

ZWEITE ABTEILUNG:

AUFSÄTZE.

—=—  
L'Octoëchos Syrien.

Par

Dom J. Jeannin et Dom J. Puyade, O. S. B.

I. Etude historique.

La pratique actuelle — L'Octoëchos d'après Bar Hébraeus — Origines de l'Octoëchos — L'Octoëchos dans le rite Syrien du VI<sup>e</sup> au VIII<sup>e</sup> siècle. Les Hymnes de Sévère — Les modes grecs en Orient aux premiers siècles du Christianisme.

I — Le mot d'Ὀκτώηχος qui étymologiquement suggère l'idée de huit modes canoniques adoptés pour le chant ecclésiastique a revêtu, grâce à la liturgie byzantine, une signification plus extensive. Il désigna tout d'abord le groupement factice de pièces liturgiques cataloguées en huit séries suivant le mode sur lequel elles sont exécutées. De ce procédé ingénieux il a enfin passé au livre lui-même qui contenait les morceaux ainsi distribués. Et depuis de longs siècles le terme d'Octoëchos ne désigne plus que la saison du bréviaire correspondant au temps après la Pentecôte. Ces diverses acceptions de l'Ὀκτώηχος se retrouvent ainsi dans une certaine mesure dans le rite syrien. Sous le nom de « اڤختادس » (« ikhadias »), les Syriens entendent les huit modes qui, à l'exclusion de tout autre, composent le système musical du rite.<sup>1</sup> Sous le nom de « كتاب اڤختادس الاربعة اوجادس » « livre des huit tons ou modes », l'Eglise Jacobite, à partir du XVI<sup>ème</sup> siècle, désigne son bréviaire festival de Pâques au commencement de l'année litur-

<sup>1</sup> Ce système musical ne s'applique qu'aux chants rythmés proprement dits et à la psalmodie. Pour les autres récitatifs et surtout les *houssaié* « اڤختادس », les Syriens ont adopté les modes vulgaires de Syrie et de Mésopotamie: modes turcs, arabes, persans, kurdes etc. Sous le nom des Syriens il est bien entendu que nous rangeons aussi bien les Jacobites que les Syriens unis.

gique (premier dimanche de Novembre). Mais cette dernière acception est, comme on le voit, très tardive et n'est qu'un calque du procédé byzantin de l'Ὀκτώηχος.<sup>1</sup> Il n'en est pas de même des deux premiers sens. Les Syriens connaissent depuis fort longtemps le système musical de huit modes liturgiques exécutés durant l'année ecclésiastique d'après les lois d'un roulement régulier. On sait que les Jacobites possèdent deux sortes de bréviaire:<sup>2</sup> le bréviaire ferial contenant un office complet pour tous les jours de la semaine et le bréviaire festival pour les dimanches et fêtes de l'année. Ces deux bréviaires se complètent mutuellement de telle sorte que, le second n'ayant pas d'office propre, on retombe dans le premier. Au point de vue du roulement tonal ils obéissent à des règles différentes.<sup>3</sup> La loi générale qui régit le bréviaire festival, c'est que depuis le premier dimanche de Novembre — caput anni ecclesiastici — chaque dimanche a un ton spécial, du premier au huitième, ce qui constitue des séries de huit dimanches allant de Novembre à Noël, de Noël au Carême, du Carême à Pâques, de Pâques à Pentecôte. Après la Pentecôte les séries se poursuivent jusqu'au premier dimanche de l'année suivante. Les fêtes qui tombent dans l'intervalle ont le plus souvent des tons spéciaux. Le bréviaire ferial est soumis à des lois plus compliquées. Les Laudes ou ܠܘܕܝܘܬܐ = Ὕρθρος et les Vêpres — suivies de Complies — ont des tons spéciaux suivant un ordre assez irrégulier selon les jours de la semaine.<sup>4</sup> Quant aux Vigiles et aux «petites heures», elles s'exécutent dans le ton plagal de celui qui affecte le dimanche précédent; de façon que si le ton dominical est le premier, celui de la semaine sera le cinquième;

<sup>1</sup> Cfr. Baumstark, *Festkreis und Kirchenjahr der syrischen Jakobiten*. 1910, p. 84 et 167 sq.

<sup>2</sup> Baumstark, op. cit. p. 26 sq.

<sup>3</sup> Nous donnons ici le résumé des rubriques du bréviaire ferial, édit. Rahmani, p. 5 seq. et du bréviaire festival, édition de Mossoul, p. 55 sq.

<sup>4</sup> Les Vêpres du lundi et du mardi sont du 6<sup>ème</sup> ton. L'Ὕρθρος du lundi du 2<sup>ème</sup> ton; celui du mardi du 8<sup>ème</sup>. Les Vêpres et l'Ὕρθρος du mercredi sont du 7<sup>ème</sup> ton. Les Vêpres du jeudi du 5<sup>ème</sup>. L'Ὕρθρος du jeudi du 1<sup>er</sup>. Les Vêpres du vendredi et du samedi du 8<sup>ème</sup>. L'Ὕρθρος du vendredi du 6<sup>ème</sup>. L'Ὕρθρος du samedi du 8<sup>ème</sup>.

si c'est le second, le ton ferial sera le sixième, ainsi de suite et vice versa. On aura remarqué que les tons plagaux, comme dans le système grec, sont les tons cinq, six, sept et huit, et non comme dans le chant grégorien les tons pairs deux, quatre, six et huit.

Nous retrouvons ici les grandes lignes de l'Octoëchos byzantin tel qu'il se pratique aujourd'hui. Le roulement des tons est identique sauf que le point de départ est un peu différent. Celui des Grecs est situé à Pâques. Mais, comme nous le verrons, c'était aussi le point de départ des Syriens au temps de Bar Hébræus. Les tons spéciaux pour les fêtes varient aussi quelquefois pour les deux rites;<sup>1</sup> mais ce qu'il y a de curieux, c'est que le ton du canon byzantin — souvent différent du ton général de la fête — est à peu près constamment le ton prescrit pour la fête syrienne. L'identité est encore plus parfaite si l'on se reporte à un passage de Bar Hébræus<sup>2</sup> (*Ethicon*, édit. Bedjan, p. 69 à 72). Ces rapprochements ne manquent pas de jeter une certaine lumière sur les emprunts liturgiques du rite syriaque au rite byzantin. Les « canons » sont en effet un genre hymnologique byzantin qui a passé dans la liturgie syrienne sous le nom de « Canons grecs » **قنونات يونانية**. Les compositions des célèbres mélodes du septième et du huitième siècle, grâce à une traduction, ont été ainsi appropriées par les Syriens. Ceux-ci leur ont conservé le mode sur lequel elles étaient exécutées, ce qui semblerait supposer que même la mélodie grecque avait passé dans le rite syriaque. Mais cependant, d'après les rares échantillons de canons syriens dont on puisse retrouver l'ori-

<sup>1</sup> Les grecs prévoient plusieurs tons pour la même fête et dans tous les cas des canons de plusieurs modes. Pour les Syriens il n'y a guère que la fête de Pâques et le dimanche in Albis qui admettent un mélange de plusieurs tons. En principe, le ton du « canon grec », d'après les rubriques du bréviaire édit. Mossoul, p. 55, est distinct de celui du jour, mais en fait les divergences sont exceptionnelles, ainsi pour la circoncision.

<sup>2</sup> Ce curieux morceau trouvera sa place naturelle dans la deuxième partie de notre travail: l'Octoëchos syrien au point de vue musical. Le savant Jacobite essaie de déterminer « les raisons naturelles » de la distinction des huit tons. De ces raisons il déduit la convenance de tel ton pour rendre le symbolisme de telle fête.

ginal grec, les divisions rythmiques ne sont pas semblables. Nous n'avons personnellement trouvé qu'un hirmus divisé exactement de la même façon dans les deux bréviaires.<sup>1</sup>

II — Cependant le même Bar Hébræus esquissant ailleurs<sup>2</sup> — malheureusement d'une manière trop brève — les règles liturgiques du rite syriaque, donne incidemment celles qui concernent les tons ecclésiastiques. «Et pour ce qui est des tons de dimanches, à partir du dimanche nouveau (dimanche de Quasimodo) le deuxième ton suit le premier, le troisième le second, et ainsi de suite; et pour les jours ordinaires le cinquième s'attache au premier, le sixième au second, le septième au troisième, le huitième au quatrième, et vice versa.

ܐܘܬܘܚܝܘܬܐ ܕܥܒܪܗܡܐ ܕܡܫܝܚܐ ܕܡܫܝܚܐ ܕܡܫܝܚܐ ܕܡܫܝܚܐ ܕܡܫܝܚܐ  
ܠܐܘܬܘܚܝܘܬܐ ܕܡܫܝܚܐ ܕܡܫܝܚܐ ܕܡܫܝܚܐ ܕܡܫܝܚܐ ܕܡܫܝܚܐ ܕܡܫܝܚܐ  
ܕܡܫܝܚܐ ܕܡܫܝܚܐ ܕܡܫܝܚܐ ܕܡܫܝܚܐ ܕܡܫܝܚܐ ܕܡܫܝܚܐ ܕܡܫܝܚܐ ܕܡܫܝܚܐ».

En dépit du laconisme de ce texte, nous retrouvons ici les deux lois générales de l'Octoëchos syrien actuellement en vigueur: le roulement des huit tons pour les dimanches de l'année, et l'usage des tons plagaux aux jours de férie.

Avons-nous encore affaire ici à un emprunt au rite byzantin? Il est difficile de se prononcer là-dessus d'une manière décisive. On aimerait à pouvoir retrouver dans la tradition syrienne trace de ce roulement tonal; mais, à notre connaissance du moins, on n'a signalé encore aucun texte là-dessus. Cette question du roulement tonal est intimement liée à la formation de l'année liturgique, des dimanches surtout, qui en constituent les étapes les plus importantes. Or il semble bien que le point de départ primitif de ce roulement ait été le temps après la Pentecôte. C'est pour cette période liturgique, la plus vague et la moins remplie de

<sup>1</sup> Une étude directe sur les anciens manuscrits serait peut être plus fructueuse en détails concernant les relations des deux rites au point de vue musical, à l'époque de leurs échanges liturgiques. Le bréviaire de Mossoul a donné relativement peu de place à l'élément des «canons grecs» — un seul canon et souvent fort abrégé pour chaque grande fête. — L'élément araméen, comme de juste, est beaucoup mieux représenté. On trouvera dans M. Baumstark op. cit. p. 126, en note, la liste des canons syriens qu'on peut vérifier dans les livres liturgiques grecs.

<sup>2</sup> *Nomocanon*, édit. Bedjan, p. 67.

mystères, qu'a été préconisé le procédé ingénieux de l'Octoëchos. C'est de là qu'il a dû s'étendre sur tout le reste de l'année liturgique. Au temps de Bar Hébræus, nous l'avons vu, on commençait au dimanche de Quasimodo. Plus tard on trouva plus naturel sans doute de prendre comme tête de ligne, le premier dimanche de l'année ecclésiastique.<sup>1</sup> Les dimanches de l'Avent Syrien formaient avec ceux de la consécration et de la dédicace de l'Eglise une série de huit dimanches. Puis la Noël avec les dimanches de l'Epiphanie constituaient une nouvelle série. Le Carême, la Semaine de Pâques, les dimanches après Pâques et le temps après la Pentecôte venaient tout naturellement poursuivre ce roulement régulier. De sorte qu'ici encore nous penserions à un développement du système byzantin de l'Octoëchos. Par contre, nous ne trouvons pas trace dans le rite grec de cet usage d'exécuter les heures canoniales de la semaine dans le plagal du ton dominical. Cet usage doit cependant être très ancien puis qu'il existait au temps de Bar Hébræus. Dans un vieux *صوت* du couvent Jacobite de St. Marc, provenant du célèbre monastère syrien de sainte Marie du désert de Scété en Egypte,<sup>2</sup> la collection des *صوت* est rédigée d'après cette loi des tons plagaux. Tons 1, 5, 2, 6, 3, 7, 4, 8.

III — La tradition est unanime à attribuer «l'Octoëchos» à St. Jean Damascène. Cependant quand il s'agit de définir nettement ce dont on est redevable au célèbre mélode, on se trouve bien embarrassé. Ne faut-il lui attribuer qu'une réforme liturgique consistant dans le groupement artificiel des pièces liturgiques d'après les huit tons? Ou serait-il aussi l'inventeur du système musical des huit tons ecclésiastiques?

<sup>1</sup> Le dimanche de la Consécration de l'Eglise est donné comme inaugurant l'année ecclésiastique dans le ms. *British Museum*, *add.* 17.272, du XII<sup>e</sup> siècle. Baumstark, *op. cit.* p. 167.

<sup>2</sup> D'après une note en carchouni à l'intérieur du ms.: «La miséricorde de Dieu soit sur celui qui a légué ce livre au couvent de Notre Dame Mère de Dieu de Scété et aussi sur celui qui a pris soin de le rendre une seconde fois au monastère de Scété». Cette note semble avoir échappé à M. Baumstark. Le ms. semble être du XII<sup>e</sup> ou du XIII<sup>e</sup> siècle. C'est aussi l'opinion de M. Tisserant à qui nous l'avons montré.

tiques et, par surcroît, le réformateur de la notation musicale dite ekphonétique à laquelle il substitua la notation dite damascénienne? Rien dans ses écrits ne semble prouver qu'il ait eu un talent musical extraordinaire, ou que son attention ait été portée vers une réforme musicale proprement dite. Aussi l'opinion tend-elle à se généraliser qui n'attribue au Damascène qu'une simple réforme liturgique.<sup>1</sup>

Au reste la tradition manuscrite syrienne est une preuve que le système musical des huit tons est tout à fait indépendant de l'Octoëchos damascénien, et lui est bien antérieur. L'Eglise monophysite, en effet, a conservé avec un religieux respect un hymnaire qui forme le pendant de l'œuvre de St. Jean Damascène, «l'Octoëchos» de Sévère, patriarche monophysite d'Antioche de 512 à 519.<sup>2</sup> C'est cette précieuse collection qu'il nous reste à étudier en détail.

Le nouveau patriarche d'Antioche à peine installé sur son trône semble avoir montré beaucoup de zèle apostolique dans sa charge. Son biographe Jean bar Aphtonia<sup>3</sup> s'étend avec complaisance sur ses austérités et sur les réformes accomplies par lui. Son premier soin, nous dit-il, fut de renvoyer tout le personnel culinaire du patriarcat. Avec le même zèle que mirent Ezéchias et Josias à détruire les hauts lieux et les statues de Baal, on le voit renverser les bains et détruire toute trace d'une vie molle et luxueuse. Tous ses soins se portent vers l'instruction de son peuple et la splendeur du culte. «Comme il voyait que le peuple d'Antioche se plaisait aux chants, les uns aux chants de la tente<sup>4</sup> (théâtre), les autres à ceux des poètes d'église, il descendit donc à cette passion, à l'instar d'un père qui bal-

<sup>1</sup> Christ, *Anthologia graeca carminum christianorum*, p. CXXIV — *Echos d'Orient*, 1898, p. 356 sq. — Rebours, *Traité de Psaltique*, p. 276.

<sup>2</sup> Il a été édité par la *Patrologia Orientalis*, tome VI, p. 1 à 180, et VII, p. 795 à 802.

<sup>3</sup> Cfr. *Patrologia Orientalis*, t. II, p. 243, 44, 45. Cfr. également *Revue de l'Orient chrétien*, 1900, p. 297 sq.

<sup>4</sup> M. Nau R. O. C. l. c., traduit par chants du tabernacle = psaumes. Il semble bien qu'il s'agisse ici de théâtre comme le traduit M. Kugener P. O. l. c.

butie avec ses enfants et ayant établi des psaltes,<sup>1</sup> il composa des hymnes et les leur donna . . .

ܘܒܢܝܗܘܢ ܘܥܫܝܘܫܘܢܗܘܢ ܘܥܫܝܘܫܘܫܘܢܗܘܢ ܘܥܫܝܘܫܘܫܘܢܗܘܢ  
ܘܥܫܝܘܫܘܫܘܢܗܘܢ ܘܥܫܝܘܫܘܫܘܢܗܘܢ ܘܥܫܝܘܫܘܫܘܢܗܘܢ ܘܥܫܝܘܫܘܫܘܢܗܘܢ  
ܘܥܫܝܘܫܘܫܘܢܗܘܢ ܘܥܫܝܘܫܘܫܘܢܗܘܢ ܘܥܫܝܘܫܘܫܘܢܗܘܢ ܘܥܫܝܘܫܘܫܘܢܗܘܢ  
ܘܥܫܝܘܫܘܫܘܢܗܘܢ . . .

Il leur donna non point de ces chants pervers et efféminés qui conduisent ceux qui s’y complaisent aux délices de la perte et non à la joie spirituelle, mais de ces chants pleins de tristesse et provoquant aux pleurs aimés de Dieu ceux qui les écoutent.

ܘܥܫܝܘܫܘܫܘܢܗܘܢ ܘܥܫܝܘܫܘܫܘܢܗܘܢ ܘܥܫܝܘܫܘܫܘܢܗܘܢ ܘܥܫܝܘܫܘܫܘܢܗܘܢ  
ܘܥܫܝܘܫܘܫܘܢܗܘܢ ܘܥܫܝܘܫܘܫܘܢܗܘܢ ܘܥܫܝܘܫܘܫܘܢܗܘܢ ܘܥܫܝܘܫܘܫܘܢܗܘܢ  
ܘܥܫܝܘܫܘܫܘܢܗܘܢ ܘܥܫܝܘܫܘܫܘܢܗܘܢ ܘܥܫܝܘܫܘܫܘܢܗܘܢ ܘܥܫܝܘܫܘܫܘܢܗܘܢ  
ܘܥܫܝܘܫܘܫܘܢܗܘܢ . . .

Le résultat de ces compositions fut que les théâtres furent délaissés et l’église beaucoup plus assiduellement fréquentée. Aux jours de calamités publiques les places étaient converties en églises où l’on chantait à l’envi les hymnes de Sévère.

Le recueil de hymnes de Sévère<sup>2</sup> constitua dès le VI<sup>e</sup> siècle le répertoire religieux du patriarcat d’Antioche. Comme on l’a vu d’après le biographe du célèbre patriarche, ce recueil eut un succès considérable. Mais sa chute prématurée du patriarcat d’Antioche dut en restreindre l’influence dans les milieux orthodoxes. Dans tous les cas les monophysites syriens s’empressèrent de recueillir l’héritage littéraire de leur illustre chef, «cet homme remarquable en science théologique, notre grand Sévère», dira un jour Bar Hebræus.

<sup>1</sup> Et non des psaumes, comme le traduit M. Nau. Le verbe *ܘܥܫܝܘܫܘܫܘܢܗܘܢ* insinue qu’on a affaire à des personnes.

<sup>2</sup> On n’est pas obligé à ne voir dans ce recueil que des compositions personnelles de Sévère. Puisqu’il condescendit au goût du peuple pour les poètes ecclésiastiques, quelques unes de leurs œuvres durent sans doute trouver grâce à ses yeux. Il ne serait donc pas impossible que le recueil sévérien contint plusieurs pièces liturgiques faisant partie du vieux répertoire religieux du patriarcat d’Antioche au cinquième et au quatrième siècle. Bien plus, grâce au texte si formel de Theodoret, P. Gr. tome CXXXIX, col. 1390, on peut affirmer que plusieurs de ces pièces avaient un original syrien venu peut-être du centre liturgique si florissant d’Edesse.

(*Ethicon*, édit. Bedjan, p. 65.) Mais la situation nouvelle imposée par les circonstances au rite monophysite, lui rendait difficile une utilisation telle quelle de ce recueil. Une traduction syriaque s'imposait, le centre du rite étant, non plus la Syrie hellénisée, mais la Mésopotamie araméenne. Cette version fut réalisée au commencement du VII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup> par un certain Mar Paul d'Edesse qui se distinguait au premier rang de ces traducteurs liturgiques; on lui doit en effet la version des œuvres de saint Grégoire de Nazianze.<sup>2</sup> Cette traduction nous est parvenue avec quelques compositions postérieures de Jean bar Aphthonia, de Jean Psaltès etc. dans une édition critique de Jacques d'Edesse. Une note qui clôt cette édition est pour nous la source des renseignements les plus précieux au point de vue hymnographique et musical.<sup>3</sup> «Avec tout le soin possible j'ai distingué les paroles du docteur (Sévère) de celles qui ont été ajoutées par le même Mar Paul, afin que fût égale la quantité des mesures dans le chant, à cause de la brièveté et réduction des paroles dans la langue syrienne en comparaison du langage grec.

ܘܒܗܘܢ ܕܡܫܘܪܝܢ ܕܡܫܘܪܝܢ ܕܡܫܘܪܝܢ ܕܡܫܘܪܝܢ ܕܡܫܘܪܝܢ  
 ܕܡܫܘܪܝܢ ܕܡܫܘܪܝܢ ܕܡܫܘܪܝܢ ܕܡܫܘܪܝܢ ܕܡܫܘܪܝܢ ܕܡܫܘܪܝܢ  
 ܕܡܫܘܪܝܢ ܕܡܫܘܪܝܢ ܕܡܫܘܪܝܢ ܕܡܫܘܪܝܢ ܕܡܫܘܪܝܢ ܕܡܫܘܪܝܢ  
 ܕܡܫܘܪܝܢ ܕܡܫܘܪܝܢ ܕܡܫܘܪܝܢ ܕܡܫܘܪܝܢ ܕܡܫܘܪܝܢ ܕܡܫܘܪܝܢ

Pendant que j'ai écrit les paroles du docteur en encre, celles qui ont été ajoutées je les ai écrites en rouge (*σηρικόν*). Et celles que le même traducteur a changées pour la même raison afin qu'il y ait égalité de mesure de paroles avec le chant des paroles grecques, je les ai écrites en petits caractères et entre les lignes, afin que tu saches facilement et quand tu le voudras comment elles sont en grec».

Cette précieuse note nous exprime pour le mieux les caractères de l'une et de l'autre édition. Paul a un but essentiellement pratique. Il a sous les yeux un hymnaire grec très populaire et assez complet pour les besoins liturgiques

<sup>1</sup> De 619 à 629 d'après M. Brooks, *Patrol. Or.*, tome VI, préface.

<sup>2</sup> Duval, *Litt. syriaque*, p. 311, 312.

<sup>3</sup> *Patrol. Orientalis*, VII, p. 801, 802.

du courant de l'année. Mais ce recueil ne semble plus répondre aux besoins actuels du rite; la langue n'est pas celle du nouveau centre monophysite. Combien plus utile il serait si on pouvait lui donner une forme araméenne! Mais devant lui se dresse un obstacle: comment, sous cette nouvelle enveloppe, pourra-t-on l'exécuter avec les mélodies anciennes? C'est ici que se manifeste son procédé ingénieux. Il arrangera sa traduction de manière qu'au point de vue rythmique le syriaque corresponde de tout point avec l'original. Ainsi accommodé aux nouvelles exigences, l'ancien recueil continuera son office et reprendra sur le terrain araméen l'influence perdue dans le patriarcat orthodoxe d'Antioche.

Cependant au milieu de la fureur d'hellénisme qui sévissait dans le monde syrien du VII<sup>e</sup> siècle, cette traduction, si appréciable fût-elle au point de vue pratique, ne satisfaisait pas tout le monde. L'esprit critique d'un Jacques d'Edesse se trouva sollicité à reviser minutieusement la traduction de Mar Paul, démarquant ingénieusement ce qui était dans l'original grec de tout ce que le premier traducteur avait été obligé soit d'ajouter soit de changer pour atteindre son but liturgique. C'est ce travail critique des plus intéressants qui nous a été conservé dans le précieux ms. *British Museum, add. 17.134*. Par lui nous pouvons atteindre par-dessus la première traduction de Paul jusqu'à l'original grec perdu sans retour. L'édition de Jacques ne paraît pas du tout avoir eu un but liturgique, tout au contraire semble l'exclure; cet appareil critique avec polychromie et gloses interlinéaires n'est guère de mise dans un livre liturgique. Cependant dans la suite il arriva à supplanter l'édition de Paul qui tomba en désuétude.

Mais il nous faut étudier le *ms. 17.134* au point de vue de l'Octoëchos qui seul nous occupe ici. Nous avons noté soigneusement au commencement de cette étude les différentes acceptions du mot «Octoëchos». Si nous le prenons dans le sens dérivé de collection d'hymnes ordonnées suivant les huit tons ecclésiastiques, il est évident que notre recueil ne mérite pas le nom d'Octoëchos. Car le principe qui a guidé Sévère,

c'est de suivre dans sa marche le cours de l'année liturgique. En tête viennent les fêtes des Notre Seigneur, depuis la Noël — qui ouvrait l'année ecclésiastique à Antioche — jusqu'à la Pentecôte. Puis ce sont les Saints toujours classés d'après la place qu'ils occupent dans l'année liturgique; les Saints Innocents, la Mère de Dieu, Saint Jean-Baptiste, Saint Etienne, Saint Basile et Saint Grégoire, etc. Enfin la seconde partie du recueil comprend les répons de communion, des offices du matin ou du soir, les pièces liturgiques à exécuter avant ou après les lectures scripturaires, etc. C'est l'ordonnance adoptée par le *ms. 17.134*, et tout fait supposer qu'elle est originale. Mais dans les siècles postérieurs elle a été profondément modifiée, suivant les caprices des scribes ou plutôt suivant les besoins liturgiques individuels. «Je ne sache pas, dit M. Brooks,<sup>1</sup> qu'il se trouve deux manuscrits identiques à ce point de vue de l'ordonnance». Or le seul British Museum en compte une quarantaine qui s'échelonnent du IX<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle.<sup>2</sup> A partir du douzième ou du treizième siècle le principe de l'Octoëchos, ou disposition des pièces liturgiques suivant les huit tons, obtient gain de cause. Le *ms. add. 14.723* est un témoin de cette victoire.<sup>3</sup> C'est donc à ce point de vue tout à fait improprement que nous pourrions appeler «Octoëchos» et l'original et les premières traductions du recueil de Sévère. Mais cela veut-il dire que les hymnes de ce recueil n'étaient pas exécutées suivant le système musical des huit tons canoniques? C'est là une tout autre question. Cette habitude de grouper les morceaux liturgiques d'après les huit tons a été, nous l'avons vu, préconisée par Saint Jean Damascène. Mais cette réforme d'aspect tout pratique n'empêche pas l'indépendance et l'antériorité du principe musical en question. De fait, le *ms. 17.134* absolument étranger au système damascénien porte des notations de mode quoique en petit nombre. M. Brooks, l. c. semble douter du caractère primitif de cette notation; cependant on

<sup>1</sup> *Patrol. Orient.* t. VI, préface.

<sup>2</sup> Catalogue Wright, p. 339 à 359.

<sup>3</sup> Wright, p. 358.

ne saurait trop en reculer la date, vu qu'à la fin du VIII<sup>e</sup> et au commencement du IX<sup>e</sup> siècle plusieurs manuscrits portent la notation complète. Dans le *ms. add. 17.207* du VIII<sup>e</sup> ou du IX<sup>e</sup> siècle: «Hymnes de Sévère pour diverses fêtes ou occasions»;<sup>1</sup> de même dans le *ms. add. 14.514* du IX<sup>e</sup> siècle, qui contient la révision de Jacques d'Edesse, «le titre de chaque hymne est accompagné par une lettre en marge indiquant le ton d'après lequel elle doit être chantée.»<sup>2</sup> Or il faut bien remarquer qu'ici comme en toutes choses la pratique a précédé de beaucoup la théorie. Toute notation musicale suit une longue période d'exécution pratique. Peut-être le mouvement de musique religieuse qui redouble d'intensité dans le monde hellénique à partir du huitième siècle eut-il un léger contrecoup dans celui des Syriens et les déterminait-il à fixer par cette notation la tonalité de leurs morceaux liturgiques. Mais il serait bien étrange qu'une collection d'hymnes traditionnelles et très populaires ait subi à cette époque une véritable révolution musicale. A la fin du septième siècle la traduction de Paul était encore en pleine vigueur; Jacques d'Edesse en fait un grand éloge et se garde bien dans son édition d'en altérer la teneur. Ce second travail n'ayant aucun caractère liturgique, il est à croire que la première traduction eut encore cours durant tout le huitième siècle.<sup>3</sup> Vers la fin de ce siècle alors se serait produit cette révolution musicale qui en si peu de temps aurait bouleversé les lois musicales traditionnelles. Un demi siècle ou même un siècle ne suffisent pas dans l'Orient routinier à altérer si complètement le caractère musical de morceaux liturgiques identiques. On ne voit pas non plus comment l'influence hellénique se fût bornée uniquement à la notation du mode des pièces chantées. Pourquoi ne trouve-t-on aucune trace de

<sup>1</sup> Catalogue Wright, p. 365, 66.

<sup>2</sup> Wright, p. 341. Nous devons tous ces renseignements à l'aimable M. Nau.

<sup>3</sup> Le *ms. add. 18.806* du IX<sup>e</sup> siècle ne tient presque aucun compte des corrections de Jacques; les quelques gloses qui s'y trouvent sont marquées entre les lignes, ce qui prouve le peu de cas qu'on en faisait au point de vue pratique et musical.

notation musicale mélodique dans les hymnaires syriaques? Tout porte donc à croire que les Syriens ont suivi au point de vue musical un sillon traditionnel indépendant. Cette indépendance est manifestée par le maintien plusieurs fois séculaire de l'ordonnance sévérienne de l'année liturgique par opposition au système damascénien qui ne prévalut que tardivement comme nous l'avons remarqué plus haut. Si donc rien ne nous pousse à supposer un hiatus musical vers la fin du VIII<sup>e</sup> siècle, nous pouvons remonter bien plus haut encore. Rien de plus aisé en effet de passer de la traduction de Paul jusqu'à l'original grec: la note finale de l'édition de Jacques d'Edesse plus haut citée, nous est une preuve que les lois musicales de l'original ont dû passer tout entières dans l'œuvre syriaque, non seulement quant à la tonalité des pièces, mais même jusqu'à leurs mélodies. On ne comprendrait pas autrement ce maintien rigoureux des mesures rythmiques au dépens de la fidélité de la traduction. Si cet original ne peut être sûrement celui même de Sévère, nous sommes dans tous les cas dans le courant du VI<sup>ème</sup> siècle.

Nous pouvons donc affirmer sans témérité aucune que dans le courant du VI<sup>e</sup> siècle l'Octoëchos ou le système musical de huit tons ecclésiastiques était en vigueur dans le patriarcat d'Antioche.

IV — En remontant au delà du VI<sup>e</sup> siècle nous entrons pour ainsi dire dans la préhistoire de la musique religieuse. En fait de documents musicaux proprement dits nous ne possédons de cette époque que quelques débris, inappréciables sans doute en raison de leur rareté même, mais bien insuffisants pour nous faire une idée complète de la musique ancienne.<sup>1</sup> — Encore sont-ce là des débris de la musique profane exclusivement, et c'est à peine si nous pourrions en stricte rigueur parler de musique religieuse. Mais nous savons que

<sup>1</sup> Ce sont, pour le chant gnostique, les papyrus de Berlin et le papyrus W de Leyde, cfr. Ruelle et Poirée, *Le chant gnostico-magique des sept voyelles*, Solesmes, 1901. Pour le chant gréco-romain, un fragment de l'*Oreste* d'Euripide (papyrus Rainer), deux hymnes à Apollon, la chanson de Seikilos à Tralles, deux poèmes à la muse, et deux hymnes à Némésis. Cfr. Jan, *Melodiarum reliquiae*, Leipzig, 1899.

l'Eglise avec sa souplesse et sa facilité d'adaptation a su s'assimiler tous les éléments civilisateurs du milieu dans lequel elle a vécu. La musique n'a pas plus fait exception à la règle générale que les arts plastiques; et l'Eglise n'eut garde de négliger un élément appelé à jouer un rôle si considérable dans la liturgie. Déjà en possession de quelques ressources de par son origine juive, elle prit de bonne heure contact avec le monde gréco-romain «où elle se trouvait en face d'une technique et de formes musicales en partie différentes de ce que ses origines premières lui avaient légué. Réunir les unes aux autres, expliquer au moyen des théories en cours, ou appliquer à ces mêmes théories, les thèmes que lui avaient transmis traditionnellement les musiciens juifs, telle fut donc la tâche des chantres chrétiens pendant au moins quatre siècles». <sup>1</sup> De ce travail, qu'il ne nous est permis que de conjecturer directement, il ne nous reste que ce que la tradition orale a pu nous conserver pendant des siècles plus ou moins nombreux, jusqu'à ce qu'enfin on soit arrivé à fixer par l'écriture le répertoire musicale ecclésiastique. Mais notre but se bornant uniquement à rechercher l'origine du système musical des huit tons ecclésiastiques dans le rite syrien, nous ne ferons appel ici qu'aux textes historico-liturgiques dont nous pourrions extraire quelque utile renseignement pour notre sujet. Il faut noter tout d'abord qu'avant le VI<sup>e</sup> siècle l'Eglise d'Orient ne nous présente pas cet aspect morcelé de rites indépendants les uns des autres. Seule la secte Nestorienne s'est séparée du tronc commun pour se confiner dans son isolement. Cependant les autres chrétientés, tout en restant affiliées aux grands centres ecclésiastiques d'Antioche, d'Alexandrie et de Constantinople, vivent dans une certaine autonomie, surtout l'Eglise Syrienne protégée par son éloignement et aussi sa langue. Réunie autour de son centre naturel Edesse, la chrétienté araméenne jouit d'une prospérité sans égale, et nous offre le spectacle d'une vie intellectuelle et religieuse intense. Mais c'est surtout sur le terrain de la liturgie que

<sup>1</sup> Gastoué, *Les Origines du Chant Romain*, Paris, 1907, p. 42.

les progrès sont remarquables. Edesse, en effet, au IV<sup>e</sup> siècle voit accomplir une véritable révolution liturgique. C'est là que prennent naissance, et la psalmodie responsoriale, et l'antiphonie et surtout l'hymnodie, tous éléments appelés à se propager dans toute la chrétienté et à changer si profondément le caractère de la liturgie traditionnelle. Au milieu des textes concordants qui témoignent en faveur de l'origine édessénienne de ce renouveau liturgique, avons-nous quelque document intéressant la musique religieuse? Hélas! ici encore nous sommes réduits aux conjectures. La secte des gnostiques qui possédait à Edesse un puissant terrain d'action nous a bien laissé quelque traces de ses chants mystérieux. Nous savons par exemple, par le papyrus W de Leyde, qu'ils étaient en possession d'une échelle musicale composée de deux tétracordes conjoints d'espèce dorienne.<sup>1</sup> D'autre part la restitution musicale de quelques vocalises gnostiques<sup>2</sup> nous donne quelque idée du chant des anciennes hymnes chrétiennes. Mais tout cela est encore fort peu de chose et tout à fait insuffisant pour esquisser même les lois musicales de l'époque.

Saint Ephrem est, au point de vue hymnographique et musical, l'héritier direct de la secte gnostique d'Edesse. Il utilisa les règles métriques et, suivant toute probabilité, les mélodies popularisées par les compositions de Bardesane et d'Harmonius. Ses hymnes portent en tête l'indication du chant type sur lequel elle doivent se modeler. Ces indications, dans les manuscrits qui nous sont parvenus, se réfèrent à des compositions du saint, mais rien ne prouve qu'elles soient primitives, et que les pièces originales ne renvoyaient pas à des mélodies populaires qui jadis avaient revêtu les hymnes de Bardesane et de ses disciples.<sup>3</sup> La tradition manuscrite

<sup>1</sup> Ruelle et Poirée op. cit. p. 28.

<sup>2</sup> Gastoué op. cit. p. 28 et 29.

<sup>3</sup> C'est l'opinion formelle de Sozomène, *Histoire ecclés.* I. III. c. XVI. C'est aussi ce qu'indique le biographe syrien. Bedjan, *Acta Martyrum et Sanctorum*, tome III, p. 653.

«*وقال سميتا مسلتي حوب بسلا الهيا.*

«Et quand il vit combien l'erreur était attachée à ces paroles, il prit la convenance des paroles et des mélodies et mêla à ces dernières la crainte de Dieu.»

syrienne nous est une preuve amplement suffisante que les «hirmi» étaient interchangeable et qu'on se référait au texte le plus connu. Mais si intéressantes que soient ces indications, nous n'en pouvons rien tirer sur les lois musicales qui présidaient à l'exécution de ces hymnes. Cependant il y a dans la biographie syriaque de Saint Ephrem une expression qui serait peut-être à relever. Le saint, pour combattre l'influence des hérétiques et populariser ses compositions, établit des chœurs de religieuses. «Tous les jours elles s'assemblaient dans les églises aux jours de fêtes du Seigneur, aux dimanches et aux fêtes des martyrs. Et lui, comme un père au milieu d'elles il se tenait debout, cithariste spirituel, et il les dirigeait dans les chants variés. Et il leur montrait et leur enseignait la variation des tons. ܐܘܪܝܢܐ ܕܡܢ ܐܘܪܝܢܐ ܕܡܢ ܐܘܪܝܢܐ ܕܡܢ ܐܘܪܝܢܐ ܕܡܢ ܐܘܪܝܢܐ.» L'expression ܐܘܪܝܢܐ ܕܡܢ ܐܘܪܝܢܐ sert encore aujourd'hui pour désigner le roulement des tons ecclésiastiques.<sup>1</sup> Au reste il ferait double emploi avec la première expression ܐܘܪܝܢܐ ܕܡܢ ܐܘܪܝܢܐ.<sup>2</sup> Mais ce texte est par trop isolé pour en tirer une preuve rigoureuse du roulement des tons ecclésiastiques, et on ne peut être sûr qu'il n'est pas une détermination tardive provenant d'un rédacteur postérieur.

Force nous est d'orienter nos recherches dans le patriarcat d'Antioche, premier centre liturgique du monde hellénique à partir du IV<sup>e</sup> siècle. Ici encore les textes les moins stériles en données musicales sont ceux constatant les progrès de l'antiphonie et de l'hymnodie qui, depuis près de deux siècles, envahit sans cesse davantage le domaine de la liturgie jusque là réservé à peu près exclusivement aux pièces scripturaires. Et, de fait, le sort de la musique religieuse est intimement lié à cette évolution, en sa qualité d'ornement obligé sous lequel ce genre nouveau doit pénétrer dans la liturgie.

A ce point de vue l'historien du patriarche Sévère, dont nous avons cité un extrait plus haut, nous fournit quelques

<sup>1</sup> Cfr. Rubriques du bréviaire férial, édit. Rahmani, p. 5.

<sup>2</sup> Pour éviter ce double emploi, Duval, *Littérature syriaque*, p. 21, traduit la première expression par «chants alternatifs», d'où l'on a tiré un argument pour la psalmodie à deux chœurs. Il semble bien que ce soit une traduction forcée.

détails intéressants. Nous constatons tout d'abord que Sévère n'est pas un novateur. Comme le biographe de Saint Ephrem, l'auteur fait remarquer que le peuple d'Antioche avait un attrait singulier pour les chants et en particulier pour les compositions des «poètes d'église». Cette passion devait remonter jusqu'au IV<sup>e</sup> siècle, époque où Flavien et Diodore, au dire de Théodoret<sup>1</sup>, avaient emprunté aux églises syriennes l'usage d'intercaler dans la psalmodie antiennes et répons. Sévère, comme à regret semble insinuer le biographe, dut se plier au goût du peuple. Ne pouvant le contrecarrer, il prit le parti de l'éduquer et de le porter vers un genre religieux plutôt austère. Nous voyons bien poindre ici la mentalité monacale aussi bien chez Sévère que chez son historien. L'ascèse ne voyait point avec plaisir cette intrusion de l'hymnodie ou de l'antiphonie dans le domaine de la psalmodie traditionnelle. Aussi pendant plusieurs siècles s'efforça-t-elle de s'opposer de toute son énergie à l'envahissement de ce qu'elle taxait de relâchement. Nombreuses sont dans les «*Aprophtegmata Patrum*» les sévérités des colonnes de la vie solitaire à l'égard de ces nouveautés liturgiques. Qu'il nous suffise de mentionner l'abbé Pambo réputé pour son intransigeance à ce sujet.<sup>2</sup> Ces condamnations si sévères sont amenées le plus souvent par des anecdotes curieuses. Témoin cet abbé Paul de Cappadoce<sup>3</sup> qui, au V<sup>e</sup> siècle, s'enfuit à Constantinople, puis de là se dirigea sur Alexandrie, enfin vint se présenter au désert de Nitrie où l'austérité de la vie monastique ne manqua pas de lui paraître quelque peu effrayante. Mais ce qui, avoue-t-il, dépasse toute borne, c'est qu'on n'y chante ni canons ni tropaires. Et l'higoumène doit lui répondre: «καὶ τὰ τροπάρια καὶ κανόνας ψάλλειν καὶ ἤχους μελίζειν τοῖς κατὰ κόσμον ἱερεῦσιν τε καὶ λοιποῖς ἀρμόζον.»

<sup>1</sup> «Atque ut Theodorus Mopsuestenus scribit illam psalmodiae speciem quas antiphonas dicimus, illi ex Syrorum lingua in graecam transtulerunt et omnium prope soli admirandi hujus operis, omnibus orbis christiani hominibus auctores apparuerunt.» P. G. tome CXXXIV, col. 1390.

<sup>2</sup> Cfr. Pitra, *Hymnographie de l'Eglise grecque*, p. 42.

<sup>3</sup> Pitra, op. cit. p. 43. Ces récits, au dire de Pitra, l. c., appartiennent aux IV<sup>e</sup>, V<sup>e</sup>, VI<sup>e</sup> siècles.

Cet «*ἤχους μελίσειν*» est remarquable. Il s'agit ici probablement de modulations exécutées par le chantre sur un ton donné que l'on poursuivait ensuite durant tout le morceau ou plusieurs morceaux même. C'est encore ce qui arrive aujourd'hui dans la liturgie syriaque. Après la lecture évangélique le diacre récite ou chante une strophe rythmée qu'il fait suivre de l'acclamation: *στῶμεν καλῶς*. Cette acclamation, il la module dans une des tonalités vulgaires adoptées pour le chant des récitatifs durant la messe et les «*houssaié*» de l'office. Cette tonalité ébauchée par le diacre et achevée «*en acrostiche, ἐν ἀκροστίχῳ*» par le peuple, fera loi durant la messe, ou si c'est le cas, pour les «*houssaié*» de l'office, et le prêtre est obligé par l'usage de s'y conformer. Aux premiers siècles du christianisme les ἤχοι adoptés pour les chants liturgiques étaient les tonalités populaires. Mais quelles étaient ces tonalités, quel en était le nombre? c'est ce que le texte ne nous dit pas.

Une autre anecdote éditée pour la première fois par M. Nau<sup>1</sup> est encore plus intéressante. Elle fait partie toujours de cette vaste littérature des «*apophthegmata*» qui s'échelonne entre le V<sup>e</sup> et le VII<sup>e</sup> siècle, et se rapporte au célèbre abbé Silvain du IV<sup>e</sup> siècle, d'abord moine à Scété, puis au Sinaï, enfin en Palestine<sup>2</sup>. Un frère lui ayant demandé comment il pouvait acquérir la componction, lui qui, aux Vigiles de la nuit, était incapable de dire l'antienne du psaume sans tomber immédiatement de sommeil, Silvain répondit: «Dire les psaumes avec antiennes est un premier acte d'orgueil, comme pour dire «je chante». Le frère ne chante pas, car le chant endurecit le cœur, le pétrifie et ne permet pas à l'âme d'arriver à la componction. Si tu veux donc l'acquérir, laisse le chant, et lorsque tu te mets en prière, que ton âme médite la portée du verset....»

Le frère lui répondit: «Depuis que je suis solitaire, père,

<sup>1</sup> En appendice aux *Plérophories* de Jean de Maïouma, *Patrologia Orientalis*, tome VIII, p. 178 à 180.

<sup>2</sup> Sozomène, *Hist. eccles.* l. XI, c. 32. C'est le Σιλουανός ou Σιλβανός des *Apophthegmata*, P. G. tome LXV, col. 408 sq. et le *βασίλειος* du *Paradis* de Henan Jesu, édit. Bedjan, p. 322.

je chante l'ordre de l'office, ainsi que les heures et les (hymnes) de l'Octoëchos. Καὶ λέγει ἀδελφός: Ἐγὼ ἀββᾶ ἐξ ἔτε ἐμόνασα τὴν ἀκολουθίαν τοῦ κανόνος καὶ τὰς ὥρας καὶ τὰ τῆς ὀκτώηχου ψάλλω.»

Et le vieillard dit: «C'est pour cela que la componction et l'affliction te fuient. Pense aux illustres Frères, combien ils étaient peu instruits, il ne savaient que quelques psaumes. Ils ne connaissaient ni antiennes ni tropaires, et ils brillaient comme des astres dans le monde. L'abba Paul, l'abba Antoine, Paul le Simple, l'abba Pambo, l'abba Appolo et tous les autres confirment ma parole... eux qui ont prévalu contre le démon, non avec des chants des tropaires et des antiennes, mais avec la prière et le jeûne... Le chant, enfant, est pour les séculiers, c'est pour cela que le peuple est réuni dans les églises...»

Ce texte serait encore plus précieux si par sa précision même il ne soulevait quelque doute au sujet de l'authenticité de sa teneur. Le τὰ τῆς ὀκτώηχου ψάλλω paraît avoir été influencé par la réforme damascénienne, et suggère l'idée, non plus d'un système musical, mais d'un livre liturgique ordonné d'après le système.

Les textes historico-liturgiques ne nous disant pas d'une façon bien sûre le nombre des tonalités adoptées par l'Eglise aux premiers siècles de son histoire, nous sommes contraints dès lors de nous adresser à la musique profane et aux textes qui prétendent nous la décrire. A cette époque d'hellénisme universel, la musique, comme la langue grecque, avait envahi toute la surface du monde civilisé. Il est dès lors tout naturel d'orienter ses recherches de ce côté là, en regardant les tonalités grecques comme ayant servi de type aux tonalités ecclésiastiques. Mais la question de la musique grecque est tellement embrouillée qu'il n'est pas facile d'en tirer quelque chose de bien clair. Nous tâcherons cependant d'en dégager ce qu'il y a de plus vraisemblable, sinon de certain, touchant les modes de la musique grecque aux premiers siècles du christianisme.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Nous avons surtout utilisé l'article substantiel de Ch. Reinach,

Le mode, dit Gevaert,<sup>1</sup> «est le système des intervalles compris entre le son final et les autres sons employés dans la mélodie indépendamment de la gravité et de l'acuité de tous les sons.» Le mode, chez les Grecs, se disait ἁρμονία; c'est le terme employé par Platon, par Heraclide aussi bien que par les Néo-Platoniciens. A la base de tout système musical nous trouvons le tétracorde hellénique, c'est-à-dire un groupement de quatre sons comprenant l'intervalle d'une quarte entre les deux extrêmes. Les sons intermédiaires sont variables suivant le genre diatonique, chromatique ou enharmonique. Plusieurs tétracordes ainsi superposés engendrent les συστήματα ou gammes. Le clavier de la lyre primitive comprenant un double tétracorde, on prit l'habitude de considérer la gamme dans les limites d'une octave. Un double tétracorde séparé par une note disjonctive constituera l'octave «dorienne». Une double tétracorde avec une note commune pour liaison constituera la gamme ionienne (ἰαστή), qui complétée par la huitième soit à la base soit à l'aigu constituera le mode éolien et le mode dit de Lamproclès, devenu plus tard le mixolydien. Ce sont là les modes purement helléniques qu'Aristote (Polit. IV, 3) désignait sous le nom de famille dorienne. En dehors de ces modes la musique grecque donna encore asile à des systèmes qui avaient cours dans les provinces grecques d'Asie. Telle est l'origine des modes phrygien et lydien qui, à leur tour, au contact des musiciens grecs, produisirent des soustypes, tels le hypolydien et le mixolydien dit de Sappho.

Le milieu du V<sup>e</sup> siècle marque l'apogée de la diversité des modes. On s'ingénia dès lors à donner à chaque mode un caractère esthétique dont on chercha l'application dans la pratique. On voulut dans le même morceau traduire, par l'intervention de ces divers modes, les différents sentiments de l'âme, en d'autres termes on s'essaya à «moduler», ce

*Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, tome III. 2<sup>e</sup> partie, p. 2072 sq. Pour les détails, on peut se référer, par exemple, à Gevaert, *Histoire et théorie de la Musique*, Gand, 1875—81, et à Dechevrens, *Études de Science Musicale*, Paris, 1898 sq.

<sup>1</sup> *Hist. de la Musique*, I, p. 129.

qui amena de grandes perturbations dans les modes. D'où nécessité d'une réforme.

Eratoclès (IV<sup>e</sup> av. J.-C.) dressa une échelle de sept octaves modales: il prit pour base chaque note de l'octave et sur elle dressa une gamme, tant pour le genre diatonique que pour le chromatique. Il attribua à ces échelles modales les noms des gammes anciennes qu'elles rappelaient davantage en comblant les lacunes par des noms nouveaux. L'on eut alors: le *mixolydien* de Lamproclès, le *lydien*, le *phrygien*, le *dorien*, le *hypolydien*, le *hypophrygien* et le *hypodorien* (*éolien*). La correspondance avec les tons anciens n'était pas parfaite. — Jusqu'ici *modes* et *tons* se confondaient rigoureusement et chaque mode s'exécutait dans sa hauteur. C'est le système qui prévaudra plus tard, au moins en principe, dans le chant ecclésiastique. Cependant peu à peu cette correspondance perdit de sa rigueur, et la confusion s'étant mise entre praticiens, il fallut encore songer à une réforme.

Vers 350 av. J.-C. Aristoxène tenta de remédier à ces abus en ébauchant le système qui règne encore aujourd'hui dans la musique moderne. Les tons ou *τρόποι* pour lui n'étaient que des transpositions à hauteur différente d'une même échelle de sons. La cithare dorienne de son temps ayant onze sons, il divisa tout cet intervalle en treize degrés échelonnés de demi en demi ton, et pouvant devenir le point de départ d'une échelle complète. Cette réforme comprenait les deux notions de *transposition* et de *gamme tempérée* qui régissent encore la musique moderne. Les sept tons principaux d'Eratoclès gardèrent leurs noms traditionnels; les autres tons intercalés ajoutèrent au nom du ton voisin les dénominations de *grave*, *d'aigu* etc. Cette échelle d'Aristoxène fut prolongée par ses successeurs jusqu'à l'étendue de la nouvelle cithare parfaite qui comprenait deux octaves ou 15 sons. Dès lors les tons étaient au nombre de 15, les trois de l'aigu ne faisant que reproduire ceux du grave.

Au second siècle de l'ère chrétienne, nouvelle réforme de Ptolémée. Il revient au sept modes primitifs d'Eratoclès, et de nouveau les modes sont confondus avec les tons. Une

octave moyenne est prise, cette des «*hypathes des moyennes*» jusqu'à la «*nète des disjointes*», c'est-à-dire de mi à mi. Pour maintenir les autres modes à la même hauteur, il renverra au côté opposé les notes de l'aigu et du grave qui dépassent les limites de l'échelle type.

Le système musical de Claude Ptolémée, comme du reste toutes ses théories scientifiques, eut un grand retentissement. Boèce surtout, au V<sup>e</sup> siècle, se fit l'ardent défenseur de ce système qu'il adopta pour son propre compte en lui donnant sa forme définitive, celle des 8 tons ou de l'*Octoëchos* qui deviendra dès lors le système musical de l'Eglise chrétienne. «*Septem quidem praediximus esse modos sed nihil videatur incongruum quod octavus super annexus est. Hujus enim adjectionis rationem paulo posterius eloquemur . . . . Cur autem octavus modus qui est hypermixolydius adjectus est hic patet. Sit bis diapason consonantia haec:*

A B C D E F G H I K L M N O P.

Diapason igitur consonantiam servat A ad id quod est H, octo enim vocibus continetur; primam igitur dicimus esse speciem diapason ea quae est A H, secundam vero B I, tertiam C K, quartam D L, quintam E M, sextam F N, septimam G O. Relinquitur igitur extra H P quae ut totus ordo impleatur adjecta est, atque hic est octavus modus quem Ptolemaeus super annexuit.»<sup>1</sup> (Migne, P. L. l. LXIII, col. 1279, 1281, 1284.)

Il est vrai, s'il faut en croire Gevaert, Ptolémée ne serait pas du tout l'auteur de cette adjonction. Ce complément viendrait d'Aristoxène lui-même qui, voulant utiliser toute l'étendue de l'échelle musicale à deux octaves, imagina une huitième Harmonie, simple reproduction à l'aiguë de l'Harmonie hypodorienne.<sup>2</sup> Boèce, toujours d'après Gevaert, n'aurait pas compris le moins du monde la théorie de Ptolémée, attendu que ce dernier, non seulement n'est pas partisan d'une huitième Harmonie, mais a écrit longuement<sup>3</sup> contre l'addition d'Aristoxène.

<sup>1</sup> Le diagramme de Boèce soulève quelques difficultés dont nous ne pouvons parler ici. Nous en dirons un mot dans la 2<sup>ème</sup> partie de notre étude.

<sup>2</sup> Gevaert, *La mélodie antique dans le chant de l'Eglise latine*, p. 17. Gand, 1895.

<sup>3</sup> Harmon. l. II, cc. 8, 9 sq.

Quoi qu'il en soit, le système adopté par Boèce, système qu'il affirme exister bien avant lui, c'est le système des huit Harmonies. L'immense influence qu'eut Boèce sur le haut moyen âge fut cause de la diffusion de ses théories musicales.<sup>1</sup> L'Eglise, en l'adoptant, lui confère cette pérennité qu'elle communique à tous les éléments par elle assimilés. Sans doute bien des heurts, bien des infidélités aux règles primitives seront à enregistrer dans l'histoire de ce système musical; mais sa texture essentielle résistera victorieusement à l'action des siècles et aux influences dissolvantes dont son existence sera sans cesse menacée.

### Conclusion.

Si nous réunissons comme en faisceau les résultats de notre modeste enquête, nous constatons qu'aux premiers siècles de son existence, l'Eglise, loin de songer à créer de toutes pièces le chant ecclésiastique, ne pense qu'à tirer parti de toutes les influences auxquelles elle est sujette. Une assimilation lente de tous les éléments étrangers utilisables, telle est la loi qui préside à la première période de formation du chant ecclésiastique. Bientôt les théoriciens viennent à son secours; un système complet éclôt qui rallie un grand nombre de partisans. L'Eglise, toujours séduite à la vue de l'ordre et de l'organisation, s'empresse de le faire sien. Nous sommes aux environs du VI<sup>e</sup> siècle. Les diverses circonscriptions ecclésiastiques qui constituent l'ensemble de la chrétienté ont déjà dessiné leurs lignes à peu près définitives, plus centralisées autour de Rome en Occident, au contraire beaucoup plus indépendantes en Orient où elles ne tarderont pas à se scinder en églises séparées. Mais l'heure de la scission les trouvera suffisamment prêtes; elles sont déjà en possession des éléments essentiels à la vie chrétienne, dogme, discipline, liturgie, office divin, chant ecclésiastique. Ainsi armées elles pourront, dans leur sillon individuel, inaugurer une vie séparatiste, et plus de

<sup>1</sup> Bryennios, musicologue byzantin du XIV<sup>e</sup> siècle, donne un diagramme modal identique à celui de Boèce, et, comme lui, en attribue l'invention à Ptolémée.

quatorze siècles ne suffiront pas à leur enlever ces éléments essentiels et communs à la fois, preuve irréfragable de leur unité originelle.

A l'heure des grandes controverses christologiques, prélude de la scission, l'église araméenne prend parti pour la fraction gréco-syrienne de Sévère également distincte des Eutychiens et des Chalcédoniens. Le patriarcat d'Antioche se dédouble ainsi en deux credo, deux rites, et presque deux langues. Les leaders de la nouvelle secte qui, pour la plupart, jouissaient d'une éducation hellénique très soignée, s'attachèrent à faire passer en syriaque les trésors littéraires, patristiques et liturgiques du monde grec. Dans cette dernière catégorie vient, en première ligne, le recueil des hymnes de Sévère qui désormais constituera une base fondamentale pour la liturgie syrienne. L'adoption de ce recueil aura, au point de vue musical, une portée bien plus considérable encore. A son contact les sources liturgiques purement araméennes, les **ܩܕܝܫܐ**, les **ܕܘܚܒܐ**, les **ܡܕܝܢܐ**, les **ܕܢܝܢܐ**, les **ܕܥܩܪܐ** qui forment les principaux genres hymnologiques du rite syrien, vont adopter les lois musicales qui régissent le recueil grec. Sans doute l'Octoëchos ou le principe des huit tons ecclésiastiques ne pénétrera qu'imparfaitement certains genres essentiellement mésopotamiens, les **ܡܕܝܢܐ** et les **ܕܢܝܢܐ**,<sup>1</sup> mais cela n'empêchera pas que la plus grande partie sans comparaison du recueil des hymnes syriennes est sujette à cette loi. Bientôt le roulement des tons de dimanches, dérivation plus tardive de l'Octoëchos Damascénien pénétrera aussi dans le rite syriaque et, avec l'usage des tons plagaux pour les jours de la semaine, viendra compléter les lois musicales — somme toute bien simples — du chant ecclésiastique syrien.

<sup>1</sup> C'est du moins la situation actuelle. Sur plus de 40 espèces de **ܡܕܝܢܐ**, quatre ou cinq à peine ont les huit tons. Les Jacobites en possèdent une ou autre de plus. Tout le reste n'a qu'un ton. Il est vrai, les Syriens prétendent que jadis chacune des 40 espèces avait ses huit tons; mais il est difficile de contrôler leur affirmation. Quant aux **ܕܢܝܢܐ**, ils sont aussi rangés en 8 **ܕܢܝܢܐ**. Mais c'est une division factice et ne répondant pas toujours à une distinction tonale régulière.