

Religieux musicologues francophones, exégètes des traditions monodiques modales du Mašriq

Nidaa ABOU MRAD* et Fadi TAWK**

Cet article s'intéresse au rôle important joué par plusieurs religieux francophones dans l'élaboration de la musicologie générale des traditions monodiques modales du Mašriq, depuis la fin du XIX^e siècle. Cette approche se fonde sur l'hypothèse de l'inscription implicite de ces chercheurs dans une tradition exégétique religieuse qui leur permet de mieux saisir le sens de ces traditions et plus particulièrement celui du phénomène modal, dans sa grammaticalité, qui constitue chez les experts praticiens de ces musiques l'objet d'une herméneutique musicale non-verbale. Ce texte commence par un rappel du clivage qui a existé historiquement entre ce versant exégétique grammatical formulaire de la musicologie/musicographie de la modalité, d'une part, et, d'autre part, son versant structural scalaire quantitatif. Il se poursuit par le soulignement de l'intérêt porté par deux musicologues orientalistes jésuites français, les pères Louis Ronzevalle et Xavier Maurice Collangettes, à la grammaire modale inhérente à la musique d'art du Mašriq et notamment aux informations de première main fournies par le musicologue libanais Miḥā'il Maššāqa et d'autres praticiens autochtones, cette jonction se prolongeant par la traduction critique du traité de Šams a-d-Dīn a-ṣ-Ṣaydāwī réalisée par sœur Thérèse Berthe Antar, moniale antonine maronite. Il s'arrête enfin sur les études des répertoires ecclésiastiques de langue syriaque qu'ont réalisées dom Jean Parisot et dom Jules Jeannin, moines bénédictins, puis le Père Louis Hage, moine libanais maronite, qui s'inscrivent dans une voie exégétique modale.

* Professeur de musicologie, docteur en médecine, vice-recteur aux affaires académiques et à la recherche, doyen de la Faculté de musique et musicologie et directeur du Centre de recherche sur les traditions musicales à l'Université Antonine (Liban). nidaa.aboumrada@ua.edu.lb.

** Père antonin, compositeur liturgique, directeur de l'École de musique antonine - Université Antonine (Liban), doctorant en musique à l'Université Saint-Esprit de Kaslik (Liban). fadi.tawk@ua.edu.lb.

1. Moines et exégèse musicale

Le rôle exercé tout au long de l'histoire de la chrétienté par les moines et autres religieux d'Orient et d'Occident sur la production des savoirs, leur conservation et leur transmission est incontestable. Il concerne notamment (mais pas seulement) les savoirs religieux, ces personnes étant les principaux auteurs des essais théologiques, des exégèses scripturaires, des études liturgiques et des chroniques historiques de l'Église. Aussi ces religieux ont-ils conservé les textes et les musiques liturgiques des rites des églises traditionnelles et les ont-ils enrichis de nouvelles productions. Et comme dans les sociétés chrétiennes la musique liturgique a constitué pour de nombreux siècles la principale pratique musicale artistique ou savante, ces moines en ont été les détenteurs et les théoriciens quasiment exclusifs.

1.1. *Méломétrie rationaliste versus herméneutique praticienne*

Si la théorie musicale a eu sa première heure de gloire dans la prime antiquité avec les scribes babyloniens et ougaritiques, puis avec les philosophes et musicographes hellènes, elle a retrouvé son second souffle avec les moines hellénophones et latins du moyen âge et leurs contemporains philosophes et théoriciens musulmans arabophones. Cependant, ces écrits se sont partagés entre une démarche rationaliste, axée sur la mesure idéalisée des intervalles des échelles modales, et une démarche herméneutique, axée sur la pratique et la grammaire formulaire modale. Cette opposition s'apparente à la dialectique nietzschéenne des forces apollinienne et dionysienne (Nietzsche, 1872-1906 ; Chailley, 1979 ; Abou Mrad, 2016, ch. 2 et 5).

Aussi le schème apollinien se complexifie-t-il esthétiquement et discursivement dans l'antiquité, en se dotant d'une appréhension théorique des faits musicaux. Cette théorie musicale grecque antique s'intéresse tout particulièrement au paramètre de la hauteur mélodique et à cette *méломétrie* qui consiste à étudier les rapports intervalliques qui s'inscrivent entre diverses hauteurs constitutives des *systèmes* et autres *harmonies* (Zanoncelli, 2006). Cette quantification intervallique s'appuie sur des cordophones qui relèvent du schème esthétique apollinien et de sa symbolique pastorale, avec des instruments, lyre et cithare, employant du matériau animal (Chailley, 1979) et dont l'accord des cordes sert de substrat à la modélisation *méломétrique*, en continuité avec la théorie babylonienne antécédente (Dumbrill, 2005). Cette *méломétrie* devient philosophique avec le pythagorisme qui fait des proportions mathématiques entre les hauteurs mélodiques le substrat de sa spéculation cosmologique à partir du monocorde ou *kanon*. En bon disciple d'Aristote, Aristoxène de Tarente (354-300 av. J.-C.) récuse ces spéculations et inscrit sa propre *méломétrie* dans une perspective de quantification sensible des intervalles. Pourtant et en dépit de son aristotélisme apparent, cet auteur reste arrimé à la notion idéaliste (platonicienne/néopythagoricienne) de consonance et à la référence normative des cithares apolliniennes (Chailley, 1979).

1.1.1. Mélomètres rationalistes latins, hellénophones et arabes

Une partie des moines musicographes médiévaux latins a eu recours à l'appareil théorique hellène, souvent mal compris et non-assujetti à l'analyse critique, pour proposer

des modèles descriptifs pour les pratiques musicales de leurs sociétés, et ce, dans un souci de rationalisation (Weber, 1998 ; Lange, 2005).

Ainsi la théorie musicale latine médiévale découvre-t-elle la modélisation pythagorique, grâce à Boèce (480-524) et son traité *De Institutione musica* (Boèce, 2004) qui synthétise en latin la théorie musicale grecque. Faisant référence aux cordes de la lyre et au système général des hauteurs de l'antiquité grecque, Hucbald de Saint-Amand (v. 840-930) catégorise les intervalles mélodiques du plain-chant en T (pour *tonus*, ton) et S (pour *semitonus*, semi-ton). Or, la pratique du plain-chant latin antérieure à la séparation entre les églises de Rome et de Constantinople - officialisée par le grand schisme ecclésial de 1054 - est certainement proche dans ses normes systémiques mélodiques des traditions ecclésiastiques syriaques et *rūm*¹. Ces normes communes supposent que les échelles modales traditionnelles, en combinant *zalzalité* (secondes majeures et moyennes) et diatonisme (secondes majeures et mineures), ne répondent pas au schéma pythagorique. Mais au XI^e s., Gui/Guido d'Arezzo (v. 975-v. 1040) enfonce le clou en adoptant dans son *Micrologus* (Arezzo, 1993) le monocorde en tant qu'instrument de mesure des intervalles et le cycle des quintes en tant que schéma générateur des échelles modales. Aussi ce schéma sert-il, dans cette période d'éloignement entre églises d'Orient et d'Occident, d'assise pour la modélisation de la modalité scalaire du plain-chant, qui vise à standardiser la pratique de ce chant sur la base de l'échelle diatonique pythagoricienne, afin de faciliter l'apprentissage musical par la solmisation et la composition polyphonique. Cette implémentation de la mélométrie hellène perdure dans la frange dominante de la théorie occidentale et son homologue arabo-persane. Elle commence par les philosophes al-Fārābī (X^e siècle) et Avicenne (XI^e siècle), qui adoptent le monocorde et les rapports de longueurs de cordes vibrantes pour mesurer les intervalles des échelles modales, tout en tenant compte des intervalles *zalzaliens* (modélisés par les *épimores* 12/11 chez al-Fārābī et 13/12 chez Avicenne). Cette tendance est systématisée au XIII^e siècle par Šafiy a-d-Dīn Al-Urmawī dans sa division de l'octave en dix-sept intervalles, élaborée sur une base pythagoricienne, mais récusée par le même auteur à l'aune de la pratique (Erlanger, 1935, p. 115 ; Abou Mrad, 2016, p. 195-196). Elle se retrouve enfin (sous une autre forme) dans la théorie néobyzantine des échelles modales, établie au début du XIX^e siècle par l'archimandrite Chrysantos de Madytos (1832-2010), qui adopte une mésinterprétation de la tripartition des genres aristoxéniens² et une division égalitaire de l'octave en 68 commas.

¹ Le terme *rūm* fait référence en contexte arabe, premièrement, aux citoyens de l'Empire romain et secondairement à l'Église orthodoxe chalcédonienne, plus particulièrement, dans ses patriarcats du Levant (Antioche et Jérusalem), et à sa version catholique uniate, dite Église melkite catholique ou *rūm* catholique. La liturgie de ces patriarcats étant partiellement établie en grec (avec adaptation en arabe et en syriaque), la confusion est usuelle entre *rūm* orthodoxe et grec orthodoxe, de même qu'entre *rūm* catholique et grec catholique. De même est-il préférable de remplacer l'emploi abusif (depuis le XVI^e siècle) du qualificatif « byzantin » par son homologue plus approprié de « romain oriental ».

² Cet auteur réformiste (et nationaliste grec) assimile (1) l'échelle à secondes moyennes et majeures (en fait, l'échelle *zalzalienn*e) à l'échelle *diatonique* antique, (2) l'échelle à secondes majeures et mineures (en fait, l'échelle *diatonique*) à l'échelle *enharmonique* antique et (3) l'échelle à secondes mineures et augmentée (en fait, l'échelle *chromatique*) à l'échelle *chromatique* antique.

Avant de clore ces propos sur la mélométrie, il convient de noter que « la qualité *zalzalienne* se rapporte à Mansūr Zalzal (726-791), éminent luthiste arabe de l'époque abbasside, à qui la postérité attribue l'établissement de la facture du 'ūd dit *šabbūṭ* et la mise en place du *dastān* ou fretage/ligaturage/marquage théorique (à visée plutôt pédagogique) de cet instrument qui devient dès lors la référence du système modal traditionnel arabo-persan. Afin de permettre à ce cordophone de reproduire fidèlement les mélodies vocales traditionnelles arabes, Zalzal installe des marques caractéristiques qu'il dénomme *wuṣṭā al-'arab*, ou médiums des Arabes, et *mujannab a-s-sabbāba*, ou adjointe de l'index (Abū al-Faraj al-Iṣfahānī, 1869, vol. V, p. 22-24, 57-58, Farmer, 1929, p. 118-119 et Abou Mrad, 2005, p. 771-780). Ces marques théoriques sont liées aux intervalles de seconde moyenne (trois-quarts de ton) et de tierce moyenne ou neutre (un ton trois-quarts) qui divisent respectivement la tierce mineure et la quinte juste en deux intervalles quasiment égaux » (Abou Mrad, 2016, p. 71-72). Il est cependant clair que les intervalles moyens ou neutres ne sont pas l'apanage des traditions musicales arabes, mais qu'ils caractérisent des échelles modales constitutives d'importantes traditions musicales monodiques modales (notamment d'Asie occidentale) depuis la nuit des temps. Les premiers témoignages mélométriques clairs et directs en sont le « diatonique égal » de Ptolémée (10/9, 11/12, 12/11) et la définition que fournit (au premier siècle après J.-C.) Plutarque (1900, VII) de l'intervalle de *spondiasme* (divisant la tierce mineure en deux secondes moyennes) comme étant « d'un quart de ton plus petit que l'intervalle d'un ton ». Plus récemment le musicologue ecclésiastique grec Simon Karas (1970) catégorise la structure scalaire dont le tétracorde comprend deux secondes moyennes et une seconde majeure en tant qu'échelle *diatonique molle*, se différenciant de son homologue *diatonique dure*, dont le tétracorde comprend deux secondes majeures et une seconde mineure. Cette distinction entre deux espèces ou nuances de l'antique genre aristoxénien diatonique n'est pas sans rappeler l'antique division entre genres *pyncés* (lorsque la somme de deux intervalles du tétracorde est plus petite que le troisième intervalle, constituant ainsi le *pyncnon*) et genres non-*pyncés*, ce qui permet de considérer qu'une échelle *zalzalienne*, tout comme une échelle diatonique, relève des genres non-*pyncés*.

1.1.2. Grammairiens herméneutes liturgistes

L'autre frange de la musicographie médiévale est préoccupée par la catégorisation des pratiques musicales liturgiques. Elle a d'abord pris une forme implicite dans les recueils liturgiques, qui a consisté à regrouper les textes chantés en fonction de données modales. Les religieux hellénophones et latins ont proposé ensuite des notations neumatiques ou formulaires des composants musicaux de ces chants.

Avant toute tentative de théorisation, les recueils de chants liturgiques, *Heirmologion rūm* (cultes romains orientaux hellénophones), *Bēt-gāzō* syriaque, antiphonaire et *cantatorium* latins, sont classés en fonction d'impératifs calendaires ou selon des affinités mélodiques. La modalité formulaire du chant romano-franc (Planchart, 2006) apparaît en filigrane dans les classements modaux en usage dans les livres liturgiques. Elle reçoit sa systématisation dans les *tonaires*, avec des listes d'*incipits* de chants regroupés par types mélodiques, affectés à huit tons de psalmodie et indiqués par huit formules-type d'intonation, dites *noeane noeagis*. Ces formulations se calquent sur

leurs homologues *rūm* (Huglo, 1991) et sont organisées selon la logique tétradique de l'*οκτώηχος* (deux fois quatre modes *ηχος*). Ce sont les milieux monastiques palestiniens (laure de Saint-Sabas) *rūm* orthodoxes chalcédoniens hellénophones, menés par saint Jean Damascène (-754) (avec saint André de Crète et saint Cosme de Jérusalem ou Côme de Maïouma), qui instituent cet organigramme entre le VII^e et le VIII^e s., (Jeffery, 2001, p. 370). Cette organisation est ensuite adoptée progressivement par les églises orthodoxes/catholiques chalcédoniennes de rites *rūm*, géorgien, slavon et latin, ainsi que par les églises orthodoxes non-chalcédoniennes de rites syriaque, arménien et copte (Jeffery, 2001), voire par la musique des cours omeyyades et abbassides (Abou Mrad, 2016, ch. 5).

Les formules des modes ecclésiastiques se cristallisent autour de pôles qui consistent en la *corde de récitation* ou *teneur* de la cantillation, et ce, dans le sillage de la cantillation hébraïque synagogale qui a fortement marqué la musique liturgique chrétienne (Werner, 1959 ; Corbin, 1960 ; 1961). Quant à la psalmodie, elle introduit un autre pôle qui est la *finale*, note par laquelle se conclut le *répons* ou l'*antienne*. Ces deux pôles, teneur et finale, se confondent en ce que dom Jean Claire (1962 et 1975) a baptisé *corde-mère*. Cette unipolarité modale caractérise les strates les plus anciennes du plain-chant. Ces modes dits *archaïques* se ramènent à trois cordes-mères conjointes (F, G, A ou C, D, E). En outre, cet auteur développe sa théorie de l'*évolution modale* en la basant sur l'émergence d'une bipolarité inhérente à deux processus complémentaires : descente de la finale, en rapport avec la ponctuation, et montée de la teneur, en rapport avec l'accentuation.

En somme, de saint Jean Damascène (VII^e siècle) à Notker le Bègue de Saint Gall (IX^e siècle) et à saint Iannis Koukouzèlis (Mont Athos, XIII^e siècle), s'est ainsi constituée (tout au moins sur le plan symbolique) une école musicale monastique, productrice de compositions musicales et de recueils poético-musicaux liturgiques, dont les mélodies sont généralement notées selon des méthodes neumatiques (formulaires), en rupture avec la méthodologie alphabétique et canonique grecque antique et son héritière guidonienne, contemporaine du schisme de 1054 et représentant métaphoriquement le pendant musical de ce schisme.

1.1.3. Grammairiens herméneutes arabo-persans

Cette dialectique « mélométrie versus grammaire modale » trouve son pendant dans la musicographie arabophone et persane. Parallèlement à la diffusion des écrits théoriques de l'école systématiste prolongeant les travaux d'al-Urmawī, se développe une appréhension de la modalité qui transcende le structural et relève à la fois d'une herméneutique implicite et d'une grammaticalité musicale générative. La musicographie orientale passe alors du paradigme pythagoricien géométrique et structural au paradigme mystérieux organique et transformationnel. Le monocorde ou canon systématiste fait place nette à une exégèse intériorisée de la grammaire mélodique. La démarche phonétique musicale se replie devant les approches phonologique et morphosyntaxique de la musique.

Ainsi la désignation des degrés ou *naḡma* (pl. *naḡamāt*) passe-t-elle du système alphabétique *abjad*, préconisé par les systématistes (héritiers d'al-Urmawī), vers un

système nominal ordinal en langue persane (*yek-kāh*, etc.), mâtiné de désignations symboliques et indicelles (Abou Mrad, 2016, p. 202). Surtout, ces traités présentent les modes par le biais d'énoncés de leurs mélodies-type qui mettent les noms des degrés en succession temporelle pondérée pour certaines notes. Il y est également question de schémas arborescents de dérivation entre ces modes et d'un itinéraire-paradigme modal canonique (During, 2010) qui relie ces modes-formule et que les traités ottomans plus tardifs dénomment *seyir* (parcours) au sein des structures d'un *maqām* donné (Feldman, 2001, p. 80). Plus accessoirement, mais en accentuant la teneur symbolique de ces écrits, ceux-ci s'inscrivent dans le sillage de spéculations allégoriques musicales quaternaires, à base de tétrades d'éléments empédocléens (feu, air, eau, terre) et d'humeurs galéno-hippocratiques (bile, sang, lymphes, atrabile) et de signes du Zodiaque.

Mais le propre de cette *école* (qui va d'al-Kātib au X^e siècle à Maššāq au XIX^e siècle) reste d'établir - d'abord implicitement puis explicitement - une grammaire modale qui échappe à l'emprise de l'ordre scalaire de surface. Pour ce faire, ces *herméneutes praticiens* substituent à l'identité préconisée par les systématisés, entre *littera* et *nota* (Meeùs, 2008, p. 86), une nouvelle identité fonctionnelle et symbolique qui se dessine entre *nomine* et *nota*³. Plus généralement, ces écrits mettent en avant les *degrés focaux modaux*, ou *bayt*, dont certains sont dits *générateurs*. En entrant dans un séquençage temporel, ces notes focales donnent vie à des structures originelles/fondamentales monodiques qui sont sous-jacentes aux modes formulaires⁴. Quant aux traités arabes proprement musicologiques des XVI^e et XVII^e s. (surtout le traité d'al-Ḥiṣnī et le traité anonyme de l'*Arbre des modes*)⁵, ils associent les actes compositionnel et interprétatif musicaux à une quête herméneutique/exégétique non-verbale⁶ qualifiable en logique ternaire d'anaphatique⁷.

³ C'est le sens du système de codification scalaire modale préconisé par Ibn Kurr (1282-1357), qui ramène la désignation des degrés constitutifs de tous les tétracordes conjoints à quatre entités (Wright, 2014) qu'il est possible d'identifier à des *qualités systémiques* ou *modes des notes*, selon le lexique guidonien revisité par Nicolas Meeùs (2007).

⁴ Au XIV^e s. cette tendance s'inscrit, en filigrane, (1) dans le traité anonyme *Kitāb al-mizān fī 'ilm al-adwār wal-awzān* (Précis de science des cycles et des rythmes), attribué à Šafiy a-d-Dīn al-Ḥillī (1279-1349) (Didi, 2015), (2) dans *Urjūzat al-anḡām*, ou *Poème des modes*, également dénommé *Jawāhir an-nizām fī ma'rifat al-anḡām* (Joyaux du système de la connaissance des modes), écrit en 1328-1329 par Badr a-d-Dīn al-Irbīlī (1287-1328), (3) dans le traité *Ġāyat al-maḡlūb fī 'ilm al-adwār wa-d-durūb* (L'objet de la quête de la science des modes et des rythmes), d'Ibn Kurr et (4) dans *Kitāb 'ilm al-mūsīqā* (Livre de la science de la musique) de 'Abd-Allāh al-Mārdānī (-1406) (Abou Mrad, 2016, p. 204).

⁵ *Al-kaššāf fī 'ilm al-mūsīqā* (Le révélateur de la science de la musique) de Muzaḡffar al-Ḥiṣnī (début du XVI^e s.), l'*Urjūza fī-al-anḡām* (Poème sur les modes) du Mullah Jihān a-s-Samarqandī (fin du XVI^e s.), le traité anonyme *Aš-šajara dāt al-akmām al-ḡāwiya li-'uṣūl al-anḡām* (L'arbre aux calices renfermant les principes des modes, début du XVII^e s.) et le traité *Anonyme 32, Risālah fī 'ilm al-mūsīqā* (Épître sur la science de la musique, fin du XVII^e s.-début du XVIII^e s.) (Didi, 2015).

⁶ Plus particulièrement et se référant à la philosophie illuminative de Sohrawardī (1155-1191), al-Ḥiṣnī rapporte la compétence pragmatique et grammaticale générative du sage expert à ce monde intermédiaire qui siège entre les mondes physique et métaphysique. Il s'agit, plus spécifiquement, de cette mystérieuse sagesse qui illumine l'intellect et le cœur de l'initié. Cette compétence anaphatique (comme venue d'en-haut) permet donc au sage expert de remplir les virtualités laissées dans les interstices des mélodies-paradigmes par un nombre accru de notes adéquates et donc d'exercer l'effet requis sur les auditeurs (Abou Mrad et Didi, 2013).

⁷ S'inscrivant en *tiers inclus* entre l'apophatisme formaliste tacite du schème horizontal de l'immanence et le cataphatisme dogmatique exégétique discursif du schème vertical de la transcendance, le schème diagonal mystérique transcendantal est *anaphatique* (Abou Mrad, 2016, p. 114). « L'*anaphatique* ainsi que l'axiologie

Au XIX^e siècle, au temps de la Nahḍa ou renaissance culturelle arabe, le dernier représentant de l'école des musicologues praticiens herméneutes, le médecin et musicien libanais (d'origine grecque) Miḥā'īl Petrākī Maššāqa écrit en 1830/1840 un véritable traité musicologique général⁸, au sens actuel du terme, qui propose une description grammaticale de la pratique musicale artistique du Mašriq, en phase de résurgence, et ce, principalement à base de formules-type modales, tout en élaborant une critique scientifiquement argumentée des velléités des mélomètres parmi ses contemporains d'établir des divisions de l'octave en des intervalles (vingt-quatre quarts de ton) égaux (Abou Mrad, 2007).

2. Errances épistémiques de quelques musicologues orientalistes francophones laïques

Cependant et à la même époque, le discours de la majorité des musicologues orientalistes francophones laïques se focalise sur les traités des théoriciens arabes médiévaux affiliés au courant mélométrique, tout en refusant de reconnaître l'existence de cette musique d'art du Mašriq qui s'épanouit en ces temps de Nahḍa.

Ainsi Guillaume André Villoteau (1759-1839) s'intéresse-t-il, dans la partie musicographique/musicologique de la *Description de l'Égypte* (Villoteau, 1830), « particulièrement à la théorie musicale arabe et dans une moindre mesure à une pratique qu'il estime détachée de la théorie, soulignant la grande ignorance des praticiens » (Lagrange, 2019, p. 78).

De même en est-il, un siècle plus tard, du baron Bernard Carra de Vaux-Saint-Cyr qui, dans sa préface du tome I de la *Musique arabe* du baron Rodolphe d'Erlanger, juge que ce qu'il voit de la musique arabe en est exclusivement l'aspect populaire qui « n'est pas toujours en concordance avec la théorie hellénisante » (Carra de Vaux, 1930, p. IX), tandis qu'il réduit les processus grammaticaux relatifs à l'acte compositionnel chez al-Urmawī à un « mécanisme artificiel » (Carra de Vaux, 1930, p. X).

Entre ces deux auteurs se trouve le discours *colonialiste* de Jules Rouanet consacré à « La musique arabe », que Fériel Bouhadiba (2019, p. 66) réfère à une « approche conceptuelle du primitivisme » et au sein duquel elle constate « un fort emploi de l'adjectival dénotant une forte présence du jugement sur le plan d'une hiérarchie des hommes (idéologie raciale) et des esthétiques (idéologie d'une sorte de *darwinisme musical*) ».

stylistique sophianique, en tant que théologies pratiques, médiatisent la théologie *cataphatique*, positive, affirmative et la théologie apophatique, d'une négativité paradoxalement positive, pour œuvrer véritablement au salut de l'homme par la conciliation fraternelle (Nicolescu, 2003), faisant face « à deux religions, d'autant plus terribles qu'elles se dressent l'une contre l'autre : le rationalisme et le fidéisme » (Girard, 2007 : 347) » (Cosinschi, 2009, p. 98-99).

⁸ Maššāqah, Miḥā'īl, 1899, *A-r-Risāla a-š-šihābiyya fī a-š-šinā' a al-mūsīqīyya*, [Épître à l'Émir Chehab, relative à l'art musical], édition et commentaires en langue arabe du Père Louis Ronzevalle, Imprimerie des Pères jésuites, Beyrouth. Le premier manuscrit date de 1840. Eli Smith en fit paraître une version anglaise dès 1849, tandis que le Père Ronzevalle en publia une version française commentée en 1913 sous l'intitulé « Un traité de musique arabe moderne », in *Mélanges de la Faculté Orientale de l'Université Saint Joseph de Beyrouth* 6 (1913), p. 1-120.

Si ces auteurs prennent au sérieux les traités médiévaux arabes de théorie musicale, tout en y voyant une sorte d'ersatz (mélométrique) d'hellénisme, en revanche, ils ne parviennent pas à saisir vraiment le sens de la pratique musicale traditionnelle artistique arabe de l'époque moderne. Cette tradition vivante a en effet le malheur d'être à la fois discordante à leurs oreilles inféodées à l'intonation mélodique tonale et incompréhensible, pour ne pas dire « illisible », en l'absence de (notation musicale et de) théorisation mélométrique autochtone.

3. Deux jésuites orientalistes et une moniale antonine exégètes de la grammaire musicale du Mašriq

Pourtant, deux auteurs français font œuvre de pionniers en se démarquant de cette attitude problématique. Il s'agit de Louis Ronzevalle (Andrinople, Turquie, s.j. (1871 – Rome, 1918) et Xavier Maurice Collangettes, s.j. (Riom, France, 1860 – Bikfaya, Liban, 1943), deux pères jésuites qui se trouvent en mission au Levant, aux premiers temps de l'Université Saint-Joseph de Beyrouth et qui s'intéressent de près à la relation entre les écrits théoriques et la pratique musicale traditionnelle vivante. Dans leurs travaux ces chercheurs explorent en effet la tradition musicale de l'intérieur, sans préjugés. Leur connaissance sérieuse de la théorie musicale arabe médiévale ne constitue pas chez eux un obstacle à l'exploration de la tradition vivante. Bien au contraire, elle leur permet de saisir une ligne de continuité entre la musique de cour abbasside et la pratique traditionnelle musicale lettrée de la fin du XIX^e siècle, au Liban, en Syrie et en Égypte. Cette sensibilité exégétique se retrouve également dans les travaux musicologiques entrepris plus d'un demi-siècle plus tard par sœur Berthe-Thérèse Antar (1932-2016), moniale antonine maronite libanaise, études centrées sur un traité de l'école des musicographes herméneutes praticiens du Levant.

3.1. Père Louis Ronzevalle

Le père Louis Ronzevalle fut professeur d'arabe à la Faculté Orientale de Beyrouth, puis professeur d'arabe et de syriaque à l'Institut Oriental de Rome (Jalabert, 1987). Il publie en 1899 une édition critique en arabe du traité de Maššāqa, suivie en 1912 d'une traduction critique en français.

Les commentaires qu'il insère parmi les annotations des deux éditions critiques mettent en valeur l'approche musicologique originale et pionnière de Maššāqa. Le père Ronzevalle établit à cet effet une triple contextualisation de cette approche en la référant aux traités arabes médiévaux, à la théorie musicale néo-byzantine et à la pratique musicale artistique arabe du Mašriq. Ainsi ce jésuite français arabisant apparaît-il comme un fin connaisseur de la tradition musicale levantine vivante et de ses détenteurs qu'il cite nommément : « Voilà ce que nous a indiqué le Sieur Šukrī Sawdah, musicien de talent » (Maššāqa, 1899, commentaires du père Ronzevalle, p. 23).

En rupture avec l'attitude (*hyper*)étique (frisant le *darwinisme* culturel) des musicologues orientalistes laïques précités, le père Ronzevalle valorise la pratique musicale traditionnelle artistique de la société où il vit et fournit des informations de

première main sur cet art, exactement comme un musicologue général (alias ethnomusicologue) épousant le point de vue *émique* le ferait de nos jours.

Parmi ces informations, celles sur l'accordage du 'ūd sont proprement originales. En fait, le père Ronzevalle profite de la présentation du système d'accordage de cet instrument tel que le préconise Maššāqa au début du XIX^e siècle - le luth de Maššāqa étant doté de sept chœurs - pour décrire l'accordage du 'ūd à cinq chœurs, tel qu'il est réellement pratiqué au Levant à la charnière des deux siècles⁹.

3.2. Père Xavier Maurice Collangettes

Quant au père Xavier Maurice Collangettes, il fut principalement professeur de physique médicale à la Faculté de médecine de Beyrouth. Il a publié en 1904-1906 une très intéressante synthèse des connaissances théoriques et pratiques au sujet de cette tradition, telle qu'elle est recueillie dans les manuscrits et surtout telle qu'elle est observée dans la pratique des musiciens vivants.

⁹ La première information fixe le nombre des chœurs :

Quant à nos contemporains de Syrie [pays de šām] et du Liban, ils emploient cinq cordes en règle générale, auxquelles ils rajoutent une sixième, en cas de nécessité (Maššāqa, 1899, commentaires Ronzevalle, p. 23).

La deuxième information précise la composition simple ou double des chœurs, en précisant les noms de ces chœurs et les rapports d'octave :

Leur habitude est de tendre cinq cordes dont quatre doubles. La sixième, ou qarār dūkāh est rarement rajoutée. Le bourdon est accordé en yakkāh et plus rarement en qarār sīkāh ou qarār būsalīk. Le chœur à sa gauche est accordé en 'uṣayrān, le troisième chœur, en dūkāh, le quatrième, en nawā, et le cinquième, en mähūr (terme désignant ici kardān). La meilleure règle d'accordage est la convention actuelle. Elle consiste à accorder nawā à l'octave supérieure de yakkāh, puis d'accorder 'uṣayrān sur son octave supérieure qui n'est autre que le son émis par l'index sur nawā. L'annulaire produit sur 'uṣayrān l'octave inférieure de mähūr. L'index sur cette dernière corde donne muḥayyar ou l'octave supérieure de la corde dūkāh qui est accordée muḥayyar. Voilà ce que nous a indiqué le Sieur Sukrī Sawdah, musicien de talent (Maššāqa, 1899, commentaires Ronzevalle, p. 23).

Quant à la hauteur approximativement absolue de ces sons, cet auteur est le premier à sortir de la nébuleuse dans laquelle s'est installée la musicologie arabe des temps modernes relativement à la correspondance entre les nomenclatures arabe et européenne, notamment, en raison de l'interférence de la nomenclature ottomane. Cet auteur admet (p. 19), certes, que les degrés de l'échelle arabe sont variables en hauteur absolue. Il réduit cependant ces écarts à tout au plus un ton vers l'aigu ou vers le grave :

Le yakkāh, du point de vue de la place que lui assigne le nombre de ses vibrations, se rapproche du sol européen, et non du do. Nous reconnaissons cependant que les Arabes n'ont pas de note fondamentale comparative [pour l'accord des instruments de musique, à l'instar du diapason européen], en sorte que ce qui est yakkāh dans un instrument est qabā ḥiṣār ou 'uṣayrān dans un autre. Zr c'est pour cette raison que les Orientaux, chaque fois qu'ils se réunissent pour chanter, prennent pour note fondamentale de l'accord de leurs instruments le son donné par la voix de leur chef. Cela ne contredit pas notre première opinion, car la différence en question est la plupart du temps fort légère. De plus, la voix de l'homme est un étalon général naturel qui empêche les Arabes de trop s'écarter dans leurs chants, malgré qu'ils n'aient pas d'instrument sûr [diapason] pour la guider.

Cela nous permet d'avoir une idée précise de la configuration des chœurs du luth arabe : (1) *mähūr* ou *kardān* (*ut*₃), (2) *nawā* (*sol*₂), (3) *dūkāh* (*ré*₂), (4) *'uṣayrān* (*la*₁), (5) *yakkāh* (*sol*₁, éventuellement, *qarār sīkāh mi*^{db}₁ ou *qarār būsalīk mi*₁).

Cette méthode est corroborée par des écrits autochtones publiés quelques années plus tard, comme ceux de Muḥammad Darwīṣ (1902, p. 12) et de Muḥammad Kāmil Al-Ḥula'ī (1904/1905 R. 1993, p. 48-54).

Dans cette *Étude sur la Musique Arabe*, il s'intéresse à la musique médiévale arabe de même qu'à la musique de l'époque moderne, tout en souhaitant « mettre en lumière le trait d'union qui relie l'une à l'autre ». Fort de sa grande érudition, de son bagage scientifique (de biophysicien) et de son esprit synthétique, il propose au chapitre 2 une étude *mélométrique* comparative des systèmes mélodiques médiévaux (Fārābī, Avicenne et Urmawī), en les référant aux modèles helléniques. Il complète cette étude synoptique au chapitre 3 par une présentation des systèmes de l'époque moderne (Maššāqa, Šihāb a-d-Dīn et al-Jundī), en les comparant à la division de l'octave en quarts de ton égaux, en même temps qu'à l'échelle d'al-Urmawī.

Il fait surtout état d'une étude expérimentale qu'il a menée sur les intervalles des échelles modales, en effectuant de « nombreuses mensurations avec des instruments divers, luth, qanoun, tambour, etc., et avec le concours de nombreux artistes ». Cette étude lui permet de proposer un modèle d'échelle générale pour la musique arabe qui est déduite de la pratique traditionnelle. En résumé, l'échelle des *pardeh* (les degrés de l'échelle du mode *Rāst*) se superpose exactement dans ce modèle à celle que l'on peut reconstituer à partir des données fournies à la fin du X^e siècle par al-Kātib (Shiloah, 1972) pour le mode *Muṭlaq* en employant les positionnements indiqués un demi-siècle plus tôt par al-Fārābī (Erlanger, 1930) pour les frettes *zalzaliennes* du *'ūd*, avec une tierce moyenne (ou neutre) inférieure affectée du rapport 27/22 (soit 356 cents) et une seconde moyenne inférieure affectée du rapport 12/11 (soit 151 cents). Quant aux autres échelles (diatoniques et chromatiques), le père Collangettes préconise une construction pythagoricienne de type diatonique ditonique.

Cependant, notre auteur affirme dans son *Étude* que la gamme employée par les praticiens arabes de son époque est « la gamme antique du XIII^e siècle à laquelle on a ajouté quelques menus intervalles ». Or, Amer Didi, dans son étude prosopographique du legs de cet auteur, fait remarquer à juste titre que « la gamme du XIII^e siècle n'est rien d'autre que celle de Safiy Ad-Dīn Al-'Urmawī et n'a aucun trait commun avec la « gamme arabe » de Collangettes » (Didi, 2020). Aussi l'échelle générale (système *abjad*) à dix-huit degrés d'al-Urmawī est-elle construite dans le *Livre des cycles* à partir d'un cycle de quintes et de quartes alternées en sorte que les dix-sept intervalles séparant les dix-huit degrés de cette échelle soient tous assimilés à des combinaisons additives de *limma* et de *comma* pythagoriciens, ce qui est incompatible avec l'élaboration des intervalles de seconde moyenne.

Cette contradiction n'est pourtant qu'apparente, dans la mesure où al-Urmawī lui-même reconnaît les limites de son modèle théorique. Il va même jusqu'à admettre, dans son *Épître à Šaraf a-d-Dīn* (Erlanger, 1935, p. 115 ; Abou Mrad, 2016, p. 195-196), que ses contemporains n'adoptent pas le positionnement du médius de Zalzal qu'il propose, lui préférant les anciens modèles, comme celui établi par al-Fārābī (27/22, 356 cents). De fait, le schéma théorique de division de l'octave proposé par al-Urmawī n'a jamais été effectif dans le cadre de la tradition musicale du Mašriq¹⁰. C'est donc plutôt

¹⁰ Les théoriciens turcs modernistes préconisent l'adoption de cette échelle systématiste depuis la fin du XVIII^e siècle, dans le cadre du processus de cette diatonisation des échelles modales originaires zalzaliennes qui est supposé faciliter l'harmonisation des compositions turques.

au système *ab^jd* rectifié dans ses hauteurs zalzaliennes que le père Collangettes devait en toute logique faire référence.

Il reste qu'au Congrès de musique arabe du Caire (1932), notre musicologue *bio-physicien* jésuite français préside la délégation libano-syrienne et la commission de l'échelle musicale, où il s'oppose farouchement à l'adoption de la division de l'octave en quarts de ton égaux en tant qu'échelle générale de la musique [dite] arabe.

3.3. *Sœur Thérèse Berthe Antar*

Cette démarche exégétique trouve son prolongement dans les années 1970 avec les travaux musicologiques réalisés par sœur Thérèse Berthe Antar (1932-2016), moniale antonine maronite libanaise (à laquelle Bouchra Béchéalany (2020) consacre une étude prosopographique au numéro 14 de la *RTM*).

Sœur Antar prépare et soutient alors en Sorbonne (1977-1979) une thèse de doctorat en musicologie, sous la direction d'Edith Wever, sur l'œuvre d'un musicologue herméneute praticien levantin. Cette recherche débouche sur une traduction française critique du *Kitāb fī ma'rifat al-anḡām wa-šarḥihā* (Livre de la connaissance des modes et de leur explication) de Šams a-d-Dīn a-š-Šaydāwī (d.1506). Ce musicographe sidonien se distingue surtout par cette attention particulière qu'il accorde à la présentation des mélodies-paradigme modales, selon sa propre méthode de notation musicale, qui est de type iconique diastématique, proche de la notation *dasiane* latine du IX^e siècle, employée notamment dans le traité *Musica enchiriadis*.

Sortant des sentiers battus des traités mélométriques arabes médiévaux, mis à la mode par l'équipe musicologique orientaliste laïque du baron Rodolphe d'Erlanger, notre moniale libanaise a publié en 2001 cette traduction critique qui a constitué la première édition critique en français d'un traité de l'école des musicologues herméneutes praticiens du Levant.

Ayant connu de près sœur Berthe, cette religieuse formée à la théologie exégétique scripturaire (noviciat), à l'historiographie (Université Libanaise) et à la musicologie (Cleveland-Ohio et Sorbonne), il nous est rendu possible de saisir l'origine de cette sensibilité exégétique prédominante chez cette autrice, qui imprègne à la fois l'objet de l'étude (consistant dans un traité centré sur l'exégèse grammaticale modale) et la voie épistémique élue pour cette recherche (affiliée à l'exégèse des textes anciens).

4. Deux bénédictins orientalistes et un moine libanais exégètes de la grammaire musicale syriaque

De même en est-il pour ces deux moines bénédictins orientalistes que sont dom Jean Parisot (1861-1923) et dom Jules Jeanin (1866-1933) qui, lors de leurs séjours au Levant ont réalisé les premiers travaux de collectage, de transcription et de codification des corpus musicaux liturgiques des églises de langue syriaque. Ces travaux ont abouti à la publication de recueils de ces corpus dans des ouvrages qui font référence : *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie* de dom Parisot (1899) et *Mélodies liturgiques syriennes et chaldéennes* de dom Jeannin (1925). Cette démarche exégétique musicale (ce « travail de bénédictin ») est

actualisée cinquante ans plus tard par le père Louis Hage (1938-2010), moine libanais maronite, dans ses travaux musicologiques (francophones) de référence sur le chant syro-maronite. Jean-François Goudesenne (2020) et Daniel-Odon Hurel (2020) ayant étudié la trajectoire de ces deux bénédictins musicologues syrianistes, à l'aune de documents inédits trouvés dans les archives des abbayes bénédictines de Ligugé, Ganagobie, Belloc et Solesmes (France) et du monastère syriaque de Charfé (Liban), tandis que le père Toufic Maatouk (2020) a élaboré une étude prosopographique du legs du père Louis Hage, ce qui suit tente de souligner succinctement ce qui relève de l'exégèse grammaticale modale dans ces œuvres pionnières.

4.1. *Dom Jules Jeannin*

Le profil de dom Jeannin est celui d'un bénédictin docteur en théologie et détenteur d'un haut niveau musical, en tant qu'organiste et connaisseur du chant grégorien, dans la version issue de la restauration réalisée par l'Abbaye de Solesmes à la charnière des deux siècles et qui a abouti à une pratique probablement fort éloignée de celles des traditions médiévales du chant romano-franc.

Aussi cette tentative de restauration du chant grégorien entreprise par le chœur de Solesmes reposa-t-elle principalement sur les informations fournies par la notation carrée sur portée à quatre lignes, en privilégiant un esprit de chant monastique collectif plutôt moderne. Assujettie à des querelles de chapelles, auxquelles dom Jeannin prit part en tant que critique de la démarche interprétative mensuraliste prônée par dom Mocquereau (Goudesenne, 2020, p. 34), cette réinvention du chant grégorien - qui sera fixée par les enregistrements sur disques 78 tours puis 33 tours (Billiet, 2011) - se situe à une période antérieure aux grandes avancées de la paléographie musicale, initiées par un autre moine de Solesmes, dom Eugène Cardine (1970 ; 1979). Elle ne tient donc pas suffisamment compte des informations (notamment rythmiques) véhiculées par les neumes, qui ouvrent la voie à partir des années 1970 aux interprétations du chant grégorien musicologiquement informées, réalisées dans des cadres extra-solesmiens (Billiet, 2011).

Cette réinvention surtout se déroule dans la perspective européocentriste qui caractérise l'époque coloniale et qui est à mille lieux de pouvoir considérer les traditions musicales ecclésiastiques médiévales de langue latine comme pouvant partager avec les traditions musicales ecclésiastiques vivantes de Méditerranée orientale des composants cruciaux de leur système mélodique modal, comme l'usage d'échelles incluant des intervalles de secondes moyennes ou *zalzaliennes*.

C'est donc en adoptant implicitement le carcan d'un diatonisme consubstantiel à toute musique liturgique chrétienne digne de ce nom que dom Jeannin effectue, à la fin du XIX^e siècle, des séjours au Levant qui visent à recueillir et noter pour la première fois les corpus liturgiques de l'Église syrienne (syriaque orthodoxe et syriaque catholique) et de l'Église assyro-chaldéenne.

La publication de son recueil fait œuvre pionnière et s'inscrit dans une véritable démarche exégétique musicale. Celle-ci permet de transcrire avec grande précision le phrasé mélodique de ces chants, à partir d'une comparaison synoptique de plusieurs variantes interprétatives. Elle permet également l'élaboration d'une première

codification des modes mélodiques de la tradition liturgique « syrienne » qui tient compte des informations (émiques) fournies par les chantres « autochtones », en comparaison avec l'analyse (étique) des phrasés en question.

Il reste que le principal problème qui entache cette démarche est que dom Jeannin ne peut se résoudre à admettre que l'usage d'échelles non-diatoniques dans les mélodies liturgiques syriennes et byzantines puisse être d'origine. Dans ses analyses il s'évertue en effet à rapporter de tels usages systématiquement à l'influence arabo-musulmane¹¹, donc à affirmer l'antique diatonisme (qui serait quasiment ontologique) des mélodies liturgiques syriennes (Jeannin, 1912).

Il convient de noter que le père Elie Kesrouani, qui a réalisé (dans sa thèse de doctorat en Sorbonne) la transcription et la codification de ce même corpus syriaque orthodoxe/catholique (Le Thesaurus Beṭ-Gazō Hymnologique de l'Église Syriaque, à partir de son enregistrement intégral par la voix du patriarche Ignāṭios Ya'qūb III), considère que les échelles à secondes neutres sont intrinsèques au système de cette tradition (Kesrouani, 1991, p. 84-87).

4.2. Dom Jean Parisot

Quant à dom Jean Parisot, sa solide formation de linguiste - fin connaisseur du syriaque et du grec - le distingue du profil de dom Jeannin avec qui il partage néanmoins monachisme bénédictin et haute expertise musicale (orgue et *grégorien solesmien*) (Goudesenne, 2020, p. 26). Il est probable que ce trait distinctif et l'aspiration au comparatisme qu'il véhicule le rapprochent plus de ses contemporains liturgistes (comme Carl Anton Baumstark) et musicologues (*vergleichende Musikwissenschaftler* comme Curt Sachs et Erich von Hornbostel)¹² comparatistes, et l'éloigne du giron des *restaurateurs essentialistes* du chant grégorien (parmi ses confrères solesmiens, comme dom Mocquereau). Par-delà le comparatisme musicologique, ce qui suit démontre que la démarche déployée par dom Parisot pour présenter son recueil de chants maronites dans son *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie* (1899) - et principalement l'excellente introduction de ce recueil - en fait de lui le premier musicologue à proposer une approche grammaticale musicale globale et complète d'un corpus traditionnel monodique modal, dans une perspective de musicologie générale (et non pas d'ethnomusicologie) avant la lettre. Même s'il ne transpose pas la terminologie linguistique sur le champ musical, la présentation qui suit se décline selon les quatre composants classiques de la grammaire, à savoir la phonologie (mélodique), la morphologie (rythmique), la syntaxe (compositionnelle) et la sémantique.

¹¹ « Si les intervalles non diatoniques dans le chant grec ne seraient pas des infiltrations arabes ; Si [ces intervalles] doivent être réservés au 4^e byzantin et à son plagal, peut-être aussi au 2^e et à son plagal ; Si le 1^{er} mode byzantin est toujours assimilé au dorien antique, etc. », extrait d'une lettre du 15/9/1911 figurant dans les archives de Ganagobie, fonds Jeannin (Goudesenne, 2020, p. 34).

¹² C'est probablement à ces Musikwissenschaftler que dom Parisot pense en écrivant : « j'ai recueilli trois cent soixante mélodies, [...], dont la publication intéressera à la fois et les amateurs, curieux de connaître les manifestations variées de l'art oriental, et les musicologues, qui espèrent trouver dans des documents de cette sorte la solution des problèmes relatifs à l'origine de l'art musical » (Parisot, 1899, p. 18).

4.2.1. Phonologie mélodique

Le premier composant de cette grammaire musicale est le système mélodique, autrement dit (pour employer une métaphore linguistique) la phonologie musicale, que dom Parisot modélise au gré de son introduction et de sa description du corpus étudié.

Un système mélodique modal régional

Le propos introductif est résolument général et global en ceci que notre musicologue émet des hypothèses fortes sur l'existence d'un système mélodique ancien qui serait commun aux traditions musicales du Levant, et ce, en transcendant résolument le carcan diatonique entachant le discours de son confrère Jeannin¹³ et sa *réticence* à l'égard de la musique arabe :

La classification adoptée pour cette série de chants [liturgiques syriens] correspond à la division des modes arabes. Bien que la musique ecclésiastique diffère dans son expression de la musique profane, les principes musicaux sont identiques cependant pour ces deux branches de l'art, et le goût produit infailliblement, à l'église, des manifestations analogues à celles qui caractérisent les chants extérieurs au temple. Quel que soit l'âge attribué aux pièces composant ce recueil, il n'y a pas lieu de s'étonner de ce que les chrétiens de Syrie se trouvent en possession des mêmes gammes et des mêmes modes que les Arabes, soit qu'ils les aient reçus de ceux-ci avec leur civilisation et leur langue, soit que la musique arabe, issue d'une superposition de réformes échelonnées historiquement entre le VIII^e siècle et l'époque actuelle, nous offre dans sa forme populaire l'expression de l'art syrien lui-même, problème qu'un plus grand nombre de données scientifiques permettra de résoudre (Parisot, 1899, p. 20-21).

Problématique du (faux) tempérament à vingt-quatre quarts de tons égaux

Un tel système mélodique s'identifierait en quelque sorte à la phonologie de cette (supposée) « langue modale commune » du Levant, à partir de laquelle se déclinaient les « dialectes musicaux » s'identifiant aux diverses traditions monodiques modales régionales¹⁴. Ce système régional est pour notre moine *musicologue général* de Ligugé tout simplement celui que décrit Miḥā'il Maššāqa (1840-1899), avec des échelles employant les intervalles générés de la division de l'octave en vingt-quatre quarts de ton.

Certes, dom Parisot soutient que « Michel Meshāqa » aurait imaginé vers 1830 « le système à vingt-quatre division égales » (Parisot, 1899, p. 21), alors que si notre musicologue libano-grec admet dans son « manuel » la pertinence d'une division de

¹³ « La notation rapportée aux tonalités européennes, et surtout reproduite sur des instruments à sons fixes, ne sera pas toujours la traduction fidèle de ces mélodies. Les oreilles habituées à ne percevoir d'autres intervalles que le ton et le ½ ton sont portées à rectifier toute intonation, parce qu'elles ne s'assimilent pas au premier [abord aux divisions européennes modernes] » (Parisot, 1898, p. 6, cité par Goudesenne, 2020, p. 39).

¹⁴ Cette métaphore linguistique dans l'approche des systèmes mélodiques est développée et théorisée dans la sémiotique modale (Abou Mrad, 2016, p. 28-30).

l'octave en vingt-cinq degrés et vingt-quatre quarts de ton -système adopté par les praticiens levantins (comme son maître le cheikh Moḥammad al-Aṭṭār) dès le début du XIX^e siècle- il n'est néanmoins pas question pour lui d'entériner un tempérament à vingt-quatre quarts de ton égaux. Aussi cette tendance à l'égalisation des quarts de ton semble-t-elle procéder (à l'aube de la *Nahḍa*) d'une réaction nationaliste des musiciens levantins traditionnalistes contre la dérive moderniste d'une frange des théoriciens ottomans qui a consisté à remplacer les intervalles *zalzaliens* par leurs homologues diatoniques *syntons* ou *zarliniens* (Ah ! cette fameuse *juste intonation* !), en vertu d'un usage systématisé de la division hyper-pythagoricienne de l'octave proposée par al-Urmawī au XIII^e siècle (Abou Mrad, 2016, p. 216-217), et ce, afin de permettre à terme l'usage de l'harmonie en musique ottomane¹⁵. En fait et si Maššāqa propose dans son traité la première modélisation mathématiquement sérieuse de ce tempérament, il le fait essentiellement pour le récuser, car contredisant (selon lui) les intonations employées dans la pratique musicale levantine, tout en lui préférant la quantification intervallique proposée par Chrysanthos de Madytos (1832-2010) - à base de 68 commas à l'octave - dans le cadre de sa réforme de la musique ecclésiastique néo-byzantine, car générant des secondes moyennes de tailles inégales¹⁶. C'est en conséquence de ce qui précède qu'il est possible d'envisager la description du système mélodique que propose dom Parisot pour les traditions musicales levantines comme reposant implicitement et pragmatiquement sur une division de l'octave en vingt-quatre quarts de ton inégaux.

L'alphabet mélodique général

Ainsi dom Jean Parisot (1899, p. 22-23) propose-il les quarante-neuf degrés de la double-octave, tels que déduits du traité de Maššāqa, en guise d'alphabet mélodique général (« l'échelle tonale ») des traditions musicales du Levant. Plus particulièrement, il dote les degrés *zalzaliens* de signes d'altération des degrés les plus proches relevant de l'échelle diatonique de *Do*, le signe - (moins), signifiant la « diminution » (en fait l'abaissement) d'un quart de ton pour le degré visé par le signe (*mi*, *si* et *la*, plus rarement le *sol* du mode *Šabā*), et le signe + (plus), signifiant « l'augmentation » (en fait le rehaussement) d'un quart de ton (*fa*, *do* et plus rarement *sol*).

Il convient de souligner que, contrairement à dom Parisot, le (moine antonin) père Paul Achkar n'emploie pas de signes altératifs pour ces degrés *zalzaliens* dans les transcriptions qu'il effectue du chant syro-maronite, publiées en 1939, tandis que le

¹⁵ « En effet, seule la frange moderniste des théoriciens de la musique ottomane a adopté avec enthousiasme ce système *zarlinien avant la lettre*, à partir de la fin du XVIII^e s. et ce, probablement afin de se démarquer des Arabes et des Iraniens (During, 1994, p. 194, Feldman 2001, p. 13, Yakta, 1921) et de se rapprocher du système tonal harmonique et diatonique européen » (Abou Mrad, 2016, p. 196).

¹⁶ « De fait, Maššāqa (1899, p. 71) marque sa préférence pour le raffinement de la division de l'octave pratiquée par les « Grecs tardifs » en 68 commas, par rapport à son homologue dite « arabe » en 24 quarts de ton, dans la mesure où elle confirme l'inégalité des deux secondes moyennes encadrant les degrés *zalzaliens*, la seconde moyenne inférieure étant affectée de 9 divisions, soit 159 centièmes de demi-ton, en valeur logarithmique, tandis que la seconde moyenne supérieure est ramenée à 7 divisions, soit 123 c. » (Abou Mrad, 2016, p. 222).

père Louis Hage (1972, 1990 etc.) emploie dans ses transcriptions du même répertoire des signes proches de ceux de dom Parisot. Les signes demi-bémol et demi-dièse que le Congrès de musique arabe, tenu au Caire en 1932, systématiseront seront employés par les pères antonins Toufic Maatouk (en collaboration avec Nidaa Abou Mrad) et Youssef Chédid dans leurs transcriptions de ce même répertoire.

LA MÊME. — AU TEMPS DE LA PASSION ET À L'OFFICE DES FUNÉRAILLES.
N° 13

Assez vite.

an - har a - ḥay lam - fi - day - hun dho

ma - ti leh ḥa - tno d - ni - te bgan - nat 'a .

Var: . den hoy dru - ḥo - ne mas - re lki - ne byom fur 'o - no.

Exemple n° 1 : transcription par dom Jean Parisot de la version de l'hymne « *Bo'ūtō d-mor Ya'qūb*, supplication dans le mètre de Jacques de Sarug » qui est chantée au temps de la Passion et à l'Office des funérailles (Parisot, 1899, p. 42)

A43 - Qūm fawlōs

Am - leh maw - tō men šū - ro - yō da' - bar o - dom 'al fīq - do - nō eš
ṭa - lat wō maw - tō ya' - nō 'al

ḥul do - rīn wāw - bed e - nūn

Exemple n° 2 : transcription par le père Toufic Maatouk (en collaboration avec Nidaa Abou Mrad) de l'hymne (A43) « *Suḡtō Qūm fawlōs* » (Maatouk, 2016, p. 213)

A

Briḵ mor ḥa - šòḵ dâh - wô ḥlo - fâyn briḵ mu - ko - ḵòḵ dme - tu - lo - tân,

B

bḥa - šòḵ mo - rân 'i - tòḵ te - ḥâš

C

wab-nu - ḥo - mòḵ tēh - dê wter - wâz wtez-mâr šüb-ḥô la - lo - hu - tòḵ.

Exemple n° 3 : première partie de la transcription par le père Youssef Chédid de l'hymne (A37) « Bôtê dhâšô » (Chédid, 2021, p. 98)

L'alphabet mélodique modal

Dom Jean Parisot réduit ensuite cette phonologie générale à un nombre restreint d'alphabets mélodiques chacun étant spécifique d'un mode particulier :

La succession de ces intervalles groupés mélodiquement produit les différentes tonalités ou modes. Par suite du grand nombre des degrés composant l'échelle tonale, la musique arabe est susceptible d'une quantité infinie de combinaisons. Mais la pratique a réduit à dix-huit le nombre des formules modales typiques, auxquelles s'ajoutent plusieurs variétés. Les intervalles principaux, pouvant seuls servir de notes finales¹⁷ dans les différents modes, sont au nombre de sept par octave. Ce sont les notes de

sol, la, -si, do, ré, -mi, fa,

qui dans le tableau précédent, terminent chaque série de trois ou quatre intervalles. Suivant la série des notes finales, je rangerai, sous les schémas des modes correspondants, la totalité des airs du répertoire maronite (Parisot, 1899, p. 23-24).

Quant à la récapitulation de l'échelle mélodique modale qu'il fournit pour chaque chant, elle repose sur un marquage des altérations des degrés à l'armure qui ne tient pas compte de la théorie tonale européenne, et ce, à l'instar de Louis-Albert Bourgault-Ducoudray (1877) lorsqu'il transcrit la musique néobyzantine¹⁸.

¹⁷ Cet auteur est le premier à employer dans un contexte modal oriental ce terme « finale » emprunté au lexique modal du chant grégorien, pour bien traduire les termes « qarār » et « maḥaṭṭ » employés par les traités arabes contemporains pour caractériser la note conclusive d'une séquence musicale relevant d'un mode donné.

¹⁸ « Bourgault-Ducoudray met à la clef tout ce qu'il y a de courant dans le morceau sans s'inquiéter de la théorie européenne qui n'a rien à faire avec l'art asiatique » (Archives de l'abbaye de Ligugé, fonds Parisot, correspondance du 6/1/97 (Charfé), texte cité par Goudesenne, 2020, p. 40).

4.2.2. Morphologie rythmique

Le composant morphologique rythmique du corpus de chants syro-maronites reçoit grâce à dom Jean Parisot une description précise et nuancée :

Quoique non assujetti à la mesure isochronique, le chant oriental est cependant rythmé, exception faite de certaines vocalises. Étroitement liée au texte, cette musique se réduit par cela même en mesures régulières (Parisot, 1899, p. 29).

Alors que (pour des raisons mystérieuses) le père Paul Achkar (1939) opte pour une rythmique systématiquement non-mesurée dans ses transcriptions, dom Jean Parisot passe outre le carcan (musical savant européen) de la mesure à pulsation isochrone, en même temps qu'il ne succombe pas à la tentation du plain-chant non-mesuré à laquelle aurait pu le prédestiner sa fréquentation du chant grégorien. En digne précurseur de Constantin Brăiloiu, dans sa description des rythmes bichrones - *giusto* syllabique¹⁹ (1950) et *aksak* (1951) - il intègre les contraintes (concurrentes) de l'assujettissement du rythme musical à la métrique poétique (imprimant une prédétermination micrométrique à la musicalisation syllabique) en même temps qu'à la métrique gestuelle (générant une régularisation macrométrique, donc un rythme mesuré), pour envisager une description rythmique du phrasé musical en termes de « mesure hétérochrone » (Bouët, 1997) ou anisochrone (Abou Mrad, 2016, p. 88). Et dom Parisot de proposer ensuite une véritable modélisation de cette mesure non-isochrone sur la base de la métrique du vers syriaque²⁰ :

Le rythme le plus fréquent est le rythme binaire, amené par l'alternance des syllabes toniques et de syllabes atones, procédé qui paraît constituer la métrique syriaque et que les Orientaux se plaisent à exprimer par la voix et le geste. Le rythme ternaire, rythme factice, résultant de l'allongement de l'un des temps de la mesure binaire ou de l'un des pas de la danse se trouve à la clef d'un certain nombre de pièces. Le rythme à cinq temps se rencontre plusieurs fois, soit qu'il provienne de l'allongement régulier de la dernière syllabe des incisives tétrasyllabiques [...], soit qu'il se forme par une manière particulière de scander les heptasyllabes [...]. Plus communément les vers de cette mesure forment huit temps, par suite de la prolongation de la septième syllabe [...], ou neuf temps, si la voix appuie sur les deux dernières syllabes [...]. Le même procédé d'allongement amène à la mesure à sept temps les incisives tétrasyllabiques [...] ou pentasyllabiques [...]. Mais, dans la plupart des cas, l'uniformité métrique se brise, et il faut, pour traduire avec sincérité l'allure de ces mélodies, en s'accommodant aux exigences rythmiques, employer au cours d'une même phrase musicale des mesures d'espèces différentes (Parisot, 1899, p. 29-30).

¹⁹ Un troisième rythme bichrone a été théorisé par Jean Lambert (2012) sous la désignation *quanto* syllabique.

²⁰ La systématisation de cette modélisation débouche chez Abou Mrad (2015) sur une modélisation bistratifiée du rythme de nombreuses hymnes syriaques, qui admet une double lecture (1) phonologique micrométrique, en termes de *giusto* syllabique, et (2) morphologique macrométrique, en termes d'*aksak*.

4.2.3. Syntaxe modale formulaire

Il reste que l'un des apports majeurs de cette introduction du recueil des chants maronites est d'établir un lien tangible entre d'une part les formules-type modales figurant dans un traité théorique musical de l'école des herméneutes praticiens du Levant, comme celui de Mašāqa, et d'autre part des exemples précis de séquences musicales transcrites à partir de performances musicales traditionnelles vivantes. En d'autres termes : ce texte fournit enfin une véritable exemplification de la grammaire générative modale du Levant, théorisée mais non-concrétisée par les herméneutes praticiens. Plus particulièrement, ce texte présente la première typologie modale explicite et raisonnée des mélodies liturgiques syro-maronites. Or, les 214 chants liturgiques transcrits par dom Parisot reposent - à quelques exceptions près - sur l'échelle zalzalienne de base *do, ré, -mi, fa, sol, la, -si*,²¹ dont six degrés servent de finale pour des groupes de ces chants. Aussi la typologie modale proposée par dom Jean Parisot s'inspire-t-elle de celle de Mīhā'īl Mašāqa, en ceci que l'ordre de l'énonciation des mélodies-types - et de la transcription des chants qui leur sont associés - s'identifie à l'ordre ascendant des finales modales de *do* à *-si*. De plus, dom Parisot propose pour certaines finales plusieurs formules, en sorte que le système syntaxique mélodique des chants syro-maronites se décline en quatorze modes mélodiques, dont il donne systématiquement des exemples (ce que Mašāqa ne fait pas dans son traité) en se référant à des chants du corpus transcrit :

1. Modes ayant pour finale *Do* : a1. *Rast* [*Rāst*], a2. *Mahor* [*Māhūr*].
2. Modes ayant pour finale *Ré* : b. *Duka* [*Dūkāh*], c1. *Bayyat 'ajami* [*Bayyātī 'ajamī*], c2. *Bayyat nawa* [*Bayyātī nawā*], c3. *Bayyat ḥsayni* [*Bayyātī ḥsaynī*], d. *Ḥsayni* [*Husaynī*], e. *Soba* [*Šabā*], f. *Busalik* [*Būsaliḳ*] ou *'Ašaq* [*'Uššāq*], g. *Ḥjaz* [*Hijāz*].
3. Modes ayant pour finale *-Mi* : h. *sihka* [*Sīkāh*].
4. Modes ayant pour finale *Fa* : i. [*Jahārkāh*].
5. Modes ayant pour finale *La* : j. *'Oširan* [*'Ušayrān*].
6. Modes ayant pour finale *-Si* : k. *'awj* [*'Awj*] ou *'iraq* [*'Irāq*].

4.2.4. Sémantique modale et rythmique

Le dernier composant de cette grammaire musicale est le composant sémantique pour lequel dom Parisot propose une description concise mais affinée, combinant données mélodiques et rythmiques :

Au point de vue mélodique, les chants syriaques, moins passionnés dans l'expression que les chants profanes des Arabes, sont d'un caractère calme. La prédominance des modes mineurs ou des tonalités mixtes, indéterminées, le peu d'amplitude des échelles employées, la répétition des mêmes formules et la souplesse des rythmes, contribuent à donner à ces airs un caractère féminin et mélancolique. En général, le chant oriental

²¹ Ces sept degrés peuvent être altérés lorsqu'ils ne sont pas dotés du statut de finale.

« *excelle à rendre les sentiments doux, suppliants et timides. Il sait bien s'humilier* »²² (Parisot, 1899, p. 30).

Cependant, il exprime sa réserve face aux séquences musicales de caractère dansant qui sont fréquentes, y inclus au temps de la Passion :

Le grand nombre des mélodies maronites est simple d'allure, sans recherche mélodique, bien que parfois l'exécution donne à des chants plus usuels un caractère gai, presque sautillant, dont l'expression est déplacée à l'église (voir n° 13 [exemple n° 1 : Bo 'ūtō d-mor Ya 'qūb], 119).

Il est en fait compréhensible que ce moine bénédictin habitué au plain-chant non-mesuré ait du mal à trouver une justification liturgique pour l'usage d'une rythmique dansante dans des chants supposés porter à l'intériorité et la componction. Ce qui lui échappe ici est la dimension mystérieuse qui s'associe aux célébrations religieuses (chrétiennes, soufies et chiïtes) du Levant et qui conservent un arrière-goût d'antiques rituels de transe communiale, d'induction musicale, que la musique alimente continuellement. Et c'est sous cet angle qu'il est possible d'envisager à partir du polymorphisme rythmique des hymnes syriaques maronites de gravir le Chemin de Croix en dansant (Abou Mrad, 2014).

4.2.5. Postérité

Par l'importance des transcriptions musicales et de la typologie modale qu'il propose le *Rapport* publié en 1899 par dom Jean Parisot constitue un document fondateur et fondamental pour la musicologie du chant maronite, que tous les chercheurs ayant travaillé sur ce répertoire ont pris en considération. Cependant, ce traité a une vocation globale que le présent article souhaite souligner fortement, dans la mesure où dom Parisot fournit une méthodologie d'approche musicologique générale pertinente et efficiente, et ce, pour l'ensemble des traditions musicales monodiques modales, qu'elles relèvent du Levant ou qu'elles appartiennent au leg médiéval européen, comme le chant grégorien. Le principal enseignement qui ressort de ce document est de considérer les différentes traditions musicales du Levant comme relevant d'un système modal commun, où le composant phonologique mélodique repose sur les échelles *zalzaliennes*, où le composant morphologique rythmique est étroitement lié à la métrique poétique des chants et à la chorégraphie rituelle contextuelle et où la syntaxe modale s'appuie sur des formules-type pérégrinant d'un dialecte musical à l'autre. Cette hypothèse aurait pu être élargie à l'ensemble des traditions liturgiques monodiques du pourtour méditerranéen et s'appliquer également aux traditions médiévales du plain-chant latin, donc proposer que le chant grégorien puisse être chanté sur la même échelle *zalzalienne* de base qu'emploient depuis l'antiquité les traditions musicales liturgiques des autres églises du pourtour méditerranéen. Cela aurait pu devenir le principal apport de dom Jean Parisot à l'effort de restauration du chant grégorien entrepris au sein de sa congrégation. Mais ses confrères de Solesmes n'ont apparemment pas pris la peine d'envisager une telle hypothèse, étant trop accaparés

²² Dom Jean Parisot fait ici référence à Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, Paris, 1877, p. 8.

par le carcan eurocentriste du diatonisme du chant liturgique. Cependant, le composant syntaxique formulaire mis en exergue par dom Parisot semble avoir inspiré (tout au moins implicitement) la théorie grammaticale générative que son confrère dom Jean Claire a élaborée pour décrire l'élaboration des modes du plain-chant. Il manquait donc un maillon pour fermer la boucle. Ce maillon allait provenir cette fois-ci du Levant.

4.3. *Le Père Louis Hage et la théorie des cordes-mères*

C'est en ce sens qu'il est possible de considérer l'œuvre du père Louis Hage (1938-2010) - moine libanais maronite, fondateur de la musicologie (francophone, arabo-phonie et anglophone) du chant syro-maronite et fondateur de la discipline musicologique au Liban, comme en témoignent les *Mélanges offerts au prof. P. Louis Hage* (Chahwan, 2008) et l'étude prosopographique que lui consacre le père Toufic Maatouk (2020) - comme s'inscrivant dans la continuité des travaux pionniers de dom Jean Parisot.

Or, les travaux du père Louis Hage sont très bien connus²³ dans le sens de la transcription et l'analyse du corpus liturgique musical maronite et de la description de cette tradition. Cependant, l'un des pans particulièrement intéressants de ces travaux, en même temps que le moins connu, consiste dans cette étude fort originale que ce moine a réalisée sur la modalité du chant syro-maronite, en relation avec la théorie des cordes-mères de dom Jean Claire. Cette remarquable synthèse, publiée en 1999, précisément dans la revue des *Études grégoriennes* (puis récapitulée dans Hage, 2005), fait procéder la modalité maronite de dynamiques et de structures analogues à celles des traditions latines du plain-chant et corrobore implicitement l'hypothèse d'une origine commune de ces différentes traditions modales ecclésiastiques d'Orient et d'Occident. Or, la grande spécificité de la théorie de dom Jean Claire est qu'elle introduit la notion de polarité des énoncés modaux en la fondant sur l'analyse du rapport entre teneur et finale structurant l'échelle. Dans les modes « unipolaires » ou « archaïques » la teneur ou corde de récitation se confond avec la finale. Ces modes sont rapportés à trois cordes-mères conjointes (F, G, A ou C, D, E), et ce, dans la perspective du cycle des quintes et quartes alternées, en relation avec le système pentatonique ou « pentaphonique » (selon le lexique de Daniel Saulnier, 1997, p. 34-35). Aussi des quatre qualités systémiques (Meeùs, 2007) en échelle diatonique cette approche retient-elle trois hauteurs pouvant assumer ce statut polaire matriciel, qui sont celles du diton pentaphonique

La théorie de « l'évolution modale » fait reposer la scission productrice de bipolarité sur deux processus complémentaires : descente de la finale (en rapport avec la ponctuation) et montée (accentuelle) de la teneur. La présence de trois pôles est considérée comme le résultat de plusieurs évolutions successives, généralement à la suite de la centonisation de plusieurs fragments de modes unipolaires différents (Saulnier, 1997, p. 37). De ces trois cordes-mères et de leurs qualités systémiques propres sont

²³ Voir l'anthologie de publications du père Hage figurant dans la liste de références.

supposés dériver les pôles (teneurs et finales) des modes ecclésiastiques et leur organisation octamodale axée sur les quatre qualités systémiques érigées en finales.

Il restait donc à extrapoler ces notions sur le champ des traditions ecclésiastiques non latines. Or, Marie-Noël Colette (1999, p. 184) a mis en évidence l'universalité de la notion de mode archaïque et d'évolution modale par le biais de rapprochements effectués dans l'analyse typologique de chants traditionnels de diverses origines. Mais c'est surtout le père Louis Hage (1999, p. 146-147) qui a adapté ces schémas au chant maronite, en rattachant les mélodies syro-maronites à la catégorie des modes qu'il a qualifiés de « primitifs » (unipolaires et bipolaires à ambitus restreint) en les classant en fonction de leurs finales modales, principalement, DO, RÉ et MI, et, plus rarement, FA. Ailleurs, le père Hage, à l'instar de dom Parisot, affirme l'existence d'une grande affinité entre le chant syro-maronite et l'ancien chant jacobite, d'une part, et les chants populaires traditionnels du Proche-Orient, de l'autre (Hage, 1971, p. 172).

Cependant, les exemples étudiés dans cette perspective comprennent généralement des intervalles *zalzaliens*, d'autant plus que le père Hage identifie explicitement l'intervalle *do-mi* a une tierce neutre « placée quelque part entre l'intervalle majeur et mineur », tout en affirmant qu'il « n'existe pas de substrat pentatonique dans les mélodies syro-maronites » (Louis Hage, 1999, p. 145-146).

Aussi cette proposition typologique modale généralisée semble-t-elle constituer une extrapolation de celle de dom Jean Claire à un contexte modal associé à des échelles *zalzaliennes*. Cela nous ramène donc au système mélodique *zalzalien* considéré (sous sa dénomination « système de Meshafa ») par dom Jean Parisot comme valide pour toutes les traditions musicales levantines et que la théorie sémiotique modale généralise à toutes les traditions musicales monodiques modales des églises traditionnelles antiques et médiévales, y inclus le chant romano-franc (Abou Mrad, 2016, p. 177-181).

Conclusion

Au terme de ce parcours, la boucle semble être sur le point de se refermer. L'aspiration exégétique des quatre religieux musicologues français que furent dom Jean Parisot, dom Jules Jeannin et les pères Louis Ronzevalle (S.J.) et Xavier Maurice Collangettes (S.J.), en quête de la grammaire de cette langue modale du Levant, se poursuit un demi-siècle plus tard dans les travaux réalisés par le père Louis Hage et sœur Thérèse Berthe Antar. En outre, les récents travaux des pères antonins Toufic Maatouk et Youssef Chédid s'inscrivent toujours dans cette logique, en proposant une modélisation grammaticale approfondie de la modalité des hymnes syriaques de l'office maronite. Le premier (Maatouk, 2016) emploie à cet effet la méthodologie inhérente à la sémiotique modale, tandis que le second (Chédid, 2021) le fait en y implémentant le diagramme d'analyse mélodique, tel que le théorise François Picard²⁴. Le propos est en effet désormais de passer à une formalisation (algébrisée et

²⁴À partir d'une « filiation interne à l'ethnomusicologie, de Hornbostel à Herzog, puis McAllester, Chao-Pian, Picard et enfin Stern » (Picard, 2019, p. 47).

informatisée) de cette grammaire générative modale, dont les moines français et libanais (de même que les herméneutes soufis d'antan) ont supposé implicitement l'existence et pour laquelle ils ont proposé des ébauches de modèles descriptifs. Reste le projet d'extrapolation d'une telle grammaire modale au chant romano-franc, en tenant compte de la théorie des cordes-mères de dom Jean Claire et de son implémentation par le père Louis Hage sur le champ des hymnes syro-maronites. Il s'agit de poursuivre le raisonnement de dom Jean Parisot sur le système mélodique commun du Levant, de substrat zalzalien, et de l'appliquer à la tradition à la restauration de laquelle s'attelait sa congrégation de son vivant. Avec le recul d'un siècle, dotés de l'outillage de la musicologie générale et portés par l'aspiration (exprimée des deux côtés de la Méditerranée) à des interprétations musicales convergentes, historiquement informées, il serait temps d'approcher les corpus des traditions musicales liturgiques monodiques médiévales et/ou vivantes en tant que dialectes différenciés à partir d'une langue modale originaire commune (levantine et sémitique), réalisant ainsi à terme une réconciliation - voire une convergence - ecclésiastique musicale qui tienne compte des spécificités (inhérentes à la diversité des langues verbales et des rituels), à laquelle il est légitime (et il est temps) d'aspirer.

Références

- ABOU MRAD, Nidaa et DIDI, Amer, 2013, « *Le révélateur musicologique d'al-Ḥiṣnī : un précis de grammaire modale transformationnelle du XVI^e siècle* », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, n° 7 « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (2) », Baabda (Liban) et Paris, Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner, 2013, p. 29-50.
- ABOU MRAD, Nidaa, 2005, « Échelles mélodiques et identité culturelle en Orient arabe », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. III « Musiques et cultures », sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, p. 756-795.
- ABOU MRAD, Nidaa, 2006, « Le legs musical noté par Šafiy a-d-Dīn al-Urmawī : approche systémique critique et transcription », *Musurgia XIII*1, Paris, p. 41-61.
- ABOU MRAD, Nidaa, 2007, « Clés musicologiques pour l'approche du legs de Mīḥā'īl Maššāqā (1800-1888) », *Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen*, n° 1 « Musicologie générale des traditions », Baabda (Liban) Éditions de l'Université Antonine, p. 115-180.
- ABOU MRAD, Nidaa, 2014, « Polymorphisme rythmique d'une hymne syriaque maronite ou comment gravir le Chemin de Croix en dansant ? », *Revue des Traditions Musicales*, n° 8 « Rythmes », p. 61-84.
- ABOU MRAD, Nidaa, 2016, *Éléments de sémiotique modale. Essai d'une grammaire musicale pour les traditions monodiques*, Paris et Hadath-Baabda, Geuthner et Éditions de l'Université Antonine.
- ACHKAR, (père) Paul, 1939, *Les mélodies Syro-maronites*, Liban.
- ANTAR, Thérèse Berthe (traduction et commentaire), 2001, Muḥammad Šams Al-dīn al-Saydāwī al-Dimaškī, *Kitāb fī ma'rifat al angām wa šarḥiha (Livre de la*

- connaissance des tons et leur explication*). *Un traité arabe du XV^e siècle*, Beyrouth, Presse Chémaly & Chémaly, 208 p.
- ANTAR, Thérèse-Berthe, 1999, *Héritage de la musique orientale. Du I^e au XVII^e siècle*, Beyrouth, Dār al Ibdā’.
- BARONI, Mario, 2004, « Herméneutique musicale », *Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. II « Les savoirs musicaux », sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, p. 672-699.
- BÉCHÉALANY, Bouchra et ABOU MRAD, Nidaa, 2020, « Prosopographie d’une moniale musicologue francophone du Levant : Sœur Thérèse Berthe Antar », *Revue des Traditions Musicales*, n° 14 « Religieux musicologues francophones de l’Orient », Baabda (Liban) et Paris, Éditions de l’Université Antonine et Éditions Geuthner.
- BILLIET, Frédéric, 2011, « Le chant des moines de Solesmes : Un siècle d’enregistrements », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, n° 5 (2011), « Un siècle d’enregistrements, matériaux pour l’étude et la transmission (2) », Baabda (Liban), Éditions de l’Université Antonine, p. 27-40.
- BOUËT, Jacques, 1997, « Pulsations retrouvées : outils de la réalisation rythmique avant l’ère du métronome », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 10 « Rythmes », Genève, Ateliers d’Ethnomusicologie, p. 107-125.
- BOUHADIBA, Fériel, 2019, « Étique vs émique dans la conceptualisation et la mise en exergue des spécificités des musiques modales : contextualisme désignatif et descriptif dans les textes de la musicologie francophone, propositions conceptuelles et impact musical », *Revue des Traditions Musicales*, n° 13 « Musicologie francophone de l’Orient », Baabda (Liban) et Paris, Éditions de l’Université Antonine et Éditions Geuthner, p. 63-76.
- BOURGAULT-DUCOUDRAY, Louis-Albert, 1877, *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, Paris, Hachette.
- BRĂILOIU, Constantin, [1948] 1952, « Le giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumain », *Annuario musical*, vol vii (version revue et corrigée d’une étude parue en 1948 dans *Polyphonie*), rééd. 1973, *Problèmes d’ethnomusicologie* (textes réunis et préfacés par G. Rouget), Genève, Minkoff Reprints, p. 153-194.
- BRĂILOIU, Constantin, 1951, « Le rythme aksak », *Revue de Musicologie* XXXIII, p. 5-42 ; rééd. 1973, *Problèmes d’ethnomusicologie* (textes réunis et préfacés par G. Rouget), Genève, Minkoff Reprints, p. 301-340.
- CARDINE, Eugène, 1970, *Sémiologie grégorienne*, Paris, Tournai, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes.
- CARDINE, Eugène, 1979, *Graduale triplex seu graduale romanum Pauli PP. VI cura recognitum & rhythmicis signis a solesmensibus monachis ornatum neumis laudumensibus (cod. 239) et sangallensibus (codicum san gallensis 359 et einsidlensis 121) nunc auctum*, Paris, Tournai, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes.

- CARRA DE VAUX-SAINT-CYR, Baron Bernard, 1930, Préface du tome I, Baron Rodolphe d'Erlanger, *La musique arabe*, Paris, Paul Geuthner, p. I-XI.
- CHAHWAN, P. Ayoub (éd.), 2008, *Mélanges offerts au prof. P. Louis Hage*, éd. Kaslik (Liban), Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.
- CHAILLEY, Jacques, 1979, *La musique grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres.
- CHÉDID, (Père) Youssef, 2021, *L'hymnodie syriaque de l'église maronite selon la tradition de l'Ordre antonin maronite : Le leg du Père Maroun Mrad*, Paris et Hadath-Baabda, Geuthner et Éditions de l'Université Antonine.
- CLAIRE, Jean, 1962, « L'Évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux », *Revue grégorienne* 40 (1962), p. 196-211, p. 229-245.
- CLAIRE, Jean, 1975, « Les Répertoires liturgiques latins avant l'octoéchos. I. L'office ferial romano-franc », *Études grégoriennes* 15 (1975), p. 5-192.
- COLETTE, Marie-Noël, 1999, « Des modes archaïques dans les musiques de tradition orale », *Études grégoriennes XXVII* (1999), p. 165-184.
- COLLANGETTES, Xavier Maurice, 1904-1906, « Étude sur la musique arabe », *Journal Asiatique*, Paris, 10^e série/IV (1904), p. 365-422 ; VIII (1906), p. 149-190.
- CORBIN, Solange, 1960-2000, *l'Église à la conquête de sa musique*, Paris, Gallimard, rééd. Kaslik (Liban), USEK.
- CORBIN, Solange, 1961, « La cantillation des rituels chrétiens », *Revue de Musicologie*, vol. 47, n° 123 (juillet 1961), p. 3-36.
- COSINSCHI, Eugen et COSINSCHI, Micheline, 2009, *Essai de logique ternaire sémiotique et philosophique*, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peterlang.
- DARWIŠ, Muḥammad, 1902, *Ṣafā' al-awqāt fī 'ilm a-n-naḡamāt* [Pureté des moments dans la science des mélodies], édité par son auteur, Le Caire, (1320 h).
- DIDI, Amer, 2015, « Système modal arabe levantin du XIV^e au XVIII^e siècle (Étude historique, systémique et sémiotique, éditions critiques et traductions des manuscrits) », thèse de doctorat (n. p.), Université Paris-Sorbonne (Paris IV).
- DIDI, Amer, 2020, « Deux pères jésuites musicologues orientalistes : Xavier Collangettes et Louis Ronzevalle », *Revue des Traditions Musicales*, n° 14 « Religieux musicologues francophones de l'Orient », Baabda (Liban) et Paris, Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner.
- DUMBRILL, Richard J., 1995, *The Archaeomusicology of the Ancient Near East*, Trafford.
- DURING, Jean, 1994, *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Paris, Verdier.
- DURING, Jean, 2010, *Musiques d'Iran. La tradition en question*, Paris, Geuthner.
- ERLANGER, Rodolphe d', 1930-1959, *La musique arabe*, tomes I (1930), II (1932), III (1935), IV (1939), V (1949) et VI (1959), Paris, Paul Geuthner.

- FELDMAN, Walter, 2001, "Ottoman Music", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, S. Sadie (éd.), Londres, MacMillan, vol. XVIII, p. 809-815.
- GOUDESSENNE, Jean-François, 2020, « Redécouverte d'un mouvement monastique bénédictin pour la promotion et la sauvegarde des patrimoines liturgiques et musicaux d'Orient : historique et profils d'une musicologie innovante (1860-1930) », *Revue des traditions musicales*, n° 14 « Religieux musicologues francophones de l'Orient », Baabda (Liban) et Paris, Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner, p. 25-50.
- HAGE, Louis, 1971, *Le chant de l'Église Maronite*, vol. 1, Kaslik (Liban), Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.
- HAGE, Louis, 1990, *Les monuments du chant maronite*, collection musique maronite, Vol. III A, Kaslik (Liban), Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.
- HAGE, Louis, 1991, *Les monuments du chant maronite*, collection musique maronite, Vol. III B, Kaslik (Liban), Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.
- HAGE, Louis, 1999, « La modalité du chant syro-maronite », *Études grégoriennes* XXVII (1999), p. 143-163.
- HAGE, Louis, 2005, *Les « modes » du chant syro-maronite*, Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.
- HUGLO, Michel, 1991, « Les formules d'intonations « *noeane noeagis* » en Orient et en Occident », in *Aspects de la musique liturgique au Moyen Âge*, actes des colloques de Royaumont de 1986, 1987 et 1988 (direction : Michel Huglo et Marcel Pérès), éd. Christian Meyer, Paris, Éditions Créaphis, p. 43-53.
- ḤULA'Ī, Muḥammad Kāmil Al- (1904/1905 R. 1993), *Kitāb al-mūsīqī a-š-šarqī* [Livre du Musicien oriental], Maktabat a-d-Dār al-'arabiyya li-l-kitāb, Le Caire.
- HUREL, Daniel-Odon, 2020, « Dom Jules Jeannin et dom Jean Parisot et la promotion et la sauvegarde des patrimoines liturgiques et musicaux d'Orient : enquête autour de la correspondance (1890-1920) », *Revue des traditions musicales*, n° 14 « Religieux musicologues francophones de l'Orient », Baabda (Liban) et Paris, Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner, p. 11-24.
- JALABERT, s.j., Père Henri, 1987, *Jésuites au Proche-Orient : Notices biographiques*, Beyrouth, Dar el-Machreq.
- JEANNIN, dom Jules, 1912, « Le chant liturgique syrien », *Journal asiatique*, X/20, XI/2 (1913), p. 65-137, 389-448, Paris.
- JEANNIN, dom Jules, 1924, *Mémoires liturgiques syriennes et chaldéennes recueillies par Dom Jeannin, et publiées avec la collaboration de Dom Julien Puyade et de Dom Anselme Chibas-Lassalle*, Paris, Éditeur Leroux.
- JEFFERY, Peter, 2001, "Oktōēchos" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, S. Sadie (éd.), Londres, MacMillan, vol. XVIII, p. 370-373.
- KARAS, Simon, 1970, *Eni ke diastimata is tin byzantinin mousikin* [Genres et intervalles dans la musique byzantine], Athènes.
- KESROUANI, (Père) Elias, 1991, « L'Octoēchos syriaque », *Aspects de la musique liturgique au Moyen Âge, actes des colloques de Royaumont de 1986, 1987 et*

- 1988 (direction : Michel Huglo et Marcel Pérès), éd. Christian Meyer, Paris, Éditions Créaphis, p. 84-87.
- LAGRANGE, Frédéric, 2019, « La réception de la musique égyptienne en France », *Revue des Traditions Musicales*, n° 13 « Musicologie francophone de l'Orient », Baabda (Liban) et Paris, Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner, p. 77-95.
- LAMBERT, Jean, 2012, « Le "quanto syllabique" : métrique poétique arabe et rythmique bichrone au Yémen », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, n° 6 (2012), Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine, p. 19-42.
- LANGE, André, 2005, *Stratégies de la musique*, Bruxelles, Pierre Mardaga.
- MAATOUK, Toufic, 2016, *Essai de modélisation sémiotique modale des hymnes syriaques de l'office maronite*, Baabda (Liban) et Paris, Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner.
- MAATOUK, (Père) Toufic, 2020, « Vers une prosopographie du Père Louis Hage (1938-2010), musicologue francophone du chant syro-maronite », *Revue des Traditions Musicales*, n° 14 « Religieux musicologues francophones de l'Orient », Baabda (Liban) et Paris, Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner.
- MADYTOS, Chrysantos (de), 1832-2010, *Grande théorie de la musique*, Panagiotis Pelopidos (Imprimerie Michele Weis), Trieste, *Great Theory of Music*, 2010, translated by Katy Romanou, New Rochelle, New York, The Axion Estin Foundation.
- MAŠŠĀQA, Miḥā'īl, 1899 (1840), *A-r-Risāla a-š-šihābiyya fī a-š-Šinā'a al-mūsīqiyya* [Épître à [l'émir Bašīr ii] Šihāb sur l'art musical, 1840-1899], édition et commentaires par Louis Ronzevalle, Beyrouth, Imprimerie des Pères jésuites.
- MEEÛS, Nicolas, 2007, « Qualités systémiques et fonctions modales dans la théorie musicale latine », *Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen*, n° 1 « Musicologie générale des traditions », Baabda (Liban) Éditions de l'Université Antonine, p. 28-35.
- MEEÛS, Nicolas, 2008, « Vox et littera dans la théorie musicale médiévale », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabes et Méditerranéens*, n° 2 (2008), Baabda (Liban) Éditions de l'Université Antonine, p. 79-88.
- NIETZSCHE, Friedrich, 1872-1906-1949, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig, Fritzsche, *L'Origine de la tragédie ou hellénisme et pessimisme*, trad. par Jean Marnold et Jacques Morland (1906), Paris, Mercure de France [quatrième édition], Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche, vol. 1 (édition électronique : Les Échos du Maquis, 2011).
- PARISOT, dom Jean, 1898, « Musique orientale », conférence prononcée dans la salle de la Société Saint-Jean, le 28 février 1898, Paris, aux bureaux de la Schola Cantorum, brochure de 24 pages.
- PARISOT, dom Jean, 1899, *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie*, Paris, E. Leroux.

- PICARD, François, 2019, « Les apports de la musicologie francophone à la musicologie généralisée », *Revue des Traditions Musicales*, n° 13 « Musicologie francophone de l'Orient », Baabda (Liban) et Paris, Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner, p. 39-62.
- PLANCHART, Alejandro, 2006, « Les traditions du chant dans l'Europe occidentale », *Musiques. Une encyclopédie musicale pour le XXI^e siècle*, vol. 4 « Histoire des musiques européennes », sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud/Cité de la Musique, p. 141-171.
- PLUTARQUE, 1900, *De la musique, édition critique et explicative par Henri Weil et Théodore Reinach*, Paris, Ernest Leroux éditeur.
- RONZEVALLE, (Père) Louis, 1912, « Préface, traduction française, textes et notes » du *Traité de musique arabe moderne (Lettre sur l'art musical par le Dr Michel Mušāqa, dédiée à l'Émir Chéhab)*, Beyrouth, Mélanges de la Faculté orientale.
- ROUANET, Jules, 1922, « La musique arabe », *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, Albert Lavignac et Lionel de La Laurencie (dir.), Première partie : *Histoire de la musique*, Paris, Librairie Delagrave, p. 2676-2812.
- SAULNIER, Daniel, 1997, *Les modes grégoriens*, Paris, Tournai, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes.
- SHILOAH, Amnon, 1972, *Al-Ḥasan ibn Aḥmad ibn 'Alī al-Kātib, La Perfection des connaissances musicales*, Paris, Geuthner.
- VILLOTEAU, Guillaume André, 1830, « Musique de l'antique Égypte dans ses rapports avec la poésie et l'éloquence », *Description de l'Égypte*, Bruxelles, Degréef-Laduron.
- WEBER, Max, 1998, *Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, Introduction, traduction et notes de Jean Molino et Emmanuel Pedler, Paris, Éditions Métailié.
- WERNER, Eric, 1959, *The Sacred Bridge: The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church During the First Millennium*, London, New York, D. Dobson.
- ZANONCELLI, Luisa, 2006, « *Topoi* de la théorie musicale de l'Antiquité au xv^e siècle », *Musiques. Une encyclopédie musicale pour le XXI^e siècle*, vol. 4 « Histoire des musiques européennes », sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, p. 109-140.