

Universitäts- und Landesbibliothek Bonn

Mélodies liturgiques Syriennes et Chaldéennes

Introduction musicale

Jeannin, Jules

[1925]

Chap. 9e. [i.e. 10e.] Antiquité des éléments généraux du rythme syrien

urn:nbn:de:hbz:5:1-70100

DEUXIÈME SECTION

RYTHME

CHAPITRE NEUVIÈME

ANTIQUITÉ DES ÉLÉMENTS GÉNÉRAUX DU RYTHME SYRIEN

Audry (*Le rythme tonique dans la poésie liturgique et dans le chant des Églises chrétiennes au moyen âge*) a appliqué au rythme syrien sa thèse sur l'origine moderne des caractères généraux du rythme liturgique actuel oriental : divisibilité du temps premier, mesure proprement dite avec longues essentielles indépendantes de l'accentuation, exécution martelée, tous ces éléments auraient été empruntés à la musique turque employée pour l'usage profane. De son côté, M. Gastoué a écrit, au sujet des mélodies syriennes, qu'on y découvre les diverses formes rythmiques suivantes : « I. Rythme purement oratoire, calqué sur la division des phrases et le sens de l'accentuation tonique ; ne se compose guère que de valeurs brèves, avec longues aux coupes de la phrase, ou à certains passages. La valeur longue peut être formée d'une note tenue deux temps, ou d'un groupe de deux notes ... II. Rythme libre dans le genre du précédent, mais avec adjonction de vocalises.... III. Rythme régulier, qu'on peut écrire en mesure. Se présente avec deux formes : l'une où l'on ne rencontre que les valeurs brèves et longues du rythme simple.... sans les subdivisions habituelles des valeurs brèves ; une autre forme absolument analogue à des mesures modernes ou au *chronos* non moins moderne des Byzantins. IV. Enfin, des rythmes mesurés de valeurs mêlées, ou des rythmes libres avec toutes sortes de valeurs... Il est fort remarquable que ces derniers genres sont ceux dans lesquels sont composées les pièces connues comme modernes... Il semble donc bien que les autres genres soient les plus anciens. » (1) Notre thèse à nous, au contraire, est que les éléments généraux du rythme syrien remontent tous à la plus haute antiquité.

(1) *Encyclop. de la mus.*, p. 551.

A/ DIVISIBILITÉ DU TEMPS PREMIER

M. Gastoué a écrit dans ses *Origines du Chant Romain* (p. 44) que « la rythmique a plusieurs points communs dans la musique juive, gnostique ou grecque. Le temps premier est indivisible, et égal à lui-même, par exemple la croche ne peut jamais se résoudre en valeurs plus petites. » Pour prouver son dire au sujet de la musique juive, il cite des transcriptions d'accents cantoraux ou *T'amim* faits par Reuchlin en 1518, par Münster en 1524, et par Kircher en 1650. Laissons de côté ce dernier auteur plus récent, et prenons les deux autres absolument contemporains. « Dans les formules de cantillation recueillies par Münster..., la division du temps se révèle — quoique rare — plus fréquemment que dans les formules plus anciennes notées à la fin du moyen âge », remarque M. Gastoué. Constatons que tout de même la division du temps premier, quoiqu'à des doses inégales, existe dans les deux transcriptions de Reuchlin et de Münster, et que ces deux transcriptions étant contemporaines (1518, 1524), ont également le droit de représenter la tradition « de la fin du moyen âge » ; concluons que la thèse de la divisibilité du « temps premier en musique juive se déduit des documents eux-mêmes que M. Gastoué met en avant pour la nier. (1)

Quant à la musique gnostique, notre Auteur se contente, pour prouver son affirmation, de faire intervenir « les idées des vieux métriciens » sur l'indivisibilité du temps premier. Si, devant les chants gnostiques, nous nous trouvons véritablement en présence de manifestations de l'art grec, il faut effectivement admettre que l'indivisibilité du temps premier était à la base de leur interprétation rythmique. Mais est-ce bien le cas ? Ne s'agit-il pas plutôt, malgré les voyelles grecques employées, de productions ressortissant à l'art musical oriental ? Ce que nous avons dit ailleurs des caractères mélodiques de ces pièces semble bien l'indiquer. Or, il est à croire que l'art oriental a toujours connu la divisibilité du temps premier.

Et d'abord pour l'Égypte, pays précisément d'origine des vocalises en l'honneur de la divinité, M. Fontane a noté que, conformément à ce qui s'y pratique encore aujourd'hui en musique populaire, « une grande dextérité des lèvres et des doigts devait multiplier les notes rapidement, car on remarque dans l'attitude des musiciens représentés la préoccupation d'une stabilité de corps nécessaire à un jeu fatigant des muscles. Les harpistes de Ramsès III ont l'épaule appuyée sur

(1) On peut voir dans Fétis (*Hist. gén. de la mus.*, t. I, p. 445. sq.) les transcriptions de *T'amim* des traditions orientales, allemandes, italiennes, espagnoles et anglaises ; toutes admettent, et fréquemment, la divisibilité du temps premier.

le bois courbé de l'instrument. » (1) Mais est-il possible de concevoir une multiplication habituelle de notes rapides sans divisibilité du temps premier ?

La musique indienne sanscrite connaît deux techniques au point de vue du rythme. La *mārga* (technique classique) connaît la divisibilité ; et la *deçī* (techn. populaire) admet une durée « égale à la moitié de l'unité de temps (*ardha-mātrā*) à la moitié du *laghu*. On lui a donné le nom de *druta* (rapide). » (2) En fait, sur les 120 *deçtālas* (combinaisons rythmiques populaires) énumérés par Çārngadeva (XIII^e s. de notre ère), la plupart comprennent des *drutas*. Or, ce qui importe surtout au point de vue de l'antiquité, c'est que la divisibilité existait dans la musique védique antérieure à la musique sanscrite. « Dans le système du *Mātrā-lakshana*, les différentes durées des notes sont les suivantes : l'unité de temps est appelée *krasva* (brève), elle correspond au *laghu* de la théorie sanscrite et vaut 1 *mātrā* ou temps. Les durées inférieures sont le quart de temps (*anumātrā*), la demi-*mātrā*. » (3) Or, « la méthode inductive peut nous permettre de reporter, sans encourir le reproche d'exagération, jusqu'en l'an 2000 avant notre ère le plein épanouissement de la littérature des Hymnes ». (4).

Dans ces conditions, est-il vraisemblable que la musique hébraïque n'ait pas connu la divisibilité, alors que celle-ci est pratiquée aujourd'hui dans toutes les synagogues orientales, aussi bien pour les *Tāmim* que pour les mélodies organiques, de même qu'elle l'est dans toutes les liturgies chrétiennes ? On a mis en avant l'influence turque. Mais comment parler d'influence turque chez les Abyssins, dans le pays desquels la domination turque n'a jamais été que partielle et d'assez brève durée ? Du reste M. Gastoué a bien dû avouer un signe de divisibilité déjà dans la notation byzantine de Koukouzélès (vers l'an 1200), donc avant toute possibilité d'une action générale turque. Pouvons-nous même affirmer que la divisibilité n'était pas indiquée dans la notation damascénienne ? Nous avons vu que les signes de cette notation étaient encore à peu près lettre morte pour les savants. En outre nous ne pouvons nier l'existence d'un fait uniquement sur son absence dans les notations antiques, lesquelles étaient manifestement rudimentaires et ne visaient qu'aux données les plus simples, d'ordre mélodique surtout (voir en particulier la notation abyssine). Concluons que la divisibilité du temps premier remonte aux origines mêmes des divers chants liturgiques, et qu'elle se rattache aux plus antiques traditions d'Orient, comme nous l'avons vu pour la musique sacrée des Hindous.

(1) *Les Egyptes*, p. 356 — 357. « Ramsès III inaugure la XX^e dynastie en l'an 1288 ». Fontane, *op. cit.*, p. 329.

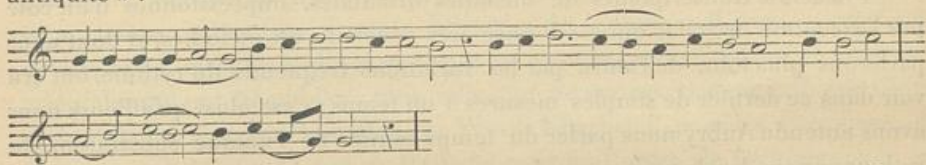
(2) Grosset, *Inde*, p. 300, dans *Encycl. de la mus.*

(3) Grosset, *op. cit.*, p. 282.

(4) *Op. cit.*, p. 274.

B/ MESURE UNIFORME OU VARIÉE

Les récitatifs syriens ont leur rythme musical calqué le plus souvent sur le rythme oratoire ou tonique du texte littéraire. Cependant on y trouve des longues, isolées ou par groupes, même en dehors des finales, des accentuées, et aussi des sous-multiples du temps premier. Ces longues, soit unies entre elles, soit unies aussi aux brèves voisines, peuvent être considérées comme formant des sortes de pieds métriques, que nous retrouverons ailleurs dans les récitatifs grégoriens, tellement que les *Instituta Patrum* nous parleront de mesure pour le simple chant des Psaumes : « rhythmicè vel metricè psallamus. » Et comme les récitatifs orientaux, soit chez les Juifs, soit chez toutes les autres communautés chrétiennes, sont exactement semblables aux récitatifs syriens, nous avons le droit de conclure que ce mélange de rythme oratoire et de rythme quasi mesuré remonte aux plus anciennes traditions orientales, aux traditions de la Synagogue antique. Un seul exemple tiré du *Dictionnaire de la Bible* (au mot *Musique des Hébreux*) : il s'agit des deux premiers versets du chap. III de Job, tels qu'ils sont chantés à la synagogue de Damas, « dont l'existence n'a jamais été interrompue, et dont les traditions rituelles et musicales peuvent remonter à une haute antiquité » :



Ici le récitatif est plus soutenu, et admet fréquemment des valeurs longues. Dans les récitatifs plus ordinaires, la récitation sur note brève se fait davantage sentir.

Si nous passons maintenant aux mélodies proprement dites, même de style syllabique, chez les Syriens, comme chez toutes les autres communautés liturgiques d'Orient, la juive et les chrétiennes, ce qui constitue le substratum rythmique ordinaire, c'est la *mesure* proprement dite, soit fixe, soit variable, mesure constituée substantiellement par l'alternance de longues et de brèves *essentiels*, ces notes ayant des valeurs vraiment proportionnées, et par l'opposition réciproque de groupements métriques à groupements métriques. Nous avons prouvé, dans notre 1^{re} Partie, la longueur et la brièveté essentielles, en montrant l'indépendance de cette longueur et de cette brièveté d'avec le rythme littéraire, d'avec les accentuées et les atones. Et ce que nous avons dit du chant syrien, s'applique également aux autres systèmes musicaux liturgiques. Or, il nous est parfaitement possible de démontrer l'antiquité de la mesure syrienne.

Au commencement du XIX^e siècle, un prêtre jacobite dicta à Villoteau la mélodie suivante :



En 1897, Dom Parisot en trouva cette version chez les Maronites :



Comme les Maronites et les Jacobites sont entièrement détachés les uns des autres au moins depuis les Croisades, il est clair que la mesure ternaire ci-dessus était employée dès avant les Croisades.

Nous pouvons même remonter bien plus haut, et prouver que la mesure est antérieure à la seconde moitié du V^e siècle, puisque nous rencontrons des rythmes parfaitement mesurés pratiqués à la fois actuellement par les Syriens et les Chaldéens, dont la scission remonte à l'époque du Concile d'Ephèse (431). Il y a entre autres d'assez nombreux rythmes à 3/4 ou à 5/4, parfaitement réguliers et parfaitement identiques, aujourd'hui employés par les Syriens, les Chaldéens, et aussi les Maronites. Citons, par exemple, ce rythme caractéristique :



Plusieurs transpositeurs de mélodies orientales, impressionnés d'un côté par l'exécution martelée qui est donnée très souvent à ces mélodies, et dont nous parlerons plus loin, de l'autre par les variations fréquentes du rythme, ont cru voir dans ce dernier de simples mesures à un temps : c'est ainsi qu'ailleurs nous avons entendu Aubry nous parler du temps comme de l'unique substratum du rythme syrien. A cela nous répondrons que la musique indienne aussi est exécutée avec martèlement fréquent et connaît souvent une grande variété dans la composition d'une même pièce, et que cependant les théoriciens de l'époque védique ont toujours parlé de mesures à plusieurs temps. Ceux de l'époque sanscrite ont continué à parler de même ; bien mieux leurs mesures, depuis de longs siècles, sont enfermées dans des caselles, comme le sont celles de notre musique moderne. On peut en voir un fac-similé dans l'étude de M. Grosset. Voici les trois premières caselles d'une mélodie du XIII^e s. qui « renferme 12 mesures à 4 temps » :



Notons un fait, commun aux divers systèmes musicaux d'Orient, qui requiert, par sa seule présence, un groupement de valeurs au moins quaternaire, et souvent plus considérable encore : c'est celui de la syncope. L'on rencontre à tout instant, et cela sur une même syllabe, des dispositions comme celle-ci :



En Chant Grégorien, Dom Mocquereau, qui *a priori* a rejeté la possibilité du phénomène de syncope, traite ainsi notre cas :



faisant porter l'ictus thétiq[ue] sur le *pressus*. Outre la preuve que nous donnerons ailleurs pour montrer la nécessité de joindre au *mi* en *pressus* le *fa* précédent, notons ici que *toujours*, dans les cas semblables au nôtre, les Orientaux font sentir un ictus de la voix très marqué, non sur le *mi*, mais sur le *fa* précédent lequel par conséquent fait véritablement partie initiale de la mesure *quaternaire*, qui contient ainsi un phénomène de syncope. Bien mieux, souvent la deuxième partie de la note syncopée reçoit un trille, comme nous verrons ailleurs qu'en recevait au Moyen Age la deuxième note du *pressus* grégorien.

D. Parisot, nous l'avons déjà dit, a marqué la mesure à plusieurs temps aux nombreuses cantilènes syriennes, chaldéennes, maronites, juives et arabes qu'il a publiées. Nous avons aussi entendu Bourgault Ducoudray, à propos de musique byzantine, nous parler de « mesures d'espèce différente, à trois, à quatre à cinq ou six temps, suivant les diverses péripéties du rythme. » Il nous serait facile de diviser en mesures à plusieurs temps les diverses transcriptions de mélodies orientales qui ont été publiées sans indication de mesure, comme celles de Christ et de Rebours pour les Byzantins, de Wasili Kharbeloff pour les Géorgiens, de Castro pour les Gréco-Slaves, du P. Badet pour les Coptes, de Tachdjian pour les Arméniens. Il est donc bien avéré que les groupements de valeurs d'une certaine importance ont toujours eu un fondement réel dans la cantilène liturgique d'Orient.

Quant aux transpositeurs qui ont indiqué une mesure uniforme à toutes leurs mélodies orientales, nous croyons pouvoir sans crainte affirmer qu'ils se sont laissé guider par un préjugé. Aussi le P. Badet a-t-il pu écrire de son confrère le P. Blin qu'« où il fallait une  il a écrit une , où il fallait 3  il a écrit , en d'autres endroits il remplace des noires par des croches, des blanches par des noires, tout cela pour sauvegarder ses dipodies. » (1) Et, lorsque les

(1) *Chants liturgiques Coptes*, Préface, p. VIII. Le P. Blin est cependant l'un des transpositeurs à mesure uniforme que le R. Père Léon Raymond (*Revue Thomiste*) a cru pouvoir opposer à nos transcriptions syriennes du *Journal Asiatique*. (*Le Chant liturgique syrien*, 1912-1913).

temps ont été conservés dans leur valeur réelle, que de fois l'unicité de mesure n'a-t-elle pas amené des passages manifestement à contre-temps ! Or, la mesure variée est tout aussi antique que la mesure uniforme : nous la trouvons employée simultanément par les trois liturgies de langue syriaque, et cela pour des textes littéraires identiques, de S. Ephrem ou de Mar Balaï par exemple.

M^r Machabey, étudiant la Musique des Hébreux dans la *S. I. M.* (sept.—oct. 1912), après avoir analysé les récitatifs hébraïques, en citant les transcriptions de Dom Parisot, après y avoir reconnu un rythme musical bâti sur l'accentuation des mots, ajoute (p. 19) : « Nulle part nous ne trouverons le rythme musical indépendant ou différent du rythme littéraire : les « mesures » indiquées par Naumbourg (1) sont une concession faite à nos habitudes musicales, qui l'entraîne à des allongements exagérés, et ne répond à rien dans l'art hébraïque. » Certes nous réprouvons, nous aussi, les « allongements exagérés » qui tendent à créer une mesure uniforme. Mais nous croyons, avec Dom Parisot, qu'il y a lieu de considérer le rythme des mélodies juives plus proprement organiques comme une vraie mesure, mais une mesure variée, d'autant qu'alors les élévations mélodiques, les allongements de temps et les mélismes sont *très fréquemment* indépendants de l'accent prosodique, bien plus fréquemment que dans les simples cantillations.

D'une remarque faite par M^r Machabey nous déduirons même une preuve en faveur d'une mesure souvent uniforme dans la musique des anciens Juifs. Notre auteur parle des « chants associés régulièrement à la danse ». Il remarque en note que « la réaction de la danse sur la poésie a été révélée en Égypte même par les papyrus démotiques. M. Boudier est parvenu, en effet, à reconstituer le rythme d'un certain nombre de vers tirés du « Poème Satyrique » et du « Poème de Moschion. » Tous ceux du premier papyrus sont des Pentamètres dactyliques... ceux du deuxième contiennent six mesures... La symétrie et la rigidité même des figures de danse qui nous sont conservées par les monuments Égyptiens sont très compatibles avec la mesure régulière ». Puisque le « chœur », (2) la danse était souvent mêlée au chant chez les Hébreux, comme chez tous les anciens peuples d'Orient, concluons à l'existence très vraisemblable d'une mesure uniforme, à côté d'une mesure variée, à une époque où la *musique védique* connaissait aussi la mesure uniforme.

Contre la thèse d'Aubry sur l'origine turque (*oussouli*) (3) du rythme mesu-

(1) Autre transcripteur à nous opposé par le R. Père Léon Raymond.

(2) « On tend de plus en plus à admettre que le mot « chœur » (ou ses équivalents) expliquait l'orchestique, même très élémentaire. » Machabey, p. 22.

(3) Sur les *oussouli* tures voir l'Étude du P. Thibaut *La Musique des Mevlévis*, dans *Revue d'histoire et de critique musicales*, 1902.

ré chrétien, et pour expliquer la portée de la réforme byzantine et arménienne de la fin du XVIII^e siècle, le P. Dechevrens a dédié une bonne part d'un opuscule fort bien déduit. (1) Est-ce à dire que cette réforme n'ait pas pu exercer d'action délétère ? En comparant entre elles les versions imprimées byzantines avec les mss et les versions orales, on aperçoit, au contraire, une tendance à l'unification de la mesure, en ce sens que le mélange des mouvements ternaires aux mouvements binaires devient plus rare. Mettons, par exemple, dans des caselles les deux premiers vers de la première Ode que D. Gaïsser a traduite, dans ses *Heirmoi de Pâques* (p. 18), sur trois mss postérieurs à Koukouzélès, de lecture plus sûre par conséquent :

Pal. gr. 243, XIII^e—XIV^e s.



Grottaf. E. γ. II. a. 1281.



Athos Barb. III. 20. XV^e s.



Nos trois mss, on le voit, portent, commençant précisément sur la même syllabe, un élément ternaire. Les deux imprimés modernes que cite D. Gaïsser sont, par contre, de division uniquement binaire :



Quant à la version orale gréco-salve de Galicie, avec sa syllabe en moins, elle porte, elle aussi, l'élément ternaire des mss, et même un second :



(1) *Le rythme grégorien, réponse à M. Pierre Aubry, 1904.*

Mais si nous admettons la possibilité d'un arrangement *partiel* des valeurs temporaires byzantines et arméniennes, nous nous refusons absolument à en admettre un semblable pour les autres nations, chez lesquelles jamais personne n'a entendu parler d'une modification rythmique opérée à une époque quelconque ; (p. 42) Aubry dit que, « de la part des races qui avaient la plus haute notion de leur individualité, comme les Grecs et les Arméniens, il y eut dans ce domaine de l'art absence absolue de réaction ; même il fut de bon ton de suivre et d'imiter le chant turc. On peut juger, malgré l'absence de renseignements précis, combien cette influence dut s'exercer plus librement sur les peuples qui, comme les Syriens et les Coptes, avaient une vitalité et une personnalité moins actives ; les résultats matériels sont là pour le faire voir. » Les résultats matériels font voir que les Syriens, les Chaldéens, les Coptes, les Abyssins, les Géorgiens, tout comme les Juifs orientaux, ont une diatonicité bien supérieure à celle des Byzantins et des Arméniens, se sont par conséquent davantage préservés de l'influence turco-arabe. Chez les Abyssins, qui connaissent, comme toutes les autres communautés liturgiques, les longues essentielles et la mesure à plusieurs temps, la domination turque, répétons-le, n'a jamais été que partielle, et elle avait cessé depuis longtemps à la fin de XVIII^e siècle.

c) SCANSION MÉTRIQUE MARTELÉE

Tous les systèmes musicaux d'Orient connaissent une scansion métrique martelée, qui donne ordinairement l'impression de mesures à un seul temps. Aubry et E. Gastoué ont vu là une simplification du battement turc du *doum—tek*. Nous croyons, tout au contraire, à la persistance d'un usage antique. Quand, dans le Γερωντικόν, l'Abbé Pambon (vers 317+367 ?) répond à un disciple lui rapportant ce qu'il a vu et entendu à Alexandrie, que « les moines ne sont pas venus dans le désert pour chanter *en secouant la main et en levant le pied* », ne décrit-il pas ce que de nos jours encore le P. Badet note au sujet des chanteurs coptes, qui indiquent chaque temps de la mélodie avec le pied, la main ou la tête ? Quand Théodore (*Hæretic. fabular. compend.*, l. IV, c. 7) parlant de la guerre que S. Athanase engagea contre les sectateurs de Méléce de Lycopolis, rapporte leur usage de battre des mains et de danser en chantant (μετὰ δὲ χρότου χειρῶν, καὶ τινος ἑρχήσεως, τὰς ὑμνοδίας ποιεῖσθαι), ne décrit-il pas ce qui se passe encore de nos jours chez les Abyssins, où « les clercs chantent et dansent au son du tambour et des cymbales » (Coulbeaux, *Missions catholiques au XIX^e siècle*), où les danses liturgiques « se composent de petits sauts ou trépignements de pieds et de battements de mains, d'accord avec le bruit des cymbales et des sistres qui en marquent le rythme » ? (Villoteau, p. 282).

Et observons que c'est du vivant de S. Athanase, et dans son église patriarcale, que le disciple de Pambon avait trouvé les pratiques ci-dessus. C'est donc la seule exagération de ces pratiques que réprouvait le grand évêque d'Alexandrie, qui du reste, on le sait par S. Augustin, n'était guère plus favorable au chant que les grands ascètes de son époque (1). Une autre raison pour lui de s'opposer aux pratiques des Mélécien, c'est que ceux-ci agitaient en chantant (Théodoret, *loc. cit.*) un bâton orné de multiples sonnettes (bâton encore en usage dans plusieurs Rits au messes solennelles), et que jusque là il semble bien qu'il y avait eu interdiction de l'usage *liturgique* des instruments. Baronius, en effet (*Ann. Eccl.* t. I, a. 60, § 37), cite ce texte du II^e siècle (*Justin*, q. 107) : « In ecclesiis non usus carminum per ejus generis instrumenta et alia insipientibus congruentia receptus est, sed simplex cantio in eis manet ; » et aussi celui-ci de S. Augustin, con-

(1) Cf. Pitra, *Hymnographie de l'Église Grecque*, p. 42 sq. Nous allons aussi citer un texte très curieux, bien que moins connu. Il s'agit de l'Abbé Silvain, du IV^e siècle, qui répond à un frère qui lui demande le moyen d'acquérir la componction, lui qui, aux Vigiles de la nuit, était incapable de dire l'antienne du psaume sans tomber immédiatement de sommeil : « Dire les psaumes avec antiennes est un premier acte d'orgueil, comme pour dire « c'est moi qui chante ». Le frère ne chante pas, car le chant endureit 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 ; pense aussi que tu es devant Dieu qui sonde les cœurs et les reins. Lorsque tu t'éveilles, ta bouche avant tout louera Dieu et tu ne commenceras pas l'office aussitôt, mais tu sortiras de ta cellule et tu réciteras le *Credo* et le *Pater noster* qui es in *cælis*. Après cela tu rentreras et tu commenceras l'office lentement, lentement, en gémissant, et en repassant tes péchés dans ton esprit, ainsi que la punition que tu devras endurer. Le frère répondit : Depuis que je suis solitaire, père, je chante l'ordre de l'office, ainsi que les heures et les (hymnes) de l'octoéchos. Et le vieillard dit : C'est pour cela que la componction et l'affliction te fuient. Pense aux illustres Pères, combien ils étaient peu instruits, ils 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 Apollo et tous les autres confirment ma parole, eux qui ont même ressuscité des morts et qui ont prévalu contre le démon, non avec des chants, des tropaires et des antiennes, mais avec la prière et avec le jeûne. Ce n'est pas la beauté du chant qui peut sauver l'homme, mais la crainte de Dieu et l'observance des commandements du Christ. Le chant en a précipité beaucoup au fond des enfers, non seulement des séculiers, mais aussi des prêtres, il les a fait tomber dans l'impureté et dans beaucoup de passions. Le chant, enfant, est pour les séculiers, c'est pour cela que le peuple est réuni dans les églises. » (*P. O.*, VIII, p. 178—180). Notons aussi que S. Augustin dans ses Confessions qualifie de « tutius » le sentiment de S. Athanase, et, si lui en adopte un différent, il a bien soin d'ajouter : « ut per oblectamenta aurium *infirmior* animus in affectum pietatis assurgat. » C'est la thèse qu'on trouve aussi dans S. Thomas (II^a II^{ae} q. 91, a 2) : « Salubriter fuit institutum ut in divinas laudes cantus assumerentur ut animi *infirmorum* magis provocarentur ad devotionem. »

temporain de S. Athanase (*Ps. XXXII*, conc. 1) : « Nonne id egit institutio in nomine Christi vigiliarum istarum ut ex isto loco citharæ (1) pellerentur. »

En tout cas l'on ne peut nier l'antiquité d'une scansion métrique martelée en Orient. Le « son des tambourins » et les « castagnettes », que le synode nestorien de 576, tenu par Mar Ezéchiél, défendit d'employer dans les cérémonies funèbres (2) concordaient parfaitement avec le système de l'époque, aussi bien que l'usage des cymbales qui se fait encore aujourd'hui dans la liturgie chaldéenne pour certaines grandes solennités, comme Noël et Pâques. Le Rabbin, qui chantonne le vendredi soir les versets de la Bible au pied des murs du Temple à Jérusalem, n'a certainement pas eu besoin d'apprendre sa scansion dodelinée de la tête, son balancement de corps très rythmé, du Mollah qui chantonne, accroupi dans un coin de Mosquée, ses versets du Coran. Pas davantage les chanteurs des Synagogues orientales et des Églises chrétiennes n'ont eu à imiter la musique turque, pour marteler leurs mélodies liturgiques. Il y a là toute une série de pratiques rythmiques qui se retrouvent aujourd'hui substantiellement les mêmes chez les peuples les plus divers, qui, par conséquent, ne sont que la continuation des antiques traditions orientales. Ne lit-on pas déjà dans le 1^{er} papyrus gnostico-magique de Parthey (col. I, l. 73) : « *τερέτιζε κατὰ σείων τῆν κεφαλήν* » « Chantez les voyelles en remuant la tête » ?

On le voit, l'art oriental a toujours été fort éloigné de l'esthétique qui est aujourd'hui la nôtre. Nous visons à l'immatérialisation du rythme élémentaire, alors que l'Orient, tout en y mêlant une grande liberté de composition, l'a fait sentir à toutes les époques avec insistance. Ce n'est donc pas le *doum-tek* turc qui a présidé à un changement tardif dans l'exécution ; et cette façon de frapper alterna-

(1) A propos de l'époque chrétienne, M^r le D^r Celentano parle d'instruments à cordes « ammessi talvolta ad accompagnare le funzioni del culto e poi spesso a suonare negli interludi. » (*La musica presso i Romani*, dans *Rivista musicale italiana*, 1913, fasc. 3, p. 525). Nous ne savons sur quels textes précis se base cette affirmation. Clément d'Alexandrie parle bien quelque part de l'usage de la lyre ou de la cithare pour accompagner le chant ou la psalmodie, mais il s'agit là des maisons particulières des chrétiens. Son chapitre est intitulé : « Quomodo in conviviis se recreare oporteat. » cf. *P. G.* de Migne, *Pædag.*, l. II, c. 4. Après avoir parlé des instruments qui « sunt a sobrio convivio amandanda, » parmi lesquels les instruments à percussion ont une place à part, Clément d'Alexandrie ajoute : « Et si ad lyram, vel citharam canere et psallere noveris, nulla in te cadet reprehensio.... Graves et pudicæ modulationes ebrietatis proterviæ nuntium remittant. Chromaticæ igitur harmoniæ, impudenti in vino proterviæ, floribusque redimitæ et meretriciæ musicæ, sunt relinquendæ. » C'est donc par erreur que notre auteur a été par plusieurs considéré comme favorable à l'usage liturgique des instruments à cordes.

(2) Chabot, *Synodes nestoriens*, dans *Notices et extraits des mss.*, t. XXXVII, p. 376, note 2.

nativement sur chacun des genoux, inconnue telle quelle à l'église, provient, tout comme le martèlement liturgique, de très antiques traditions orientales.

Dernière question : dans le chant oriental, que nous avons montré plus haut être composé de mesures à plusieurs temps, le premier de ceux-ci a-t-il une intensité spéciale ? Théoriquement non, pas plus chez les musicologues indiens que chez les théoriciens chrétiens ou arabes. Mais en fait l'intensité plus grande du premier temps est démontrable par une double constatation : la première, que l'accent littéraire, *intensif*, a une réelle tendance, en particulier en musique syrienne, chaldéenne, maronite, byzantine et copte, à occuper précisément le premier temps de la mesure ; la seconde, que c'est aussi de préférence ce premier temps qui porte les percussions qu'indiquent les instruments accompagnateurs. L'on peut voir, à ce sujet, la mélodie chaldéenne avec accompagnement de cymbale que D. Parisot transcrit dans son *Rapport sur une Mission Scientifique en Turquie d'Asie*.

d/ AD LIBITUM, TEMPO RUBATO

Un autre élément rythmique qui, par la grande extension de son emploi, nous paraît représenter, lui aussi, quelque chose d'ancien, c'est ce genre d'exécution que nous avons appelé *Tempo rubato oriental*. Nous l'avons relevé dans de nombreux Récitatifs et surtout dans le style orné, deux genres d'origine strictement orientale, le premier se rattachant de toute évidence aux cantillations de la Synagogue, le second, inconnu aux Grecs, comme l'enseigne expressément Gevaert, ne faisant que continuer les très antiques traditions orientales, ce qui a fait dire à M. Machabey (1), à propos des vocalises gnostico-magiques dont nous avons parlé ailleurs : « Le mélisme liturgique oriental, antérieur aux formes que lui ont données d'une part le gnosticisme, d'autre part le christianisme, pré-existait donc à l'ère chrétienne et constituait certainement, pour avoir dominé dans les dispositions musicales des nouvelles sectes, un des usages les plus fréquents et les plus caractéristiques des offices religieux. »

Aubry (p. 77—78) a écrit cependant : « Le bon sens et la tradition sont d'accord pour nous enseigner que, par derrière les cantilènes surchargées de notes qui s'entendent aujourd'hui dans les offices orientaux, il existait jadis des types mélodiques beaucoup plus simples, presque syllabiques même.... Très souvent et un peu partout, il arrive que pour une même pièce nous avons deux

(1) *Un point d'histoire musicale*, dans *Revue musicale*, 15 fév. 1911.

mélodies, l'une simple, pour les jours ordinaires, l'autre ornée pour les fêtes. La première est traditionnelle et le commun consentement la reconnaît ancienne, l'autre, c'est presque toujours la précédente, enjolivée à une époque très récente, à la fin du XVIII^e ou au XIX^e siècle, par un musicien arménien, grec ou syrien, agrémentée de notes de passage, de vocalises, traitée dans le goût du jour et asservie au joug brutal du *χρόνος*. »

Sans vouloir nier qu'un certain nombre de mélodies ornées orientales puissent être de date récente, nous ne pouvons admettre qu'on fasse entendre, comme le fait ici Aubry, que les pièces à riches mélismes remontent seulement, dans leur ensemble, à la fin du XVIII^e siècle ou au commencement du XIX^e. Si les musiciens arméniens, byzantins, gréco-slaves, coptes, syriens, géorgiens, chaldéens, abyssins, juifs, ont attendu cette époque pour enjoliver leurs mélodies, il faut avouer que, sans que nous puissions trop apercevoir le pourquoi d'un fait si bizarrement concordant, leur travail a été colossal en fort peu de temps ; car chez tous les peuples, même ceux qui avaient le moins de tentation de suivre « le goût du jour » turc, comme les Abyssins, le style orné est extrêmement loin d'être une exception : bien mieux il est employé pour les mêmes pièces par les églises d'un même Rit unies à Rome et par les non unies. En tout cas, ces « deux mélodies, l'une pour les jours ordinaires, l'autre ornée pour les fêtes », nous n'arrivons pas à les découvrir en Chant Syrien. Les *Alleluia*, par exemple, qui sont très ornés, se chantent aussi bien les jours ordinaires que les jours de fête.

Quant aux Rits qui admettent plusieurs versions, on ne voit pas pourquoi leurs versions ornées seraient nécessairement plus récentes que les simples. Les Abyssins sont dans l'usage de noter leurs chants organiques sur chacun de leurs trois Modes : *Ghées*, *Ararāi*, *'Eslé*. Le premier de ces Modes est plus simple que les deux autres, et cependant tous les trois paraissent bien être d'égale antiquité, et sont attribués par les Abyssins à l'organisateur de leur musique, S. Yared (VII^e ou VIII^e siècle, d'après les Bollandistes), à ce que rapporte Villoteau. Dernière remarque : un certain nombre de textes poétiques, remontant au IV^e s. ou au commencement du V^e, sont chantés en style orné à la fois par les Syriens et les Chaldéens. Il y a donc là vraisemblablement persistance d'une pratique antérieure au concile d'Éphèse, date de la rupture des deux Rits.

M. Gastoué est franchement favorable à l'opinion admettant l'antiquité du style mélismatique oriental. « Les mélodies pouvaient être tantôt simples... tantôt très ornées de longues vocalises », dit-il en parlant du Chant Byzantin au déclin du IV^e siècle (1). Le savant A. fait aussi observer qu'en Chant Gallican

(1) *Encyclop. de la mus.*, art. *Moyen Age*, p. 542.

« les pièces ornées contiennent des exubérances inouïes de vocalises », et que, pour la liturgie mozarabe, les compositions de S. Léandre sont richement développées en vocalises ; » or, « l'école byzantine et orientale a pu influencer sur le style Gallican, » et S. Léandre « avait passé plusieurs années à Constantinople, au moment du plus vif éclat de l'art byzantin. »

M. Gastoué estime cependant que nombre de mélodies simples ont été enjolivées plus tard, par l'école de Koukouzélès, laquelle « a bouleversé l'usage et la tradition. Les essais des nouveaux mélurges furent tout d'abord sévèrement jugés. Écoutons Zonaras, dans son commentaire sur les canons : « Κεκλασμένα μέλη καὶ μινυρίσματα καὶ ἡ περιστὴ τῶν μελωδιῶν ποικιλία εἰς ᾧδὰς ἐπιτροπομένη θυμολικὰς καὶ εἰς ᾄσματα πορνικὰ τὰ νῦν ἐν ψαλμοῖς ἐπιτηδεύμενα μάλιστα : « Mélodies aux rythmes brisés (ou : aux accents amollis) et fredons, abondance variée tournée vers des odes théâtrales et des chants de courtisane, pour s'efforcer d'en parer la psalmodie ! » ... Ces nouvelles compositions ont submergé l'ancien fonds.... Les nouveaux manuscrits n'offrent pour l'histoire du chant ecclésiastique qu'un intérêt restreint, et ce n'est qu'exceptionnellement qu'ils recueillent des mélodies simples, copies ou adaptations de chants plus anciens » (1).

Même à supposer que l'école de Koukouzélès ait « bouleversé l'usage et la tradition », il est difficile que le texte ci-dessus le dise. C'est « vers l'an 1200, » d'après M. Gastoué, que « Jean Koukouzélès, l'ancien, » commença à exercer une influence en publiant son traité. Or, Zonaras serait mort, d'après M. le Chan. U. Chevalier (*Répert.*), vers 1130. En second lieu, les expressions de Zonaras se rapportent à des nuances d'exécution plutôt qu'à une « abondance variée » entendue dans le sens d'une multiplication de mélismes proprement dits. Κεκλασμένα μέλη signifie : chants aux molles inflexions ; « qui prend de molles inflexions, en parlant de la voix, du rythme, des chants, » dit Bailly dans son Dictionnaire, dans lequel nous voyons traduire μινυρίσματα : « accents plaintifs et doux, gazouillement, » et ποικιλία : « ton varié d'un discours, du jeu d'un instrument ; par suite, souplesse ». Rien de cela n'a donc trait à la multiplication des vocalises, il s'agit d'expressions trop maniérées, trop théâtrales, et à toutes les époques il y eut ainsi des plaintes contre l'introduction à l'église d'ornements trop mondains.

Déjà S. Jérôme (*Comment. in cap. V. Epist. ad Ephes.*) disait « Nec in tragœdorum modum guttur et fauces dulci medicamine colliniendæ sunt, ut in Ecclesia theatrales moduli audiantur et cantica. » Et Agobard (*Lib. de correct. Antiph.*, XII) parlait, au IX^e siècle, de ceux qui « theatralibus sonis et scenicis modulationibus, et quamvis in divinis verbis, vocis dulcedine intemperantius delectantur. » Plus tard on lit dans les *Statuts des Chartreux*, 1^{ère} part., c. 39 : « Quia

(1) *Catal. des man. de Mus. B.*, p. 22—23.

boni monachi officium est plangere potius quam cantare,... ea quæ cantando delectationem afferunt amputentur, ut est fractio, inundatio vocis, et geminatio puncti, et similia. » Le B. Aelred (vers 1109+1168), abbé cistercien, fait des lamentations toutes semblables à celles de son contemporain Zonaras, et les termine ainsi : « Meretricias vocum alternationes et infractiones non sine cachinno risuque intuetur (vulgus), et eos non ad oratorium, sed ad theatrum, nec ad orandum, sed ad spectandum æstimes convenisse. » *Speculum charitatis*. I. II, c. 23.

En concluant que « ce n'est qu'exceptionnellement que les nouveaux manuscrits recueillent des mélodies simples, copies ou adaptations de chants plus anciens », M. Gastoué nous semble aussi exagérer la réalité des choses. L'examen des mss. des Bibliothèques de Grotta Ferrata et du Vatican ne laisse pas une semblable impression. Aujourd'hui encore les Byzantins emploient le genre *hirmologique* ou syllabique à peu près autant que le font les Syriens et les Chaldéens. Qu'un certain nombre de mélodies aient été enjolivées après coup, cela est vraisemblable tout de même ; mais puisque M. Gastoué admet qu'à la fin du IV^e siècle « les mélodies pouvaient être très ornées de longues vocalises, » bien des pièces ornées, qui se trouvent dans les mss. de l'école de Koukouzélès ne pourraient-elles pas simplement représenter la fixation par l'écriture de ce qui existait seulement jusque là dans la tradition orale ? Le fait d'une double version, l'une simple, l'autre ornée, dont parlait plus haut Aubry, ne peut-il remonter en principe aux origines elles-mêmes ? En tout cas, comme il est certain que la musique gnostique a influé sur les origines de la musique syrienne, il y a tout lieu de croire que le style orné syrien remonte aux tout premiers siècles. Bien mieux nous en avons une preuve directe dans ce fait que les Syriens et les Chaldéens, entièrement séparés depuis le V^e siècle, emploient le style orné pour accompagner, encore aujourd'hui, des textes littéraires identiques du IV^e siècle.

Quant à la genèse du style orné, Gevaert l'explique par ce fait que le chant chrétien n'a jamais connu l'accompagnement citharodique, et que ce dernier a été alors remplacé par le mélisme liturgique. Là dessus il apporte un texte de S. Augustin comparant précisément les voix des chanteurs aux cordes d'une cithare. M. Gastoué écrit de même : « C'est, semble-t-il, l'absence d'instruments à cordes pour la pratique rituelle, qui amena les juifs comme les chrétiens, à l'emploi de la vocalise continue comme moyen d'ornementation. La variation citharodique, interdite dans l'assemblée religieuse, y était remplacée par la variation vocale. (C'est l'opinion de Gevaert, et nous y souscrivons pleinement »). (1).

Voici cependant l'opinion de S. Augustin sur la jubilation : « Qui jubilat,

(1) *L'Art Grégorien*, p. 152.

non verba dicit, sed sonus quidam est lætitiæ sine verbis: vox est enim animi diffusi lætitiæ, quantum potest, exprimentis affectum, non sensum comprehentis. Gaudens homo in exultatione sua, ex verbis quibusdam quæ non possunt dici et intelligi, erumpit in vocem quamdam exultationis sine verbis, ita ut appareat eum ipsa voce gaudere quidem, sed quasi repletum nimio gaudio, non posse verbis explicare quod gaudet Inter cantica quæ verbis enuntiant, inserunt voces quasdam sine verbis in elatione exultantis animi, et hæc vocatur jubilatio. » (1) Et ailleurs: « Et quem decet ista jubilatio nisi ineffabilem Deum? Ineffabilis enim est quem fari non potes: et si eum fari non potes, et tacere non debes, quid restat nisi ut jubiles, ut gaudeat cor sine verbis, et immensa latitudo gaudiorum metas non habeat syllabarum? (2). »

On le voit, l'absence d'accompagnement citharodique n'a rien à voir avec la question. Sans doute, comme Dom Parisot l'a conjecturé (*Signification musicale de Sélah-Diapsalma*, dans *Rev. Bibl. int.*, VIII, p. 573 sq.), l'origine de certaines formules vocaliques juives peut être due au fait que les instruments étaient inusités dans les synagogues, et qu'alors certains passages qui leur étaient réservés auparavant ont pu être confiés au récitant ou au chœur. Mais la jubilation existait même dans les fonctions du Temple; dans le Temple on obéissait au précepte du Psalmiste: « Jubilate Deo in voce exultationis. » Et cependant il y avait accompagnement du chant par la cithare: « Psallite Domino in cithara, in cithara et voce psalmi. » De même en Égypte les prêtres employaient les vocalises; mais il y avait aussi accompagnement du kinnor, de la harpe, de la lyre (3). Les chrétiens des premiers siècles ont donc tout simplement imité les pratiques usitées à leur époque en Orient, en particulier le style mélismatique, que nous retrouvons aujourd'hui dans toutes les synagogues orientales. Quant à l'Occident, en cela comme en tant d'autres choses, il n'a fait qu'imiter l'Orient. Pour ce qui est de la comparaison de S. Augustin, elle signifie simplement qu'un chœur de voix bien réglé donne l'impression de cordes de cithare bien accordées entre elles.

Si nous admettons l'antiquité du style mélismatique chrétien, nous devons par le fait même admettre celle de mélodies à ambitus développé. L'on ne voit pas, en effet, comment la voix humaine aurait pu se contenter d'un ambitus restreint pour le cas où elle se laisserait aller aux développements mélismatiques. Et puis est-il vraisemblable qu'il n'ait pas existé des mélodies liturgiques de grande envergure dès les premiers siècles, alors que les vocalises gnostico-magi-

(1) *Enarr. in. ps. XCIX*, n. 4.

(2) *Enarr. in. ps. XXXII*, serm. 1, n. 8.

(3) Cf. Fontane, *Les Égyptes* pp. 190, 355 etc.

ques contemporaines s'étendaient à un heptacorde, et que les chants grecs antiques, non mélismatiques cependant, atteignaient facilement la douzième ?

Mais revenons à la question rythmique. Il est remarquable que les mélodies ornées orientales comportent fréquemment aujourd'hui un mélange de *tempo rubato*, *d'ad libitum*, au milieu le plus souvent de parties à scansion plus rigoureuse. Les Arméniens ont nombre de mélodies très ornées, et c'est évidemment surtout au sujet de celles-là que Bianchini a écrit cet avertissement en tête de sa transcription, toute entière cependant avec indications de mesure : « Le cachet tout spécial de ce chant ecclésiastique oriental est avant tout dans la liberté du mouvement rythmique..... Il est donc de la plus grande importance, pour l'exécutant qui veut réellement interpréter la pensée du transcritteur, de suivre librement le mouvement rythmique des phrases musicales orientales, sans vouloir s'astreindre à une mesure rigoureuse, qui l'éloignerait de son vrai type. » Rappelons le témoignage de Rebours nous parlant de l'allure libre pour le cas où le chantre exécute le *Κοντομετρὸν* : « Il s'affranchit presque toujours de la mesure. » (1) Le *tempo rubato* est très usité par les Juifs orientaux, nouvelle preuve d'antiquité. Autre preuve : les Syriens et les Chaldéens dont la scission, nous l'avons dit, remonte au V^e siècle, connaissent le même phénomène rythmique, et souvent pour des textes liturgiques identiques.

e/ PROPORTION SOUVENT LIBRE DE LA PÉRIODE MUSICALE.

Nous avons vu que, dans le style syllabique ou quasi-syllabique, les membres de la période syrienne perdaient le plus souvent leur régularité dans le cas d'irrégularités poétiques, irrégularités poétiques dont nous avons par ailleurs prouvé l'authenticité de principe. En outre il se rencontre assez fréquemment que, même dans le cas de parfaite régularité poétique, les membres appariés de la période ont entre eux de légères différences de longueur. Des faits semblables se retrouvent dans tous les systèmes musicaux, arabes, juifs et chrétiens, d'Orient. Aussi Fétis (2), qui n'admet pas la possibilité du changement de mesure dans une même pièce, même orientale, est-il obligé d'avouer que les musiciens arabes et persans « ne se préoccupent guère... de la correspondance des nombres de mesures dans les phrases, et même il leur arrive parfois de pousser à l'excès l'indifférence à ce sujet ; ce qui donne à leurs mélodies un caractère de singularité pour

(1) *Traité de Psaltique*, p. 245.

(2) *Hist. univ. de la mus.*, t. II, p. 386.

des oreilles européennes. » Il cite là dessus une chanson persane, de style presque syllabique, recueillie à Chiraz par Gore Ouseley. « A une première phrase de deux mesures répond une de trois ; puis vient une autre phrase de deux mesures suivie d'une phrase de quatre, dont le sens reste suspendu ; à celle-ci succède une phrase de deux mesures suivie d'une phrase de trois, puis une de quatre ; puis vient une phrase de deux. » Malgré la meilleure volonté du monde, il était malaisé aux transpositeurs de mélodies orientales d'esquiver cette constatation. Quand il s'agit des mesures elles-mêmes, et qu'on ne croit pas à la possibilité d'en modifier la nature au cours d'une pièce, un simple petit allongement ou une minime diminution suffit à rendre ternaire un mouvement binaire ou réciproquement. Il n'en va pas de même pour des mesures entières à ajouter ou à retrancher. On avouera aussi qu'un fait aussi fréquent dans tous les systèmes musicaux d'Orient que le manque de symétrie complète de la période, doit représenter quelque chose d'antique. Si nous passons maintenant au style orné, l'irrégularité de proportion entre incises de la période devient, non plus seulement fréquent, mais à peu près continuel. Chants arabes, liturgiques chrétiens, populaires juifs connaissent cette caractéristique : preuve évidente qu'elle se rattache aussi aux traditions immémoriales d'Orient.

Nous croyons donc à l'antiquité des éléments généraux du rythme syrien : divisibilité du temps premier ; présence de longues essentielles ; existence de vraies mesures à plusieurs temps, soit uniformes soit variées ; scansion métrique très rigide et martelée ; d'autres fois mélange, au contraire, d'une exécution très libre, enfin admission d'incises musicales, les unes parfaitement symétriques, les autres d'inégale longueur dans une même pièce. Mais s'il s'agit des détails rythmiques, il est bien évident qu'ils ont pu, qu'ils ont dû même, surtout dans les chants un peu longs et de style orné, subir des modifications. Il en est du reste sur ce point, mais en proportion beaucoup moindre, comme sur celui du dessin mélodique : on ne trouve pas toujours concordance complète entre les diverses traditions, ni parfois entre les divers chanteurs d'une même tradition. Nous admettons même parfaitement que telle de nos pièces ait pu s'éloigner totalement, au cours des âges, de sa forme primitive, mélodique et rythmique. Ce que nous n'admettons pas du tout, c'est que les caractères généraux du rythme syrien, caractères communs avec les autres systèmes liturgiques orientaux, aient pu se transformer. Est-il admissible du reste que les populations dans tout l'Orient, juif et chrétien, aient toléré un bouleversement général de ce qui est le plus apparent dans le chant, le rythme, alors que nous les avons vues ailleurs se révolter contre le simple abandon du nasillement ?

CHAPITRE ONZIÈME

LA MESURE DANS LE CHANT GRÉGORIEN DE L'ÂGE D'OR. INFLUENCES RYTHMIQUES ORIENTALES.

Nous avons prouvé, au chapitre précédent, que la musique liturgique orientale, juive et chrétienne, a connu une vraie mesure dès l'origine. Dans ces conditions, un problème se posait aussitôt. La musique grégorienne, laquelle a certainement eu à l'origine, et plus tard aussi, des points de contact avec l'art liturgique oriental, pouvait-elle avoir été composée sur la base du rythme oratoire, ou même d'un rythme « musical naturel » excluant en l'espèce une mesure proprement dite ? Au contraire l'absence d'une mesure grégorienne ne donnait-elle pas une arme à ceux qui niaient l'authenticité du mensuralisme oriental ? Le raisonnement a été fait plusieurs fois, en effet ; on a dit : puisque l'Occident n'a certainement pas connu la mesure, la mesure actuelle d'Orient est récente, elle date de la domination turque. Il y avait donc obligation stricte pour nous, créée par le besoin de défendre nos positions certaines orientales, de voir clair dans la question grégorienne. Pendant plusieurs années nous demandâmes aux mss rythmiques publiés par la *Pal. Mus.* la solution du problème, et nous arrivâmes enfin à la conviction raisonnée qu'à l'âge d'or grégorien il a existé une vraie mesure, mais une mesure fort différente de celle que les divers systèmes mensuralistes nous avaient proposée jusqu'ici. Bien mieux nous fûmes porté à émettre cette hypothèse : que les faits grégoriens, ici encore, doivent se rattacher, en majeure partie et quant à la substance au moins, non aux faits de l'art classique gréco-latin, mais aux traditions proprement orientales.

§ I. QUESTION PALÉOGRAPHIQUE.

Les principaux systèmes mensuralistes grégoriens présentés jusqu'ici sont celui du *neume-temps* et celui du *neume-pied*.

a/ SYSTÈME DU NEUME-TEMPS.

Dans ce système tout neume en vaut un autre comme valeur globale ; il ne s'agit que de diviser l'unité de temps, celle adoptée pour les neumes d'une seule