

1360
DUYSINX, F.
2002

Libra Leodiensia secunda: mélanges publiés par les Classiques de Liège à l'occasion du 175^e anniversaire de l'Université: Liège Université de Liège Centre Informatique de Philosophie et Lettres 1992 xviii & 476 p. ill. (dépuillé dans le présent vol.).

Aristide Quintilien et les modes musicaux antiques

François DUYSINX

Les modes musicaux connus des Grecs posent beaucoup de problèmes. On en a même nié l'existence, sauf à l'époque antérieure à celle d'Aristoxène¹.

En parcourant l'étude la plus poussée qu'on ait consacrée à la question², on s'aperçoit que notre principale source en la matière est le *Περὶ Μουσικῆς* d'Aristide Quintilien, un musicographe tardif qui se situe entre le I^{er} et le III^e siècle de notre ère.

Ouvrons ce traité à l'endroit³ où Aristide donne le plan de la première section de son manuel: « L'Harmonique (*ἁρμονική*), dans son ensemble, comporte sept parties. Elle traite successivement, en effet, les sujets suivants: 1^o les sons; 2^o les intervalles; 3^o les systèmes; 4^o les genres; 5^o les tonalités; 6^o les modulations; 7^o la composition mélodique. »

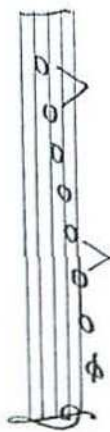
À première vue, aucune partie de l'Harmonique ne traite des modes. Mais comment « mode » se dit-il en grec? Et d'abord, qu'est-ce qu'un mode? La définition la plus élémentaire en est: un ensemble de sons constituant

¹ Cf. Jacques CHAILLEY, *Le mythe des modes grecs*, in *Acta Musicologica*, IV (1956), p. 137-163; *La Musique grecque antique*, Paris, 1979, p. 105-115. — Luisa ZANONCELLI (*La Manualistica musicale greca*, Milan, 1990, p. 120-123), sans doute influencée par Chailley, n'admet comme modes que les « harmonies » dont parle Platon (cf. *infra*).

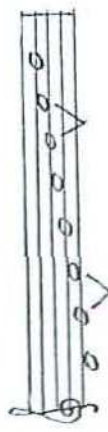
² R. P. WINNINGTON-INGRAM, *Mode in Ancient Greek Music*, Amsterdam, 1968. — Bon nombre de constatations que nous faisons dans notre article ont déjà été faites dans cet ouvrage savant, destiné à des lecteurs spécialisés. Nous les avons reprises pour compléter certains points; d'autres s'éclaireront grâce à des diagrammes en notation moderne et à des exemples tirés des fragments notés que nous avons conservés.

³ I, V, p. 7. — Les numéros de pages auxquelles je renvoie sont ceux de l'excellente édition de WINNINGTON-INGRAM (Leipzig, Bibl. Teubneriana, 1963), dont je suivrai le texte. Pour renvoyer à telle ligne d'une page donnée, je signale la page suivie du n^o de la ligne (p. ex.: 55.2).

une échelle caractérisée par une certaine disposition des intervalles qui la composent. Ainsi le mode d'*ut*, pour nous, présente cette succession d'intervalles⁴ :



tandis que le mode de *ré* donne la succession :



Et ainsi de suite pour les modes de *mi*, de *fa*, etc.

La notion de mode est parfois liée à celle d'*éthos* (*ἦθος*), caractère moral, qui dépend non seulement de l'échelle utilisée, mais aussi⁵ du texte chanté, du registre et du rythme adoptés, de l'instrument au son duquel on chante, sans parler du cadre, rituel ou autre.

L'*éthos* d'une mélodie pouvait, aux yeux des Grecs, influencer le comportement d'un individu, et à ce titre la musique avait sa place dans l'éducation. Aristide le rappelle⁶ : « Dès la prime enfance, la musique forme les mœurs grâce aux *harmonia* et, à la fois, rend le corps plus harmonieux grâce aux rythmes. »

Le terme *harmonia*, dans cette phrase, recouvrirait-il la notion de mode ? Ce n'est pas sûr. *Harmonia*, qui apparaît quelque cinquante fois dans le traité d'Aristide, n'y a pas toujours le même sens.

Il lui arrive une fois d'être synonyme de *harmonia* : « Il y a en rythmopée, comme en *harmonia*, trois espèces différentes de style⁷. »

Ailleurs, en deux phrases voisines⁸, *harmonia* désigne le genre enharmonique : « Il y a trois genres mélodiques : *harmonia*, chromatique et diatonique... On appelle *harmonia* le genre qui présente un maximum d'intervalles très

⁴ Les signes V indiquent les deux demi-tons ; les autres intervalles sont des tons entiers. — Les modes « naturels » de *ré*, de *mi*, etc. s'entendent toujours sans aucune altération.

⁵ Voir A. O., p. 85.

⁶ II, III, p. 55.

⁷ I, XIX, 40.14. — La *harmonia* est un chapitre de la Rythmique, tout comme la *melopoeia* en est un de l'Harmonique, celui où A. O. a énuméré les trois styles de composition mélodique.

⁸ I, IX, 15.22 et 24.

petits⁹, son nom lui vient de l'harmonie qui s'y est créée (*πρὸ τοῦ συνηρμόσθαι*). »

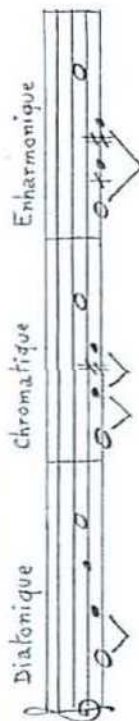
Aristide ne dit pas pourquoi les sons s'harmonisent particulièrement entre eux dans une échelle enharmonique. Mais l'étymologie qu'il propose, et qu'il n'a certainement pas inventée, éclaire le sens que prend souvent *harmonia* : « ensemble d'éléments en rapport harmonieux les uns avec les autres ». Les rapports harmonieux sont ceux qui définissent les consonances : $\frac{2}{1}$ (octave), $\frac{3}{2}$ (quinte) et $\frac{4}{3}$ (quarte). Du moment que des éléments¹⁰ s'organisent entre eux selon ces rapports, ils créent une *harmonia*¹¹. C'est dans ce sens qu'on parlera de l'harmonie de l'Univers¹². L'âme humaine, elle aussi, peut être une *harmonia*¹³.

Dans un sens plus technique, *harmonia* signifie l'ensemble des sons, en rapport harmonieux l'un avec l'autre, qu'utilise une mélodie¹⁴. C'est ainsi qu'Aristide oppose souvent *harmonia* (« mélodie ») à rythme¹⁵.

Un sens plus précis apparaît dans cette phrase : « Chez les Anciens, la quarte s'appelait *συλλαβή*, la quinte, *δι' ὀκταῶν*, et l'octave, *ἁρμονία*¹⁶. »

La référence aux Anciens (*παλαιοί*) est assez fréquente chez Aristide, qui tient à montrer qu'il possède ses « classiques », mais l'emploi ici de l'imparfait (*ἐκαλεῖτο*) ne doit pas nous égarer. Plus loin, en effet, nous lisons : « L'octave (*διὰ πρῶτον*) que nous appelons (*καλούμεν*) *ἁρμονία* »¹⁷, et cette fois le verbe est bien un présent.

⁹ Les quarts de ton. — Un tétracorde de type « dorien » (avec le demi-ton au grave) se présente, selon le genre, sous l'une de ces formes :



Le signe ♯ (demi-dièse) hausse d'un quart de ton la note qu'il précède.

¹⁰ Ce ne sont pas nécessairement des sons. Cf. 103.02 : « La progression 2-4-8 est appelée chez certains la première *harmonia*. »

¹¹ Cf. 2.13 ; 86.21 ; 88.5.

¹² Cf. 102.2 et 20 ; 103.4 ; 107.24 ; 112.15.

¹³ Cf. 4.14 ; 86.20 ; 107.27.

¹⁴ Cf. 77.3 ; 85.33 ; 133.5.

¹⁵ Cf. 2.8 ; 28.8 ; 55.5 ; 57.5 ; 61.8 ; 65.24 ; 66.1 ; 77.6,9,10,12.

¹⁶ 15.10.

¹⁷ 77.24.

Le sens « octave » est peut-être encore présent dans une phrase¹⁸ qui introduit un diagramme : « Voici l'*ἀρμονία* telle qu'elle se présentait chez les Anciens, en fractions de ton, la première octave (*διὰ πρῶτον*) allant jusqu'à 24 quarts de ton, la seconde, qui a augmenté (les intervalles), procédant par les demi-tons¹⁹. »

Attardons-nous sur un emploi très particulier du terme. Dans le chapitre consacré aux genres, Aristide décrit les diverses « nuances » des tétracordes²⁰, après quoi il ajoute²¹ : « Il existe encore d'autres façons de diviser un tétracorde, dont les très, très anciens²² se sont servis pour former leurs *ἀρμονίαι*. Celles-ci remplissaient parfois un octacorde parfait²³, mais parfois un système plus grand que l'intervalle de six tons entiers²⁴, souvent aussi un système plus petit. » Vient ensuite la description, par succession d'intervalles puis par diagrammes²⁵, de ces « très anciennes » *ἀρμονίαι*, échelles que nous pouvons transcrire comme suit²⁶ :

¹⁸ 12.13.

¹⁹ Dans ce passage, *ἀρμονία* pourrait tout aussi bien représenter une double octave, autre ensemble « harmonisé » ; ce serait le même sens en 81.23, où il s'agit de l'*ἀρμονία* hypodorienne. C'est-à-dire d'un *τόνος* (une tonalité) concrétisé par une double octave située à telle ou telle hauteur.

²⁰ Les intervalles d'un tétracorde diatonique ou chromatique normal peuvent être agrandis ou diminués de certaines fractions de ton, et cela détermine ses diverses nuances ; le tétracorde enharmonique, lui, ne se présente que sous une seule forme : il n'en existe pas de « nuance ».

²¹ 1. IX, 18.5 sqq.

²² Cf. *πάρος παλαιότεροι*. Il s'agit des générations qui vont, au moins, de Damon, maître de musique de Socrate, à Platon, qui cite (*Rép.* 399a) les six échelles dont il va être question.

²³ C.-à-d. une octave. — C'est le cas de *Αὐδοί*, *Φρυγί*, *Μιξολυδοί*.

²⁴ Les musicographes antiques appellent souvent ainsi l'octave, qui, plus exactement, comporte 5 tons + 2 demi-tons. — Seule, la *Δωροί* dépasse l'octave : *ἰστί* et *Συντολυδοί* ne l'atteignent pas. — Si A. Q. prend l'octave comme référence pour parler de l'ambitus des *ἀρμονίαι* en question, cela laisse supposer que, dans la théorie la plus répandue, une échelle dite *ἀρμονία* s'étend sur une octave.

²⁵ Ceux-ci sont notés en double notation : vocale (signes du dessus) et instrumentale (signes du bas).

²⁶ Pour le signe *π*, voir n. 9. — Je représente par des notes « blanches » les degrés encadrant un tétracorde enharmonique du type normal.

Aucune de ces échelles ne se retrouve exactement dans les tableaux des théoriciens hellénistiques, qui ont systématisé la structure tétracordale de leurs gammes. Seule, l'ancienne *Δωροί* présente, dans l'octave *la-la*, deux tétracordes enharmoniques « normaux », espacés par un ton disjonctif, comme ils le seront encore dans l'aspect dorien des Manuels. Des intervalles inconnus²⁷ peu habituels apparaissent en *ἰστί* et en *Συντολυδοί* (succession de deux tierces : *mi* dièse — *la* et *la-do*), ainsi qu'en *Μιξολυδοί*, où l'intervalle aigu est un triton. Ne croyons pas pour autant que le texte d'Aristide soit corrompu. La plupart des documents notés présentent des sauts de tierce ; même le triton, qui a toujours été reconnu comme dissonance, ne rebutait pas un compositeur s'il apparaissait entre deux sons successifs d'une mélodie : j'en ai relevé dans nos fragments maints exemples²⁸.

²⁷ C.-à-d. « à l'intérieur desquels aucun son ne prend place ».

²⁸ Je les cite par référence à l'édition de E. POHLMANN, *Denkmäler altgriechischen Musik*, Nürnberg, 1970 ; tritons ascendants : 2, notes 8-9 (*sol-do* dièse) ; 19, 1. 20 (*si-fa*) ; 32, 1. 19 (*si-fa*) ; 39, 1. 8 (*do-fa* dièse) ; 40, 1. 21 (*fa-si*). — Tritons descendants : 4, 1. 15-16 (*mi-si* bémol) ; 19, 1. 10 (*fa-si*) ; 18 (*sol-re* bémol) ; 20, 1. 2 (*mi-si* bémol) ; 1. 23 (*si-fa*) ; 22, 1. 6 (*mi-si* bémol). — Ajoutons un triton dans la version enharmonique du fragment de l'*Oreste* (cf. ci-après, mesure 10), entre le *la* dièse instrumental et le *mi* vocal ; dans le n° 32, si le signe *π* représente, comme le croient Abert et Pighi, un *la* bémol, il y a quatre tritons supplémentaires : mesure 2 et 13-14, descendants *re-la* bémol et ascendants *la* bémol — *re*.

Après avoir décrit les ἀγομῶναι « très anciennes », Aristide rappelle que Platon, en les citant, attribue un caractère funèbre aux deux dernières et traite de relâchées Λυσιῖτι et Ἰασιῖτι. Il est difficile de se représenter pour quelle raison : on voit peu de similitude entre Μελοῦδισιῖτι et Συνοποῦδισιῖτι, qui auraient produit la même impression ; en revanche, tous les degrés de la Συνοποῦδισιῖτι se retrouvent dans l'Ἰασιῖτι (qui a simplement une note en plus), alors que ces deux ἀγομῶναι sont dites de caractère différent.

Platon retient comme formatives pour ses Gardiens la $\Delta\phi\omicron\rho\sigma\tau\iota$ et la $\Phi\phi\omicron\rho\gamma\sigma\tau\iota$, qu'il ne qualifie pas; elles sont identiques, à l'exception de leur degré supérieur. De la $\Phi\phi\omicron\rho\gamma\sigma\tau\iota$, en tout cas, un fragment nous a conservé la trace: celui d'un stasimon (v. 338-344) de l'*Oreste* d'Euripide, qu'on peut lire sur un lambeau de papyrus écrit au III^e siècle avant notre ère. Les signes²⁹ qui y figurent sont, en notation vocale, du grave à l'aigu, Φ C P Π I Z E et qui servent à différencier le Z vocal (*ni*). Tous ces signes se lisent la forme Γ pour se différencier du Z vocal (*ni*). Ces signes se lisent en $\Phi\phi\omicron\rho\gamma\sigma\tau\iota$; il faut seulement y ajouter un Γ instrumental (*fa grave*) qui n'apparaît pas dans l'échelle d'Aristide.

Le fragment peut se transcrire comme suit³⁰ :

³⁹ On a toute raison de l'interpréter en enharmonique et non en chromatique comme le font Pohlmann et Chailley (*La Mus. gr. anti.*, p. 151). — La notation d'un tétracorde enharmonique ne diffère de celle de son correspondant chromatique que par des signes diastématiques qui signalent en chromatique le troisième son en partant du grave. Aucun de ces signes n'apparaît dans le fragment de l'*Oreste*. — Si l'interprétation enharmonique est la bonne, on peut croire qu'il s'agit d'une partition d'Éuripide lui-même ou, du moins, d'un compositeur de son époque, car on sait que l'enharmonique a disparu de la pratique assez tôt après le v^e siècle.

30 La mesure ¹⁰ rend compte d'un détail de notation qui, jusqu'à présent, a échappé aux commentateurs : le dochtmique $\text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---}$ se rythme $\text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---}$, soit deux mesures à (péoniques) dont la seconde se termine par un silence de deux temps premiers, silence occupé dans le fragment, par un --- instrumental; or, au début de chaque dochtmique, le premier signe de notation est *suivi* (et non surmonté) d'un point parfaitement lisible et différent du point supérieur qui signale les notes « en temps levé » (*arsis*), soit les 4^e et 5^e temps premiers de chacun des deux péons qui composent le dochtmique. — Pour que la mesure apparaisse clairement, la transcription donne aux syllabes qui se situent dans les lacunes du *paçyrys*, leur valeur, représentée par la queue d'une noire ou d'une croche. — Le groupe $\text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---}$ peut se substituer au groupe $\text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---}$ sans altérer la mesure. — Le signe --- qui précède le signe instrumental dans les mesures 9 et 10 a été interprété comme un signe de ponctuation.

[illegible]

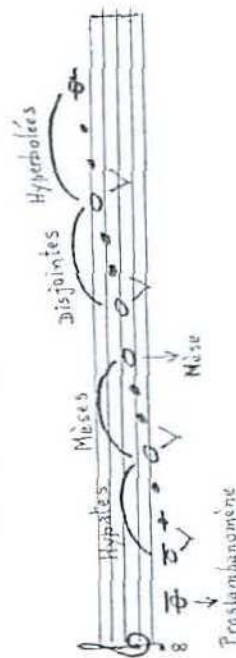
Ce que nous avons conservé de cette étrange musique commence par une descente plaintive (en quarts de ton) qui se répète sur les mots ἐν βροτοῖς. Après deux mesures, le jeu sur les quatre degrés inférieurs de l'ἄρμονία cède la place à un passage qui utilise, de façon similaire, le ré et les deux intervalles de quart de ton qui le suivent à l'aigu. Chaque section (le grave ou l'aigu) de l'échelle occupe, semble-t-il, une mesure, sauf au dernier mètre, où la mélodie passe deux fois d'une section à l'autre. A la fin de presque tous les dochmiques dont nous avons les dernières notes, l'aulos émet une note inattendue, stridente, située à l'extrême aigu de l'ἄρμονία³¹.

³¹ Le *sol* aigu n'existe pas en Δ_{majoriti} , où un saut d'octave $\{a-la$, parfaitement consonant, peut produire un effet nettement moins étrange.

L'alternance de passages graves et de passages aigus, les successions de quarts de ton, les sauts d'intervalles dissonants, les interventions instrumentales rompant le déroulement du texte chanté³², tout cela, ajouté au caractère hâletant du rythme péonique³³, crée une agitation et une tension qui conviennent à merveille à ce texte hautement tragique. L'emploi de la $\phi\upsilon\gamma\gamma\iota\sigma\tau\acute{\iota}\gamma$ est sans doute pour quelque chose.

Aristide nous renseigne-t-il sur d'autres échelles qui pourraient, comme les $\acute{\alpha}\rho\mu\omicron\nu\acute{\alpha}$ « très, très anciennes », s'appeler « modes » ?

Dans le chapitre qui traite des Systèmes³⁴, il nous apprend que l'octave ($\acute{\epsilon}\pi\omicron\sigma\tau\acute{\alpha}$) a reçu toute une variété de noms selon l'aspect qu'elle prend ($\kappa\alpha\tau'$ $\epsilon\iota\delta\omicron\varsigma$). Puis il énumère les sept aspects de l'octave en les situant à l'intérieur du Grand Système Parfait, qu'on peut transcrire comme suit en ton dorien :



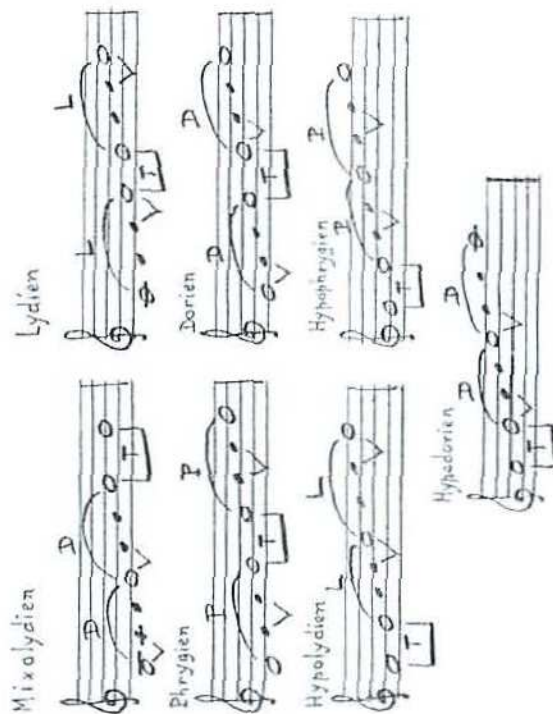
Aristide part du degré inférieur (hypate) du tétracorde des Hypates, si. En montant d'une octave à partir de ce si, « on obtient l'aspect mixolydien », soit notre mode de si naturel. En partant du degré suivant (do), on obtient

³² Une note instrumentale coupe même en deux le mot $\acute{\alpha}\epsilon\lambda\eta\lambda\omicron\upsilon\alpha\tau\omicron\nu$. Ce détail suffirait à montrer que l'antistrophe (notre fragment) d'un chœur se chantait sur le même air que la strophe, car dans la strophe correspondante (v. 328), c'est le mot $\tau\acute{\alpha}\lambda\omicron\varsigma$, suivi d'une virgule, qui occupe la place des syllabes $\acute{\alpha}\rho\mu\omicron\nu$ du v. 344 de l'antistrophe.

³³ Rapport inégal entre la $\iota\theta\epsilon\iota\varsigma$ (3 temps premiers) et l' $\alpha\tau\alpha\iota\varsigma$ (2 temps premiers).

³⁴ I, VIII, p. 15. — Un $\sigma\iota\sigma\tau\epsilon\mu\alpha$ est un ensemble de sons couvrant plus de deux intervalles.

un autre aspect, et ainsi de suite³⁵.



On peut transposer chacun de ces aspects à des hauteurs différentes à condition d'altérer tel ou tel degré, de façon à retrouver la même succession d'intervalles. Aristide le dit lui-même³⁶ : « Il est évident que, même si on part (toujours) du même signe³⁷, appelé de telle ou telle façon selon la fonction³⁸

³⁵ Dans la transcription des sept aspects d'octave décrits et nommés par A. Q., je fais apparaître la découpe tétracordale : D signale un tétracorde avec demi-ton au grave (type « dorien ») ; L, un tétracorde avec demi-ton à l'aigu (type « lydien ») ; P, un tétracorde avec demi-ton au centre (type « phrygien »). T signale le ton qui s'ajoute à deux tétracordes (disjoints ou conjoints) pour atteindre l'étendue d'octave. — On remarque que

a) Mixolydien, Dorien et Hypodorien, composés tous trois de tétracordes D, sont de la même famille et se situent à une quarte l'un de l'autre, ce qui est aussi le cas pour les couples Lydien-Hypolydien (tétracordes L) et Phrygien-Hypophrygien (tétracordes P) ;

b) les trois aspects à noms sans préverbe ont le ton disjonctif en centre ; les trois aspects à noms en *Hypo-* ont le T au grave des deux tétracordes conjoints ; le Mixolydien, avec son T à l'aigu, s'appelle aussi parfois « Hyperdorien ».

³⁶ I, VIII, 15.15 sqq.

³⁷ Nous dirions « de la même note ».

³⁸ Le si grave en ton dorien (cf. *supra*) s'appelle « hypate des Hypates » : c'est sa fonction. Si on change de tonalité, le son inférieur du tétracorde grave s'appellera toujours « hypate des Hypates », tout en se situant à une hauteur différente. De même, chez nous, des termes comme tonique, dominante, sensible, etc. n'impliquent aucune hauteur absolue de son : tout dépend du

du son, il se fait qu'en parcourant les sons contigus un par un, on verra apparaître la nature de l'*ἐφρονία*. »

Isolons, par exemple, l'octave « chorale » *mi*₂ - *mi*₃, celle que toutes les voix chantent sans fatigue : elle prend, si on passe d'une tonalité à une autre, l'aspect qui porte le même nom que la tonalité elle-même³⁹. Ainsi, en ton dorien (cf. *supra*), l'octave chorale a l'aspect dorien que nous venons de rencontrer, son degré inférieur étant l'hypate des Mèses; si on passe en ton phrygien, caractérisé pour nous par deux dièses à la clé, elle se présentera comme suit, et son degré inférieur sera, cette fois, la lichanos des Hypates :



Ce sera bien l'aspect phrygien, transposé un ton plus haut que tout à l'heure.

Aristide termine sa description des aspects de l'octave par ces mots : « Ces notions suffiront à propos des Systèmes⁴⁰ que les Anciens (*παλαιοί*) appelaient aussi principes des *éthos* (*ἔθους τῶν ῥηθῶν*). » Aucun détail ici sur l'*ῥθος* de tel ou tel aspect d'octave. Mais au Livre II⁴¹, Aristide parle de sons, d'intervalles, d'*ἐφρονία* et d'instruments dont la nature est soit masculine (stable), soit féminine (relâchée), soit mixte. Voyons si *ἐφρονία* représente ici les aspects d'octave.

³⁹ Sans entrer dans les détails, disons que, des treize tonalités d'Aristoxène, dix sont groupées par deux, p. ex. « Phrygien grave » et « Phrygien aigu ». De la sorte, les douze premières tonalités portent toutes un nom identique à celui d'un aspect d'octave, la treizième (hypemixolydien) ne faisant que doubler à l'octave la première. La coïncidence entre le nom de l'aspect que prend l'octave chorale et celui de la tonalité où elle se situe n'est certainement pas fortuite.

⁴⁰ Il ne s'agit pas ici des *ἐφρονία* des *παλαιοί* (*παλαιότητες*), qui ne seront décrites par A. Q. qu'au chapitre suivant. Il y a d'ailleurs une différence d'expression entre *παλαιότητες* et *ῥθος*, qui représente les générations d'avant le IV^e siècle, et *παλαιοί* tout court, qui peut faire allusion à Aristoxène et aux premiers musicographes de son école, à laquelle A. Q., électricien, se rattache en partie.

⁴¹ P. 77 sqq.

Parmi les syllabes *τε* - *τα* - *τι* - *τω* sur lesquelles on « solfistait » les diverses fonctions du Grand Système Parfait⁴², Aristide affirme que *τα* et *τω* sont masculins, *τι*, féminin, et *τε*, mixte. Appliquons aux aspects d'octave⁴³, et prenons, en ton dorien, l'octave *mi-mi* (aspect dorien) : nous avons la succession

$$\tau\alpha - \tau\eta - \tau\omega - \tau\epsilon - \tau\alpha - \tau\eta - \tau\omega - \tau\alpha,$$

soit une nette majorité de sons masculins, avec départ et arrivée sur un masculin. L'octave *ré-ré* (aspect phrygien) a les mêmes caractères :

$$\tau\omega - \tau\alpha - \tau\eta - \tau\omega - \tau\epsilon - \tau\alpha - \tau\eta - \tau\omega,$$

En revanche, l'octave *do-do* (aspect lydien) présente une très faible majorité de sons masculins, avec départ et arrivée sur un féminin :

$$\tau\eta - \tau\omega - \tau\alpha - \tau\eta - \tau\omega - \tau\epsilon - \tau\alpha - \tau\eta,$$

L'aspect hypolydien (mode de *fa*) est aussi « féminin » que le lydien, les autres octaves étant plus « masculines ».

Est-ce là que résidait le secret de l'*éthos* des Systèmes ? Ce n'est pas certain, et Aristide n'est guère précis.

Il ne l'est pas davantage quand il parle de la *πρῆτα*, l'une des opérations qui concourent à la composition mélodique. On lit à son propos : « Par elle, nous savons lesquels des sons il faut rejeter, et combien de fois il faut retentir chacun d'eux ; elle nous apprend aussi par quel son il faut commencer (une mélodie) et sur lequel il faut terminer ; elle révèle en outre l'*ῥθος*⁴⁴. » Commentons ce passage :

⁴² *τε* est réservé au proslambanomené et à la mèse ; *τα* - *τι* - *τω* s'appliquent, du grave à l'aigu, aux trois sons graves d'un tétracorde.

⁴³ Ce que ne fait pas A. Q., malheureusement, alors qu'il précise l'*éthos* de certaines tonalités (p. 81) : ton dorien, mixte ; ton phrygien : mixte ; ton lydien : féminin ; tons intermédiaires (lydien et éolien) : fluctuant entre les deux tonalités qui les encadrent dans la série des quinze tons hellénistiques.

⁴⁴ P. 29. — L. Zanoncelli (o.c., p. 131) prête à la définition de la *πρῆτα* que donne A. Q., celle de Cléonide, lequel dit (*Introduct. Harm.*, § 14, p. 207 J) : « La *πρῆτα* est l'émission fréquente d'un son. » — Sur la foi de ce passage, on a cru parfois qu'il s'agissait d'une note répétée plusieurs fois (sur une même voyelle ?), J. Chailley (*La Mus. gr. ant.*, p. 210) parle de « sons répétés ». — En tout cas, Cléonide ne dit pas que tel son était émis plusieurs fois de suite ; en outre, on ne voit pas pourquoi le choix d'un tel ornement constituerait l'opération « la plus utile » (A. Q., 81.4) pour l'élaboration d'une mélodie.

- a. Rejeter certains sons : ceci fait allusion, on peut le supposer, à des gammes défectives, par exemple certaines *ἀρμονίαι* des « très, très anciens » (cf. *supra*) et une gamme dont il reste une trace dans les deux *Hymnes delphiques*⁴⁵;
- b. Répéter tel ou tel son : je renvoie à un article⁴⁶ où j'ai mis en évidence l'importance que prend, dans une composition antique, un degré privilégié, la « mèse mélodique »⁴⁷, qui est généralement le plus fréquent et qui sert de pôle d'attraction à la mélodie;
- c. Commencer et terminer sur tel ou tel son : outre la « mèse mélodique », une mélodie privilégie les deux degrés extrêmes (à l'aigu et au grave) de l'aspect d'octave sur lequel elle est fondée; elle commence et se conclut presque toujours sur l'un des trois degrés privilégiés⁴⁸;
- d. Pourquoi la notation révèle-t-elle l'ἦθος? Vraisemblablement parce que les sons retenus, y compris les degrés privilégiés, impliquent qu'on se

⁴⁵ Il s'agit de la gamme dite « Spondeion » (cf. Ps.-PLUT., *De Mus.*, § 11), où un degré (la lichanos) était omis. — À l'exception de l'*Hymne delphique* n° 19, où le si bémol est toujours absent, et des première et dernière sections du n° 20, où le do n'apparaît pas, les mélodies conservées ne présentent apparemment pas de lacune intentionnelle à l'intérieur de l'octave modale. Est-ce parce qu'elles sont moins anciennes et que les caractères modaux se sont estompés avec le temps?

⁴⁶ *Accents, mélodie et modalité dans la musique antique*, dans *L'Antiquité Classique*, 50 (1981), p. 306-317.

⁴⁷ Quatrième degré en partant du grave d'un aspect d'octave. En ton dorien, où l'octave chorale revêt l'aspect dorien, la mèse mélodique coïncide avec la mèse du ton. Ceci explique que, par analogie avec le système dorien, référence constante des théoriciens, le terme « mèse » ait pu s'appliquer, quand il s'agit d'autres tonalités, à un son qui n'est pas la mèse du ton.

⁴⁸ Relevons les cas en numérotant les fragments d'après l'édition de Pöhlmann et en représentant par M la mèse mélodique, par I le degré inférieur de l'octave modale et par S le degré supérieur de cette octave :

Initiale : M : 2, 32;

I : 19 C;

S : 20 C et F;

saut de M à S : 1, 4, 18, 20 D et G;

saut de I à S : 20 H.

Finale : M : 1, 2, 4, 5, 37;

I : 18, 19 A, 20 E-F-H, 30, 34;

S : 20 C et F.

Tous les débuts et les finales mélodiques dont on a conservé la notation sont représentés dans ce relevé, à de très rares exceptions près.

trouve dans une tonalité et une *ἀρμονία* données, cette *ἀρμονία*⁴⁹ étant sans doute, dès qu'on a affaire à une mélodie d'époque assez récente, un aspect d'octave.

*
*
*

De fait, pourquoi refuserait-on aux aspects d'octave l'appellation de « modes » dans le sens où nous disons « mode d'*ut*, mode de *ré*, etc. »? L'analyse des mélodies antiques permet de vérifier leur caractère nettement modal⁵⁰ et de constater en outre que le mode dorien, « viril », convient au caractère religieux des *Hymnes delphiques* (n° 19-20), tout comme le mixolydien, aussi « masculin » que le dorien, a paru décent à Mésomède pour trois de ses pièces adressées aux dieux (n° 1, 2, 4), alors que pour son *Hymne à Némésis* (n° 5), il a préféré le phrygien, qui confère à la mélodie un relief caractéristique qu'on retrouve dans l'Épithaphe de Seikilos (n° 18).

Il est parfois difficile de définir l'aspect d'octave dans les fragments mutilés; on y découvre toutefois des traces assez nettes de dorien⁵¹, de phrygien⁵² et d'hypophrygien⁵³.

Il est remarquable qu'aucune mélodie conservée ne semble écrite en « mode » lydien ou hypolydien, les plus « féminins » des aspects d'octave. Le dorien, avec son voisin mixolydien, et le phrygien, avec son voisin hypophrygien⁵⁴, sont restés les favoris, même à une époque très éloignée de celle où le Socrate de la *République* préconisait l'emploi de la *Δωριστή* et de la *Φρυγιστή*.

⁴⁹ Il ne doit pas s'agir uniquement des *ἀρμονίαι* « transmises par Damon » (p. 80), c.-à-d. des « très, très anciennes », puisqu'A. Q. dit que « l'école de Damon aussi (καί) » croit au caractère éducatif des sons d'une *ἀρμονία*.

⁵⁰ Je me suis livré à cette vérification dans l'article cité en n. 46.

⁵¹ N° 32, 37.

⁵² N° 30, 31, 33, 36, 38, 39.

⁵³ N° 34.

⁵⁴ Dorien et mixolydien sont tous deux formés de tétracordes du même type « dorien »; phrygien et hypophrygien sont tous deux formés de tétracordes du même type « phrygien » (cf. *supra*).