

## L'Octoëchos Syrien.

Par

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

### II. Etude musicale.

La pratique actuelle: Modalité syrienne. — Authenticité du système modal actuel. — L'Octoëchos syrien d'après Bar Hébraeus. — Rapports de la musique syrienne avec les autres musiques orientales et la musique hellénique. — Conclusion.

La modalité d'une pièce musicale est déterminée principalement par la disposition des intervalles sur l'échelle. Mais, dans le cas où la disposition des intervalles est la même pour plusieurs modes, il y a d'autres moyens empiriques de distinguer la modalité d'une mélodie en particulier: retour de certaines cadences ou de certaines formules mélodiques, prépondérance de certains degrés, dominantes, enfin notes finales. Avant d'indiquer à quelle échelle appartiennent les huit modes syriens faisons remarquer que, à déterminer musicalement le caractère modal d'une pièce donnée, la dominante ne peut guère nous être utile, les dominantes des modes syriens étant très peu fixes. La sus-tonique, la tierce, la quarte, la quinte peuvent être cordes de récitation; il arrive même quelquefois que cette dernière est sur la tonique, notamment dans les récitatifs psalmodiques. Pour ce qui est des finales, elles sont un élément sérieux de détermination, non absolu cependant, car la plupart des modes syriens admettent parfois une autre finale que la tonique.

Il nous reste, comme moyen de définir à coup sûr le caractère modal d'une pièce, certaines cadences ou formules mélodiques spéciales dont l'une ou l'autre se rencontre, sinon toujours, au moins le plus souvent. En outre, il est à noter que l'identification de la plupart des mélodies est indiquée dans les livres liturgiques. Il va de soi que c'est par ces

moyens empiriques que les chanteurs syriens, dénués de toute théorie musicale comme de tout instrument de musique, arrivent à se retrouver dans le mode voulu. Ils sont aussi aidés en cela par la petite vocalise caractéristique de chaque mode, exécutée sur ces mots: *مَدِينَا نَسْمُحُكِمُ حَقِيقًا*, et formant le prélude des huit séries de *حَقِيقًا* qui ouvrent le *صَلَاة* syrien. Voici ces formules:

*Andantino.*

Mode I

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

Voici maintenant des exemples des 8 modes syriens. Le texte est celui d'un des *مَدِينَا نَسْمُحُكِمُ حَقِيقًا* ou chants pour les Vigiles.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Cfr. Baumstark, *Festbrevier und Kirchenjahr der syrischen Jacobiten*, p. 129 sq.

ملا يوحنا يوحنا

}

*Allegro moderato.*

Mode I

— . لا — يوحنا يوحنا — ملا

— ملا يوحنا — يوحنا — ملا . .

— ملا . — يوحنا ملا — ملا —

— ملا — يوحنا — ملا — ملا — ملا —

*rit.*

— ملا — — ملا — ملا —

o

— ملا — يوحنا — ملا — ملا — ملا —

— ملا — يوحنا — ملا — ملا — ملا —

— ملا — يوحنا — ملا — ملا — ملا —

o

— ملا — يوحنا — ملا — ملا — ملا —



مَدْرَسَةٌ فِي بَيْتِ الْمَدِينَةِ  
 مَدْرَسَةٌ فِي بَيْتِ الْمَدِينَةِ

1

دَعَا دَعَا دَعَا دَعَا  
 دَعَا دَعَا دَعَا دَعَا

قَدْ كَلَّمَكَ اللَّهُ لَخُبِيرًا  
 قَدْ كَلَّمَكَ اللَّهُ لَخُبِيرًا

لَا تَتَّبِعُوا آيَاتِهِ لَعَلَّكُمْ تَكْفُرُونَ  
 لَا تَتَّبِعُوا آيَاتِهِ لَعَلَّكُمْ تَكْفُرُونَ

لَا تَتَّبِعُوا آيَاتِهِ لَعَلَّكُمْ تَكْفُرُونَ  
 لَا تَتَّبِعُوا آيَاتِهِ لَعَلَّكُمْ تَكْفُرُونَ

و

مَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَشِيَّةً  
 مَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَشِيَّةً

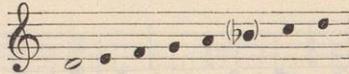
مَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَشِيَّةً  
 مَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَشِيَّةً

مَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَشِيَّةً  
 مَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَشِيَّةً

Nous ne pouvons songer à donner ici des exemples caractéristiques de toutes les particularités que peuvent revêtir ces modes dans les différents cas. Qu'il nous soit permis seule-

ment de spécifier à quelle échelle appartient chacun des modes syriens.

Le 1<sup>er</sup> mode est un mode de *ré*:



Le *si* est ordinairement naturel; par exception cependant il peut être bémol, ce qui produit une transposition en gamme de *la* où le *fa* naturel correspond au *si* bémol.

Le 2<sup>e</sup> mode est aussi un mode de *ré*.

Le 3<sup>e</sup> mode appartient au mode de *mi*:



On trouve néanmoins quelques pièces de ce mode, comme aussi du 6<sup>e</sup>, qui ont le *fa* #. Le 3<sup>e</sup> mode, tout comme le 6<sup>e</sup>, peut être considéré dans ce cas comme transposé en mode de *la*.

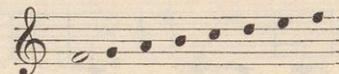
Le 4<sup>e</sup> mode est un mode d'*ut*:



Le 5<sup>e</sup> mode est également un mode d'*ut*. Cependant, une fois ou autre, il est changé en un mode de *fa* avec *si* naturel.<sup>1</sup> Dans ce cas il faut lui donner, comme pour le 3<sup>e</sup> et le 6<sup>e</sup>, le *fa* #.

Le 6<sup>e</sup> mode est un mode de *mi*. Tout comme le 3<sup>e</sup>, il passe quelquefois au mode de *la*.

Le 7<sup>e</sup> mode est un mode de *fa* avec *si* naturel:



Par exception on trouve le 4<sup>e</sup> degré abaissé d'un demi-ton; on tombe alors dans le mode d'*ut* avec *fa* naturel.

Le 8<sup>e</sup> mode est encore un mode d'*ut*.

Une fois décrit l'Octoëchos musical tel qu'il subsiste dans le rite syriaque, nous pouvons nous demander si réellement

<sup>1</sup> Peut-être dans l'organisation primitive du système modal syrien le 5<sup>e</sup> mode a-t-il pu être considéré comme un mode de *fa* avec *si* b, par exception avec *si* b. On aurait ainsi 2 modes d'*ut*, 2 de *ré*, 2 de *mi* et 2 de *fa*.

il représente ce qu'il était autrefois. Les documents proprement musicaux, il est vrai, font absolument défaut. Les manuscrits liturgiques syriens ne portent aucune trace de notation musicale.<sup>1</sup> L'indication du ton sur lequel les pièces liturgiques sont exécutées, telle est la seule donnée que nous puissions puiser dans la tradition. Nous savons que jadis comme aujourd'hui tel morceau s'exécutait sur tel mode, ou que tel jour on chantait sur tel mode. Dans notre étude historique nous avons bien fait ressortir l'importance de l'*Octoëchos* de Sévère au point de vue de l'extension du système lui-même de l'*Octoëchos* aux genres araméens de Mésopotamie. Malheureusement, sur la nature intrinsèque de ce système, le livre de Sévère, pas plus que les autres, ne nous fournit aucun renseignement appréciable. Si au moins, par l'étude des mélodies revêtant aujourd'hui ces textes si anciens, on pouvait conjecturer avec quelque succès les lois primitives de ce recueil! Mais il est à regretter que, depuis bien des siècles, le recueil de Sévère n'ait plus l'importance et la popularité dont il faut jadis. Comme le fait remarquer bien souvent M. Baumstark dans son excellent ouvrage sur les Syriens Jacobites, c'est l'élément purement mésopotamien qui a seul subsisté dans les débris de l'Eglise syrienne au lieu que l'élément gréco-syrien dont le travail de Sévère formait la base primordiale a sombré sans retour. Des 366 pièces de l'édition de Jacques d'Edesse les Syriens unis n'en possèdent plus qu'une seule. Il y a bien encore quelques  $\text{ܐܘܨܝܘܘܢ}$  ou  $\text{ܐܘܨܝܘܢܝܘܢ}$  exécutés pour certaines cérémonies, mais aucun d'eux ne fait partie du recueil précité. Il n'y a donc rien à glaner au point de vue de la constitution musicale de chaque mode dans les mélodies qui ornent ces pièces. La seule remarque très générale qu'on puisse faire c'est que le dessin mélodique y a beaucoup de rapports avec le genre des Canons grecs. Par

<sup>1</sup> La notation dite syrienne ou de S. Ephrem n'a rien à voir avec le chant syrien. Il s'agit de livres liturgiques byzantins traduits en syriaque à l'usage des Melkites, et portant une notation musicale byzantine, d'ailleurs indéchiffrée jusqu'à ce jour. La bibliothèque de Charfé (Liban) et celle du Saint-Sépulcre en possèdent des exemplaires.

contre, l'élément mésopotamien qui a persisté à travers tant de siècles offrira à nos conjectures une base beaucoup plus solide. Mais avant de déterminer le degré de probabilité de ces conjectures, il nous faut présenter un texte intéressant de Bar Hébræus.

Nous trouvons dans cet auteur, à la science encyclopédique, un chapitre traitant de «la cause naturelle des chants».<sup>1</sup> A défaut d'un traité de musique ex professo, cet extrait, d'aspect curieux, renferme quelques détails à noter. Les inventeurs de l'art musical, suivant l'auteur, bâtirent les modes sur le type des quatre éléments: le *froid*, le *chaud*, l'*humide* et le *sec*. Sur le modèle des différentes combinaisons de ces quatre éléments ils ont obtenu douze modes génériques. C'est le nombre atteint par les musiciens persans. Mais, de ces douze modes, les ecclésiastiques grecs, syriens et autres, en ont proscrit quatre comme inconvenants et n'en ont gardé que huit. Là-dessus l'auteur cherche à déterminer l'éthos propre à chaque mode. «Et ils se sont convaincus par expérience que le 1<sup>er</sup> et le 5<sup>e</sup> développent le *chaud* et l'*humide*. Mais dans le 1<sup>er</sup>, l'*humide* se trouve plus tendre et plus langoureux, car il est très doux et mystérieux. C'est pourquoi le canon de la Nativité a été composé sur ce mode. C'est en effet une fête de joie féconde en bonheur et riche en jubilation, et cette joie a été annoncée en ce jour à tout le monde. — Et comme le *chaud* mordant est sensible dans le 5<sup>e</sup> mode, le canon de l'Ascension a été composé sur ce mode. Car, ce jour-là, lorsque Notre Seigneur se sépara de ses disciples et monta au ciel, ils furent enflammés du feu de l'amour et embrasés de désir pour lui, et, sans le poids de leurs corps, ils se fussent envolés avec lui.

«Le 2<sup>e</sup> et le 6<sup>e</sup> modes augmentent le *froid* et l'*humide*. Mais le *froid* modérément humble se trouve dans le 2<sup>e</sup>. C'est pourquoi le canon de l'Épiphanie a été composé sur ce ton. Car, ce jour-là, bien que le Maître eût condescendu à se laisser baptiser par le serviteur, cependant l'élévation de sa

<sup>1</sup> *Ethicon*, édit. Bedjan, p. 69 à 72.

grandeur fut témoignée par l'esprit de Dieu qui vint sur lui et par la voix qui se fit entendre: «Voici mon Fils bien aimé». — Et comme un *humide* plus porté à la douleur, plus triste et plus affligeant se trouve dans le 6° mode en grande proportion, le canon du Jeudi saint a été composé sur ce mode, de même celui du Vendredi saint et du Samedi saint. Ce sont en effet les jours de la Passion.

«Le 3° et le 7° modes développent le *chaud* et le *sec*. Mais le *chaud* dur et courroucé est prédominant dans le 3°. C'est pourquoi le canon de la Présentation de Jésus au temple a été composé sur ce mode. Car, ce jour-là, le vieillard Siméon conversa avec la Vierge en termes durs, tels que ceux-ci: «un glaive percera ton cœur». — Et comme le *chaud* enflammé qui agit avec véhémence est puissant dans le 7°, le canon de la Pentecôte a été composé sur ce mode. Car, ce jour-là, le saint Esprit se montra aux disciples sous la forme de langues de feu et se reposa sur eux.

«Le 4° et le 8° modes accentuent le *froid* et le *sec*. Mais le *froid* qui est parent de la crainte domine dans le 4°. C'est pourquoi le canon de l'Annonciation a été composé sur ce mode. Car, ce jour-là, la Vierge, qui ne connaissait pas l'union charnelle, fut effrayée en entendant parler de conception et d'enfantement, et, redoutant d'être trompée comme sa mère Eve, dit au messager: «J'ai peur que tu ne me trompes, comme fit le serpent qui terrassa ma mère au paradis terrestre». De même le canon de l'Hosanna. Car, ce jour-là, le roi qui trône sur les Chérubins monta dans son humilité sur un pauvre ânon. — Et comme le *sec* pénétrant et dur règne dans le 8°, les canons des martyrs, qui ont méprisé les supplices et montré un courage héroïque, ont été composés sur ce mode».

Cette théorie de la musique basée sur les qualités n'est pas propre à l'auteur. Bar Hébræus n'est que l'écho des opinions scientifiques, ou censées telles, de son temps. Nous trouvons cette théorie chez les musiciens arabes,<sup>1</sup> comme Šams

<sup>1</sup> Collangectes, S. J., *Etude sur la musique arabe*, *Journal Asiatique*, Juillet—Août, 1906, p. 152 sq.

ed-din, et on la rencontrera développée dans Villoteau<sup>1</sup> d'après un anonyme arabe. Mais notre auteur ne s'aventure pas dans les ingénieuses combinaisons des théoriciens de l'islam. Il se contente de remarquer que la musique profane, représentée par la musique persane alors toute prépondérante en Orient, compte 12 modalités génériques, au lieu que la musique ecclésiastique se borne à 8 modes. Il serait intéressant de pouvoir déterminer ce qui dans la nomenclature persane correspondait plus ou moins à l'Octoëchos ecclésiastique. Mais il est impossible de rien déterminer de précis. Peut-être notre auteur, se trouvant en présence d'une musique ecclésiastique et d'une musique profane, veut-il affirmer seulement que la première répudie certains genres incompatibles avec son cachet religieux; c'est là un point vrai de tous les temps.

En tout état de cause, le caractère scientifique de ses explications est fortement ébranlé, non seulement par le recours qu'il fait aux quatre qualités, mais aussi par son essai précisément de rattacher la musique syrienne et byzantine à la musique persane. En ce moment là, cette dernière pouvait bien exercer une influence prépondérante dans tout l'Orient; il n'en est pas moins vrai que, si Grecs et Syriens ont un Octoëchos, ce n'est pas à la musique persane qu'ils le doivent, mais bien à une imitation musicale hellénique (1<sup>er</sup> système tonal d'Aristoxène). Du reste, c'est à la musique grecque que les théoriciens arabo-persans eux-mêmes se reportent toujours. Encore une fois, Bar Hébræus n'a pas l'air d'avoir étudié les modes syriens d'une manière vraiment scientifique, et lorsque par suite, il réunit ensemble au point de vue de l'*ethos* le 1<sup>er</sup> et le 5<sup>e</sup>, le 2<sup>e</sup> et le 6<sup>e</sup>, le 3<sup>e</sup> et le 7<sup>e</sup>, le 4<sup>e</sup> et le 8<sup>e</sup>, on peut légitimement se demander s'il y avait à cela une raison foncière basée sur la composition modale elle-même. Actuellement, nous l'avons vu plus haut, ce n'est pas ainsi que les modes syriens se correspondent, et l'on ne saurait découvrir entre eux de véritables rapports d'authentiques et de plagaux, la disposition des tétracordes étant partout plus ou moins la même

<sup>1</sup> *Description de l'Égypte*, t. XIV, p. 25 sq.

(tonique située entre les deux tétracordes principaux). Qui sait s'il n'y aurait pas dans la division modale de Bar Hébraeus, pour ce qui regarde les modes syriens, imitation aprioristique de ce qui était enseigné déjà par les théoriciens byzantins, eux-mêmes à la remorque des Anciens. Il est remarquable que, au moyen âge, soit en Orient soit en Occident, les musicologues n'ont fait le plus souvent que se répéter les uns les autres, et surtout que de se référer à temps et à contre-temps aux théoriciens antiques, sans tenir grand compte des faits nouveaux, si ce n'est pour les faire entrer dans des cadres démodés. Aussi serait-il souverainement imprudent, comme l'ont fait malheureusement certains auteurs modernes, de conclure à une corruption des faits musicaux primitifs, dès qu'on constate une divergence entre les faits actuels et la théorie médiévale. Peut-on, par exemple, supposer un bouleversement presque total, nous ne dirons pas chez les Syriens qui n'ont jamais eu de notation, mais chez les Byzantins et les Arméniens qui en ont une? Qu'une mélodie, un groupe de mélodies puissent être modifiées avec le temps au point de prendre une apparence modale toute diverse, rien de plus plausible. Mais que toutes les mélodies, ou au moins la plupart, d'une modalité puissent passer à une autre modalité, que, par suite, les modes appariés entre eux n'aient plus de raison de l'être, c'est hors de toute vraisemblance, à moins que l'on ne suppose un bouleversement systématique inadmissible sans preuve sérieuse. Or, nous allons constater entre la pratique actuelle de plusieurs Rits et les traditions écrites, des divergences telles, qu'elles laissent plutôt supposer une très grande élasticité dans la nomenclature théorique, et cela sans doute par la raison bien simple que les divers chants orientaux, s'ils ont pu avoir en partie une origine grecque, en ont eu une autre incontestablement plus considérable: la musique autochtone orientale, juive ou populaire.<sup>1</sup> Pour le chant syrien, nous savons que saint Ephrem imita les chants populaires de Bardesane

<sup>1</sup> «Les hymnographes adoptèrent la musique de leur temps et non celle des temps passés.» Bouvy, *Poètes et Mélodes*, p. 267. Aussi est-ce le terme nouveau d'ἠχος qui fut employé pour représenter chaque mode.

et d'Harmonius, et au point de vue poétique, et plus probablement aussi, nous espérons le montrer ailleurs, au point de vue musical. Il est clair que la musique juive et la musique populaire, même à les supposer influencées en quelque chose par la musique hellénique, devaient avoir conservé leur caractère bien à part. Nous en avons d'ailleurs une preuve dans certaines mélodies gnostico-magiques déchiffrées dans nos temps, et qui ont une couleur tout autre que les chants grecs étudiés par les savants.<sup>1</sup> Par suite, à vouloir adopter pour la musique liturgique des classifications tirées de la musique grecque, on se trouvait obligé à avoir une théorie et une pratique pouvant être distinctes entre elles.

Les Arméniens ont un Octoëchos suivant un ordre similaire à celui généralement adopté aujourd'hui<sup>2</sup> pour le chant grégorien, où le plagal fait suite à son authentique dans la série des modes. Mais au lieu de plagaux ils parlent de parallèles. Parmi les copies manuscrites de *charaknots* qui se trouvent à la Bibliothèque nationale de Paris, il en est une datée de 1380<sup>3</sup> dans laquelle la table des tons est ainsi disposée:

1. *Arradschin tsain*, le premier ton.  
1 (*Arradschin Koghmn*, le premier côté, premier ton parallèle).
2. *Jerkrord tsain*, le deuxième ton.  
2 (*Avag Koghmn*, le deuxième côté, principal parallèle).
3. *Jerrord tsain*, le troisième ton.  
3 (*Warr*, dur, troisième parallèle).
4. *Tschorrod tsain*, le quatrième ton.  
4 (*Wjerdsch*, la fin, dernier parallèle).

Or, Fétis<sup>4</sup> dit en parlant des tons arméniens: «Aucun ordre n'est gardé dans la classification de ces tons; on ne comprend pas, par exemple, quelle relation il peut y avoir entre le troisième ton et son plagal ou parallèle. D'autre part on

<sup>1</sup> Poirée, *Chant des sept voyelles*, Solesmes, 1901, p. 34. Après avoir noté les «mouvements de cadence d'aspect tout à fait moderne» et nullement hellénique de ces antiques mélodies, l'auteur ajoute fort judicieusement: «ne seraient-elles pas venues de l'Orient mystérieux?»

<sup>2</sup> Au moyen-âge les Latins suivaient l'ordre byzantin: Protus, Deuterus, Tritus, Tetrardus, = authentiques; puis les quatre plagaux.

<sup>3</sup> No. 21, in-fol., des mss. arméniens.

<sup>4</sup> *Histoire générale de la musique*, t. IV, p. 74.

n'aperçoit pas de différence entre le deuxième ton et son parallèle ou plagal. Le parallèle du premier ton est plus élevé d'une quarte que le ton principal; le troisième plagal est à la tierce supérieure de son authentique et le quatrième est à la quarte inférieure du ton principal.»

Quant aux modes byzantins, voici la plus ancienne nomenclature qu'on en connaisse:<sup>1</sup> Dorien, Lydien, Phrygien, Mixolydien, = authentiques; Hypodorien, Hypolydien, Hypophrygien, Hypomixolydien, = plagaux. Sans doute D. Gaïsser<sup>2</sup> a défendu la thèse que «la gamme normale byzantine est une gamme en *ré* qui a ses demi-tons entre *ré* et *mi*  $\flat$  et entre *la* et *si*  $\flat$ . Sur les quatre premiers degrés de cette gamme *ré*, *mi*  $\flat$ , *fa*, *sol* sont érigés les quatre modes dits authentiques qui ont pour finales respectives ces mêmes quatre notes; sur la quinte grave des mêmes modes, à savoir *sol* (grave), *la*, *si*  $\flat$ , *do*, sont érigés les quatre modes dits plagaux». Il y aurait là correspondance des modes byzantins avec les modes antiques: 1<sup>er</sup> = Dorien, 2<sup>e</sup> = Lydien, 3<sup>e</sup> = Phrygien, 4<sup>e</sup> = Mixolydien. Mais cette thèse, d'après nous, est échafaudée, très savamment d'ailleurs, sur une série d'invéraisemblances, en particulier sur l'influence prépondérante qu'aurait eue, vis à vis de la musique orientale et même hellénique, la gamme acoustique des trompettes employées par les Lydiens dans le culte de Cybèle. Nous nous réservons d'examiner ailleurs dans le détail cette théorie. Contentons-nous, pour ce qui fait l'objet de nos remarques, de faire observer que Rebours, Bourgault-Ducoudray, Christ et Paranikas insistent sur le manque très fréquent d'accord entre la pratique actuelle et la théorie antique. Et il est à noter que le désaccord se manifeste en particulier sur la gamme normale byzantine de D. Gaïsser, celle allant de *ré* en *ré* dont les demi-tons se trouvent entre le 1<sup>er</sup> et le 2<sup>e</sup>, le 5<sup>e</sup> et le 6<sup>e</sup> degrés, alors que, suivant les autres auteurs, ils se trouvent actuellement entre le 2<sup>e</sup> et le 3<sup>e</sup>, le 6<sup>e</sup> et le 7<sup>e</sup> degrés ou le 5<sup>e</sup> et le 6<sup>e</sup>. N'est-il pas curieux

<sup>1</sup> Ms. *Hagiopolites*, n° 261 de la *Bibl. Nat. de Paris*, daté de 1289.

<sup>2</sup> *Les Heïrmoi de Pâques dans l'office grec*, Préface, p. VII—VIII; le système musical de l'Eglise grecque.

de constater que le 1<sup>er</sup> mode grégorien, le 1<sup>er</sup> mode copte, le 1<sup>er</sup> mode syrien et le 1<sup>er</sup> mode byzantin sont aujourd'hui en fait chantés sur une gamme mineure avec premier demi-ton entre le 2<sup>e</sup> et le 3<sup>e</sup> degrés? Autre coïncidence qui ne manque pas d'intérêt: l'ordre des modes arabes d'Al-Farâbi (IX<sup>e</sup> s.), tel que le P. Collangettes le reconstitue, comporte en premier lieu le *motlaq fi majra al wosta* = ré, mi, fa, sol, la, si ♯, ut, ré. Et sur quoi donc se base spécialement D. Gaïsser pour admettre le *mi* ♭ du 1<sup>er</sup> byzantin? Sur ce que souvent, actuellement, c'est un *mi surbaissé* d'environ un quart de ton que l'on entend. Mais ce fait du —*mi* n'est pas propre au chant byzantin; nous l'avons constaté assez fréquemment en chant syrien et en chant chaldéen; c'est-là une infiltration de la musique turco-arabe dans le domaine liturgique chrétien ou juif. L'échelle-type turco-arabe actuelle n'a pas le *mi* ♯, mais bien le —*mi* (*sikha*) =  $\frac{18}{11}$ . Faire de ce *mi* surbaissé un *mi* ♭, c'est forcer la note ou mieux la fausser, dans le seul but de découvrir le Dorien antique là où il n'a jamais été.

Pour en venir à l'ensemble du système modal byzantin, tel qu'il est aujourd'hui pratiqué dans la majorité des pièces, voici le tableau qu'en dresse le P. Dechevrens:<sup>1</sup>

1 <sup>er</sup> mode auth.	ré, mi, fa, sol, la, si, ut, re.
2 <sup>e</sup> „ „	ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut.
3 <sup>e</sup> „ „	ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut.
4 <sup>e</sup> „ „	ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut.
1 <sup>er</sup> „ plagal	ré, mi, fa, sol, la, si, ut, ré.
2 <sup>e</sup> „ „	ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut.
3 <sup>e</sup> „ „	si ♯, ut, ré, mi, fa, sol, la, si ♭
4 <sup>e</sup> „ „	ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut.

Et le savant musicologue d'ajouter «que ni la forme authentique ni la forme plagale ne peuvent être conservées dans les modes». «Le 3<sup>e</sup> et le 4<sup>e</sup> authentiques, ayant leur tétracorde supérieur au grave, procèdent plagalement, tandis que presque tous les modes plagaux, ayant leurs tétracordes supérieur et inférieur superposés, procèdent authentiquement. Les musiciens byzantins ne se sont point gênés pour modifier à leur gré la

<sup>1</sup> *Etudes de science musicale*, II<sup>e</sup> étude, p. 378.

constitution essentielle de chaque mode, soit en déplaçant la tonique et la finale du mode, soit en faisant reposer la mélodie sur d'autres degrés que les principaux de l'échelle modale. De là tant d'irrégularités et de désordre dans leur système». On le voit, notre auteur soutient l'idée du bouleversement général. Pour nous, au contraire, nous ne pouvons croire qu'à des modifications partielles. Nous ne pouvons admettre que toute une catégorie de chants se transforment au point de perdre tous à la fois le caractère de plagal ou d'authentique.

L'impossibilité est augmentée s'il s'agit des chants *heirmologiques*, si fréquemment employés, et de style syllabique. Nous croyons que bien des choses qui nous paraissent bizarres aujourd'hui, à la lumière d'une classification rigoureuse, peuvent fort bien représenter des éléments primitifs. L'on ne voit pas à priori pourquoi le chant byzantin pour lequel la pratique liturgique s'est maintenue, semblet-il, dans des conditions meilleures que pour le chant grégorien, et cela avec l'usage d'une notation plus ancienne que la notation neumatique occidentale, se serait infiniment plus corrompu que le dit chant grégorien.

Ce dernier, du reste, a, lui aussi, connu de tout temps certaines discordances manifestes entre la théorie et la pratique. Et d'abord, la nomenclature modale admise au moyen âge, celle de Hucbald (c. 840 †930), débute par le *dorien* avec tonique *ré*, au lieu de *mi* du *dorien antique*. Confusion sur toute la ligne, sauf pour *l'hypodorien (la)*, et divergences en outre avec la classification byzantine.

Que dire aussi de Boèce<sup>1</sup> (suivi en cela par Briennios<sup>2</sup>), qui attribue à Ptolémée le système des huit harmonies<sup>3</sup>? Or, comme remarque Gevaert, Ptolémée n'a jamais enseigné le système qu'on lui attribue. En réalité c'est Aristoxène qui le premier a songé à un système de huit tons. Et il est à noter que Ptolémée a écrit longuement contre la huitième harmonie d'Aristoxène, bien loin de l'adopter. On le voit,

<sup>1</sup> *De Musica*, IV, 17.

<sup>2</sup> *Harmon.* p. 389.

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

les plus grands docteurs de la musicologie au moyen âge sont sujets à caution.

Nous pourrions entrer dans le détail des modes grégoriens et montrer de nombreux faits, trop fréquents pour ne pas être anciens, qui s'éloignent de la théorie grecque, en particulier tout un groupe de pièces des plus antiques, l'introït *Requiem æternam* par exemple, se rapportant officiellement à l'harmonie lydienne, et où cependant les allures harmoniques sont très différentes de celles du Lydien, de l'Hypolydien ou du Syntono-Lydien classiques. Peut-être faut-il voir là une influence *immédiate* de la musique orientale, juive ou chrétienne. Mais il nous faut revenir à l'objet direct de notre Etude et énumérer les nombreux points de contact qu'on peut constater entre notre chant syrien et le chant hellénique; car, s'il n'y a pas, dans le premier, imitation servile du second, l'influence du second sur le premier est cependant assez vraisemblable.

Et d'abord l'*homophonie*, c'est-à-dire la possibilité pour plusieurs notes d'être toniques de modes intrinsèquement distincts entre eux: homophonie complète chez les Grecs, partielle chez les Syriens, comme aussi d'ailleurs chez les Byzantins et les Arabes. Ensuite l'*Octoëchos* lui-même d'origine première aristoxénienne, nous l'avons vu. En troisième lieu, dans la musique hellénique, la *fondamentale* pouvait varier pour une même harmonie. Le mode de *mi* par exemple oscillait entre deux fondamentales: *la* et *mi*<sup>1</sup>. Notre mode de *mi* syrien connaît aussi ces oscillations. Il n'a jamais la quinte modale *mi—si*, par la raison que son ambitus ne dépasse pas le *la*; mais, en revanche, outre la quinte modale *la—mi* il en connaît une autre: *ut—sol* qui la rend un véritable ton majeur.

En fait, les trois grandes harmonies antiques, dorienne, lydienne et phrygienne, pouvaient se terminer sur la tonique, la tierce ou la quinte. La terminaison sur la tonique donnait au mode un caractère actif, celle sur la médiante un caractère

<sup>1</sup> Cf. Emmanuel, *Histoire de la langue musicale*, I, p. 80.

élégiaque, celle sur la quinte un caractère de passivité et d'indétermination, de parfait équilibre de l'âme.<sup>1</sup>

En chant syrien, les trois formes de finales se rencontrent. Notre 3<sup>e</sup> et notre 6<sup>e</sup> mode, par exemple, ont souvent l'allure d'un mode d'*ut* terminé sur la tierce à la manière du mixolydien et du syntono-lydien, (à la manière aussi de deux mélodies magiques<sup>2</sup>: parmi les cadences finales de ces dernières, l'une, en *fa, sol, la*, est la cadence finale caractéristique (*ut, ré, mi*) de notre sixième mode, une autre en *ut, si ♭, la*, est de beaucoup la plus fréquemment employée (*sol, fa, mi*), comme finale dans notre 3<sup>e</sup> mode).

Autre similitude. On connaît les *nomes* du chant grec, auxquels il était défendu de rien changer. N'y aurait-il pas une imitation de ces *nomes* dans les formules d'introduction syriennes que nous avons données plus haut, formules caractéristiques du mode?

Au point de vue rythmique, on peut signaler comme traits communs: semblables arrangements symétriques de la période musicale, prédominance des membres binaires sur les membres ternaires, et, au point de vue des rythmes élémentaires, mélange dans une même pièce des mouvements, non seulement binaires et ternaires, mais aussi quinaires, enfin mélange aussi des rythmes *frappé-levé* et *levé-frappé*.

Nous l'avons déjà dit, si l'influence grecque, si l'application en particulier de l'Octoëchos aux divers systèmes musicaux d'Orient n'ont pu se vérifier, dès l'abord, d'une manière plus complète, c'est sans doute, que l'on se trouvait, avant la codification, en présence d'airs, soit hébreux soit populaires, qui ne pouvaient se prêter à une classification de toutes pièces. Ajoutons qu'il est assez probable que, même après la codification opérée, des mélodies de musique étrangère se sont partout introduites dans la liturgie, soit en Orient soit en Occident. On sait que certaines pièces byzantines sont aussi

<sup>1</sup> Gevaert, *Histoire et théorie de la musique antique*, I, p. 202.

<sup>2</sup> La première trouvée sur une amulette très ancienne. Cf. Hammer, *Fundgruben des Orients*, in-fol., Wien, 1811—18, t. III, p. 86. La seconde reconstituée par M. Poirée, *Chant des sept voyelles*, Solesmes, 1901, p. 34.

entrées dans le chant grégorien. Quant à notre chant syrien, nous y avons relevé quelques rares mélodies (3 ou 4) à allures occidentales plus récentes. En outre, il y a eu des infiltrations arabes. Sur les 900 pièces environ que comprend notre collection, 137 ont plus ou moins des intervalles comportant des quarts de ton. Peut-être y a-t-il là parfois trace de *chroai* ou de l'*enharmonique* des Hellènes.<sup>1</sup> Nous n'hésitons pas à y voir, à peu près toujours, des infiltrations de musique arabe: *leur caractère évident de survenance* ne laisse aucun doute à ce sujet; car, pour des cas identiques, on aura habituellement une note franchement diatonique, elle ne sera altérée que par exception. Cependant 14 des 137 mélodies susdites ont un aspect si complètement arabe, même quant à la finale que nous sommes portés à y voir, plutôt que des airs syriens corrompus, de véritables airs turco-arabes entrés de toutes pièces dans la liturgie. Qui sait si bien des mélodies byzantines bâties sur l'échelle chromatique ne sont pas dans le même cas?

Mais à propos de ces infiltrations turco-arabes, notons, à l'opposé, la thèse, absolument inadmissible selon nous, de Kiltzanidès<sup>2</sup> d'après laquelle les huit modes byzantins peuvent être assimilés tous aux échelles arabo-persanes. Pour cet auteur la musique grecque et la musique arabo-persane ont des rapports, non de filiation, mais de parenté collatérale basée sur une origine, une évolution et une tradition communes. Pour nous, au contraire, l'étude comparée des deux systèmes musicaux amène seulement à reconnaître dans le premier des

<sup>1</sup> Il n'est cependant pas très vraisemblable que des chants d'origine populaire pour un bon nombre, et, en tout cas, presque tous destinés à être exécutés en chœur par le peuple (ce qui se continue de nos jours), aient jamais connu ces artifices que la musique hellénique réservait elle-même à l'exécution des seuls artistes et n'admettait jamais pour les chœurs. On voit par là combien est aussi peu probable l'opinion de Bourgault-Ducoudray et de certains autres qui voient dans la plupart des intervalles non diatoniques du chant byzantin des restes de *chroai* ou d'*enharmonique* helléniques. Quoique les mélodies byzantines ne soient pas exécutées, au moins aujourd'hui, par le peuple, elles l'ont toujours été au moins pour une bonne part par des chœurs de chantres, et, par suite, n'ont jamais dû connaître dans leur ensemble ni *chroai* ni *enharmonique*.

<sup>2</sup> Μεθοδική διδασκαλία θεωρητική και πρακτική. Constantinople, 1881

infiltrations du second, infiltrations cependant plus considérables que pour notre chant syrien. Même si les rapports étaient plus nombreux, il ne faudrait pas se hâter de conclure à une parenté collatérale. Le chant maronite actuel, par exemple, a une apparence et une organisation entièrement arabes, et cependant on y retrouve encore les traces évidentes des éléments syriens primitifs. Il est vrai que, et à la musique byzantine et à la musique turco-arabe, la musique hellénique a fourni un élément d'organisation. Mais il ne faut pas oublier que la musique arabe, diatonique primitivement et fort peu scientifiquement ordonnée, a emprunté énormément à la musique persane, plus encore pratiquement qu'à la musique hellénique. Et c'est surtout le principe qui consiste à admettre des intervalles non dérivés de la résonance harmonique et basés uniquement sur des divisions brutales de la corde, c'est surtout ce principe qui semble être de source persane. L'on sait, par exemple, que le *sikha* ou *mi* surbaissé, devenu plus tard une note caractéristique de la musique arabe, est une invention de Mançour ibn Jofar, lequel vivait au VIII<sup>e</sup> siècle. Par suite nous sommes portés à considérer les intervalles non diatoniques qui se trouvent dans le chant byzantin, non comme des éléments venus parallèlement à ce dernier et à la musique arabe par suite d'une origine commune, mais, comme la plupart du temps, une imitation dans la musique byzantine des principes et des pratiques arabes.

Ce que nous venons de dire du chant byzantin s'applique à fortiori à notre chant syrien. Impossible de voir dans celui-ci autre chose qu'un système modal antérieur à une influence de la musique arabe. Il est vrai que, d'après ce que nous avons dit plus haut, nous ne pouvons contrôler sur des données écrites vraiment scientifiques l'état de conservation du chant syrien. Mais en retrouvant des similitudes mélodiques, des allures harmoniques absolument semblables entre les mélodies accompagnant les pièces les plus variées indiquées par les manuscrits comme appartenant toutes à un même mode, n'est-on pas en droit de voir là une persistance d'un plan primitif? Car enfin, si l'organisation modale première avait disparu dans

ses éléments essentiels, d'où proviendrait cette similitude manifeste entre mélodies de même mode? Dire, par ailleurs, que l'organisation modale tout entière pourrait bien être de date récente, c'est se heurter à une difficulté intrinsèque absolue: la diatonicité très ordinaire du chant syrien. La Syrie, en effet, ayant adopté la langue de ses vainqueurs assez vite après la conquête, il va de soi que la musique arabe, actuellement employée seule pour l'usage profane, a été aussi de bonne heure adoptée. Si donc le système modal syrien était récent, il serait organisé sur des bases arabes, c'est à dire sur des bases non diatoniques. La diatonicité syrienne est donc une preuve d'antiquité, et pour les mélodies elles-mêmes et pour leur organisation en Octoëchos.

Nous avons regretté plus haut l'absence de toute notation nous permettant de constater l'état de conservation de notre chant syrien. Cependant, pour être complets, il nous faut dire un mot d'un minuscule essai de notation tenté, il y a près d'un siècle, essai qui eût été intéressant, s'il avait pu être réalisé sur une plus vaste échelle. Nous voulons parler du travail de Villoteau. Ce dernier avoue, lui même, que les circonstances étaient aussi désavantageuses que possible. «En vain nous avons cherché à Alexandrie, à Rosette et au Caire des Syriens musiciens de profession, on enfin quelqu'un qui eût quelques notions positives des principes et des règles de la mélodie syrienne; le seul qui nous ait paru avoir une certaine connaissance du chant syriaque était un prêtre jacobite de cette nation, et c'est de lui que nous tenons ce que nous allons rapporter . . .»<sup>1</sup> Certes, s'il fallait juger de la science liturgique de ce prêtre, ou de son élève improvisé, par les renseignements qui suivent . . .! Qu'on en juge plutôt: «Ils ont deux espèces de chant ainsi que deux espèces de rite, l'un institué par saint Ephrem, l'autre par un disciple d'Eutychès, Jacob. Ils appellent le chant du rit de saint Ephrem {ܐܘܦܪܝܡܐܝܢ} et celui du rit de Jacob {ܐܘܦܪܝܡܐܝܢ} {ܐܘܦܪܝܡܐܝܢ}. Chacune de ces espèces de chant se compose de 8 tons ou modes différents». On n'a pas de peine à saisir les étranges con-

<sup>1</sup> *Op. cit.*, p. 310.



## Notre Version

*Allegro moderato.*

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff has a tempo marking 'Allegro moderato.' above it. The music consists of a sequence of notes with rests, and the rhythm is indicated by time signatures: 2/4, 3/4, 2/4, and 3/4. Below the first staff, there are two lines of Arabic script: 'من الله - سبحان' and 'الله اعلم'. The second staff follows the same musical structure and has Arabic script below it: 'الله اعلم سبحان الله' and 'الله اعلم سبحان الله'.

Au point de vue rythmique, Villoteau dans toutes ses transcriptions orientales ne s'écarte jamais du principe de la mesure toujours unique, ce qui est manifestement contraire aux faits que nous avons constatés.

A propos de la possibilité de la conservation de mélodies par la seule tradition orale, qu'on nous permette de citer ce fait vérifié en Bourgogne. «Quelques chants bourguignons populaires recueillis et imprimés à Dijon, en 1700, (Noëls de la Monnoye) étaient demeurés intacts dans la mémoire des paysans de la Côte-d'or, qui en observaient encore toutes les formes mélodiques et rythmiques vers 1900, même lorsque le texte verbal s'était entièrement transformé.»<sup>1</sup> Or, ces chants n'avaient pas, comme nos syriens, une garantie particulière de conservation dans leur usage très fréquent et aussi dans leur caractère à la fois liturgique et vraiment national, qui porte à un attachement plus respectueux et plus attentif. Car la persistance des nationalités orientales, il faut bien le reconnaître, est attachée principalement au fait du maintien de leurs traditions liturgiques. Il y a donc des chances pour que, *au moins substantiellement*, et surtout pour les mélodies les plus faciles, les moins chargées de notes (et ce sont de beaucoup les plus nombreuses), nous nous trouvions devant des faits véritablement anciens. A plus forte raison pouvons-nous conclure de même au sujet de l'organisation de l'Octoëchos, dont les grandes lignes ont pu plus difficilement se modifier.

<sup>1</sup> Emmanuel, *op. cit.*, t. I, p. 269 en note.