν δὲ τὸ γεγονός. κατ΄ ἄλλον δὲ τρόπον οὐκ ἔστι τοῖς ἐν τῇ μουσικῇ παρακολουθεῖν.“[203]

"Il est évident que le fait de comprendre les mélodies par l'oreille et par la connaissance dans toutes leurs différences suit de près ce quelles sont ; car à l'origine il y a le *melos*, et ensuite les autres parties de la musique. Car la compréhension de la musique résulte de ces deux choses la perception et la mémoire ; car il faut que ce qui arrive soit perçu, et il faut mémoriser ce qui est arrivé. Il n'y a pas d'autre moyen pour comprendre la musique.“

3.1.2. *dynamis* et *métabole*

La première partie du traité est déjà l'occasion pour Aristoxène de définir comment cette puissance, cette *dynamis*, est à l'œuvre entre le mouvement et la stabilité. La nature du mouvement dans le *mélos* y est envisagée suivant ce qu'il contient en puissance de suggestions harmoniques à l'égard de ce qui précède et de ce qui va suivre d'une part, et selon l'autre aspect de ce mouvement qui apparaît très tôt (Da Rios p. 12 / Meib. 8.) sous le nom de *métabole* que nous connaissons bien par ailleurs dans la littérature médicale et dont Jackie Pigeaud a étudié le rôle dans son étude sur la relation de l'âme et du corps[204]. Comme dans ce champ médical, la métabole contient en puissance non plus le pouvoir suggestif, mémoriel du système où l'on se trouve, mais annonce en puissance un changement d'état, harmonique, par le mouvement accidentel vers un autre système que le système principal. Ainsi est annoncé quasiment au début du traité, un objet musical dont l'influence sera considérable dans l'histoire de la musique grecque, puisqu'au regard de la théorie du *mélos*, la métabole a notamment la fonction, la *dynamis*, d'opérer le passage des systèmes les uns après les

203. Da Rios, *op. cit.*, p. 48 / Meib. 38. 28 – 39. 4
204. *La maladie de l'âme*, *Etude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1981 (1989)

autres en fonction des tons dans lesquels ils sont chantés. Or cette affinité entre systèmes et tons et les affinités entre systèmes différents sensibles dans des régions communes, est un autre élément de combinaison spécifique outre celui que nous avons présenté supra et d'où est issu le *mélos*, sensible dans la nature des systèmes eux-mêmes. Ces affinités seront étudiées par Claude Ptolémée et si le traité d'Aristoxène, parvenu jusqu'à nous dans un état inachevé, ne nous permet pas de recueillir directement de lui[205] les informations précieuses sur la métabole au IVe siècle, en revanche, les travaux de Ptolémée nous permettent d'en comprendre le développement et d'en inférer, dans certains cas, les principes premiers à l'oeuvre à l'époque d'Aristoxène.

3.1.3. *dynamis* et science du *mélos*

Après avoir annoncé le chapitre sur la métabole, Aristoxène revient sur les deux sortes de mouvements qui différencient le *mélos* de la prose du *mélos* musical. Le premier est dit *continu* parce que dans la prose l'auditeur ne perçoit pas d'intervalles définis, le deuxième est dit par opposition *intervallique*.

Entre ce passage (Da Rios p. 13 / Meib. 8. 15) et l'analogie avec la corde d'un instrument de musique en mouvement quand on l'accorde et à l'arrêt une fois accordée (Da Rios p. 16 / Meib. 11.), cette question du mouvement confirme le sens de l'adjectif *emmelôs* que la voix bouge ou qu'elle reste en place, c'est-à-dire qu'elle progresse par intervalles ou qu'elle s'arrête sur une hauteur définie, l'exercice du chant (Da Rios p. 15 / Meib. 10.) est une alternance d'augmentation et de relâchement de la tension (vocale) qui doit se faire imperceptiblement, et c'est cet exercice que désigne le verbe *melodein* (Meib. 10. 11-12). Les hauteurs elles-mêmes (acuité, gravité) ne font pas le *mélos*, mais ce qui fait le *mélos* est l'opération même d'augmentation et de relâchement qui permet de progresser dans le chant d'une hauteur à une autre suivant un intervalle déterminé

205. Si l'étude de la métabole par Aristoxène est perdue, le résumé qu'en fait Cléonide dans son *Introduction* (in *Musici Scriptores Graeci*, éd. Carl von Jan, Leipzig, Teubner, 1895) nous permet d'y voir plus clair : lire à ce sujet A. Bélis, *op. cit.*, pp. 182-183.

composé ou non composé. La musique est donc la combinatoire des hauteurs opérées dans les mouvements intervalliques de la voix suivant la *dynamis* des intervalles entre eux, et c'est là la science du *mélos*.

3 . 2. Intervalles et genres :

3.2.1. *mélos hermosmènon*

Après la discussion sur l'exercice du chant *emmelos* que nous venons de commenter apparaît la notion de hauteur, *tasis*, la traduction de ce terme la plus claire étant « note fixe » dans la mesure où le *mélos* du chant fait entendre distinctement, à la suite de chaque mouvement intervallique cette « note fixe ». Aristoxène prend alors position contre ceux qui disent que le son est mouvement, ayant pris soin auparavant (cf. *supra*) de préparer sa mise en garde en donnant l'illustration d'une corde d'instrument de musique qui est en mouvement quand on l'accorde et qui est à l'arrêt une fois accordée. Le *mélos* est bien plutôt une alternance entre mouvement et stabilité. Ces deux états du *mélos* ne peuvent être atteints sûrement que par les cordes et les premières d'entre elles, les cordes vocales. Un peu plus loin dans le livre 1 (Da Rios p. 19 / Meib. 14.) le chant *mélique* est différencié du chant hors *mélos* par l'adéquation entre capacités auditives et capacités phonatoires à savoir que le *mélos* relève de ce qui est connu (*gnorimos*) c'est-à-dire égal dans la production comme dans la perception du son. Il reviendra sur cette question au livre 2 du traité (Da Rios pp. 52-54 / Meib. 41. 25 – 43. 24) dans sa charge contre les *auloï* dénonçant une opinion absurde à propos de ces instruments. L'*aulos* ne permet pas d'obtenir des sons fixes puisque les sons produits varient en fonction de l'insufflation et qu'il ne faut pas pour cette raison faire référence aux *auloï* pour reconnaître le *mélos*. Aristoxène emploie alors la notion de *mélos hermosmènon* qui ne peut être produit parfaitement que par la voix, celle-ci ayant seule le privilège chez les musiciens bien sûr de produire des intervalles toujours selon le *mélos* du fait de cette adéquation dans la production et la perception du son par la voix. Aristoxène pointant les difficultés des aulètes à produire ces

intervalles selon le *mélos*, affirme même qu'aucun instrument ne pourra établir la nature de l'accord harmonique, que seule gouverne la perception et que l'instrument doit être accordé à partir de la voix qui seule détient le privilège de pouvoir produire le *mélos hermosmènon*. Cela signifie que les opérations géométriques effectuées par les harmoniciens sur le monocorde ne peuvent établir un accord conforme au *mélos*, que pour ce faire, c'est le musicien qui doit accorder l'instrument en fonction de sa perception et que l'oreille doit être première dans l'ordonnance du *mélos*.

3.2.2. Eléments premiers

Les intervalles *composés* (formés d'autres intervalles contigus à l'image de la quarte composée de trois intervalles répartis entre les quatre notes du tétracorde) et *non composés* (a contrario : ne comprenant aucun autre intervalle qu'eux-mêmes) constituent les éléments premiers de tout *mélos*. Il faut bien noter à ce sujet que la *diésis minime*, le quart de ton enharmonique, au même titre que les autres intervalles plus grands, est une grandeur mélique elle-même, en conséquence de quoi cette diésis minime doit être considérée comme l'élément premier du genre enharmonique :

> „τὸ δὲ παρυπάτης ⟨καὶ ὑπάτης⟩ διάστημα ἔλαττον μὲν ὅτι οὐκ ἂν γένοιτο διέσεως ἐναρμονίου φανερόν, ἐπειδὴ πάντων τῶν μελῳδουμένων ἐλάχιστόν ἐστι δίεσις ἐναρμόνιος·"[206]
>
> "L'intervalle de la parhypate à l'hypate ne peut être plus petit qu'une diésis enharmonique c'est évident, puisque la diésis enharmonique est le plus petit des intervalles chantés"

Chacun des trois genres, diatonique, chromatique et enharmonique repose ainsi sur un élément premier non divisible : le quart de ton pour l'enharmonique, le tiers de ton pour le chromatique et le

206. Da Rios, *op. cit.*, p. 58 / Meib. 46. 33 – 47. 3

demi-ton pour le diatonique dont Aristoxène peut s'honorer d'avoir inventé le terme : ἡμιτόνιον.

> « ἔστι δὴ τόνος ἡ τῶν πρώτων συμφώνων κατὰ μέγεθος διαφορά. διαιρείσθω δ΄ εἰς τρεῖς διαιρέσεις· μελῳδείσθω γὰρ αὐτοῦ τό τε ἥμισυ καὶ τὸ τρίτον μέρος καὶ ⟨τὸ⟩ τέταρτον· τὰ δὲ τούτων ἐλάττονα διαστήματα πάντα ἔστω ἀμελῴδητα. καλείσθω δὲ τὸ μὲν ἐλάχιστον δίεσις ἐναρμόνιος ἐλαχίστη, τὸ δ΄ ἐχόμενον δίεσις χρωματικὴ ἐλαχίστη, τὸ δὲ μέγιστον ἡμιτόνιον. »[207]

> « Le ton est la différence selon la grandeur des premiers consonants. Il faut distinguer trois divisions; car il faut chanter mélodiquement la moitié, le tiers et le quart de celui-ci; tous les intervalles plus petits que ceux-ci sont non mélodiques. Que l'on appelle le plus petit la diésis enharmonique minime, le suivant la diésis chromatique minime, et le plus grand le demi-ton. »

3.2.3. *mélos* : rôle des intervalles non composés

Ce qui est axiomatique c'est la composition des intervalles incomposés et ses conséquences sur la composition des systèmes se comprend dans l'apparition, à côté du système conjoint, du système disjoint : le passage de l'un à l'autre est la conséquence des intervalles non composés et pas l'inverse. Aristoxène en arrive dès le milieu du livre 1 (Da Rios pp. 23-24 / Meib. 18. 16 – 19. 11.) à cette conclusion partielle majeure que :

a) le *mélos* musical est harmonisé dans le but de conduire à un type spécifique de composition, car toute association d'intervalle et de notes est possible sans être harmonisé,

b) cette harmonisation du *mélos* musical diffère d'un *mélos* à l'autre par cette composition des intervalles non composés, composition si puissante que si elle-même est détruite, cela détruit tout ce qui est harmonisé, quelles que soient les différences de composition des

207. Da Rios, *op. cit.*, p. 27-28 / Meib. 21. 24 – 31

intervalles de ce qui est harmonisé par ailleurs.

3.2.4. *Genres* et relation de la quarte aux intervalles non composés qui la composent

Dans ce même passage (*supra*), Aristoxène défend le *mélos* musical comme distinct des autres en convoquant la division du mélos dit « global » en trois genres : le *mélos* est harmonisé en diatonique, en chromatique ou en enharmonique et effectivement dans chacun de ces trois genres la composition des intervalles non composés change. Ces trois genres sont à l'époque d'Aristoxène déjà les trois organisations harmoniques que nous trouvons dans les tables alypiennes même si il en présente en réalité six mais qui sont regroupées dans ces trois principales. Nous apprenons d'Aristoxène que le plus ancien d'entre eux est le genre diatonique (Da Rios p. 24 / Meib. 19. 24). Dans le passage qui suit, la spécificité de la composition des intervalles non composés de chacun des 3 genres permet de les qualifier : le diatonique est plus naturel, l'enharmonique est plus élevé et le chromatique plus moderne. À partir de ces différences des intervalles non composés du *mélos* de chacun de ces genres, il faut convoquer un autre paramètre qui préside également à l'ordonnance du chant et qui est la consonance. Dans le jeu des intervalles dissonants et consonants, c'est la consonance qui doit être prise en considération en premier. En effet, comparée aux intervalles non composés qui la composent, la quarte est « le plus petit des consonants selon la nature même de la voix » (Da Rios p.25 / Meib. 20. 12-13). C'est donc parce que les intervalles dissonants et non composés sont chantés plus petits que la quarte, que cet intervalle, premier consonant selon les lois pythagoriciennes, est la nature même du *mélos* : ce dernier se trouve donc déterminé par les rapports non composés à l'intérieur de la quarte.

3.2.5. Rapport des notes mobiles aux notes fixes dans le tétracorde

„ὅτι μὲν οὖν ἐπὶ μὲν τὸ μικρὸν ἡ τοῦ μέλους φύσις αὐτὴν τὸ διὰ τεσσάρων

ἐλάχιστον ἀποδίδωσι τῶν συμφώνων, ἐπὶ δὲ τὸ μέγα τῇ ἡμετέρᾳ πως τὸ μέγιστον ὁρίζεται δυνάμει”[208]

„Qu'ainsi vers le petit la nature elle-même du *melos* établit la quarte comme le plus petit des consonants, et vers le grand en quelque sorte le plus grand est limité par notre capacité“[…]

S’en suit la définition du ton comme différence entre la grandeur des deux premiers consonants, la quarte et la quinte. Le ton est divisible en trois et il faut chanter le demi, le quart et le tiers de ton : cette direction est rendue par *melodeistho* – les autres divisions, inférieures aux quarts de ton, sont dites *amelodeta* c’est-à-dire ne rentrant pas dans le *mélos*. Aristoxène donnera plus loin dans le livre 1 un exemple d’intervalle impossible à chanter dans le mélos (*amelodeta*) : c’est l’intervalle qui se trouve entre la diésis chromatique la plus petite (un tiers de ton) et la diésis enharmonique (un quart de ton) : cet intervalle d’1/6 de ton est exclu du mélos puisque « plus petit que le plus petit des intervalles chantés. » (Da Rios p. 33 / Meib. 25. 15-25)

Nous voilà en possession de nos éléments premiers dissonants et méliques définis à partir des intervalles non composés formant la consonance mélique première (la quarte) et du ton et de ses divisions, méliques, c’est-à-dire chantables : en dessous de la *diésis* enharmonique (le quart de ton) il n’y a pas d’intervalle chantable.

« Le plus petit des consonants contient au plus quatre notes d’où son appellation par les anciens. » (Da Rios p. 28 / Meib. 22. 1-4) : pas d’explication sur la limitation dans le tétracorde à deux notes mobiles, mais tout permet de comprendre qu’il y a deux notes mobiles pour deux notes fixes puisque les tensions à l’intérieur de la quarte existent du voisinage immédiat d’une note mobile et d’une note fixe et qu’en rajoutant une note mobile on perdrait la sensation des deux bornes fixes de la quarte : ce qui est harmonisable ce sont les arrangements possibles entre notes

208. Da Rios, *op. cit.*, p. 27 / Meib. 21. 10 – 16

mobiles et notes fixes donc si on rajoute des intervalles non composés entre les notes mobiles on perd le rapport à la consonance et pour qu'il y ait harmonie il faut que ce contact entre la consonance première et les intervalles non composés qui la composent soit toujours maintenu.

„Les augmentations et les relâchements de la tension des notes mobiles sont par nature les causes des différents genres" (Da Rios p. 29 / Meib. 22. 21-24) : Aristoxène présente à son auditoire le degré clé du tétracorde, la *lichanos*, note mobile qui jouxte la borne haute de la quarte (la mèse), et dont l'étendue totale du mouvement est d'un ton. Commentant la position de la *lichanos* à 2 tons (lichanos enharmonique), soit à deux tons de la borne haute de la quarte (la mèse) Aristoxène emploie le terme de *melopoïa*, notion qui apparaît alors pour établir que cette *lichanos* est bien un effet de la recherche par les musiciens d'une composition qui ouvre, à l'intérieur du tétracorde, l'intervalle chantable et non composé du diton, matière sonore à des *mélê* plus raffinés du fait de la permutation de cet intervalle se trouvant sinon à cheval sur deux tétracordes et composé. Les places limites de la *lichanos* et de la *parhypate* à l'intérieur du tétracorde sont ainsi en contact à deux tons de la mèse (borne supérieure de la quarte) et à un demi-ton de l'hypathe (borne inférieure de la quarte).

3.3. Les positions limites des notes mobiles

3.3.1. Répartition des genres

L'exemple de la lichanos à 2 tons a servi d'introduction à une classification par genres des tétracordes. Dans la suite du texte Aristoxène définit les lieux où peuvent se placer respectivement les trois types de *lichanoï* (diatonique, chromatique, enharmonique) et donne l'exemple de six positions possibles définies par la suite. Cherchant ensuite à définir les positions limites des *lichanoï* Aristoxène observe que la lichanos diatonique la plus grave „est plus aiguë d'un demi-ton et d'un douzième de ton (7/12e) que la lichanos chromatique la plus grave" (Da Rios p. 33 / Meib.

25. 25-28), ce qui l'amène à définir en 12e de ton les places respectives des *lichanoï* pour établir une hiérarchie des trois genres en fonction de la place de leurs lichanoï puis s'ensuit l'exposé d'une controverse („et pas la moindre") sur l'intervalle non composé *mèse-lichanos* : loin de s'arrêter aux positions définies par les limites de chaque genre, Aristoxène défend l'idée que dans l'espace où se déplace la lichanos elle peut prendre n'importe quelle place : ainsi les échelles sont en nombre illimité générant diverses possibles nuances pour chacun des trois genres.

3.3.2. Nuances

Les Harmoniciens n'ont pas perçu les nuances, raison pour laquelle les genres n'étaient pas définis correctement avant Aristoxène. La tâche de notre musicographe est de le faire. Les Harmoniciens ne considèrent qu'une seule lichanos enharmonique alors qu'il y en a une infinité. Cela revient à considérer que la parhypate a deux régions, la première commune au diatonique et au chromatique, la seconde à l'enharmonique. Les Harmoniciens, trop occupés de diviser l'échelle des sons en quarts de ton, ont survalorisé la lichanos à 2 tons de la mèse, enharmonique, et n'ont pas tenu compte des autres tensions, pourtant nombreuses, entre parhypate et hypate, parce que ne rentrant pas dans leur canon. L'intervalle non composé hypate-parhypate se chante (*melodeitai*) égal ou plus petit que l'intervalle non composé parhypate-lichanos. A l'évocation des parhypates, communes à l'un et l'autre genre, Aristoxène précise que « le tétracorde issu de la parhypate chromatique la plus grave [à un tiers de ton de l'hypate] et de la lichanos diatonique la plus aigue [à un ton de la mèse] est *emmeles*. » (Da Rios p. 35 / Meib. 27. 10-13) et c'est précisément là qu'apparaît la notion de continuité et de succession sans laquelle ces intervalles non composés pris indépendamment n'auraient aucune valeur mélique intrinsèque (l'intervalle lichanos – parhypate suggéré de un ton + 1/12e n'est pas chantable): ce qui est *emmeles* ce n'est pas l'intervalle non composé parhypate-lichanos en lui-même, mais l'harmonie d'un système produit par tel tétracorde issu de telle combinaison d'intervalles non composés de telle ou telle manière (dans le respect des positions

limites). Et c'est dans cet ordre-là qu'il distingue le tétracorde dont il vient de parler présentant la combinaison : mèse-lichanos / un ton – lichanos-parhypate / un ton + 1/12e – parhypate-hypate / un tiers de ton.

3.4. Enjeux de la succession : étude du *mélos* à partir du *pyknon* enharmonique

„πυκνὸν δὲ λεγέσθω τὸ ἐκ δύο διαστημάτων συνεστηκὸς ἃ συντεθέντα ἔλαττον διάστημα περιέξει τοῦ λειπομένου διαστήματος ἐν τῷ διὰ τεσσάρων."[209]

„Soit appelé pyknon l'intervalle formé de deux intervalles qui, additionnés, couvrent un intervalle plus petit que l'intervalle restant dans la quarte."

Le *pyknon* est ainsi l'intervalle à la base du tétracorde composé des deux intervalles hypate-parhypate / parhypate-lichanos (en montant). Le plus petit *pyknon* comporte les *diéseis* enharmoniques et chromatiques – les deux lichanoï de cette configuration du pyknon étant aussi les plus graves : pour le *pyknon* enharmonique c'est la lichanos de l'*harmonie* ; pour la lichanos du *pyknon* chromatique c'est celle de la *couleur* (*chroma*).

3.4.1. Genres *pyknés* et diatonique

Dans la deuxième partie du livre 2 (*Eléments*) Aristoxène se base sur le *pyknon* enharmonique pour lutter sur leur propre terrain avec les Harmoniciens mais il fait référence aux deux autres genres pour montrer qu'il prend bien en compte, lui, tous les types de *mélos* et non pas seulement la musique enharmonique. C'est ainsi que le genre enharmonique est la base des démonstrations d'Aristoxène relatives à la succession des intervalles non composés autour du *pyknon* avec la précision suivante : « cela vaudra également pour le genre chromatique […] ; cela

209. Da Rios, *op. cit.*, p. 31 / Meib. 24. 11 – 14

vaudra également pour le genre diatonique [...] » à condition de tenir compte de la nature des intervalles non composés de chacun des trois genres.

Il est remarquable qu'Aristoxène se concentre sur l'aspect des intervalles non composés dans le *pyknon* c'est-à-dire dans les genres chromatiques et enharmoniques (le diatonique n'étant pas un genre *pyknè*) : ces genres correspondent à un stade d'évolution plus raffiné de la musique au sens où le diatonique (cf. *supra*) est le plus ancien et le plus basique des genres. Les problèmes les plus délicats à partir desquels il faut juger du mélos sont donc abordés à partir de ces deux genres *pyknés*. On peut en inférer que le genre diatonique est neutre relativement au problème posé par les autres genres s'agissant de ce qui est *emmelôs* ou pas : le genre diatonique, non *pyknè*, est le genre neutre en raison de la division équilibrée des intervalles qui le composent. On pourrait mettre en doute son égale importance à l'égard des deux autres genres si l'on n'avait pas dans les notations ultérieures de musique grecque de nombreux exemples de cette division égale et si ce genre n'avait pas eu le succès que l'on connaît dans toute l'évolution ultérieure de la musique occidentale du Moyen-Age. On observe que du côté oriental la musique byzantine et ses intervalles non tempérés s'est jouée de façon magistrale esthétiquement de cette distinction entre genres *pyknés* et genre diatonique à en juger par la signature du genre basique *Rast* construit autour des degrés les plus tempérés de l'accord du luth à 4 cordes de l'échelle zalzalienne (VIIIe siècle de notre ère) et du double spondiasme à la base du pentacorde. Nidaa Abou Mrad consacre une partie de sa recherche à la confrontation de ces traditions en relevant les contradictions de ce qu'il nomme le „crépuscule aristoxénien".[210]

3.4.2. Structure du *mélos* et succession des intervalles non composés à partir du *pyknon*

Dans cette deuxième et dernière partie des *Eléments* (Da Rios pp. 73 et sq. / Meib. 58. 15 et sq.) Aristoxène propose par des démonstrations (Προβλήματα) de faire comprendre la succession

210. Nidaa Abou Mrad, *Eléments de sémiotique modale*, Gethner, 2016, pp. 174-175.

des intervalles, en choisissant le genre enharmonique, ce terrain sur lequel il affronte les Harmoniciens.

Le *mélos* enharmonique repose sur la succession d'un *pyknon* de deux quarts de ton formant demi-ton et d'un diton (intervalle non composé de deux tons) comblant l'espace restant de la quarte. Le diton est donc « encadré" par la note aiguë d'un *pyknon* au grave et la borne supérieure du tétracorde à l'aigu (Da Rios, p. 79 / Meib. 63. 5-20). On se trouve, dans le cas d'un système conjoint où deux tétracordes s'articulent à hauteur de la mèse dans une alternance diton / *pyknon*. Dans le problème suivant Aristoxène replace le *pyknon* dans un système formé d'un tétracorde et d'un ton disjonctif ou système de quinte (Da Rios, p. 79 / Meib. 63. 21-32) : le ton disjonctif permet de vérifier la place *emmelôs* du ton dans les genres *pyknés* : les deux notes qui l'encadrent sont chacune à la base d'un *pyknon*, celle du bas, la mèse, à la base du *pyknon* du tétracorde conjoint, celle du haut, la paramèse, à la base du *pyknon* du tétracorde disjoint. Il y a donc dans le *mélos* succession possible d'un ton et d'un diton.

En revanche (Da Rios, p. 79 / Meib. 63. 21-32), deux ditons „ne seront pas placés successivement" car s'il en était ainsi, suivant un raisonnement géométrique, se retrouveraient aussi potentiellement en contact le *pyknon* au grave du diton supérieur et le *pyknon* à l'aigu du diton inférieur : ce qui serait *ekmelôs* - hors *mélos* - du fait de la succession de quatre *diéseis* enharmonique[211]. Dans un raisonnement par l'absurde Aristoxène montre que dans ce cas la succession de deux ditons est impossible. Ainsi la place des intervalles non composés, le ton, le diton et les intervalles du *pyknon* sont nécessairement placés en alternance par rapport aux autres sans quoi on perd la perception auditive du *pyknon,* or c'est le *pyknon* qui qualifie le genre dans lequel on se trouve et partant, le *mélos*.

De même qu'il est impossible d'entendre deux ditons en contact, il est tout aussi *ekmélôs* dans l'enharmonique et le chromatique d'entendre deux intervalles de ton à suivre. Aristoxène

211. Aristoxène exclut (comme *ekmélôs*) toute succession par quarts de ton de plus de deux diéseis enharmoniques comme il l'annonce dans les toutes dernières pages qui nous soient conservées, en Meib. 72 4-5.

illustre le principe axiomatique sans doute le plus important de sa théorie qu'il a posé à la fin du premier livre :

> "ὑποκείσθω δὲ καὶ τῶν ἑξῆς κειμένων φθόγγων κατὰ μέλος ἐν ἑκάστῳ γένει ἤτοι τοὺς τετάρτους [τοῖς τετράσι] διὰ τεττάρων συμφωνεῖν ἢ τοὺς πέμπτους [τοῖς πέντε] διὰ πέντε ἢ ἀμφοτέρως· ᾧ δ΄ ἂν τῶν φθόγγων μηδὲν ᾖ τούτων συμβεβηκός, ἐκμελῆ τοῦτον εἶναι πρὸς τοὺς οἷς ἀσύμφωνός ἐστιν. »[212]
>
> « Posons pour principe aussi que les notes étant placées à la suite selon un *mélos* dans chaque genre ou bien les quatrièmes notes sont consonantes en quarte ou bien les cinquièmes notes en quinte ou encore les deux à la fois ; et que celle de ces notes à laquelle rien ne correspond, est hors *mélos* envers celles avec lesquelles elle n'est pas consonante. »

Cette affirmation est l'une de celles qui a fait dire[213] qu'Aristoxène disciple d'Aristote n'avait pas réussi à dépasser finalement son premier enseignement pythagoricien. Mais dans la mesure où il nous manque beaucoup de chapitres importants du *Traité* et malheureusement celui sur la métabole, nous pensons à la suite d'Annie Bélis qui ouvre de nombreuses perspectives dans son étude[214] que les sources de sa terminologie harmonique et l'ensemble de son programme nous permettent encore aujourd'hui d'avancer dans notre connaissance de la musique grecque antique.

Cet axiome de la fin du premier livre et les cinq autres qui le bordent dessine vraiment selon nous l'arborescence du *mélos* tel qu'il se développa en pratique et en théorie au Vème siècle. L'articulation des tétracordes et leur multiplication jusqu'au système complet (qui en compte cinq

212. Da Rios, p. 37 / Meib. 29. 5-14

213. LALOY, Louis, *Aristoxène de Tarente disciple d'Aristote et la musique de l'Antiquité*, Thèse pour le Doctorat, Société française d'imprimerie et de librairie, Paris, 1904, p. 283 : « Aristoxène a fort bien vu le grand rôle qu'il fallait réserver à la mémoire ou à la pensée dans l'appréciation d'une œuvre musicale. Mais il n'a pas vu qu'une gamme est encore une création de l'esprit, qu'elle résulte du travail accumulé de plusieurs générations de musiciens, et non point du jeu de lois physiques inéluctables. »

214. Précisément sur la métabole, il faut relire les pages lumineuses qu'elle consacre aux sources de la terminologie harmonique où elle établit magistralement le lien entre le rapport de Cléonide sur les « quatre modulations « distinguées par Aristoxène et la terminologie esquissée par Aristote au livre VIII de la *Politique* : . *Aristoxène de Tarente et Aristote : Le Traité d'harmonique*, éd. Klincksieck, Paris, 1986, pp. 180-183.

réguliers auquels s'ajoute le proslambanomène pour obtenir la double octave) n'est possible en effet, quelles que soient les métaboles, qu'à la condition que chaque note d'un tétracorde réponde par consonance à son équivalente d'un autre tétracorde du sytème de base, sans quoi le principe même du tétracorde en tant que système premier de tout le reste vole en éclats. Soit en consonance de quarte avec la quatrième note supérieure ou inférieure, si les tétracordes sont conjoints, soit en consonance de quinte avec la cinquième note supérieure ou inférieure si entre eux se place le ton disjonctif rajoutant un ton en même temps qu'un degré, et permettant au milieu du système de faire entendre l'octave, système second et dérivé du premier, le tétracorde.

Appliquant cet axiome à la succession de deux tons au-delà d'une lichanos chromatique ou enharmonique Aristoxène peut démontrer qu'elle est impossible : car ainsi la lichanos enharmonique serait éloignée de 4 tons de la note prise en plus (cette note prise en plus est la limite supérieure de l'intervalle tonié rajouté au ton disjonctif classique) ; quant à la lichanos chromatique (doux ou hémiole), elle serait éloignée d'un intervalle plus grand que la quinte (chromatique doux) et si la lichanos chromatique est tonique elle sera en consonance de quinte avec la note en plus, ce qu'elle ne devrait pas, car elle devrait être avec le quatrième degré supérieur en consonante de quarte et non de quinte. Aucune des deux n'existe : la note limitant le ton ajouté par l'aigu sera hors *mélos*. En revanche on peut placer ce deuxième intervalle de ton au grave du pyknon, formant un ton disjonctif avec le tétracorde inférieur suivant.

Pour conforter sa démonstration Aristoxène dit alors que dans le diatonique ne se trouveront pas plus de 3 intervalles toniés en succession, toujours pour les mêmes raisons ; en outre, dans le diatonique toujours, deux demi-tons ne seront pas non plus placés en succession. On voit qu'Aristoxène a recours au diatonique pour mieux faire comprendre ce qu'il dit des genres *pyknés*, en faisant référence à l'ancien genre, connu de tous ses auditeurs. C'est donc bien par la succession des intervalles non composés à l'intérieur des intervalles composés que sont la quarte, la quinte et l'octave, que la qualité du *mélos* est perceptible. Pour résumer les règles méliques dans la

succession des intervalles non composés, Aristoxène établit une hiérarchie des non composés inégaux (Da Rios p. 82 / Meib. 65. 25 – 66. 16) :

- un *pyknon* est placé près d'un diton vers le grave et vers l'aigu,

- un ton est placé près d'un diton seulement vers l'aigu,

- un ton est placé près d'un *pyknon* seulement vers le grave.

Si l'on renverse la perception en partant du diton (Da Rios p. 83-84 / Meib. 66. 27 - 67. 10) il y a deux voix vers l'aigu suivant que le tétracorde supérieur sera conjoint ou disjoint, et une seule voix vers le grave : ce ne peut être que le *pyknon* enharmonique. Aristoxène réitère enfin l'opération à partir du *pyknon* puis à partir du ton disjonctif (Da Rios pp. 84-85 / Meib. 67. 11 - 68.1) :

- « à partir du *pyknon* il y a deux voies vers le grave, l'une par ton et l'autre par diton, et vers l'aigu une seule, celle par le diton »,

- « à partir d'un ton il y a une seule voie de chaque côté, vers le grave le diton, et vers l'aigu le *pyknon* ».

3.4.3. Structure du *mélos* et notes du *pyknon*

Ἐν χρώματι δὲ καὶ ἁρμονίᾳ πᾶς φθόγγος πυκνοῦ μετέχει.[215]

„Dans le chromatique et l'enharmonique toute note participe à un *pyknon"*

Cette proposition est donc valable y compris pour les deux notes entourant le ton disjonctif, étant l'une et l'autre les plus graves d'un pyknon : dans ce passage Aristoxène sous-entend que la fonction de la mèse est toujours potentiellement d'être engagée dans les disjointes ou les conjointes et que le *pyknon* qui disparaît à la base du tétracorde supérieur juste au-dessus de la mèse pour être remplacé par le ton disjonctif reste toujours la base d'un *pyknon* : nous voyons là que la fonction

215. Da Rios, *op. cit* ., p. 87 / Meib. 69. 30

(*dynamis)* des notes est ce qui les définit, et qu'elles ne le sont pas par les grandeurs qu'elles limitent dans le système. Le *mélos* joue donc nécessairement de cette double fonction qui doit toujours rester activée dans la mémoire de l'auditeur.

„Ὅτι δὲ τῶν ἐν πυκνῷ κειμένων φθόγγων τρεῖς εἰσι χῶραι"[216]

« il y a trois positions pour les notes situées dans un pyknon. »

Cette discussion tourne court car Aristoxène précise qu'il n'y a qu'un *pyknon* et qu'il comporte trois degrés : « ῥᾴδιον συνιδεῖν" - "c'est simple à comprendre » ! Mais ici le trait le plus caractéristique du *mélos* est souligné : ces trois degrés et leurs écarts fondent le reste des échanges harmoniques.

Aristoxène dans l'ensemble de ce passage (Da Rios pp. 85 – 88 / Meib. 68. 24 – 72. 11) explore les voies possibles en terme de grandeur d'intervalle qui sont ouvertes potentiellement à partir de la base et du haut d'un *pyknon*. Pour asseoir sa démonstration, il recoupe ces possibilités à partir du *pyknon* par les voies possibles en partant des intervalles non composés en contact avec le *pyknon* à savoir le ton et le diton. Ce qui signifie qu'il se place bien au niveau de la perception de l'ensemble des intervalles non composés et de leur rapport entre eux pour définir le *mélos*. La succession envisagée est donc la suivante : au dessus du *pyknon*, le diton, pour former le tétracorde ; au dessous du *pyknon*, soit un diton puis un pyknon formant un nouveau tétracorde, soit un ton disjonctif suivi à son tour d'un diton et d'un *pyknon* formant un nouveau tétracorde.

Cette succession des intervalles non composés en partant du *pyknon* fait l'objet d'un ultime développement relatif à la position des intervalles non composés à l'intérieur du pyknon : la note qui se trouve au milieu du pyknon ne peut jouxter un autre intervalle que la diésis (chromatique ou enharmonique). Si un diton ou un ton se retrouvaient placés à la base de cette note, prenant la place de la *diésis* attendue, la *diésis* manquante se retrouverait nécessairement déplacée et créerait par report de *pyknon* une succession de 3 *diéseis* à la suite ce qui est déclaré hors *mélos* car en effet les *diéseis* fonctionnent par deux, dans la mesure où vocalement il est possible de produire des micro-

216. Da Rios, *op. cit.*, p. 87 / Meib. 70. 15

intervalles conjoints autour d'une note mobile mais qu'il n'est pas possible de produire trois micro-intervalles autour de deux notes mobiles.

3.5. Mouvements naturels du *mélos*.

A compter de l'apparition de *melôidia*, à la fin du livre 1 (Da Rios p. 35 / Meib. 27. 19) se pose la question de l'association naturelle des notes et des intervalles. On ne peut pas chanter n'importe quel intervalle après un autre intervalle, qu'il soit égal ou inégal. La caricature revenant aux Harmoniciens qui font se succéder dans leurs diagrammes 28 *diéseis* ce qui est impossible à chanter : la succession ne peut se faire qu'en fonction de l'intervalle désirable après un autre intervalle, principe premier du *mélos*. Et c'est ainsi que l'énoncé des principes axiomatiques commence par la définition de l'intervalle possible au dessus et au dessous du système formé par l'ensemble hypate-lichanos. C'est cet espace qui détermine le *mélos*. La lichanos en tant qu'indicatrice fait percevoir le genre dans lequel on se trouve. La parhypate en fixe la nuance. La 4e et la 5e note comme on l'a pointé *supra* après ces trois premières, dans l'ordre, doivent être en consonance de quarte ou de quinte avec l'hypate. Ensuite, les notes consonantes par la même consonance avec les 5 notes pré-citées sont en succession entre elles.

Les Harmoniciens font de la musique des rapports de nombre mais il s'agit de perception ! Il faut examiner les systèmes (Da Rios p. 45-46 / Meib. 36. 15 – 37) : de quelle nature ils sont et comment ils sont composés, car cette partie n'a pas été étudiée suivant ces deux manières :

a. s'ils sont composés d'intervalles au hasard

b. si aucune combinaison n'est contre-nature.

Et donc les différences entre les systèmes n'ont même pas été énumérées et il n'y a pas eu de commentaire à propos du mélique (*emmelôs*) et du hors mélique (*ekmelôs*). Aristoxène déplore ici que les recherches musicales se soient concentrées sur les 7 octacordes que les Harmoniciens ont

appelé des « Harmonies ».

En réalité on peut comprendre les chants à l'oreille et par la connaissance du *mélos hermosménon* suivre de près comment elles sont faites (Da Rios p. 48 / Meib. 38. 17). Car à l'origine des chants, il y a le *mélos*, et les *melopoïè*, ou compositions, aussi multiples soient-elles, apparaissent à partir des mêmes notes. Mais (Da Rios p. 49 / Meib. 39. 5) il faut faire la différence entre les *mélê* et le *mélos* dont seule la connaissance mène à la science harmonique. Concernant les genres la sensibilité est convoquée par Aristoxène dans le discernement du semblable et du dissemblable (Da Rios p. 60 / Meib. 48. 15) : le propre du *pyknon*, bien que de forme inégale, est le son de quelque chose de compressé qui se manifeste ainsi que la forme du chromatique tant que le caractère chromatique se manifeste, et le musicien doit sentir les mouvements particuliers de chaque genre dans ses nombreuses divisions.

Il y a un nombre de divisions maximum dans chaque intervalle dans le *mélos* du chant ; le principe de la succession fait que toutes les notes encadrant chacune de ces divisions seront en succession entre elles. Aristoxène dénonce la pratique de la *katapyknose* qui ne tient pas compte du mouvement du *mélos* (*mélous agogès*) car il est clair qu'on ne peut pas chanter juqu'à 3 *diéseis* : „il n'y a pas de succession possible dans les très petits intervalles inégaux ou égaux, et il faut suivre la nature“[217].

Quels sont les intervalles contribuant aux combinaisons propres au *mélos* ? Aristoxène, reprenant le principe axiomatique de la fin du livre 1 rappelle que :

> "ἐν παντὶ δὲ γένει ἀπὸ παντὸς φθόγγου διὰ τῶν ἑξῆς τὸ μέλος ἀγόμενον καὶ ἐπὶ τὸ βαρὺ καὶ ἐπὶ τὸ ὀξὺ ἢ τὸν τέταρτον τῶν ἑξῆς διὰ τεσσάρων ἢ τὸν πέμπτον διὰ πέντε σύμφωνον λαμβανέτω, ᾧ δ΄ ἂν μηδέτερα τούτων συμβαίνῃ, ἐκμελὴς ἔστω οὗτος πρὸς ἅπαντας οἷς συμβέβηκεν ἀσυμφώνῳ εἶναι κατὰ τοὺς εἰρημένους ἀριθμούς."[218]

217. Da Rios, *op. cit.*, p.. 66 / Meib. 53. 10 - 15
218. Da Rios, *op. cit.*, p.. 67 / Meib. 54. 1 - 10

„Il faut concevoir que depuis toute note dans tout genre quand le *melos* est mené à travers les notes successives la note à la quatrième position vers le grave et vers l'aigu est consonante en quarte avec elle ou la cinquième note est consonante en quinte, si aucune de ces deux conditions n'est vérifiée pour une note, celle-ci est hors *melos* pour toutes celles avec lesquelles elle se trouve être en discordance suivant les nombres cités."

A partir de là on ne peut pas assurer que les systèmes soient composés mélodiquement à partir des intervalles, « car rien n'empêche, pour des notes consonantes, selon les nombres cités, de constituer des systèmes de manière impropre au *mélos*. » : d'où le principe de départ : s'il ne se trouve pas réalisé, l'accord harmonique est détruit. Suit une analogie à propos des positions relatives des tétracordes : les tétracordes du même système doivent réaliser l'une de ces deux conditions :

-a être consonants entre eux,

-b être consonants avec un même tétracorde alors qu'ils ne sont pas en succession.

3.6. Fonctions dynamiques.

« τῇ μὲν γὰρ ἀκοῇ κρίνομεν τὰ τῶν διαστημάτων μεγέθη, τῇ δὲ διανοίᾳ θεωροῦμεν τὰς τούτων δυνάμεις." (Da Rios, p. 42 / Meib. 33. 11 - 13)

„Car par l'audition nous estimons les grandeurs des intervalles, et par l'intelligence nous considérons les fonctions de celles-ci."

La compréhension de la musique tient à la fois du fixe et du mobile. Dans les 4 propositions qui suivent Aristoxène marque au début du livre 2 les quatre mouvements hiérarchisés et naturels du *mélos*, du plus simple au plus raffiné :

„εὐθέως γὰρ τὰς τῶν γενῶν διαφορὰς αἰσθανόμεθα τοῦ μὲν περιέχοντος μένοντος,

τῶν δὲ μέσων κινουμένων· καὶ πάλιν ὅταν μένοντος τοῦ μεγέθους τόδε μὲν καλῶμεν ὑπάτην καὶ μέσην, τόδε δὲ παραμέσην καὶ νήτην, μένοντος γὰρ τοῦ μεγέθους συμβαίνει κινεῖσθαι τὰς τῶν φθόγγων δυνάμεις· καὶ πάλιν ὅταν τοῦ αὐτοῦ μεγέθους πλείω σχήματα γίγνηται, καθάπερ τοῦ τε διὰ τεσσάρων καὶ διὰ πέντε καὶ ἑτέρων· ὡσαύτως δὲ καὶ ὅταν τοῦ αὐτοῦ διαστήματος ποῦ μὲν τιθεμένου μεταβολὴ γίγνηται, ποῦ δὲ μή."

« Car nous percevons immédiatement les différences des genres, lorsque ce qui limite est fixe, et les notes du milieu mobiles ; cette grandeur fixe nous l'appelons hypate, mèse ou paramèse, nète : la grandeur est fixe mais les fonctions de ces notes changent ; même constat pour la grandeur comme la quarte ou la quinte et d'autres : de même aussi pour un même intervalle, placé là où une métabole a lieu ou placé autre part où elle n'a pas lieu. „[219]

Après avoir défini les différents genres, Aristoxène se propose dans la 2ème partie du livre 2 de s'intéresser à la fonction des intervalles car les différences dans ce qui a été chanté (*melodoumenois*) sont issues de cette fonction qui peut varier pour un même intervalle dans différentes compositions. Toute grandeur intervallique étant commune à plusieurs fonctions, la 3ème partie abordera la question des notes, de leur nombre, de ce qui les différencie, de leur hauteur, et de leur fonction.

C'est ainsi que l'assimilation entre égalité intervallique et mêmes noms de notes les encadrant est contraire à tout principe de *mélos* puisqu'à l'intérieur de la quarte, l'intervalle hypate-parhypate est chanté parfois égal parfois inégal à celui entre la parhypate et la lichanos – impossible pour deux intervalles successifs d'être encadrés par les mêmes noms, à moins de donner à la note du milieu deux noms.

219. Da Rios, *op. cit.*, p. 43 / Meib. 33. 32 – 34. 10

Aristoxène déplore que certains confondent encore les grandeurs d'intervalles qui semblent être infinis en nombre, comme celles du *pyknon*, avec les fonctions des notes (*dunamis*) qui encadrent ces intervalles et qui seules déterminent les mouvements possibles à l'intérieur du mélos :

> „κατὰ μὲν οὖν τὰ μεγέθη τῶν διαστημάτων καὶ τὰς τῶν φθόγγων τάσεις ἄπειρά πως φαίνεται εἶναι τὰ περὶ μέλος, κατὰ δὲ τὰς δυνάμεις καὶ κατὰ τὰ εἴδη καὶ κατὰ τὰς θέσεις πεπερασμένα τε καὶ τεταγμένα."[220]
>
> „Donc selon les grandeurs des intervalles et les positions des notes les affaires concernant le *melos* paraissent indéfinies, mais suivant les fonctions et suivant les formes et les hauteurs elles paraissent déterminées et organisées."

4. Les aspects du *mélos* dans le *Traité d'harmonique*.

A l'issue de cette étude du Traité d'Aristoxène, nous tenterons pour finir de dégager les aspects du *mélos* susceptibles de nous guider dans l'intelligence de cette science.

- L'ordre de succesion des intervalles composés dépend de la disposition des intervalles non composés : c'est cette relation entre intervalles composés et intervalles non composés qui structurent chaque *mélos*.

. - Dans chaque *mélos* peut se produire un mélange des genres qui s'ajoutant à la diversité des genres eux-mêmes crée une quantité importante de systèmes, beaucoup plus variés que les figures de l'octave.

- La distinction maintes fois rappelée par Aristoxène entre le *mélos* du discours et le *mélos* du chant traduit la nature du mouvement mélique qui se joue entre les hauteurs mobiles qui font percevoir le genre et les notes fixes qui sont à la fois des notes de référence, structurées dans le système suivant des intervalles consonants et en même temps des éléments pivots, avec fonction

220. Da Rios, *op. cit.*, p.. 86 / Meib. 69. 5- 11

modulante.

- La base du *mélos* est le genre (diatonique, chromatique ou enharmonique) associé à une composition des intervalles non composés, naturellement identifiables à l'audition. Cependant, la distinction chronologique et esthétique établie par Aristoxène entre les genres (Da Rios pp. 24-25 / Meib.19. 24), nous conduit à considérer ces genres hiérarchiquement dans l'échelle du raffinement et de la complexité. Le *mélos* diatonique associé au genre diatonique est le plus ancien et le plus naturel ou disons le plus neutre, le plus stable en tant que genre non *pykné*. Les deux autres *mélos*, enharmonique et chromatique sont plus recherchés et comportent d'ailleurs plus de nuances.

- Aristoxène évoque les nombreux accords possibles des deux notes mobiles même si pour sa démonstration, son enseignement, il fera plus souvent référence au *mélos* enharmonique et sa lichanos « à deux tons ». Evoquant les anciens tropes (Da Rios pp. 29-30 / Meib.23. 4-12) il laisse entendre qu'à l'époque précédente, au moins jusqu'au Ve siècle, les musiciens savants pratiquaient des nuances enharmoniques d'un grand raffinement et que les lichanoï aiguës en vogue à son époque sont l'effet d'une recherche de système chromatique où le *mélos* est „redirigé" de l'enharmonique vers le chromatique. Ces déplacements de lichanoï ont pour conséquence la multiplication des nuances à l'intérieur de la quarte qui apparaissent ici sous le terme de *chroai*, terme associé au genre lui-même.

- Suite à la définition en 12e de ton des positions des lichanoï, Aristoxène conclut sur la hiérarchie des lichanoï des trois genres : c'est la région entre la lichanos et la parhypate qui fixe le *mélos*.

- Toutes ces variantes de divisons et de formes tournent autour d'une grandeur fixe, expliquée par analogie au début du livre 2 avec le rythme : la composition rythmique varie alors que les pieds sont toujours les mêmes. Cette analogie invite à accoutumer la pensée et la perception à

bien juger du fixe et du mobile. Dans le plan d'Aristoxène annoncé en ce début de livre 2 où la science harmonique est composée de cette partie, le premier chapitre consistera à définir les genres, soit les différences entre fixe et mobile.

- Aristoxène reconnaît à ceux qui se sont occupés d'organologie qu'ils ont bien perçu distinctement chacun des genres, mais sans considérer ce fait décisif qu'un *mélos* chromatique commence par naître d'un *mélos* enharmonique : ils n'ont pas perçu l'importance des nuances, incompétents en composition musicale et peu habitués à distinguer de telles différences ils n'ont pas remarqué que certaines régions appartenaient aux notes mobiles dans les différents genres.

- la 5e partie du livre 2 concerne les tons dans lesquels sont placés les systèmes lorsqu'ils sont chantés, où là encore personne n'a rien affirmé, ni comment les choisir ni comment en délimiter le nombre : Aristoxène distingue les classifications des tons qu'il faudra comparer avec Ptolémée.

- Certains *mélos* sont simples, d'autres avec métaboles : une modification se produit alors dans l'arrangement du chant. Tout *mélos* sera diatonique ou chromatique ou enharmonique ou un mélange de ceux-ci ou commun à ceux-ci (Da Rios p. 55 / Meib. 44. 23-27).

- Certains argumentent à propos des nuances des genres, faisant imploser les divisions et empêchant l'ajustement du chromatique et de l'enharmonique (pourquoi la lichanos est à 1 diton de la mèse et pas un peu plus aiguë ?) ; car l'enharmonique paraît être à la perception selon l'une comme l'autre de ces deux divisions. Mais pour Aristoxène l'aspect du tétracorde est le même. En reconnaissant les nuances, (cf. *infra* sur la lichanos la plus tendue et la parhypate plus grave qu'un demi-ton comme nuance de diatonique) il réaffirme le principe du genre à l'aide de la notion d'aspect : même quand une nuance déforme les régions assignées des notes mobiles, l'aspect vient au secours de la perception pour rappeler dans l'ordre de la perception à l'auditeur qu'il est bien

dans tel ou tel genre.

- Trois parhypates sont communes au diatonique et au chromatique. Pour mémoire, quatre lichanos sont communes au chromatique et à l'enharmonique : c'est de cette combinaison, entre lichanos et parhypate, dans les limites de ces deux régions communes, que varie la qualité du *mélos* (resserré, élargi, ou équilibré). Cette combinaison lichanos-parhypate conserve un rapport mélique : l'intervalle hypate-parhypate est chanté égal ou plus petit parhypate-lichanos, « jamais plus grand ». Il est égal à partir de la division enharmonique, et des chromatiques, il est clair qu'il est plus petit à partir des diatoniques. Deux exemples :

- parhypate du chromatique mou.

- lichanos du chromatique tonié.

De telles divisions du pyknon sont méliques (*emmeleis*) ; « le hors mélique résulterait d'un choix contraire, si l'on prend la parhypate d'un demi-ton et la lichanos du chromatique hémiole, ou la parhypate de l'hémiole et la lichanos du chromatique mou ; car de telles divisions paraissent anharmonieuses. L'intervalle parhypate-lichanos est chanté égal ou inégal à l'intervalle lichanos-mèse, égal dans le diatonique tendu, plus petit dans tous les autres, plus grand lorsque l'on se sert de la lichanos la plus tendue des diatoniques, et d'une parhypate plus grave d'un demi-ton. Comme on le précisait supra, voici la reconnaissance ici d'une nuance.

- Enfin, qu'est-ce que la différence selon l'aspect ? L'aspect est la forme du tétracorde. C'est lorsque l'arrangement des intervalles non composés d'une même grandeur constituée est modifiée par-delà les notes fixes du tétracorde. Il y a donc 3 aspects de la quarte :

- le pyknon vers le grave,

- une diésis de chaque côté du diton,

- le pyknon à l'aigu du diton.

IV. Échelles musicales grecques antiques et aspects du *mélos* dans les *Harmoniques* de Claude Ptolémée

1. Introduction

L'ouvrage des *Harmoniques* de Claude Ptolémée est une source de connaissance très précieuse sur la théorie musicale grecque au deuxième siècle de notre ère. En effet la quasi-totalité de cette œuvre est parvenue jusqu'à nous, la présentation et l'argumentation sont d'une grande précision et l'auteur se réfère à des prédécesseurs dont certains ne nous sont connus que par lui. Aristoxène de Tarente qui a vécu au IV^{ème} siècle avant notre ère et dont il nous reste une partie du traité « Eléments Harmoniques » que nous avons sollicité au chapitre précédent, est abondamment cité et très souvent critiqué par Ptolémée. Aristoxène est la référence principale des musicographes grecs au temps de Ptolémée et postérieurement à lui. L'argumentation de Ptolémée à propos des positions des Aristoxéniens de son temps est particulièrement instructive sur l'état de la réflexion concernant la théorie musicale de son époque. Le texte grec des *Harmoniques* a été établi par Ingemar Düring en 1930, il en existe deux traductions récentes en langue anglaise, celle d'Andrew Barker[221], et celle de Jan Solomon[222].

Le présent chapitre propose une description des échelles musicales utilisées dans la Grèce antique en prenant comme fil conducteur la présentation qu'en fait Ptolémée et en incluant des informations provenant d'autres sources, antérieures ou postérieures à cet auteur. Le but étant de nous permettre d'apprécier les aspects classiques du *mélos* au travers d'un système complet forgé sur la base des principes *méliques* étudiés au chapitre précédent. Nous avons réalisé notre propre traduction des *Harmoniques* comme nous l'avions fait pour les *Eléments Harmoniques* d'Aristoxène.

221. A. Barker, *Greek Musical Writings*, Cambridge University Press 1989
222. J. Solomon, Leiden, 2000

2. Sons, note, relations entre deux notes

La première phrase des *Harmoniques* résume la position de Ptolémée au sujet de ce qu'il entend par harmonique :

> « L'harmonique est une faculté (δύναμις) de comprendre les différences concernant l'aigu (τὸ ὀξὺ) et le grave (τὸ βαρὺ) dans les sons, un son (ψόφος) est un état de l'air frappé (le premier et le plus générique des phénomènes audibles) et les moyens de juger de l'harmonie sont l'audition et la raison (λόγος), pas de la même manière, mais l'audition par la matière et l'expérience, la raison par la forme (εἶδος) et la cause parce qu'en général le propre de la perception est la découverte de l'approximatif et l'acceptation de l'exact, et celui de la raison l'acceptation de l'approximatif, et la découverte de l'exact." (1.1.D3.1-8)

Les différences entre les sons relèvent des domaines de la qualité et de la quantité. Ptolémée argumente pour admettre que la différence concernant l'aigu et le grave relève de la quantité car toutes choses égales par ailleurs le son est plus grave si la longueur est plus grande et il est plus aigu si elle est plus petite comme on l'observe notamment avec les sons engendrés au moyen de cordes, de tubes ou de trachées.

> « Le genre commun de l'acuité et de la gravité est la tension (τόνος) pourvue d'une seule espèce la hauteur (τάσις) » (1.4.D10.2-3).

Quand on compare des sons entre eux, certains sons sont isotones c'est à dire indistinguables selon la tension, les autres sont anisotones. Quand on suit l'évolution des sons dans le temps, certains varient continuement sans que l'auditeur puisse identifier d'intervalle de temps où les sons successifs sont isotones, d'autres varient de manière discontinue, en restant isotones pendant des intervalles de temps perceptibles.

« Les sons continus sont étrangers à l'harmonie car ils ne suggèrent jamais rien qui soit un et le même, de sorte qu'ils ne peuvent être embrassés ni par une définition ni par un rapport contrairement à ce qui est le propre des sciences, mais les sons discontinus lui sont appropriés, étant délimités par les bornes des isotones, et mesurés par les arrangements des différences. Et nous pouvons appeler notes (φθόγγους) de tels sons, parce qu'une note est un son conservant une seule et même tension. Chaque note seule est sans rapport (ἄλογος), car elle est une, sans différence envers elle-même, et le rapport (λόγος) concerne d'abord une relation entre deux notes. Et dans la comparaison entre deux notes, lorsqu'elles sont anisotones, on fait un rapport à partir de la quantité de la différence, dans lesquelles le non-mélique et le mélique sont désormais apparents. Sont méliques toutes les notes qui, rattachées les unes aux autres, se trouvent faciles à supporter par l'audition, et sont non-méliques toutes celles qui ne se trouvent pas ainsi. On dit de plus, en forgeant un mot, en raison du plus beau des sons, la voix, que sont consonantes (συμφώνους) toutes les notes qui produisent une impression similaire aux oreilles, et dissonantes (διαφώνους) celles ne se comportant pas ainsi. » (1.4.D10.13-28)

3. Consonances et rapports

« La perception admet comme consonances la quarte, la quinte – dont l'excès par rapport à la quarte est appelé le ton –, l'octave et encore l'octave augmentée de la quarte, l'octave augmentée de la quinte et la double octave. » (1.5.D11.1-4)

Les Pythagoriciens postulent que des nombres égaux sont associés aux notes de même hauteur et des nombres inégaux sont associés aux notes de hauteurs différentes. Le rapport entre ces nombres

est 2:1 pour des notes en consonance d'octave, 3:2 pour une quinte, 4:3 pour une quarte, 9:8 pour le ton, la différence entre la quinte et la quarte (3:2/4:3).

Ptolémée admet ces postulats pytagoriciens mais, réfutant certains de leurs développements, il énonce son propre point de vue ; les notes de hauteurs différentes sont séparées en trois classes :

- La première est celle des notes *homophones* qui procurent à l'oreille l'impression d'être identiques quand elles sont jouées ensembles, telles sont les octaves et les composés d'octaves, notamment la double octave à laquelle est associé le rapport 4:1.

- La seconde est celle des *consonants*, les quartes (4:3), les quintes (3:2) et leurs composés avec les homophones, notamment avec l'octave, associées respectivement aux rapports 8:3 (= 4:3 x 2:1) et 3:1 (= 3:2 x 2:1).

- La troisième est celle des *méliques* auxquels sont associés les rapports épimores[223] inférieurs à 4:3, dont le ton (9:8) fait partie. Les homophones sont composés des consonants et les consonants des méliques.

4. Représentations graphiques

L'édition des *Harmoniques* d'I. During contient des représentations graphiques empruntées aux manuscrits, destinées à faciliter la compréhension du texte mais qui ne sont pas très précises. Nous employons ici une représentation des échelles musicales fondée sur les conventions suivantes :

- les notes sont repérées par des points sur un axe vertical. Entre deux notes, le repère de la note aiguë est plus haut que celui de la note grave.

- On se conforme à la convention adoptée par Ptolémée que la hauteur d'une note est d'autant plus grande que la note est grave. Les rapports entre deux hauteurs sont

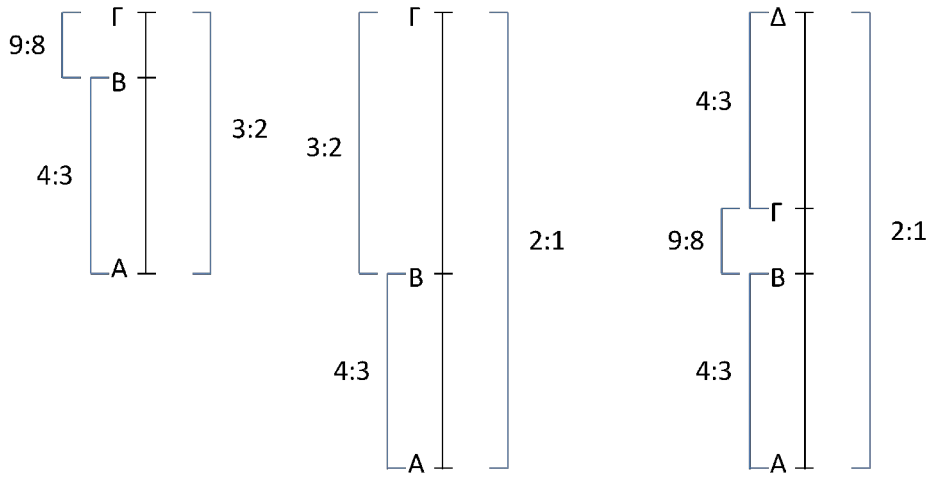
223. Un rapport épimore, appelé aussi super-partiel peut s'écrire (n+1):n

toujours écrits avec la hauteur de la note grave au numérateur, de sorte que tous les rapports sont supérieurs à l'unité.

- La longueur du segment séparant deux notes n'est fonction que du rapport entre les hauteurs des notes. Elle est d'autant plus grande que le rapport est grand.

Pour trois notes A B Γ telles que B est plus aigu que A et Γ est plus aigu que B, si on représente leurs hauteurs par les mêmes lettres et les longueurs des segments associés aux rapports entre les notes par AB, AΓ et BΓ, on a évidemment AΓ=AB+BΓ. On a aussi évidemment A:Γ=A:B x B:Γ. C'est-à-dire qu'à un produit de rapports est associée une somme de segments. Cette association implique que les longueurs des segments sont proportionnelles aux logarithmes des rapports.

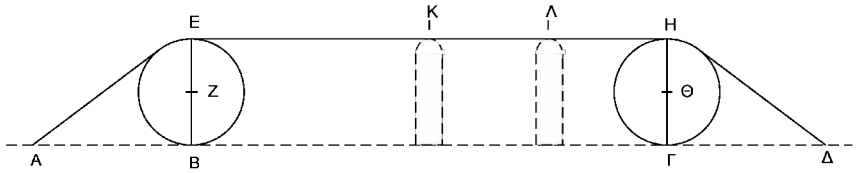
On représente par exemple :



quarte + ton = quinte quarte + quinte = octave quarte + ton+ quarte = octave

4:3 x 9:8 = 3:2 4:3 x 3:2 = 2:1 4:3 x 9:8 x 4:3 = 2:1

5. Le canon harmonique monocorde

La pertinence des rapports proposés par 

les pythagoriciens et acceptés par Ptolémée peut être vérifiée à l'aide du "canon harmonique monocorde", un instrument de mesure dans le domaine de l'harmonie, analogue à la règle et au compas utilisés en géométrie. Soit une corde tendue entre deux chevalets fixes, si un chevalet mobile est inséré entre ceux-ci, on postule que les hauteurs des sons émis par suite du pincement des portions de corde situées entre le chevalet mobile et chacun des chevalets fixes sont dans le rapport inverse du rapport des longueurs de chaque portion de corde. Si le chevalet mobile est positionné de sorte que le rapport des longueurs soit 2:1, par exemple EH:EK, on vérifie que les notes sont à l'octave, de même un rapport 3:2 (EΛ:EK) produit des notes à la quinte et 4:3 (EH:EΛ) à la quarte. Ptolémée indique un certain nombre de précautions à prendre et de vérifications à effectuer pour que le canon monocorde fonctionne correctement : homogénéité de la corde, précision du positionnement des chevalets notamment. Il affirme que les instruments de musique, qu'ils soient à corde, à vent ou à percussion ne permettent pas, pour diverses raisons, une vérification aussi précise de la justesse des rapports pythagoriciens.

Il faut noter que le canon harmonique comme d'ailleurs n'importe quel instrument de mesure ne permet pas d'établir la valeur des rapports associés aux consonances par les Pythagoriciens. Ces rapports remarquablement simples sont postulés et le canon ne fait que vérifier leur aptitude à permettre la production des notes homophones, consonantes ou méliques. Le fait que des rapports aussi simples rendent compte des consonances a été considéré par les Grecs comme une manifestation de la simplicité de l'ordre du monde. Le postulat que les notes consonantes ou

méliques sont nécessairement représentées par des rapports épimores a conduit les Pythagoriciens à déclarer, de manière fautive nous dit Ptolémée, que la quarte augmentée de l'octave, représentée par le rapport 8:3, n'est pas consonante (1.6.D13.1-7).

6. Les tétracordes

« Il faut maintenant passer aux différences plus petites, celles qui composent la première des consonances, obtenues par la division de la quarte en trois rapports suivant une méthode conforme à ce qui a été défini auparavant, où le premier homophone est composé des deux premières consonances, et le premier consonant composé de trois méliques jusqu'au nombre réalisant la proportion. Or il se trouve que la division de la quarte n'est pas partout la même, mais établie d'une manière ou d'une autre, les deux notes extrêmes restant fixes, afin qu'elles préservent le consonant en question, à cause quoi on les appelle des notes fixes, et les deux notes entre celles-ci sont bougées, afin de rendre inégaux les excès entre les notes dans la quarte. Un tel mouvement est appelé modulation selon le genre, et dans l'harmonie un genre est une certaine position relative des notes constituant la consonance en quarte.

La première division du genre est en deux, selon le plus doux et selon le plus tendu : est plus doux ce qui est plus propre à rassembler la manière d'être, et plus tendu ce qui est plus propre à désunir ; la deuxième est en trois, le troisième genre est située en quelque sorte entre les deux dont on a parlé, et est appelé *chromatique*. Le plus doux des deux autres est l'*enharmonique*, et le plus tendu le *diatonique*. Le dénommé *pyknon* est propre à l'enharmonique et au chromatique, lorsque les deux rapports du côté du plus grave sont ensembles plus petits que celui qui reste, et le dénommé *a-pyknon* est le propre du diatonique, lorsqu'aucun des trois rapports n'est plus grand que l'ensemble des deux autres. » (1.12.D.28.16-29.D29.1-9)

Après avoir critiqué les divisions proposées par ses prédécesseurs, Ptolémée précise ses propres règles :

> « A partir du principe originel et de la raison nous adoptons pour les positions et les arrangements des grandeurs, le fait commun à tous les genres que dans les tétracordes les notes successives font toujours entre elles des rapports épimores, jusqu'à deux ou trois divisions presqu'égales, par lesquelles sont réalisés les excès des premières consonances et qui s'étendent jusqu'à la triade et par là <accomplissent> la réalisation de tous les intervalles. » (1.15.D33.5-11)
>
> « En suivant la perception admise, nous traitons tous les genres de manière semblable : les suivants (τὰ ἑπόμενα) des trois grandeurs sont plus petits que chacun des restes (τῶν λοιπῶν ἑκατέρου), et pour les genres dotés du pyknon, l'ensemble des deux grandeurs du côté du grave est plus petit que celui du côté de l'aigu, et pour les genres dépourvus de pyknon, aucune des grandeurs n'est plus grande que l'ensemble des deux restes. » (1.15.D33.23-27)

Le début de cette phrase un peu énigmatique s'éclaire par la pratique de Ptolémée, « les suivants des trois grandeurs » désigne le rapport du côté du grave qui est donc plus petit que les deux autres rapports.

Ptolémée met alors en œuvre une méthode pour trouver les décompositions de la quarte en trois rapports épimores.

Il commence par déterminer les décompositions possibles en deux rapports épimores et indique (sans le démontrer mais à juste titre) qu'elles sont au nombre de trois :

4:3 = 5:4 x 16:15 = 6:5 x 10:9 = 7:6 x 8:7 où les rapports les plus grands sont écrits en premier. (1.15.D33.27-30.D34.1-4)

7. Les genres enharmoniques et chromatiques

« Pour les genres dotés du pyknon, puisque chez eux les rapports conducteurs (ἡγούμενοι) sont plus grands que l'ensemble des deux restes, les rapports conducteurs sont plus grands que les conjoints associés, c'est-à-dire 5:4, 6:5 et 7:6, et aussi les restes plus petits, c'est-à-dire 16:15, 10:9 et 8:7 pour l'ensemble des deux restes. » (1.15.D34.5-10)

Il reste donc à décomposer les restes en deux rapports épimores. Ptolémée expose une méthode permettant de réaliser cette opération :

4:3 = 5:4 x 16:15, 16:15= (3x16):(3x15) = 48:45 = 48:46 x 46:45 = 24:23 x 46:45

Le rapport 46:45 étant plus petit que 24:23 est nécessairement le rapport suiveur (ἑπόμενον) du côté grave, tandis que 24:23 occupe la position médiane.

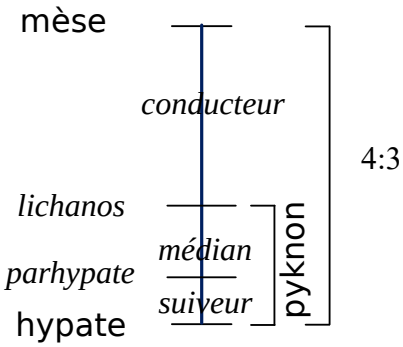
La décomposition 4:3 = 5:4 x 24:23 x 46:45 étant celle ayant le plus grand rapport conducteur ou équivalemment le plus petit pyknon est associée par Ptolémée au *genre enharmonique*.

En employant la même méthode, Ptolémée associe la décomposition

4:3 = 6:5 x 15:14 x 28:27 au genre *chromatique doux*

4:3 = 7:6 x 12:11 x 21:20 au genre *chromatique tendu* (1.15.D34.13-35.D35.1-7)

Les tétracordes du genre enharmonique peuvent être représentés graphiquement ainsi. Les notes extrêmes sont parfois dénommées *hypate* et *mèse*, elles sont dans un rapport de quarte, la note proche de l'hypate est dénommée *parhypate* et la note proche de la mèse *lichanos*. La position de la lichanos en dessous du milieu du segment entre l'hypate et la mèse indique un genre enharmonique ou chromatique. La parhypate et la lichanos sont des notes mobiles, tandis que l'hypate et la mèse sont des notes fixes.



8. Le genre diatonique

Pour obtenir les décompositions selon les genres a-pyknon, Ptolémée choisit comme rapport conducteur le plus petit de la décomposition de la quarte en deux intervalles épimores. Et il utilise la même méthode de triplement des nombres appliquée cette fois aux rapports les plus grands : 4:3 = 16:15 x 5:4 = 16:15 x 15:12 = 16:15 x 15:14 x 14:12 = 16:15 x 15:14 x 7:6. Il remarque que le rapport conducteur 16:15, étant inférieur à chacun des deux autres 15:14 et 7:6, ne peut être supérieur au rapport suiveur, contrairement à son hypothèse. Il écarte donc cette décomposition.

En revanche la même méthode appliquée aux deux autres décompositions de la quarte conduit à des rapports compatibles avec ses hypothèses :

4:3 = 8:7 x 10:9 x 21:20 *diatonique doux*

4:3 = 10:9 x 9:8 x 16:15 *diatonique tendu*

Ptolémée ajoute une décomposition de la quarte qui ne résulte pas de la méthode indiquée, et qu'il justifie par le besoin de placer un rapport de ton en position de conducteur.

4:3 = 9:8 x 8:7 x 28:27 *diatonique tonié* (1.15.D35.13-19.D36.1-34)

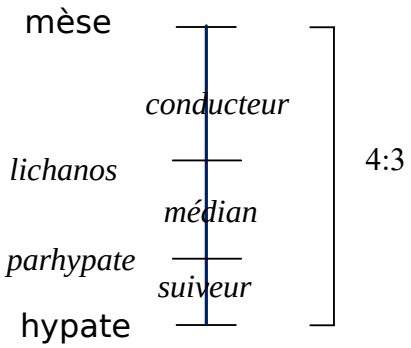
La figure représente une configuration typique d'un tétracorde a-pyknon.

Ptolémée décrit deux décompositions supplémentaires de la quarte, qualifiées par lui d'habituelles :

4:3 = 12:9 = 10:9 x 11:10 x 12:11 le *diatonique égal* (1.16.D38.12-29)

4:3 = 9:8 x 9:8 x 256:243 le *diatonique di-tonié* qu'il déclare très proche du diatonique tonié, et dont le rapport suiveur est le leimme (λεῖμμα) 256:243. « Le leimme pourra être pris en lui-même et par consonance comme aussi le ton, celui-ci à partir de la différence entre les deux premières consonances, et celui-là à partir de la différence entre le diton et la consonance en quarte. » (1.16.D39.16-29.D40.1-20)

Ptolémée conserve cette décomposition qui déroge à la règle de partition de la quarte en rapports épimores. Il faut noter que c'est le seul endroit où il admet comme légitime la réalisation de rapports « à l'oreille » par une séquence de consonances, sans faire appel au canon monocorde.



9. Quelques remarques sur les décompositions

Les divisions du tétracorde proposées par Ptolémée satisfont bien sûr les critères qu'il a lui-même définis, mais il écarte sans même les évoquer d'autres divisions qui sont aussi conformes à ces critères. Pour les diatoniques par exemple, l'interversion entre le rapport conducteur et celui qui le suit conduit à des divisions acceptables :

10:9 x 8:7 x 21:20, 9:8 x 10:9 x 16:15 ou 8:7 x 9:8 x 28:27.

Ptolémée ne disposait pas des ressources arithmétiques qui lui auraient permis de déterminer toutes les divisions possibles[224], mais il devait sans doute connaître une méthode analogue à celle qu'il a utilisée, en multipliant cette fois par 2 au lieu de 3 les termes du rapport épimore à décomposer :

L'enharmonique aurait alors été 4:3 = 5:4 x 16:15 = 5:4 x 32:30 = 5:4 x 31:30 x 32:31

Le chromatique doux 4:3 = 6:5 x 19:18 x 20:19

Le chromatique tendu 4:3 = 7:6 x 15:14 x 16:15

Ptolémée ne prend pas la peine d'évoquer ces solutions qui pourtant sont conformes à ses critères.

224. Il faudra attendre l'établissement du « théorème fondamental de l'arithmétique » par Friedrich Gauss pour être en mesure de le faire.

Peut-être sont-elle écartées du fait de la précision qu'il indique pour mener la recherche de la décomposition du pyknon :

> « Soit aussi la division de chacun de ceux-ci selon les deux rapports suiveurs, les coupures étant prises au nombre de trois à cause du fait que les trois rapports du tétracorde sont alors réalisés, les excès étant recherchés égaux, et les rapports presqu'égaux, puisqu'ils ne peuvent être égaux. » (1.15.D34.10-14)

Encore que cette phrase pourrait être invoquée en faveur des décompositions qu'il a ignorées, les deux rapports composant le pyknon étant alors presqu'égaux. Ces décompositions se rapprochent d'ailleurs de celles proposées par Aristoxène (cf. infra).

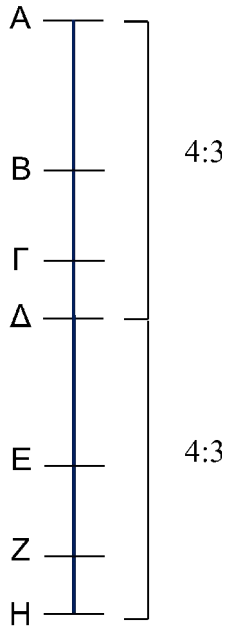
10. Les systèmes

A partir de la décomposition de la quarte en tétracorde, la quinte est décomposée en pentacorde par adjonction d'une note extérieure au tétracorde et faisant un rapport de ton (9:8) avec la note grave ou avec la note aiguë du tétracorde, ce ton est qualifié de disjonctif pour le différentier d'un rapport de ton qui pourrait appartenir au tétracorde. De même l'octave est décomposée en octacorde par la conjonction d'un tétracorde et d'un pentacorde, qui partagent une note commune.

> « La grandeur composée de consonances est appelée simplement système (σύστημα), de même qu'une consonance est la grandeur composée de méliques, et le système est comme une consonance de consonances. » (2.4.D50.12-15)

11. Les aspects

Avant de détailler la constitution des systèmes, Ptolémée introduit la notion d'*aspect* (εἶδος) dans les consonances. Lorsque deux tétracordes *identiques* A*BΓ*Δ et Δ*EZ*H sont conjoints pour former un système, de nouveaux tétracordes sont formés et classifiés d'après leur aspect. Sur la figure on identifie les tétracordes A*BΓ*Δ, *BΓ*ΔE, *ΓΔEZ*, et Δ*EZ*H. Les tétracordes A*BΓ*Δ et Δ*EZ*H sont identiques et leurs rapports conducteurs, qui déterminent leur genre, B:A et E:Δ concernent les deux notes aiguës de chaque tétracorde : il leur est attribué l'aspect premier, ces tétracordes sont délimités par des notes fixes. Le tétracorde *ΓΔEZ* possède le rapport conducteur E:Δ en seconde position, il a l'aspect second, enfin le tétracorde *BΓ*ΔE a l'aspect troisième.

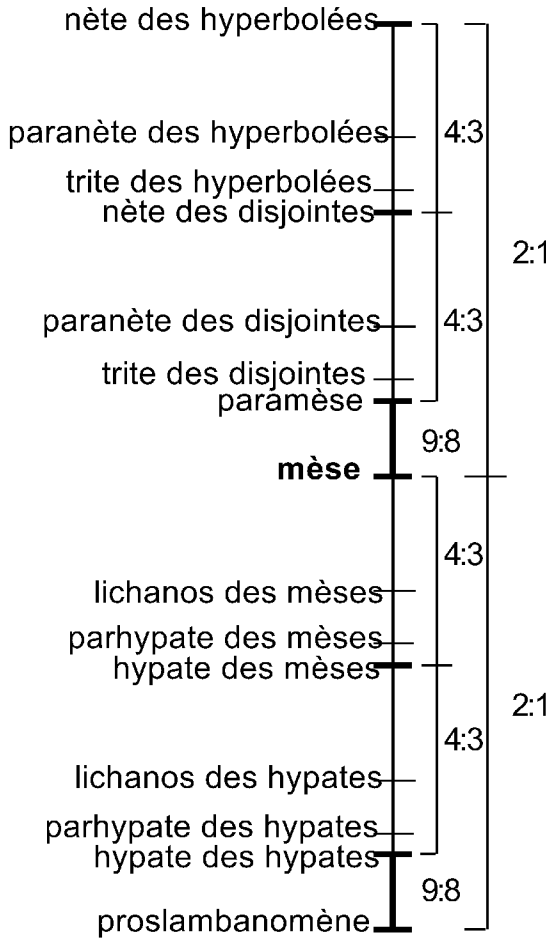


Une étude analogue peut être réalisée pour la quinte (pentacorde) formée d'un tétracorde conjoint à un ton disjonctif. On trouve quatre aspects, classifiés suivant la position du ton disjonctif, l'aspect premier étant attribué à la quinte dont le ton disjonctif concerne les notes les plus aiguës. Pour l'octave (octacorde) on trouve sept aspects classifiés de même suivant la position du ton disjonctif. (2.3.D49)

12. Système parfait

> « Un système contenant toutes les consonances avec les aspects correspondant à chacune d'elles est dit *parfait* (τέλειον), parce qu'en général est parfait ce qui contient toutes ses parties… Seule la double octave peut constituer un système parfait ; car en elle seule se trouvent tous les consonants avec les aspects mentionnées. » (2.4.D50.15-22)

Les éléments constitutifs de la double octave sont quatre tétracordes et deux tons disjonctifs, au total 15 notes. Ptolémée définit un système parfait de référence, le système *immuable* (ἀμετάβολον), où les noms des notes spécifient simultanément leurs positions (θέσις) dans l'échelle des hauteurs, aiguës ou graves et leurs fonctions (δύναμις), c'est-à-dire la manière dont les notes se situent par rapport aux autres notes.



Le « système immuable » est construit en partant d'un des tons disjonctifs dont la note grave est la *mèse* et la note aiguë la *paramèse*. Deux tétracordes conjoints sont placés de part et d'autre de ce ton, le second ton disjonctif est placé en conjonction avec la note la plus grave du tétracorde le plus grave. Les noms et les situations des 15 notes sont précisés dans le diagramme ci-dessus, les noms des notes mobiles sont en italique. (2.5D51)

Le système est immuable parce que les positions des « notes fixes » selon la hauteur sont déterminées. Ptolémée dit que ce système ne varie pas « selon le ton », mais qu'il peut changer (μεταβάλλειν) selon le genre, puisque positions des notes mobiles dépendent du genre de tétracorde employé. (2.6.D54.9-11)

13. Les métaboles selon le ton

A partir du système immuable, d'autres systèmes parfaits peuvent être créés par métabole (μεταβολὴ) « selon le ton » par l'effet d'une transposition globale des toutes ses notes vers l'aigu ou le grave. Les positions relatives des notes sont inchangées, et elles gardent les mêmes noms « par

fonction » que les notes du système immuable.

Ces métaboles sont en nombre potentiellement infini mais leur nombre est en réalité limité par la perception, comme l'est celui des notes. (2.7.D57)

> « Il y a trois déterminations à ce qui est considéré à propos des tons, comme pour chacune des consonances, la première : *quel est le rapport entre les tons extrêmes*, la seconde : *quel est leur nombre entre les extrêmes*, la troisième : *quels sont les excès successifs entre eux*, comme par exemple pour la quarte, les notes des extrémités forment un rapport épitrite [4:3] et trois rapports seulement constituent la totalité et les différences entre les rapports sont telles ou telles, … » (2.7.D57.21-27)

> « Ce n'est pas à cause des voix plus aiguës ou plus graves que nous trouverions établie la réalisation de la métabole selon le ton – alors que pour une telle différence l'augmentation de la hauteur des instruments entiers ou au contraire le relâchement suffit, aucune variation concernant le *mélos* n'étant accomplie lorsqu'il est réalisé de manière entièrement semblable par les chanteurs aux voix plus graves ou plus aiguës – mais parce que, pour une voix unique alors que le même *mélos* débute, parfois à partir de positions plus aiguës, parfois à partir de positions plus graves, on accomplit quelque changement de caractère, par le fait que dans les changements de tons les limites de la voix ne correspondent plus aux limites du *mélos*, mais que cesse toujours, d'un côté la limite de la voix avant celle du *mélos*, et du côté opposé la limite du *mélos* avant celle de la voix, de sorte que ce qui est adapté au début à l'étendue de la voix, en manquant quelque part dans les modulations, et en dépassant quelque part, présente aux oreilles l'apparence d'un autre caractère. » (2.7.D58.7-20)

Dans la pratique musicale, une métabole entre deux systèmes ne peut intervenir que par l'intermédiaire d'une note commune aux deux systèmes, note ayant la même hauteur dans chacune des systèmes, même si elles n'ont pas le même nom.

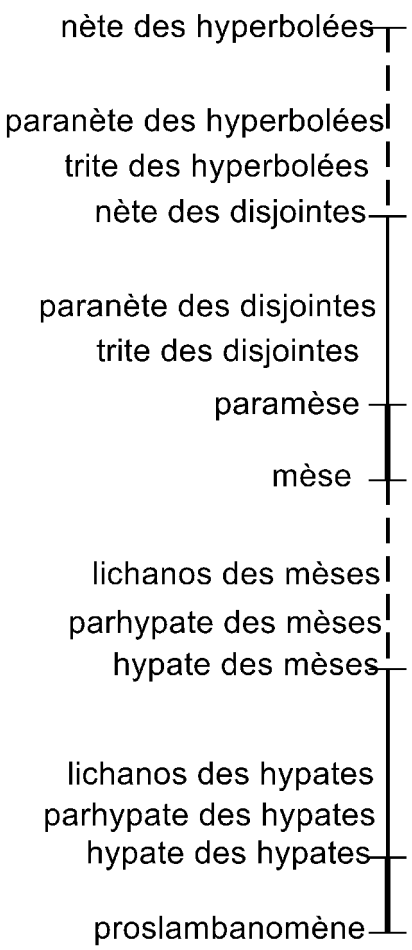
- *Les tons extrêmes doivent être délimités par l'octave*

> « Il faut que la première et la plus importante périodicité de la similarité pour l'ajustement se trouve à nouveau dans le premier des homophones, c'est-à-dire dans l'octave, car comme nous l'avons montré les notes qui la limitent ne diffèrent pas d'un… C'est pourquoi aussi dans les transpositions des tons, lorsque nous voulons le déplacer d'une octave en plus aigu ou en plus grave, nous ne bougeons aucune des notes <par fonction>, alors que nous en bougeons toujours quelques-unes dans les autres transpositions, mais le ton lui-même est le même qu'au début. » (2.8.D58.28-30.D59.1-2)

Nous comprenons que dans la région où les notes du ton initial et celles du ton transposé coexistent, région qui s'étend sur une octave, les notes des tons sont toutes de même hauteur. Il n'est donc pas possible de distinguer auquel des deux tons appartiennent ces notes et donc les deux tons sont identiques. Cette propriété peut aisément être vérifiée en examinant l'effet d'une transposition d'une octave vers qui mènerait la nète des hyperbolées du système transposé au niveau de la mèse du système initial. La région commune est alors l'octave allant de la mèse au proslambanomène du système initial et de la nète des hyperbolées à la mèse du système transposé.

Ptolémée emploie, outre le système parfait composé de tétracordes tous identiques, des systèmes composés d'un mélange de tétracordes différents (cf 2.15). Pour que la propriété d'invariance dans les transpositions d'une octave soit préservée, il faut que le tétracorde allant de la nète des hyperbolées à la nète des disjointes soit similaire à celui allant de la mèse à l'hypate des mèses et

que le tétracorde allant de la nète des disjointes à la paramèse soit similaire à celui allant de l'hypate des mèses à l'hypate des hypates. Sur le diagramme ci-contre les deux tétracordes représentés par un trait continu sont similaires entre eux de même que ceux représentés par un trait interrompu (les positions des notes mobiles ne sont pas indiquées). On vérifie que la transposition d'une octave reproduit le système initial.



On peut vérifier que ce système contient encore les sept aspects de l'octave, mais pas ceux des quartes ni des quintes.

- *Il faut poser en principe qu'il y a seulement sept tons, en nombre égal à celui des aspects de l'octave.*

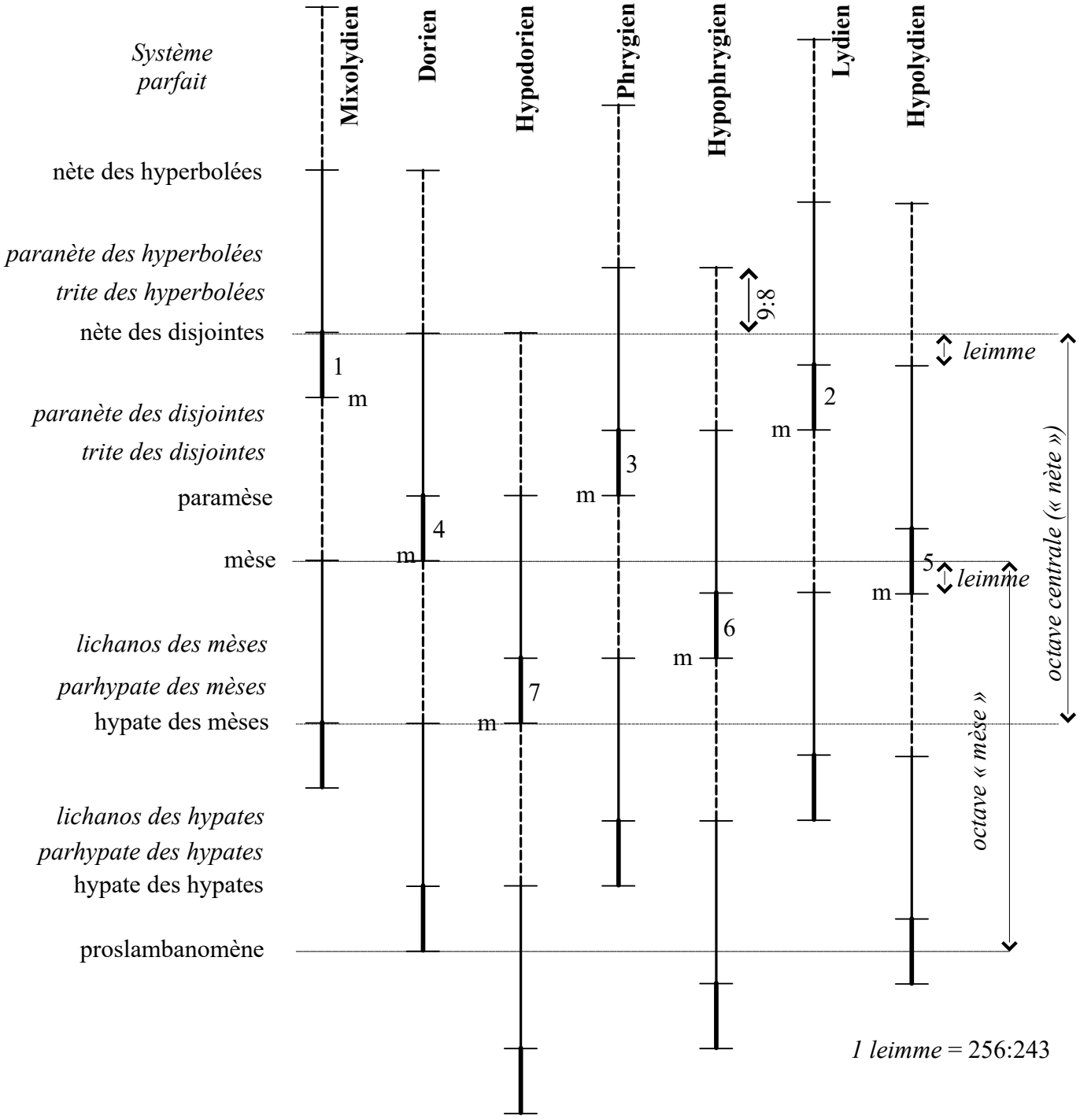
« La discussion nous donc a conduits à examiner le nombre de tons. Il serait bon de les prendre en nombre égal à celui des aspects de l'octave, parce que tel est aussi le nombre des aspects de l'ensemble des deux premières consonances d'après le nombre de leurs rapports dans chaque cas, dont la nature n'accepte d'en supposer ni de plus nombreux ni de moins nombreux. » (2.9.D60.1-5)

- *Quels sont les excès successifs entre eux*

« Il faut parler des rapports trouvés comme conséquence des premières consonances, c'est-à-dire ceux laissés à partir de l'addition d'une quarte à l'intérieur l'octave de chacun des deux côtés, cette addition étant la même que celle réalisée par la quinte du côté opposé ; car [lorsque] une note plus grave d'une quarte qu'une note donnée est plus aiguë d'une quinte que la note homophone de celle-ci vers le grave, et la note plus aiguë d'une quarte qu'une note donnée est plus grave d'une quinte

que la note homophone de celle-ci vers l'aigu. » (2.9.D62.2-9)

La procédure mise en œuvre est expliquée en détails aux chapitres 10 et 11 du livre 2. On peut résumer l'ensemble sur la figure suivante :



Le ton Dorien est l'échelle de référence, la hauteur de ses notes est telle que sa mèse est au centre de l'octave centrale :

« Car l'octave étant choisie dans des lieux à peu près au milieu du système parfait, c'est-à-dire ceux allant de l'hypate des mèses par position à la nète des disjointes (à cause du fait que la voix s'y déploie avec aisance et est concernée par les mélodies de tessiture principalement moyenne, s'écartant rarement vers les extrémités à cause de la pénibilité et de la contrainte d'un relâchement ou d'une tension démesurées), … » (2.11.D64.18.D65.1-6)

Le ton disjonctif est en quatrième position à partir de la nète des disjointes, de sorte que l'octave centrale du Dorien est d'aspect quatrième.

Le ton Mixolydien est obtenu par transposition d'une quarte vers l'aigu du Dorien. Sa mèse (par fonction) est indiquée par la lettre m, sa paramèse coïncide avec la nète des disjointes du Dorien. L'octave vers le grave partant de sa paramèse débute par un ton disjonctif, elle constitue ainsi l'aspect premier de l'octave ; la mèse du Mixolydien est associée[225] à la paranète des disjointes du Dorien

Le ton Hypodorien résulte de la transposition d'une quarte vers le grave du ton Dorien. Sa mèse coïncide avec l'hypate des mèses du ton Dorien. Elle peuple l'octave centrale avec des notes constituant l'aspect septième de l'octave puisque le ton disjonctif est en dernière position ; la mèse de l'Hypodorien est associée à l'hypate des mèses du Dorien.

Le ton Phrygien résulte d'une transposition d'une quinte vers le haut du ton Hypodorien, équivalente à la transposition d'une quarte vers le bas suivie de celle d'une octave vers le haut pour ramener la mèse à l'intérieur de l'octave centrale. Cette fois les limites de l'octave centrale ne coïncident avec des notes du ton Phrygien que si le tétracorde représenté par une ligne continue a son rapport directeur égal à 9:8. Néanmoins sa paranète des disjointes est proche de l'hypate des

225. ἐφαρμόζεται τῷ τόπῳ, est ajustée à la région (de) (2.11.D65.7)

mèses du ton Dorien, et l'octave vers le grave qui en est issue est d'aspect troisième ; la mèse du Phrygien est associée à la paramèse du Dorien.

Le ton Hypophrygien résulte d'une transposition d'une quarte vers le bas du ton Phrygien, sa paranète des hyperbolées est proche de l'hypate des mèses du ton Dorien, elle coïncide avec elle si le rapport directeur du tétracorde représenté par un trait discontinu est égal à 9:8, et l'octave est d'aspect sixième ; la mèse de l'Hypodorien est associée à la parhypate des mèses du Dorien.

Le ton Lydien résulte d'une transposition d'une quinte vers le haut du ton Hypophrygien, sa trite des disjointes est proche de l'hypate des mèses du ton Dorien, elle coïncide avec elle si le rapport suiveur du tétracorde représenté par un trait continu est égal au leimme 256:243, et l'octave est d'aspect deuxième ; la mèse du Lydien est associée à la trite des disjointes du Dorien.

Le ton Hypolydien résulte d'une transposition d'une quarte vers le bas du ton Lydien, sa trite des hyperbolées est proche de l'hypate des mèses du ton Dorien, elle coïncide avec elle si le rapport suiveur du tétracorde représenté par un trait discontinu est égal au leimme 256:243, et l'octave est d'aspect cinquième ; la mèse de l'Hypolydien est associée à la lichanos des mèses du Dorien.

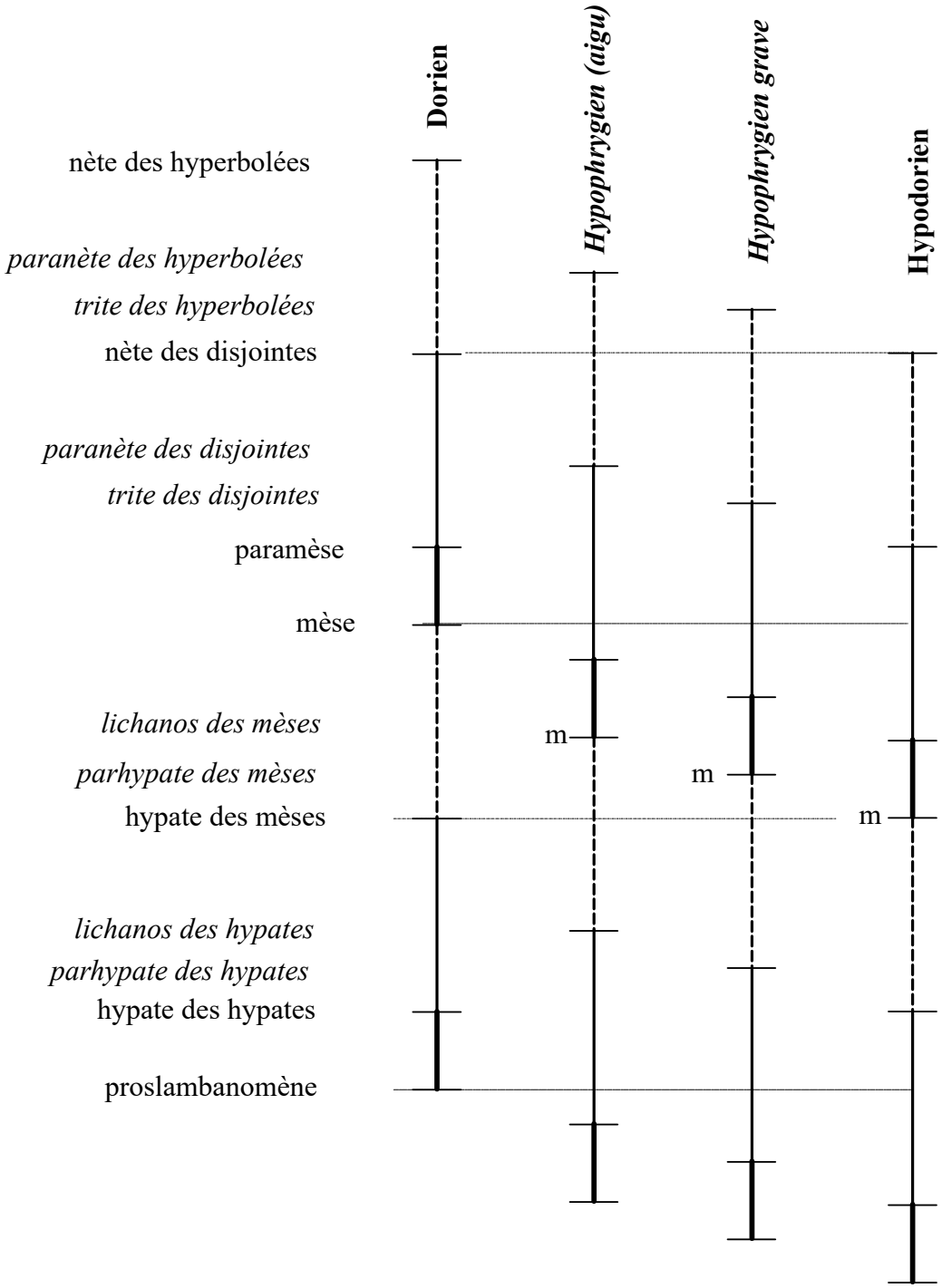
Une modulation entre deux tons se fait par le canal d'une note de même hauteur dans chacun des tons. On peut observer que parfois aucune note fixe ne coïncide entre deux tons, par exemple entre le Dorien et le Lydien. Certaines notes mobiles pourraient éventuellement coïncider, ou une note fixe d'un ton avec une note mobile de l'autre ton, cela dépend des tétracordes employés. Une manière possible d'ajuster les hauteurs de notes serait d'admettre que les notes du Lydien puissent être globalement légèrement transposées pour que par exemple la mèse du Lydien soit à la même hauteur que la trite des disjointes du Dorien. La possibilité d'une telle procédure est suggérée par Ptolémée lorsqu'il démontre qu'il ne faut pas accroître les tons par intervalles de demi-tons.

14. Il ne faut pas accroître les tons par intervalles d'un demi-ton

« Mais si des tons plus nombreux que ceux-ci sont définis, ce que font ceux qui augmentent leurs différences par demi-tons, il sera nécessaire d'ajuster les mèses de deux tons à la région d'une seule note, de sorte que les systèmes sont bougés en entier par le déplacement de ces deux tons l'un vers l'autre, en ne conservant plus aucune hauteur commune primitive, à laquelle la propriété caractéristique de la voix sera proportionnée.

Car la mèse par fonction de l'Hypodorien, par exemple, étant conjointe (συνεζευγμένης) à l'hypate des mèses par position [celle du Dorien], et celle de l'Hypophrygien à la parhypate des mèses, le ton pris entre ceux-ci (appelé par conséquent l'Hypophrygien grave, versus celui-là l'aigu) devra avoir sa mèse associée à l'hypate (κατὰ τὴν ὑπάτην), comme l'Hypodorien, ou à la parhypate, comme l'Hypophrygien aigu, en conséquence de quoi, lorsque nous ajustons la note commune (μεθαρμοζώμεθα τὸν κοινὸν φθόγγον) à l'un et l'autre tons choisis, celle-ci sera déplacé d'un demi-ton en tension ou en relâchement, pour avoir la même fonction dans chacun des deux tons, c'est-à-dire celle de la mèse, les tensions ou relâchements de toutes les autres notes suivront, de manière à conserver les mêmes rapports avec la mèse que ceux pris avant la modulation en fonction du genre commun aux deux tons, de sorte que le ton ne pourra même plus sembler être autre que le premier par l'aspect, mais à nouveau l'Hypodorien ou le même Hypophrygien seulement plus aigu ou plus grave de quelque chose. » (2.11D65.19-36.D66.1-3)

On peut résumer l'ensemble sur la figure suivante :



L'hypate des mèses du Dorien est commune avec la mèse de l'Hypodorien. La parhypate des mèses du Dorien ne peut devenir commune avec la mèse de l'hypophrygien (noté aigu sur la figure) que par une transposition des hauteurs des notes de ce ton. L'Hypodorien grave ne peut qu'être transposé vers l'Hypodorien ou l'Hypodorien : il est donc inutile.

15. Les tables d'octaves des systèmes

Le chapitre 15 du deuxième livre est consacré à la présentation de « tables des nombres réalisant les divisions des genres habituels en sept tons ». (D74)

Ces tables indiquent les hauteurs des notes de l'octave allant de la nète des disjointes à l'hypate des mèses, et celles de l'octave allant de la mèse au proslambanomène. Le nombre 60 est associé à la nète des disjointes du Dorien et 120 à l'hypate des mèses note grave. On peut interpréter ces nombres en termes de longueurs de segments d'un canon monocorde. Les manuscrits indiquent la valeur d'une hauteur par un nombre entier éventuellement augmenté d'une fraction exprimée en nombre de soixantièmes parties de l'unité. I. During a modifié ces tables pour les exprimer en nombres fractionnaires exacts. J. Solomon reproduit les tables dans l'approximation des manuscrits et aussi telles que I. During les a éditées.

Les genres habituels sont constitués des tétracordes suivants :

Tétracorde interrompu	*trait*	*Tétracorde plein*	*trait*	
Chromatique tendu		Diatonique tonié	Chromatique tendu	7:6 x 12:11 x 21:20
Diatonique doux		Diatonique tonié	Diatonique doux	8:7 x 10:9 x 21:20
Diatonique tonié		Diatonique tonié	Diatonique tonié	9:8 x 8:7 x 28:27
Diatonique tonié		Diatonique di-tonié	Diatonique di-tonié	9:8 x 9:8 x 256:243
Diatonique tonié		Diatonique tendu	Diatonique tendu	10:9 x 9:8 x 16:15

Les valeurs des tables peuvent être vérifiées par le biais de l'informatique, ce qui permet de relever quelques rares erreurs dans les valeurs des nombres factionnaires proposés par During ; les approximations au 60ème de l'unité des manuscrits sont toutes confirmées.

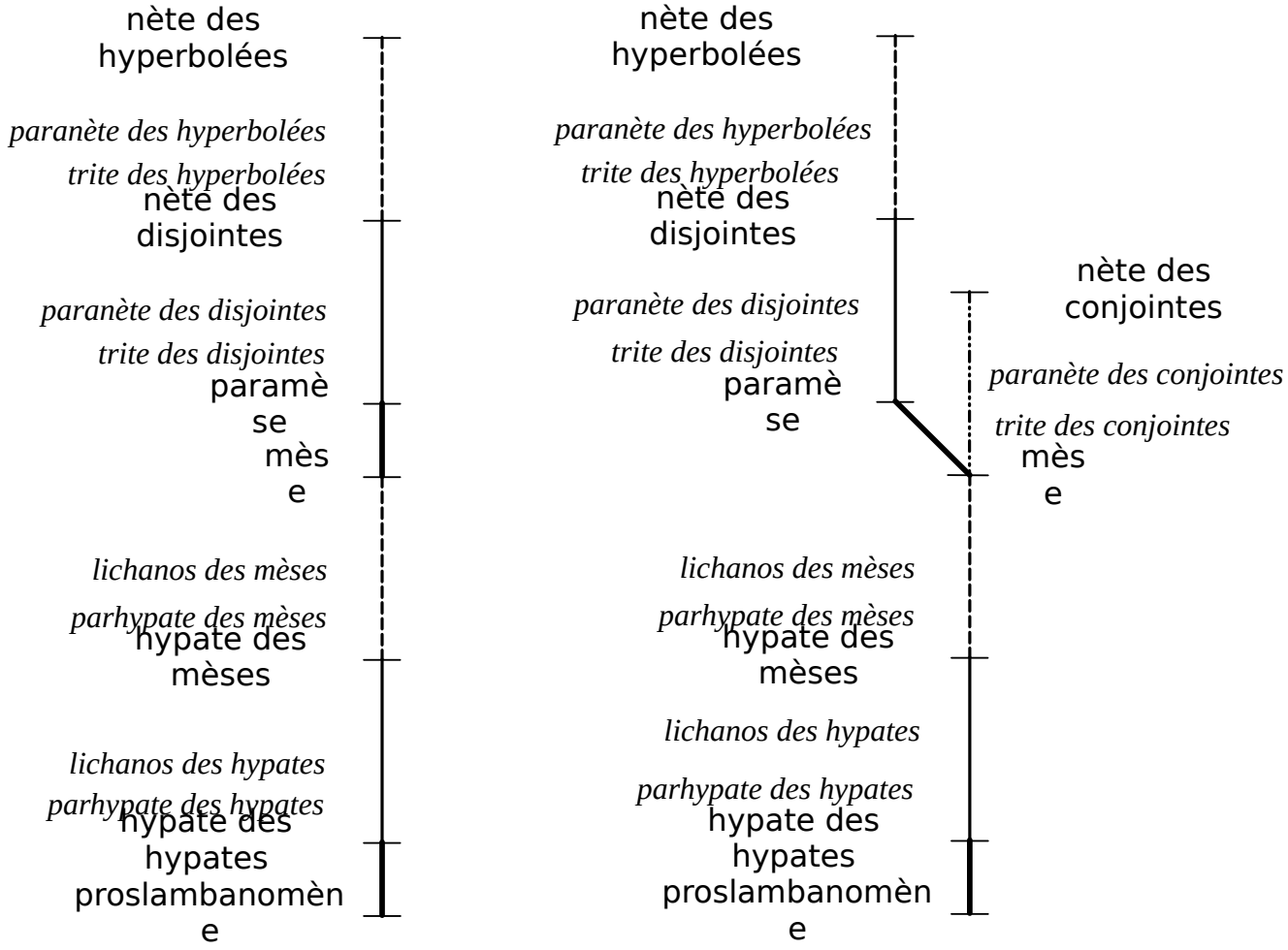
Si l'on désire entendre ces échelles sans faire appel au canon monocorde, on peut convertir les longueurs de cordes en fréquences acoustiques puisque les fréquences fondamentales des notes

émises sont inversement proportionnelles aux longueurs des cordes, et procéder à des synthèses acoustiques. Il faut pour cela définir la fréquence à associer à l'une des notes. On estime que la mèse du ton Dorien a une hauteur voisine de sol2, 196Hz.

16. Le système parfait conjoint

« Le système précédent est dit aussi disjoint en opposition à celui qui est obtenu par la grandeur combinée à partir de l'octave et de la quarte, qui est appelée conjointe parce qu'elle possède un tétracorde conjoint à la mèse vers l'aigu à la place de la disjonction, et lui-même est appelé conjoint d'après sa situation, comme l'autre est appelé disjoint, chez lui la note après la mèse est la *trite des conjointes*, la suivante *paranète des conjointes* et la note fixe conductrice du tétracorde la *nète des conjointes*. Un tel système semble avoir été introduit par les anciens en vue d'une autre forme de métabole, comme quelque chose de modulable contrairement à l'autre qui est immuable. » (2.6.D53.1.D54.1-9)

« Car le *mélos* étant monté à la mèse, lorsque contrairement à son habitude il ne va pas vers le tétracorde des disjointes en suivant la consonance en quinte <liée au tétracorde> des mèses, mais est détourné vers le tétracorde conjoint à la mèse comme s'il était contracté, de sorte qu'à la place de la quinte il fait une quarte après les notes précédant la mèse, une altération et une errance résultent de la perception de ce qui est contraire à l'attente, soit agréable, lorsque la contraction est mesurée et mélique, soit désagréable, lorsque c'est le contraire. » (2.6.D55.15-22)



17. Le système conjoint est inutile

« Trois tétracordes conjoints consécutifs apparaissent par suite d'une métabole propre à un mélange partiel de deux systèmes disjoints, lorsqu'ils diffèrent entièrement l'un de l'autre d'une quarte selon le ton. Mais puisque l'augmentation des tons jusqu'aux quartes n'avait pas été inventée par les anciens – car ils connaissaient les seuls tons Dorien, Phrygien et Lydien qui différent les uns des autres d'un seul intervalle de ton, sans atteindre le ton plus grave ou plus aigu d'une quarte – et comme ils n'avaient pas le moyen de réaliser trois tétracordes successifs à partir des systèmes disjoints, ils ont englobé le conjoint sous un nom de système, pour avoir sous la main la modulation exposée ci-dessus. » (2.6.D56.1-10)

On peut par exemple remplacer le système conjoint du Dorien par une métabole entre la mèse du Dorien et l'hypate des mèses du Mixolydien.

18. Position par rapport aux Pythagoriciens

Ptolémée reproche aux Pythagoriciens de ne s'intéresser qu'à l'arithmétique et pas à la perception :

« car les Pythagoriciens en ne suivant (même) pas l'approche de l'audition dans tout ce qui serait nécessaire, ont associé aux différences des sons des rapports qui souvent ne s'accordent pas aux évidences, de sorte qu'ainsi ils ont jeté le discrédit sur un tel moyen de juger auprès de ceux qui sont d'opinions différentes. » (1.2.D6.1-4)

A propos des consonances :

« Le raisonnement des Pythagoriciens exclut d'entre elles la seule octave augmentée d'une quarte en suivant des principes qui lui appartiennent, et que les dirigeants de l'école ont acceptés à partir des idées suivantes » (1.5.D11.5-8) …

« Ils acceptent parmi les consonances la grandeur combinée à partir de l'octave et de la quinte ou encore celle combinée à partir de deux octaves, c'est-à-dire la double octave, parce qu'il s'ensuit de cette dernière que le rapport quadruple est formé, et de l'autre que le rapport triple est formé, et ils n'acceptent plus parmi les consonants ce qui est formé de l'octave et de la quarte parce qu'ils font le rapport huit à trois qui n'est ni épimore ni multiple. » (1.5.D12.1-7)

« Le principe des Pythagoriciens à propos des consonances ainsi posé, le fait que l'octave augmentée d'une quarte est une consonance tout à fait évidente jette un doute sur le rapport défini

par eux. Car en général la consonance en octave, comme les notes qui la composent ne sont pas différentes de un par fonction, lorsqu'elle est attachée à l'une des autres consonances, conserve inchangée la forme de celle-là, comme le fait le nombre dix, par exemple, envers les nombres plus petits que lui.» (1.6.D13.1-7).

A propos des divisions des genres selon Archytas :

« Archytas de Tarente le plus grand des Pythagoriciens s'occupant de musique essaya de préserver ce qui est conforme à la raison, non seulement à propos des consonances, mais aussi des divisions des tétracordes, dans l'idée que la mesure des excès est appropriée à la nature des méliques. Toutefois en mettant en œuvre ce projet il se trompe à propos de quelques parties et de l'achèvement de celui-ci, maîtrisant son sujet dans la plupart des cas, mais s'écartant clairement de ce qui est à présent complètement reconnu par la perception, comme nous le verrons bientôt à partir de la division des tétracordes selon lui.» (1.13D30.9-17)

Les tétracordes proposés par Archytas sont :

Enharmonique : 5:4 x 36:35 x 28:27

Chromatique : 32:27 x 243:224 x 28:27

Diatonique : 9:8 x 8:7 x 28:27

Ptolémée remarque que les deux premiers rapports du chromatique ne sont pas épimores, et dans l'enharmonique le rapport médian est supérieur au rapport suiveur « contrairement à l'évidence provenant de la perception ».

Ptolémée épingle aussi les tétracordes proposés par Didyme :

« Au sujet des rapports de la division il ne propose rien qui se rapporte aux observations, mais il pose trois genres, diatonique, chromatique et enharmonique, et il réalise les divisions pour

seulement deux genres, le chromatique et le diatonique, et seulement dans le système immuable, et les rapports n'y sont même pas déterminés correctement. Car il place les notes conductrices des tétracordes par rapport aux troisièmes à partir d'elles avec le rapport 5:4 pour les deux genres, et par rapport aux deuxièmes dans le genre chromatique avec le rapport 6:5, et dans le diatonique avec le rapport 9:8, de sorte que les divisions qui suivent dans les deux genres font toutes les deux le rapport 16:15, et les médianes dans le chromatique 25:24, et dans le diatonique 10:9 contrairement à ce qui apparaît aux sens. Car dans le genre chromatique pour les rapports comprenant le pyknon il a rendu le rapport suiveur plus grand que le médian ce qui n'est nullement mélique, et dans le genre diatonique le rapport conducteur plus grand que le médian, le contraire de ce qu'il faut[226], comme le possède le diatonique simple et il a encore rendu égaux les rapports suivants des deux genres, alors que celui du diatonique doit être plus petit. » (2.13.D68.15-31)

19. Position par rapport à Aristoxène et aux Aristoxéniens

« Les Aristoxéniens en accordant la plus grande importance à ce qui est saisi par la perception ont mésusé de la raison comme si elle était un accessoire de la méthode, contre la raison et contre l'évidence : contre la raison parce qu'ils n'associent pas les nombres, c'est-à-dire les images des rapports, aux différences des sons, mais aux intervalles entre eux, contre l'évidence parce qu'ils associent ces nombres à des divisions qui ne s'accordent pas avec l'approbation des sens, chacune de ces choses deviendra claire à partir de ce qui sera ajouté dans la suite. » (1.2.D6.5-11)

« Il leur est nécessaire de convenir que si de telles émotions sont propres à l'audition cela vient de la manière dont les notes se situent les unes vis-à-vis des autres, et en outre parce que pour les mêmes perceptions les mêmes différences sont définies. Comment se situent l'une par rapport à

226. Ptolémée n'indique rien à ce sujet dans ses postulats (cf. p 5)

l'autre pour chaque espèce les deux notes qui la constituent, ils ne le disent ni ne le cherchent, mais comme si elles étaient elles-mêmes immatérielles, la matière étant dans l'intervalle entre elles, ils comparent les seules séparations des espèces, de sorte qu'ils semblent avoir affaire à un nombre et à un rapport. Mais c'est tout le contraire.

Car d'abord ils ne définissent pas la manière selon laquelle chacune des espèces est en elle-même, comme lorsque nous nous demandons ce qu'est un intervalle de ton, nous disons que c'est la *différence* (διαφορὰ) entre deux notes renfermant le rapport épogdoïque [9:8], mais aussitôt une référence à quelque chose d'autre encore indéfini se présente, comme lorsqu'ils disent que le ton est l'*excès* (ὑπεροχὴ) entre la quarte et la quinte, cependant si la perception veut ajuster un intervalle de ton elle n'a pas besoin préalablement de la quarte ou de quelque chose d'autre, mais il suffit que chacune de telles différences soit constitué pour elle-même.

Et si nous recherchons la grandeur de l'excès dont on a parlé, ils ne la montrent pas sans (référence à) un autre excès, mais ils diraient seulement par exemple deux choses telles, que l'excès de la quarte vaut cinq, et à nouveau cet excès de cinq, que l'excès de l'octave est douze, et semblablement à propos du reste, jusqu'à ce qu'ils en arrivent à dire que l'excès de l'intervalle de ton est deux.

Ensuite par cette procédure ils ne définissent même pas les excès parce qu'ils ne les relient pas à ce à quoi ils appartiennent, car il s'en trouvera un nombre infini pour chaque rapport, ce qui les produit n'étant pas d'abord défini, comme à cause de ce que les *distances* (διαστάσεις) produisant par exemple l'octave dans les constructions d'instruments ne sont pas invariables, mais sont plus courtes pour les hauteurs de notes plus aiguës. » (1.9.D20.2-27)

« Le consonant ou le mélique ne sont pas une distance vide ou seulement une longueur, ni quelque chose de matériel (σωματικὸν) exprimé par une seule chose – la grandeur –, mais par deux entités premières et inégales, c'est-à-dire les sons les produisant, de sorte qu'il est possible de dire

que les comparaisons selon la quantité ne sont rien d'autre que celles des notes et à leurs excès, dont ils ne rendent aucune des deux connues, ayant un rapport commun par lequel, comme il est un et le même, il est montré comment les sons se rapportent en même temps les uns aux autres et à leur excès.» (1.9.D21.12-20)

« C'est ainsi qu'ils se trompent aussi au sujet de la mesure de la plus petite et première consonance, en la combinant à partir de deux tons et demi, de sorte que la quinte est composée de trois tons et demi, et l'octave de six tons et chacune des autres consonances à la suite de celle-ci. Car la raison étant plus digne de foi que la perception dans les différences les plus petites démontre qu'il n'en n'est pas ainsi, comme ce sera mis en évidence. » (1.10.D21.21-24)

Ensuite Ptolémée reproduit presqu'à l'identique la description d'une procédure proposée par Aristoxène[227] pour vérifier par la perception que la quarte est constituée de deux tons et demi. (1.10.D22.2-16)

Il critique la conclusion qu'en tire Aristoxène en combinant deux arguments : la raison établit que la quarte est composée de deux tons et d'un leimme (256:243). Le leimme est plus petit qu'un demi-ton, ou plus précisément Ptolémée montre que le leimme combiné à lui-même est plus petit qu'un ton. (1.10.D23.3-18)

Il établit ensuite que le leimme diffère du demi-ton par une grandeur imperceptible :

« Le rapport du leimme a été montré égal à 256 sur 243 et le demi-ton diffère du leimme par le rapport 258 sur 256, qui est 129:128. Ainsi même eux-mêmes diraient que la petite différence ne peut même pas être distinguée par les oreilles. Si donc on admet que la perception entend mal quelque chose d'aussi petit en une seule fois, cela peut être bien plus le cas pour un ensemble de saisies plus nombreuses, la démonstration proposée par eux de la quarte prise trois fois, et du diton deux fois à des positions différentes est de cette nature, quand il ne leur est même pas possible de réaliser une seule fois un diton avec précision. » (1.10.D24.20-26)

227. cf. Da Rios, *op. cit.*, p. 70-72

Ptolémée conteste ensuite, au chapitre 11 du premier livre, l'affirmation des Aristoxéniens que l'octave contient six tons. Il met au défi un musicien expérimenté de réussir à constituer à l'oreille une octave par combinaisons successives de six tons. Il propose l'emploi d'un canon à huit cordes pour mettre en évidence le fait que l'octave n'est pas constituée de six tons. Il détaille les précautions pour que l'instrument fonctionne de manière satisfaisante.

Au chapitre 12, Ptolémée indique les divisions du tétracorde proposées par Aristoxène.

« Il divise l'intervalle de ton tantôt en deux parties égales, tantôt en trois, tantôt en quatre, tantôt en huit, et il appelle le quart de ton la diésis enharmonique, le tiers de ton la diésis du chromatique doux, et le quart de ton augmenté du huitième de ton la diésis du chromatique hémiole, et le demi-ton commun au chromatique tonié et aux genres diatoniques, à partir desquels il propose les différences des six genres sans mélange, une de l'enharmonique, trois du chromatique, doux, hémiole et tonié, et les deux dernières du diatonique, celle du diatonique doux et celle du diatonique tendu[228].

L'intervalle le plus grave du *genre enharmonique*, le suiveur, et l'intervalle médian font chacun une diésis enharmonique, et celui qui reste, le conducteur fait deux intervalles de ton, par exemple si le nombre 24 est assigné au ton, chacun des deux intervalles du pyknon vaut 6, et le reste 48.

- Chacun des deux intervalles du pyknon du *chromatique doux* fait un tiers de ton, et le reste un plus un demi plus un tiers de ton, par exemple chacun de ceux-là vaut 8, et celui-ci 44.
- Chacun des deux intervalles du pyknon du *chromatique hémiole* fait un quart plus un huitième de ton et le reste un plus un demi plus un quart de ton, par exemple chacun de ceux-là vaut 9 et celui-ci 42.
- Chacun des deux intervalles du *chromatique tonié* fait un demi-ton, et le reste un ton et demi, par exemple chacun de ceux-là vaut 12 et le reste 36.

228. cf. Da Rios, *op. cit.*, pp..31, 62-65

- Pour les deux genres a-pyknon restants l'intervalle suiveur dans chacun des deux vaut à nouveau un demi-ton, et pour les deux autres dans le *diatonique doux* le médian, un demi plus un quart de ton, et le conducteur un ton un quart, par exemple 12, 18 et 30, et dans le *diatonique tendu*, pour le suiveur un demi-ton, et les deux autres le médian et le conducteur chacun un ton, par exemple 12, 24 et 24. » (1.12.D29.11-35.D30.1-2)

genre	inter valle	
	conducteur	médian
Enharmonique	48	6
Chromatique doux	44	8
Chromatique hémiole	42	9
Chromatique tonié	36	12
Diatonique doux	30	18
Diatonique tendu	24	24

En conclusion aux propositions d'Archytas et d'Aristoxène,

« Le nombre de genres selon Archytas semble ainsi être trop petit, non seulement l'enharmonique mais aussi le chromatique et le diatonique qui sont chacun supposés d'une seule forme, et ce nombre selon Aristoxène semble être trop grand dans le chromatique, les diésis des chromatiques doux et hémiole ne différant que d'un vingt-quatrième de ton, pour ne procurer à la perception aucune différence digne d'être notée, et être trop petit dans le diatonique, les nombreuses pratiques de chants le montrant clairement, comme il sera possible de l'observer à partir de ce qui sera indiqué. » (1.14.D32.15-23)

20. Echelles d'octave suivant les tétracordes

Le chapitre 14 du livre 2 contient des tableaux de nombres représentant des longueurs de cordes correspondant aux octacordes constitués de deux tétracordes semblables disjoints pour chacun des tétracordes proposés par Archytas, par Aristoxène, par Eratosthène par Didyme et par lui-même.

Sauf pour Eratosthène qui n'est pas cité ailleurs, les tétracordes sont ceux déjà décrits et éventuellement critiqués. Sans doute ces tables étaient elles destinées à permettre de vérifier par l'oreille la justesse des assertions de Ptolémée.

Enharmonique

Archytas	5:4 x 36:35 x 28:27
Aristoxène	24 + 3 + 3
Eratosthène	19:15 x 39:38 x 40:39
Didyme	5:4 x 31:30 x 32:31
Ptolémée	5:4 x 24:23 x 46:45

Chromatique

Archytas		32:27 x 243:224 x 28:27
Aristoxène	doux	22 + 4 + 4
	hémiole	21+ 4½ + 4½
	tonié	18 + 6 + 6
Eratosthène		6:5 x 19:18 x 20:19
Didyme		6:5 x 25:24 x 16:15
Ptolémée	doux	6:5 x 15:14 x 28:27
	tendu	7:6 x12:11 x 22:21

Diatonique

Archytas		9:8 x 8:7 x 28:27
Aristoxène	doux	15 + 9 + 6
	tendu	12 + 12 + 6
Eratosthène		9:8 x 9:8 x 256:243
Didyme		9:8 x 10:9 x16:15
Ptolémée	doux	8:7 x 10:9 x 21:20
	tonié	9:8 x 8:7 x 28:27
	di-tonié	9:8 x 9:8 x 256:243
	tendu	10:9 x 11:10 x 12:11

« Pour que la comparaison soit aisée pour nous entre les divisions typiques selon nous et celles discutées plus haut, telles que nous les avons rencontrées, nous présenterons d'abord une comparaison partielle entre ces rapports dans ton médian, le Dorien, pour démontrer de la différence mentionnée dans ce ton seulement. » (2.13.D69.8-12)

« Afin que la division de la quarte plus grave que la disjonction renferme 30 parties, comme Aristoxène l'a prescrit, et pour prendre de même les divisions sur la section plus grande que le tétracorde au moyen des mêmes nombres, nous avons proposé de segmenter en 120 parties la longueur entre la limite commune et la note la plus grave de l'octave proposée, 90 pour le rapport épitrite [4:3], la note plus aiguë qu'elle d'une quarte, de sorte qu'ainsi pour la quinte plus aiguë que la note la plus grave c'est 80 selon le rapport hémiole [3:2] , et 60 pour la note la plus aiguë de l'octave selon le rapport double, les notes mobiles intermédiaires prenant les nombres en accord avec les rapports de chaque genre. » (2.13.D69.29-35.D70.1-4)

Ptolémée affecte le nombre 60 à la note aiguë, 80 à la note plus grave d'une quarte, 90 à la note plus grave encore d'un rapport de ton et 120 à la note plus grave d'une octave. Cette attribution est tout à fait conforme à l'arithmétique multiplicative concernant les rapports, et les longueurs correspondant aux notes mobiles intermédiaires de chacun des deux tétracordes sont correctement calculées. Pour Aristoxène on se perd en conjectures sur la manière dont il a pu évaluer les longueurs, alors qu'il dénie une relation possible entre les nombres proposés par Aristoxène et les longueurs de cordes.

DEUXIÈME PARTIE

Mètre et *mélos*

La première évidence procurée par le texte grec est sa répartition en différents vers ou éléments métriques, les vers étant parfois subdivisés par les éditeurs alexandrins ou modernes en *côla*. Nous ne rentrerons pas dans les hypothèses de réhabilitation de la colométrie alexandrine telles que les a formulées l'école italienne issue de Bruno Gentili et Liana Lomiento[229] : nous considérerons que la philologie, en recomposant les vers anciens et la *responsio*, a apporté une compréhension décisive des faits métriques, d'A. Boekh à Jean Irigoin[230]. Cette structure métrique, retrouvée à la simple édition du texte, même en l'absence de notation musicale, fournit un appui fondamental à l'interprétation mélique et orchestique, puisqu'il y a là une première articulation du chant en tant que composition de membres rythmiques battus par le pied des choreutes. Dans l'articulation des éléments métriques et de la phrase grecque, dans le jeu du rythme, tel que le musicien doit l'interpréter au-delà des apparences métriques, dans le rapport aux voyelles et à leur intonation, s'élabore un premier état potentiel du chant.

229. *Metrica e ritmica, storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Roma, 2003
230. *Recherches sur les mètres de la lyrique chorale grecque, la structure du vers*, Paris, 1953

I. Sophocle, *Antigone*, recherches musicales

La composition des strophes commentées dans cette partie a été entreprise dans le cadre du projet de mise en scène d'*Antigone*, au théâtre du Nord-Ouest, Saison "Justice et politique" 2004 ; à la suite des premiers travaux sur l'*Orestie* d'Eschyle, Ph. Brunet m'a proposé d'écrire la musique sur les parties chorales et mélodramatiques d'*Antigone*, que j'ai souhaité aborder dans la perspective d'une restitution. Comme pour l'*Orestie* en 1997-98, il était question à partir d'un élément, c'est-à-dire le texte des Chœurs eux-mêmes avec son schéma métrique et ses accents, de reconstituer le reste, c'est-à-dire la musique, en fait une partie du reste : il faudrait un jour retrouver les pas et les danses. Le processus me semblait bienvenu pour l'avoir vu à l'œuvre notamment dans la reconstitution des musiques polyphoniques de l'époque baroque à partir de quelques éléments restants, une ligne de basse et une ligne de chant, et parfois seulement : un poème.A ce moment du travail de recherche qui s'était engagé déjà depuis quelques années, j'avais pris connaissance des principaux ouvrages musicographiques de la musique grecque antique au travers des auteurs modernes (sans parler du corpus des fragments musicaux) : Théodore Reinach[231] et Annie Bélis[232], Louis Laloy[233] et J. Chailley[234], ainsi que G. Comotti[235], E. Pöhlmann / M.L. West[236], et A. Barker[237]. L'ensemble de la théorie transmise depuis l'Antiquité y était fortement vectorisée par la notion de *tropes*, tels qu'ils nous sont impeccablement présentés dans ses tables par Alypius[238], répartis en trois *genres* : *diatonique*, *chromatique* et *enharmonique*. La connaissance de ces *tropes*, échelles de

231. *La musique grecque*, Paris, Payot, 1926.
232. *Aristoxène de Tarente et Aristote : La Traité d'harmonique*, Paris, Klincksieck, 1986.
233. *Aristoxène de Tarente*, 1904, Minkoff reprint 1973.
234. *La musique grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1979.
235. *La musica nella cultura greca e romana*, Turin, EDT, 1979.
236. *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford, 2001. Nous emploierons par la suite le sigle *DAGM*.
237. *Greek Musical Writings*, 2 vols., Cambridge, 1989.
238. éd. Carolus JANUS, *Musici scriptores Graeci*, Leipzig, 1895.

notes représentées par des signes, présentait l'avantage inestimable de permettre un premier déchiffrage de la musique antique. J'ai donc cherché d'abord à appliquer cette organisation de la musique grecque antique par *tropes alypiens* aux compositions musicales des différentes parties chorales d'*Antigone*. On peut parler de système de *tropes* au sens où nombre des notions convoquées communément dans le champ de la musique grecque antique se sont progressivement adossées à lui et tout premièrement la notion même de *système* (*conjoint*, *disjoint*, *parfait*) qui pourrait paraître au premier coup d'œil comme le legs principal du traité d'Aristoxène de Tarente sur l'harmonie. Aussi les propositions musicales que l'on va défendre dans cette partie sont-elles tributaires de ce système et chacune d'elles se trouve composée dans un *trope* hérité de cette musicographie des débuts de l'ère chrétienne consacrant l'inévitable simplification des harmonies anciennes, à l'œuvre déjà bien avant les tables alypiennes et dénoncée par Aristoxène lui-même, et dont les poètes tragiques pouvaient encore apprécier la variété et exploiter les richesses dans les Choeurs de leurs drames.

Une raison doit être donnée d'emblée sur le choix du *genre* affectant à une exception près - le cinquième *stasimon* - ces propositions musicales : le *genre diatonique*. Le problème délicat de l'évolution respective et précisément plutôt de la rivalité incontestable entre les *harmonies* et *genres diatonique*, *enharmonique* et *chromatique* aux agencements diastématiques si différents et caractéristiques ne pouvait trouver de solution à sa mesure en 2004 dans les conditions de travail qui étaient les nôtres. Au regard des échelles musicales susceptibles d'être employées par Sophocle (du moins pour *Antigone*, en 441, si l'on est d'accord pour une telle datation*)*, j'ai donc remis à plus tard l'écriture en micro-intervalles (*diéseis enharmoniques* ou *chromatiques*), qui sera réalisée en 2006 uniquement pour le 5e *stasimon* et qui aura été un moment charnière, dans cette expérience musicale entreprise sur les Choeurs tragiques, marquant le passage à une conception plus résolument *harmonique* de cette musique. Le *trope* (disons l'échelle choisie pour le *mélos*) se confond alors par certains aspects avec l'*harmonie*. Quoiqu'il en soit, composer en *diatonique* dans

le *trope phrygien* ou *lydien* alypiens des chants pour les strophes d'*Antigone* de Sophocle permet d'assurer le lien avec les tessitures par ailleurs observées dans les fragments musicaux conservés, ce qui n'est pas inutile. Il faut seulement se garder de prêter au poète-compositeur du Vème siècle une pratique de la composition selon ces *tropes* exposés par Aristide Quintilien ou Alypius et se souvenir que chez Aristoxène la notion même de *trope* est plus large (en fait synonyme d'échelle) que dans la théorie postérieure. En conclusion nous dirons que nous pouvons employer pour l'écriture musicale de strophes lyriques de tragédies du Vème siècle le système de référence pratique des tables d'Alypius mais qu'il convient de l'adapter à une pratique du Vème siècle – ce qui a été fait dans ces compositions.

Pour appréhender chronologiquement l'ordre de composition des strophes de ce corpus *Antigone*, il convient de préciser que la première version concerne la *parodos*, le *stasimon* I, le *stasimon* II et le *stasimon* III ; la 2e version comportera, lors du festival *off* d'Avignon 2006, en plus de ces quatre parties, le *commos* du quatrième épisode (celui d'Antigone) qui a été écrit pour la comédienne Estelle Meyer. La 3e version sera établie et jouée en 2007, avec le quatrième *stasimon* utilisé de manière fragmentaire, et donc inachevé à ce jour, et le cinquième *stasimon* (qui sera également interprété pour la 2ème édition des *Dionysies*, à Paris, et la 1ère édition des *Milliaires* au théâtre romain de St Marcel).

1. Parodos d'*Antigone*

1.1. Strophe 1 (str. 100 - 109 = ant. 117 - 126)

100	Ἀκτὶς ἀ̲ελίου, τὸ κάλ-	glyc
	λιστον ἐπταπύλῳ φανὲν	glyc
	Θήβᾳ τῶν προτέρων φάος,	glyc //
	ἐφάνθης ποτ᾽, ὦ χρυσέ̲ας	épichor
	ἀ̲μέρ̲ας βλέφαρον, Διρκαί-	glyc
105	ων ὑπὲρ ῥεέθρων μολοῦσα,	hipp (glyc hypercat)
	τὸν λεύκασπιν Ἀργόθεν	dim ia (mol, dip ia)
	φῶτα βάντα πανσαγίᾳ	épichor
	φυγάδα πρόδρομον ὀξυτέρῳ	épichor (dip ia, cho)
	κι̲νήσα̲σα χαλι̲νῷ·	phér (glyc cat)

1. *Mètre*

La prédominance des glyconiens est claire dans cette première strophe. C'est un élément composé de huit syllabes avec les quatre syllabes centrales formant un choriambe (- u u -). Les deux premières sont libres, mais la base ascendante (u -) est fondamentale d'après les métriciens anciens (Héphestion[239]).

Les deux premiers côla s'enchaînent par synaphie syllabique. C'est seulement après le troisième vers qu'on entrevoit la possibilité d'une pause, même légère (*brevis in longo* : φάος devant voyelle au vers suivant doit avoir sa syllabe finale fermée ; *hiatus* dans l'antistrophe), car la phrase n'est pas finie. Syntaxiquement, ces trois vers appartiennent à la même apostrophe. La base du premier glyconien est particulière (- u) : cette forme trochaïque est trompeuse, et on peut comprendre qu'elle se superpose à une battue iambique, nécessaire au rythme antispastique (ou bacchiaque) reconnu par Héphestion. La difficulté est rendue plus grande encore par le noyau

239. éd. Maximilian Consbruch, *Enchiridon*, Teubner, 1971.

ANTIGONE, Sophocle

Parodos, strophe 1

Echelle

vocalique bref de la syllabe initiale (Ἀκ-τὶς ; antistrophe : Στὰς δ’ ὑπὲρ). La même remarque vaut pour le deuxième glyconien (κάλ/λιστον ; ant. : φονώ/σαισιν). Les deux syllabes finales font normalement un iambe (u -).

C'est avec la deuxième période que l'attaque bacchiaque devient claire. Mais les glyconiens laissent place à un rythme épichoriambique, par déplacement du choriambe. On remarque que le nombre de syllabes reste 8. Le vers suivant est un glyconien particulier dont l'avant-dernière syllabe est longue (Διρ-) : l'enjambement s'effectue sur le mot final (Διρκαί/ων ; ant. πλησθῆ/ναί). Le rythme glyconique est maintenu dans le second élément, qui possède un élément supplémentaire bref (μολοῦ-σα). Ce second vers est donc un glyconien hypercatalectique (hipponactéen), à 9 syllabes, suivi d'une fin de période.

La phase n'est toujours pas finie. Le premier élément, iambique, est remarquable par ses trois longues initiales consécutives formant une dipodie iambique contractée en molosse. Ses 7 syllabes semblent marquer un rattrapage du nombre qui se trouvait précédemment en excès. L'élément suivant est un épichoriambique, dont les quatre premières syllabes, libres, forment une dipodie trochaïque. C'est un vers apparenté à la famille des glyconiens. Le choriambe s'y trouve décalé. Le même élément épichoriambique est répété, avec une variante importante : les longues sont résolues et forment deux tribraques avant le choriambe. Cette variation numérique sur un lexique expressif signale l'arrivée de la clausule de strophe, un glyconien catalectique, ou phérécratien.

2. *Harmonie*

La parodos est composée dans le *trope éolien diatonique*, dont la tessiture est limitée dans les aigus au tétracorde des disjointes : cette échelle était adaptée pour le chœur de comédiennes auquel il était destiné. Mais la qualité réellement perçue tient dans l'emploi du *genre diatonique*, “plus masculin et austère” comme le définit l'un des théoriciens musicographes des *Anonymes de*

Bellermann[240]. La spécificité de ce *genre*, c'est l'agencement des intervalles dans les *tétracordes* du *système* de façon à ce que les écarts soient les plus réguliers possible à l'intérieur de l'échelle tout en faisant reposer sur un seul demi-ton le resserrement de l'échelle à la base du *tétracorde*, conférant à cette échelle une gravité très nette du fait de cette polarisation chromatique unique. Celle-là même qui a inspiré au Père Athanasius Kircher l'un de ses deux "specimina musicae antiquae" (le tout début de la Ière Pythique de Pindare) pour les besoins de la première aventure encyclopédique de l'histoire de la musique : *Musurgia Universalis*[241]. Le *genre diatonique*, du fait de son équilibre (si du moins l'on retient sa division "tendue" - *suntonon* - et non "relâchée" - *malakon*), a inspiré au compositeur Carcinos le Jeune un mélos "hyper-diatonique" comme le commente Annie Bélis[242] dans son analyse de la musique du papyrus repéré par Laurent Capron :

> "Le parti pris musical est […] celui du diatonisme total qui , dans l'*aria* de Médée, prend la forme d'un hyper-diatonisme, puisque Carcinos y évite presque systématiquement les deux demi-tons qu'offre toute échelle diatonique au grave de chacun de ses tétracordes. On n'y trouve que celui du tétracorde des disjointes, mais comme simple note de passage, qui mérite doublement son nom, puisqu'elle se situe au coeur des triolets portés par des syllabes longues."

Nous touchons là à l'ambiguité historique du *genre* diatonique auquel Cléonide semble même assigner (à la suite d'Aristoxène ?) la génération d'un *diatonikon melos*[243] (comme il le fait pour les deux autres genres à la suite) qui reposerait sur la division diatonique qu'il a présentée plus haut[244] comme la succession en descendant d'un ton, puis d'un ton, puis d'un demi-ton. Car si le

240. *De Anonymi Scriptio de Musica*, éd. D. Najock, Göttingen, 1972, p.30.

241. Athanasius Kircher est un théoricien majeur de la musique à l'époque baroque dont le cabinet d'antiquités et de curiosités musicales sera visité jusqu'au XIXème siècle. Son imposant ouvrage de 1650, *Musurgia universalis, sive Ars magna consoni et dissoni*, est la première encyclopédie de la musique qui "présente la musique comme élément du quadrivium, partie des mathématiques et symbole numérique de l'ordre divin [...], aborde l'acoustique, les instruments de musique, l'histoire de la musique dans les civilisations anciennes et les vertus thérapeutiques de celle-ci, tout en donnant de nombreux exemples musicaux" peut-on lire dans le *Guide de la théorie de la musique*, Claude Abromont, Paris, éd. Fayard, 2001, p. 429.

242. *Un papyrus musical inédit au Louvre*, in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, volume 148, n° 3, 2004, p. 1321.

243. *Introduction*, § 6, éd. Carolus JANUS, *Musici scriptores Graeci*, Leipzig, 1895, p. 189.

244. *Introduction*, § 3, éd. Carolus JANUS, *Musici scriptores Graeci*, Leipzig, 1895, p. 181.

caractère propre du *genre* diatonique est évidemment cette succession diastématique à l'intérieur du tétracorde qu'il rappelle scolairement, on sait par ailleurs fort bien que c'est l'omission du demi-ton qui renforce la progression (*agôguê*) diatonique c'est-à-dire “par tons”. Le commentaire d'A. Bélis sur l'”hyper-diatonisme” de l'*aria* de Médée doit être ici mis en regard de ces autres échelles “hyper-diatoniques” pentatoniques qui traversent le monde de la musique modale dont nous rappelons deux d'entre elles, l'une supposée, l'autre attestée :

- le dorien primitif qu'évoque Samuel Baud-Bovy dans une lettre à Gilbert Rouget[245] qui aurait été “un mode pentatonique anhémitonique, alors que le phrygien était un mode diatonique.”

- l'échelle pentatonique de base sans demi-ton des pièces “grégoriennes” dont Olivier Cullin rappelle qu'”elle est commune à d'autres traditions musicales extra-européennes”.[246]

Si l'on veut bien suivre S. Baud-Bovy dans son hypothèse concernant l'opposition entre le *dorien* et le *phrygien*, il se pourrait que les genres théorisés sous les appellations *diatonique* puis *chromatique* (notamment chez Aristoxène) aient évolué parallèlement par multiplication des demi-tons : un diatonique “par tons” s'étant adapté au *système* (*i.e.* l'articulation de deux tétracordes au sein de l'intervalle d'octave) par l'insertion régulière d'un demi-ton de quarte en quarte tout comme nos années bissextiles de 366 jours une fois tous les quatre ans nous permettent de maintenir notre rythme régulier de 365 jours ; le chromatique tout d'abord “diatonique” ayant de son côté accentué la succession par demi-tons à l'intérieur du système et laissant le diatonique adapté prendre sa place.

Il est au moins certain à tous égards que le caractère du *diatonique* repose sur cette association d'une largeur générale “toniée” des intervalles incomposés constituant le système (malgré le demi-ton remplissant soit un rôle d'intermédiaire soit de polarité vers la base du

245. *La musique et la transe*, Gallimard, 1990, p. 403.
246. Entrée *Modes, Modalité* du chapitre sur le Haut Moyen-Âge du *Guide de la musique du Moyen-Âge*, Fayard, 1999, p. 89.

tétracorde) et d'une disposition régulière de ceux-ci, le dissociant en cela du *chromatique* comme de l'*enharmonique*.

Un passage du texte de Cléonide[247] (convoqué *supra* dans la lecture du Traité d'harmonique d'Aristoxène) où il est d'abord question des *métaboles* nous apprend que les *mélopées* (c'est ce terme qu'il emploie et non *mélê*) peuvent être réparties suivant trois caractères (*êthos*), et leurs effets (*pathos*) respectifs sur l'auditeur : élargi, *diastaltikon*, resserré, *sustaltikon*, ou équilibré, moyen, *hêsuchastikon*[248]. Le caractère du *genre diatonique* contribue à former dans le *mélos* l'association énergique de la virilité (*andrôdes* – c'est le terme de Cléonide) et de la déclamation propres à cet *êthos diastaltikon*, explicitement associé chez Cléonide à la lyrique chorale tragique. Des trois genres aristoxéniens le *genre diatonique* correspond musicalement d'une part à la situation dramatique et au caractère de cette parodos par rapport à l'ensemble de la pièce : la joie des vieillards et leur arrivée enthousiaste. D'autre part il s'accorde à la métrique éolienne dont l'effet repose pour beaucoup sur la syncope, effet amplifié ici par la présence de tribraques avant clausule créant des mouvements très dynamiques : ces effets profitent - dans le phrasé et sa coordination avec la danse comme dans l'intonation, d'une échelle élargie favorisant des mouvements importants (diastématiques) de la voix. L'échelle de *genre diatonique* est donc idéale pour que cette dynamique et ce sentiment de puissance de la *parodos* puissent être sensibles dans les intervalles eux-mêmes et les appuis de la voix sur des degrés les plus consonants possible entre eux. Les intervalles resserrés vers l'*hypate*, vers la base du *tétracorde*, ne peuvent convenir de toute évidence à un chant de ce caractère. Le choix du trope "éolien" diatonique est absolument indépendant de la métrique "éolienne" et ne relève que de la hauteur dans la circonstance très spécifique d'un chœur interprété par des femmes au registre médium / aigu. Il suffira, pour un chœur masculin, de transposer en *hypophrygien diatonique*, soit un triton au-dessous, ce qui est aujourd'hui le cas dans la distribution choisie et notamment en vue de la représentation de cette

247. *Introduction*, § 13, éd. Carolus JANUS, *Musici scriptores Graeci*, Leipzig, 1895.
248. *Introduction*, § 13, éd. Carolus JANUS, p. 206.

pièce au grand amphithéâtre de la Sorbonne ce 24 novembre 2015.

La composition du *mélos* est contenue dans l'échelle d'une onzième, du RÉ# grave au SOL# aigu. Les tétracordes en *éolien diatonique* sont, pour celui de la mèse, en descendant : DO# SOL# et pour celui des disjointes, SOL# RÉ#, formant ainsi l'échelle descendante (articulée par le ton disjonctif) :

SOL# FA# MI RÉ# DO# SI LA SOL#

Hors ces deux tétracordes, deux notes du tétracorde des hypates (en descendant SOL# RÉ#) sont employées à deux reprises dans ce chœur (vers 103, vers 106) : le MI et le RÉ#, qui assurent au mélos une tessiture *élargie* suivant le caractère de ce chant d'entrée. C'est ainsi qu'au vers 106, τὸν λεύκασπιν Ἀργόθεν[249], la succession des trois longues initiales, qui intervient à deux reprises dans cette strophe (vers 102, glyconien à base spondaïque, et vers 106, molosse commençant un dimètre iambique), est marquée par une espèce d'arpège : un mouvement ascendant MI LA RÉ# FA#, couvrant un intervalle composé de neuvième. Cette progression ascendante, qu'on trouve (quoique rarement – citons les deux premières mesures de la 5ème ligne du papyrus Michigan publié par W. A. Johnson[250]) dans les morceaux qui nous sont parvenus de la musique de l'Antiquité, a pour fonction de souligner le caractère diatonique élargi de cette strophe.

3. *Prosodie et quantité syllabique*

J'ai dédoublé la syllabe τὸν en *to-on*, enfreignant apparemment la loi vocalique qui voudrait que l'on traite cette voyelle sur une seule hauteur, et qu'on ne double pas l'allongement syllabique de cet élément par un dédoublement mélodique. Mais en réalité le traitement musical sur deux hauteurs de telles syllabes voyelle brève + sonante *n m l r* devant consonne ou sonante est attesté, notamment dans le Ier *Hymne de Delphes à Apollon*. D'après J. Vendryes, ces syllabes forment diphtongue dès Homère, comme le souligne

249. Texte pour lequel nous conservons le texte des manuscrits, malgré la correction proposée par l'édition Dain-Mazon.
250. *DAGM*, p. 196 ; ftp://ftp.hti.umich.edu/staff/sooty/

l'acccentuation d'enclise de groupes du type *entha te*.[251] "L'examen de la rythmique des *Hymnes de Delphes* enseigne que les groupes voy. brève + liquide ou nasale peuvent être chantés sur deux notes exactement comme des voyelles longues. Cela tient à ce qu'en indo-européen les liquides et les nasales étaient capables de former un second élément de diphtongue aussi bien que *i* et que *u*."[252] Pour notre doctrine, nous suivons donc les *Hymnes de Delphes* et Vendryes, excluant de ce type de diphtongue les groupes voyelle brève + sifflante ou occlusive. A ce titre, le traitement mélodique de *esti* (avec *es-* chanté sur une seconde mineure) dans l'*Epitaphe de Seikilos* ne nous autorise pas à étendre cette diphtongaison dans la mesure où l'intonation, dans ce cas, demande nécessairement une dilation de la voyelle : *e-esti*. Le seul traitement possible d'un tel dédoublement vocalique appelle un raccourcissement des durées : au lieu de transcrire *pros oligon e-esti-to -zdên* sur 4 croches (*pros oligon*), 3 croches (*e-esti-*), 1 noire (*to*), puis 1 noire pointée (*-zdên*) allongeant la durée pour respecter la *trisèmè* ; il faut produire plutôt : 4 croches, puis une croche pointée sur le dédoublement de hauteurs DO# RÉ (*e-e-*) immédiatement liées à un quart de soupir à exécuter sur le *sigma*, puis deux croches sur *to-z* (à analyser suivant un élément vocalique bref, le *to*, sur une croche et la sifflante sonore *z* sur la durée d'une croche), et enfin la noire pointée (*dên*). C'est après avoir discuté ce point avec Philippe Brunet que j'ai choisi de traiter de cette façon les syllabes longues contenant une voyelle brève + sifflante. Quand la syllabe est entravée par une occlusive, on ne peut pas non plus allonger la voyelle. C'est le cas du premier mot de cette strophe que j'ai choisi de transcrire avec une figure de silence (un quart de soupir) entre la syllabe fermée et la syllabe suivante : *ak"-tis*.

On pourrait noter que dans l'édition des *Hymnes de Delphes*, par A. Bélis, puis dans les textes musicaux grecs édités par E. Pöhlmann et M. L. West, c'est un autre choix qui est fait

251. *Traité d'accentuation grecque*, 1904, p. 85 ; cf. A. M. Devine et L. D. Stephens, *The Prosody of greek speech*, Oxford, 1994, p. 102.
252. *Op. cit*. p. 85-86.

pour des raisons de conformité avec les accollements des signes portés par l'inscription au-dessus de la syllabe intonée : les syllabes fermées à voyelles brèves sont systématiquement dédoublées sur deux croches[253].

4. *Mélos*

S'agissant de la composition, les discussions autour de la *responsio* accentuelle m'ont conduit à établir la progression du *mélos* de la strophe systématiquement à l'aide de son antistrophe. Si l'on ne peut pas parler de schéma de principe accentuel aussi régulier que le schéma régulier de principe métrique, on remarque toutefois que la tendance est plutôt à la correspondance accentuelle de la strophe à l'antistrophe, et que dans certains cas, cette correspondance est soulignée par la position spécifique de la syllabe dans le vers, dans la phrase, dans la strophe. Dans certains cas précis, on a tenu compte de cette correspondance. Mais la ligne mélodique n'est pas conçue comme un redoublement de la ligne accentuelle. En effet, nous pensons que des variations sont possibles de la strophe à l'antistrophe, mais surtout que la composition de la musique comme de la chorégraphie a autant déterminé la place des mots et donc des accents verbaux que les mots ont déterminé la musique et la danse dans ces strophes chorales.

Un exemple peut être proposé dans cette première strophe de la *parodos*, au vers 104, où ἀμέρᾳς βλέφαρον répond au αἱμάτων γένυσιν du vers 121 dans l'antistrophe. Dans ce cas, il était tout à fait conseillé que la mélodie suivît la ligne accentuelle, considérant que l'ensemble constitué par ces deux mots est marqué autant phonétiquement (*ham*-/*haim*-), phonologiquement (accents paroxyton et proparoxyton) que métriquement (début de glyconien). Ce qui nous a conduit à la proposition suivante : une première montée sur le premier accent, une deuxième montée sur le deuxième accent, puis une descente sur les deux syllabes suivantes dans un profil phrastique globalement descendant :

253. Par exemple, A. Bélis, *Corpus des inscriptions de Delphes III*, *Les Hymnes à Apollon*, 1992, *lôtoos bremôn*, p.64 ; E. Pöhlmann-M.L. West, *DAGM*, 2001, *aaktîna* (*Hymne au Soleil*), p.97.

ἀ μέ ρας βλέ φα ρον

αἰ μά των γέ νυ σιν

SOL# DO# SOL# LA SOL# MI

Pour l'ensemble de la strophe, la place des accents n'est pas prioritaire, c'est la progression des tétracordes dans chaque membre cohérent de la strophe qui permet de conduire une mélodie diatonique reconnaissable grâce à une disposition de ces tétracordes qui soit la plus conjointe possible. En effet, ce n'est pas seulement le caractère qui fait la mélodie grecque ancienne, mais c'est aussi dans les chœurs et les hymnes tardifs la succession conjointe ascendante et descendante des tétracordes distincts qui faisait la beauté du chœur vocal. C'est, semble-t-il, la grande différence, dans ce qui nous reste des notations de l'Antiquité, entre la musique chorale d'une part, et les parties solistes ou instrumentales d'autre part. J'ai donc suivi pour cette parodos une règle de composition qui veut que la succession des notes, quel que soit le genre, se fasse par intervalles les plus conjoints possible pour éviter l'impression de dislocation qui demeure à l'écoute ou à la lecture de certains chants solistes à l'instar de l'*aria* de Jason commenté par A. Bélis à la suite de celui de Médée dont on a parlé plus haut.[254]

La facture des chœurs et des hymnes, sans relever de l'*agôgê euthéia* qui désigne absolument une succession de sons conjoints de l'échelle utilisée, se distingue nettement de la *plokê*, ou "mouvement composite par intervalles composés" d'après Aristide Quintilien[255].

5. *Analyse de la strophe*

Période 1 :

Ἀκτὶς ἀ̲ελίου, τὸ κάλ-

254. *Un papyrus musical inédit au Louvre*, in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, volume 148, n° 3, 2004, p. 1323.

255. *La musique*, I, 12 (trad. Duysinx, Droz, 1999, p. 72).

λιστον ἑπταπύλῳ φανὲν
Θήβᾳ τῶν προτέρων φάος,

Le chant commence par le tétracorde de la mèse DO# SI LA SOL# jusqu'à κάλλιστον. Les deux bornes du tétracorde correspondent aux deux syllabes qui ouvrent le chant SOL#-DO#, mouvement ascendant qui correspondant à la syllabe accentuée sur la finale d'Ἀκτὶς. Puis, retour sur ἀελίου, affecté par les deux notes centrales du tétracorde de la mèse, avec respect de la syllabe accentuée -λί-, notée par la note SI. Puis, τὸ κάλλιστον, retour sur les deux notes SOL# DO# avec respect de la syllabe accentuée ; -*lis*- et -*ton* étant affectés par la note LA, parhypate du tétracorde de la mèse. Commence alors une deuxième section de cette première période, où l'on progresse vers le tétracorde des disjointes, à partir de ἑπταπύλῳ, suivant un mouvement ascendant, puis descendant vers le tétracorde de la mèse, mouvement qui se reproduit à trois reprises, jusqu'à la fin de la période.

Ce mouvement ascendant repris trois fois s'inscrit dans l'impulsion initiale *aktis,* correspondant au salut adressé aux rayons du soleil levant. Mais dans cette deuxième section, le mouvement ascendant et descendant ne respecte pas systématiquement les syllabes accentuées, plus exactement, du moins la loi qui veut que la syllabe accentuée corresponde dans le chant à la note la plus haute affectée aux mots correspondants. Sur ἑπταπύλῳ et Θήβᾳ, la note la plus haute, le MI, qui est la trite du tétracorde des disjointes, se situe dans les deux cas sur la syllabe qui suit la syllabe accentuée. Cette note assure le retournement de la phrase. Dans les deux cas, elle participe au monnayage de la syllabe longue finale de chacun des deux mots. C'est donc ici la forme ascendante récurrente de la phrase qui s'impose et non la loi de l'accent qui commande.

Entre ἑπταπύλῳ et Θήβᾳ, les deux syllabes de φανὲν sont affectées des deux notes qui ouvrent ce chant, SOL#-DO#, permettant ainsi de repasser par le tétracorde de la mèse et d'initier le mouvement ascendant en fin de vers qui assure la liaison de la phrase descendante -λῳ φα- qui précède avec le motif ascendant qui va reprendre sur Θή- la cellule SI RÉ qui associe dans un même

mouvement le substantif et son adjectif. Ainsi la progression des tétracordes se fait-elle de manière conjointe : effectivement, cette deuxième section de la première période voit se succéder en partant de la note SI, qui est la lichanos du tétracorde de la mèse, le tétracorde des disjointes et le tétracorde de la mèse, alternativement, pour terminer sur la syllabe -os de φάος, sur la paramèse, le RÉ#, note de base du tétracorde des disjointes. La progression des notes, elle, se fait soit de manière conjointe par intervalle dit incomposé (c'est le cas sur la descente -βᾳ τῶν, où chacune de ces deux syllabes est monnayée sur deux notes, produisant la descente MI-RÉ#-DO#-SI, soit de façon disjointe par intervalle composé, soit pour passer d'un tétracorde à un autre (SI- RÉ# sur -ταπύ-), soit pour rappeler la quarte du tétracorde de la mèse en montant sur φανὲν comme en descendant sur προτέ-.

Période 2

ἐφάνθης ποτ᾽, ὦ χρυσέ̲ας
ἀμέρ̲ας βλέφαρον, Διρκαί-
ων ὑπὲρ ῥεέθρων μολοῦσα,

Pour assurer le passage entre la première et la deuxième période, on a affecté la dernière syllabe de φάος d'une figure de silence (demi-soupir), figure de silence nécessaire qui permettra aux choreutes de repartir du bon pied.

Le début de la deuxième période assure le passage du tétracorde des disjointes sur lequel s'est terminée la première période (sur le RÉ#) vers le tétracorde des hypates qui commence sur -θης par le truchement des deux notes de base du tétracorde de la mèse, hypate SOL# et parhypate LA. Lors de la première section de cette période 2, jusqu'à χρυσέ̲ας, on reste dans le tétracorde des hypates avec les notes MI-RÉ#, puis SOL#-MI (2 croches liées) sur ὦ. Puis on remonte sur le tétracorde de la mèse, sur (χρυ)σέ̲ας, pour préparer la section ἀμέρ̲ας βλέφαρον, déjà expliquée plus haut, qui est contenue dans le tétracorde de la mèse, jusqu'à la dernière syllabe -ρον qui est un emprunt au tétracorde des hypates pour assurer le mouvement descendant après les deux

mouvements mélodiques ascendants SOL#-DO# puis SOL#-LA de cette section centrale, identique dans la strophe et dans l'antistrophe.

Après ce mouvement ascendant de la section 1, tendant vers le tétracorde des hypates dans la section 2, la mélodie va remonter progressivement vers le tétracorde des disjointes. Sur Διρκαίων, ce mouvement s'appuie sur une progression graduelle de l'hypate SOL# vers la mèse DO#, que l'on trouve sur (ὑ)πὲρ. Puis sur ῥεέθρων, on progresse cette fois vers le tétracorde des disjointes qui place la paramèse RÉ# sur la syllabe -θρων. En fin de cette section 2, on retrouve le téracorde de la mèse, avec un mouvement mélodique qui suit l'accentuation, l'accent circonflexe de μολοῦσα, dont on remarque dans l'antistrophe la correspondance avec le mot πύργων paroxyton avec un décalage d'une unité accentuable. En cette fin de période 2, on se retrouve donc en suspens sur la parhypate du tétracorde de la mèse qui prépare donc à une résolution dans la dernière période.

Période 3

τὸν λεύκασπιν Ἀργόθεν
φῶτα βάντα πανσαγίᾳ
φυγάδα πρόδρομον ὀξυτέρῳ
κινήσασα χαλινῷ·

La période 3 commence par le mouvement élargi d'un intervalle de neuvième monnayé sur quatre notes arpégées, profitant du molosse τὸν λεύκασ- pour passer du tétracorde des hypates au tétracorde des disjointes, par monnayage de la syllabe τὸν sur MI et LA, parhypate du tétracorde de la mèse. Suit alors un mouvement alternant entre tétracorde de la mèse et tétracorde des disjointes, de Ἀργόθεν jusqu'à βάντα, ce qui se prolonge sur πανσαγίᾳ, où les deux dernières syllabes sont affectées des notes DO# SOL #, c'est-à-dire des deux bornes du tétracorde de la mèse, descendantes, en respect du profil accentuel du mot (comme dans l'antistrophe), cette chute sonnant comme une fin de période, pour préparer l'accélération finale des tribraques φυγάδα πρόδρομον qui

commence par le motif inversé du précédent, c'est-à-dire SOL# DO# et ouvre à un finale marqué par l'accumulation des valeurs brèves, soit détachées (tribraques) soit liées dans κι̲νήσα̲σα, où les longues sont toutes dédoublées, évoquant à la fois les cavales et les attaques du serpent dans l'antistrophe.

1.2. Strophe 2 (str. 134 - 140 = ant. 148 - 154)

		périodes, mètres
	Ἀντιτύπᾳ δ᾽ ἐπὶ γᾷ πέσε τανταλωθεὶς	I 3 da, dip tro
135	πυρφόρος, ὃς τότε μαινομένᾳ ξὺν ὁρμᾷ	3 da, dip tro
	βακχεύων ἐπέπνει	II 3 da cat
	ῥι̲παῖς ἐχθίστων ἀνέμων.	4 da cat
	Εἶχε δ᾽ ἄλλᾳ τὰ μέν,	III 2 cr (ia, cr dans l'antistrophe)
	ἄλλα δ᾽ ἐπ᾽ ἄλλοις ἐπενώμα̲ στυφελί-	IV 3 cho
140	ζων μέγας Ἄ̲ρης δεξιόσειρος.	2 adon

1. *Mètre*

Après un élément anapestique par lequel le Chœur engage le "récit" de la bataille, le Chœur danse cette nouvelle strophe où l'élément bacchique est deux fois mis en valeur (βακχεύων 136, Βάκχιος 154 dans l'antistrophe), dans la guerre et dans la paix, la victoire étant chantée dans l'antistrophe.

La strophe mêle dactyles et trochées dans un premier temps, puis se clôt sur une suite impressionnante de choriambes.

Le premier et le second vers sont dactylo-trochaïques, alternant lourdeur binaire de la carrure dactylique, et ternaire trochaïque. Les vers 3 et 4 offrent une combinaison de spondées et de

ANTIGONE, Sophocle

Parodos, strophe 2

Echelle

Métabole κατὰ τρόπον

dactyles. La catalexe au centre fait hésiter sur leur découpage : 3, puis 4 pieds ; ou 4 pieds, puis 3.

Après un dimètre iambique, le mouvement ternaire des choriambes annonce la clausule, liée par la synaphie syllabique, mais qui semble repérable à son double adonique : dactyle + spondée en apparence ; mais il vaut mieux y voir un élément iambo-choriambique catalectique. On constate une symétrie phonique entre strophe et antistrophe : Βάκχιος ἄρχοι répondant à δεξιόσειρος, avec similitude de la structure syllabique voyelle brève + occlusive k, et similitude des deux voyelles brèves du choriambe, puisqu'il faut préférer une lecture en adonique imposée par la structure verbale. Du point de vue du *mélos*, c'est-à-dire de l'organisation des quantités à l'intérieur du vers, il y a un choix qui mérite d'être souligné et qui va se traduire dans la danse et dans le chant. Ces deux derniers adoniques, ou basiliques catalectiques (le basilique étant le second hémistiche de l'asclépiade), du point de vue mélodique, vont être traités différemment de ce qui précède.

2. *Harmonie*

Conformément à la strophe 1 de la parodos, la musique est composée dans le trope éolien diatonique relevant de la même harmonie, suivant l'*êthos diastaltikon* qui s'accorde au caractère victorieux de cette parodos. Dans le *Ier Hymne delphique à Apollon*, la troisième strophe, composée en phrygien diatonique, c'est-à-dire un demi-ton plus bas que la présente notation, s'agissant de la hauteur de la mèse, est également un chant de victoire, celle d'Apollon sur le serpent.[256]

Du point de vue harmonique, le passage d'un tétracorde à l'autre évite un type d'intervalle utlisé dans la strophe 1, le *triton*. Il y a en effet plusieurs façons de progresser dans les tétracordes. Dans la strophe 1, le triton LA RÉ#, en montant ou en descendant, assurait le passage du tétracorde de la mèse au tétracorde des disjointes et inversement. Or, l'utilisation de ce triton pour changer de tétracorde est au sens le plus fort un choix harmonique, puisqu'on peut passer d'un tétracorde à

256. Pour une étude récente de cette strophe, voir la thèse de S. Perrot, *Musiques et musiciens à Delphes de l'époque archaïque à l'Antiquité tardive*, Université Paris-Sorbonne 2013, p.549-50.

l'autre par les intervalles consonnants dits *sumphoniai*, quarte, quinte, octave, mais il y a une autre manière de passer d'un tétracorde à un autre, qui était une manière tout à fait goûtée chez les Grecs, qui est précisément de passer d'un tétracorde à l'autre dans la mélodie par des intervalles élargis autres que les consonnants, et particulièrement l'intervalle de triton.

Il existe un témoignage du Pseudo-Plutarque à propos d'Olympos :

> "Olympos travaillait dans le genre diatonique, et faisait aboutir souvent son *mélos* à la parhypate diatonique, tantôt à partir de la paramèse, tantôt à partir de la mèse, omettant la lichanos diatonique ; il comprenait la beauté du caractère. Et ainsi, admirant et adoptant le système composé par analogie, il composait dans ce système en dorien" (nous traduisons)[257].

Utiliser le triton de façon récurrente pour changer de tétracorde fait donc en soi partie de l'harmonie. Et c'est ce qui nous conduira plus tard, dans l'histoire de la musique, à la notion de modalité.

Si, dans la strophe 1, nous avons utilisé cette articulation par le triton, dans la strophe 2 le choix harmonique qui est fait est précisément de ne pas emprunter le triton pour passer d'un tétracorde à un autre.

Les tétracordes utilisés sont les mêmes que dans la strophe 1, auxquels sont ajoutés le proslambanomène DO# grave, permettant d'obtenir l'octave entre cette note et la mèse. La tessiture est donc d'une dixième. Et la progression est la suivante :

[SOL# FA#] MI RÉ# DO# SI LA SOL# SOL# FA# MI RÉ# DO#

tétrac. des disjointes tétrac. de la mèse tétrac. des hypates prosl.

Les deux notes supérieures du tétracorde des disjointes ne sont pas utilisées. Enfin, à la

257. Pseudo-Plutarque, *De la musiqu*e, éd. Lasserre 1134f-1135a, Lausanne 1954 ; cf. A. Barker, *Greek Musical writings I, The musician and his art*, p.216, Cambridge 2004.

différence de la strophe 1, une métabole apparaît dans la dernière section à partir de ἄλλα δ' ἐπ' ἄλλοις : un RÉ bécarre vient se substituer à l'hypate des hypates RÉ#.

3. *Prosodie et quantité syllabique*

La strophe 1 relevait d'une prosodie syncopée avec des effets dynamiques importants, alors que dans la strophe 2, c'est la récurrence des éléments "une longue, deux brèves" qui impose de conserver le dédoublement des deux brèves dans le rythme et, quand il le faut, par le truchement du dédoublement mélodique. Cela se produit lorsqu'à la place des deux brèves, on trouve une syllabe longue (*Bak)kheu(ôn)*, *(rî)pais*, qui sont dans l'antistrophe également, deux syllabes longues, *men* et *nun*. Dans ces deux cas, on a dédoublé mélodiquement la valeur longue, par ailleurs accentuée de manière parallèle, de la strophe à l'antistrophe : à *(Bak)kheu(ôn)* répond *men* dans l'antistrophe, dont l'accentuation invite à deux profils ascendants, avec une montée le 2e élément de la diphtongue -*kheu*-, pour *men*, une montée sur le deuxième élément de cette diphtongue, en suivant la loi voyelle brève + sonante devant devant sonante ou consonne. Quant à la syllabe *pais* affectée de l'accent circonflexe, lui répond la syllabe *nun* affectée du même accent dans l'antistrophe. Dans ce cas, le dédoublement mélodique se fait en descendant pour suivre la loi de l'accent. Ainsi, prosodiquement, on prolonge la sensation du dactyle par dédoublement mélodique, ce qui ne semble pas possible sur *ekhthistôn*, où la voyelle brève est suivie d'une sifflante, nous interdisant de dédoubler ici la longue comme précédemment.

Dans le même ordre d'idées, on a vu plus haut, dans la partie métrique, que l'adonique final commande un dédoublement mélodique sur les voyelles i et o de δεξιόσειρος et de Βάκχιος situées à la même place du vers dans la strophe et dans l'antistrophe. On a donc une strophe qui est marquée par une forte régularité et qui tranche avec la strophe 1 par sa plus grande gravité. L'élément dactylique imprime à cette strophe une *semnotês* (gravité) qui n'est pas très éloignée de la parodos lyrique de l'*Agamemnon* dans sa première partie, qui elle-même rappelait fortement

l'hexamètre dactylique[258]. C'est pourquoi la mention "un peu plus vif" de l'édition Budé en exergue de cette strophe 2 nous apparaît après coup erronée. Il semblerait que le sens du texte ait conduit à cette appréciation dans la mesure où dans la strophe et dans l'antistrophe intervient l'élément bacchique (βακχεύων 136, Βάκχιος 154) déjà mentionné. Nous avons au contraire appliqué une pulsation plus lente pour cette strophe 2 qu'elle ne l'était pour la première.

4. *Mélos*

Cette prosodie particulière demande de souligner dans la progression du *mélos* les valeurs longues. Ce sont donc ces valeurs longues qui seront affectées par les notes portant la dynamique du chant. On n'emploie pas le terme de mélodie, qui est une notion moderne, chargée de définir la mise en musique d'un texte, qui du coup ne sert plus que de support à l'écriture musicale. Dans le *mélos*, ce qui est directeur, c'est le sens et la dynamique des hauteurs de note par rapport à la place qu'elles occupent dans la strophe, même si on ne peut s'empêcher de relever quelques imitations formelles du texte par la mélodie, comme dans la première strophe du IIe *Hymne delphique à Apollon*, imitations qui ont été relevées très tôt par Th. Reinach : l'adjectif *di*^{ko}*ruphon*, "à la double crête", qualifiant le Parnasse, fait mentir la loi de l'accent, selon laquelle la syllabe accentuée est affectée, dans la mélodie, de la note la plus haute du mot, puisque la syllabe -*phon* est affectée d'une note plus haute que la syllabe -*ko*-, suivant la ligne mélodique RÉ MI RÉ FA, qui par ce double mouvement ascendant mélodique évoque musicalement le double pic du Parnasse : "le mot a deux sommets mélodiques comme le Parnasse a deux cimes"[259].

Donnons deux exemples de cette importance des hauteurs sur les longues dans la progression du

258. Sur la *semnotês* du rythme dactylique, voir Aristide Quintilien, *La Musique*, 1.24 : "Commençons par le dactyle. Il est le plus grave de tous par le fait qu'il commence toujours par la longue".

259. Th. Reinach, *Fouilles de Delphes*, III 2, n°138, Paris 1911, p.164, cité par A. Bélis dans son édition des Hymnes delphiques, *op. cit.*, p.92.

mélos.

Prenons le début de la strophe. Ἀντιτύπᾳ δ᾽ ἐπὶ γᾷ (v.134) : les valeurs longues sont, pour la première, sur Ἀν-, et pour la deuxième sur -πᾳ, et pour la troisième, sur γᾷ. La première valeur longue est le *proslambanomène*, la note la plus grave de l'échelle, et la deuxième est affectée de la note LA, qui est la parhypate du tétracorde de la mèse. Et la troisième est la *lichanos* du tétracorde de la mèse. Les notes intermédiaires du *mélos*, les deux brèves suivant la longue, étant les mêmes dans les deux cas, DO#, SOL#, servant comme notes de passage ascendantes, laissent aux valeurs longues la fonction d'imprimer à ce début de strophe son caractère ascendant. Ce sont donc les valeurs longues qui affirment la dynamique ascendante de la phrase, puisque du DO# sur Ἀν-, on progresse au LA sur -πᾳ, et au SI sur γᾷ.

Deuxième exemple, qui se trouve dans la section centrale de cette strophe : βακχεύων ἐπέπνει (v.136). Dans ce cas, les valeurs longues βακ-, -ων, -πνει sont chargées d'encadrer les éléments dédoublé ou double -χεύ-, ἐπέ-. Ces valeurs longues sont affectées de la note proslambanomène DO# grave, qui permet d'établir la stabilité de ce vers en mettant en valeur les éléments dédoublé ou double, lesquels, fidèles à l'accentuation, sont traités par des hauteurs ascendantes, DO# SOL# pour -χεύ-, et SOL# DO# aigu pour ἐπέ-.

Le *mélos* de cette strophe 2, dans la terminologie d'Aristide Quintilien, est *keklasmenon*. "Qu'est-ce que le *mélos* ? L'usage de la voix discontinue, progressant par intervalles, procurant du plaisir aux auditeurs."[260] Ce type de *mélos*, on l'a dit précédemment, se trouve rarement employé pour des chœurs ou des hymnes, mais il est pleinement justifié ici pour introduire un contraste entre la gravité générale de la strophe 2 et la jubilation des vieillards à évoquer la défaite de l'ennemi. Sans quoi on aurait l'impression d'une certaine monotonie.

Il semble que ce contraste soit l'un des traits de certains chœurs de Sophocle. On ne trouverait pas ce genre de décalage ou d'ironie chez Eschyle.

260. Aristide Quintilien, *La Musique* 17. Voir aussi Pseudo-Plutarque, *op.cit.*, 1138c, où l'auteur établit une opposition entre tenants de la *poikilia* rythmique chez les Anciens et tenants de la *poikilia* mélique et notamment des *melê keklasmena* chez les Modernes. Ce *melos keklasmenon*, d'après le traité, n'était du reste pas ignoré des Anciens.

5. *Analyse de la strophe*

Période I.

Ἀντιτύπᾳ δ᾽ ἐπὶ γᾷ πέσε τανταλωθεὶς
πυρφόρος, ὃς τότε μαινομένᾳ ξὺν ὁρμᾷ

La première section réunit à la fois le caractère *diastaltikon* de la strophe 1 et le caractère *keklasmenon* qui a pour effet de progresser d'un tétracorde à l'autre par des intervalles composés et qui sont pour la plupart des *sumphoniai*, des intervalles consonants. Pour les trois premiers dactyles, la structure mélique suit une progression parallèle : elle est ascendante, coupée à deux reprises par des intervalles descendants, formant le caractère *keklasmenon*, par un retour au proslambanomène. Ainsi le passage du proslambanomène au tétracorde des hypates se fait par une quinte ascendante, puis la seconde longue -πᾳ est affectée de la parhypate du tétracorde de la mèse, comme on l'a vu précédemment, et est suivie d'un intervalle de sixte descendante pour revenir sur le proslambanomène, à la suite de quoi le même schéma ascendant déjà emprunté au premier dactyle Ἀντιτύ- conduit le *mélos* à la lichanos SI du tétracorde de la mèse sur une croche liée au LA, parhypate, à dessein de rendre l'accent circonflexe sur γᾷ, mais sur un intervalle de seconde, pour ne pas perdre la sensation de la valeur longue, ce qui arriverait immanquablement si cet intervalle entrait lui-même dans la logique du *melos keklasmenon* avec un saut plus important. Après ce léger décrochage le *mélos* atteint la mèse, le DO# aigu sur la syllabe πέ- de πέσε ("s'écroula"), mot qui va faire l'objet d'un traitement formel, respectant la loi de l'accent, puisque de πέ- à -σε, le *mélos* effectue un intervalle d'octave descendant de la mèse au proslambanomène. La section se termine par une tenue sur le SOL#, hypate du tétracorde de la mèse, et s'achève sur un intervalle de quinte ascendante, respectant la diphtongue accentuée -θεὶς, pour rester dans l'*êthos diastaltikon*. Cette fin de section, par la tenue de la même note sur τανταλωθεὶς, permet de distinguer nettement la partie dactylique de la partie trochaïque.

La deuxième section de la période I commence par le tétracorde des hypates, avec un emprunt au tétracorde de la mèse, la parhypate LA pour marquer la syllabe accentuée -φό- dans πυρφόρος. Puis on repart sur le tétracorde de la mèse à partir de τότε, laissant place à une partie de *melos keklasmenon* sur μαινομένᾳ, suivant la quarte descendante DO# SOL#, puis la quinte ascendante SOL# RÉ# avec nouvelle descente de quinte RÉ# SOL# pour revenir sur l'hypate du tétracorde de la mèse, qui ouvre la section trochaïque, comme dans la première section. Après un premier trochée sur cette note, -νᾳ ξὺν, la fin de cette période I se fait par une montée vers le tétracorde des disjointes, suivant la progression SOL# DO# ξὺν ὀρ-, puis MI RÉ# liés sur -μᾷ.

Cette fin de période, dans l'antistrophe, permet de distinguer Θήβᾳ et nous en arrivons à une discussion possible sur le passage de la strophe à l'antistrophe relativement au choix de la *lexis*. En effet, en cette fin de période I, la situation de *responsio* est semblable à la fin de la strophe : à ὁρμᾷ dans la strophe répond Θήβᾳ dans l'antistrophe et à δεξιόσειρος dans la strophe répond Βάκχιος ἄρχοι dans l'antistrophe. Dans ces deux cas, fin de période et fin de strophe, le problème se pose dans le même sens, puisque Θήβᾳ et Βάκχιος dans l'antistrophe peuvent difficilement l'un comme l'autre, pour ne pas dire pas du tout, être traités méliquement en opposition à leur accentuation.

En fin de période I, on s'attend à une montée sur Θή- (de Θήβᾳ) et sur Βάκχιος qui de par sa position et de par l'importance du mot, réclame, comme pour Θήβᾳ, une note plus élevée que les syllabes suivantes -χιος. Nous suggérons deux manières d'envisager le *mélos* dans ces cas-là :

1. L'antistrophe est prioritaire sur la strophe pour le choix des notes : ici, on pourrait suggérer, à la place de DO# noire sur ὀρ- puis de MI RÉ# sur -μᾷ, la formule DO# MI sur ὀρ- et MI RÉ# sur -μᾷ, pour conserver dans la musique le mouvement de l'accent ici circonflexe. Ce profil serait appliqué de la même manière dans l'antistrophe sur Θήβᾳ.

2. Les deux strophes se répondent en miroir. C'est le cas que nous étudierons pour la fin de l'antistrophe, Βάκχιος ἄρχοι.

Période II

βακχεύων ἐπέπνει
ῥιπαῖς ἐχθίστων ἀνέμων.

Elle est composée de deux sections qui présentent une similarité dont on a parlé plus haut, à savoir le dédoublement des hauteurs sur les diphtongues -χεύ- et -παῖς, afin de rendre dans le *mélos* les deux brèves du dactyle initial et conserver le caractère de la strophe. C'est ce que l'on a fait en affectant -χεύ- d'une quinte ascendante DO#-SOL# liés suivant l'accentuation de cette syllabe, qui indique une montée de la voix sur le deuxième élément, et sur -παῖς un diton descendant SOL#-MI liés pour respecter la forme de l'accent circonflexe de cette diphtongue.

La première section relève du *melos keklasmenon* (cf. *supra*), la deuxième section comporte en son centre sur ἐχθίστων deux intervalles, ascendant puis descendant, qui soulignent ce caractère *keklasmenon*, dislocation du *mélos* qui est d'abord générée par la nature spécifique de ces deux syllabes ἐχ- puis -θίσ- composées d'une voyelle brève suivie d'occlusive ou sifflante, puisqu'elles obligent à un léger arrêt de la vocalisation entre deux hauteurs. C'est un phénomène qui est observable dans des cas comme celui-ci, où deux syllabes de cette nature se suivent. Et la dislocation ainsi produite privilégie ce type de solution mélique. Sans quoi, dans une progression conjointe par intervalles incomposés, la progression mélique serait contradictoire.

Période III

Εἶχε δ’ ἄλλα τὰ μέν,

La période commence par la parhypate du tétracorde de la mèse, le LA, qui permet de faire jointure avec la période précédente : après ἀνέμων FA# SOL#SOL#, qui pourrait être conclusif si l'on était en fin de strophe, la période suivante commence au demi-ton supérieur, du SOL# au LA et

descend en mouvement inverse pour suivre le mouvement accentuel, c'est-à-dire l'accent circonflexe sur Εἶ-, accent circonflexe qui ouvre également la dernière période de l'antistrophe θεῶν. Cette jointure mélique entre la période II et la période III est nécessaire pour le respect de la corrélation syntaxique des périodes II et III par la particule δὲ apparaissant au début de la période III dans la strophe comme dans l'antistrophe. Il est nécessaire ici que le *mélos* continue entre les deux périodes.

Le vers-période Εἶχε δ᾽ ἄλλα τὰ μέν, auquel répond dans l'antistrophe θεῶν δὲ ναοὺς χοροῖς doit assurer la continuité du *mélos* entre les périodes III et IV. C'est pourquoi, après une séquence brisée, Εἶχε δ᾽ ἄλ-, marquée par un intervalle de quinte descendante sur Εἶχε puis d'octave ascendante -χε δ᾽ ἄλ-, le vers se prolonge de façon suspensive par une tenue sur la parhypate LA, sur les mots τὰ et μέν. Le terme suspensif doit être employé en fonction de la *petteia*, une notion abordée par Aristide Quintilien : "Le tric-trac est [l'aspect de la mise en œuvre] par lequel nous savons lesquels des sons il faut rejeter, lesquels il faut retenir, et combien de fois il faut retenir chacun d'eux ; cet aspect nous apprend aussi par quel son il faut commencer [une mélodie] et sur lequel il faut [la] terminer ; il révèle en outre l'éthos".[261] Ici, la parhypate joue bien un rôle de note suspensive dans la mesure où elle n'est pas une note pivot du *mélos* de cette strophe. Ce qui permet de passer à la dernière période.

Période IV

ἄλλα δ᾽ ἐπ᾽ ἄλλοις ἐπενώμα στυφελί-
ζων μέγας Ἄρης δεξιόσειρος.

La première section de ἄλλα δ᾽ à στυφελί- contient une métabole *kata tropon* par substitution du RÉ bécarre grave au RÉ#. Suggérons le trope hypo-ionien avec la mèse FA# (grave)

261. *La Musique* I, 12, trad. Duysinx, p.73-74.

dont on aurait ici le tétracorde de la mèse en descendant FA# MI RÉ bécarre avec omission de l'hypate, et le tétracorde des disjointes SI LA SOL# avec omission de la nète. Cette métabole *kata tropon* marque une section qui n'est pas composée suivant un *mélos keklasmenon*, mais sans saut d'intervalle répété, et qui par la modulation produite fait comme une parenthèse, mais surtout relève le caractère choriambique nouveau de cette fin de strophe, avant de laisser place aux deux adoniques qui terminent ce chant.

2. Premier stasimon d'*Antigone*

2.1. Strophe 1 (v. 332-341 = 343-352)

	Πολλὰ τὰ δεινὰ κοὐδὲν ἀν-	I dim cho (cho, dip ia)
	θρώπου δεινότερον πέλει.	glyc
	Τοῦτο καὶ πολιοῦ πέραν	II glyc
335	πόντου χειμερίῳ νότῳ	glyc
	χωρεῖ, περιβρυχίοισιν	paraglyc
	περῶν ὑπ᾽ οἴδμασιν. Θεῶν	III dim ia
	τε τὰν ὑπερτάταν, Γᾶν	dim ia cat (ia bac)
	ἄφθιτον, ἀκαμάταν, ἀποτρύεται	IV 4 da
	ἰλλομένων ἀρότρων ἔτος εἰς ἔτος	4 da
340	ἱππείῳ γένει πολεύων.	sp cr bac (trim ia sync et cat)

ANTIGONE, Sophocle

Stasimon I, strophe 1

1. *Mètre*

La strophe est composée sur une base de glyconiens et d'iambes. On constate un développement dactylique remarquable avant la clausule iambique.

Les deux premiers vers sont en synaphie syllabique dans la strophe et dans l'antistrophe avec une correspondance un peu comique entre *anthrô/pou* et *ornî/tôn* à la charnière. Le premier vers commence sur le choriambe ; le second, après un spondée, le place au centre d'un glyconien.

S'ensuivent trois vers, deux glyconiens (base trochaïque, puis base spondaïque) et un paraglyconien dans la terminologie de W. J. W. Koster reprise par J. Irigoin (début spondaïque sur rythme ascendant).

Puis deux dimètres iambiques en synaphie (dont le second est catalectique) qui opèrent un changement de mètre, et servent de transition au finale dactylique : deux tétrapodies dactyliques pures en synaphie prosodique, suivies, d'une manière très caractéristique, d'un trimètre iambique syncopé (où l'on remarquera le spondée à valeur de dipodie).

2. *Harmonie*

Dans la continuité du mouvement amorcé dans la parodos, nous avons adopté pour ce chœur le trope éolien diatonique pour rester dans l'*êthos diastaltikon*. Mais nous avons adopté la métabole de système qui veut qu'à la paramèse RÉ# et au tétracorde des disjointes, se substitue le tétracorde des conjointes commençant par un RÉ bécarre. La métabole intervient à deux reprises dans cette strophe et celle-ci est sensible par l'alternance du RÉ bécarre et du RÉ#. La métabole de système introduit dans le *mélos* une variation dont la fonction est d'enrichir la structure sans intention formelle particulière. Néanmoins, la métabole au sens musical comme médical du terme est une affection. Cette affection, en faisant emprunter des intervalles différents à partir de la mèse, est un premier pas vers ce qui sera dénoncé par les tenants de l'ancienne musique, c'est-à-dire la chromatisation des

échelles. Aristoxène de Tarente oppose les *arkhaioi tropoi* qu'on doit traduire, non pas par *anciens tropes*, mais par *anciennes manière*s, de ces musiciens qui ramènent toujours la mélodie vers l'échelle chromatique[262]. La métabole de système introduit donc une forme d'altération, notamment par l'alternance entre la trite des conjointes RÉ bécarre et la paramèse RÉ# à partir de la mèse DO#, qui permet de traduire ici la réserve que ce Chœur célèbre de Sophocle émet sur la grandeur de l'homme.

Les témoignages ne nous disent pas où se situait précisément Sophocle entre Eschyle et Euripide du point de vue de l'enrichissement des échelles harmoniques. Entre l'ancienne pratique et la nouvelle, Eschyle et Euripide incarnent respectivement l'une et l'autre dans les *Grenouilles* d'Aristophane. Dans la mesure où Aristophane préserve Sophocle de son ironie, quant à leurs *mélê*, et conformément au commentaire des Anciens qui sont tous laudateurs à l'égard de la douceur des *mélê* de Sophocle[263], on peut raisonnablement considérer que, sans multiplier les chromatismes comme le feront Euripide et Timothée, Sophocle a adouci et enrichi les échelles musicales jusqu'alors employées dans la lyrique chorale et dans la tragédie. Quoi qu'il en soit, l'emploi de la métabole de système ne qualifie pas à elle seule la beauté d'un chant ni sa suavité.

Ce que nous disent ces témoignages de toute évidence, c'est que les chœurs de Sophocle étaient plus agréables vraisemblablement que les autres. Ce qui doit se traduire par une composition faisant ressortir des beautés structurelles susceptibles de faire de chaque chant une pièce de musique comparable à des chœurs lyriques hors tragédie. C'est cette richesse et cette singularité qui, dans la mise en musique des différentes strophes sur lesquelles nous avons travaillé, nous a autorisé à des compositions méliques beaucoup plus ornées que chez Eschyle.

Les prédispositions de Sophocle à traiter ces parties chorales comme de véritables chants choraux nous font penser qu'il fut contemporain d'Euripide et que sans présager qu'Euripide ait pu

262. Aristoxène, *Eléments harmoniques* I, 23 Meibom = A. Barker, *Greek musical writings*, II, Oxford 2004, p.141-142.
263. Sur cette douceur, voir l'article Sophocles dans *Music of ancient Greece* de Solon Michaelides, Londres 1978, p.301-302.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

avoir une influence directe, par retour, sur Sophocle, Euripide développant le chromatique que Sophocle a lui-même introduit avec l'apport de l'harmonie phrygienne et du genre dithyrambique dans la tragédie,[264] on peut dire que Sophocle a sa part dans l'évolution vers la nouvelle musique, sans que ces innovations ne suscitent de critiques de la part de ses contemporains.

Le passage d'un tétracorde à l'autre se fait par l'intervalle de triton notamment, comme dans la strophe 1 de la parodos. Du point de vue harmonique, on exploite dans ce chant toutes les possibilités offertes par une échelle diatonique avec métabole de système aux conjointes.

L'échelle est la suivante :

[SOL#] FA# MI RÉ# DO# SI LA SOL# SOL# FA# MI RÉ# DO#

tétrac. des disjointes *tétrac. de la mèse* *tétrac. des hypates* *prosl.*

[FA#] MI RÉ bécarre DO#

tétrac. des conjointes

Le tétracorde des conjointes est utilisé de manière limitée aux trois degrés MI RÉ bécarre DO#, paranète, trite et mèse.

3. *Prosodie et quantité syllabique*

Le *stasimon* 1 d'*Antigone* ménage des effets dynamiques tout en contraste, et de toute la pièce, c'est le morceau le plus vif du point de vue prosodique. Les séquences correspondant aux deux premières périodes, jusqu'à περιβρυχίοισιν, jouent sur le déplacement des éléments longs et brefs, et sur le choriambe qui occupe la première place du vers, puis la place centrale. Les vers à quatre temps marqués alternent entre un premier élément choriambique, puis spondaïque, puis trochaïque, puis à nouveau spondaïque. L'alternance est recherchée, comme on le voit au vers 3 (Τοῦτο καὶ) jusqu'à construire une unité symétrique autour de son centre, puisque ce glyconien, v. 334, comporte un trochée, un choriambe et un iambe. Cette structure en miroir permet de renverser

264. A la fin de la *Vie de Sophocle*, il est dit (Aristoxène, fr. 79 Wehrli) que "le premier des poètes d'Athènes, il a introduit la mélopée phrygienne dans ses propres chants et leur a donné un tour dithyrambique"

les points d'appui ou temps marqués entre la première et la deuxième partie du vers.

On note dans l'antistrophe la variation de la quantité sur la base du glyconien, spondaïque (καὶ θη-ρῶν, v.344), en contraste avec cette alternance quantitative, le vers suivant assure une prosodie égale de la strophe vers l'antistrophe : à πόντου répond πόντου, à χειμερίῳ répond τ᾽ εἰναλίαν et à νότῳ répond φύσιν. On peut parler ici de signature prosodique.

C'est le propre des chœurs tragiques dans *Antigone*, de marquer de la strophe à l'antistrophe, dans la disposition des phonèmes, jusque même dans la répétition de mots, une prosodie à la fois rythmique, phonique et accentuelle. Cette remarque nous permet d'envisager plus concrètement les intentions du poète compositeur. Le glyconien, qui sert cette signature prosodique, évoque clairement le balancement, le point d'équilibre entre l'alternance des temps forts et faibles d'une part, et leur permutation, à l'image du choriambe, qui en est l'expression la plus ramassée.

Dans les deux dernières périodes, iambique puis dactylique avant la clausule, ce renversement entre temps fort et temps faible est fortement marqué, puisque la période iambique est construite sur un parallélisme phonique, d'un vers à l'autre, et à l'intérieur du vers ensuite : d'un vers à l'autre, à ὑπ᾽ οἴδμασιν répond ὑπερτάταν, et à Θεῶν périspomène répond Γᾶν périspomène ; à l'intérieur du vers ensuite, au v. 338, se répondent en écho τε τὰν (ὑπερ)τάταν, puis Γᾶν, où l'*alpha* permet un dédoublement de la voyelle sur la catalexe. Enfin dans la dernière période, les dactyles sont fortement marqués au v. 339, par l'*alpha* au temps fort et au temps faible, ἄφθιτον, ἀκαμάταν, ἀποτρύεται et à la fin du v. 340, par la répétition ἔτος εἰς ἔτος.

La clausule commence par un effet prosodique majeur, le *spondeion meizdon*, issu de dipodie iambique. Dans la strophe, les deux syllabes ἰπ-πεί(ῳ) se répondent en miroir et s'opposent par le constraste des quantités vocaliques. La voyelle brève (aspirée) en syllabe fermée devant double occlusive produit, par l'impossibilité de la prolonger, un effet suspensif entre les deux syllabes, alors même que cette syllabe est censée représenter une super-longue. Dans l'antistrophe, l'élément vocalique long initial engage une dilatation plus évidente pour une longue issue d'une

syncopation.

4. *Mélos*

Le mélos a pour fonction d'articuler les différentes phases de cette strophe organisées par des séquences qui tout en divergeant métriquement présentent une identité forte que l'on retrouve très clairement dans l'antistrophe dans un jeu à la fois syntaxique et phonique. La première séquence constituée des deux premiers vers associe des effets majeurs de syncopation à des attaques sur oclusives qui les renforcent, à l'intérieur d'une structure en miroir où Πολλὰ au début du vers 1 prépare πέλει à la fin du vers 2 lui-même précédé de δεινότερον qui renvoie directement à τὰ δεινὰ qui suivait Πολλὰ et avec au centre des deux vers la synaphie syllabique sur ἀν-θρώπου qui a pour fonction d'accentuer l'effet de syncope avec ces trois longues an-trô-pou consécutives qui contrastent avec la caractère iambo-choriambique de l'ensemble.

Le *mélos* va dégager par des séquences d'intervalles composés descendants puis ascendants, suivant un profil *kéklasménon,* les moments clés qui assurent à la fois l'équilibre entre les deux vers et marquent en même temps le caractère syncopé : sur τὰ δεινὰ κοὐ- lors du changement du choriambe au dimètre iambique, la paramèse ré dièse est associée à l'hypate de la mèse (SOL#) à deux reprises à suivre constituant une courbe descendante-ascendante-descendante au moyen de l'intervalle de quinte. De façon similaire, c'est l'hypate SOL# qui à son tour sur la finale -που va assurer le passage descendant puis ascendant au tétracorde des disjointes qui se développe à partir de ἀν-, première syllabe du mot.

La deuxième séquence marquée par le glyconien se distingue du reste par une composition qui resserre le chant autour de la métabole de système RÉ bécarre et de son alternance avec la paramèse RÉ# jusqu'à la fin du vers 335 où la chute de triton RÉ#-LA sur νότῳ donne le signal de la fin de ce passage métabolique. La séquence se termine par un paraglyconien dont le premier

élément χωρεῖ rattaché syntaxiquement avec ce qui précède est composé d'un emprunt dans le tétracorde des disjointes (MI-RÉ# descendant sur -ρεῖ) qui entame un mouvement descendant pour assurer le passage de cette partie supérieure du mélos au tétracorde de la mèse puis des hypates qui vont permettrent de distinguer à partir de περῶν la séquence iambique.

L'emploi de la métabole sur le 2e vers iambique à partir de τε τὰν (RÉ bécarre sur τὰν) permet cette fois de distinguer le jeu phonique engagé dans ce vers 338 sur la voyelle nasale '*an*' redoublé de l'allitération en dentales (τε τὰν / τάταν - relevée en fin de vers par le rejet de Γᾶν affecté du RÉ dièse pour assurer l'articulation syntaxique avec le vers suivant qui commence dans le tétracorde des disjointes et se termine sur la parhypate LA) et d'assurer la synaphie prosodique entre les vers 339 et 340: le triton descendant sur -εται après la répétition de la paramèse (RÉ#) peut être perçu comme conclusif, compte tenu du statut particulier de cet intervalle à cette place (paramèse vers parhypate), et assure par là la pause avant ἰλλομένων.

La continuité de la séquence dactylique commencée sur ἄφθιτον est en revanche assurée par la reprise sur la syllabe -ἰλλ du SOL#, hypate de la mèse, aboutissement de la ligne descendante commencée sur -εται : le chant se dédouble sur cette syllabe par un intervalle de quinte ascendant qui annonce dynamiquement la reprise du dactyle fermement marqué par la chute au temps fort au dactyle suivant de 7e où après un passage par le tétracordes des disjointes s'effectue un retour à l'hypate de la mèse sur -νων : le mélos, par son ascension sur ἰλλομέ- et la chute de 7e, assure donc la continuité dans ses intervalles composés descendants et ascendants (triton descendant sur -εται , quinte ascendante sur ἰλλ- puis 7e descendante sur -μένων), la continuité de la sensation dactylique par ses mouvements diastématiques.

Après la fin de cette séquence daclytique continuée dans le tétracorde de la mèse, un mélos *kéklasmenon* affecte le dernier vers iambique syncopé qui implique pour la circonstance un changement de battue puisque l'unité de la noire pointée dans le système rythmique choisi se substitue ici à la noire qui était l'unité de l'ensemble de la strophe.

5. *Analyse*

- Vers 332 : montée puis descente par le tétracorde de la mèse vers le tétracorde des disjointes suivant l'articulation expliquée *supra* dans la partie précédente sur le mélos, puis à partir de la synaphie syllabique sur ἀν-θρώπου le mouvement '*kéklasmenon*' disparaît pour laisser place à une ligne stationnaire autour de la paramèse dans la continuité des deux premières longues de ἀν-θρώπου.

- Vers 334 : les assonances en *o/ou/oi*' , continuées sur le vers 336 et 337 visent à valoriser ces syllabes par le jeu de métaboles entre le RÉ bécarre et le RÉ# oscillant entre la mèse et la trite des disjointes (MI) qui affecte ces syllabes en assonance : '*tou-ou*' sur RÉ bécarre – DO#, '*poliou-ou*' sur RÉ# - RÉ bécarre - DO#, πόντου sur RÉ#, (χειμερί)-ῳ νό-(τῳ) DO#-RÉ#.

- Vers 336 : la descente amorcée sur χωρεῖ permet de traiter le mot-mesure περιβρυχίοισιν sur le tétracorde de la mèse.

- Vers 337 : la correspondance des accents circonflexes de περῶν et Θεῶν en début et fin de vers permet d'inverser le mouvement descendant amorcé à l'intérieur du vers (ὑπ᾽ οἴδμασιν) et au vers suivant.

- Vers 338 : la séquence τε τὰν / τάταν conduit à un motif ascendant ou l'accentuation ne conduit pas le mélos, où c'est le mélos qui conduit l'accentuation jusqu'à la finale Γᾶν à rattacher au vers suivant selon l'analyse du mélos *supra*.

2.2. Strophe 2 (354-62=363-75)

	Καὶ φθέγμα καὶ ἀνεμόεν	prosod
355	φρόνημα καὶ ἀστυνόμους	prosod
	ὀργὰς ἐδιδάξατο καὶ δυσαύλων	prosod, bac
	πάγων ἐναίθρεια καὶ	ia, cr
	δύσομβρα φεύγειν βέλη	ia, cr
	παντοπόρος· ἄπορος ἐπ᾽ οὐδὲν ἔρχεται	dip anap ou ia, trip ia
	τὸ μέλλον· Ἅιδα μόνον	ia, cr
360	φεῦξιν οὐκ ἐπάξεται·	cr, ia
	νόσων δ᾽ ἀμηχάνων φυγὰς	dim ia
	ξυμπέφρασται.	trip ia cat (cr + longue)

Mètre

Le rythme change avec cette deuxième strophe, portée par un élément ascendant à 3 temps marqués, d'attaque iambique ou anapestique, le prosodiaque. Cet élément est donné trois fois, et la troisième fois il est en synaphie syllabique avec un bacchée, qui inaugure une série d'éléments iambiques syncopés. Très remarquable au climax de la strophe, le vers 358 = 370, avec son attaque anti-dactylique et ses brèves s'achevant en un mouvement iambique et dont l'interprétation générale est sujette à caution : iambes ou anapestes ? En tout cas, la suite de brèves, très sensible, avec les jeux de mots présents dans la strophe et dans l'antistrophe, joue un peu le rôle des dactyles à la fin de la strophe précédente et annonce la clausule, retardée par un retour aux dimètres iambiques (crétiques et dipodies iambiques), et se présentant sous la forme d'un élément de quatre syllabes un peu insolite, dans lequel on ne verra pas une dipodie trochaïque, mais la contraction d'un élément de tripodie à crétique initial.

Cette strophe n'a pas été encore chantée par la troupe Démodocos, sinon dans l'*Antigone abyssinienne*, sur une lyre éthiopienne...

3. *Antigone*, stasimon 2

Strophe 1 (582-93 = 594-603)

	Εὐδαίμονες οἷσι κακῶν ἄγευστος αἰών.	I prosod, trip ia cat
	Οἷς γὰρ ἂν σεισθῇ θεόθεν δόμος, ἄτας	dip tro, hém fém
585	οὐδὲν ἐλλείπει γενεᾶς ἐπὶ πλῆθος ἕρπον·	dip tro, hém, bac //
	ὅμοιον ὥστε ποντίαις	II dim ia
	οἶδμα δυσπνόοις ὅταν	cr, ia
	Θρῄσσῃσιν ἔρεβος ὕφαλον ἐπιδράμῃ πνοαῖς,	trim ia lyr //
590	κυλίνδει βυσσόθεν	III bac, cr
	κελαινὰν θῖνα καὶ δυσάνεμοι,	bac, cr, ia
	στόνῳ βρέμουσιν ἀντιπλῆγες ἀκταί.	trim ia cat

1. *Mètre*

Cette strophe du 2e stasimon, qui intervient après que Créon a fait emmener les deux sœurs, a deux mouvements : le premier, fait d'éléments dits autrefois dactylo-épitrites ; le second, purement iambique, où l'on distingue deux parties.

Sur une attaque lente et ascendante à spondée initial, la sentence qui inaugure la strophe est donnée sur un mètre anapesto-iambique associant deux tripodies. Puis le vers suivant, qui dément la sentence initiale, inverse le rythme et l'ordre des séquences binaires et ternaires : le vers devient trochaïco-dactylique. Le troisième vers continue le mouvement du second. A noter que le mot *âtâs* est syntaxiquement à rattacher au second vers. Toute pause est donc à éviter après ce mot. La synaphie prosodique (consonne finale / voyelle intiale ; élision dans l'antistrophe) semble du reste empêcher la pause.

Après cette première période, il y a une pause, comme l'indique la strophe (*brevis in longo*, *herpon*, devant voyelle initiale). Dans l'antistrophe, la phrase enjambe.

La deuxième période comprend deux dimètres iambiques, suivis d'un trimètre affecté de plusieurs résolutions (3 tribraques consécutifs), climax de la strophe.

ANTIGONE, Sophocle

Stasimon II, strophe 1

Echelle

Degrés Conjointes

La strophe se termine par un dimètre (bacchée, crétique, schéma répété dans le trimètre qui suit) débouchant sur 2 trimètres dont le second est catalectique en position de clausule.

2. *Harmonie*

Le trope est toujours l'éolien diatonique, assorti de la métabole de système introduite à la strophe 1 du stasimon 1. La métabole de système, par substitution du RÉ bécarre au RÉ# est ici complète puisque le tétracorde des conjointes est utilisé intégralement : FA# MI RÉ bécarre DO#. La métabole qui n'intervenait qu'à un moment précis dans le stasimon 1 est utilisée ici sur l'ensemble du chant pour les deux premières périodes et cesse à la troisième période qui est écrite en grande partie dans la partie basse de l'échelle, c'est-à-dire le tétracorde des hypates et le proslambanomène. Du point de vue harmonique, les passages d'un tétracorde à l'autre, que ce soit du tétracorde des disjointes ou des conjointes vers la mèse ou de la mèse vers ces deux tétracordes, se font en utilisant autant les *sumphoniai* que l'intervalle de triton, qui intervient dès le premier vers.

La tessiture choisie, du DO# grave au FA# aigu, donne une large place à l'octave centrale mèse - proslambanomène, qui est le premier intervalle, ascendant, de ce chant.

Le système harmonique, dans le cas du diatonique ici, favorise les intervalles incomposés dans la zone de la métabole, c'est-à-dire mèse, trite, paramèse. Hors de cet ensemble resserré, ces trois notes constituant le *puknon* du tétracorde des conjointes en chromatique (DO#, RÉ, RÉ#), l'harmonie diatonique exploite massivement les intervalles composés, en les associant au besoin, pour former des sortes d'arpèges donnant au chant un caractère de forte amplitude lyrique qui convient spécifiquement à une prosodie générant une pulsation assez lente. C'est l'un des points fondamentaux, nous semble-t-il, de la traduction harmonique du rythme des strophes chorales tragiques. A un caractère métrique énergique correspondra une harmonique resserrée. A l'inverse, à un caractère métrique ample correspondront des harmonies élargies. Nous reprenons ici les termes de Cléonide.

Le témoignage du papyrus d'*Oreste* (Vienne, n°G2315) d'Euripide confirme cette hypothèse puisque au mètre dochmiaque, agité, correspond une harmonie resserrée, qu'on transcrive la notation en chromatique ou en enharmonique (puisque la notation antique ne nous permet pas de faire assurément la différence). Or, il est un élément d'explication que nous avons expérimenté en faisant accompagner le Chœur des *Bacchantes* d'Euripide par un aulos mis au point par les soins de Fantine Cavé-Radet en 2012. Dans les traits rapides, les intervalles incomposés (ton, demi-ton et *dieseis*) sont plus harmonieux, plus clairs, plus puissants, que les intervalles composés qui, outre les *sumphoniai* quarte, quinte et octave, sont moins harmonieux. L'aulos sonne mieux dans les passages lents avec des intervalles composés, et sonne mieux dans les passages rapides avec des intervalles incomposés.

L'échelle est donc la suivante :

[SOL#] FA# MI RÉ# DO# SI LA SOL# SOL# FA# MI RÉ# DO#

tétrac. des disjointes *tétrac. de la mèse* *tétrac. des hypates* *prosl.*

FA# MI RÉ bécarre DO#

tétrac. des conjointes

3. *Prosodie et quantité syllabique*

Ce qui frappe dans la strophe 1 du *stasimon* 2, c'est la fluidité, pour ne pas dire la suavité, de la succession des phonèmes. Cela vient du fait que les valeurs longues, dans cette strophe (et aussi dans l'antistrophe) sont, pour la plupart, des diphtongues ou des syllabes longues de type voyelle brève + n, m, l ou r. Dans le détail des vers, on s'aperçoit qu'à de très rares exceptions, βυσ- (βυσσόθεν, v. 590) ou δυσ- (δυσπνόοις, v. 587), tous les éléments longs peuvent être dédoublés. Cette réalité phonétique permet de conclure cette strophe par un tempo lent. Car il s'agit bien d'un choix du poète d'avoir privilégié ce type d'élément long pour favoriser les dédoublements mélorythmiques. Du coup, les éléments brefs perdent sensiblement dans le chant, comme dans la

prosodie, leur identité de valeur brève en opposition aux valeurs longues, le dédoublement très important des éléments longs conduisant à la perte du sentiment de l'alternance longue / brève. Il n'y a finalement que dans la période III, fortement iambique et fortement marquée par la succession des bacchées et des crétiques, que cette l'aternance redevient vraiment sensible : sentiment confirmé par le dernier vers, dont la structure phonique est très proche du dernier vers de l'antistrophe, le schéma accentuel étant rigoureusement le même et créant un balancement très net entre la première partie (la première dipodie iambique, avec un accent à chaque fois sur la brève) et, à la fin du vers, avec l'accent circonflexe sur l'avant-dernier temps marqué et un accent aigu sur la dernière syllabe.

Enfin, dans ce caractère général lent et majestueux, le dernier vers de la période II, dans la strophe comme dans l'antistrophe, crée un effet de trouble et d'agitation par la succession des trois tribraques -σιν ἔρεβος ὕφαλον ἐπι- (deux tribraques dans l'antistrophe).

4. *Mélos*

Le mélos doit rendre compte des effets de contraste qui interviennent à l'intérieur des périodes et entre les deux parties de la strophe. Tout d'abord, c'est le renversement des temps forts et faibles entre le premier et le 2e vers de la séquence anapesto-iambique vers la séquence trochaïcho-dactylique qui est en soi une forme métabolique puisqu'il y a renversement des appuis suivant une organisation rigoureuse : la métabole de système c'est-à-dire la substitution des tétracordes des conjointes aux tétracordes des disjointes va caractériser le 2e vers qui est composé sur ce tétracorde des conjointes après l'alternance entre paramèse (RÉ#) et trite des conjointes (RÉ bécarre) qui jouent au début du vers sur Οἷς γὰρ ἂν.

Un deuxième aspect du mélos dans cette alternance des deux premiers vers et qu'on retrouvera au vers 789 et 790 et 791 est le passage d'un mélos par intervalles composés qui fait se succéder en montant et en descendant les passages du proslambalomène au tétracorde des hypates

en passant par le tétracorde de la mèse à un mélos concentré sur un seul tétracorde, le tétracorde des conjointes au vers 584 et le tétracorde des hypates au vers 590-91.

Hors ces deux passages contrastés des vers 583-84 puis 589-90, le mélos de ce 2e stasimon se caractérise par l'articulation des tétracordes des disjointes, de la mèse, des hypates et du proslambalomène dans une progression qui n'est pas propre au mélos *kéklasmenon* c'est à dire par juxtaposition d'intervalles composés ascendants, descendants: le passage d'un tétracorde à l'autre ou au proslambanomène suit une progression qui n'est pas brisée du fait de l'enchaînement en montant ou en descendant d'intervalles qui tout en étant composés suivent une ligne régulière dans la montée comme dans la descente.

De la sorte, le chant parvient à laisser la sensation d'une courbe continuelle, malgré un ambitus important, les seuls cas de mélos *kéklasmenon* se situant au point d'articulation rythmique fort marquant la fin d'un vers, comme c'est le cas au vers 583 sur la succession κακῶν ἄ- : chute du DO# au SOL# puis remontée par le triton (SOL#-RÉ bécarre sur ἄ-) ou au dernier vers στόνῳ βρέμου(σιν) qui s'effectue par un passage d'une quinte descendante puis d'une octave ascendante puis d'une quarte descendante.

5. *Analyse*

Εὐδαίμονες οἷσι κακῶν ἄγευστος αἰών.
Οἷς γὰρ ἂν σεισθῇ θεόθεν δόμος, ἄτας
οὐδὲν ἐλλείπει γενεᾶς ἐπὶ πλῆθος ἕρπον·
ὅμοιον ὥστε ποντίαις
οἶδμα δυσπνόοις ὅταν
Θρῄσσῃσιν ἔρεβος ὕφαλον ἐπιδράμῃ πνοαῖς,
κυλίνδει βυσσόθεν
κελαινὰν θῖνα καὶ δυσάνεμοι,
στόνῳ βρέμουσιν ἀντιπλῆγες ἀκταί.

Le chant commence par un intervalle d'octave ascendant sur les deux premières longues puis continu par une succession d'intervalles incomposés qui met en valeur les accents circonflexes SI-FA# sur οἶ(σι,) DO#-SOL# sur (κα)κῶν. La séquence iambique qui termine le vers par le retournement qu'elle implique s'ouvre sur la métabole de système où la première syllabe en arsis ἄ(γευστος) est affectée du RÉ bécarre, le mélos restant composé d'intervalles composés d'abord descendant, puis ascendant.

Le vers suivant, inversant le rythme, est composé dans le tétracorde des conjointes pour marquer l'association entre la séquence iambique précédente et la séquence trochaïque jusqu'au RÉ bécarre affectant le *omicron* de θεόθεν qui installe une hésitation qui durera tout au long du chant entre tétracorde des conjointes et tétracorde des disjointes sur des syllabes accentuées ($$).

La liaison du vers 2 au vers 3 de ἄτας vers οὐδὲν se fait par une ligne descendante qui commence sur δόμος et la tenue de la mèse DO# au début du vers 3 dans la continuité de la finale du vers 2 sur -τας qui sans cela aurait un effet conclusif, ce qui n'est pas possible ici.

Sans parler de mélos *kéklasmenon* les mouvements ascendants et descendants qui s'effectuent à partir de là utilisent des intervalles composés : sur -λεί- quinte ascendante, ou encore l'intervalle de triton qui permet de relier le tétracorde de la mèse à la paramèse, comme c'est le cas sur -πει γενεᾶς en descendant (RÉ#-LA bécarre), intervalle redoublé sur – ᾶς par le dédoublement de la syllabe respectant l'accent circonflexe.

La fin du vers continue la descente amorcée en passant du tétracorde de la mèse au proslambalomène pour une remontée sur le tétracorde des hypates FA#-SOL# sur ἕρπον . La séquence iambique qui commence alors associe syncopation et mélos *kéklasmenon* avec des montées et des descentes du tétracorde de la mèse au tétracorde des hypates jusqu'à la syllabe dédoublée οἶδ- affectée du RÉ bécarre, maintenant l'indécision harmonique sur ce degré porteur de

la métabole de système. Fin conclusive du vers sur la montée et la descente SOL#-DO# puis DO#-SOL dièse sur ὅταν.

Au vers 588 le mélos de l'ensemble du vers est le même qu'au vers 583 afin de confirmer la progression ample de la ligne de chant qui se distingue par l'emploi des *sumphoniai* (consonants) qui sont la marque de cet é*thôs diastaltikon* appliqué ici à un tempo beaucoup plus lent en comparaison avec la parodos étudiée précédemment. Ainsi ce qui caractérise ce chant est l'association de l'amplitude des intervalles et de leur articulation par des montées et des descentes régulières associées à la majesté de cette strophe qui tient essentiellement dans la régularité de ses éléments métriques.

Au vers 589 la succession des tribraques à partir de -σιν ἔρε- provoque en fin de vers la répétition de la métabole RÉ bécarre sur πνοαῖς juste après -δράμῃ : à la sensation d'accélération du mouvement correspondent deux sauts d'intervalles valorisant cette métabole, un intervalle de quatre tons sur -πιδρά- et l'intervalle de triton πνοαῖς, cette association préparant la clausule qui se décompose en deux phases bien distinctes.

Les vers 590-91 produisent un effet de balancement régulier par la succession des bacchées et des crétiques qui fait de ces deux vers un ensemble compact, recentré autour du bachée κελαινὰν qui touche le point bas de l'échelle avec la répétition sur ces deux syllabes longues -λαινὰν du proslambalomène. Hors cette note et le passage sur la parhypate de la mèse (LA), les deux vers se tiennent dans une progression d'intervalles incomposés ou composés du tétracorde des hypates. Cette position tout à fait singulière dans un chant qui repose sur des mouvements amples rappelle le vers 584 où étaient renversés les éléments métriques et l'un comme l'autre ces deux passages remplissent une fonction équilibrante : d'une certaine manière ils inversent le cours lyrique et passionné diastaltique de cette ode au bonheur.

Le vers 584, comme les vers 590 et 591, s'oppose aux fluctuations de la parole et de la pensée en rétablissant l'équilibre comme pour rappeler l'usage de la raison qui en toutes

circonstances est le seul garant véritable du bonheur : entre le Stasimon I qui exaltait le génie humain et le Stasimon III consacré aux troubles érotiques, le Stasimon II oppose une gravité qui s'exprime par les renversements métriques et méliques. Le dernier vers, par ses appuis au temps fort très réguliers revêt la forme d'une sentence : le malheur s'abat aussi implacablement que le bonheur humain est fragile et toujours menacé : c'est ce que cette succession d'iambes, suivant une prosodie très régulière, oppose au balancement rêveur du début de la strophe.

4. ***Antigone*, stasimon 3**

Couple strophe / antistrophe unique (781-90=791-800)

	Ἔρως ἀνίκατε μάχαν,	I épichor (dip ia cho)
	Ἔρως, ὃς ἐν κτήμασι πίπ-	épichor (dip ia cho)
	τεις, ὃς ἐν μαλακαῖς παρει-	glyc
	αῖς νεάνιδος ἐννυχεύεις,	hippon (glyc hypercat)
785	φοιτᾷς δ᾽ ὑπερπόντιος ἔν τ᾽	II épichor
	ἀγρονόμοις αὐλαῖς·	basilique (hémi-ascl 2)
	καί σ᾽ οὔτ᾽ ἀθανάτων	III mécénatéen (hémi-ascl 1) +
	φύξιμος οὐδεὶς οὔθ᾽	basilique (hémi-ascl 2) = asclépiade min
	ἁμερίων ἐπ᾽ ἀνθρώ-	aristoph (résolution initiale dans l'ant.)
790	πων. Ὁ δ᾽ ἔχων μέμηνεν.	aristoph (dim cho cat)

1. *Mètre*

La strophe de cet étonnant hymne à Eros, quasi satyrique, chanté par le Chœur des Vieillards thébains, suit une métrique iambo-choriambique.

Deux dimètres épichoriambiques ouvrent la strophe, avec un rythme iambique pur

ANTIGONE, Sophocle

Stasimon III, strophe 1

inauguré par le nom d'Eros repris en anaphore. Le second épichoriambique enjambe de manière expressive (πίπ/τεις) sur un glyconien, lui-même enjambant sur un hipponactéen. Nous sommes dans une logique de synaphie syllabique. Les fins de mètre ne coïncident pas avec les fins de mot.

La période II comprend un dimètre épichoriambique et un hémi-asclépiade (basilique, dans la terminologie de l'école française, d'après l'hémistiche d'Horace "edite regibus"), qui sera repris dans la période III.

La période III commence par un asclépiade mineur, formé comme il se doit de deux tripodies, mécénatéen et basilique ; deux aristophaniens (dimètres choriambiques catalectiques) forment la clausule. Le dernier mot oppose en *responsio* folie humaine (μέμηνεν) et force divine (Ἀφροδίτα).

2. *Harmonie*

Composition en éolien diatonique, où éolien désigne, dans l'échelle de référence alypienne, la mèse DO#. Comme dans le stasimon 2, emploi du tétracorde des conjointes en parallèle avec celui des conjointes suivant la métabole de système déjà utilisée. Avec une tessiture d'octave, du FA# aigu au FA# grave.

L'articulation entre les tétracordes respecte un mouvement conjoint sur l'ensemble de la strophe, où le chant emprunte toujours le tétracorde de la mèse pour passer des tétracordes supérieurs (disjoint, conjoint) au tétracorde des hypates, qui ne repose ici que sur les deux notes supérieures, le chant ne descendant pas au-dessous du FA# grave.

La métabole de système apparaît principalement par la permutation du RÉ# et du RÉ bécarre dans le cours du chant, où le tétracorde des conjointes, en tant que tel, n'apparaît qu'une seule fois. Le sens de cet emploi est de faire intervenir le *puknon* chromatique DO# RÉ bécarre RÉ# à dessein de chromatiser le genre diatonique. On peut donc considérer ici que métabole de système et métabole de genre se confondent presque. La raison en est le caractère général de cette strophe

qui est précisément aux antipodes du deuxième *stasimon*.

Le *stasimon* 1, comme nous l'avons vu, était extrêmement lyrique, très harmonisé, sur un tempo lent qui favorisait les intervalles composés et des dédoublements réguliers conduisant à une amplitude variée et un *mélos* de type *keklasmenon*. Dans le *stasimon* 3, en revanche, la composition de la strophe comme de l'antistrophe révèle une intention très agitée et le *mélos* a la charge de traduire la violence du contraste entre le calme des Bienheureux du *stasimon* 2 et le saisissement qui s'empare des victimes d'Eros dans ce *stasimon* 3. C'est ce que la prosodie nous confirme.

L'échelle est la suivante :

[SOL#] FA# MI RÉ# DO# SI LA SOL# SOL# FA# [MI RÉ#]

tétrac. des disjointes *tétrac. de la mèse* *tétrac. des hypates*

FA# MI RÉ bécarre DO#

tétrac. des conjointes

3. *Prosodie et quantité syllabique*

Dans ce *stasimon* 3, nous avons un exemple de contraste prosodique très fort et très évident au milieu de la tragédie. En effet le *stasimon* 2 et le *commos* du quatrième épisode, qu'on présentera ensuite relèvent d'une prosodie majestueuse, où les éléments longs et les éléments brefs sont harmonisés de manière à ne pas faire ressortir ni rendre trop sensible l'alternance longue / brève générale qui dans ce *stasimon* 3, en revanche, est très marquée. En fait, le *stasimon* 3 est en contraste avec tous les chœurs de cette tragédie. Ce *stasimon*, composé d'une seule couple de strophe et antistrophe, prépare l'intervention chantée d'Antigone qui survient juste après des anapestes de transition annonçant l'arrivée d'Antigone. De même qu'on a évoqué l'*êthos diastaltikon* pour la parodos, ce *stasimon* relève très clairement de l'*êthos sustaltikon*, que Cléonide, dans le passage cité plus haut, associe aux *erôtika pathê*, à la différence de l'*êthos diastaltikon* qu'il associe au seul terme *tragôidia*.

L'étude de la prosodie de ce *stasimon* nous permet de saisir précisément la différence entre un caractère *syncopé* comme celui de la strophe 1 de la *parodos* et un caractère qu'on pourrait définir comme *relâché*. Dans le cas du caractère relâché, la prosodie est marquée par des césures régulières, fortes, à l'intérieur des *côla*, qui créent une dislocation de la prosodie.

Examinons-la en détails.

L'anaphore de Ἔρως, du vers 1 au vers 2, est elle-même renforcée par l'anaphore de ὃς, du vers 2 au vers 3. Ἔρως s'en trouve comme détaché en début de vers. En effet, à l'invocation première du vers 1 Ἔρως, le deuxième Ἔρως, en tant que motif répété, marque une diérèse avec le vers 1 qui précède, et l'on constate que la synaphie métrique entre μάχαν et la voyelle initiale de Ἔρως est remise en question par l'articulation musicale, le *mélos*. Car ici, la synaphie est entravée, soufflée par la répétition de cette invocation. Et à la place d'une jointure douce, on a, non pas une coupe forte, mais une reprise de glotte, où se superposent la synaphie métrique et l'expressivité prosodique de l'attaque sur la voyelle initiale.

Immédiatement après ce premier effet, un deuxième du même ordre intervient après cette reprise de l'invocation Ἔρως dans la formule ὃς ἐν, avec aspiration initiale. Là encore, la prosodie fait jouer ensemble deux sensibilités contradictoires, la continuité par la synaphie et la rupture par l'attaque. Le même phénomène se reproduit au vers suivant entre πίπτεις et la reprise anaphorique de ὃς ἐν. Même phénomène dans l'antistrophe avec la reprise en anaphore de σὺ καὶ. A la question de savoir si généralement le *mélos* s'impose à la strophe et à l'antistrophe de manière égale ou si c'est la strophe qui impose le *mélos* à l'antistrophe, on a là un élément de réponse, qu'on peut aussi trouver dans le 2e *stasimon* des *Perses* d'Eschyle avec la triple anaphore de Xerxès dans la strophe et des navires dans l'antistrophe : nous avons bien dans certains cas, comme ici, un *mélos* qui est imposé par la strophe à l'antistrophe. On peut alors, et uniquement semble-t-il dans ce cas, poser l'hypothèse que l'antistrophe s'adapte en tout point à la strophe. Peut-on étendre cette hypothèse à l'ensemble des strophes d'*Antigone* de Sophocle, à l'œuvre entière de Sophocle, ou à l'ensemble des

tragédies, il est impossible de le dire. Mais dans ces cas précis, comme ici dans le *stasimon* 3, il est indubitable que la composition de la strophe et particulièrement la composition lexicale, articulée au *mélos* musical, déterminent le chant dans son ensemble. Et dans ce cas effectivement, l'antistrophe s'adapte au *mélos* et au texte de la strophe.

Il se trouve qu'au vers antistrophique 797, dans la période III, l'asclépiade mineur commence par une résolution de la longue de la strophe : φύξιμος est relayé par πάρεδρος ἐν. Toutefois, l'accent reste le plus haut possible à la première place.

La prosodie de l'ensemble de cette strophe tient sa singularité du caractère abrupt de ses éléments expressifs détachés par des effets phoniques et d'une forme de sensualité qui est manifeste dans la disposition des éléments longs accentués : profils ascendants, ἀνίκατε, κτήμασι, πίπτεις, νεάνιδος, ἐννυχεύεις, ὑπερπόντιος, καί σ᾽ οὔτ᾽, οὐδεὶς οὔθ᾽, ἀνθρώπων ; profils descendants μαλακαῖς, παρειαῖς, φοιτᾷς, αὐλαῖς, dont il faut noter qu'ils sont homéotéleutes.

4. *Mélos*

Conformément à l'analyse prosodique qui vient d'être faite, il est désormais possible de restituer dans la strophe du *stasimon* 3 les aspects du *mélos* qui se retrouveront dans l'antistrophe et qui s'accordent aux éléments nous ayant permis d'identifier l'*êthos systaltikon* de ce chant ou "caractère relâché", que nous proposons par ordre d'évidence :

. l'affectation érotique (*erôtika pathê*) du stasimon au travers de sa *lexis* ;

. la logique de synaphie syllabique ;

. la dislocation des périodes par ruptures expressives au sein même de la synaphie ;

. le contraste entre mouvement descendant et ascendant d'une partie du vers à l'autre.

Il se produit tout d'abord dans les deux premières périodes une fragmentation du *mélos.* Avec une accentuation particulière dans la première du fait des à-coups portés par les mots ou

groupes de mots jouant ensemble : ἜΕρως / ὃς ἐν (chacun repris une fois au vers suivant) - puis : πίπ-τεις / παρει- αῖς (en synaphie syllabique). Dans le premier jeu (ἜΕρως / ὃς ἐν) se répète quatre fois une formule iambique descendante accentuée sur la première syllabe en *arsis* qui a toujours pour signifié le désir et qui se détache nettement par son effet incantatoire, effet relevé dans le groupe ὃς ἐν par l'aspiration initiale de l'esprit rude.

Dans le deuxième jeu (πίπ-τεις / παρει-αῖς) les syllabes -τεις et -αῖς en synaphie syllabique donnent au commencement des deux vers correspondants, deux glyconiens, une dynamique exceptionnelle. Dans le premier cas, -τεις est la chute (au propre comme au figuré s'agissant du verbe *pîptô*) du vers suivant qui est préparée par la réalisation dilatée de la consonne πίπ- du fait de sa structure : une voyelle longue suivie d'une occlusive nécessitant après une vocalisation sur un temps long un léger temps sourd (i.e. non vocalisé) additionnel de production de la consonne. Et c'est sur cette chute à valeur percussive que commence le vers frappé à nouveau du groupe ὃς ἐν renforcé dans sa mise en évidence par la synaphie syllabique précédente.

Dans le deuxième cas, -αῖς est la reprise accentuée de la syllabe -καῖς du vers précédent et par la synaphie syllabique redouble la diphtongue qui termine le premier des deux glyconiens. Ainsi le deuxième glyconien commence par une finale intensive cette fois accentuée du circonflexe avec de surcroît la sonorisation du sigma par le groupe ς + ν de νεάνιδος qui en augmente l'effet.

L'effet de cette fragmentation dans le *mélos* est le relâchement du chant par dilatation de quelques formules qui en bouleversent la continuité. Ce relâchement est de plus marqué par la descente de la voix suivant le schéma accentuel des formules ἜΕρως / ὃς ἐν qui associent donc deux effets et assurent en cela la fonction de guide “éthique” pour l'ensemble du stasimon.

La deuxième période reproduit quant à elle ce procédé de dilatation et discrétisation mélique avec φοιτᾷς et αὐλαῖς qui reprennent en écho les mouvements et intonations de μαλακαῖς et παρειαῖς, les amplifiant jusqu'au dernier mot αὐλαῖς de la deuxième période : c'est une des manières de renvoyer explicitement au phrasé suave de l'aulos qui accompagne ces vieillards eux-mêmes

abandonnés à la force des divinités érotiques qui ouvrent ce chant et le referment. Dans le cas de φοιτᾷς s'associent l'attaque du mot par la consonne aspirée en écho à l'aspiration initiale du groupe ὃς ἐν et le *mélos* descendant sur la finale αῖς reproduisant le même effet que la précédente sur παρει-αῖς par sonorisation du sigma par le groupe ς + δ'.

On comprend alors dans un second temps la répartition des mouvements du *mélos* et son organisation spécifique par le jeu des réponses qui sont faites à l'intérieur de chaque vers aux formules descendantes étudiées *supra* :

- vers 781 : à Ἔρως, au *mélos* descendant, répond la suite ἀνίκατε μάχαν - de même qu'au vers 782, à Ἔρως, descendant, puis ὃς ἐν, descendant à nouveau, répond à son tour κτήμασι πίπ- : dans ces deux cas les accents aigus sur voyelle longue traduisent la compensation dans le *mélos* de la chute précédente qui se fait par une montée progressive jusqu'à la prochaine rechute.
- vers 783 : à ὃς ἐν, descendant, répond la montée sur μαλακαῖς dont l'accent circonflexe traduit le point de retournement du *mélos* qui se reproduit au mot suivant sur la syllabe assurant la synaphie syllabique.
- vers 784 : à la syllabe -αῖς, reproduisant un *mélos* descendant, répond νεάνιδος ἐννυχεύεις
- vers 785 : à φοιτᾷς répond δ' ὑπερπόντιος ἔν τ'
- vers 786 : en l'absence de *mélos* descendant on note que ce vers joue le rôle d'une transition vers la troisième période avec un effet de retournement et en même temps de signature en cette fin de deuxième période sur αὐλαῖς.

La troisième période commence par un retournement de pondération amorcée au vers 786 par le basilique puis retrouve le caractère relâché général sur les deux derniers vers où la synaphie syllabique d'une part et la syncopation de l'aristophanien d'autre part annoncent le saut de sixte

ascendant avant la descente chromatique qui est la signature de cet hymne haut en couleur.

5. *Analyse*

A la différence des autres choeurs d'*Antigone* étudiés dans le corpus musical ici réuni, la progression diastématique (pour les intervalles composés comme incomposés) tient compte absolument de l'accentuation de la strophe puisque les accents y gravent des exclamations qui ne sont pas intensives mais sensuelles.

Il ne s'agit pas - cette règle mérite d'être ici rappelée - de confondre le *logôdes melos* ou mélos de la voix parlée (auquel cette notion d'Aristoxène fait clairement référence), avec le *melos* musical : une strophe de tragédie ne peut être conçue sur le modèle du langage parlé.

<u>Période I</u> :

781 Ἔρως ἀνίκατε μάχαν,
Ἔρως, ὃς ἐν κτήμασι πίπ-
τεις, ὃς ἐν μαλακαῖς παρει-
αῖς νεάνιδος ἐννυχεύεις,

Il découle de la structure du *mélos* que les cinq premiers vers présentent une analogie de contour : après une impulsion initiale descendante est amorcée une remontée du chant qui va évoluer de façon plus ou moins conjointe à partir du vers 786 : l'impulsion descendante réintervient sporadiquement sous la forme d'un contrepoint à la ligne générale.

Vers 781 : descente sur Ἔρως d'un demi-ton sur les deux notes graves du tétracorde des disjointes qui s'achève sur la mèse au début d'ἀνίκατε ; remontée par demi-ton sur RÉ bécarre-RÉ# sur la syllabe à voyelle longue -νί- puis tenue sur le RÉ# jusqu'à μάχαν MI-DO# dont le profil prépare la reprise de Ἔρως au vers suivant mais surtout anticipe la descente ὃς ἐν dans la musique où cette 2e partie de choriambe participe par le détachement de μάχαν à la mise en valeur des cellules brèves-longues accentuées sur l'*arsis*.

Vers 782 : reprise en écho sur Ἔρως et ὃς ἐν des deux cellules précédentes MI-RÉ# - MI-DO#, puis montée et descente sur κτήμασι où la longue κτή- est affectée de la même montée par demi-ton, RÉ bécarre-RÉ# que la syllabe -ví- au vers 781. La descente sur -μασι prépare la reprise du mouvement ascendant sur la syllabe πίπ- (sur RÉ# - MI) qui permet de retrouver la hauteur initiale de début de vers.

Vers 783 : maintien du MI sur -τεις , qui permet par le redoublement de cette *trite* des disjointes après la montée à la fin du vers précédent de contenir le chant dans une progression conjointe par intervalles incomposés avant la nouvelle attaque sur ὃς ἐν qui pour cette reprise se fait un ton plus haut qu'au vers 782 : FA# - DO# au lieu de MI-DO# pour en accentuer l'effet anaphorique.

A ce point du chant les seuls intervalles composés sont MI-DO# puis FA#- DO# en descendant pour amplifier progressivement cette signature mélique des deux premières périodes avec appui à la *thesis* sur la mèse. Outre cela, le mouvement est conjoint et les mouvements ascendants sur voyelle longue accentuée '*ni*', '*kte*' et '*pip*' utilisent les ressorts du chromatisme surligné par l'emploi de la métabole RÉ bécarre-RÉ#. On associe ainsi deux effets qui se renforcent: à l'ethos *sustaltikon* (relâché) correspond une harmonie pycnée et resserrée.

A partir de μαλακαῖς παρει- jusqu'à la fin du vers 785 le chant alterne entre intervalles composés et incomposés pour donner une ampleur progressive au retournement ascendant-descendant, ainsi μαλα- comme παρει- en montant LA-DO dièse qu'on retrouve au vers 785 sur δ’ ὑπερ et ὃς ἐν.

Vers 784 : reprise de l'intervalle RÉ-DO# (trite des conjointes vers mèse) de la formule déjà employée au vers précédent et reprise sur - αῖς de παρει-αῖς : on trouve en descendant sur ces syllabes homéothéleutes le même intervalle resserré, pycné, que celui employé sur '*ni*' et '*kte*' en montant.

Emploi du tétracorde des conjointes en son *puknon* sur νεάνιδος où l'alpha long est encadré par deux RÉ bécarre avant la descente sur la mèse, sur -δος, qui se prolonge sur l'*hypate*, et la *lichanos* du tétracorde des *hypates*, le FA# grave préparant la montée sur -χεύ- : FA#-RÉ bécarre qui affirme harmoniquement par l'emploi d'un intervalle d'un ambitus de quatre tons ascendants un relâchement expressif en contournant l'intervalle attendu de fin de vers qui serait la quinte (FA#-DO# avec retour sur la mèse) par l'*appogiature* du RÉ bécarre qui souligne en outre la métabole de système.

Période II :

785 φοιτᾷς δ᾽ ὑπερπόντιος ἔν τ᾽
ἀγρονόμοις αὐλαῖς·

Vers 785 : c'est le vers où le mélos bascule de la fragmentation à une forme d'équilibre subtil entre la récurrence des glyconiens et la clausule en aristophanien. Il est structurellement conçu comme les vers précédents, avec un mouvement descendant sur la syllabe -τᾷς de φοιτᾷς qui agit comme au vers précédent avec la syllabe '*ais*' qui était, elle, en synaphie syllabique. Mais comme au vers 783 où la descente sur ὃς ἐν était détachée du premier élément long du vers, ce retard de la descente est compensé par un intervalle composé FA#-SI d'un ton encore plus grand que l'intervalle composé sur ὃς ἐν. Conformément au vers précédent on attaque la remontée sur δ᾽ ὑπερ et à partir de là s'opère une métabole à l'envers puisqu'au vers 787 disparaît le RÉ bécarre qui marquait la métabole de système. Suit δ᾽ ὑπερ sur les degrés LA-DO# auquels répondent sur πόντιος : RÉ# - DO# – LA. Cette métabole à l'envers est confirmée par l'utilisation des intervalles composés de tierce en montant et en descendant qui crée un effet d'élargissement passager en cette fin de 2e période avec la mèse qui réapparaît à la fin du vers sur ἔν τ᾽- et qui va servir de point d'appui en hauteur sur les syllabes accentuées du vers 786 dans un jeu ascendant et descendant profitant de la

qualité composée des intervalles utilisés : SOL# - DO# sur la première montée (-ρονό-), descente sur -μοις avec retour sur l'hypate SOL#, puis montée et descente sur αὐλαῖς sur les notes LA et DO# ou la parhypate du tétracorde de la mèse permet de ne pas conclure avant la reprise de la 3e période.

Période III :

καί σ᾽ οὔτ᾽ ἀθανάτων
φύξιμος οὐδεὶς οὔθ᾽
ἀμερίων ἐπ᾽ ἀνθρώ-
πων. Ὁ δ᾽ ἔχων μέμηνεν.

Vers 787: c'est un vers dont le mélos est parfaitement régulier, puisque les éléments métriques interviennent sans résolution et que la synaphie de ce mécénatéen ne comporte aucune altération ; c'est donc le vrai point d'équilibre de cette strophe qui est souligné musicalement par une montée progressive et conjointe sur le tétracorde de la mèse et par l'intervention de la paramèse (le RÉ#) qui permet la mise en valeur de l'accent principal du mot ἀθανάτων .

Vers 788 : retour du relâchement initial avec un rythme syncopé où la syllabe '*p(h)*uk' de φύξιμος est suivie d'un léger temps de rupture entre la consonne 'k' et la sifflante de la syllabe -si- . Après une descente par degrés conjoints sur -ξιμος on remonte par degrés conjoints et par la métabole de système qui réapparaît ici avec RÉ bécarre-RÉ# sur οὐδεὶς. La dernière syllabe οὔθ᾽ est attaquée sur un SOL# grave après décrochage descendant de quinte isolant cette formule dédoublée sur SOL#-LA pour préparer la même formule en fin de vers suivant sur -θρώ-.

Vers 789-90 : ces deux aristophaniens en synaphie syllabique sont composés dans un *mélos* qui associe syncopation et intervalles composés. On passe de la première partie du vers 789 à la deuxième par une quinte descendante de ἀμερίων à ἐπ᾽ puis de la même manière on passe de Ὁ δ᾽ ἔχων à μέμηνεν au vers 790 par un intervalle composé de sixte : FA# grave vers RÉ# pour une descente sur μέμηνεν sur les trois degrés expressifs de la métabole de système, l'un des éléments

caractéristiques de cette strophe composé dans l'ethos *systaltikon*. Outre ces deux intervalles composés la montée sur -θρώ- se fait sur LA-DO# par dédoublement de cette syllabe longue qui prépare la synaphie syllabique sur -πων et la descente δ᾽ ἔχων qui permet de terminer cette strophe sur un mélos *kéklasmenon* tout à fait singulier dans cette strophe mais dont la particularité est de renforcer le relâchement final sur cette clausule qui a la particularité d'associer au balancement du premier aristophanien sur le deuxième, l'alternance phonique expressive du son 'o' sur la première moitié du vers 790 et du son 'é' sur la deuxième moitié. Ainsi le terme final μέμηνεν a le privilège de rassembler en trois syllabes deux marques phoniques qui concourent à faire de ce mot un seul son dilaté sur 3 éléments : les consonnes sont toutes des nasales et les voyelles des sons 'é' fermés, ouverts puis fermés. Ainsi s'opère dans cette conclusion une défragmentation du son à partir de la première syllabe 'μέ' accentuée qui se prolonge dans les deux dernières syllabes propices à un relâchement progressif et resserré de l'harmonie et du *mélos*.

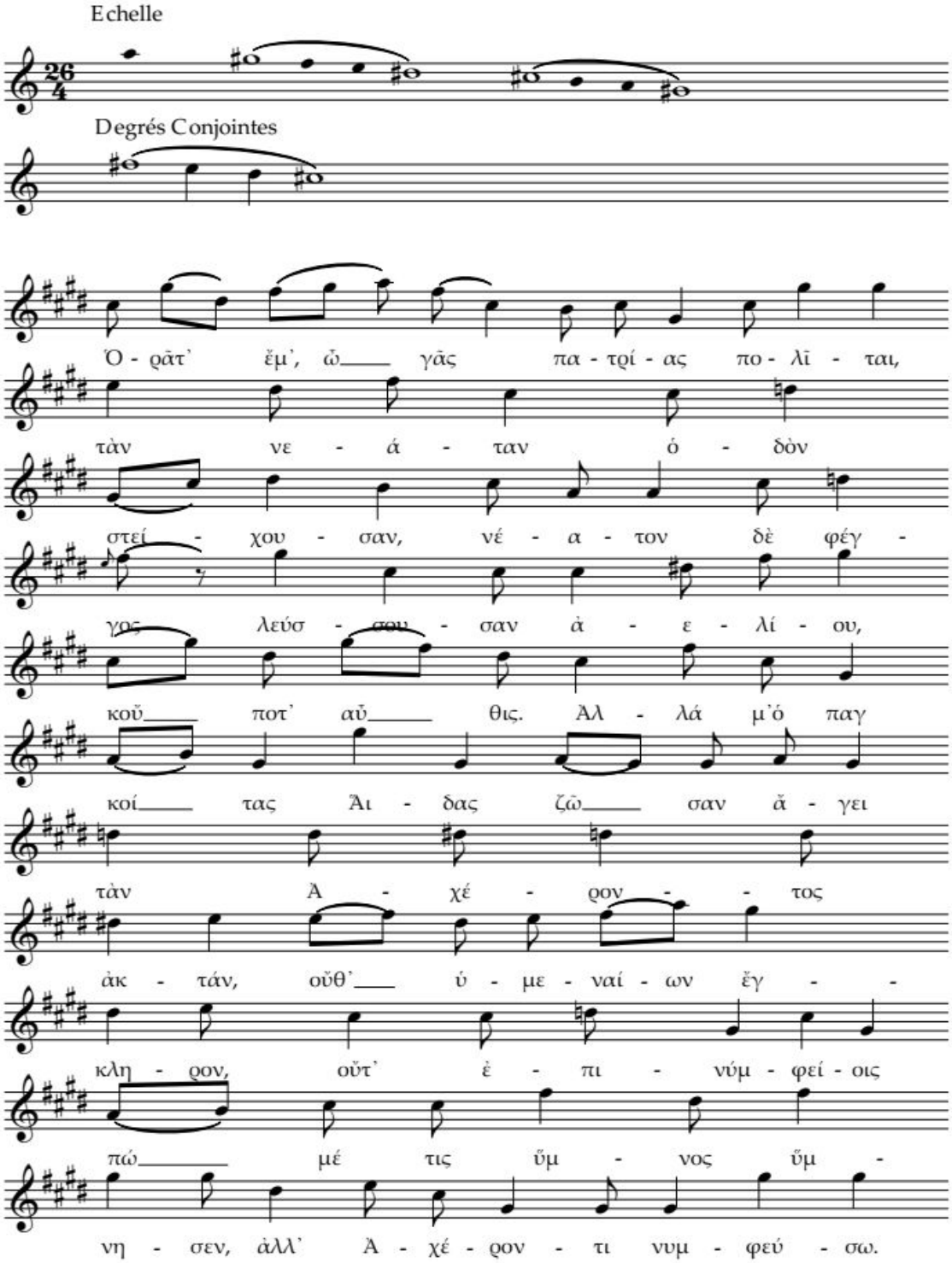
5. *Commos d'Antigone et du Chœur*

Strophe 1 (806-815=823-32)

	Ὁρᾶτ᾽ ἔμ᾽, ὦ γᾶς πατρίας πολῖται,	trim ia-cho (ia, cho, bac)
	τὰν νεάταν ὁδὸν	basilique
	στείχουσαν, νέατον δὲ φέγ-	glyc
	γος λεύσσουσαν ἀελίου,	épichor
	κοὔποτ᾽ αὖθις. Ἀλλά μ᾽ ὁ παγ-	épichor
810	κοίτας Ἅιδας ζῶσαν ἄγει	épichor
	τὰν Ἀχέροντος	adon
	ἀκτάν, οὔθ᾽ ὑμεναίων ἔγ-	glyc
	κληρον, οὔτ᾽ ἐπινύμφείοις	glyc
	πώ μέ τις ὕμνος ὕμ-	basil
815	νησεν, ἀλλ᾽ Ἀχέροντι νυμφεύσω.	glyc, sp

ANTIGONE, Sophocle

Commos épisode 4, strophe 1



1. *Mètre*

L'adresse d'Antigone aux vieillards du Chœur et, par-delà le Chœur, à tous les citoyens de Thèbes, qui entame une longue et unique phrase, s'effectue dans un trimètre iambo-choriambique, suivi d'un basilique, puis d'un glyconien à base spondaïque (*steikhousan*, évoquant directement la marche d'Antigone), et d'un épichoriambique en synaphie syllabique (avec reprise anaphorique de l'adjectif *neatan* / *neaton*) ; deux autres épichoriambiques en synaphie syllabique, suivis d'un adonique en synaphie avec deux glyconiens ; aucune pause (synaphie prosodique), la phrase et la strophe s'achèvent avec un basilique, et un glyconien qui réitère la mention d'Achéron, mètre élargi de manière expressive par un spondée de valeur rythmique incertaine dans le verbe *numpheusô* : ce dernier terme consacre le chant (et le mètre) comme épithalame.

2. *Mélos*

Le chant commence sur la mèse pour gagner le tétracorde des disjointes avec un passage par le tétracorde de la nète, pour redescendre sur le tétracorde des disjointes puis la mèse de façon à clore ce premier rappel qui est aussi le dernier.

On continue par le tétracorde de la mèse sur 'πατρίας' pour remonter sur le tétracorde des disjointes ou la mèse sert de point de passage et l'hypate de point bas du *mélos*. On a ici dans cette injonction, par la descente du LA au SOL, l'intervalle de 9e qui couvre l'ensemble du chant.

La séquence suivante est concentrée dans le tétracorde des disjointes avec affectation sur 'ὁδὸν' de la métabole RE bémol. Cette métabole prépare l'intervalle de triton descendant.

Point d'appui sur 'στείχουσαν' sur l'hypate des mèses, et après un débordement de la paramèse RÉ, on reste sur le tétracorde de la mèse jusqu'à la particule 'δὲ', avant de passer par le tétracorde des conjointes par une métabole de système pour gagner la nète des disjointes. Suite à quoi on redescent sur la mèse puis sur 'ἀελίου' on repasse au tétracorde des disjointes RÉ-FA-SOL.

Motif analogue au motif d'ouverture avec une chute plus brutale cependant puisque l'on descend directement par une sixte diminuée à la mèse là où la descente se faisait par la paramèse dans le motif d'entrée. En effet, la particule 'Ἀλλά' ouvre le chemin des Enfers, donc cette chute de sixte diminuée permet de créer la rupture entre 'κοὔποτ᾽ αὖθις' et la suite. Dans cette strophe sans aucune pause ce sont les intervalles disjoints ou composés de cette nature qui permettent de créer des ruptures expressives, ici particulièrement importantes pour dire la fin.

Même procédé pour le passage de 'παγ/κοίτας' à 'Ἅιδας' où la mèse est escamotée dans la montée vers le SOL pour créer un mouvement d'octave ascendant et descendant et valoriser ce nom *Hadès*. Suite à quoi 'ζῶσαν ἄγει' se tient entre la parhypate et l'hypate.

La première mention de l'Achéron se fait par la métabole RÉ *b*, que l'on atteint cette fois par le mouvement inverse de celui que nous avons entre 'ὁδὸν' et 'στείχουσαν'.

Dernière montée sur la trite du tétracorde de la nète (le LA aigu) sur le mot clé 'ὑμεναίων'. On redescend sur le tétracorde de la mèse par deux mouvements, le premier sur 'ἔγ/κληρον' où l'on passe d'une borne à l'autre du tétracorde des disjointes (de SOL à RÉ) puis par une chute de triton RÉ *b*-SOL, de '-τ᾽ ἐπι' à '-νύμφείοις'.

Du tétracorde de la mèse on passe au tétracorde des disjointes une dernière fois où l'on reste sur le SOL c'est à dire sur la nète, sur 'ὕμ/νησεν' pour rappeler la montée précédente sur 'ὑμεναίων' mais ici la montée se fait un degré plus bas, signe de l'essoufflement et de la chute, puis on redescend sur 'ἀλλ᾽ Ἀχέροντι' au tétracorde de la mèse et dans un dernier cri la voix remonte de l'hypate de la mèse à la nète des disjointes par un intervalle d'octave sur '-φεύσω' ce spondée final dont l'étirement est redoublé ici par la perte de la voix dans ce dernier effort vers l'aigu.

Strophe 2 (839-52=857-71)

Cette strophe a été chantée dans la traduction française par Estelle Meyer…

	Οἴμοι γελῶμαι. Τί με, πρὸς θεῶν πατρῴ-	(I) trim ia-cho (ia, cho, ia)
	ων, οὐκ οὐλομέναν ὑβρίζεις,	hippon
840	ἀλλ᾽ ἐπίφαντον;	adon
	Ὦ πόλις, ὦ πόλεως	(II) basil
	πολυκτήμονες ἄνδρες·	phér
	ἰὼ Διρκαῖαι κρῆναι Θή-	(III) 4 sp
	βας τ᾽ εὐαρμάτου ἄλσος, ἔμ-	glyc
845	πας ξυμμάρτυρας ὔμμ᾽ ἐπικτῶμαι,	glyc, sp
	οἵα φίλων ἄκλαυτος, οἵοις νόμοις	(IV) trim ia sync
	πρὸς ἔργμα τυμβόχωστον ἔρ-	dim ia
	χομαι τάφου ποταινίου·	dim ia
	ἰὼ δύστανος,	(V) 5 longues
850	οὔτ᾽ ἐν βροτοῖς οὔτε νεκροῖσιν	dip ia, basil cat
	μέτοικος, οὐ ζῶσιν, οὐ θανοῦσιν.	trim ia (ia, cr, bac)

Antigone réagit au Chœur qui l'a blessée, mêlant plaintes et exclamations (en responsio : *iô* à deux reprises en début de période) sur son malheur dans la strophe, et rumination du malheur maternel et du passé paternel dans l'antistrophe.

La strophe 2 commence en reprenant des éléments de la strophe 1 : trimètre iambo-choriambique, hipponactéen, adonique pour clore la première période (*brevis in longo*).

Dans la IIe période, on relève un basilique et un glyconien catalectique, ou phérécratien.

La IIIe période commence par une série de 4 spondées, et même 5 en comptant la base du glyconien qui suit ; un autre glyconien s'ajoute avec base spondaïque et un spondée vient de surcroît terminer la période (hiatus) !

La période IV présente d'abord un trimètre iambique finissant sur un crétique, et deux dimètres iambiques.

Une nouvelle exclamation (iô) ouvre la période V par une série de 5 longues, un vers inédit composé d'une dipodie iambique et d'un basilique catalectique, rappelant la présence de choriambes juste avant la clausule faite d'un trimètre iambique catalectique (dipodie iambique, crétique, bacchée).

Epode

	Ἄκλαυτος, ἄφιλος, ἀνυμέναιος ταλαί-	trim ia (2 ia, cr)
	φρων ἄγομαι τάνδ᾽ ἑτοίμαν ὁδόν.	trim ia-cho (cho, 2 cr)
	Οὐκέτι μοι τόδε λαμπάδος ἱερὸν ὄμμα	5 da cat in syll
	θέμις ὁρᾶν ταλαίνᾳ.	cr (péon 4e), bac
880	Τὸν δ᾽ ἐμὸν πότμον ἀδάκρυτον	cr, 2 ia résolus
	οὐδεὶς φίλων στενάζει.	ia, bac

Cette strophe n'a jamais été restituée sur scène autrement que dans une version parlée française.

Trois périodes semblent constituer cette courte épode.

La première, marquée par l'asyndète des quatre adjectifs employés, à valeur pathétique, dans un trimètre comprenant deux tribraques consécutifs et s'achevant sur un crétique lié par synaphie syllabique à un trimètre iambo-choriambique se finissant par deux crétiques (*brevis in longo* pour la *finis periodi*).

La seconde période, constituée d'un vers de cinq dactyles catalectique *in syllabam*, semble développer le ‘Οὐκέτι’ initial ; le vers est suivi d'une clausule iambique (péon 4e, bacchée). La résolution du crétique, comme les tribraques de la période précédente, marquent un désordre et un pathos.

La troisième période est toujours marquée par ces résolutions : un crétique et deux tribraques sur les mots *πότμον ἀδάκρυτον*, répétant le motif du destin sans sépulture qui l'attend. La syllabe finale s'ouvre en synaphie prosodique sur l'initiale vocalique du dernier mètre : *οὐδεὶς*. C'est sur ce spondée (quantité et place emphatiques) que commence la dipodie iambique, suivie du même élément, catalectique.

6. *Antigone*, stasimon 4

Strophe 1 (944-954=955-965)

	Ἔτλα καὶ Δανάας οὐράνιον φῶς	ascl min cat
945	ἀλλάξαι δέμας ἐν χαλκοδέτοις αὐλαῖς·	ascl min
	κρυπτομένα δ᾽ ἐν τυμβήρει θαλά-	4 da
	μῳ κατεζεύχθη·	cr sp
	καίτοι καὶ γενεᾷ τίμιος, ὦ παῖ παῖ,	ascl min
950	καὶ Ζηνὸς ταμιεύεσκε γονὰς χρυσορύτους.	mécénat, 2 chor
	Ἀλλ᾽ ἀ μοιριδία τις δύνασις δεινά·	ascl min
	οὔτ᾽ ἄν νιν ὄλβος οὔτ᾽ Ἄρης,	dim ia
	οὐ πύργος, οὐχ ἁλίκτυποι	dim ia
	κελαιναὶ νᾶες ἐκφύγοιεν.	bac, cr, bac

1. *Mètre*

Le plus remarquable dans ce stasimon qui fait le lien entre la mort d'Antigone et l'arrivée de Tirésias, c'est le rôle de l'asclépiade mineur tout au long de la strophe 1.

Les deux premiers sont des asclépiades mineurs, le premier étant catalectique.

L'élément suivant est plus obscur. Si l'on isole la fin (crétique et spondée), on obtient au commencement un vers de 4 dactyles. Mais un début choriambique est également possible.

On retrouve ensuite un asclépiade, puis un hémi-asclépiade, qui se prolonge en deux choriambes, et un dernier asclépiade.

La fin de la strophe est iambique.

2. *Harmonie, mélos*

Les besoins de la mise en scène ont limité notre approche musicale de cette strophe à quelques éléments épars et répétés à l 'intérieur de la version française parlée, et plus précisément, aux deux premiers vers, qui ont été criés, dans une dimension paroxystique, qui affectait le Choeur

ANTIGONE, Sophocle

Stasimon IV, strophe 1

transformé en sphinx thébaines, vigiles immémoriales plus proches de félins que des vieillards citoyens présentés jusqu'ici.

En 2006, alors que j'étais aux prises avec les déplacements des notes mobiles hors des six dispositions canoniques d'Aristoxène[265], j'ai proposé dans le cadre de notre atelier Démodocos Sorbonne aux étudiants de musicologie de chanter par spondiasmes dans une échelle régulière telle qu'elle apparaît p. 218. Deux spondiasmes, soit un ton et demi chanté en deux parties égales, suivis d'un ton, composent le tétracorde dans un système régulier disjoint à l'exception des trite et paranète du tétracorde des hyperbolées qui sont en chromatique. Nidaa Abou Mrad rappelle à ce sujet l'hypothèse de Rodolphe d'Erlanger[266] suivant laquelle un pentacorde commençant par un double spondiasme suivi de deux tons (soit quatre premières divisions *aliquotes*) serait à l'origine de « l'échelle-type de la musique arabe, soit l'échelle zalzalienne, qui aurait été usitée, depuis l'antiquité, dans le cadre des cultures d'Asie occidentale »[267].

La progression du *mélos* suit absolument les inflexions accentuelles de la chaîne parlée dans un mouvement continu du bas vers le haut de l'échelle retenue, tétracorde par tétracorde. Cette échelle est *hésychaste* dans la terminologie de Cléonide : les intervalles se suivent à des écarts réguliers. Mais l'ambitus du *mélos* pousse la phonation chantée au cri sur les deux derniers degrés chromatiques. Les deux aspects du *mélos* traduisent les deux sentiments à l'oeuvre dans le stasimon : la terreur et la pitié sont exprimées dans une seule et même ligne.

265. Meib. 24 et sqq. - cf. la présentation qui en est faite par Ptolémée (chapitre 12) exposée ici pp. 145-146.
266. ERLANGER, Rodolphe d', *La musique arabe*, tome V, Paris, Geuthner, 1949, pp. 48-56.
267. ABOU MRAD, *op. cit.*, p. 175.

7. *Antigone*, stasimon 5

Strophe 1 (1116-1125 = 1126-1135)

	Πολυώνυμε, Καδμείας νύμφας	dip anap, 2 sp
	ἄγαλμα καὶ Διὸς βαρυβρεμέτα	5 ia
	γένος, κλυτὰν ὃς ἀμφέπεις	dim ia
	Ἰταλίαν, μέδεις δὲ	aristoph
1120	παγκοίνοις, Ἐλευσινίας	sp, mécénat
	Δηοῦς ἐν κόλποις, ὦ Βακχεῦ,	4 sp
	Βακχᾶν ματρόπολιν Θήβαν	glyc
	ναιετῶν παρ᾽ ὑγρὸν τ᾽ Ἰσμηνοῦ ῥέεθρον ἀγρίου τ᾽	mécénat, glyc
1125	ἐπὶ σπορᾷ δράκοντος.	ia, bac

1. *Mètre*

Cette puissante invocation à Dionysos, au moment où la catastrophe précipite les destins, commence par un vers ascendant fait d'anapestes et de spondées, puis par un vers iambique ternaire plus léger, avec résolution sur l'épithète de Zeus, père accoucheur de la divinité invoquée, et un dimètre également pur.

Sur le nom *Italian*, le rythme semble glisser vers la métrique iambo-choriambique : aristophanien, spondée, hémi-asclépiade (mécénatéen), mais à nouveau 8 longues maintiennent ce rythme extrêmement lourd : le nom de Déo, celui de Bakkheus, et dans le glyconien, le nom des Bacchantes, de Thèbes maintiennent cette scansion carrée (qu'on retrouve dans la 2e strophe de ce stasimon). La fin se laisse analyser en mécénatéen et glyconien, juste devant une brève clausule iambique.

2. *Harmonie*

Pour ce chant en l'honneur de Dionysos, l'harmonie phrygienne que Sophocle a importé dans la tragédie est requise bien entendu. Le trope dans lequel est développé cette harmonie, comme pour les autres *stasima* du choeur est l'éolien qu'on dira chromatique tout en précisant que le *pyknon*

ANTIGONE, Sophocle

Stasimon V, strophe 1

chromatique introduit par Sophocle ne peut être confondu avec la division classique du genre chromatique par demi-tons *pyknés* pythagoriciens.

Sophocle est connu pour avoir introduit à Athènes l'aulos courbe à double canne dont nous ne connaissons pas précisément les échelles possibles, mais il est tout à fait évident que dans ce cas nous sommes plus proche d'une division du *pyknon* chromatique par la *diésis* chromatique que par le demi-ton pythagoricien.

Cette *diésis* chromatique est fixée par Aristoxène à l'échelle du tiers de ton, mais ne pouvant transcrire ni faire lire aux choreutes une notation en tiers de ton, si tant est ce fut cette division là et pas une division plus complexe comprenant d'autres divisions qu'Aritoxène ne fait d'ailleurs que suggérer à côté des trois chromatiques selon lui canoniques, on a noté dans chaque tétracorde concerné les intervalles du *pyknon* grâce à l'aide d'une croix marquant la première *diésis* en montant et de deux croix marquant la 2e diésis.

Dans l'interprétation première que nous avons proposée au Festival off d'Avignon en 2007, cette division du *pyknon* a été chantée plutôt en enharmonique qu'en chromatique propre, mais c'est bien en chromatique qu'il faut l'interpréter et cela nécessite l'accompagnement par un aulos ou tout autre instrument susceptible comme l'aulos de conduire la voix sur ces micro-intervalles extra-européens, micro-intervalles perdus par la tradition musicale occidentale depuis les Grecs.

L'échelle se compose des quatre tétracordes que nous avons déjà utilisés précédemment, le tétracorde de la mèse, DO#-SOL# en descendant, le tétracorde des hypates SOL#-RÉ# en descendant, le tétracorde des conjointes FA#-DO# en descendant et le tétracorde des disjointes SOL#-RÉ# en descendant.

L'échelle de ce chant est donc la suivante, en descendant :

FA#- Réxx-Réx-DO#-Laxx-Lax-SOL#-Mixx-MIx-RÉ#.

Cette échelle est donc composée de tétracordes conjoints présentant tous la même division

tétracordale. A la différence des autres chants, c'est le tétracorde des disjointes qui intervient ici comme métabole de système à un endroit précis sur l'apparition de 'Βακχεῦ' au vocatif à la fin du vers 1121.

Reprenant le classement des harmonies par Aristote dans le *Politique* 1342a, on exclura toute qualification d'*éthôs* pour le phrygien. Enfin, outre les passages écrits en *diéseis* à hauteur des hypates et de la mèse ainsi que de la paramèse et qui sont effectuées en intervalles incomposés, afin de faire sentir l'harmonie chromatique, on trouve certains passages notamment sur les noms propres réalisés par des intervalles composés, ce qui permet des passages d'un tétracorde à un autre par des degrés non conjoints soit pour créer des focus en montant soit pour replacer la ligne de chant sur sa hauteur médiane en descendant.

Le propre de cette harmonie est bien sûr la sensation des *diéseis* au travers des tétracordes utilisés et un *mélos* 'keklasmenon' ne peut guère intervenir qu'à des endroits très isolés.

3. *Prosodie et quantités*

Il y a dans la strophe un accord tout à fait caractéristique de la prosodie avec les profils rythmiques :

Au vers 1115 sauf la syllabe 'Καδ-' qui impose une légère rupture du fait du groupe voyelle + dentale, les syllabes fonctionnent en synaphie parfaite suivant des quantités deux brèves-longue parfaitement régulières où la longue *omega* accentuée constitue le pic central partageant le mot 'Πολυώνυμε' en deux brèves initiales et deux brèves finales et où les diphtongues -μεί- et 'νυμε' accentuées de l'aigu permettent le dédoublement sur deux notes montantes créant un vers anapestique très régulier.

Les séquences iambo-choriambiques comme les séquences spondaïques sont associées respectivement à des syllabes dont la quantité est clairement leur signature : au vers 1116 au début

duquel nous plaçons le mot 'ἄγαλμα' on trouve une succession parfaite d'iambes dont le quatrième résolu en tribraque a pour effet d'accentuer la dynamique ; au vers 1117 le trimètre iambique est lui-même hyper-régulier sans résolution.

Au vers 1121 nous avons un parfait vers spondaïque du fait d'une succession de syllabes longues dont la synaphie s'effectue sans rupture grâce aux deux diphtongues 'ἐν' et 'κόλ' à l'exception de la syllabe 'Βακ-' qui tranche avec la régularité prosodique du vers et permet de mettre en valeur le nom du dieu qui apparaît ici au centre de la strophe, 'Βακχεῦ', immédiatement redoublé au vers 1122 par 'Βακχᾶν' en première position.

Le dernier vers de la strophe, vers 1125, conclut pour sa part une succession de trois vers de métrique éolienne où les mots s'accordent parfaitement au caractère à la fois pondéré (vers 1122) et syncopé (1123) ou pondéré et syncopé (vers 1124).

L'antistrophe présente du point de vue prosodique des variantes importantes dès le 3e vers où 'στείχουσι νύμφαι' impose un ralentissement du fait des deux syllabes diphtonguées et accentuées 'στεί' et 'νύμ'. En revanche, malgré ses variantes (vers 1128 sur 'Κωρύκιαι', vers 1129 cité, vers 1131 sur 'Καί σε Νυσαίων', vers 1132 sur 'χλωρά τ᾽ ἀκ-', vers 1133 sur '-τὰ πολυσ', vers 1135 sur 'Θηβαΐας') on relève des articulations fortes depuis la strophe qui nous assurent de la parenté générale du *mélos* : 'Κασταλίας' pour 'Ιταλίαν' avec l'accentuation sur le iota dans les deux cas, et tout particulièrement le dernier vers : 'ἐπισκοποῦντ᾽ ἀγυιάς' pour 'ἐπὶ σπορᾷ δράκοντος' ou en plus de la parenté phonique et lexicale du premier mot on trouve l'accent circonflexe à la même place dans les deux cas : 'ῥᾷ' au vers 1125 et 'ποῦν' au vers 1136.

4. *Mélos*

Comment organiser le *mélos* lorsqu'on constate des variantes importantes entre la strophe et

l'antistrophe, comme c'est le cas ici ? Notre hypothèse est que l'évolution de la *responsio* strophique au cours du Ve siècle doit certainement en partie ses variations aux échelles et harmonies utilisées par les poètes. En effet, si aux échelles diatoniques ou enharmoniques doivent correspondre – de part la nature notamment diastaltique des intervalles – un *mélos* qui tienne compte rigoureusement des positions accentuelles du texte poétique, les échelles chromatiques utilisées à partir de Sophocle comme dans ce stasimon V ont la particularité de rendre beaucoup moins perceptible et en fait de perturber pourquoi pas à des fins stylistiques la ligne accentuelle.

En somme, l'emploi d'une échelle chromatique avec un resserrement de *diéseis* tel que les positions méliques de la voix dans les fluctuations du chant soient difficiles à distinguer a pour conséquence de rendre beaucoup plus complexe le rapport du *mélos* à la ligne accentuelle. C'est sans doute la raison pour laquelle le papyrus de Vienne *P. Oxy.* 2463 nous livre le *mélos* de l'antistrophe et non pas de la strophe de ce Stasimon II de l'*Oreste* d'Euripide sur lequel nous aurons à revenir dans la troisième partie.

Une fois le rapport *mélos*-ligne accentuelle rendu plus complexe méliquement par l'emploi de l'harmonie chromatique avec multiplication des micro-intervalles voire des demi-tons comme il le sera reproché par d'aucuns à Euripide et Timothée, c'est effectivement la succession des tétracordes et leur agencement d'une phrase à l'autre voire d'un mot à l'autre, d'un groupe de mots à l'autre, qui va caractériser le *mélos* de tel ou tel stasimon. On peut donc avec Sophocle considérer qu'on entre là dans une manière de composer qui est spécifique au phrygien et qui le sera encore plus du reste, s'agissant du lydien dont tous les témoignages antiques nous rapporte qu'il est une sorte de dérivé du phrygien.

5. *Analyse musicale*

La première séquence de la première période est concentrée dans le *pyknon* du tétracorde de

la mèse avec pour pic la lichanos (noté LAxx). La lichanos sur une valeur longue non dédoublée pour conserver intègre le sentiment ascendant de l'anapeste. Elle se termine sur l'hypate de la mèse sur la première syllabe de 'Καδμείας' puis dans la deuxième séquence le nom propre est valorisé par un double saut d'intervalle composé par dédoublement de 'μεί' sur la carte constituée des bornes du tétracorde des conjointes DO# - FA#. La finale du nom propre 'ας' longue avec sonorisation devant la nasale -ν- forme un intervalle incomposé descendant de la nète des conjointes à la lichanos de ce même tétracorde (noté RÉxx) avant de revenir par un intervalle descendant composé sur l'hypate de la mèse.

Commence alors une ascension conjointe par le '*pyknon*' de la mèse sur 'νύμφας' préparant l'attaque de la 3e séquence sur la mèse DO#. Si les deux premières séquences sont notées en 4/4 dans cette succession deux anapestes suivis de deux spondées dans l'antistrophe la 2e section sera notée 6/8 en raison des deux iambes 'πέτρας στέροψ'.

En début de 3e séquence 'ἄγαλμα' qui est à rattacher syntaxiquement à ce qui précède assure le retour en descendant par degrés conjoints vers la mèse qui affecte la particule '*kai*' puis commence la 4e séquence iambique toujours dans le tétracorde de la mèse avec une valorisation de 'Διὸς' par l'intervalle ascendant lichanos-mèse pour redescendre sur les trois premières syllabes de 'βαρυβρεμέτα' toujours par degrés conjoints jusqu'à la mèse notée SOL# croche sur 'βρε".

Le rejet de 'γένος', sujet de cette première période (le fils de Zeus, c'est à dire *Bacchos*) lui confère une place mélique remarquable : rattaché au vers précédent il doit être en rapport rythmique et mélique avec le dernier iambe du vers 1116 'μέτα' et les deux iambes 'μέτα' et 'γένος' constituent ainsi la 5e cellule de cette première période qui poursuit le mouvement descendant amorcé depuis 'Διὸς' mais par un mélos '*keklasmenon*' puisqu'à l'intervalle de quarte augmentée descendant sur 'μέτα' suit l'intervalle de quarte RÉ# - SOL# '-τα γέ-' permettant de mettre en évidence la syllabe accentuée de 'γένος' avant de redescendre par un intervalle composé SOL# - MIxx (hypate de la mèse, vers lichanos des hypates).

La sixième séquence commence sur 'κλυτὰν' par un saut d'intervalle composé qui assure le passage du tétracordes des hypates au tétracorde des conjointes, et contenu dans ce tétracorde des conjointes avec un intervalle de quarte descendant sur '-φέπεις' qui relève la place de la syllabe accentuée dans ce mot qui a son pendant très proche phoniquement dans l'antistrophe où 'Βακχίδες′ répond à 'ἀμφέπεις' ici présent. Il faut noter ici du point de vue rythmique que dans l'antistrophe la succession des séquences 5 et 6 notées respectivement en 6/8 et 9/8 dans la strophe demandent une correction en 4/4 et 6/8 dans l'antistrophe où le passage au vers 1128 s'effectue sur quatre spondées faisant alterner mesure spondéïque et mesure iambique partageant également le vers en deux hémistiches.

Au vers suivant le nom propre 'Ιταλίαν' est traité par intervalle composé avec une tenue sur la voyelle 'i' dont la deuxième est la syllabe accentuée du mot, profil que l'on retrouve dans l'antistrophe avec 'Κασταλίας'. On passe ainsi la nète des conjointes à la mèse sur 'ta' pour reproduire en montant l'intervalle de quarte DO#-FA#.

La séquence suivante commence par la lichanos des conjointes qui affecte la dernière syllabe de 'Ιταλίαν' suivant le même *mélos* que celui qui valorisait 'Καδμείας' dans la deuxième séquence. 'Ιταλί-' constitue une mesure de deux temps binaires de 2/4 et '-αν, μέδεις δὲ' une mesure à 6/8, ternaire, nécessaire pour engager le rythme trochaïque qui se poursuit jusqu'aux vers 1120 et qui permet de rattacher fortement la première à la deuxième période qui commence sur 'παγκοίνοις': isoler 'μέδεις δὲ' à la fin du vers 1119 constituerait là une erreur puisqu'il faut bien faire débuter la séance trochaïque sur '-αν, μέδεις δὲ' pour ne pas isoler 'μέδεις δὲ' qui deviendrait stylistiquement '*bacchée*' isolé alors que la particule 'δὲ' a précisément la fonction de rattacher les deux périodes.

Ainsi dans la séquence en 6/8 qui ouvre cette suite à dominante trochaïque après le retour sur le tétracorde de la mèse par décrochement de la paranète des conjointes vers la lichanos de la mèse (RÉxx vers LAxx) le *mélos* distingue la particule 'δὲ' qui, affectée de la mèse (DO#) assure l'articulation de ce passage '*kéklasménon*' qui est marqué par la chute du fait de l'intervalle d'octave

(de la mèse DO# vers le proslambanomène) sur le début du vers 1120 permettant d'accrocher dynamiquement la particule '*δὲ'* à la séquence suivante.

Le vers 1120 est conçu sur la base d'un décalage entre une première partie en 7/8 et la deuxième partie en 3/4 'λευσινίας' qui est fortement attestée par la réponse dans l'antistrophe 'ων ὀρέων'. La première séquence du vers en 7/8 est inversée dans l'antistrophe puisqu'à la succession spondée-trochée se substitue la succession trochée-spondée. Encore une fois, le passage aux noms propres sur la voyelle 'é' de 'Ἐλευσινίας' s'effectue par un saut d'intervalle composé de la lichanos des hypates notée MIxx à la lichanos de la mèse notée LAxx.

Mouvement qui apparaîtra sous la même forme dans l'antistrophe : le *Νυ* première syllabe du nom propre intonné sur la lichanos des hypates et le '-σαί-' deuxième syllabe accentuée du nom propre sur la lichanos de la mèse. La qualité spécifique de la syllabe '-σαί-' accentuée et diphtonguée laisse facilement concevoir un dédoublement mélique exactement du type de 'Καδμείας' rencontré au début de la strophe ('*Καδ*' SOL#, '*-μει*' DO#-FA#) ou 'Καδ' était affecté du SOL# appartenant au tétracorde de la séquence précédente de même qu'ici la syllabe 'Νυ' affectée de la lichanos des hypates appartient au tétracorde précédent, celui des hypates.

La séquence suivante choriambique est, elle, notée dans le tétracorde de la mèse avec une montée sur la syllabe accentuée '-νί-'. Le vers suivant spondaïque, comme dans l'antistrophe, a la charge d'un effet dynamique au coeur de cette strophe et qui est marqué incontestablement par la place des accents circonflexes et aigus sur le deuxième élément du spondée au temps faible : l'accent au temps faible a pour fonction de supporter le mouvement mélodique, ascendant dans ce vers par degrés conjoints jusqu'à l'invocation finale 'Βακχεῦ' tandis que le temps fort sur syllabe non accentuée a pour fonction de faire sentir par des notes non dédoublées, à la différence des dédoublements systématiques, des syllabes accentuées qui assurent la progression SOL#-LAxx-RÉxx puis FAxx qui porte la métabole de système réservée à ce seul endroit de la strophe pour le mot 'Βακχεῦ' affecté de FAxx sur '*Βακ*-'.

La séquence ' Βακχεῦ Βακχᾶν' est notée 4/4 d'une part pour solidariser l'anaphore du nom du dieu sous ses deux déclinaisons nominales et adjectivales autant que pour isoler cette articulation entre les deux vers 1121-22 : cette articulation, dans l'antistrophe, est marquée d'une part par la synaphie syllabique et d'autre part par une variation qui est une modification de la tête du glyconien où 'Βακχᾶν' spondée est remplacée par '-τὰ πο-'.

Cette articulation permet de bien sentir dans la strophe comme dans l'antistrophe les deux séquences qui terminent ce vers ' ματρόπο-' à 2/4 ('-λυστάφυ-' dans l'antistrophe) et '-λιν Θήβαν' à 3/3 ('-λος πέμπει' dans l'antistrophe). Du point de vue mélique 'Βακχεῦ' et 'Βακχᾶν' se répondent par le dédoublement de la syllabe accentuée du circonflexe, le premier dans le tétracorde des disjointes, le second dans le tétracorde des conjointes, les deux séquences suivantes conclusives de la 2e période collent à la carrure très carrée du glyconien '*améloskéklasménon*' sur des degrés presque exclusivement fixes (seul le LA *diésis* parhypate du tétracorde de la mèse intervient sur '*po*' en tant que note mobile, les autres notes étant respectivement SOL# hypate de la mèse, DO# mèse, et FA# nète des conjointes).

Le premier vers de la dernière période se laisse décomposer en deux séquences, l'une à 3/8 et l'autre à 3/4, pour dégager la partie choriambique du trochée initial à l'image du vers 1120 du mécénatéen, vers qui est entièrement composé dans le *pyknon* du tétracorde des conjointes, dans un profil mélique adaptable à l'antistrophe.

Le choix des tétracordes associé à des vers ou à des séquences entières permet de clarifier dans la progression du mélos le passage d'une séquence à l'autre ou d'un vers à l'autre. Ici 'ναιετῶν παρ᾽ ὑγρὸν' composé dans le *pyknon* des tétracordes des conjointes, permet de le différencier du *melos keklasménon* précédent par un saut de quarte ascendant puisque 'Θήβαν' se terminait par un SOL# et que '*nai*' est affecté du DO#.

C'est le même principe qui sera appliqué à la fin de ce vers se terminant sur un DO# suivi

d'une chute de quarte vers l'hypate de la mèse SOL# à partir de laquelle se construira le *mélos* de 'Ισμηνοῦ' dans le *pyknon* du tétracorde de la mèse. Ce type de passage dans des séquences éoliennes permet de saisir les différentes parties du chant et c'est dans ce sens qu'il faut comprendre la remarque d'Aristide Quintilien sur le rythme que le *mélos* permet de faire sentir.

Le mot 'Ισμηνοῦ' assure l'articulation de deux séquences binaires avant la séquence en 5/8 qui termine ce glyconien et entre les deux dernières séquences à 2/4 et à 5/8 : c'est cette fois un mélos '*keklasmenon*' qui permet d'identifier la succession des cinq brèves (ῥέ-ε-θρο-ν ἀ-γρί-ου) où l'on passe du tétracorde des conjointes au tétracorde de la mèse par le truchement de la lichanos des conjointes sur 'θρο-ν' puis au tétracorde des hypates dont l'hypate RÉ# grave affecte la dernière syllabe du vers.

Le dernier vers de la strophe composé d'une séquence à 6/8 iambique et d'une séquence à 5/8 bacchique, part de l'hypate des hypates, la séquence à 6/8 effectuant une montée par degrés conjoints jusqu'à la chute de quarte sur la syllabe accentuée '-ῥᾷ' (SOL# -RÉ#) avant de marquer par un intervalle ascendant composé RE dièse-LA double diésis la fin expressive sur 'δράκοντος', les trois syllabes effectuant une descente par *diéseis* jusqu'à l'hypate de la mèse qui termine ce chant comme elle l'avait commencé.

II. *Mélos* et mètre : Euripide, *Bacchantes*

1. Parodos

Le Chœur a d'abord fait son entrée furtive dans Thèbes sur des anapestes se transformant en ioniques, dans un ensemble non strophique (v.64-74). Dans la mise en scène, on a traité cet ensemble par un récitatif de *parakatalogê*, dans une déclamation associant rythme et danse. Les ioniques mineurs, comme dans les *Perses* d'Eschyle, expriment les valeurs de l'Orient et de l'Asie : le rythme ternaire crée un pas tournant. Pour la mise en place de la danse, nous renvoyons à l'article de Philippe Brunet, paru en 2013[268].

Les strophes suivent le schéma AA'BB'C. Nous avons mis en musique la première couple de strophes.

Str. et Ant. 1 (v. 73-87=88-103)

Mètre

strophe	antistrophe	
ὦ μάκαρ, ὅστις εὐδαίμων	ὅν ποτ΄ ἔχουσ΄ ἐν ὠδίνων	I dim chor
τελετὰς θεῶν εἰδὼς	λοχίαις ἀνάγκαισι	dim chor acéph
βιοτὰν ἁγιστεύει	πταμένας Διὸς βροντᾶς	dim chor acéph
καὶ θιασεύεται ψυχὰν	νηδύος ἔκβολον μάτηρ	II dim chor
ἐν ὄρεσσι βακχεύων	ἔτεκεν, λιποῦσ΄ αἰῶ-	dim chor acéph
ὁσίοις καθαρμοῖσιν,	να κεραυνίωι πλαγᾶι·	dim chor acéph
τά τε ματρὸς μεγάλας ὄρ-	λοχίαις δ΄ αὐτίκα νιν δέ-	III dim ion min

268 « Les Bacchantes d'Euripide, une expérience de dramaturgie dionysiaque », in *Tragique et comique liés, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène)*, Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en avril 2012 : publication par Milagros Torres (ERIAC) et Ariane Ferry (CÉRÉdI) avec la collaboration de Sofía Moncó Taracena et Daniel Lecler. Publications numériques du CÉRÉdI, "Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054)", n° 7, 2013.

-για Κυβέλας θεμιτεύων	ξατο θαλάμαις Κρονίδας Ζεύς,	dim ion min
ἀνὰ θύρσον τε τινάσσων	κατὰ μηρῶι δὲ καλύψας	I dim ion min
κισσῶι τε στεφανωθεὶς	χρυσέαισιν συνερείδει	dim ion min (mol, ion)
Διόνυσον θεραπεύει.	περόναις κρυπτὸν ἀφ΄ Ἥρας.	dim ion min
Ἴτε βάκχαι, ἴτε βάκχαι,	ἔτεκεν δ΄, ἀνίκα Μοῖραι	II dim ion min
Βρόμιον παῖδα θεὸν θεοῦ	τέλεσαν, ταυρόκερων θεὸν	dim ion min
Διόνυσον κατάγουσαι	στεφάνωσέν τε δρακόντων	dim ion min
Φρυγίων ἐξ ὀρέων Ἑλλάδος εἰς εὐ-	στεφάνοις, ἔνθεν ἄγραν θηρότροφον μαι-	III trim ion min
-ρυχόρους ἀγυιάς, τὸν Βρόμιον·	-νάδες ἀμφιβάλλονται πλοκάμοις.	trim ion anacl cat

1. *Mètre*

Le schéma strophique est simple : après deux périodes choriambiques de structure identique, les ioniques se succèdent jusqu'à la clausule.

La première période comprend un dimètre choriambique (1 choriambe, 1 brève, 3 longues).

Le même mouvement est répété dans le vers qui suit, si l'on considère que la syllabe initiale du choriambe est commune avec la syllabe finale du vers précédent. Le second élément est donc acéphale, ainsi que le troisième. Ces attaques anapestiques annoncent bien évidemment les ioniques. Les trois longues finales du vers répercutent sur un rythme syncopé le mouvement ternaire du choriambe.

Même schéma pour la IIe période.

On subdivisera l'ensemble des ioniques de la période III en deux parties, la deuxième partie commençant dans la strophe par le cri *ite Bakkhai*.

Le premier mouvement d'ioniques se distingue par deux dimètres ioniques dont le deuxième laisse entendre une résolution (sur les mots *Kubelas*, *thalamais*), présente à la fois dans la strophe et dans l'antistrophe ; puis, par trois dimètres ioniques dont le deuxième comprend une contraction (sur les mots *kissôi te*, et *khrusaisin*), présente à la fois dans la strophe et dans l'antistrophe. La contraction produit par conséquent un mètre ionique particulier, qu'on appelle molosse, constitué de

BACCHANTES, Euripide

Parodos, strophe 1

Echelle

Tétracorde de la mèse avec métabole à la lichanos

trois syllabes longues. Le troisième dimètre de ce mouvement s'achève sur une fin de groupe syntaxique. On note un hiatus dans la strophe devant *ite*.

Le second mouvement démarre sur ce cri répété : *ite Bakkhai*, formant à lui seul un ionique extrêmement dynamique avec sa syllabe longue à voyelle brève entravée par l'occlusive, elle-même redoublée et aspirée. Cette double interjection admet, comme toutes les interjections, l'hiatus. Rien de tel dans l'antistrophe, qui poursuit le récit de la naissance du dieu.

Ce second mouvement comprend trois dimètres ioniques, un trimètre ionique et un trimètre ionique anaclastique et catalectique.

2. *Analyse du mélos*

La répétition de la 2e période à l'identique permet d'entendre cette 1ère partie de la strophe comme un refrain constituant en soi, déjà, de la 1ère à la 2e période une strophe et une antistrophe. Le schéma accentuel nous conduit également à cette analyse.

- Le début de chaque vers commence par un *mélos* kéklasménon partant de la parhypate du tétracorde des hypates (MI). Le mouvement est d'abord ascendant vers l'hypate des mèses (SOL dièse) puis descendant par retour sur la parhypate des hypates et ascendant à nouveau vers la parhypate des mèses (LA). Après cette première cellule qui va se reproduire à trois reprises comme une fanfare (c'est bien l'état d'esprit de ce début de *Parodos* bacchique propre à l'*éthôs diastaltique*), s'ensuit un mouvement conjoint ascendant hypate-parhypate puis vers la lichanos du tétracorde de la mèse avant une chute de quinte permettant de revenir sur la parhypate initiale et d'articuler ainsi la 3e valeur longue du vers avec le vers suivant dont elle est en fait le premier temps fort.

- Au 2e vers : *mélos* kéklasménon, avec cette fois une tenue sur la parhypate des hypates sur les deux syllabes '*τελε*' pour ménager la montée sur la syllabe '*ττὰς*' accentuée. La 2e partie du vers conserve le *mélos* kéklasménon pour assurer la mise en évidence de l'accent circonflexe.

- Au 3e vers qui articule la 1ère à la 2e période, le mouvement est conjoint à partir de l'hypate de la mèse, conduisant à une tenue sur '*βιο*-' puis à une tenue de la parhypate sur '-τὰν *ἀ*' (longue-brève), puis de la lichanos (SI) sur la syllabe longue '-*γισ*-' puis enfin à une tenue de la mèse sur '*τεύ*', point haut de cette phrase avant une descente conjointe sur la lichanos qui prépare, comme à la fin du premier vers la quinte descendante qui assure la reprise à la 2e période du choriambe sur la parhypate des hypates.

La 2e période se reproduit à l'identique, pour laquelle on adapte le *mélos* au mouvement accentuel : sur 'ἐν ὄρεσσι‘ les deux croches du choriambe sont affectées de MI et SOL dièse, et sur '*βακχεύων*', '*χεύ*' est porté sur MI et LA; enfin sur '*ὁσίοις*' il y a traitement de la syllabe '*σῐ*' accentuée par la parhypate LA.

Deuxième partie de la strophe :

- La première partie ionique est très distinctement marquée par le retour de la cellule hypate-parhypate sur les brèves, les longues étant affectées de l'hypate et de la lichanos diatonique. La fin de cette première partie ionique est sensible par le dédoublement de la première longue sur '-*τεύ*-' puis de la chute sur la parhypate des hypates, MI.

- La deuxième partie reprend la parhypate des hypates comme base et cette fois c'est l'intervalle FA dièse-SI, soit lichanos des hypates et lichanos des mèses, qui va assurer la mise en évidence de l‘harmonie par le *mélos* en affectant par le FA dièse la deuxième bréve initiale, le SI affectant la première longue. Le mouvement est inversé sur '*κισσῶι τε*' pour marquer le renversement des éléments métriques eux-mêmes, la longue à la place des deux brèves et inversement. Puis on termine cette deuxième partie par la cellule qui ouvrait la première SOL-LA-SOL-SI.

- Sur '*Διόνυσον*' qui prépare le *finale* de ces ioniques mineurs, on a un intervalle de quinte ascendant de la parhypate des hypates vers la lichanos des mèses, puis on retourne sur la parhypate des hypates. Le même mouvement est conservé sur '*θεραπεύει*' avec un retard de la lichanos par

substitution du FA dièse lichanos des hypates pour retarder l'intervalle SI-SOL dièse c'est à dire sur l'hypate de la mèse qui est conclusive sans l'être, conclusive parce que note fixe du tétracorde de la mèse, mais sans l'être car la vraie finale conclusive sensible depuis le début c'est le MI c'est à dire la parhypate des hypates.

- C'est effectivement cette note qui va être ici redoublée à l'octave puisque sur l'appel des Bacchantes, le motif *kéklasménon* affectant '*Ἴτε βάκχαι*' joue sur le mouvement ascendant puis descendant de la parhypate des hypates vers la trite des disjointes (le MI aigu).

- Suite à ce *mélos kéklasménon*, mouvement parallèle descendant puis ascendant de la lichanos vers la parhypate des hypates en passant par l'hypate de la mèse sur '*Βρόμιον*' suivi d'une quinte ascendante puis d'une quarte descendante et pour l'ionique suivant, mouvement ascendant des deux croches FA dièse-LA pour valoriser le schéma accentuel sur '*θεὸν*' initiant un mouvement descendant '*θεὸν θεοῦ*' qui replace le chant à hauteur de la parhypate des hypates. Ainsi, peut se reproduire la cellule déjà entendue sur '*Διόνυσον*' à la fin de la première partie des ioniques, la suite du 'κατάγουσαι' étant elle-même la même cellule que celle qui affectait '*θεραπεύει*'.

- Dans l'avant-dernière partie, la mention des montagnes de Phrygie nous invite à une métabole caractéristique, soit l'affectation de la lichanos de la mèse d'un intervalle chromatique noté demi-ton dans la partition et qui se fait entendre sur le mot '*Φρυγίων*' et repris à l'ionique suivant par parallélisme sur '*ὀρέων*'. Ces deux cellules respectent une courbe identique : montée vers la métabole à la place même de l'accent puis redescente par degrés conjoints sur le nouveau tétracorde chromatique ainsi introduit SI b-LA -SOL dièse.

– On termine ce chant après un retour au tétracorde des hypates ménagé par le mouvement *kéklasménon* sur '*Ἑλλάδος*' (SOL dièse-SI puis chute de quarte SI-FA dièse) ; après un dernier mouvement de la lichanos des hypates vers la lichanos des mèses ascendant, empruntant l'hypate de la mèse, se succèdent les deux notes repères de ce chant MI et SI, parhypate des hypates et lichanos des mèses. On termine en fanfare avec une tenue sur les

trois longues '-γυιάς, τὸν' sur les degrés MI, SI, SOL dièse, puis par une quinte descendante SI-MI sur 'Βρόμι-', et enfin une tenue sur la finale '*ον*' parhypate des hypates.

2. Stasimon 1 (strophe 2, 402-416=417-431)

	ἱκοίμαν ποτὶ Κύπρον,	I phér
	νᾶσον τᾶς Ἀφροδίτας,	phér
	ἵν´ οἱ θελξίφρονες νέμονται	
405	θνατοῖσιν Ἔρωτες	hippon + reiz (ou glyc + phér)
	Πάφον, τὰν ἑκατόστομοι	II glyc
	βαρβάρου ποταμοῦ ῥοαὶ	glyc
	καρπίζουσιν ἄνομβροι,	phér
	οὗ θ´ ἁ καλλιστευομένα	III épichor
410	Πιερία, μούσειος ἕδρα,	épichor (résolution initiale)
	σεμνὰ κλειτὺς Ὀλύμπου·	phér
	ἐκεῖσ´ ἄγε με, Βρόμιε Βρόμιε,	IV dim ia lyr (ia, 3 tribraques)
	πρόβακχ´ εὔιε δαῖμον.	phér
415	ἐκεῖ Χάριτες, ἐκεῖ δὲ Πόθος, ἐκεῖ δὲ βάκ-	trim ia lyr
	χαις θέμις ὀργιάζειν.	aristoph (dim chor cat)

Ce *stasimon* empli de nostalgie et d'évocations érotiques semble davantage lié à Aphrodite, la déesse de Chypre. Les territoires rêvés par le Chœur des Bacchantes sont évoqués avec nostalgie dans une situation dramatique qui place les Bacchantes sous la menace du roi Pentheus. Pour ce chant rempli d'amour, Euripide choisit le mètre de Sappho et d'Anacréon : le glyconien, ou, sous sa forme catalectique, le phérécratien.

BACCHANTES, Euripide

Stasimon I, strophe 1

Echelle

Tétracorde de la mèse avec métabole de genre chromatique

Période I :

Le chant commence par deux phérécratiens à base spondaïque, ce qui donne une grande régularité et lenteur au rythme (mais dans l'antistrophe, le premier phérécratien est à base iambique). Suit un vers composé d'un hipponactéen, à base iambique, et d'un reizianum ou, plus simplement, d'un glyconien à base iambique et d'un phérécratien à base spondaïque.

Période II

Elle se compose de deux glyconiens et d'un phérécratien, ou glyconien catalectique. avec une variation dans les attaques : base d'iambe, de trochée, de spondée à la fois dans la strophe et dans l'antistrophe.

Période III

Elle se compose de trois mètres choriambiques, mais avec déplacement du choriambe : 2 dimètres épichoriambiques (le second avec résolution de la longue initiale), et un phérécratien.

Période IV

Elle commence par un dimètre iambique composé d'un iambe et de trois tribraques, dont deux sur le nom répété au vocatif de Bromios. Suit un phérécratien à base iambique. Suivent un trimètre iambique (deux tribraques aux pieds pairs) et un dimètre choriambique catalectique, ou aristophanien.

2. Harmonie

L'échelle des sons a été fixée spécialement à partir d'un *aulos* qui porterait les voix du choeur et dont la classe imposerait un recours à une harmonie ancienne pour ce 1er Stasimon marqué par un certain archaïsme général. Le choeur y chante en effet dans la deuxième strophe (cette partie mise en musique) son rêve de retourner sous la conduite de Bromios vers les lieux mythiques du séjour du Désir et des Grâces, loin des hommes orgueilleux. Par ailleurs l'analyse métrique révèle comment la succession des phérécratiens et des choriambes jusqu'à la quatrième période créent une atmosphère quasi extatique renvoyant à un ailleurs de la transe impulsée dès la parodos par les ioniques mineurs que l'on retrouvera dans le second stasimon. Cet *aulos* de format court (d'une longueur d'à peine plus de 20 cm) comportait un nombre restreint de trous (3) : fabriqué par Fantine Cavé-Radet - qui expérimentait alors plusieurs tailles, perces et jeux d'*auloï* en lien avec son

travail de recherche sur le roseau dans l'Antiquité - ce modèle avait été conçu pour qu'elle-même, aulète mais encore choreute, puisse accompagner le choeur en jouant de son *aulos* au travers de la bouche du masque.

Comme l'explique le metteur en scène Philippe Brunet au sujet de contraintes également vraies pour le *shô* ou les instruments à percussion joués dans les mêmes conditions :

> "L'aulos, tel que la musicienne en a développé le jeu dans les *Bacchantes* et dans d'autres récitals, appelle une technique globale de doigté, de souffle et de bouche, qui laisse une part très flexible au jeu. Ces instruments [mon]odiques sont joués par les choreutes qui choisissent de rester immobiles ou de se mouvoir selon le type de chant. Les instruments sont très délicats, l'*aulos*, avec son anche délicatement enfoncée dans le tuyau, de même que le *shô*, où de simples points de cire définissent la hauteur de résonance des lamelles de métal."[269]

Dans la mise en scène des *Bacchantes* le sonneur de *shô* et le sonneur d'*aulos* comme le percussionniste étant ainsi choreutes parmi les choreutes, leur qualité de musicien ne les sépare pas du reste du choeur ; et même si parfois ils ne dansent pas du fait du jeu de ces délicats instruments, ils sont en harmonie avec les autres de sorte que l'accompagnement instrumental ne se démarque pas de l'action générale du choeur.

Aussi cet *aulos* était-il composé d'une seule canne, un *monaulos*, à anche simple battante qui était la facture traditionnelle des anches pour aulos jusqu'à la fin du Ve siècle. Si usuellement l'aulos était joué par paire, le bombyx principal jouant la mélodie et le bombyx secondaire tenant une note fixe, la nécessité pour l'aulète (Fantine Cavé-Radet assurant ce poste) dans cette mise en scène de jouer au travers de la bouche du masque rendait difficile l'insuflation par deux embouchures. Par ailleurs,

269. « Les Bacchantes d'Euripide, une expérience de dramaturgie dionysiaque », in *Tragique et comique liés, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène)*, Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en avril 2012 : publication par Milagros Torres (ERIAC) et Ariane Ferry (CÉRÉdI) avec la collaboration de Sofía Moncó Taracena et Daniel Lecler. Publications numériques du CÉRÉdI, "Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054)", n° 7, 2013

l'hétérophonie ne s'imposait pas dans le cadre d'un accompagnement par l'aulos d'un choeur qui devait chanter un *mélos* enharmonique avec micro-intervalles : le rôle de l'instrument était de soutenir les choreutes dans la production de ces intervalles difficiles auxquels ils étaient confrontés pour la première fois. L'anche était insérée en haut de la canne (ou *bombyx*), à l'intérieur de l'holmos, d'une structure cylindrique d'environ 7 mm comme le recommandait Théophraste au livre IV.11.4 de son *Histoire des plantes* traitant de la taille des anches. Il nous revenait à partir de l'instrument ainsi fait de choisir des possibilités d'échelle correspondant aux degrés d'une de ces harmonies archaïques convoquées par Platon et connues par Aristide Quintilien, et ce à titre d'expérimentation.

Le choeur des *Bacchantes* étant un choeur de femmes, le *monaulos* était par ailleurs de la catégorie des *hemiopos*, ou dans la catégorie aristoxénienne des *parthenioï* (Aristoxène avait aussi écrit sur la perce de l'aulos). Le registre devait être aigu d'une part et l'instrument facile à manier d'autre part, pour l'aulète qui était également acteur, chanteur et danseur parmi les autres choreutes. C'est à notre connaissance le seul modèle d'aulos de cette catégorie qu'ait réalisé Fantine Cavé-Radet, instrument que l'on peut entendre dans les enregistrements qui ont été conçus entre mars et septembre 2013 notamment dans le cadre de la réalisation du film consécutif à la recréation de la pièce.

Le choeur a pu expérimenter ainsi une harmonie archaïque en vérifiant les propos aristotéliciens dans les *Problèmes XIX* où le philosophe mentionne que l'aulos est l'instrument qui s'approche le plus près de la voix humaine offrant un accompagnement acoustique idéal en osmose harmonique avec les voix qu'il a la charge de faire chanter juste, dans le *mélos*.[270]

La perce de cet aulos permettait d'obtenir – outre la quinte RE-LA ou bien le tétraton noté *supra* RE-Sib (en sonnant fort - mais la petitesse de l'aulos le permettait) obtenus sans obturation de l'un

270. Ps.-Aristotelis, *Problemata XIX* § 43, in C. Von Jan, *op. cit.*, pp. 104-105

des trous - une progression en deux intervalles dont le premier était composable en deux et le deuxième incomposable : les deux premiers trous faisant un intervalle maximal de tri-hémiton divisible en deux intervalles à peu près égaux et le passage du deuxième au troisième trou, un diton ; le passage du premier au troisième trou correspondait donc à un intervalle de quinte pythagoricienne que l'on pouvait augmenter d'une diésis en sonnant fort.

> A partir de ces degrés fixés par la perce de l'aulos nous avons recherché le *mélos* dans une division par *spondiasmes* pour les deux premiers degrés. Le troisième degré se situant à un intervalle de trihémiton du premier degré correspondrait alors à une lichanos diatonique situé dans ce premier tétracorde à un ton en dessous de la mèse théorique et à deux tons en dessous de la paramèse qui elle était bien jouable, à la quinte du premier degré.

Mais l'instrument n'étant plus jouable désormais, et ne pouvant nous secourir pour guider les choreutes, nous avons depuis lors préféré revenir à une échelle plus classique enharmonique telle qu'elle apparaît *supra*. Néanmoins elle conserve l'ambitus de départ et le principe des deux premiers intervalles égaux, à la différence qu'il s'agit maintenant d'un *pyknon* théorique.

L'échelle est *netoïde* car l'aulos était du type *elymos* et conserve de l'harmonie phrygienne uniquement les degrés notés respectivement : RE, RE quart de ton, MIb, LA, LA quart de ton, Sib, soit sans l'octave théorique UT – UT ni la mèse SOL.

La description qu'en donne Aristide Quintillien en fait une harmonie proche du myxolydien avec un passage de la mèse vers la parhypate et la lichanos des disjointes qui favorise une alternance entre un aspect chromatique et un aspect enharmonique de l'échelle, raison pour laquelle nous faisons entrer en jeu désormais ce tétracorde chromatique.

> La mention de l'aulos *elymos* chez Athénée, qu'il rapporte à l'aulos phrygien rattache cette harmonie à deux catégories possibles d'auloï : la phrygienne ou la lydienne, le point important en commun étant le registre aigu, et la métabole chromatique.

4. *Analyse*

- Montée sur les deux premières *diéseis* par dédoublement du iota initial long et tenue sur la lichanos sur le diphtongue 'κοί'. On redescend toujours par diésis par une tenue sur la longue 'μαν' (donc sur la parhypate) puis retour à l'hypate sur 'πο-' avant de monter sur la paranète des disjointes SIb, après une montée sur la première *diésis* sur la deuxième brève de 'ποτὶ'. On redescend à la fin du vers sur l'hypate de la mèse.

- Le mouvement par *diésis* s'effectue cette fois dans l'autre sens, en descendant pour suivre la ligne accentuelle, puis remontée à la lichanos par intervalle composé de deux *diéseis* entre la syllabe 'σον' et 'τᾶς '. Sur 'Ἀφροδίτας', même cellule que sur ' ποτὶ Κύπρον' au vers précédent.

- Descente sur 'ἵν΄ οἱ' par *diésis* de la parhypate vers l'hypate puis remontrée sur la syllabe 'θελ-' par les deux *diéseis* (hypate-parypate-lichanos) ; cette fois on passe de la lichanos des mèses à la lichanos des disjointes par un intervalle de triton, puis '-φρονες νέμον' les deux iambes effectuent le même mouvement descendant de la parhypate vers l'hypate, suivant une courbe conjointe.

- Après cette courbe du *mélos* sinueux '-ται' est affecté de l'hypate RE puis 'θνα-' '-τοῖ' effectuent une descente progressive de la lichanos MIb vers l'hypate. 'θνα-' sur la lichanos, '-τοῖ' effectuant le mouvement descendant sur la parhypate et l'hypate. L'intervalle '-σιν ῞Ε-' est une sixte diminuée (RE-SIb) pour valoriser '῞Ερωτες' par un saut initial plus important que sur 'Ἀφροδίτας' puis redescente par le triton sur le Mib, lichanos, et la dernière longue :

'-τες' – se pose, elle, sur le degré de l'hypate.

- Le vers 406 est traité suivant la même cellule que celle du début de la strophe sur 'ικοίμαν' à la différence des deux derniers éléments brefs-longs qui sont affectés d'une remontée de la parhypate vers la lichanos: la brève '-το-' est ici traitée en appogiature.

- Le fleuve 'ποταμοῦ' nous porte ici à un traitement entièrement conjoint de l'ensemble du vers par mouvement ascendant / descendant répété entre l'hypate et la lichanos. Seule l'avant dernière syllabe inverse la courbe par une attaque sur l'hypate après avoir quitté la lichanos, et pour finir sur la parhypate. Ce mouvement rappelle l'appogiature du vers précédent et prépare le retour sur l'hypate au vers suivant.

- Les trois longues de 'καρπίζουσιν' sont valorisés ici par le saut de sixte diminuée (RE -SI b), de l'hypate vers la paranète des disjointes. Puis sur la troisième syllabe la descente s'effectue par l'intervalle composé lichanos-paramèse (SI bémol-LA) avant de revenir sur les deux syllabes '-σιν ἄ-' sur la lichanos MIb et d'amorcer le mouvement descendant vers l'hypate par les deux *diéseis*.

- 'οὗ θ΄ ἀ' est traité par l'intervalle de sixte diminuée descendant (SI b-RE) créant un focus en début de vers sur l'élément dont il est fait ici l'éloge dans la tradition de la poésie mélique - la Piérie. Cet intervalle descendant va avoir sa réponse à la fin du vers sur la finale '-ομένα' qui après un passage conjoint par *diéseis* effectue un mouvement ascendant puis descendant par triton, mouvement qui va être repris par deux fois, suivant l'accentuation de 'Πιερία' avec l'accent sur le iota et 'μού-' avec l'accent sur la diphtongue.

- Les deux longues de 'σεμνὰ' sont portées par l'intervalle composé hypate-lichanos avec retour sur l'hypate sur la syllabe 'κλει-', ces trois longues 'σεμνὰ κλει-' sont suivies par la cellule initiale que nous avions sur 'ποτὶ Κύπρον' ici sur '-τὺς Ὀλύμπου'. Le rôle de cette cellule en fin de vers par l'intervalle de triton associant les lichanoï est de souligner les noms propres qui sont associées thématiquement à Aphrodite.

- Deux motifs très distincts permettent de souligner la répétition de 'Βρόμιε' : dans un premier temps on a une montée conjointe sur 'ἐκεῖσ΄ ἄ-' non sans un mouvement contraire sur '-κεῖσ' pour marquer l'accent circonflexe, puis après une descente par *diésis* sur 'ἄγε με'. Le motif 'Βρόμιε Βρόμιε' commence par une attaque à la lichanos des disjointes sur la première syllabe et les deux dernières brèves '-μιε -μιε' sont intonées sur les deux notes les plus basses, parhypate et hypate.

- Après un bref mouvement rétrograde sur 'πρόβακχ΄ εὖ' (parhypate-hypate), mouvement rétrograde cette fois composé sur la syllabe accentuée 'εὖ' avec montée de l'hypate des mèses vers la lichanos des disjointes et retour vers la parhypate et l'hypate ; le dernier mot 'δαῖμον΄ est affecté pour la première syllabe d'une descente sur deux *diéseis*.

- Au vers 415 le mot 'Χάριτες' et le mot 'Πόθος' répondent en écho à "Βρόμιε', 'Χάριτες' est traité comme 'Βρόμιε' sur le mouvement lichanos-parhypate-hypate tandis que la reprise de 'ἐκεῖ... ἐκεῖ ... ἐκεῖ δὲ βάκ-' au milieu du vers et au début du vers suivant est traitée sur la même cellule lichanos-parhypate.

- On termine par la célébration des Bacchantes avec une tenue sur l'intervalle composé lichanos-paramèse SI b-LA sur les deux longues de 'βάκ-χαις' et les deux brèves de 'θέμις' et on termine pour 'ὀργιάζειν' sur la cellule qui a ouvert cette strophe soit une montée sur deux *diéseis* et on redescend par intervalle composé du demi-ton de la lichanos des mèses vers l'hypate RE.

3. Stasimon 2

On a choisi, dans ce *stasimon* constitué d'une triade unique, l'épode, dépourvue de strophe correspondante.

	πόθι Νύσας ἄρα τᾶς θηροτρόφου	
	θυρσοφορεῖς	I tétram ion min cat
	θιάσους, ὦ Διόνυσ΄, ἢ	dim ion
	κορυφαῖς Κωρυκίαις;	II dim ion cat
560	τάχα δ΄ ἐν ταῖς πολυδένδροισιν Ὀλύμπου	III trim ion min
	θαλάμαις, ἔνθα ποτ΄ Ὀρφεὺς κιθαρίζων	trim ion min
	σύναγεν δένδρεα μούσαις,	dim ion min
	σύναγεν θῆρας ἀγρώτας.	dim ion min
565	μάκαρ ὦ Πιερία,	dim ion min cat

	σέβεταί σ΄ Εὔιος, ἥξει	IV dim ion min
	τε χορεύσων ἅμα βακχεύ-	dim ion min
	μασι, τόν τ΄ ὠκυρόαν	dim ion min cat
	διαβὰς Ἀξιὸν εἰλισσομένας μαι-	
570	νάδας ἄξει	V tétram ion min
	Λυδίαν τε τὸν εὐδαιμονίας	VI mécénat, cho
	βροτοῖς ὀλβοδόταν	mécénat
	πατέρα τε, τὸν ἔκλυον	8 brèves
575	εὔιππον χώραν ὕδασιν	épichor
	καλλίστοισι λιπαίνειν.	phér

1. *Mètre*

Les cinq premières périodes comportent des ioniques mineurs. On a défini une fin de période à chaque marque de catalexe, lorsqu'un "anapeste" remplace un mètre ionique.

La période V est encore en ioniques, mais le changement de rythme qui suit semble justifier une fin de période.

Dans la période VI, la scansion est d'autant plus difficile à établir que le texte et la côlométrie sont peu sûrs. On a gardé le texte de la CUF édité par H. Grégoire, 2e édition revue par J. Irigoin (1998), et proposé de scander un mécénatéen complété par un choriambe, un mécénatéen (à base iambique), 8 brèves de structure indéterminée (en synaphie avec l'élément suivant), un dimètre épichoriambique doté de quatre longues dans sa première moitié, et un glyconien catalectique, ou phérécratien.

2. *Harmonie*

L'épode du 2e stasimon peut être considérée à juste titre comme la pièce centrale en hommage à Dionysos. Ce stasimon nous invite à aborder l'harmonie phrygienne qui pose un véritable problème à toute la tradition musicographique en regard des dialogues et des théories philosophiques de Platon et d'Aristote sur les distinctions entre les harmonies

BACCHANTES, Euripide

Stasimon II, épode

helléniques. On renvoie pour cette question à l'analyse qu'a conduite G. Rouget dans le chapitre sur le phrygien et l'aulos de son ouvrage *La musique et la transe*[271] : l'auteur montrant que pour Platon (*Théétète* 73d) comme pour Aristote (*Politique* VIII, 1342a), l'aulos est méprisable, il dégage cependant dans la théorie générale que le second dresse des *melê* qu'il y a entre le dorien et le phrygien une opposition fondamentale. Le dorien est éthique et cela nous renvoie aux catégories de Cléonide qui permettent de distinguer les différents emplois de cette harmonie qu'Aristote nomme *dôristi*. La *phrygisti* au contraire ne relève pas de l'*êthos*. C'est-à-dire que cette harmonie ne peut être employée pour traduire une affection morale quelle qu'elle soit. Aristote déclare à la fin du *Politique* que l'harmonie phrygienne (*phrugisti*) est seulement bonne à être écoutée.

Cette opposition fondamentale est impossible dès lors à entendre pour nous qui n'avons comme héritage musicographique que le choix entre les tropes aristoxéniens et les anciennes harmonies qui nous sont rapportées par Aristide Quintilien et que Jacques Chailley associe à tort ou à raison, au fameux passage de la *République* 398e, où Platon classe ses harmonies. Le musicologue affirme que les harmonies “platoniciennes” sont celles que nous trouvons dans le traité du musicographe de l'Antiquité tardive. Mais les relevés d'Aristide Quintilien, par *diésis* et par ton, de ces six harmonies très anciennes, suivant ses propres termes, ne semblent pas rendre compte des caractères fondamentalement distinctifs qui font que Platon en rejette certaines plutôt que d'autres. On renvoie ici à notre premier chapitre où nous avons rappelé la matière de ces six échelles.

Ainsi, entre le phrygien, trope aristoxénien, occupant la place centrale du système musical et qui se maintiendra au centre des quinze tropes alypiens, et l'harmonie phrygienne si souvent discutée depuis que Sophocle l'aurait introduite dans la tragédie, la confusion est totale. Dans le corpus des inscriptions de Delphes, par exemple, Annie Bélis, pour illustrer la métabole *kata*

271. ROUGET, G., *op. cit.,* pp. 397-408

tropon, fait référence à la discussion du *Politique* dont nous venons de parler.

Or, chez Aristote, le passage de la *dôristi* à la *phrygisti* ne peut être confondu avec une mutation d'un trope vers un autre, puisqu'il parle, lui, de l'harmonie et non pas du trope. Si l'on suit J. Chailley dans son association entre le phrygien de Platon et la notation transmise par Aristide Quintilien, on est contraint, comme G. Rouget, de constater qu'entre l'harmonie dorienne et l'harmonie phrygienne la différence est quasi inexistante à l'exception de l'intervalle supérieur du tétracorde des disjointes, à savoir un ton et demi pour le dorien et un ton pour le phrygien. G. Rouget a beau jeu d'ironiser sur une différence si remarquable qui ferait de l'un et de l'autre les deux harmonies principales de l'Antiquité. On sait par ailleurs comme nous l'avons rappelé en première partie que dans les musiques modales il suffit de la permutation d'un seul degré pour donner la sensation d'une musique radicalement différente.

En fait, le problème du phrygien reste aujourd'hui irrésolu à notre connaissance. Il peut être posé de la manière suivante : comment un "mode", comme nous le dirions aujourd'hui, importé d'Asie mineure, a-t-il pu rentrer dans le cadre de l'octocorde hellénique, pour ne pas dire du système au sens aristoxénien, tout en gardant son caractère totalement étranger et incompatible (nous suivons là Aristote) avec la musique jusque là enseignée et transmise à la jeunesse athénienne ?

On peut apporter une première réponse issue de la discussion précédente entre le phrygien de Platon et celui d'Aristote. Le secours nous vient d'une troisième harmonie qui apparaît dans les tropes aristoxéniens un ton au-dessus du phrygien. L'harmonie lydienne, comme l'harmonie phrygienne, est dite avoir été introduite d'Asie mineure en Grèce dans de nombreux témoignages. Cette harmonie, apparentée à l'harmonie phrygienne, est rejetée par Platon qui par ailleurs fait l'éloge de la phrygienne : le phrygien, à la différence du lydien, s'est donc assimilé entre le Ve et le IVe siècle, alors que le lydien conservait absolument son caractère exotique.

Il y a donc un phrygien hellénique, celui de Platon, mais la musique phrygienne et lydienne d'Asie mineure a continué à exister en parallèle dans un certain nombre de contextes

comme le dithyrambe et le théâtre. C'est de ce phrygien là dont parle Aristote et ce n'est plus de ce phrygien là dont parle Platon.

C'est d'ailleurs ce dont les fameuses notations par *diésis* d'Aristide Quintilien témoignent. Nous y trouvons en effet le lydien, le phrygien, voisinant avec le dorien dans des échelles comparables en tout point : articulation de tétracordes enharmoniques, avec pour seule différence entre le dorien et le phrygien celle que nous avons rappelée plus haut, et entre le dorien et le lydien l'omission de l'hypate du tétracorde de la mèse.

En somme, sous le concept d'harmonie phrygienne faut-il entendre sans doute deux réalités (sans parler ici de l'origine asiatique liée à la figure d'Olympos et à l'aulos) : une échelle compatible avec la musique hellénique (le dorien) mais qui s'en distingue par un caractère énergique, si l'on en croit Platon ; sinon, une harmonie incompatible avec la musique hellénique, pour suivre cette fois Aristote, et il nous faut préciser : une harmonie qui échappe radicalement au système des tétracordes, quel qu'il soit (conjoint, disjoint, parfait).

C'est l'option que nous avons retenue pour cette épode, en concevant, à partir d'un système conjoint composé des tétracordes des conjoints et de la mèse, un deuxième système, parallèle, formé de deux tétracordes conjoints auxquels viennent s'ajouter, à un demi-ton au-dessous de la mèse ainsi qu' à un demi-ton au-dessous de l'hypate de la mèse, deux degrés situés à un intervalle de quarte, permettant de générer une échelle chromatique où la sensation du système conjoint disparaît.

Ce n'est donc pas parce que l'échelle est chromatique que cette harmonie est “phrygienne”, puisque le genre chromatique existe par alleurs dans le système dorien, mais c'est par ce que la place des intervalles chromatiques bouleverse la structure du système lui-même. En effet, les deux degrés ajoutés en dessous de la mèse et l'hypate n'interviennent pas ici comme métabole ou néo-chromatisme (pour faire référence à la deuxième strophe du *Ier Hymne delphique*), mais constituent des degrés fixes de l'échelle.

3. *Prosodie et quantité syllabique*

Le choix de l'harmonie est bien sûr lié au contexte de cette épode et l'emploi de l'ionique mineur, mètre connoté comme mètre oriental, ce qui est particulièrement frappant, c'est la coïncidence recherchée des fins de mots ou des mots tout courts avec les fins de mètres ioniques.

On relève le groupe *entha pot'* aux vers 561-562 avec débordement de la syllabe *-tha* suivie de la syllabe *pot'* qui nous rappelle le groupe *entha te* mis en relief par J. Vendryes pour illustrer l'enclise. Enfin, on relève dans les fins catalectiques, aux vers 569 et 565, un effet équivalent recherché, où *pîeiriâ*, avec syllabe accentuée *-ri-* répond à *korukiais* (syllabe accentuée KI) dans un profil phonique semblable mettant en valeur l'anapeste : cette cellule comprend une même montée sur la deuxième brève de l'anapeste, puis après la longue, un temps de silence qu'on appelle en musique *khronos kenos*. (Aristide Quintilien, Duysinx)

4. Stasimon 4 (strophe 1 : v. 977-996)

Pour la mise en scène, le 3e *stasimon*, de métrique iambo-choriambique, a été dansé et déclamé en français. Nous passons donc au 4e *stasimon*, qui intervient après la sortie de Pentheus habillé en femme. Nous présentons l'analyse métrique strophe 1.

	(X.) ἴτε θοαὶ Λύσσας κύνες, ἴτ΄ εἰς ὄρος,	2 do (str. : CA ; ant. : CC)
	θίασον ἔνθ΄ ἔχουσι Κάδμου κόραι·	2 do Hiatus (str. AB ; ant. AK)
	ἀνοιστρήσατέ νιν	do (E)
980	ἐπὶ τὸν ἐν γυναικομίμωι στολᾶι	2 do (AB)
	λυσσώδη κατάσκοπον μαινάδων.	2 do (DB)
	μάτηρ πρῶτά νιν λευρᾶς ἀπὸ πέτρας	2 do (DF ; brève à la fin de D dans l'antistr.)
	ὡς κλοπὸν ὄψεται	do (G)
	δοκεύοντα, μαινάσιν δ΄ ἀπύσει·	2 do (BB)
985	Τίς ὅδ΄ ὀρειδρόμων μαστὴρ Καδμειῶν	2 do (AG)

	ἐς ὄρος ἐς ὄρος ἔμολ΄ ἔμολεν, ὦ βάκχαι;	2 do (IA)
	τίς ἄρα νιν ἔτεκεν;	do (*brevis in longo*) (J)
	οὐ γὰρ ἐξ αἵματος γυναικῶν ἔφυ,	2 cr, do (B)
	λεαίνας δέ τινος ὅδ΄ ἢ Γοργόνων	2 do (EB)
990	Λιβυσσᾶν γένος.	do (B)
	ἴτω δίκα φανερός, ἴτω ξιφηφόρος	trim ia
	φονεύουσα λαιμῶν διαμπὰξ	3 bac
995	τὸν ἄθεον ἄνομον ἄδικον Ἐχίονος	2 do (seul iota long d'Εχίονος)
	γόνον γηγενῆ·	do

La strophe 1 de ce quatrième *stasimon* se caractérise par l'emploi des dochmies, ou tripodies iambiques anaclastiques. On compte 25 dochmies, avant la période finale, très nettement détachée du reste de la strophe. Après le 21e dochmie, un double crétique à quatre temps marqués vient surprendre dans cette accumulation de tripodies. C'est l'annonce de la partie finale qui sert de refrain commun à la strophe et à l'antistrophe.

La rupture s'effectue sur un trimètre iambique (6 temps), suivi d'un second sous la forme de trois bacchées, avant la clausule constituée d'un dochmie résolu : 8 brèves, suivies, avec synaphie syllabique, de deux dochmies plus réguliers : un dochmie à six syllabes qui ouvrait la strophe, et un dochmie à cinq syllabes.

Les onze formes du dochmie, telles qu'elles apparaissent à peu près dans l'ordre du texte de la strophe, à partir de deux cellules-types, sont donc :

(A) six syllabes : u u u - u -

(B) cinq syllabes : u - - u -

De la forme (A), on obtient par substitution d'une longue à l'avant-dernière syllabe la forme (C) qui ouvre la strophe : u u u - - -

De la forme (B), on obtient par substitution d'une longue la forme (D) : - - - u - , et on dérive par résolution la forme (E) à six syllabes : u - - u u u

De la forme (D), on obtient par résolution la forme (F) : - - u u u -

De la forme (A), on obtient par contraction la forme (G) : - u u - u -

De la forme (B), on obtient par substitution générale de longues la forme (H) : - - - - -

De la forme (A), on obtient par résolution générale la forme (I) à 8 brèves : u u u u u u u u

et, par résolution de la première longue, la forme (J) : u u u u u u -

On note en plus dans l'antistrophe la forme (K) u u - - u - dont il faut souligner qu'elle est sujette à caution puisque située dans un passage ayant fait l'objet d'un arrangement de la part de l'éditeur.

Les cellules dochmiaques admettent aussi bien la diérèse que la synaphie syllabique ou prosodique.

5. Stasimon 5

Ce 5e *stasimon*, dernière intervention lyrique du Chœur, ouvrant sur la dernière partie de la tragédie, l'*exodos*, se compose d'une seule danse, d'un seul chant, pour reprendre les termes du texte. Pas d'antistrophe, pas de "réplique" à cette manifestation unique en l'honneur de Dionysos.

	(ΧΟΡΟΣ) ἀναχορεύσωμεν Βάκχιον,	do (C), cr (brève)
	ἀναβοάσωμεν ξυμφορὰν	do (C), cr
1155	τὰν τοῦ δράκοντος ἐκγενέτα Πενθέως,	ia, ia, cr (texte incertain)
	ὃς τὰν θηλυγενῆ στολὰν	glyc
	νάρθηκά τε πιστὸν Ἄιδα	paraglyc (hiatus)
	ἔλαβεν εὔθυρσον,	do (C)
	ταῦρον προηγητῆρα συμφορᾶς ἔχων.	trim ia
1160	βάκχαι Καδμεῖαι,	do (5 longues) (H)
	τὸν καλλίνικον κλεινὸν ἐξεπράξατε	trim ia

ἐς γόον, ἐς δάκρυα.	do (L) ou basilique avec résolution
καλὸς ἀγὼν χέρ' αἵματι στάζουσαν	do (AM)
περιβαλεῖν τέκνου.	do (A)

1. *Mètre*

Mélange de dochmies, en liaison avec le précédent *stasimon* (présence remarquable du dochmie C à trois brèves et trois longues) et avec le *commos* d'Agauè qui succède à ce chœur. Deux formes supplémentaires de dochmies y sont présentes : l'une à dactyle initial et résolution de la longue finale (L) ; l'autre, à cinq syllabes, avec une avant-dernière longue (M).

Ce mètre syncopé est employé en association avec la métrique iambo-choriambique, et notamment avec les glyconiens, classés par Héphestion dans le genre antispastique (rythme bacchiaque initial) qui apparente donc le pas initial de ce vers à celui du dochmie.

Au vers 160, on peut hésiter entre basilique et dochmie. La résolution finale fait plutôt pencher en faveur du dochmie, dominant dans le contexte.

TROISIÈME PARTIE

Mélos : questions de composition

En reprenant les propositions musicales réalisées depuis dix ans, d'*Antigone* en 2005 aux *Suppliantes* en 2016, nous constatons qu'assez naturellement nous avons suivi dans le *mélos* le mouvement accentuel tracé par les mots. C'est déjà ce que font très largement les *mélopoïoi* depuis la période hellénistique au moins. L'accent fut noté par les grammairiens à des fins de gravure musicale de leur langue, en Grèce ancienne dès le IVème siècle. Dès lors pour le *mélopoïos* d'hier et d'aujourd'hui trois options se présentent lors de la mise en musique du grec ancien : soit ne pas tenir compte de l'accent, soit aller contre l'accent lorsque le *mélos* nous y presse - quitte à ce que l'effet produit accentue plus intensément le verbe que si l'on avait suivi l'accent, soit suivre le plus fidèlement le *mélos* accentuel et dans ce cas marquer très nettement toute entorse à des fins de dramaturgie musicale. La notion de *mélos* en tant qu'inflexion musicale telle que nous l'avons rencontrée dans la première partie du présent travail est aussi une occasion de peut-être mieux comprendre cet écart entre une application systématique dans le *mélos* de la loi de l'accent (qui peut sembler artificielle pour une époque où les accents étaient déjà bien marqués dans la parole), et la liberté totale du *mélopoïos* de distribuer à son convenance les mots du poème en train de s'écrire dans le textus du *mélos*.

I. *Mélos* et accent

1. Hypothèses scientifiques

Georges Le Roy, sociétaire de la Comédie-Française et professeur au Conservatoire de Paris, commençait dans son traité de pratique de la diction française par rendre hommage à Démosthène et à sa « lutte acharnée contre ses défauts » - la conclusion sur ce célèbre orateur athénien étant : « qu'on peut apprendre à parler ». Suivait alors une défense vibrante de la méthode scientifique des Grecs « en tout ce qui concerne le théâtre, la parole, la musique » précisant : «ils employaient jusqu'à 1620 caractères pour la notation musicale ; et nul doute qu'il n'y ait eu pareille méthode et pareille abondance en ce qui concernait l'art de la parole dans ces fameuses écoles des rhéteurs […] »[272].

Et d'ajouter : « n'est-ce pas encore Démosthène qui se fit huer par le peuple athénien parce qu'il avait déplacé l'accent d'un mot ? Il est certain qu'un code sévère a existé en Grèce. »[273]

La convergence entre la musique et les mots a toujours exercé, s'agissant de la musique grecque antique, une influence déterminante dans la vision esthétique de la vocalité grecque.

C'est donc en hommage à Jean-Jacques Rousseau dans son *Essai sur l'origine des langues* où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale (1781), ouvrage dans lequel le philosophe dresse de la langue grecque un portrait idéal, contenant « un rythme et des sons, c'est-à-dire une mélodie », que Philippe Brunet a confronté cet idéal de la parole grecque avec l'analyse de la responsion dans le papyrus musical de l'*Oreste* d'Euripide (Vienne G 2315, III e-IIe siècles).[274]

La responsion accentuelle fait l'objet d'une étude précise tenant compte des correspondances entre

272. LE ROY, Georges, Traité pratique de la diction française. éd. Paris : J. Grancher, 1979, p. VII.
273. *Id*., p. VIII.
274. BRUNET, Ph., *Le grec, langue ideal du chant ?*, PINAULT G.-J. (ed.), *Musique et poesie dans l'Antiquite*, *Actes du colloque de Clermont-Ferrand, Universite Blaise Pascal, 23 mai 1997*, Centre de Recherches sur les Civilisations Antiques, Clermont-Ferrand Presses universitaires Blaise Pascal, 2001, pp. 11-26.

la strophe et l'antistrophe des mores recevant « le ton par elle[s]-même[s] », pour reprendre l'expression de Vendryès et non pas des correspondances entre syllabes accentuées comme le fait E. Wahlström dans son étude de correspondances strophiques chez les trois Tragiques. Le but en effet de cette étude est de faire apparaître entre l'antistrophe accompagnée de notations musicales et la strophe sans notation musicale, les endroits où le chant pourrait suivre exactement la même ligne et au contraire ceux où des variations seraient possibles.

L'idée commune selon laquelle la strophe et l'antistrophe seraient chantées sur la même mélodie avant la révolution musicale du IVe siècle se heurte à une double réalité. D'une part cette mélodie commune à la strophe et l'antistrophe forcerait monstrueusement la langue en bien des endroits de chacune d'elles, car rien ne nous dit que cette mélodie serait celle de la strophe imposée à l'antistrophe. D'autre part, le témoignage de Denys d'Halicarnasse - précisément sur l'*Oreste* d'Euripide - montre bien que la syllabe accentuée peut être chantée plus bas qu'une autre syllabe du mot, soit en totale contradiction avec la loi de l'accent.

Le premier obstacle à cette *opinio communis* : forcer la langue en déformant les quantités et/ou la qualité des syllabes, semble évident pour tous les savants qui abordent aujourd'hui cette question dans le sillage de Jean Irigoin.

D'un côté nous avons la position de Jean Irigoin qui dans *Euripide poète et musicien* se réfère à l'« opinion courante» contre laquelle un article de Cornelius J. Ruijgh sur la comédie de Callias se dresserait, à savoir le travail musical de la mélodie à partir du *mélos* accentuel :

> " Peu avant sa récente disparition, Cornelius J. Ruijgh a publié un long article sur la comédie de Callias, le Spectacle des lettres, qu'il accompagnait d'un excursus […]. Comprenant que Denys présente la brève citation de l'Oreste d'Euripide comme un exemple de paroles subordonnées à la mélodie, C. J. Ruijgh,

> pour qui cette pratique serait une nouveauté à l'époque du tragique, en déduit que dans la poésie archaïque et du haut classicisme la mélofie était subordonnée à la parole, autrement dit respectait la courbe mélodique esquissée par la suite des accents de mots. Cette position, inverse de l'opinion courante, n'a aucune chance d'être exacte. Toutes les tentatives depuis plus de trente ans pour établir une relation entre la place de l'accent de mot et la facture du vers lyrique dans la poésie grecque archaïque sont restées vaines. Et pour cause ! »[...][275]

Jean Irigoin rappelle ensuite la structure strophique particulière par couples dans le contexte de la lyrique dramatique pour en conclure que le choeur amateur recruté pour jouer dans les tragédies apprenait une seule mélodie par couple.

Ce contour de la mélodie qui épouse le mélos accentuel est celui qu'on trouve magistralement tracé dans les *Hymnes delphiques*, datable dans son principe et dans son développement à partir du nouveau dithyrambe, c'est-à-dire de l'abandon par les poètes lyriques de la contrainte de la responsion pour pouvoir, à partir du texte, développer des effets musicaux et esthétiques plus ambitieux.

Deux thèses s'affrontent dans cette affaire et l'activité des chercheurs sur cette question depuis plusieurs décennies a eu tendance à faire s'affronter frontalement ces deux thèses dans l'objectif de mieux définir l'activité de composition strophique. La thèse défendue par Jean Irigoin est celle de la répétitivité, c'est-à-dire de la contrainte dans laquelle se trouvait le poète compositeur (mélopoïos) de faire chanter et danser des amateurs sur des textes compliqués et de ne pas redoubler cette complexité avec des « mélodies » différentes. La révolution du nouveau dithyrambe conduite par des musiciens « professionnels » abandonnant la responsion et mettant à l'honneur des instrumentistes virtuoses va permettre au dit melopoïos de tirer parti au maximum de la plasticité

275. IRIGOIN, J., *Euripide poète et musicien selon Denys d'Halicarnasse*, in *Le monde et les mots. Mélanges Germaine Aujac*, 2006 (Pallas, t. 72), pp. 219-227. Cf. IRIGOIN, Jean, *Le poète grec au travail*, Paris, Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 39, de boccard, 2009.

du vers grec reposant sur son mélos accentuel. La thèse d'Emmanuel Lascoux sur la tonotopie est une illustration parfaite de cette plasticité dans les combinaisons scalaires entre métrique et accent dans la poésie homérique. Face à cette thèse d'une mélodie libre de suivre la plasticité accentuelle de la langue (dont le sandhi est une autre dimension esthétique riche de potentialités à laquelle nous ouvre Martin Steinrück dès 2006), l'autre thèse met en avant la méthode de composition alternée entre le vers et la musique dans laquelle la recherche d'une convergence entre *mélos* accentuel et *mélos* musical est le laboratoire à la fois du poème et de la musique.

Par ailleurs se développe l'hypothèse de la mélodie libre. Martin Steinrück dans son article sur l'accent[276], défend, sur la base de cinq arguments, la souplesse de composition à la fois poétique et musicale offerte par la production d'un mélos musical qui puisse accompagner les variations poétiques d'une strophe à une autre en montrant comment, à certains endroits du vers, la convergence métrique et accentuelle est la marque d'une mélodie commune qui se singulariserait alors de la mélodie libre du reste de la composition. La conclusion de l'article défend l'existence de la mélodie libre précisément jusqu'au nouveau dithyrambe et rejette la mélodie commune du côté de la nouvelle muse et des descendants de Timothée.

C'est précisément là où Denys d'Halicarnasse s'était engagé, sur le terrain de l'*Oreste* d'Euripide, que l'article de Philippe Brunet auquel se réfèrent celui de Jean Irigoin comme celui de Martin Steinrück va tenter de déplacer le problème de la responsion. Cet article nous ouvre des perspectives par une analyse nouvelle dès lors qu'elle ne prend pas position sur la prévalence de la mélodie commune ou de la mélodie libre. La conclusion de l'article de Jean Irigoin dénonçait le choix d'un mauvais exemple donné par Denys d'Halicarnasse : le rhéteur s'appuie, pour affirmer l'autorité de la mélodie sur les paroles, sur un extrait de l'*Oreste* d'Euripide, dont les articulations entre lexis et mélos ne sont pas claires. Par ailleurs, il ne dit rien de ce qui se passe musicalement au

276. STEINRÜCK, Martin, Antistrophe et mélodie:le critère des accents, in *Musiques et danses dans l'Antiquité*. *Actes du colloque international de Brest 29 – 11 septembre 2006*, dir. DELAVAUD-ROUX, Marie-Hélène, éd. Rennes : PUR, 2011.

niveau des hauteurs dans le traitement musical de l'antistrophe alors que ,comme le relève Jean Irigoin, les différences de *mélos* accentuel entre la strophe et l'antistrophe de ce passage sont conséquentes.

Dans l'analyse que nous propose Philippe Brunet du stasimon d'*Oreste*, la notation musicale lui permet d'aller beaucoup plus loin dans les hypothèses relatives à la facture musicale en lien avec la facture poétique. Il apparaît dans cette relique de notation musicale d'un choeur d'Euripide que la mélodie commune est possible tout comme l'est la mélodie libre.

Jusqu'en 2006, année de notre participation au colloque de Brest, où nous venions présenter nos propres solutions musicales pour la restitution des stasima d'*Antigone*, nous étions profondément déterminé par cette opposition frontale entre les deux possibilités et essayions les deux. C'est alors que, à l'écoute des arguments de Martin Steinrück, et abordant avec lui la question essentielle du *mélos* accentuel sous l'accent, la lecture de l'article de Philippe Brunet analysant le stasimon d'*Oreste* a fini de nous mettre sur la voie pour reposer le vieux problème. C'était la persistance trompeuse de la lecture mélodique du *mélos* que nous avons dû affronter à la lecture d'Aristoxène lors de l'épineuse question de la traduction du terme. Dans toutes les propositions sur la responsion réapparaissait invariablement ce terme de *mélodie* : sans y prendre garde, on emploie là un terme spécifique de discours musical, qui regarde une organisation des hauteurs et des rythmes correspondant à ce qui se pratique depuis la camerata Bardi lorsqu'il s'agit de mettre un texte en musique, à exprimer musicalement un texte. Et lisant les notations musicales portées au dessus des syllabes des *Hymnes Delphiques*, pièces majeures du débat sur la mélodie commune ou la mélodie libre comme on l'a vu, nous voulons voir, et nous reproduisons sur nos portées modernes avec les intervalles tempérés de gammes apparentées à celles que nous utilisons encore aujourd'hui, une composition mélodique. Cette composition nous la ramenons à une méthode qui nous semble tellement évidente : le *mélos* musical se développant du *mélos* accentuel des mots de la strophe, et le lien entre hauteur et accent satisfaisant pleinement nos besoins mélodiques. Il faut dire que nous

y sommes fortement encouragés par la description que fait Denys d'Halicarnasse du *mélos* de la parole susceptible d'effectuer un saut de quinte vers le haut sur une syllabe accentuée à l'aigu ou vers le bas au grave. C'est ainsi que s'insinue une relation simple, entre la notion de composition et la notion de mélodie : mettre des hauteurs sur des syllabes accentuées. La discussion autour de la responsion musicale d'une strophe à l'antistrophe s'est donc toujours plus ou moins nourrie de cette équivalence par pure extrapolation de la composition mélodique que nous pratiquons en Occident. Or la réalité de la musique grecque antique tient dans l'évolution du langage harmonique vers ce qui s'apparentera à l'époque romaine pour nous à un langage mélodique. Nous pensons maintenant que la réalité de la composition musicale, autrement dit du *mélos*, ne peut pas être comprise au travers du prisme de la composition mélodique, et que la confusion encore aujourd'hui, si fréquente entre *mélos* (composition) et mélodie (discours) fausse totalement la discussion.

2. Première étude de responsion : la parodos d'*Agamemnon*

Avant de passer au détail du passage d'*Agamemnon* qui servira d'illustration, rappelons la complexité de la traduction rythmique des éléments métriques composant le texte poétique qui conduira Aristide Quintilien dans sa tentative synthétique d'un traité rassemblant principes aristoxéniens et école harmonicienne à mesurer la durée théorique d'une syllabe : à chaque consonne post-vocalique il donne la valeur d'un demi-temps de brève, conduisant à un décompte scalaire d'une quantité brève pour une voyelle brève en syllabe ouverte jusqu'à trois quantités pour le groupe voyelle longue plus deux consonnes[277]. Ce système qui n'est pas sans rappeler les calculs spéculatifs des harmoniciens sur les divisions des intervalles sonores traduit la difficulté qu'il y a à résoudre les inégalités de quantités des éléments syllabiques longs en partant de l'élément indivisible de la syllabe brève dans le cadre de mesures se basant sur des carrures qui réclameraient une parfaite régularité. Ce problème est au nombre de ceux qu'étudie Philippe Brunet[278] dan.

277. Aristide Quintilien, *op. cit.*, pp. 97-100, section « Syllabes ».
278. Philippe Brunet, *op. cit.*, pp.14-18.

« Syllabe et quantité » ou partant de la « structure rythmique théorique du vers dactylique, qui se fonde sur une mesure de quatre temps de brève », il en arrive à exposer les contradictions induites par la situation de l'élément vocalique en position de syllabe ouverte ou fermée : dans le troisième cas envisagé (analyse quantitative de πράκτορι, extrait d'Agamemnon, vers 111),

> « l'élément vocalique long compte déjà deux temps de brève ; la fermeture de la syllabe par la consonne surallonge donc la syllabe […] pour un peu moins qu'un temps de brève. Autrement dit, entre ἕκ-το-ρε et (πρ)άκ-το-ρι, il y a un temps de brève de différence, ce qui est inacceptable d'un point de vue métrique . »

Ce qui le conduit à la conclusion que par delà la diversité des durées syllabiques qui tendraient « à désespérer de la réalité du rythme », « il faut se dire que le vers régule ces différences en instaurant un autre type d'opposition que la stricte opposition quantitative, insuffisante : l'alternance thésis / arsis. ». Quel que soit l'un des cinq rythmes naturels de la langue grecque que nous aurons à chanter (iambique, trochaïque, dactylique, anapestique, péonique), ce sera donc la sensation récurrente du temps fort, ou temps *marqué* qui permettra de donner au vers grec sa mesure la plus nette dans la course majestueuse ou agitée des éléments métriques et plus largement de toute unité plus importante que le vers telle que la strophe lyrique.

Pour mettre en pratique le principe dans toute l'étendue de sa polyvalence, il conviendra de l'appliquer à quatre couples de strophes et d'antistrophes dans quatre contextes métriques distincts, correspondant à des passages distincts dans la progression lyrique d'*Agamemnon* : la première couple de la parodos lyrique d'*Agamemnon*, composée dans le mètre dactylique, le début du premier puis du deuxième *stasimon*, respectivement ïambique et trochaïque et enfin le *commos* du cinquième épisode où se déploient les dochmies. Nous présenterons ici la totalité de la réalisation de la première couple de la parodos, sans l'épode qui clôt la triade.

Dans un but d'illustration par une restitution *mélique* d'un passage de l'*Agamemnon*, les dimensions *harmonique* et *rythmique* peuvent être envisagées à la mesure de deux exigences au

moins, au regard du contexte musical et poétique de la composition de l'*Orestie* :

- le maintien du *mélos* dans une ὀλιγοχορδία de six degrés
- la pulsation sensible dans sa régularité au temps fort

Le système strophique présente l'avantage, quant aux directions à donner à cette recherche musicale *appliquée* de répondre au défi de la mémorisation qu'imposaient notamment lors des Grandes Dionysies les conditions d'exécution de ces nombreux passages chantés et dansés. Ainsi chaque système, avec sa division en périodes[279] regroupant un ensemble plus ou moins long de vers, possède sa structure métrique en *responsio*. A l'intérieur du système, chaque fragment contient une mélodie accentuelle[280], dont la correspondance ou non de la strophe à l'antistrophe est aussi un élément dont on doit tirer parti.

2.1. Distribution rythmique dans les vers 105-121/122-139 de l'*Agamemnon* :

Aristide Quintilien rappelle le rôle fondamental du rythme dans la perception de la mélodie :

« (…) si les sons se déroulent selon un mouvement toujours pareil à lui-même, ils ne sont pas à même d'indiquer la trame de la mélodie : ils égarent la pensée. Dès lors, ce sont les éléments rythmiques qui rendent clair le sens de la mélodie, en entraînant la pensée, à tour de rôle, certes, mais d'une façon ordonnée. »[281]

La distribution des valeurs rythmiques a donc pour fonction d'éviter la confusion dans l'esprit des auditeurs, et du fait de la combinaison de la danse et du chant qui se fait au théâtre, la liberté rythmique de la composition se trouve singulièrement réduite : « il semble même qu'au

279 Sur la question de la structure de la période lyrique, cf. J. Irigoin, *Côlon, vers et période*, Mélanges de W. J. W. Koster, Amsterdam, 1967, p.70 sq.

280Analysée par A. Lukinovitch et M. Steinrück sous le titre de « *sandhi* accentuel » au chapitre 8 de leur *Introduction à l'accentuation grecque ancienne*, éd. Georg, mars 2010. Les auteurs précisent notamment les notions théoriques et pratiques de lien par oxytonèse et de courbe secondaire accompagnant le passage des paroxytons et propérispomènes au mot suivant.

281 Aristide Quintilien, *La musique*, traduction et commentaire de François Duysinx, Droz, Genève, 1999, p.76.

début elle ait été presque nulle » écrit Théodore Reinach[282] dans un passage où faisant allusion à l'indication de tempo 2/4, et à l'empreinte rythmique dans ce tempo du dactyle, il conseille que l'on en juge à la lecture du deuxième prélude à la Muse[283] du citharède Mésomède : à l'exception d'un monnayage sur les deux syllabes finales des noms propres Μουσῶν et Παιάν ainsi que d'une réalisation sur deux notes de la finale – νεῖς, la progression mélodique des dactyles est assurée au moyen d'un syllabisme parfait sans allongement ou resserrement rythmique qui viendrait perturber l'équilibre de l'ensemble.

C'est précisément par le dactyle que commence la parodos lyrique d'Agamemnon, mètre auquel viennent se joindre à trois reprises des iambes en synaphie syllabique avec les dactyles suivants et qui se distinguent dans la partition par des mesures à 3/8 en équivalence avec les mesures à 2/4 des dactyles. Cette opposition entre la mesure de « pied ferme » du dactyle et la mesure « avec élan » de l'iambe est marquée par un chevron à hauteur de la valeur longue de chaque iambe pour rappeler le déplacement du temps *marqué* d'une mesure à l'autre.

De la strophe à l'antistrophe, outre la substitution au début de l'antistrophe d'un spondée au dactyle qui ouvrait la strophe, Κεδνὸς, dont la valeur expressive est de ce fait augmentée, il y a correspondance parfaite entre les temps : la présence d'un spondée sur la fin de δημιοπληθῆ dans l'antistrophe (vers 129) en correspondance avec le mot dactyle πράκτορι de la strophe ne doit pas empêcher la *responsio* : le mouvement descendant en deux temps de l'accent circonflexe (fruit de la contraction de -έα) sur la dernière syllabe répond à la succession des deux brèves -τορι.

Enfin, dans cet ensemble dactylique où il est difficile d'identifier les fins de vers, du fait de la synaphie prosodique[284] d'une part et des très nombreuses diérèses d'autre part, seules les fins de

282 Théodore Reinach, *La musique grecque*, éd. Payot, Paris, 1926, p. 105.

283 *DAGM*, N° 25, p. 94-95

284. La synaphie *prosodique*, à la différence de la *syllabique* (ou verbale) qui s'effectue à l'intérieur d'un mot, a lieu entre deux mots, deux côla ou deux stiques.

période[285] permettent de marquer une pause représentée par une figure de silence (un demi soupir) dans la partition, aux mesures 32 et 49. L'ensemble de la transposition musicale compte 64 mesures correspondant aux 56 mesures dactyliques augmentées des huit mesures iambiques.

2.2. Progression mélodique dans les vers 105-121/122-139 de l'*Agamemnon* :

Si dans la langue grecque parlée l'élévation de la voix sur une voyelle longue ou diphtongue accentuée se fait sur la première ou la deuxième *more* de la syllabe délimitant le *tropos*[286] de la mélodie accentuelle, suivant que l'accent est circonflexe ou aigu, en revanche la ligne mélodique d'une strophe ou d'une antistrophe peut-elle librement développer tous les ornements qu'offrent les accents ? Nous avons observé à l'instant le cas de cette voyelle longue dans le mot δημιοπληθῆ, qui par le dédoublement mélodique de son accent circonflexe compenserait la contraction des deux brèves. Mais dans bien d'autres cas, le dédoublement mélodique dans la strophe ou l'antistrophe provoquerait nécessairement un brouillage des éléments rythmiques et mélodiques dans le passage de l'une à l'autre.

Avant d'appréhender les différences entre strophe et antistrophe pouvant impliquer une variation mélodique, il convient de procéder à un repérage des endroits du texte où se présentent des identités permettant la reprise à certains moments de ces formules qui donnent à Euripide matière à railler son aîné dans le célèbre passage des *Grenouilles*. On trouve effectivement des articulations ou clausules autour d'un même élément métrique, l'adonique (-uu--), composé d'un, de deux, voire de trois mots formant mesure entière et syntagme dans la strophe et l'antistrophe : aux mesures suivantes :

285. La présence de la catalexe, de l'elementum anceps ou de l'hiatus est suffisant pour marquer une fin de période : par exemple, au vers 130, la syllabe brève finale rend toute synaphie impossible avec le vers suivant.

286. Sur ces termes cf. A. Lukinovitch & M. Steinrück, op. cit., § 2. Règles. Voir aussi J. Vendryes, *Traité d'accentuation grecque*, éd. Klincksieck, Paris, § 47, p. 46-47.

5-6 (αἴσιον ἀνδρῶν/λήμασιν ἴσους),

15-16 (σύμφυτος αἰών/δ'εἶπε τεραζων),

21-22 (Ἑλλαδος ἥβας/ἄδε κέλευθος),

23-24 (ξύμφρονα ταγάν/πάντα δὲ πύπγων),

29-30 (θούριος ὄρνις/Μοῖρα λαπάξει),

31-32 (Τευκρίδ'ἐπ'αἶαν/πρὸς τὸ βίαιον), 45-46 (ἐκ δορυπάλτου/Ἄρτεμις ἀγνά).

Ces éléments à l'intérieur de la strophe et de l'antistrophe sont des points d'appui du texte, le plus souvent en rejet, assurant l'équilibre entre les autres séquences : à titre d'exemple, αἴσιον ἀνδρῶν qui fait cheville avec ὅδιον κράτος et ἐκτελέων prépare thématiquement σύμφυτος αἰών : la force des guerriers contre celle de l'âge ; dans l'antistrophe la formule traditionnelle Ἄρτεμις ἀγνά précède le thème général de l'épode si ce n'est de toute la triade : le sacrifice odieux..

Le profil accentuel de ces adoniques permet de les traduire par répétition d'un motif de quatre notes, en deux groupes : le premier groupe, le plus important, marqué par l'accent sur la première syllabe suivie de deux syllabes brèves atones est traduit par le motif (dans l'ordre d'apparition) : paramèse (si), parhypate (fa), hypate (mi), mèse (la) - cette note centrale du système étant tenue sur les deux éléments longs terminant l'adonique ; le deuxième groupe, présent aux mesures 21 et 31, avec son accent aigu distinctif sur la première brève de l'adonique, permet la variation dans la strophe sur le motif : parhypate, mèse, hypate, parhypate, et dans l'antistrophe prend une nouvelle forme (non notée sur la partition) du fait du déplacement de l'accent sur la deuxième brève.

La reprise d'un même élément métrique et mélodique est d'ailleurs un trait distinctif de l'ensemble

de la triade dont chaque strophe se termine par le refrain :

αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ'εὖ νικάτω dont la mise en musique se distingue du reste du par les monnayages sur diphtongues et voyelle longue. Un autre effet de reprise caractéristique intervient dans la strophe aux mesures 3-4 et 19-20 :

le substantif κράτος précédé d'adjectifs trisyllabes de même schéma accentuel et dans l'antistrophe deux mots différents de sens comme de catégorie grammaticale (δύο, πόλιν) mais tous deux mots-pyrrhiques (composés de deux syllabes brèves) comme κράτος et accentués de l'aigu sur la première syllabe. C'est d'ailleurs cet élément, assaisonné copieusement de τοφλαττοθρατ τοφλαττοθρατ qui est au cœur du pot-pourri des vers d'Eschyle qu'Euripide débite aux vers 1275 à 1285 dans les *Grenouilles*.

Une fois identifiés ces points d'appui de la mélopée eschyléenne, et pour aider dans un premier temps à la mémorisation[287], dans tous les cas où il y avait contradiction accentuelle de la strophe à l'antistrophe sur un même ensemble de syllabes, on a préféré aligner sur la même hauteur les notes de la mélodie dans le respect de la loi de l'accent qui veut que la syllabe accentuée d'un mot ne soit pas chantée plus bas qu'une autre syllabe du même mot. On propose donc en partant de la strophe, ponctuées par les adoniques, des séquences mélodiques composées dans le cadre de l'échelle du σπονδεῖον dont la ligne suit la courbe accentuelle :

- une première séquence jusqu'au premier temps de la mesure 3 suivie du motif autour de κράτος puis de l'adonique ;
- une deuxième séquence à partir du deuxième temps de la mesure 8 jusqu'à la mesure

287. Il ne s'agit pas en cela de se conformer à un certain archaïsme – l'archaïsme d'Eschyle en la matière est plutôt à comprendre comme un style « dépouillé » – selon le mot et l'analyse d'Annie Bélis sur l'ἀγών entre Eschyle et Euripide dans son article « Aristophane, *Grenouilles*, vv. 1249-1364, Eschyle et Euripide μελοποιοί», R.E.G, n° 104, 1991.

14 reposant sur une progression unique de spondées dans cette célébration de la force des chants (μολπᾶν ἀλκάν) traduite par une mélodie conjointe du grave à l'aigu[288] ;

- une troisième séquence de deux iambes plus un temps (mesures 17 à 19) précédant le retour du motif autour de κράτος et de deux adoniques dont le premier recevra une mélodie distincte (cf. supra) compte tenu de son profil accentuel mais aussi pour séparer ce complément du nom Ἑλλάδος ἥβας du groupe sur lequel il porte et qui le suit immédiatement. On retrouve cet adonique à la mélodie distincte à la mesure 31 sur un profil accentuel identique ;
- une quatrième séquence (mes. 25 à 30) encadrée par le verbe πέμπει et le rejet θούριος ὄρνις marquée par un jeu d'allitération avec le retour des dactyles homéotéleutes par la syllabe –ρὶ traitée mélodiquement par une tenue sur la paramèse (si) ;
- une cinquième séquence – la plus importante, celle qui ouvre la deuxième période – puissamment assise par un chiasme autour de βασιλεύς immédiatement suivi du détail des oiseaux de proie annoncés en début de période dont les iambes des mesures 41 et 42 soulignent l'apparition près du palais ;
- une sixième séquence en suspens aux mesures 47 à 49 qui renforce l'effet de proximité avec ces oiseaux ;
- enfin, la dernière séquence évolue de la progression épique des chasseurs portée par un hexamètre dactylique et la dernière course sur quatre mesures iambiques avant de donner le signal de la reprise avec le refrain.

L'antistrophe reprend dans le même ordre thématique cette progression et le texte peut être appris et chanté sur la même mélodie sauf pour les mesures 21 et 31 notées plus haut :

288 ἀγωγή (progression) εὐθεῖα (rectiligne) dans la terminologie aristoxénienne.

- la sagesse du devin en écho à la force des chants du choeur,
- le pouvoir des Atrides (passage en spondées),
- le discours direct de Calchas débutant sur les deux mesures iambiques comme avait commencé dans la strophe la complétive introduite par ὅπως ;
- la Moire destructrice en contrepoint des oiseaux de proie ;
- l'entrée en scène des dieux et d'Artémis célébrée par l'épithète épique ;
- une sixième séquence également en suspens : les « chiens » ailés prêts à s'abattre ;
- la hase portant ses petits encore à naître et l'horreur du festin meurtrier[289].

3. Deuxième étude de responsion : le commos des *Choéphores*

La majesté qui résidait dans la parodos de l'*Agamemnon* s'est déplacée dans ce somptueux *commos*, déploration funèbre par Oreste et Electre réunis avec le Chœur devant le tombeau de leur père. Les chants alternent avec des moments de récitatifs anapestiques du Chœur. Nous avons mis en musique la première partie, qui articule deux chants d'Oreste et d'Electre en *responsio*, et un chant du Chœur, selon le schéma entrelacé suivant :

- anapestes du Chœur (v. 306-314)
- strophe A d'Oreste (v. 315-322)
- strophe B du Chœur (v. 324-331)
- antistrophe A' d'Electre (v. 332-339)
- anapestes du Chœur (v. 340-344)
- strophe C d'Oreste (v. 345-353)
- antistrophe B' du Chœur (v. 354-362)
- antistrophe C' d'Electre (v. 363-371)

289. Eschyle a employé pour ce début de période la forme passive du composé permettant la correspondance accentuelle avec βοσκόμενοι – sur cet aspect de l'accentuation, cf. J.Vendryes, op. cit., § 249, pp. 194-195.

- anapestes du Chœur (v. 372-379)

CHŒUR (v. 306-314) : anapestes

ἀλλ΄ ὦ μεγάλαι Μοῖραι, Διόθεν
τῆδε τελευτᾶν,
ᾗ τὸ δίκαιον μεταβαίνει.
ἀντὶ μὲν ἐχθρᾶς γλώσσης ἐχθρὰ
γλῶσσα τελείσθω· τοὐφειλόμενον
πράσσουσα Δίκη μέγ΄ ἀυτεῖ·
ἀντὶ δὲ πληγῆς φονίας φονίαν
πληγὴν τινέτω. δράσαντα παθεῖν,
τριγέρων μῦθος τάδε φωνεῖ.

Strophe A d'Oreste (v. 315-322)

315	ὦ πάτερ αἰνόπατερ, τί σοι	4 da éol
	φάμενος ἢ τί ῥέξας	cr, bac = dim ia
	τύχοιμ΄ ἂν ἕκαθεν οὐρίσας,	dim ia
	ἔνθα σ΄ ἔχουσιν εὐναί,	aristoph = dim ia cat
	σκότῳ φάος ἀντίμοιρον;	paraglyc = télésil hypercat = hippon
		acéph = glyc acéph hypercat
320	χάριτες δ΄ ὁμοίως	aristoph acéph ou aristoph en syn syll
		avec un télésillien
	κέκληνται γόος εὐκλεὴς	glyc
	προσθοδόμοις Ἀτρείδαις.	aristoph = dim ia cat

Strophe B du CHŒUR(v.324-331)

	τέκνον, φρόνημα τοῦ θανόντος οὐ δαμά-	trim ia
325	-ζει πυρὸς μαλερὰ γνάθος,	glyc
	φαίνει δ΄ ὕστερον ὀργάς·	phér
	ὀτοτύζεται δ΄ ὁ θνήσκων,	ia (an init), bac
	ἀναφαίνεται δ΄ ὁ βλάπτων.	ia (an init), bac
	πατέρων δὲ καὶ τεκόντων	ia (an init), bac
330	γόος ἔνδικος ματεύει,	ia (an init), bac
	τὸ πᾶν ἀμφιλαφὴς ταραχθείς.	hippon

Antistrophe A' d'ELECTRE (v. 332-339)

κλῦθί νυν, ὦ πάτερ, ἐν μέρει
πολυδάκρυτα πένθη.
δίπαις τοί σ΄ ἐπιτύμβιος
θρῆνος ἀναστενάζει.
τάφος δ΄ ἱκέτας δέδεκται
φυγάδας θ΄ ὁμοίως.
τί τῶνδ΄ εὖ, τί δ΄ ἄτερ κακῶν;
οὐκ ἀτρίακτος ἄτα;

Anapestes du Chœur (v. 340-344)

ἀλλ΄ ἔτ΄ ἂν ἐκ τῶνδε θεὸς χρήζων
θείη κελάδους εὐφθογγοτέρους·
ἀντὶ δὲ θρήνων ἐπιτυμβιδίων
παιὼν μελάθροις ἐν βασιλείοις
νεοκρᾶτα φίλον κομίσειεν.

Strophe C d'Oreste (v. 345-353)

εἰ γὰρ ὑπ΄ Ἰλίῳ	basil
πρός τινος Λυκίων, πάτερ,	glyc
δορίτμητος κατηναρίσθης·	bac, cr, bac
λιπὼν ἂν εὔκλειαν ἐν δόμοισιν	ia, cr, bac
τέκνων τ΄ ἐν κελεύθοις	2 bac
ἐπιστρεπτὸν αἰῶ	2 bac
κτίσσας πολύχωστον ἂν εἶχες	énopl
τάφον διαποντίου γᾶς,	hippon acéph ou télésil hypercat
δώμασιν εὐφόρητον—	aristoph = dim chor cat

Antistrophe B' du Chœur (v. 354-362)

φίλος φίλοισι τοῖς ἐκεῖ καλῶς θανοῦσιν,
κατὰ χθονὸς ἐμπρέπων
σεμνότιμος ἀνάκτωρ,
πρόπολός τε τῶν μεγίστων
χθονίων ἐκεῖ τυράννων·
βασιλεὺς γὰρ ἦσθ΄, ὅφρ΄ ἔζης,
μόριμον λάχος πιπλάντων
χεροῖν πεισιβρότῳ τε βάκτρῳ.

Antistrophe C' d'Electre (v.363-371)

μηδ΄ ὑπὸ Τρωίας
τείχεσι φθίμενος, πάτερ,
μετ΄ ἄλλῳ δουρικμῆτι λαῷ
παρὰ Σκαμάνδρου πόρον τεθάφθαι·

πάρος δ′ οἱ κτανόντες
νιν οὕτως δαμῆναι,
ἵν′ ἦν θανατηφόρον αἶσαν
πρόσω τινὰ πυνθάνεσθαι
τῶνδε πόνων ἄπειρον.

Anapestes du Chœur (v. 372-379)

ταῦτα μέν, ὦ παῖ, κρείσσονα χρυσοῦ,
μεγάλης δὲ τύχης καὶ ὑπερβορέου
μείζονα φωνεῖς· δύνασαι γάρ.
ἀλλὰ διπλῆς γὰρ τῆσδε μαράγνης
δοῦπος ἱκνεῖται· τῶν μὲν ἀρωγοὶ
κατὰ γῆς ἤδη, τῶν δὲ κρατούντων
χέρες οὐχ ὅσιαι στυγερῶν τούτων·
παισὶ δὲ μᾶλλον γεγένηται.

Voilà un passage qui illustre la prédominance de la création poétique sur le pouvoir de la musique qui grandira jusqu'à Euripide, raisons de l'affrontement entre Eschyle et Euripide dans les *Grenouilles* d'Aristophane. Dans cet échange entre Oreste et Électre, la musique renforce le texte et le mélos musical se manifeste par l'utilisation d'un principe rythmant qui assure la distribution des hauteurs dans la pièce. À cet échange entre Électre et Oreste répond dans un dispositif en miroir un chœur iambique plus dramatique que pathétique qui fait penser d'ailleurs à la satyre iambique inventée par Archiloque. En effet, comme au début de la parodos d'Agamemnon les tirades lyriques d'Oreste et Électre se font sur l'*archê* calme du dactyle et le pathétique de la scène repose finalement sur cette opposition : une gravité quasi épique des deux protagonistes interrompus par les iambes satyriques du chœur. Le *mélos* est donc différent entre l'échange Oreste- Électre et le chœur. La corespondance accentuelle en revanche qui a été étudiée entre la partie d'Oreste et celle d'Electre confirme les points d'articulation du *mélos* qui s'est développé en passant par les points hauts à partir desquels s'établit la correspondance verbale de la strophe à l'antistrophe.

COMMOS - ELECTRE
lent
KLU - THI NUN O PA - TER ÉN MÉ - REÏ
PO - LU - DA - KRU - TA PÉN - THE
DI - PAÏS TOÏ S'É - PI - TUM - BI - ÔS
THRÈ - NÔS A - NAS - TÉ - NAZ - DEÏ
TA - PHÔZ D'I - KÉ - TAZ DÉ - DÉK - TAÏ PHU - GA -
DAS THÔ - MOÏ - OS TÍ TONE - D'EOU TI D'A -
TÈR KA - KONE OUK A - TRÍ - Ô AK - TÔS A - TA

Le *mélos* nécessairement doit descendre jusqu'à rencontrer un nouveau point haut à hauteur des syllabbes qui mettent en évidence le jeu de responsio. Ces syllabes, de la strophe d'Oreste à celle d'Electre sont notées en gras ci-dessous et on peut lire la proposition réalisée en 2010 pour le chant d'Electre ci-dessus, p. 269 :

ὦ πάτερ αἰ**νό**πατερ, **τί** σοι (Or., 315) / **κλῦ**θί νυν, ὦ **πά**τερ, ἐν **μέ**ρει (El., 332)

φάμενος ἢ **τί ῥέ**ξας- (Or., 316) / **πο**λυ**δάκ**ρυτα **πέν**θη. (El., 333)

τύχοιμ΄ ἂν ἔκαθεν οὐ**ρί**σας, (Or., 317) / **δί**παις τοί σ΄ ἐπι**τύμ**βιος (El., 334)

ἔνθα **σ΄ ἔ**χουσιν εὐ**ναί**, (Or., 318) / **θρῆ**νος **ἀ**ναστε**νά**ζει. (El., 335)

σκότῳ **φά**ος ἀν**τί**μοιρον; (Or., 319) / **τά**φος δ΄ ἱ**κέ**τας **δέ**δεκται (El., 336)

χάριτες δ΄ ὁ**μοί**ως (Or., 320) / φυ**γά**δας θ΄ ὁ**μοί**ως. (El., 337)

κέκληνται **γό**ος εὐκλε**ὴς**- (Or., 321) / **τί** τῶνδ΄ εὖ, **τί** δ΄ ἄτερ κα**κῶν**; (El., 338)

προσθο**δό**μοις Ἀ**τρεί**δαις. (Or., 322) / οὐκ ἀ**τρί**ακτος **ἄ**τα; (El., 339)

Dans la réponse du chœur on retrouve un dispositif très proche de celui rencontré dans la parodos, cette conduite iambique ponctuée par des spondées.Ici, l'ascendance est renforcée par des dipodies ioniques anaclastiques pour dramatiser par une rythmisation syncopée l'éréthisme du chœur.

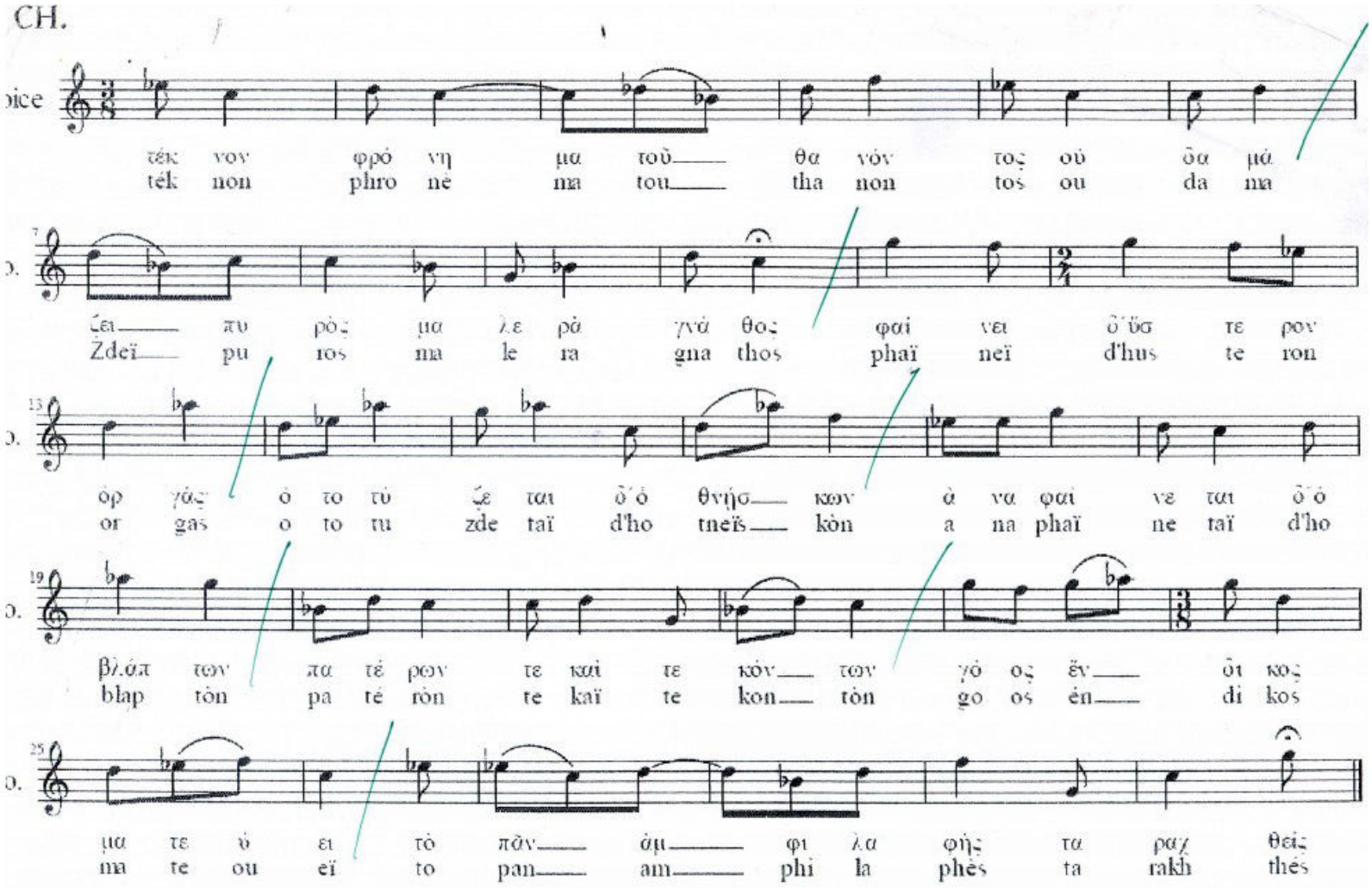
Il s'est produit pour ce chœur un phénomène significatif : la version composée en 2008-09 qui ne tenait pas compte du mélos accentuel dans la partie spondaïque et anaclastique a été corrigée en 2011. C'est le cas le plus flagrant dans l'histoire de la composition de l'Orestie et dans l'histoire de ce travail en général, où l'on a cherché à marquer nettement par des intervalles disjoints autant qu' ascendants les syllabes accentuées de façon systématique. C'est qu'en effet, à la différence de la parodos, cette strophe est en réalité un *ephymnium*. Mais dans ce cas précis il nous a semblé

important de marquer dans le mélos musical les accents de hauteur de la strophe de façon systématique pour ne pas être dirigés dans l'interprétation par des accents d'intensité qui sans cela s'imposeraient très facilement dans le chant. La nature dramatique de l'intervention du chœur dans cet enchevêtrement triadique (de forme ABA'acb'c') est d'une telle violence que les accents de hauteur permettent de compenser ce qui sinon se limiterait à une scansion très appuyée et donc non musicale. Ce n'est pas seulement le sens du texte qui incline vers cette violence, c'est principalement le séquençage lexical qui renforce très nettement les unités métriques.

L'échelle est entièrement diatonique (cf. musique gravée p. 272) et le chant joue principalement dans l'espace de la lichanos du tétracorde des mèses à la trite des hyperbolées. Suivant l'article de F. Duysinx (1981)[290], l'échelle ainsi posée peut s'interpréter comme une portion du système complet, comme les analyses de Jacques Chailley, qu'il critique, le font (et toujours à sa suite Pöhlmann et West dans le *DAGM*) ; où comme le préconise Duysinx comme un mode. L'absence de la parhypate (le degré correspondant à notre LA2) invite plutôt à cette deuxième lecture même si les trois degrés du bacchée final viennent renforcer l'octave central hypate-nète. Ce qui importe dans cette composition, ce n'est pas la spécificité de l'échelle ou sa parenté avec une quelquonque *harmonia* mais plutôt le style d'écriture disjointe dont le but est de valoriser la musicalité aux dépends de l'intensité comme on l'a exposé *supra*.

La première section (iambique) jusqu'à *prépon* se chante dans un registre medium correspondant au tétracorde de la mèse pour les degrés SIb et UT (lichanos et mèse) et les trois premiers degrés du tétracorde des disjointes (RE, MI b, FA). Les inflexions du chœur sont marquées mélodiquement par des intervalles disjoints de façon systématique hors deux mouvements conjoints sur la reprise de *philosi* et l'enchainement *kalos thanousin*. Ainsi chaque mot porte conformément au *mélos* accentuel un *mélos* qui contribue au sentiment à la fois lyrique et dramatique de cette

290. **DUYSINX**, François, *Accents, mélodie et modalité dans la musique antique*, in L'antiquité classique, Bruxelles, 1981, Tome L, 1er – 2ème fascicules.



{Ηλ.} κλῦθί νυν, ὦ πάτερ, ἐν μέρει
πολυδάκρυτα πένθη.
δίπαις τοί σ' ἐπιτύμβιος

{[ἀντ. α.}

Colmos α

manifestation du chœur. Cette injonction s'articule nettement en deux phases : de *philos* jusqu'à *ekei* et de *kalos* à *prépon*.

[ἀντ. β.]
ce
φί λος φί λοι σι τοῖς ἐ κεῖ κα λὼς θα νοῦ
phi los phi loï si toïs é keï ka lòs tha nou
σιν κα τὰ χθο νὸς ἐμ πρέ πων σεμ νό τι μος ἀ
sin ka ta ktho nos ém pré pòn sém no ti mos a
νάκ τωρ πρό πο λός τε τὼν με γίσ των χθο νί ων ἐ κεῖ τυ
nak tòr pro po los te tòn mé guis tòn khtho ni òn é keï tu
ρὰν νεον βα σι λεὺς γὰρ ἦσθ' ὄφρ' ἔ ᾱ̓ς μό ρι μον λά χος
ra nòn ba ssi léous gar èsth' ophr' é zdès mo ri mon la khos
πι πλάν των χε ροῖν πει σι βρό τῳ τε βάκ τρῳ
pi plan tòn khe roïn pey si bro toy te bak troy

Le schéma est ascendant dans la première phase, jusqu'au FA (paranète des disjointes) tandis que la deuxième phase est descendante vers la mèse (ut). La dernière partie à partir de *chthonos* se déplace dans le tétracorde de la mèse pour signifier la fin de période. La deuxième période prend appui sur le tétracorde des disjointes jusqu'à la trite des hyperbolées (le LA bémol) : elle est donc à la fois plus haute et plus agitée du fait de la rupture entre les spondées et les ioniques mineures qui courent jusqu'à la clausule (*cheroïn*). Le passage spondaïque est une transition dont le caractère régulier est à relativiser compte-tenu du tempo de la strophe et de la subsitution d'une brève dans l'antistrophe reproduite p. 274 (*no* bref à la place de *neï* long). Mais musicalement c'est une articulation qui doit être manifeste, raison pour laquelle nous appliquons une progression conjointe permettant de parcourir l'ensemble du tétracorde des disjointes de la nète jusqu'à la paramèse et c'est sur la dernière longue de la troisième mesure spondaïque que reprend la disjonction intervallique. La disjonction correspond au texte de la strophe où l'on a valorisé la deuxième syllabe de *orgas* par un triton ascendant. Cet intervalle apprécié pour sa beauté majestueuse (Plutarque le suggère à l'évocation de la création du genre enharmonique[291]), qui hors du contexte solennel, employé de façon ponctuelle comme ici, correspond mélodiquement à une forme d'accent (cf. exemples dans DAGM). C'est dans cette intention qu'on l'emploie ici au moment du basculement qui est clair du fait de l'anaclase à suivre de *propolos* jusqu'à *mégiston* et qui impulse un novueau rythme, syncopé et plus dramatique. La première séquence anaclastique relève donc du genre kéklasménon : l'attaque du premier ionique se fait sur la descente du triton (trite des hyperbolées vers la paramèse), ensuite le passage au deuxième temps de l'ionique (le temps fort) est marquée par une quarte ascendante puis après le mouvement conjoint sur la particule « t » chute de sixte de la trite des hyperbolées qui sert de note pédale vers la mèse et par un mouvement parallèle au début du premier ionique, la montée conjointe sur *mégis* prépare le triton ascendant de la paramèse à cette même trite. Cette montée monnayée sur deux brèves dans la

291. Pseudo-Plutarque, *De la musiqu*e, éd. Lasserre 1134f-1135a, Lausanne 1954 ; cf. A. Barker, *Greek Musical writings I, The musician and his art*, p.216, Cambridge 2004.

strophe peut-elle être chantée de même dans l'antistrophe sur une syllabe longue par position contenant une voyelle brève : nous nous retrouvons là face au problème du skolion de Seikilos avec la montée mélodique sur « es » et nous oblige à modifier l'exécution de ces deux temps pour abréger la phonation sur la voyelle brève sans effet sur la chorégraphie mais nécessaire nous semble-t-il pour la qualité de la déclamation chantée.

Les deux sections anaclastiques suivantes maintiennent le principe d'un mélos disjoint avec des intervalles de quarte entre *chthonion* et *ekei* ou de sixte entre *non* et *ba* qui ouvre la troisième anaclase sur la lichanos du tétracorde de la mèse.

Cette troisième séquence anaclastique se déplace vers le tétracorde de la mèse (entre l'hypate SOL et la mèse UT) avec le même mouvement ascendant engagé dès la première séquence anaclastique et culminant de même sur le degré supérieur au tétracorde en cours culminant sur le degré immédiatement supérieur au tétracorde en cours jouant comme note pédale, le RÉ ou paramèse. La quatrième séquence anaclastique fait retour sur le tétracorde des disjointes par mouvement conjoint à l'exception de la chute de quarte sur *lachos* pour annoncer la clausule. La clausule reprend elle les mêmes successions de degrés que la première période iambique avec l'ajout de retards pour satisfaire au *mélos* accentuel de la strophe et de l'antistrophe sur l'accent circonflexe (*roin* / *pan*).

II. Dynamiques du *mélos*

La théorie musicale de la Grèce ancienne (et les notations) s'est développée à partir de deux racines archaïques : tout d'abord par une synthèse entre le *mélos logodès* et le système tétracordal issu de la *tétraktys* pythagoricienne ; et ensuite d'une synthèse entre la musique ethnique (dorienne, éolienne et phrygienne) et la musique hellénique qui s'est développée à partir de la récitation de la poésie homérique, mainstream de la création musicale de l'Attique. Il faut donc situer avant le Ve siècle l'organisation du système musical qui sera porté par la notion de *mélos*. Nous avons peu de textes traitant de cette organisation du *mélos*, et le matériel disponible reste très liminaire (on pense par exemple à ces classifications de Cléonide qui sont très en deça de ce que nous attendons en matière de théorie musicale). Nous en sommes donc réduits à supposer que c'est le développement et l'usage des systèmes qui faisaient le *mélos*. Ainsi Euripide utilisant des systèmes *polycordes* a composé dans un style que les Anciens appelaient *anatretos* qu'on peut traduire par "système défectif", alors que les poètes lyriques avant lui usaient de systèmes plus ramassés mais complets avec les 7 notes du système conjoint heptacordal ou les 8 notes du système disjoint octocordal.

La lecture d'Aristoxène nous a invité à distinguer des systèmes où les notes sont dans le mélos (*emmelôs*) de systèmes où les notes sont hors mélos (*ekmelôs*) et si l'on compare cette distinction à celle de Denys d'Halicarnasse qui oppose *mélos* et ***eumelôs*** et *mélos emmelôs*, on comprend que chez Aristoxène la rupture soit consommée entre *mélos logodès*, et *mélos mousikos*. Que le même terme *emmelôs* intervienne à trois siècles d'écart à la fois chez le musicographe et chez le grammatiste à la différence de ***eumelôs*** nous invite à comprendre que ce qui importe est sans doute moins la conformité des sons employés à une échelle ou à un système quel qu'il soit, fixé *a priori* (harmonique ou accentuel par exemple) que l'ajustement des sons suivant les lois

harmoniques dans la musique en général (instrumentale, vocale ou les deux) et suivant les lois prosodiques dans la déclamation du discours.

1. Première loi du *mélos*

Nous donnerons donc comme **première loi** du *mélos* cette loi de **l'ajustement** qui dans la musique instrumentale pourra se faire à l'intérieur de l'échelle des sons et dans la musique vocale plus précisément entre les points d'appui du texte et les notes employées du système global dans lequel le poème est chanté. Dans ce dernier cas, s'agissant de la musique vocale, avant l'abandon de la responsion et l'essor du nouveau dithyrambe et de la "Nouvelle Muse" (Timothée de Milet scripsit), l'ajustement des sons au poème pouvait se faire par la vertu des *melous schêmata*. Dans le premier cas, celui de la musique instrumentale, le traité d'Aristoxène s'arrêtait là : les nuances d'un système initial permettaient de développer des systèmes dérivés s'ajustant suivant les singularités propres à chaque nuance.

Dans cette perspective, la métabole en musique et le pathos jouaient comme des dérogations à cette loi de l'ajustement, mais, comme on l'a vu chez Ptolémée, la métabole en musique finira par compléter cette première loi en rendant possible l'ajustement d'un trope à un autre trope dans le même *mélos*, principe qui sera à la base de la constitution de la modalité dans les traditions ultérieures des musiques du Levant. Il est notable que c'est dans cette même tradition que l'ajustement est abordé en terme d'"articulation" qui est le premier sens de *mélos*. Comparant le papyrus de Leyde et le papyrus de Vienne, du point de vue de l'articulation par *schêmata*, Denise Jourdan-Hemmerdinger rappelle les indications d'Al-Farabi au sujet des liaisons entre les différentes parties du chant[292].

Al-Farabi "donne la clé de cette disposition singulière" des intersections de *côla* dans le

292. JOURDAN-HEMMERDINGER, Denise, *Les sources en musicologie*, Actes des Journées d'études de la Société française de Musicologie, 9-11 septembre 1979

papyrus Rainer du Stasimon de l'*Oreste* d'Euripide. À cinq reprises des signes étrangers au système de la musique viennent interrompre les lignes du texte : la "manivelle" (que Denise Jourdan-Hemmerdinger a retrouvée dans les inscriptions libyques) et la diastole marquent une disjonction du texte que ce passage d' Al-Farabi permet d'élucider :

> " Les notes appelées liaisons ne sont d'aucune utilité quand il s'agit de terminer un chant. On ne s'en servira qu'à la fin des membres qui occupent le milieu du chant. Ces notes seront, elles aussi, comme il a été déjà expliqué, étrangères à celles de l'échelle fondamentale du chant ; elles appartiendront généralement à un genre ayant certaines notes communes avec le genre de cette échelle. La note qui termine le chant ou l'un de ses membres est-elle, en effet, commune au genre propre à l'échelle du chant et à un autre genre, il est permis la plupart du temps de choisir une note appartenant à cet autre genre pour marquer un arrêt ou encore lier deux membres. »[293]

Cet autre passage "commente admirablement le papyrus Rainer" :

> "Des notes supplémentaires peuvent encore être ajoutées à la fin des membres ; elles serviront à souligner l'interruption du chant, à marquer sa disjonction ou à lier les membres entre eux ? On se servira dans ce cas de notes étrangères à l'échelle du chant. »[294]

La comparaison entre les deux papyri repose donc sur la séparation en *mélous schêmata* tels qu'ils apparaissent dans les *Anonymes* de Bellermann. Dans le papyrus de Leyde deux *schêmata* sont encore visibles suivant la description qu'en fait Denise Jourdan-Hemmerdinger dans son article *Les sources en musicologie*.[295] Elle observe que le schéma de la ligne 10 est limité par un point de chaque côté reproduisant un groupe : ".TCT.". "Malheureusement, ces 3 signes (TCT), bien

293. Erlanger , op. cit., tome II, p. 87.
294. d'Erlanger, II, p. 84
295. *Les sources en musicologie*, Actes des Journées d'études de la Société française de Musicologie, 9-11 septembre 1979.

conservés, et qui sont seulement attestés en hypo-ionien instrumental d'Alypios, montrent un mouvement mélodique d'une quatorzième mineure. Cet intervalle, très large, est peu probable"[296]. C'est dans ce même article que l'auteur pense pouvoir attribuer le système de notation alypienne au Ve siècle "car il est décrit dans deux traités du corpus hippocratique".

Comme on l'a vu dans le parallèle possible entre les types de *mélos* chez Cléonide et la musique de l'échelle zalzalienne, il n'est peut-être pas inutile de tenir compte des témoignages directs de la musique du Levant dans les associations regardant le *mélos* qui se sont développées à l'époque hellénistique. Ce déplacement dans le temps et dans une autre tradition se justifie par l'importance des liens concernant ces deux périodes de l'histoire de la musique.

La localisation par Aristoxène de Trente de l'intervalle de *spondiasme* dans le diatonique et dans l'échelonnement des tons joués sur l'*aulos*, suivant des intervalles comprenant trois *diéseis* ou de ¾ de ton, constitue une prise en compte tacite de l'existence de structures mélodiques échappant à la logique des genres grecs. En conséquence, les modes de l'échelle zalzalienne qui se classent eux-mêmes dans la continuité de la terminologie de Cléonide, en *diastole*, *systole* et *hésychaste* et qui fonctionnent aussi selon cette logique d'articulation des tétracordes et des pentacordes constituent des sources vives pour comprendre le cararctère du *mélos*. La tradition musicale savante de l'Orient arabe a émergé au cours de l'âge d'or de la dynastie abbasside (VIIIe - IXe siècle) s'étant élaborée depuis l'avènement de l'Islam à partir des villes du Hijâz, de la Mecque et de Médine. Elle a fleuri avec le contact établi avec les traditions musicales avoisinantes byzantine et perse et provoqué des métissages. L'instrument de référence de cette tradition est le luth, hybride médiéval de luths persans et arabes à manche court dont l'accord de ses doubles cordes se fait par succession de quartes justes. On attribue à Mansur Zalzal grand luthiste du VIIIe siècle le placement d'une frette du médius qui aide à réaliser des intervalles de tierce neutre, et Al Fârâbî désigne cet emplacement par le médius de Zalzal.

296. Denise Jourdan-Hemmerdinger, *Les sources en musicologie*, Actes des Journées d'études de la Société française de Musicologie, 9-11 septembre 1979, p. 55.

La tierce neutre de l'échelle zalzalienne est un trihémiton divisé en deux parties égales, deux *spondiasmes* dans la théorie grecque, dont la place à l'intérieur du tétracorde ainsi que sa combinaison au ton ou au demi-ton vont déterminer le caractère du mode :

- le mode RAST composé d'un ton et à suivre de deux spondiasmes sera *diastole* (large) ;
- le mode BAYAT composé de deux spondiasmes et d'un ton à suivre sera *hésychaste* (équilibré) ;
- le mode SABA composé de deux spondiasmes et d'un demi-ton à suivre sera *systole* (resserré).

Ces modes s'associent, s'articulent entre eux pour former à partir de leur texture de base les modes de la musique arabe. On peut imaginer grâce à Cléonide et sans contradiction avec Aristoxène ou Ptolémée, que l'ajustement du *mélos* par les métaboles, *spondiasmes* ou pas, a pu fonctionner sur une telle alternance de caractères.

On doit rester conscient que la théorie et la musique de l'échelle Zalzal, si elle reflète des structures déjà en place à l'époque classique, se présente suivant des genres et des nuances qui ne peuvent être *a priori* une image sonore fidèle de la Grèce antique. Mais à l'inverse considérer que ce type de rapport relève d'un exotisme surrané nous semble susceptible de priver nos recherches d'une tradition secondaire d'un grand intérêt pour entrer en contact avec la singularité des musiques de la Méditerranée auxquelles la musique grecque antique est nécessairement liée sur un plan synchronique comme diachronique. Dans son article, Denise Jourdan-Hemmerdinger aborde la question des "pleins et des vides" raillés par Aristophane notamment dans les *Nuées*, visant les subtilités de la dispostion de la notation musicale sur les papyrus, citation "révélatrice d'une certaine syntaxe musicale"[297]. La philosophie atomistique dont semble relever les papyrus *Zenon* (commenté en 1939 par Henri-Irénée Marrou), *Oxyrhynchos* 3162, *Michigan*, "et surtout le P. Berolinensis" où "les vides sont dans la ligne d'écriture musicale" tandis que dans les trois autres papyrus ils se trouvent dans la ligne du texte, est appliquée par Al-Farabi dans le chapitre où il traite des chants conjoints et des chants disjoints[298]. Sur ce point, Al-Farabi est l'héritier d'Aristoxène de Tarente,

297. *op. cit.*, pp. 56-57.
298. d'Erlanger, op. Cit., tome II, pp. 77-78.

d'Aristote, de platon et des Eléates métaphysiciens. L'explication par le vide et les atomes que l'on retrouve dans ces traditions secondaires est un argument supplémentaire pour voir dans les traités musicaux de la musique du Levant une continuité avec ceux de l'Antiquité grecque : d'un point de vue syntaxique comme philosophique les chants se distinguent en deux catégories : ceux qui sont continus (les chants à notes pleines d'Al-Farabi) et ceux qui sont discontinus (les chants à notes vides d'Al-Farabi). Le stasimon d'*Oreste* du papyrus de Vienne est donc mis sur le même plan que le papyrus de Leyde par Denise Jourdan-Hemmerdinger et cette association nous conduit à considérer le caractère grammatical du *mélos* puisque dans un cas il procédera par *melous schêmata* et dans l'autre cas, suivant la Nouvelle Muse, par *mélos* accentuel comme c'est le cas des *Hymnes Delphiques* à Apollon.

2. La deuxième loi du mélos.

Plus récemment D. Jourdan-Hemmerdinger dans un article sur le récitatif[299] qui rejoint la matière d'un travail sur la prosodie et le spectacle total chez Honneger rouvre le dossier de la correspondance entre texte et musique et rappelle dans son introduction que dans l'Antiquité "la musique était bien l'affaire du grammatiste. Les faits sont bien attestés :

> "Autrefois, la grammaire et la musique étaient jointes (junctae), à tel point qu'Archytas et Evenus regardaient la grammaire comme assujettie à la musique ; et que les mêmes maîtres enseignaient les deux arts ; nous le savons par Sophron, un auteur de mimes » [...][300]

D. J.-Hemmerdinger s'appuie alors sur l'extrait de la *Poétique* d'Aristote (1456 b 38-1457a6) où le Stagirite définit la conjonction dans un lexique qui est celui que l'on retrouve chez Aristoxène et

299. « *Du récitatif antique au récitatif moderne : les techniques d'improvisation poético-musicales en Grèce antique* », in *A.D. Legnani, A. Bembo et les princes de Savoie, notes et documents sur l'écriture musicale*, sous la direction de Marie-Thérèse Bouquet-Boyer, cahiers de l'I.R.H.M.E.S 3, éd. Slatkine, Genève, 1995.
300. FABIUS QUINTILIEN, De Inst. Orat. I, X, 17.

Ptolémée pour ne citer que ces deux-là :

> "la conjonction est un constituant de la parole dépourvu de sens (...) qu'on mette cette conjonction aux extrémités ou au milieu".[...] "Obscure telle quelle, cette définition devient claire, une fois remise dans son contexte théorique. Il suffit de restituer aux extrémités "du *diapasôn*", ou au milieu, c'est-à-dire entre deux tétracordes ; car le ton de disjonction, qui deviendra notre 5ème degré, tantôt relie, tantôt dissocie les deux tétracordes pour constituer l'octave (*diapasôn*), dont il oriente le mouvement mélodique vers l'aigu ou vers le grave."[301]

Ce parallèle rejoint l'explication proposée dans le Pseudo-Plutarque et reprise par Jacques Chailley de la transformation de l'échelle mixolydienne pour rentrer dans le système complet[302]. Reprenant la conclusion de l'auteur nous corrigerons seulement l'emploi de la formule "ton de conjonction" par "degré de conjonction", le ton qui intervient entre les deux tétracordes étant en fait celui de la disjonction plutôt que de la conjonction. Faut-il en déduire pour autant comme dans le lien entre mélos accentuel et mélos musical qu'il y a subordination de la grammaire à la musique ? Ce qui est certain c'est que le propos d'Aristote confirme l'importance de la disjonction en grammaire comme en musique puisqu'à la différence de la conjonction, la disjonction fait surgir dans le discours comme dans la musique une orientation nouvelle et la place de la disjonction entre les tétracordes du système classique jouait beaucoup dans les attentes de l'auditeur et dans la performance musicale, et comme élément constitutif de telle ou telle *harmonia*.

Du *De Institutione oratoria* de Fabius Quintilien à Denys d'Halicarnasse (source commune de Cicéron et de Quintilien) s'ouvre la marge de manoeuvre entre les accords et les désaccords de la musique et du texte, du musical et du verbal. D. J.-Hemmerdinger prend appui sur le traitement musical de l'extrait d'Euripide repris par tous les commentateurs pour montrer l'indépendance de la

301. Denise Jourdan-Hemmerdinger, *Du récitatif antique au récitatif moderne*, p.94.
302. Chailley, *La musique grecque antique*, p. 112.

musique par rapport au texte. Denys d'Halicarnasse n'est-il pas tout simplement en train de pointer l'écart par rapport à la norme ? Le grammatiste trouve dans de nombreux exemples offerts par Euripide le moyen de célébrer le divorce entre la musique du verbe et la musique du son préparant par là le terrain à toute la tradition littéraire moderne gouvernée par la suprématie de la métaphore, de la pensée et de l'image que résumera bientôt le fameux *ut pictura poesis* d'Horace où le lexique de la peinture a déjà remplacé celui de la musique.

Dans ces discussions autour de la correspondance entre la musique et l'accentuation ou plutôt de leur non-correspondance ainsi que sur les libertés prises par le *mélographos* à l'égard de la métrique (Annie Bélis 1991) émerge finalement une défense de la rhétorique musicale aux dépens de la philologie classique. Et cela prépare déjà les tentatives de la Renaissance et de la période suivante de différenciation de la monodie accompagnée de la traduction musicale la plus proche du texte à la plus libre dont l'*aria da capo* sera le fleuron. Ces libertés d'Euripide à l'égard de l'accent et de la quantité syllabique nous semblent finalement bien plus exprimer un écart par rapport à la norme et nous permettent de définir la deuxième loi du mélos : une synthèse entre la puissance du verbe et celle du son de sorte à faire entendre jusque dans les écarts et à faire attendre des types d'organisations sonores rivalisant dans l'art de rendre vivants les signifiés du signifiant poétique.

A la définition platonicienne du *mélos* selon laquelle il est composé de trois éléments : les mots, l'harmonia et le rythme, il convient maintenant - après avoir exploré les différentes pistes, de préciser la structure de cette notion : un premier niveau vertical que nous avons désigné par le terme d'"ajustement", première loi du *mélos*, un deuxième niveau horizontal, syntaxique, deuxième loi du *mélos*. Le *mélos* joue suivant la première loi que nous établissons au niveau de la superposition de

plusieurs strates de la musique, au sens de *Mousikê*, c'est-à-dire non pas seulement de l'harmonie et du rythme mais de tous les niveaux de la performance musicale : l'alternance des temps forts et des temps faibles, marqués au niveau des pas et des gestes par le choeur et que l'on retrouvait dans les mouvements et dans l'expression gestuelle des interprètes solistes qui se produisaient lors des concours musicaux en Grèce ; le niveau textuel avec sa variable quantitative (la métrique) et qualitative (l'accent) ; enfin l'articulation des sons à ces deux premiers niveaux susceptibles dans leur organisation soit de surjouer les saillances expressives du geste et du texte en redoublant les effets de l'un et de l'autre ou des deux ensemble, soit de valoriser par l'action de la musique elle-même (combinaison des sons comme des rythmes) les séquences non marquées par des saillances du geste et du texte, notamment dans les transitions, préludes ou postludes qui pouvaient accompagner la performance chorale soliste. Au niveau vertical, la **deuxième loi** que nous établissons est une **loi d'équilibre** assurant par delà les effets marqués / non marqués de la première loi verticale, la continuité de la performance : c'était là le rôle du système qui par l'articulation des tétracordes entre eux assurait la continuité d'une séquence ou sa rupture. Il y avait continuité par l'emploi de notes et de rythmes qui restaient dans un cadre harmonique et rythmique défini ; il y avait rupture lorsqu'en cours de performance le cadre harmonique ou rythmique se modifiait par des nuances dont l'écart devait varier du plus facile à percevoir au plus difficile à entendre, marge à l'intérieur de laquelle a dû se jouer le passage de l'Ancienne à la Nouvelle Muse à la fin du Ve siècle.

La confusion entretenue de Platon aux *Anonymes* de Bellermann entre d'une part *lexis*, *harmonia* et *rythmos* pour définir le *mélos* et d'autre part entre *lexis*, *mélos* et *rythmos* pour définir le même *mélos* témoigne de cette double loi verticale et horizontale[303].

303. cf. Solomon Michaelides, *op. cit.*, entrée mélos, p. 202.

3. Examen de trois fragments musicaux.

3.1. Période classique

1. Reprenons tout d'abord le stasimon d'*Oreste* cité par Denys d'Halicarnasse[304] en nous concentrant sur le premier vers ("*siga, siga*"...), laissant de côté les deux autres points problématiques (*tithete* et *apoprobate*) puisque Jean Irigoin nous invite à corriger le texte relativement aux propositions de la dernière édition critique réalisée par James Diggle[305]. Le cas du circonflexe sur *ktupeit*', sur lequel Denys signale une non-inflexion du chant (le circonflexe a pour lui été oblitéré), nous fait réaliser à quel point la pratique du dédoublement de hauteurs sur les syllabes portant l'accent circonflexe était devenue un trait caractéristique de la mise en musique à l'époque romaine comme en témoignent les documents musicaux de cette époque, des *Hymnes Delphiques* jusqu'aux Hymnes chrétiennes de la dernière période. Denys d'Halicarnasse nous alerte sur la tenue d'une même hauteur sur ces mots *siga siga leukon* malgré le profil accentuel de ces trois mots qui dans la parole devaient faire entendre un double mouvement du haut vers le bas sur le *iota* portant l'accent circonflexe, et un mouvement du bas vers le haut à partir de *alpha* vers la syllabe *ton* préparant une dernière montée sur la syllabe suivante initiale de *ichnos* marquée de l'aigu. Hors le fait bien attesté de la tenue d'une même hauteur sur plusieurs syllabes dans l'Antiquité (cf. A. Bélis 1991), le contexte dramatique de cette intonation peut semble-t-il expliquer une telle tenue ne tenant pas compte de la qualité accentuelle des termes employés. Ce redoublement de l'impératif est en effet un appel au calme pour ne pas dire au

304. *DAGM*, pp. 10-11.
305. DIGGLE, James, *The textual tradition of Euripides'Orestes*, Oxford, 1991.

silence qui se traduit mieux dans le chant et dans la musique en général, qu'elle soit vocale ou instrumentale, par une neutralisation des hauteurs sinon du rythme (quoique Denys d'Halicarnasse ne signale pas de jeu sur les quantités syllabiques à cet endroit) que par des effets mélismatiques, traduction musicale d'une agitation émotionnelle qui serait contre-productive dans ce passage. Ce que Denys d'Halicarnasse ne nous dit pas, c'est la hauteur relative de cette tenue par rapport à la suite du chant qui aurait pu nous prêter secours dans cette hypothèse que nous formulons, si par exemple cette note était relativement basse par rapport au reste, une note aiguë pouvant être ici d'un emploi contradictoire pour un appel au calme. Mais quoi qu'il en soit, il ne faut pas oublier, comme le rappelle Nietzsche à Paul Maas dans une fameuse carte postale[306], que la langue grecque ne fonctionne pas par accents d'intensité mais par son chant, son *mélos*, et que note haute ne signifie pas note chantée fort. S'il y a donc bien non-correspondance entre *mélos* et accent de mot, les remarques de Denys d'Halicarnasse soulignent à notre sens la distance entre la pratique de mise en musique de son époque et une tradition plus ancienne, classique, où *mélos* musical et *mélos* accentuel s'ajustaient l'un à l'autre sans pour autant doubler leurs effets suivant une pratique plus mécanique, archaïsante, témoignage évident d'une période où la qualité accentuelle de la langue grecque perdait du terrain face à une prononciation faisant la part belle à l'accent d'intensité qui deviendra la norme.

2. Le deuxième extrait d'Euripide (papyrus de Vienne G.2315)[307], témoin d'une écriture par *mélous schêmata* nous invite, en tenant compte des observations de Philippe Brunet dans son article de 1997[308], à mesurer le niveau élevé d'interaction verticale (suivant notre première loi du *mélos*) entre la chorégraphie et le jeu des degrés musicaux à l'intérieur d'un

306. STEINRÜCK, M., *A quoi sert la métrique ?* Millon, 2007, p . 12.
307. *DAGM*, pp. 12-13.
308. BRUNET, Ph., *Le grec, langue ideal du chant ?*, PINAULT G.-J. (ed.), *Musique et poesie dans l'Antiquite*, *Actes du colloque de Clermont-Ferrand, Universite Blaise Pascal, 23 mai 1997*, Centre de Recherches sur les Civilisations Antiques, Clermont-Ferrand Presses universitaires Blaise Pascal, 2001, pp. 11-26.

tétracorde *pykné.* Nous n'affirmerons pas ici, compte-tenu de la notation par de mêmes signes alypiens des genres chromatique et enharmonique, qu'il s'agisse nécessairement de l'un ou de l'autre puisque cela ne change rien à notre démonstration d'envisager un *pyknon* par demi-tons ou par quarts de tons.

D'un dochmie à l'autre en alternance à partir de la première séquence notée on observe toujours le retour d'un mouvement descendant ou stationnaire à partir du deuxième temps fort du premier des deux dochmies, un mouvement ascendant à partir de degrés à chaque fois différents sur le premier temps fort du deuxième dochmie. Le degré à partir duquel s'effectue la ligne stationnaire ou descendante des premiers dochmies, oscille entre la lichanos du tétracorde de la mèse et la paramèse que l'on trouve à *bakchéuei*. Le retour de la *lichanos* hors la paramèse au deuxième vers en position haute avant la descente ou la tenue sur ce même degré valorise de façon nette ce temps fort central du dochmie qui apparaît comme un point d'articulation majeur de l'ensemble de ce choeur. La deuxième partie du choeur c'est-à-dire la deuxième série de dochmies (située après le signe séparant les deux séries) nous permet de supposer un deuxième point haut d'articulation sur le deuxième temps fort de cette deuxième série après la montée par degrés observables dans tous les cas.

Outre le saut intervallique vers la paramèse de la dernière séquence sur "n", avec effet de clausule renforçant les deux longues "n/ku" suivant un mouvement ascendant-descendant à partir du tétracorde de la mèse sur les deux degrés mobiles parhypate et lichanos, le chant du choeur s'effectue par degrés conjoints dans l'espace très resserré du *pyknon*. À l'exception de quelques mouvements disjoints à partir de la note grave de l'échelle (notée SOL) l'intonation se fait sur des degrés très proches au demi ou au quart de ton voire même sans mouvement dans le cas de la tenue sur *bakcheuei*, et outre les deux points d'articulation soulignés *supra* qui valorisent de façon nette le centre de chaque série de dochmies, les deux parties latérales à ces points d'articulation (premier et troisième temps forts du dochmie) ne démarquent pas

par l'intonation certaines syllabes plutôt que d'autres, à quelques exceptions près, au centre de termes clés de cette strophe, comme *materos* (vers 339) ou *katéklusen* (vers 343) où le rôle de la syllabe accentuée nous apparaît maintenant clairement.

Dans le premier cas, *materos* intervient en correspondance avec *tinumenai* portant l'accent tous les deux sur la deuxième syllabe : ce n'est pas seulement un degré plus grave sur lequel est chanté la syllabe accentuée mais le degré le plus grave de l'ensemble du chant. Il y a donc bien contradiction entre la syllabe intonée dans la lexis et l'intonation dans le chant, mais cette intonation grave dans le chant sur la syllabe -*te*- accentuée précède justement un mouvement disjoint ("-te-ros" : saut de trois degrés dans l'échelle vers la lichanos) et a pour effet de marquer plus fortement ce passage que si sur cette syllabe accentuée se produisait une intonation haute redondante. Ce n'est donc pas par le redoublement de l'intonation que le chant impressionne mais par un mouvement intervallique qui étant contraire à celui de l'accent, donne plus de corps à la syllabe accentuée.

Dans le deuxième passage (vers 343 sur *katéklusen*) une formule particulière, différente des autres rencontrées dans cette strophe, permet de marquer à la fois le texte de la strophe (*maniados*) et le texte de l'antistrophe : deux mots de quatre syllabes où la syllabe accentuée se trouve respectivement à la troisième place dans la strophe tandis qu'elle se trouve à la deuxième place dans l'antistrophe, où la permutation de la parhypate et de la lichanos au niveau des deuxième et troisième syllabes crée acoustiquement une variation qui permet de valoriser la syllabe accentuée de la strophe sur un degré plus bas que les deux syllabes non accentuées qui l'encadrent, alors que la syllabe accentuée de l'antistrophe est elle marquée par ce même intervalle disjoint sur lequel était intoné -*te-ros*, au vers 339.

On observe donc dans le deuxième Stasimon d'*Oreste* d'Euripide, le fonctionnement au niveau vertical du *mélos* par le jeu du degré utilisé pour marquer l'utilisation du deuxième temps du dochmie, et un fonctionnement du *mélos* au niveau horizontal par l'utilisation

d'intervalles disjoints ou de permutations possibles entre degrés conjoints qui vont acoustiquement mettre en évidence telle ou telle syllabe. Dans ce dernier cas, on voit que l'effet reste possible de la strophe vers l'antistrophe si la formule, comme c'est le cas aux vers 327 et 343 (*maniados / kateklusen*), coïncide avec une séquence lexicale déterminée.

3.2. La Médée de Carcinos : un nouveau payrus du Louvre[309]

La progression iambique du chant rappelle la parodos des *Choéphores* suivant un mouvement conjoint et une harmonie sans altération[310]. Cette progression est donc interrompue par des sauts intervalliques dans la première partie sur *tékousa* ; dans la deuxième partie un saut identique se produit et cette fois en deux temps avec un premier intervalle de sixte sur la deuxième syllabe accentuée de *ouden*, accent d'insistance qui marque la dénégation de Médée selon laquelle elle ne peut *en rien* en vouloir à ses enfants : nous avons là une belle utilisation du mot lui-même dans sa plastique accentuelle originale, enchâssée dans un mouvement ascendant couvrant la note la plus grave et la note la plus aiguë du registre du chanteur qui interprète le rôle titre.

Dans la perspective horizontale de la progression du *mélos*, le chant se maintient dans le tétracorde des disjointes, partie haute du registre, dans un style récitatif rehaussé par un procédé que l'on retrouvera tout au long de la période hellénistique jusqu'à la période romaine dans les notations musicales antiques : à savoir la valorisation de l'accent circonflexe par un mélisme descendant et qui se place dans ce chant systématiquement sur les notes graves du tétracorde des disjointes, éventuellement jusqu'à la mèse mais le tétracorde de la mèse en lui-même n'est pas chanté puisque ses degrés sont utilisés à des fins expressives exclusivement par sauts d'intervalles du tétracorde des disjointes vers l'hypate et la parhypate majoritairement, la lichanos dans une moindre mesure.

309. Bélis, Annie, *Un papyrus musical inédit au Louvre*, Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, année 2004/148-3/pp. 1305-1329.
310. Bélis, Annie, *Un papyrus musical inédit au Louvre*, p. 1321.

La deuxième partie, à savoir l'air de Jason, développe un mélos *kéklasménon* exemplaire, comme le souligne A. Bélis (p. 1321), qui fonctionne de façon totalement contraire à l'air de Médée, et ce relativement à la « loi de l'accent » (que rappelle A. Bélis, *ibidem*), au moins à deux reprises, sur *korès* et *barbarou*, sur le même intervalle de septième de l'hypathe vers la paramèse. On est tenté de conclure que dans la première partie le texte et la musique progressent conjointement dans la composition, alors que dans la deuxième partie, le *mélos kéklasménon* s'impose avant le texte.

III. TRANSMETTRE LE MÉLOS

Voici donc cette dernière séquence qui doit clore notre thèse sur un objet que nous ne pensions pas aborder ici au départ, mais qui s'est révélé nécessaire, à la suite d'une recherche que nous avons conduite parallèlement : sur la notation du *mélos*. Ce sujet, nous l'avons abordé avec P. Brunet à de nombreuses reprises, constatant la difficulté de transmettre de la musique grecque antique (notre ambition) avec des micro-intervalles par des transcriptions sur portées à cinq lignes. Il nous fallait trouver une solution pour distinguer les *mélê* composés pour nos spectacles des transcriptions sur portée. Notamment pour ceux des choreutes qui ne sachant pas lire la musique pourraient s'approprier un système de notation plus visuel. Mais surtout plus susceptible de faciliter pour tous l'intonation des échelles utilisées, en s'extirpant du codage trop neutralisant de la portée moderne. Cette réflexion sur la notation du *mélos* a été motivée aussi par la naissance et le développement d'une notation chorégraphique pour le théâtre Démodocos, portée à un niveau très esthétique par Fantine Cavé-Radet qui a entrepris de son côté un travail de recherche sur la danse grecque antique.

La photocopieuse rend beaucoup de services. Mais lorsqu'au bout de plusieurs semaines de répétitions d'une poignée de strophes les choreutes lisent toujours leur papier, tout en chantant et en dansant, quand ce n'est pas leur smartphone, on rêve du temps où l'on apprenait en se regardant et en s'écoutant. Le sujet de notre thèse porte sur une dynamique, le *mélos*, comme nous avons essayé de le définir. Cette dynamique faisait l'objet d'une transmission très technique dans l'Antiquité, mais entre musiciens. La direction musicale et l'enseignement de la musique étant alors l'apanage de quelques-uns qui devaient faire chanter et danser beaucoup de monde. Comme l'annonce Giovanni Comotti dans le discours préliminaire de son étude sur la musique antique[311]

311. COMOTTI, Giovanni. *La musica nella cultura greca e romana*. éd. Torino : edt, 1979.112 p.

« ogni performance era srettamente vincolata all'hic et nunc : l'occasione del canto ne condizionava l'esecuzione a livello testuale, ritmico, melodico. Ogni composizione poteva essere successivamente ripetuta in diverse riprese, come accadeva sopratutto per i canti che si intonavano nei simposi, ma i suoi elementi – parola, ritmo, musica – erano ogni volta adeguati alle esigenze del momento, anche se serbavano sempre una conformità di stile, di struttura metrica, di andamento melodico che garantiva la continuità del carattere anche nelle variazioni e improvvisazioni. »[312]

Notons au passage l'emploi par Comotti du terme « melodico » qui ne peut signifier dans ce contexte de variation musicale la reprise d'une mélodie : c'est bien d'une conformité de *mélos* dont il est question ici, mais la confusion encore une fois est totale. L'emploi de l'adjectif se précise quelques lignes après : c'est de « figure mélodique traditionnelle »[313] qu'il s'agit – emploi d'une échelle précise exprimée musicalement par certains enchaînements ou intonations caractéristiques - et qui intègre implicitement la récurrence de structures métriques et la continuité du caractère. L'ensemble de ces éléments constitue en fait un *mélos* traditionnel, ou des *mélè* classiques si l'on préfère éviter l'imprécision de la première appellation.

Aussi nous ne nous étions jamais trop soucié de la notation du *mélos*, ne composant pas de mélodies d'une part (même si la notion de *mélos* s'est imposée à nous quelques années après nos premières tentatives), et nous préparant à modifier ou même à remplacer au besoin les chants dans cette recherche continue de la recréation de spectacles vivants. Nous avions constaté que la notation des reliques de la musique grecque antique pouvait conduire à des interprétations et des enregistrements discographiques très différents du point de vue artistique[314], quoique portés par un même souci d'authenticité. Intéressé depuis fort longtemps à la musique grecque par le soudain passage « de la pierre au son », la notation de la musique grecque antique nous sembla d'abord un obstacle à notre travail de composition et de transmission orale (aidés il est vrai par l'usage régulier

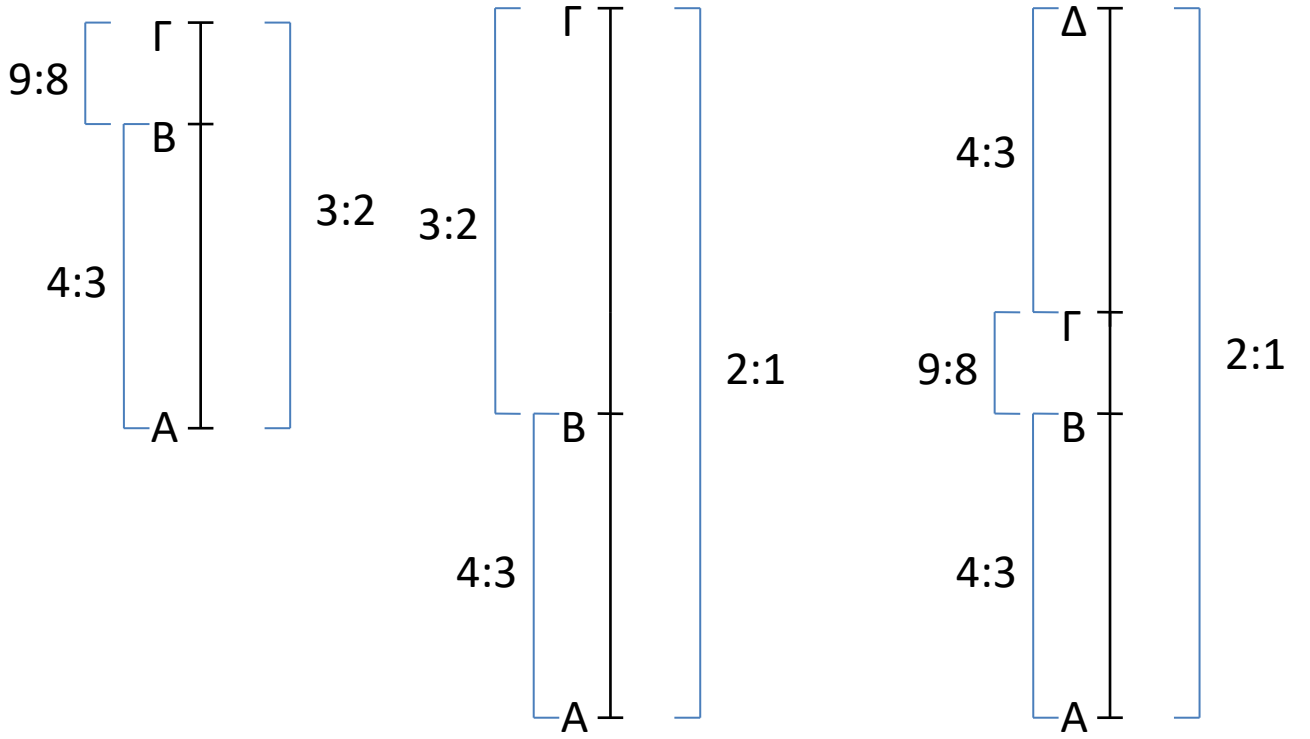
312. Comotti, *op. cit.*, p. 9.
313. Comotti, *op. cit.*, p. 9.
314. Nous renvoyons ici le lecteur au deuxième volet de la bibliographie : discographie, filmographie.

du dictaphone et l'envoi des fichiers son aux choreutes).

Pourquoi en être venu à cette recherche d'une notation ? Tout simplement parce que dans le cadre de la transmission de cette musique, je me suis aperçu, sur la portée à cinq lignes que j'utilisais, que les choreutes étaient insuffisamment pourvus et même abusés dans leur premier contact avec cette musique, pour les bons en solfège qui lisaient cela comme n'importe quelle autre musique, comme pour les non-lecteurs qui faisaient tous leurs efforts pour essayer de s'y mettre. Etant obligé d'utiliser à partir de 2007 pour l'*enharmonique* et les autres nuances non tempérées des signes que l'on s'attendrait à trouver plutôt dans une partition contemporaine, la transmission des notations auprès des choreutes est devenue problématique - et souvent pour ceux d'entre eux les plus avancés en musique et soucieux de comprendre le détail de la notation du *mélos* : lors de la dernière répétition, alors que nous reprenions les choeurs des *Suppliantes* (en vue de l'intégrale Eschyle pour 2018) avec le matériel de 2015 écrit encore sur portée, une choreute étudiante en musicologie (et la plus douée du groupe pour le chant) nous a demandé en fin d'atelier de lui repréciser une à une chacune des altérations... La conduite des intonations et des mouvements du *mélos* n'est plus vraiment perceptible et - ce que l'on retrouve à certains moments de l'histoire de la musique - il y a une très grande disjonction entre ce que l'on note et ce que l'on doit chanter (ou entendre). Nous avons donc décidé d'aborder cette question de la notation, pour noter nos *mélê*. En 2016, pendant la première séance du séminaire sur la notation dirigé par Nicolas Meeùs, nous nous sommes aperçus lors de nos échanges avec lui et Gilles de Rosny (les autres participants gardant un silence éloquent) que bien que cette question de la notation grecque antique semblât ne pas en être une, le musicologue en reste toujours aujourd'hui à la notation alypienne sans mesurer tout ce qu'elle nous cache du fait d'une tradition mal connue.

Nous allons présenter maintenant à l'aide de quelques documents notre recherche sur les notations et nos propres notations, élaborées avec Gilles de Rosny, suivant une progression qui a pour dessein de nous faire parcourir d'une autre façon notre quête du *mélos*.

quarte + ton = quinte	quarte + quinte = octave	quarte + ton+ quarte = octave
4:3 x 9:8 = 3:2	4:3 x 3:2 = 2:1	4:3 x 9:8 x 4:3 = 2:1



Voici exposés des rapports pythagoriciens (des prédictions), c'est-à-dire qu'on observe mathématiquement et qu'on expérimente des rapports de longueur, que cela soit de longueur de cordes ou de tubes, qui nous permettent de rendre compte de façon mathématique du principe de la consonance, qui est un principe qui existe depuis très longtemps dans la réception et la production de la musique, ayant d'aileurs conduit à l'établissement des échelles musicales, et depuis très longtemps un point de repère.

Ces rapports de consonance pythagoriciens (9/8, 4/3, 3/2, 2/1) - dits superpartiels de type (n+1/n) - ont joué un rôle important et l'école de Pythagore a permis de vulgariser quelque chose qui devait sembler très mystérieux. Mais entre cette approche des consonances par rapports superpartiels,

approche numérique, et la pratique de la musique comme sa théorie, il y a tout un monde ; d'un côté nous avons des mathématiciens, des physiciens, des *harmoniciens* (cible privilégiée on s'en rappelle d'Aristoxène[315]) et de l'autre côté les musiciens qui eux cherchent le son, et qui en accordant leurs instruments sont déjà dans une démarche de création musicale. Et c'est ce qui est exprimé ici par les longueurs que nous observons ici, des segments très représentatifs de ce qui se passe en musique : on quitte une position puis on arrive à une autre position, à laquelle on s'arrête (cf. les barres verticales), puis à partir de ces barres de position, on peut redescendre ou continuer à monter. Cette représentation dans l'espace est quelque chose pour les musiciens qui est immédiat, et c'est vraiment ce sur quoi ils travaillent : par exemple la position d'un doigt sur la touche ou la position des clés ou des trous sur un instrument à vent, ou la représentation métaphorique de l'effort qu'il faut faire avec le muscle cricoïde pour arriver à une tension des cordes qui permette une phonation correcte.

Dans la figure suivante, le texte présente techniquement ce qui regarde la musique hellénique, avec ses divisions principales en trois genres. Dans les diagrammes par contre, l'unité première constitutive de la musique, la cellule à partir de laquelle on construit les échelles musicales, l'intervalle de quarte, est divisée en trois sections avec deux possibilités principales de division (avec des termes qui proviennent du lexique de Ptolémée) et qui dit que dans une quarte, on peut placer finalement le curseur (le doigt sur la touche, les cordes vocales), à certaines places privilégiées. Le conducteur, c'est tout simplement l'intervalle qui va décider un petit peu de la qualité sonore, de la facture sonore de la quarte en elle-même. Plus ce conducteur est proche de la borne supérieure, et plus on va se trouver dans une qualité diatonique : c'est à dire progresser dans la quarte avec des intervalles qui seront de l'ordre du ton et du demi-ton ; à l'inverse plus on va repousser ce conducteur vers le bas,

315. Lire l'article de Robert Wallace "Music Theorists in Fourth Century Athens", in *Mousikè*, sous la direction de Bruno Gentili, Pisa, 1995.

Construction des « systèmes »

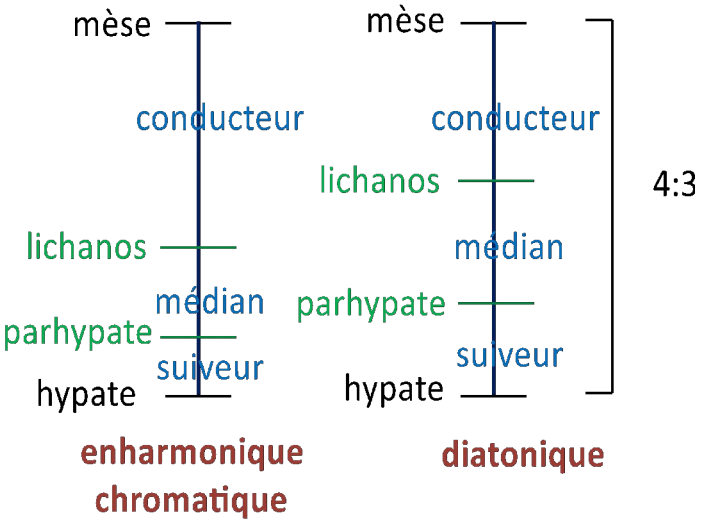
1- décomposition de la quarte en *trois intervalles épimores* (n+1):n

Le produit des trois rapports vaut 4:3.

Les quatre notes successives forment un **tétracorde**, de l'aigu au grave elles sont appelées (entre autres) la *mèse*, la *lichanos*, la *parhypate*, l'*hypate.*

Classification par **genres** :

enharmonique et **chromatique** : le rapport de la *lichanos* à la *mèse* est plus grand que celui de l'*hypate* à la *lichanos*.
L'ensemble des deux intervalles de l'hypate à la lichanos est dans ce cas appelé le *pyknon*.



diatonique : l'intervalle *conducteur* est inférieur à l'ensemble des intervalles *médian* et *suiveur*.

- Pour les trois genres l'intervalle suiveur est inférieur au médian et au conducteur.
- Pour les diatoniques chaque intervalle est inférieur à l'ensemble des deux autres.

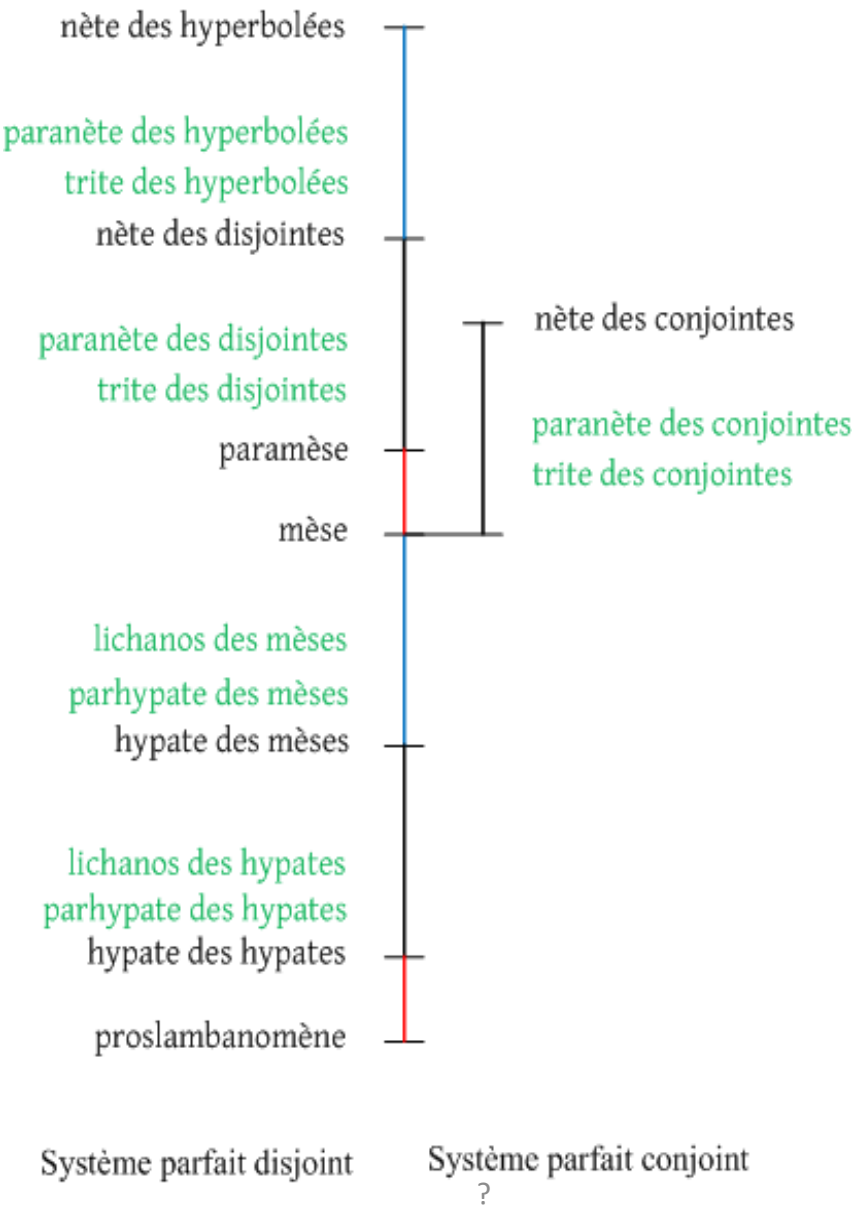
plus il va être proche de la note de base (donc de la note basse de la quarte) et donc plus on va être dans des couleurs "pyknées", où les deux intervalles du bas dans leur somme (dans l' intervalle qu'ils forment à tous les deux) vont être plus petits que le seul intervalle conducteur. Donc la qualité, la couleur, la facture, le genre vont être fortement déterminés par la place du conducteur c'est-à-dire du 1er intervalle en partant du haut. Voilà quelque chose dans la musique grecque qui est très important et qui détermine d'une certaine manière les échelles, toutes les échelles de la musique grecque, avec un autre facteur : cette quarte-là seule ne suffit pas pour créer des systèmes, il faut en ajouter une autre, qui permet d'obtenir l'intervalle d'octave, qui lui-même fournira un autre référent qui est cette fois un référent acoustique (intervalle d'octave de rapport 2/1) et qui va permettre tout simplement de développer, d'étayer, de superposer ces systèmes.

Nous sommes dans un rapport acoustique, où c'est le déplacement de ces intervalles qui va donner une couleur particulière, cette couleur particulière que recherchent les musiciens. Relativement à Pythagore on est très éloignés du modèle des rapports superpartiels, puisque ces places de conducteur, de médian et de supérieur, peuvent être extrêmement variées.

Le schéma le plus classique est celui visible à droite, soit un système d'octave qui se divise lui-même en deux quartes qui pour obtenir l'octave sont séparées par un ton qu'on appelle " ton dijonctif" relevant d'une convention selon laquelle il n'y aura pas de notes possibles, il n'y aura pas de son possible dans ce ton disjonctif qui sera donc bien marqué au centre de l'octave (ce qui permettra en outre de diviser l'octave en quarte et en quinte). C'est finalement l'octave que l'on retrouve au centre de tous les systèmes de toutes les échelles grecques à partir de l'époque classique. La musique hellénique peut donc se définir par le système d'octave et la division à l'intérieur de chaque quarte le composant, d'un placement de ces intervalles ('conducteur médiant et inférieur) à des places diverses et variées.

Lorsque le système se développe, et qu'on joue sur non pas seulement deux quartes mais 3 ou 4, dans ce cas on peut coupler les systèmes d'octave et on peut obtenir la figure suivante avec au

modulation (μεταβολή) *du mélos* : passage du disjoint au conjoint



(2.6)

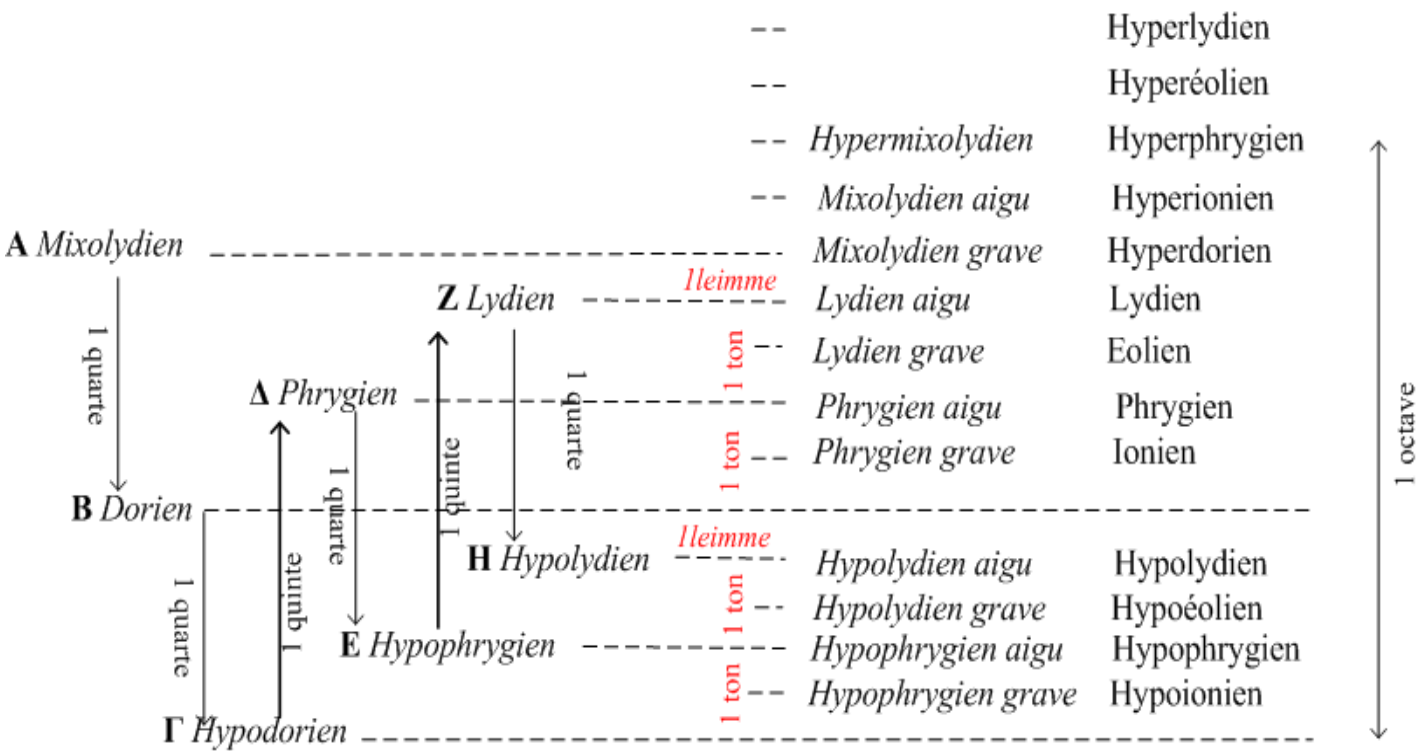
centre, l'octave centrale que nous venons de voir et de part et d'autre, une autre quarte qui permet d'aller un peu plus dans le grave, ou un peu plus dans l'aigu. Pour obtenir une double octave, on va rajouter un ton disjonctif à la base de l'échelle ; ainsi on aura 2 octaves, et 4 tétracordes, soit 4 intervalles de quarte répartis de cette manière. Donc on aura toujours au centre l'octave prinipal, puis de part et d'autre la possibilité de descendre un peu plus ou de monter un peu plus.

C'est le système qu'Aristoxène appelle le "système parfait", auquel il faut rajouter une autre quarte non disjointe par le ton central et qui se place tout de suite au dessus de la quarte composant l'octave centrale. En effet, pourquoi se limiter dans un système à un système disjonctif, alors qu'on peut tout à fait passer de la 1ère à la 2^{e} quarte du bas sans ton disjonctif. Au fur et à mesure du temps il va y avoir des combinaisons possibles entre les tétracordes et le ton disjonctif et suivant son emploi ou pas, cela créera un effet particulier, d'où va naître une musique hellénique.

Quelle est la manière de passer, dans l'échelle, d'un tétracorde à un autre suivant que l'on part d'ici ou de là ? À partir de la mèse entre le passage par le ton disjonctif ou celui du tétracorde des conjointes on n'intonera pas, on ne passera pas de la même manière vers le haut et de même, suivant qu'on descendra d'une manière ou d'une autre, on passera dans un mode, une façon différente de chanter, de jouer de la musique.

Le système foncitonne car il est consonant : on peut se déplacer dans le système parce qu'il y a un système de consonances qui permettent de se repérer pendant le jeu, l'interprétation, même si on improvise. Donc ce rapport de consonance de quarte ou de quinte (si on ajoute le ton disjonctif) est vraiment le principe fondamental de l'échelle au moins déjà pour des raisons pédagogiques. Et ce principe fondamental va se retrouver dans la notation.

Mais entre les théoriciens de l'Antiquité eux-mêmes, il y a déjà conflit, comme on l'observe *infra* :


Hyperlydien
Hyperéolien
Hypermixolydien
Hyperphrygien
Mixolydien aigu
Hyperionien
A Mixolydien
Mixolydien grave
Hyperdorien
1leimme
Z Lydien
Lydien aigu
Lydien
Lydien grave
Eolien
1 ton
Δ Phrygien
Phrygien aigu
Phrygien
1 ton
Phrygien grave
Ionien
1 octave
1 quarte
1 quarte
1 quinte
1 quarte
B Dorien
1leimme
H Hypolydien
Hypolydien aigu
Hypolydien
1 ton
Hypolydien grave
Hypoéolien
1 quarte
1 quinte
E Hypophrygien
Hypophrygien aigu
Hypophrygien
1 ton
Hypophrygien grave
Hypoionien
Γ Hypodorien

?

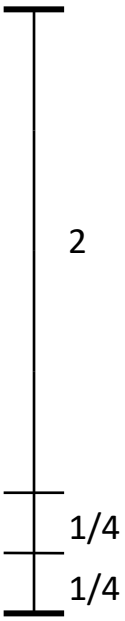
A la gauche du tableau on voit la manière dont Ptolémée interprète et décline la relation de ces échelles les unes par rapport aux autres. Il considère que 7 échelles suffisent et arrête certaines appelations : mixolydien, dorien, hypodorien, phrygien, hypophrygien, lydien, hypolydien. Ces échelles suffisent pour apprendre tout le système de la musique hellénique.

Par contre dans la table qui a été conservée de notation de la musique, celle d'Alypius, un musicographe du IV^{e} s. ap. J.C. (soit tout ce qu'il y a dans la colonne de droite) le système semble plus complexe avec 5 échelles centrales (dorien, iastien, éolien, etc...) et au-dessus comme au-dessous 5 autres qui vont s'appeler *hyperdorien*, *hyperiastien*, etc.. ou *hypodorien*, *hypolydien*, etc... Ce qui offre un nombre de caractères assez important et en matière de notation nous permet aujorud'hui de transcrire les reliques de musique grecque antique.

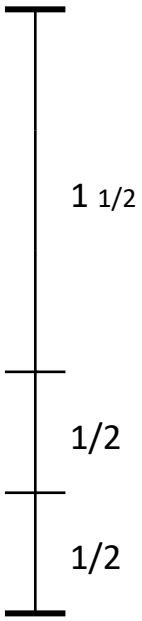
Le système de Ptolémée est très cohérent, et nous permet de comprendre ces jeux d'échelles qui sont reliées par des intervalles de quarte ascendant ou descendant, et "l'octave chantable" qui permet à tous les registres d'être ensemble est au centre.

Nous avons parlé du système, mais à l'intérieur va se développer tout au long de l'histoire de la musique grecque le principe de la division de la quarte et d'un élément premier constitutif, la "*diésis*" qui en grec veut dire le "passage". Et pour chacune des quartes du système nous aurons une division dont on a vu chez Aristoxène qu'elle doit rester identique d'un tétracorde à l'autre.
La figure suivante présente les trois cas les plus théoriques qui se présente, en descendant :
- par une division de la quarte en ton, ton et demi ton - du genre diatonique ;
- par une division en un ton et demi, 1/2 ton, et 1/2 ton - du genre chromatique ;
- par la division en un diton et deux quarts de ton à suivre : l'enharmonique.

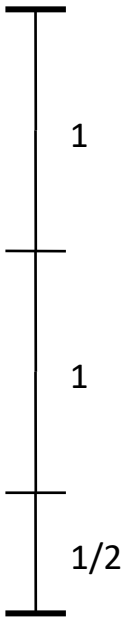
Les trois tétracordes « standards» de la notation alypienne dans le lexique et la logique d'Aristoxène



enharmonique



chromatique



diatonique

?

Le quart de ton est très difficile à produire naturellement, mais la réalité de la *diésis*, c'est qu'elle est un passage : le quart de ton n'existe pas tout seul, il existe au sens où il s'insccrit dans un mouvement vers le bas ou vers le haut, et le problème sera assez semblable si on doit chanter deux *spondiasmes*, quoique plus grands mais tout aussi perturbants pour l'oreille.

Aristoxène précise d'ailleurs que ces trois genres sont les positions repères dans la quarte, mais que d'autres divisions et même une infinité sont possibles :

Décompositions de la quarte en tétracordes « usuels » selon Aristoxène

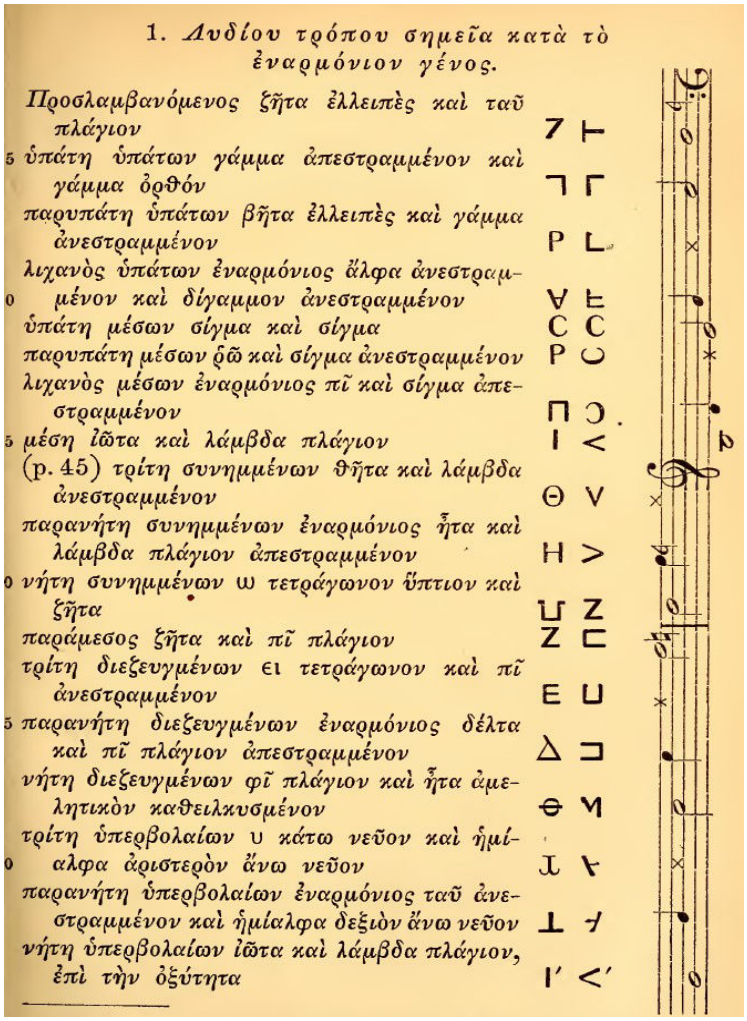
Une quarte = 2 tons ½

	nombre de tons		
	suiveur	médian	conducteur
Enharmonique :	1/4	1/4	2
Chromatique doux :	1/3	1/3	1+ 5/6
Chromatique hémiole :	1/4+1/8	1/4+1/8	1+ 3/4
Chromatique tendu :	1/2	1/2	1+ 1/2
Diatonique doux :	1/2	1/2 + 1/4	1+ 1/4
Diatonique tonié :	1/2	1	1

(1.9-1.12, 2.14, 2.15)

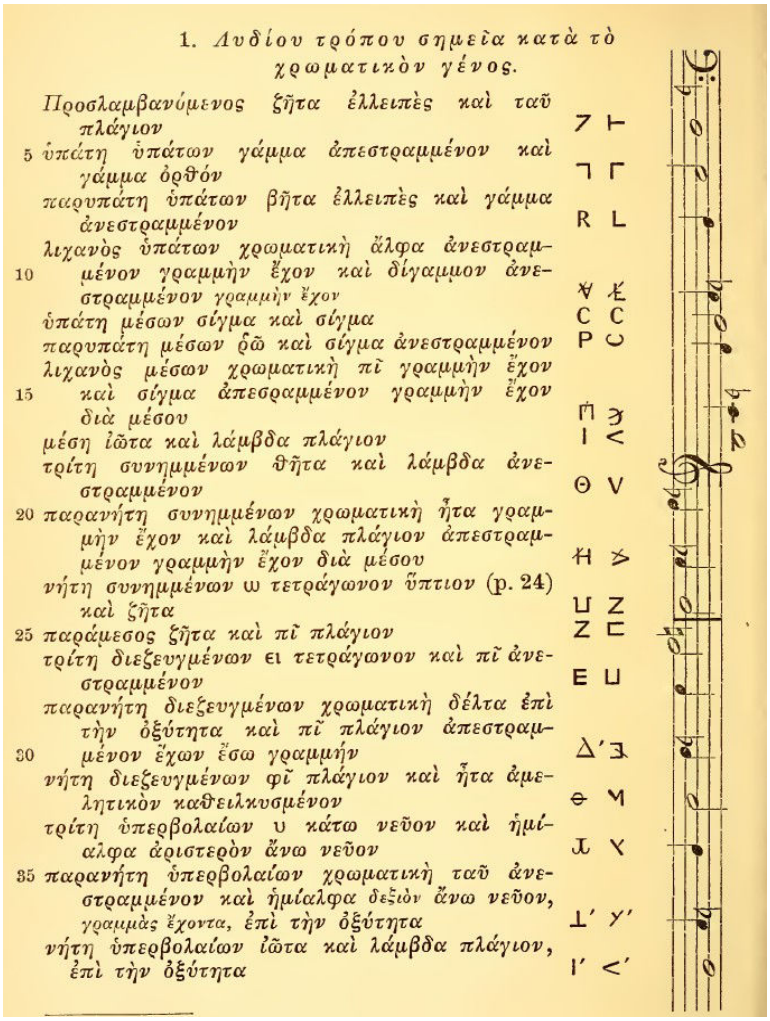
?

Ce sont les tables du musicographe Alypius (IVe s ap. J.C.) qui nous permettent aujorud'hui de décoder les notations musicales antiques. Ici dans l'édition de C. Von Jan, le trope lydien en notation enharmonique et chromatique



1. *Λυδίου τρόπου σημεῖα κατὰ τὸ ἐναρμόνιον γένος.*

Προσλαμβανόμενος ζῆτα ἐλλειπὲς καὶ ταῦ πλάγιον
ὑπάτη ὑπάτων γάμμα ἀπεστραμμένον καὶ γάμμα ὀρθόν
παρυπάτη ὑπάτων βῆτα ἐλλειπὲς καὶ γάμμα ἀνεστραμμένον
λιχανὸς ὑπάτων ἐναρμόνιος ἄλφα ἀνεστραμμένον καὶ δίγαμμον ἀνεστραμμένον
ὑπάτη μέσων σίγμα καὶ σίγμα
παρυπάτη μέσων ῥῶ καὶ σίγμα ἀνεστραμμένον
λιχανὸς μέσων ἐναρμόνιος πῖ καὶ σίγμα ἀπεστραμμένον
μέση ἰῶτα καὶ λάμβδα πλάγιον
(p. 45) *τρίτη συνημμένων θῆτα καὶ λάμβδα ἀνεστραμμένον*
παρανήτη συνημμένων ἐναρμόνιος ἦτα καὶ λάμβδα πλάγιον ἀπεστραμμένον
νήτη συνημμένων ω τετράγωνον ὖπτιον καὶ ζῆτα
παράμεσος ζῆτα καὶ πῖ πλάγιον
τρίτη διεζευγμένων ει τετράγωνον καὶ πῖ ἀνεστραμμένον
παρανήτη διεζευγμένων ἐναρμόνιος δέλτα καὶ πῖ πλάγιον ἀπεστραμμένον
νήτη διεζευγμένων φῖ πλάγιον καὶ ἦτα ἀμελητικὸν καθειλκυσμένον
τρίτη ὑπερβολαίων υ κάτω νεῦον καὶ ἡμίαλφα ἀριστερὸν ἄνω νεῦον
παρανήτη ὑπερβολαίων ἐναρμόνιος ταῦ ἀνεστραμμένον καὶ ἡμίαλφα δεξιὸν ἄνω νεῦον
νήτη ὑπερβολαίων ἰῶτα καὶ λάμβδα πλάγιον, ἐπὶ τὴν ὀξύτητα



1. *Λυδίου τρόπου σημεῖα κατὰ τὸ χρωματικὸν γένος.*

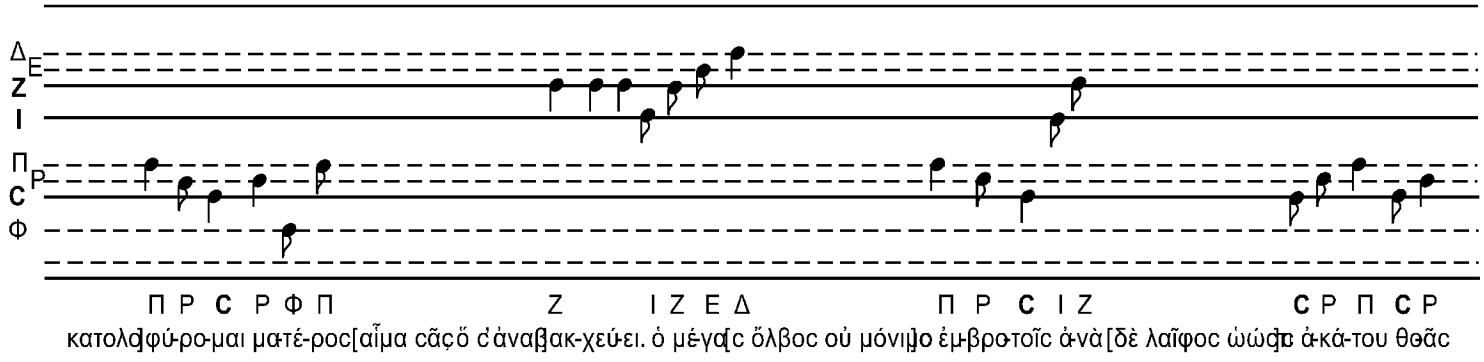
Προσλαμβανόμενος ζῆτα ἐλλειπὲς καὶ ταῦ πλάγιον
ὑπάτη ὑπάτων γάμμα ἀπεστραμμένον καὶ γάμμα ὀρθόν
παρυπάτη ὑπάτων βῆτα ἐλλειπὲς καὶ γάμμα ἀνεστραμμένον
λιχανὸς ὑπάτων χρωματικὴ ἄλφα ἀνεστραμμένον γραμμὴν ἔχον καὶ δίγαμμον ἀνεστραμμένον γραμμὴν ἔχον
ὑπάτη μέσων σίγμα καὶ σίγμα
παρυπάτη μέσων ῥῶ καὶ σίγμα ἀνεστραμμένον
λιχανὸς μέσων χρωματικὴ πῖ γραμμὴν ἔχον καὶ σίγμα ἀπεσραμμένον γραμμὴν ἔχον διὰ μέσου
μέση ἰῶτα καὶ λάμβδα πλάγιον
τρίτη συνημμένων θῆτα καὶ λάμβδα ἀνεστραμμένον
παρανήτη συνημμένων χρωματικὴ ἦτα γραμμὴν ἔχον καὶ λάμβδα πλάγιον ἀπεστραμμένον γραμμὴν ἔχον διὰ μέσου
νήτη συνημμένων ω τετράγωνον ὖπτιον (p. 24) *καὶ ζῆτα*
παράμεσος ζῆτα καὶ πῖ πλάγιον
τρίτη διεζευγμένων ει τετράγωνον καὶ πῖ ἀνεστραμμένον
παρανήτη διεζευγμένων χρωματικὴ δέλτα ἐπὶ τὴν ὀξύτητα καὶ πῖ πλάγιον ἀπεστραμμένον ἔχων ἔσω γραμμήν
νήτη διεζευγμένων φῖ πλάγιον καὶ ἦτα ἀμελητικὸν καθειλκυσμένον
τρίτη ὑπερβολαίων υ κάτω νεῦον καὶ ἡμίαλφα ἀριστερὸν ἄνω νεῦον
παρανήτη ὑπερβολαίων χρωματικὴ ταῦ ἀνεστραμμένον καὶ ἡμίαλφα δεξιὸν ἄνω νεῦον, γραμμὰς ἔχοντα, ἐπὶ τὴν ὀξύτητα
νήτη ὑπερβολαίων ἰῶτα καὶ λάμβδα πλάγιον, ἐπὶ τὴν ὀξύτητα

?

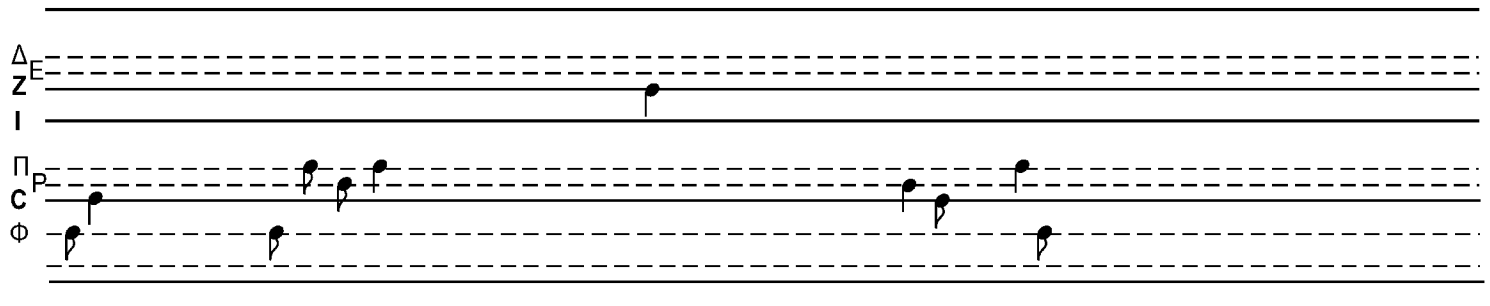
Les trois genres de base, sur lesquels on peut s'appuyer sont précisément le chromatique, le diatonique et l'enharmonique, mais les choses se compliquent car entre le chromatique et l'enharmonique, la notation est la même, raison pour laquelle nous avons cherché à noter différemment le *mélos* pour être plus proches de l'esprit du système - à savoir l'équilibre entre consonants et dissonants, entre degrés fixes et degrés mobiles, dans tous les genres possibles. Cette

recherche a deux moteurs : tout d'abord la transmission auprès des choreutes qui ont souvent besoin de matériel adapté ; et ensuite l'écriture, ayant beaucoup travaillé sur portée moderne et peu satisfait du résultat, en particulier s'agissant des échelles subtiles à *diéseis*.

Système de notation : le Stasimon d'*Oreste* (Papyrus Vienne G.2315)



Euripide, Oreste, PAP Vienne G. 2315



?

L'intérêt de cette notation est de permettre par le resserrement des lignes de bien interpréter le "*pyknon*", qui se rejoue à la quarte supérieure : ce qui est intéressant ici c'est le passage d'un tétracorde à un autre, et la visibilité de ces intervalles "*pyknés*" à différentes hauteurs. Ce qui permet de lire la musique non pas de façon abstraite mais de visualiser un tétracorde ou un intervalle incomposé, petit ou grand, dans des proportions justes par rapport aux écarts entre les sons. Nous avons choisi ici une transcription dans le genre enharmonique.

La notation fait voir uniquement des notes noires, ce qui signifie que toutes les notes sont cohérentes par rapport à un système type, *emmelôs*. Il n'y a pas de métaboles. Dans le cas contraire on emploie des couleurs (variables en fonction des quatre espèces de métaboles) qui permettent d'augmenter qualitativement la perception de la pièce.

CONCLUSION

L'émergence du *mélos* comme expression pure de la musique a été causée en Grèce ancienne par une activité théorique intense visant à rendre compte des différents états de l'harmonie. Du fait même de cette recherche des théoriciens que l'on peut faire remonter à Lasos d'Hermione le maître de Pindare comme de Damon, la musique devient une science spéculative voire axiomatique qui ne regarde plus que ce qui fait système ou assure dans le système des mutations. Ces mutations prennent une place déjà très importante chez Aristoxène, le premier musicographe sur lequel il nous est possible de travailler dans le cadre de la musicologie générale. En marge des recherches, qui ont plus à voir avec l'acoustique qu'avec l'art, se développe le concept de *mousikê* qui vise les effets de l'association de la musique à d'autres formes de la performance que sont notamment la danse et la poésie. Cette distinction entre d'un côté la science des sons et de leurs associations et de l'autre la *mousikê,* comme synthèse de pratiques relevant d'une fonction esthétique et morale, conduit à diviser au sein de la science musicale elle-même le *mélos* : le *mélos* qui était un ensemble organique exprimant la musique elle-même finit par devenir un élément séparé de la performance à côté de la danse et de la poésie. Cette discrétisation du *mélos* a conduit assez naturellement à sa traduction dans la musicologie moderne par le terme *mélodie.* Or la *mélodie* désigne dans l'histoire de la musique moderne, et seulement dans ce cadre, un procédé d'écriture spécifique.

Ainsi la notion de *mélos* diffère suivant que l'on se place dans cette tradition musicologique qui la traduit par *mélodie* ou selon l'acception plus originale de ce terme : un corps musical formé de plusieurs membres dont chacun d'eux est *mélique*, c'est-à-dire ne pouvant fonctionner sans les autres membres et où la distinction technique entre mélodie, harmonie, rythme par exemple est

impossible. C'est ce débat que nous poursuivons aujourd'hui, en partant des choeurs tragiques qui relèvent selon nous de la deuxième acception de ce terme.

L'impulsion et la motivation pour mener à bien ce travail nous viennent des questions soulevées à la suite des représentations de la compagnie Démodocos pour laquelle nous avons composé depuis 1996. C'est ce besoin de savoir comment pouvait sonner cette musique et si on a les moyens aujourd'hui d'en restituer quelque chose. On se retrouve face à une situation très paradoxale: d'un côté la musique des choeurs composés est ressentie comme endogène lors des représentations et de l'autre demeure toujours cette interrogation : était-ce vraiment comme cela ? Qu'est-ce qui vous guide dans cette musique ? Une attitude très platonicienne : ce besoin de se faire une idée juste de ce qu'il est possible aujourd'hui de reconnaître comme de la musique grecque antique. C'est pour répondre à ces questions qu'il nous a semblé utile d'expliquer le rôle spécifique du *mélos* comme d'une organisation qui nous permet de traduire musicalement ces strophes de la tragédie grecque parce qu'elles sont le coeur du *mélos* et aussi le fruit. Au sens où ce que nous lisons de ces strophes dans nos éditions savantes est le reste de cette activité de création mêlant théâtre, musique et danse dont le verbe était l'un des ingrédients.

Ainsi nous retrouvons une problématique antique qui est celle de la valeur éthique ne pouvant être conférée à la *mousikê* qu'à partir du moment où existe une association entre *mélos*, rythme et poésie.

Qu'est-ce donc que le *mélos* ? Ce n'est pas l'organisation des hauteurs à des fins mélodiques, et la confusion entre *mélos* et mélodie est une impasse moderne. Si cela commence tout juste à être reconnu ou écrit[316], à notre connaissance, c'est qu'il s'agit d'un impensé de l'histoire de la musique antique : les Anciens n'eurent jamais à discuter ce point et le problème ne se posera que pour nous à partir du moment où Denys d'Halicarnasse, au détour de ses énoncés sur la composition rhétorique, nous engage à des siècles d'écart et encore bien malgré lui, et nous perd sur ce terrain.

316. WERSINGER 57

Finalement cette confusion née de la réflexion sur l'adéquation de la musique à la parole et de la subordination de l'une à l'autre n'a d'égale que celle sur les prétendus modes grecs que dénonçait il y a soixante ans Otto Gombosi au congrès de Bâle.

Il s'est passé qu'entre le IVème siècle avant notre ère et notre XIXème siècle l'organisation de la mélodie a très largement occupé le terrain, malgré l'extraordinaire parenthèse dans ce destin remarquable des débuts de la polyphonie au XIème siècle jusqu'aux merveilles du contrepoint de la Renaissance, qui ramenèrent les recherches des compositeurs au travail du *mélos* : une organisation du mouvement. Mais cette fois il s'agirait de polyphonie et non plus de monodie. Excepté ce moment de l'histoire de la musique occidentale, il faut attendre la dissolution de la mélodie qui commence vraiment avec Wagner pour que cette notion reprenne du sens et de l'emploi.

La mélique, les mélè, le *mélos*, tous ces termes désignent une organisation musicale du vivant qui passe par la voix ou l'instrument pour réanimer et guider vers la beauté. Selon une hypothèse transductive, on ne peut donc pas envisager l'écriture, la composition et l'interprétation de cette musique hors de l'articulation avec la danse, la musique et la poésie où chacun de ces éléments contribue à la gravure définitive dont les strophes que nous avons sous les yeux aujourd'hui sont une « empreinte » à laquelle nous voulons redonner forme.

I. BIBLIOGRAPHIE

Ia. Ouvrages avant 1800 (sources)

ARISTOPHANE - *Les Thesmophories*, *Les Grenouilles*, texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire van Daele, Paris, Belles Lettres 1946.

– *Théâtre complet*, éd. Pascal Thiercy, Paris, Gallimard, 1997.

– *Fragments* in Comicorum Atticorum Fragmenta, éd. Theodorus Kock, Leipzig, 3 vols, 1880, 1884, 1888.

ARISTOTE - *Rhétorique*. DUFOUR, Médéric (éd. Livres I et II), DUFOUR, Médéric et WARTELLE, André (éd. Livre III), Paris, Gallimard, 1991. 297 p.

- *Politique*. AUBONNET, Jean (éd. Livre VIII, Index). 2e éd. Paris : Les Belles Lettres, 1996. Tome III. 439 p.

- *Poétique*. DUPONT-ROC Roselyne & LALLOT, Jean (éd.). éd. Paris : Seuil, 1980.

ARISTIDE QUINTILIEN, *La musique*, Traduction et commentaire de François Duysinx, Genève, éd. Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres del'Université de Liège – Fascicule CCLXXVI – Librairie Droz, 1999.

ARISTOXENE de TARENTE - *ARISTOXENI Elementa Harmonica*, éd. Da Rios, Roma, 1954.

- *Elementa Rhytmica*, éd. Pearson, Oxford Clarendon Press, 1990.

ATHÉNÉE, *The Deipnosophists*, 7 vol., éd. C. B. Gulick, Harvard Univ. Press, Loeb Classical Library, 1971.

BARKER, Andrew - *Greek Musical Writings : II. Harmonic and Acoustic Theory*. éd. Cambridge : Cambridge University Press, 1989, 581 p.

– *Greek Musical Writings : I. The Musician and his Art*, Cambridge University Press, 2004;

BROSSARD, Sébastien de, *Dictionnaire de Musique, contenant une explication Des Termes Grecs, Latins*, 3e éd. : Amsterdam, Estienne Roger, n. d. [ca. 1708, p. 58.

CIG, *Corpus Inscriptionum Graecarum* II, éd. A. Boeckh, Berlin, 1843.

DAGM - *Documents of Ancient Greek* Music, éd. E. Pöhlmann & M. L. West, Oxford, 2001.

De Anonymi Scriptio de Musica, BELLERMANN F., ed. D. Najock, Gôttingen, 1972.

DENYS D'HALICARNASSE, *La composition stylistique*, texte établi et traduit par AUJAC G. et LEBEL M., Paris, Les Belles Lettres, 1981.

EMPÉDOCLE, éd. J. Bollack, Paris, Minuit, 1969.

ESCHYLE, *Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides*. MAZON, Paul (éd.). 6e éd. Paris : Les Belles Lettres, 1955. 171 p.

GALILEI, Vincenzo, *Dialogho della musica antiqua e moderna*, Florence, 1581.

HEPHAESTIONIS ENCHIRIDION, éd. Maximilian CONSBRVCH. Stuttgart : B. G. Teubner, 1971. 430 p.

HOMÈRE - *Hymnes*. CHANTRAINE, P. (éd. & trad.). Paris, Belles Lettres, 1936.
- *L'Iliade***,** éd. et trad. P. BRUNET, Paris, Seuil, 2010.

MSG - *Musici Scriptores Graeci*, éd. Carl von Jan, Leipzig, Teubner, 1895. 503 p.

PINDARE - *Pythiques*. PUECH, Aimé (éd). Paris : Les Belles Lettres, 1922. 170 p. Tome II.
- Œuvres complètes. SAVIGNAC, Jean-Paul (éd.). éd. Paris : éditions de la Différence, 1990. 638 p.
- *Pindari Carmina*, *cum Fragments*, éd. MAEHLER H. (post Snell B.), Leipzig, Teubner, 1971.
- *Pythiques*. LIBERMAN, Gauthier (éd.). Bayeux : Calepinus, 2004. 316 p.
- The Odes of Pindar. SANDYS, Sir J. E. (éd.). éd. Cambridge, London : Harvard University Press, William Heinemann LTD, 1978. 635 p.

PLATON - *Ion. Ménexène. Euthydème*. Louis MÉRIDIER, 8e éd. Paris : Les Belles Lettres, 1996. Tome V. 142 p.

- *Le Banquet, Phèdre, Premiers dialogues*. CHAMBRY, Emile (éd.). éd. Paris : Flammarion, 1993.

- *La République* (I-III), Emile CHAMBRY, Paris, Les Belles Lettres, 1959.

PLUTARQUE - *Propos de table*, livres IV-VI, éd. François Fuhrmann, Paris, Belles Lettres, 1978.
- *Traités 37-41*, éd. et trad. par R. Klaerr et Y. Vernière, Paris, Belles Lettres, 1974.

PMG - *Poetae melici Graeci*, *Alcmanis*, *Stesichori*, *Ibyci*, *Anacreontis*, *Simonidis*, *Corinnae*, *poetarum minorum reliquias, carmina popularia et convivialia quaeque adespota feruntur*, éd. D. L. Page, Oxford 1962.

POLLUCIS ONOMASTICON, ed. E. Berthe, Leipzig, T., Lexicographi Graeci, 1900.

PROCLUS, *Commentaire sur* La République, trad. et commentaire : A.J. Festugière, Paris, 1970, p. 274.

Ps. PLUTARQUE - *De la musique*, texte traduction commentaire précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique, par François Lasserre, Lausanne, 1954.

SOPHOCLE - *Antigone*. MAZON, Paul et LORAUX, Nicole (éd.). 2e éd. Paris : Les Belles Lettres, 2002. 145 p. Classiques en poche.

- *Antigone*. BRUNET, Philippe (éd.). Barcelone : éditions du relief, 2009. 173 p.

TIMOTHÉE DE MILET - *The fragments of Timoteus of Miletus*, J. H. Hordern, Oxford University Press, 2002.

Ib. Ouvrages après 1800

1.MONOGRAPHIES

ABOU MRAD, Nidaa. Eléments de sémiotique modale, Essai d'une grammaire musicale pour les traditions monodiques, Préfaces de Nicolas MEEUS et Jean DURING, Paris, éd. Paul Geuthner, 2016, 564 p. ISBN : 978-2-7053-3958-6

BARKER, Andrew. *Psicomusicologia Nella Grecia Antica*. éd. Fisciano : Guida, 2002. 205 p.

BÉLIS, Annie - *Corpus des Inscriptions de Delphes. Les Hymnes à Apollon* (Tome III). éd. Paris : de Boccard, 1992. 173 p. École Française d'Athènes.

- *Aristoxène de Tarente et Aristote : le Traité d'Harmonique*, Paris, Klincksieck, coll. « Études et Commentaires », vol. 100, 1986 (médaille Georges Perrot de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres).

- *Les hymnes à Apollon*, étude épigraphique et musicale, vol. III du Corpus des Inscriptions de Delphes, Paris, De Boccard, 1992.

- La pluridisciplinarité en archéologie musicale, co-éditeur des Actes du Colloque de SaintGermain-en-Laye, 2 volumes, 555 pages, Paris 1994, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

- Les musiciens dans l'Antiquité, Paris, Hachette-Littératures, coll. « La vie quotidienne », 1999, 320 p., 10 pl., notes, indices et bibliographie.

BONNAFÉ, Annie. *Poésie, Nature et Sacré. L'âge archaique* (Tome II). éd. Lyon : Maison de l'Orient, 1987. 158 p. Collection de la Maison de l'Orient Méditerranéen n° 17, série littéraire et philosophique 4.

BORGEAUD, Philippe. La mère des dieux, de Cybèle à la vierge Marie. éd. Paris : Seuil, La Librairie du XXe siècle, 1996. 262 p. ISBN 2. 02.010903.4.

BROWN, Peter and **OGRAJENŠEK**. Ancient Drama in Music for the Modern Stage. éd. Oxford : Oxford University Press, 2010. 425 p. ISBN : 978-0-19-955855-1.

CALAME, Claude. *Les choeurs de jeunes filles en Grèce* éd. Rome : Atenea, 1977, 2 vol.

CATINCHI, Philippe-Jean, *Polyphonies corses*, éd. Actes Sud, 1999.

CHAILLEY, Jacques - *L'imbroglio des modes*, Paris, Leduc, 1960. 93 p.

- *La musique grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1979.

CHANTRAINE, P., *Morphologie historique du grec*. 2e éd. Paris : Klincksieck, 1964. 355 p.

COMOTTI, Giovanni. *La musica nella cultura greca e romana*. éd. Torino : edt, 1979.112 p.

CUSSET, Christophe. *La tragédie grecque*. éd. Paris : Seuil Mémo Lettres, 1997.

DELATTE, A, *Etudes sur la littérature pythagoricienne*, éd. Champion, Paris, 1915, pp . 3-5.

DEMONT, Paul & **LEBEAU**, Anne, *Introduction au théâtre grec antique*. éd. Paris : Livre de Poche, références, 1996.

DESSONS Gérard et **MESCHONNIC**, Henri. *Traité du rythme. Des vers et des proses*. 3e éd. Paris : Armand Colin, 2005. 238 p. Lettres Sup. ISBN 2-200-34276-4.

DEVINE, A. M., The Prosody of Greek Speech. éd. New York, Oxford : Oxford University Press, 1994. 565 p.

DIGGLE, James, *The textual tradition of Euripides' Orestes*, Oxford, 1991

DUMBRILL Richard J., *The Archaemusicology of the Ancient Near East*, Victoria, Trafford Publishing, 2005.

ECO, Umberto. *L'œuvre ouverte*. éd. (trad. fr.) Paris : Seuil, 1965. 314 p. ISBN 2.02.005327.6.

EMMANUEL, Maurice. *La danse grecque antique d'après les monuments figurés. Traité de la musique grecque antique. Le rythme d'Euripide à Debussy*. éd. Genève-Paris : Slatkine, 1987. 560 p. ISBN : 2-05-100534-6.

ERLANGER, Rodolphe d', 1930-1959, *La musique arabe*, Paris, Geuthner.

EWANS, Michael. Opera *From the Greek. Studies in the Poetics of Appropriation*. éd. England, USA : Ashgate, 2007. 213 p. ISBN : 978-0-7546-6099-6.

FARTZOFF, Michel. "Colère et action dramatique dans les tragédies conservées d'Euripide" D. Cuny, J. Peigney (éd.), *La colère chez Euripide.* éd.Tours : Presses universitaires de Tours, 2007, p. 25-50.

FRANCOIS-SAPPEY, Brigitte et **CANTAGREL** Gilles (sous la direction de). *Guide de la mélodie et du lied*. éd. Paris : Fayard, 1994. 786 p. Les indispensables de la musique. ISBN

2.213.59210.1 35.56.9210.03/2.

GARDE, Paul. *L'accent*. éd. Paris : PUF, 1968. Collection Sup. 171 p.

GENTILI, Bruno & **LOMIENTO**, Liana, *Metrica e ritmica, storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Roma, Modadori università, 2003, 352 p.

HAGEL, Stefan, *Ancient Greek Music : a new technical history*, Cambridge University Press, 2009.

HUYGHE, René. *Sens et destin de l'art, de la préhistoire à l'art roman*. éd. Paris :Flammarion, images et idées, 1967.

IRIGOIN, Jean, *Le poète grec au travail*, Paris, Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 39, de boccard, 2009.

Recherches sur les mètres de la lyrique chorale grecque, la structure du vers, Paris, 1953.

JOUANNA, Jacques. *Sophocle*. éd. Paris : Fayard, 2007. 906 p. ISBN 978-2-213-60384-1.

LAMBIN, Gérard. *Timothée de Milet*, le poète et le musicien. éd. Rennes : PUR, 2013. 210 p. ISBN : 978-2-7535-2306-7.

LOHMANN J., *Mousikè et Logos, Contributions à la philosophie et à la théorie musicale grecques*, (éd. all. 1970) traduction française P. David, Mauzevin, T.E.R. 1989.

LE GUEN, Brigitte et **MILANEZI** Silvia (sous la direction de). *L'appareil scénique dans les spectacles de l'Antiquité*. éd. Saint-Denis : PUV, 2013. 249 p. ISBN 978-2-84292-392-1.

LEJEUNE, Michel. *Précis d'accentuation grecque*. 6e éd. Paris : Hachette, 1966. 59 p.

MACHABEY, Armand. Précis-Manuel d'Histoire de la musique depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours. éd. Paris – Bruxelles, 1947. p. 155.

MÂCHE, François-Bernard. *Musique, Mythe, Nature ou les dauphins d'Arion*. éd. Paris : Méridiens Klincksieck, 1991. 219 p.

MALMBERG, Bertil. *La phonétique*. 13e éd. Paris : PUF, 1954. 126 p. Que sais-je ? ISBN 2

13 038 628 8.

MICHAELIDES, Solon. *The Music of ancient Greece. An Encyclopaedia*. éd. London : Faber, 1978. 365 p.

MILNER, Jean-Claude. *Dire le vers*. éd. Paris : Seuil, 1987. 177 p. ISBN 2.02.009526.2.

MOCQUEREAU, R. P. Dom André. *Le nombre musical grégorien ou Rythmique grégorienne, théorie et pratique*. éd. Rome, Tournai : Société de Saint Jean l'évangéliste, Desclée & Cie, 1908, 409 p.

NIETZSCHE, Œuvres. *La Naissance de la tragédie. Considérations inactuelles*. éd. Paris : Gallimard, 2000. 1158. ISBN : 978-2-07-011431-3.

PAYA, Farid. *De la lettre à la scène, la tragédie grecque*. éd. Saussan : L'Entretemps, 2000. 331 p. ISBN 2-912877-07-5

PÉCHÉ, Valérie et VENDRIES Christophe. *Musique et spectacles dans la Rome antique et dans l'Occident romain*. éd. Paris : Errance, 2001. 120 p. ISBN : 2-87772-217-1. ISNN : 0982-2720.

PIGEAUD, Jackie - *L'art et le vivant*, Paris, éd. Gallimard, 1995.
- *La maladie de l'âme*, *Etude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1981 (1989).

PERCEAU, Sylvie et **SZERWINIACK**, Olivier (Sous la direction de), *Polutropia* : d'Homère à nos jours, Classiques Garnier, Paris, 2014.

RAPPAPORT, Ray. *Ritual and Religion*. éd. Cambridge University Press : Cambridge, 1999.

REINACH, Théodore, PUECH A. (etc.). *Religions et Sociétés*. éd. Paris : Félix Alcan, 1905.

REINACH, Théodore, *La musique grecque*, Payot, 1926, reprint éditions d'aujourd'hui, 1976.

ROMILLY, Jacqueline de, *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*. Paris : Belles-Lettres, 1971,

ROUGET, Gilbert. *La musique et la transe*. éd. Paris : Tel Gallimard, 1990. 621 p.

SZERWINIACK, Olivier et **PERCEAU**, Sylvie (Sous la direction de), *Polutropia* : d'Homère à nos jours, Classiques Garnier, Paris, 2014.

STEINRÜCK, Martin. *À quoi sert la métrique ? Interprétation littéraire et analyse des formes métriques grecques : une introduction*. éd. Grenoble : Million, 2007. 150 p. ISBN : 978-2-84137-196-9.

STEINRÜCK, Martin et **LUKINOVICH**, Alessandra. *Introduction à l'accentuation grecque ancienne*. éd. Fribourg, Genève : Chêne-Bourg, 2010, 59p.

VENDRYES, J. *Traité d'accentuation grecque*. éd. Paris : Klincksieck, 1904. 264 p.

WERSINGER, Anne Gabrièle. *La sphère et l'intervalle. Le schème de l'Harmonie dans la pensée des anciens Grecs d'Homère à Platon*. éd. Grenoble : Jérôme Million, 2011. 379 p. ISBN : 978-2-84137-230-0.

Platon et la Dysharmonie. éd. Paris : Vrin, 2001.

ZIEGLER, Nele, *Les musiciens et la musique d'après les archives de Mari*, Mémoires de N.A.B.U. 10, Antony, 2007.

2. PUBLICATIONS EN SÉRIES

ANABASES, *Traditions et réceptions de l'Antiquité*. N°20.

ANTIQUITÉ CLASSIQUE (L'), Bruxelles, 1981, Tome L, 1er – 2eme fascicules.

CAHIERS DE LA MAISON DE LA RECHERCHE : « Instruments, musiques et musiciens de l'Antiquité classique ». éd. *Atelier 4/1995*. Lille : Université Charles-de-Gaulle, 1995. 105 p.

CAHIERS DU GITA N°10. MOREAU, Alain et SAUZEAU, Pierre. « Les Choéphores d'Eschyle ». éd. Montpellier : Université Paul Valéry Montpellier III, 1997. 354 p.

CLASSICAL ANTIQUITY n°24, 2005.

MÉMOIRES DE N.A.B.U. 10 : ZIEGLER Nele, *Les musiciens et la musique d'après les archives de Mari*, Antony, 2007.

METIS, Revue d'anthropologie du monde grec ancien, vol. III, 1-2, Paris, E.H.E.S.S., Athènes, Association « Métis », 1988.

PALLAS, *Le monde et les mots. Mélanges Germaine Aujac*, 2006, n° 72.

RECHERCHES DE PAPYROLOGIE, I, P.UF., Paris, 1961.

REVUE D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES, vol. I, éd. Welter, Paris, 1901.

STUDI DI METRICA CLASSICA 11. GENTILI, Bruno et PRETAGOSTINI, Roberto (sous la direction de). « Mousike. Metrica ritmica e musica Greca in Memoria di Giovanni Comotti ». éd.. Pisa-Roma : Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1995. 380 p.

SYRIA, n°44, 1967.

ZEITSCHRIFT FÜR PAPYROLOGIE UND EPIGRAPHIK, n°72 (1988).

3. ACTES DE COLLOQUES, MELANGES

BÉLIS, Annie. Inscriptions grecques relatives à des compositeurs, in *La pluridisciplinarité en archéologie musicale*, vol.1, *IVe rencontres internationales d'archéologie musicale de l'ICTM, Saint-Germain-en-Laye, 8-12 octobre 1990*. Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1994, ISBN 2-7351-0577-6 ; colloque organisé en hommage à Théodore Reinach par Catherine Homo-Lechner et Annie Bélis / Centre français d'archéologie musicale Pro Lyra.

BILLIET, Frédéric, « Représentation de la musique biblique dans les stalles médiévales », *Actes du colloque Bible de bois du Moyen Age*, Angers, Les éditions de l'UCO, 2002, p.111- 132.

DELAVAUD-ROUX, Marie-Hélène. *Musiques et danses dans l'Antiquité*. *Actes du colloque international de Brest 29 – 11 septembre 2006*, éd. Rennes : PUR, 2011. 324 p. ISBN : 978-2-7535-1281-8.

LECLANT, Jean et **JOUANNA**, Jacques (éd.). « Le Théâtre Grec Antique : la Tragédie ». éd. *Cahier n° 8 de la Villa « Kérylos ».* Paris : Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1998. 255 p.

ISSN : 1275-6229.

LECLANT, Jean et **JOUANNA**, Jacques (éd.). « La poésie Grecque Antique ». éd. *Cahier n° 14 de la Villa « Kérylos ».* Paris : de Boccard, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 2003. 248 p. ISSN : 1275-6229. ISBN : 2-87754-144-4.

Mousikè, in memoria di Giovanni Comotti, sous la direction de Bruno Gentili, Pisa, 1995.

PROCEEDINGS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE OF NEAR EASTERN ARCHAEOMUSICOLOGY, ICONEA 2008 (ICONEA Publications), London, 2010.

TYSSENS, Madeleine (éd.). *Lyrique Romane médiévale : la tradition des Chansonniers*. éd. Liège : Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1991. Actes du Colloque de Liège, 1989. 513 p.

4. CATALOGUES DE MUSEE

ECHOS DE L'ANTIQUITE : MUSIQUES ! Catalogue de l'exposition sur les musiques de l'Antiquité au Louvre Lens 2017/2018, sous la direction de Sibylle Emerit, Hélène Guichard, Violaine Jeammet, Sylvain Perrot, Ariane Thomas, Christophe Vendries, Alexandre Vincent, Nele Ziegler, éd. SNOECK, 2017.

THE TRUSTEES OF THE BRITISH MUSEUM YEARBOOK 4 : Music and Civilisation, éd. British Museum Publications Ltd, 1980.

5. USUELS

DAGM - *Documents of Ancient Greek* Music, éd. E. Pöhlmann & M. L. West, Oxford, 2001.

Guide de la musique du Moyen-Âge, *sous la direction* d'Olivier Cullin *et alii*, Paris, éd. Fayard, 1999.

Guide de la théorie de la musique, Claude Abromont, Eugène de Montalemnbert, *Préface* de Alain Poirier, Paris, éd. Fayard, 2001. ISBN : 2-213-60977-2.

Histoire de la musique, sous la direction de Marie-Claire BELTRANDO-PATIER, 2e éd., Paris, Bordas / SEJER, 2004. 1207 p.

6. ARTICLES

BARKER, Andrew, « Music and Perception : a Study in Aristoxenus », *Journal of Hellenic Studies*, 98, 1978.

BATAILLE, A., *Remarques sur les deux notations mélodiques de l'ancienne musique grecque*, in Recherches de Papyrologie, I, 1961.

BÉLIS, Annie - *Un papyrus musical inédit au Louvre*, Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, année 2004/148-3/pp. 1305-1329.

- A propos d'un contrat d'apprentissage d'aulète (Alexandrie ; an 17 d'Auguste), A. Bélis et D. Delattre, in *Papiri documentari greci* (*BGU* IV 1125), Lecce, 1993, p. 103-162.

- Interprétation du Pap. Oxy. 37 05, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 72 (1988), pp. 53-63.

- *Eschyle et Euripide μελοποιοί*, R.E.G, n° 104, 1991.

- Inscriptions grecques relatives à des compositeurs, in *La pluridisciplinarité en archéologie musicale*, vol.1, *IVe rencontres internationales d'archéologie musicale de l'ICTM, Saint-Germain-en-Laye, 8-12 octobre 1990*. Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1994, ISBN 2-7351-0577-6 ; colloque organisé en hommage à Théodore Reinach par Catherine Homo-Lechner et Annie Bélis / Centre français d'archéologie musicale Pro Lyra.

- La musique grecque antique, in « Instruments, musiques et musiciens de l'Antiquité classique ». éd. *Atelier 4/1995*. Lille : Université Charles-de-Gaulle, 1995. Cahiers de la Maison de la recherche. 105 p.

.

BRUNET, Philippe - « Les Bacchantes d'Euripide, une expérience de dramaturgie dionysiaque », in *Tragique et comique liés, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène)*, Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en avril 2012 : publication par Milagros Torres (ERIAC) et Ariane Ferry (CÉRÉdI) avec la collaboration de Sofía Moncó Taracena et Daniel Lecler. Publications numériques du CÉRÉdI, "Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054)", n° 7, 2013

« Mètre et danse : pour une interprétation chorégraphique des mètres grecs », *Poesia, musica e agoni nella Grecia antica, Atti del IV convegno di MOISA*, Lecce 28-30 octobre 2010, Rudiae 22-23, t. II, publié en 2012, p.557-571.

« *Le grec, langue idéale du chant ?* », PINAULT G.-J. (ed.), *Musique et*

poesie dans l'Antiquite, *Actes du colloque de Clermont-Ferrand, Universite Blaise Pascal, 23 mai 1997*, Centre de Recherches sur les Civilisations Antiques, Clermont-Ferrand Presses universitaires Blaise Pascal, 2001, pp. 11-26.

CALAME, Claude - *Les noms des dieux grecs : les pouvoirs de la dénomination*, *Polutropia : d'Homère à nos jours*, Sylvie Perceau & Olivier Szerwiniack (éd.), Paris : Classiques Garnier, 2014, p. 79-95.

- *Quelques formes chorales chez Aristophane : adresse aux dieux, mimèsis dramatique et performance musicale,* in Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine, éd. P. Brulé et C. Vendriès, Rennes, 2001, p. 115-140, p. 116.

CAM, François, « Musique et hexamètre français », *Anabases* 20 (2014), Paris : de Boccard p. 257-266.

CRICKMORE, Leon, *New light on the babylonian tonal system*, in : Proceedings of the International Conference of Near Eastern Archaeomusicology, ICONEA 2008 (ICONEA Publications), London, 2010.

DUCHESNE-GUILLEMIN, M., *Survivance orientale dans la désignation des cordes de la lyre en Grèce*, Syria 44 (1967), p. 244.

DUYSINX, François, *Accents, mélodie et modalité dans la musique antique*, in L'antiquité classique, Bruxelles, 1981, Tome L, 1er – 2ème fascicules.

DELATTRE, Daniel, *A propos d'un contrat d'apprentissage d'aulète (Alexandrie ; an 17 d'Auguste)*, A. Bélis et D. Delattre, in *Papiri documentari greci* (*BGU* IV 1125), Lecce, 1993, p. 103-162.

EASTERLING, Patricia E., *Tragedy and Ritual : « Cry Woe, Woe but may the good prevail ! »*, in METIS, Revue d'anthropologie du monde grec ancien, vol. III, 1-2, 1988, Paris, E.H.E.S.S., Athènes, Association « Métis », pp. 87-109

IRIGOIN, J., *Euripide poète et musicien selon Denys d'Halicarnasse*, in *Le monde et les mots. Mélanges Germaine Aujac*, 2006 (Pallas, t. 72), pp. 219-227.

JOURDAN-HEMMERDINGER, Denise, -*Atomisme et pythagorisme phéniciens aux origines des théories et des notations de la* musique, in Livre et Liban, [S. l. ?], 1982, pp. 47-57, avec illustrations.

- *Les sources en musicologie*, Actes des Journées d'études de la Société française de Musicologie, 9-11 septembre 1979.

- « *Du récitatif antique au récitatif moderne : les techniques d'improvisation poético-musicales en Grèce antique* », in *A.D. Legnani, A. Bembo et les*

princes de Savoie, notes et documents sur l'écriture musicale, sous la direction de Marie-Thérèse Bouquet-Boyer, cahiers de l'I.R.H.M.E.S 3, éd. Slatkine, Genève, 1995. ISBN 2-05-101356-X

KURKE, L., *Choral Lyric as « Ritualization » : Poetic Sacrifice and Poetic Ego in Pindar's Sixth Paian* , Classical Antiquity 24, 2005, p. 81-136.

LALOY, Louis, *Le genre enharmonique des Grecs*, in Revue d'histoire et de critique musicales, éd. Welter, Paris, 1901.

PERCEAU, Sylvie et **WERSINGER**, Anne-Gabrièle, *Retour sur le prétendu « sacrifice » grec*, in *Polutropia* : d'Homère à nos jours, Classiques Garnier, Paris, 2014.

ROBERTS, Helen, *The Technique of Playing Ancient Greek Instruments of the Lyre Type*, in Music and Civilisation, The Trustees of the British Museum Yearbook 4, éd. British Museum Publications Ltd, 1980, pp. 43-76.

SALM, Eléonore, *Rhétorique et musique dans l'oeuvre de Denys d'Halicarnasse*, in *Musiques et danses dans l'Antiquité*. *Actes du colloque international de Brest 29 – 11 septembre 2006*, éd. Rennes : PUR, 2011.

WERSINGER, Anne-Gabrièle et **PERCEAU**, Sylvie, *Retour sur le prétendu « sacrifice » grec*, in *Polutropia* : d'Homère à nos jours, Classiques Garnier, Paris, 2014.

7. THÈSES ET MÉMOIRES

LALOY, Louis, *Aristoxène de Tarente disciple d'Aristote et la musique de l'Antiquité*, Thèse pour le Doctorat, Société française d'imprimerie et de librairie, Paris, 1904.

PERROT, Sylvain, *Musiques et musiciens à Delphes de l'époque archaïque à l'Antiquité tardive*. Thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Paris-Sorbonne, sous la direction de M. Alexandre Farnoux et Mme Annie Bélis, Université de Paris-Sorbonne, 2013.

VALÈRE, Mathis. *Aspects des partitions contemporaines dans des mises en scène de tragiques grecs en France 1981-1991*. Mémoire de Maîtrise sous la direction de M. G. LACHENAUD, Université de Paris X-Nanterre, 1993.

8. AUTRES OUVRAGES

CARDINE, Dom Eugène. *Neumes et Rythme*. À compte d'auteur. S.l.n.d. 14 p.

MESSIAEN, Olivier, - *Musique et couleur*. *Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*, éd. Paris : Belfond, 1986. 310 p. Entretiens. ISBN 2.7144.1715.9

- *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (1949-1992) *en Sept Tomes*, TOME V, 1er VOLUME - *Chants d'oiseaux d'Europe*, Paris, éd. Alphonse Leduc, 1999, ISBN – 2 – 85689 – 053 - 9

9. PROGRAMMES DE SPECTACLE THEATRE DEMODOCOS

-2001 : Les Perses.

-2013 : Dionysies 2013.

10. PUBLICATIONS EN LIGNE

Reconstitution de la musique et transmission du patrimoine immatériel. LEVEAU, Pierre et LALOT, Thierry (sous la direction de). Paris, 2014. Dernière consultation le 6 décembre 2017 : https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/1194/files/2013/03/RECONSTITUTION-DE-LA-MUSIQUE.pdf

Searchable Greek Inscriptions, THE PACKARD HUMANITIES INSTITUTE, Project Centers : Cornell University & Ohio State University, mise à jour le 1er novembre 2017 : epigraphy.packhum.org

Trousseau d'Harmonie (Le), François-Bernard MÂCHE, discours de réception à l'Académie des beaux-arts lors de la séance du 26 octobre 2004 téléchargeable à partir de ce lien : http://www.canalacademie.com/ida134-L-harmonie-theme-de-rentree-des-cinq-Academies.html

II. DISCOGRAPHIE et FILMOGRAPHIE

IIa. GUIDES AUDIO

DAITZ G., Stephen, *The living voice of Greek and Latin literature. The Pronunciation and Reading of Ancient Greek: A Practical Guide*. 2nd éd. USA : Jeffrey Norton Publishers, Inc, Audio Forum, Madison, 1988. . CT 06443.

IIb. DISQUES

• *Canti della Grecia arcaica,* par Nino Gardi et Carlo Odo Pavese, 1996, Audio Ars.

• *L'Iliade des femmes, récit homérique à deux voix,* par et sous la direction de Daniel Mesguich et Emmanuel Lascoux ; édité par « des femmes, Antoinette Fouque.

• *Les Atrides : Iphigénie à Aulis d'Euripide,* Musique du spectacle par Jean-Jacques Lemêtre, Le Théâtre du Soleil, 1992, production Théâtre du Soleil.

• *Les Atrides : L'Orestie : Agamemnon d'Eschyle,* Musique du spectacle par Jean-Jacques Lemêtre, Le Théâtre du Soleil, 1992, production Théâtre du Soleil.

• *Les Atrides : L'Orestie : les Choéphores d'Eschyle,* Musique du spectacle par Jean-Jacques Lemêtre, Le Théâtre du Soleil, 1992, production Théâtre du Soleil.

• *Les Choéphores de Milhaud,* dirigés par Leonard Bernstein, New York Philharmonic, 1996, Sony Music, MHK 62352.

• *Luth au Yemen,* par Jamil Ghanim, coll. Anthologie phonographique du récital oriental, 2 éd., 1984, Arabesques-récitalbum.

• *Musiques de l'Antiquité grecque; de la pierre au son*, par l'Ensemble Kérylos, sous la direction d'Annie Bélis (1993) [épuisé].

• *Musiques de l'Antiquité grecque; de la pierre au son*, par l'Ensemble Kérylos, sous la direction d'Annie Bélis (48 mn); édité par K 617-069 (1996).

• *Musique de la Grèce antique*, par Conrad Steinmann (dir.), Ensemble Melpomen, 2005, Harmonia Mundi.

SOMMAIRE

v AVANT PROPOS

1 INTRODUCTION

12 PREMIÈRE PARTIE :
Comment est née et s'est développée la notion de mélos dans la musique grecque antique

16 I. Interactions *physis* / *mélos* / *harmonia* / *mélê*

16 1. *Mélos*, *harmonia* et *physis*
20 2. *Mélos* et *harmonia*
25 3. *Μέλος* et *μέλη*
30 4. Hypothèses sur le *mélos*

35 II. *Mélos* des origines, origines du *mélos*

35 1. Le *mélos*, chant pur
41 2. Origines et orphisme
45 3. Le *mélos* des harmonies
56 4. Le *mélos*, les genres et les *tropoï*
63 5. Ritualisation musicale et *mélos*
63 5.1. L'héritage rituel
67 5.2. Ancienne Muse : le rituel au théâtre
70 5.3. *Mélos* et orchestique : le choeur tragique

74 III. Théorie du *mélos* chez Aristoxène de Tarente

74 1. Quel est ce chant ?
78 2. Quelles traductions pour le *mélos* et ses composés ?
78 2.1. *Melôidia* (μελῳδία)
80 2.2. Mélôidia *versus* mélodie
81 2.3. Chant suivant le *mélos* & *mélos* dans le chant
83 2.4. Nature du *mélos* musical
85 2.5. *Mélos* & système
86 2.6. μελῳδεῖν / μελῳδική
87 2.7. Entre intervalles composés et non composés : le logos
88 2.8. *Emmelôs*
89 3. Un mouvement de la voix selon une ordonnance naturelle : le mélos et sa structure

89 3.1. La *dynamis*
90 3.1.1. *dynamis* et mémoire
91 3.1.2. *dynamis* et *métabole*
92 3.1.3. *dynamis* et science du *mélos*
93 3.2. Intervalles et genres
93 3.2.1. *mélos hermosmènon*
94 3.2.2. Eléments premiers
95 3.2.3. *mélos* : rôle des intervalles non composés
96 3.2.4. *Genres* et relation de la quarte aux intervalles non composés qui la composent
96 3.2.5. Rapport des notes mobiles aux notes fixes dans le tétracorde
98 3.3. Les positions limites des notes mobiles
98 3.3.1. Répartition des genres
99 3.3.2. Nuances
100 3.4. Enjeux de la succession : étude du *mélos* à partir du *pyknon* enharmonique
100 3.4.1. Genres *pyknés* et diatonique
101 3.4.2. Structure du *mélos* et succession des intervalles non composés à partir du *pyknon*
105 3.4.3. Structure du *mélos* et notes du *pyknon*
107 3.5. Mouvements naturels du *mélos*.
109 3.6. Fonctions dynamiques
111 4. Les aspects du *mélos* dans le *Traité d'harmonique*

115 IV. Échelles musicales grecques antiques et aspects du mélos dans les Harmoniques de Claude Ptolémée

115 1. Introduction
116 2. Sons, note, relations entre deux notes
117 3. Consonnances et rapports
118 4. Représentations graphiques
120 5. Le canon harmonique monocorde
121 6. Les tétracordes
123 7. Les genres enharmoniques et chromatiques
124 8. Le genre diatonique
125 9. Quelques remarques sur les décompositions
126 10. Les systèmes
127 11. Les aspects
127 12. Système parfait
128 13. Les métaboles selon le ton
135 14. Il ne faut pas accroître les tons par intervalles d'un demi-tont
137 15. Les tables d'octaves des systèmes
138 16. Le système parfait conjoint
139 17. Le système conjoint est inutile
140 18. Position par rapport aux Pythagoriciens

142 19. Position par rapport à Aristoxène et aux Aristoxéniens
146 20. Échelles d'octave suivant les tétracordes

149 DEUXIÈME PARTIE : Mètre et mélos

150 I. Sophocle, *Antigone*, recherches musicales

153 1. Parodos d' *Antigone*
153 1.1. Strophe 1
166 1.2. Strophe 2
177 2. Premier stasimon d'*Antigone*
187 3. *Antigone*, stasimon 2
195 4. *Antigone*, stasimon 3
207 5. Commos d'*Antigone* et du Choeur
213 6. *Antigone*, stasimon 4
216 7. *Antigone*, stasimon 5

227 II. Mélos et mètre : Euripide, *Bacchantes*

227 1. Parodos
233 2. Stasimon 1
241 3. Stasimon 2
247 4. Stasimon 4
249 5. Stasimon 5

251 TROISIÈME PARTIE : Mélos : questions de composition

252 I. *Mélos* et accent

252 1. Hypothèses scientifiques
257 2. Première étude de responsion : la parodos d'Agamemnon
265 3. Deuxième étude de responsion : le commos des Choéphores

277 II. Dynamiques du *mélos*

278 1. Première loi du *mélos*
282 2. La deuxième loi du *mélos*
286 3. Examen de trois fragments musicaux
286 3.1. Période classique
290 3.2. La *Médée* de Carcinos : un nouveau papyrus du Louvre

292 III. Transcrire le *mélos*

308 CONCLUSION

311 BIBLIOGRAPHIE

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES