

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)

Jean-François GOUDESSENNE*

L'article de Daniel-Odon Hurel (2020) a brossé à grands traits les contours d'un véritable mouvement intellectuel, spirituel et artistique éclairant le contexte de ce grand œuvre de dom Jules Jeannin (1866-1933) que furent *Les Mélodies liturgiques syriennes et chaldéennes* et vient l'inscrire dans une perspective historique dynamique. Enfouie et oubliée après les ruptures provoquées par la seconde guerre mondiale, finalement ignorée par les restaurateurs du chant grégorien, qui s'orientèrent vers d'autres directions, davantage latino-centristes que comparatistes, cette école d'orientalistes, largement anticipée par dom Jean Parisot (1861-1923), fut effectivement précédée d'un vaste mouvement de byzantinistes, d'antiquisants et d'orientalistes, de Villoteau à Bourgault-Ducoudray, en passant par Parankas ou le père Thibaut des Assomptionnistes, qui fut porté par un intérêt croissant en faveur des « chrétiens d'Orient », fortement encouragé par le pape Léon XIII, depuis sa Constitution de 1894, *Orientalium dignitas ecclesiarum*.

Un ensemble d'archives inédites, conservées dans les abbayes de Ligugé, Gnanobie, Belloc et Solesmes, tout récemment complété par de premières explorations au séminaire syrien de Charfé, viennent enrichir la chronologie et la matière autour de plusieurs figures, non seulement dom Jeannin et dom Parisot, mais encore leurs confrères Puyade, Chibas-Lassalle et nombre de leurs correspondants. Des missions d'étude de ces moines bénédictins en « Turquie d'Asie » (Constantinople, Smyrne)

* Chargé de recherche au CNRS, Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, CNRS, Orléans-Aubervilliers, section de musicologie, musicologie@cns-orleans.fr.

puis à Charfé, Mossoul, Damas et Jérusalem, des collaborations avec les communautés présentes en France (Saint-Julien le Pauvre à Paris, Saint-Nicolas-des-Grecs à Marseille) ont puissamment contribué à construire une véritable *musicologie comparée*, similaire aux méthodes élaborées par Baumstark dans les sciences liturgiques. Les études et transcriptions des répertoires syriaques, maronites et chaldéens, avec des incursions dans les traditions synagogales, bien sûr sans oublier le chant byzantin, ont eu d'importantes retombées sur les conceptions de la restauration de leurs propres traditions latines, notamment le chant « grégorien ».

Dans la perspective d'une revalorisation de ces patrimoines millénaires, où Orient et Occident n'opèrent pas toujours dans une pertinente distinction, je tenterai de dégager les grandes lignes d'une musicologie dont les méthodes permettent enfin de considérer ce mouvement comme avant-gardiste, par ses composantes ethnomusicologiques et ses conceptions théoriques du langage, du rythme et de la métrique, d'une modalité revivifiée par la flexibilité de l'intonation.

1. Contours d'un mouvement orientaliste (années 1880)

a. *L'imaginaire d'une communauté intellectuelle et artistique*

Entre la Constitution *Orientalium* de Léon XIII (1894) et l'Affaire Dreyfus, l'orientalisme, comme le retour à l'Antique -commencés quelques décennies plus tôt, à la suite des campagnes napoléoniennes d'Égypte-, est nettement perceptible dans les conférences des musicologues européens, surtout à Paris. Par exemple chez Amédée Gastoué qui à la *Schola Cantorum* en 1900 clame haut et fort les origines hellénistiques et syriennes du grand « art grégorien occidental » (Gastoué, 1900). Dom Parisot n'y va pas non plus de main morte en insistant bien sur l'emprunt aux anciens sémites et aux juifs de la synagogue, tant pour le vers poétique que pour la psalmodie et la musique, ce à une époque où l'Action française préparait un terrain d'antisémitisme qui sera cependant condamné vingt ans plus tard par le pape Pie XI. Toute une classe d'intellectuels et de religieux suivait ces chemins, préparés entre autres par le Cardinal Pitra : dans ses travaux sur l'hymnologie, ce dernier entrevoyait dans les « assises profondes des chants traditionnels de l'église, des similitudes avec les procédés des anciens Sémites et des plus antiques chants de la Synagogue »¹.

b. *La toile de fond d'un « Credo orientaliste » après Léon XIII*

À la suite de Léon XIII et de la fondation de la *Revue de l'Orient chrétien*, dom Parisot a posé la toile de fond d'un « Credo orientaliste » en affirmant qu'« emprunter aujourd'hui encore à l'immuable Orient, ce n'est pas s'éloigner de la tradition musicale des Anciens » (Parisot, 1896, p. 204). Soulignons l'excellence de sa formation intellectuelle de linguiste, spécialiste des langues orientales (ill. 1), de philologue, assistant du Professeur Graffin à l'Institut catholique de Paris pour le syriaque. Brillant helléniste, il devint membre du Sylloge littéraire de Péran, à Constantinople.

¹ Citation du *Compte rendu du Congrès Général de Musique Sacrée, Strasbourg* et l'un des manuscrits des Archives de Ligugé, p. 2.

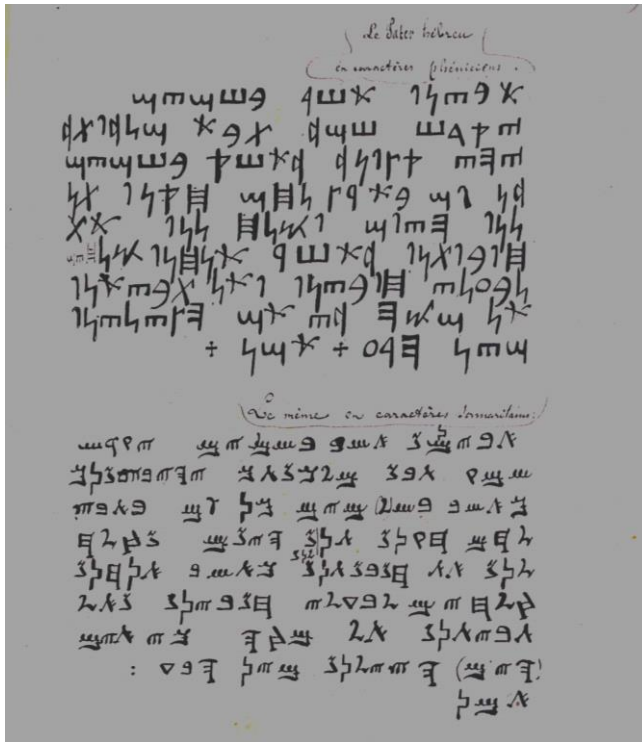


Illustration 1 : Archives de Ligugé : Parisot, Texte du *Pater* traduit en hébreu et en samaritain

Dom Cagin (1847-1923), qui entreprend une abondante correspondance très pointue avec lui sur des questions techniques, musicales et philologiques, admire le niveau exceptionnel du moine :

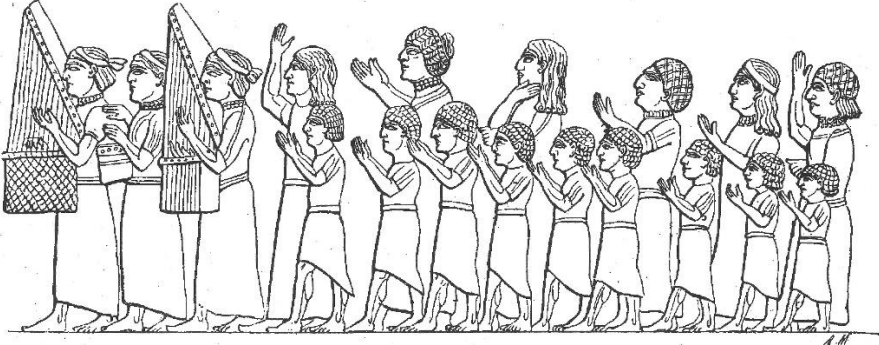
Qu’allez-vous pas nous apprendre dans vos savants articles sur la musique des hébreux ! (...) vous êtes musicien, vous êtes orientaliste, vous êtes curieux, vous n’êtes point bête, vous avez étudié la métrique des anciens, item leur musique ; vous arriverez, je crois, à des résultats plus satisfaisants que de simples archéologues (Cagin, 1893).

On remarque des similitudes dans les profils de formation de nos deux moines : dom Jeannin fut docteur en théologie, mais surtout détenteur d’un haut niveau d’éducation musicale : la pratique de l’orgue, de l’improvisation et de l’accompagnement du chant grégorien, la composition ; les références occasionnelles à Camille Saint-Saëns et Vincent d’Indy. On recueille plusieurs témoignages élogieux pour l’un comme pour l’autre.²

² « Dieu seul sait combien il [dom Jeannin] m’a fait comprendre la beauté du chant grégorien par son accompagnement où il se révélait tant ! Par sa compétence et surtout par sa simplicité et sa grandeur d’âme ». Bouiller, organiste du Séminaire St-Iréné, Lyon, 12/3/33 (Archives de Ligugé, 3 E II).

c. *Le musicologue devient ethnologue : l'approche comparée ou interculturelle*

Une bonne décade après les séjours de Pierre Loti (1879 et 1892) à Constantinople, c'est tout un imaginaire orientaliste qui respire à travers plusieurs publications de Parisot, par exemple dans ses articles du *Dictionnaire de la Bible* de Vigouroux (ill. 2 et 3).



192. — Chanteurs susiens précédés de musiciens. D'après Layard, *Monuments of Nineveh*, t. II, pl. 49.

Illustration 2 : Parisot (Vigouroux, 1912), « Musique des Hébreux », Babylone

1355

MUSIQUE DES HÉBREUX

1356

Égyptiens, précurseurs des Grecs, au rang des sciences sacrées. Les Sémites la développèrent dans un sens moins austère. Nous en avons la preuve quand nous voyons, sous la XVIII^e dynastie, l'influence asiatique prédominer aux bords du Nil, et changer en l'amollissant le caractère de la musique égyptienne. Nous ne savons si les vices d'exécution de la musique orientale actuelle proviennent de l'influence arabe, ou s'ils existaient plus anciennement. Au dire de Clément d'Alexandrie, les chants hébreux étaient réguliers et harmonieusement cadencés, les mélodies simples et graves : ἐμμελής εὐλογία καὶ σωφρων... αὐστηρά καὶ σωφρόνικα μέλη. *Pædag.*,

airs nous semblent représenter mieux que les chants israélites occidentaux, l'art judéo-oriental dont nous avons cherché à étudier le caractère. Voir J. Parisot, *Récitatifs israélites et chants de synagogue*, dans les *Nouvelles archives des Missions scientifiques*, t. X, 1902, p. 174, 178-202.

RÉCITATIFS LITURGIQUES

I. JOB, III, 1-4

M. ♩ - 132. Lento.

1. 'A-hâ-rê-kên pâ-tab, 'i-yôb 'eṯ pi-hû : va-ye-qal-lêl 'eṯ yô-mô. 2. Vay-ya-'an 'i - yô - b : vay-yô - mar : 3. Yô-bad yôm iv-vâ-léd bô, vehal-layê-lâh â-mar - - hô-râh gâ - bér. 4. Hay-yôm ha-hû - - - ye-hî hō - šék...



385. — Musiciens étrusques. Tombeau étrusque. D'après H. Lavoix, *Histoire de la musique*, p. 59.

Illustration 3 : Parisot (Vigouroux, 1912), « Corpus récitatifs »

L'opportunité d'une mission soutenue par le Ministère de l'Instruction publique, fera de lui un véritable ethnologue de métier, un des derniers clercs associés en France à un programme d'État avant la séparation entre l'Église et l'État de 1905 (ill. 4). L'objectif de cette mission était clairement exposé : notre moine bénédictin était censé rédiger un rapport et collecter des textes et des chants issus des patrimoines culturels de l'Orient d'alors.

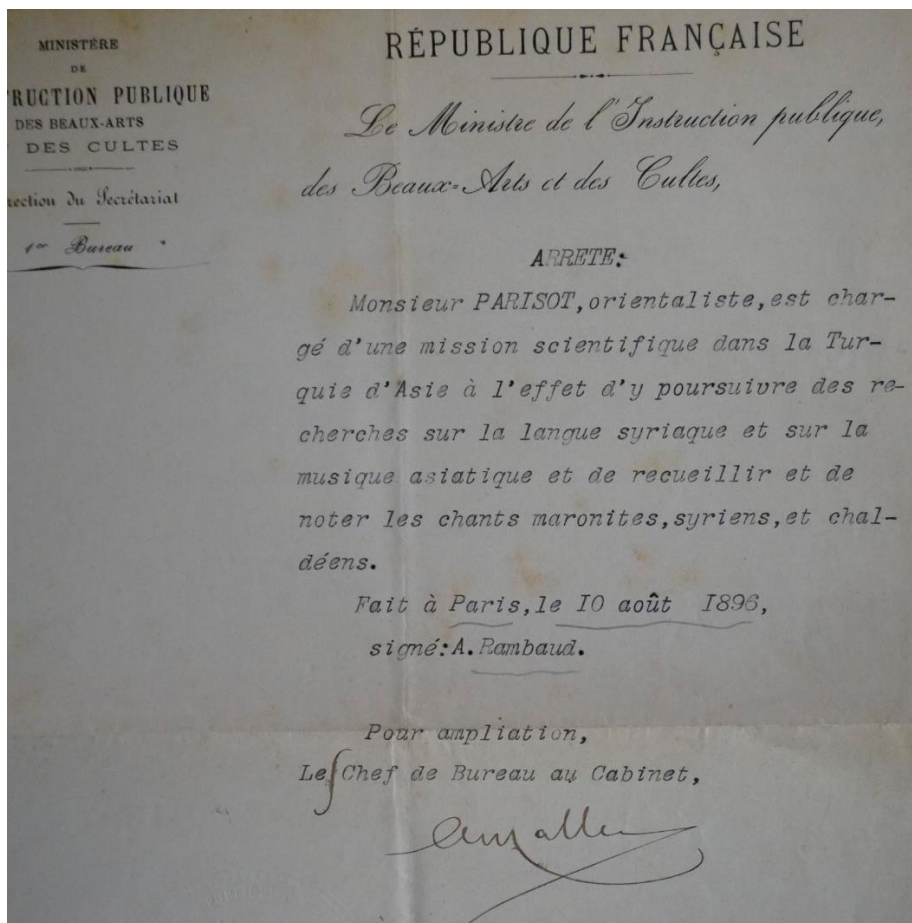


Illustration 4 : 3 Ordre de mission de Dom Parisot (Arch. Ligugé)

Pour dom Jeannin quant à lui, la mission reste plutôt intra-ecclésiale, liée aux Missions catholiques du Levant, ce qu'atteste une correspondance avec le patriarche chaldéen Khayyat. Ce dernier lui rappelle explicitement l'importance du répertoire syriaque oriental (Mossoul), moins connu que son pendant occidental (Antioche)³ (ill. 5, 6 et 7).

³ Archives de Ganagobie, correspondance du 17/2/96.



Illustration 5 : Mgr Khayyat (Archives de Ganagobie)

Au Révérend Père J.C. Jeannin S.O.B.
 en souvenir et en reconnaissance de
 vos travaux pour rediger en Musique
 les Chants ecclésiastiques du Rit
 Chaldéen, pour la quelle chose
 s'était venu et entre tenu à Mossoul
 jusqu'à 8 Mars 1898 - Grace et
 bon voyage et heureuse réussite!
 Georges Elie Joseph V. Khayyat
 Patriarche de Babylone
 des Chaldéens

Illustration 6 : Lettre autographe de Mgr Khayyat (Archives de Ganagobie)

يوسف ايلي خياط
 مطران نصيبين
 النائب البطريركي العمومي الكلداني
 Joseph Elie Khayatt
 Archevêque de Nisibe
 Vicaire Général du Patriarche Chaldéen de Babylone
 Mossoul
 (Mésopotamie)

Illustration 7 : Carte du patriarche Khayyat (Archives de Ganagobie)

La conférence « Musique orientale » donnée par Parisot en 1898 s'impose comme
 texte fondateur, qui illustre un type de musicologie largement tournée vers l'ethnolo-
 gie, bien peu européen-centriste. Les multiples voyages effectués à l'époque dans des
 conditions matérielles difficiles (à l'exception des chemins-de-fer) relèvent encore

du Moyen Âge : courses à cheval avec passages à gué ; ralliements à de longues caravanes, interminables marches dans les plaines du Taurus, entre le Tigre, l'Euphrate et le haut plateau arménien, au moment même de terribles massacres perpétrés à l'encontre des villages arméniens vers 1896-1898 (ill. 8 et 9, Parisot, 1887).



Illustration 8 : Mattalia (Arch. Ganagobie)

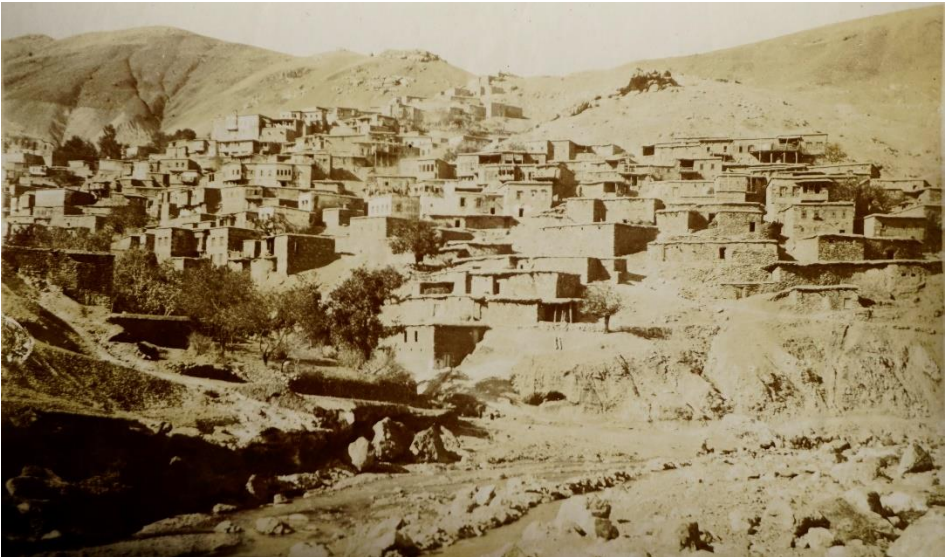


Illustration 9 : Vues de Mattalia (Arch. Ganagobie)

Dans ce contexte ancestral de connaissance directe du terrain qui a mis nos moines en contact direct avec des corpus musicaux que les médiévistes occidentaux ne pouvaient avoir sous les yeux, malgré l'aide des « beaux » manuscrits notés. D'où la grande considération de ces explorateurs pour ces

Orientaux qui se tiennent plus éloignés du commerce européen [et] gardent [par conséquent] plus jalousement les vieilles traditions artistiques ; nous nous en réjouissons, car ils ne sauraient abdiquer le patrimoine musical qu'ils tiennent de l'Antiquité. Leurs chants sont d'une richesse modale incomparable, leurs rythmes offrent les plus grandes variétés et leur musique est en général susceptible d'une profondeur d'expression que l'art européen ne nous donne pas dans la même mesure (Parisot, 1898a, p. 6).

Ignorant l'existence d'enregistrements –qui ne font guère l'objet de mentions dans les archives pour l'instant dépouillées- en ce tournant de siècle, Parisot a très probablement entendu ces esthétiques vocales qui auraient fait –feraient toujours- hérisser les grégorianistes ou les tenants d'une culture classique européenne plus conventionnelle : « la pose du son, l'émission avec traînement de voix », la succession des degrés simples avec « notes d'agrément », les tenues de notes « avec trilles ou roulades » (Parisot, 1898a, p. 6), n'ont guère dû échapper au voyageur originaire d'un milieu français du Second Empire. Parisot évoque indirectement ce *tarab*, cette émotion spécifique que les Arabes revendiquent aujourd'hui par

leurs attitudes [associées à ce] sentiment de la passion que cette musique exprime, non comme la nôtre, par des procédés savants et recherchés, mais d'une manière accessible à tous et en parfaite harmonie avec leur caractère ; c'est la jouissance vague d'une mélodie, excitant sans clarté d'intention la sensibilité, comparable au doux enivrement d'une boisson qui assouplit la vivacité des émotions, d'un opium qui stupéfie doucement l'homme, pour le conduire à une molle rêverie (Parisot, 1898a, p. 6).

Ces savants philologues, ethno-archéo-musicologues, sont même souvent partagés dans une sorte de conflit de valeur entre les patrimoines européens et orientaux :

Le jour où les Orientaux appliqueraient à l'art musical oriental, comme ils l'ont fait pour la langue arabe, un enseignement organisé ; le jour où ils mettraient leurs chants par écrit, afin de les soustraire à la routine, mauvaise conservatrice des choses de l'art, la Syrie deviendrait, au moyen des riches éléments d'originalité qu'elle conserve, un foyer de productions fécondes, où elle pourrait hardiment convier les autres nations (Parisot, 1898a, p. 6).

Un peu plus loin, dans des distinctions peut-être confuses entre mondes sémitiques et aryens, Parisot n'en définit pas moins bien pour autant la nature orale et la différence profonde du langage verbal-modal sous-jacent de ces patrimoines musicaux :

Dans ces conditions, la musique, originellement la parole chantée, doit, chez les Sémites, naturellement différer de la musique des races aryennes. C'est ainsi que la nature de la langue arabe explique, je dirai même qu'elle suppose des dégradations de ton, qui entrent dans la structure des gammes orientales. Des peuples éminemment sensibles, comme le sont les Asiatiques, capables d'apprécier de minces intervalles, introduisent des altérations des sons chantés, issues des altérations des sons vocaliques, dans la division de l'échelle musicale, qu'ils nuancèrent, ainsi que nous

allons le voir, d'une façon contraire à nos habitudes européennes [...] et cette musique nous paraît comme la langue elle-même, inintelligible, si nous n'y sommes pas initiés (Parisot, 1898a, p. 8).

Ces observateurs-restaurateurs de chant liturgique sont tout aussi convaincus de la nécessité assez urgente d'un collectage, mais encore d'une réforme des pratiques liturgiques et cantorales, comme d'une réédition des livres. Fers de lance de la doctrine de Léon XIII, ils furent très critiques à l'égard d'une occidentalisation à marche forcée, par exemple depuis le XVIII^e siècle dans le chant orthodoxe russe, mais encore en Grèce, en Ionie et ailleurs (même à Constantinople et Jérusalem) où les compositions polyphoniques risquaient de supplanter le vénérable art de la psaltique :

La musique arabe, plus encore que la musique grecque, est d'un génie tout opposé à celui de la musique européenne [...]. Affaire de goût et d'éducation, les musicologues européens de passage en Orient, sont de très mauvais juges ; ce qui leur manque à ces critiques empressés, c'est l'habitude d'entendre, l'éducation de l'oreille ; ceux qui ont vécu plusieurs années en Orient reconnaîtront la justesse de nos affirmations, que malgré son état de délabrement où la musique ecclésiastique se trouve en ce moment, elle reste [...] supérieure à la musique européenne sous le rapport de la mélodie (Rebours, 1906, p. XIV).⁴

d. L'approche comparée ou interculturelle

Les répertoires musicaux et les traditions liturgiques des divers rites seraient ainsi les branches séparées d'une même famille, qui se ressemblent sans se réunir (Parisot, 1922, p. 205).

Par sa vision comparatiste, Parisot⁵ porte l'héritage précieux de François Auguste Gevaert dans sa vision qui embrasse d'un même regard les traditions gréco-romaines antiques et les chants liturgiques des églises chrétiennes, partiellement issus de la Synagogue (Gevaert, 1875). Une vision que défendra quelques années plus tard dom Jeannin –qu'il cite même s'ils ne se sont guère rencontrés– dans son vif combat contre la restauration entreprise par Dom Mocquereau à Solesmes, regrettant de mettre le chant grégorien sur le piédestal de l'essentialisme, d'en faire quelque-chose à part des autres traditions chrétiennes non romaines.⁶

Parisot apportera à la communauté des nombreux assistants⁷ du *Congrès de musique sacrée* à Strasbourg en l'été 1921, essentiellement « grégorianiste », un corpus

⁴ Voir également Angelopoulos et Tavernier-Vellas (2005, p. 81-82).

⁵ Les références bibliographiques dans les articles de Parisot indiquent un lecteur assidu, informé des grandes publications internationales (anglais, allemand, italien), des dictionnaires et encyclopédies qui fleurissent en cette fin du XIX^e s. (v. art. Art. « Musique des Hébreux » dans le *Dictionnaire de la Bible* de Vigouroux, t. XXX, col. 1360).

⁶ Notes inédites de dom Gauthey, copie de lettre au P. Lhuillier, « Mensuralisme grégorien », déc. 1918 ; art. traduit par le P. Vollaerts « Le grégorien et Solesmes. Science, esthétique et pratique », paru dans *Studien*, février 1931. Arch. Ganagobie, Fonds Jeannin.

⁷ Très vaste auditoire de plusieurs centaines de participants.

de chants d'une des synagogues de Damas, qu'il avait collectés lors de sa seconde mission en Orient en 1901 ; il y adjoint encore bien d'autres pièces des liturgies byzantine, syriaque, chaldéenne ou copte, comme le montre le cahier ajouté au compte-rendu (appendice) de ce *Congrès*, qui sur ses 26 pages, comporte plus de 75 % de contributions inédites de l'ancien moine de Ligugé (ill. 10).

Illustration 10 : Appendice du Compte rendu du Congrès Général de Musique Sacrée, Strasbourg de 1921 (Bibliothèque de Ligugé)

De même, dans son livre *l'Accompagnement modal du chant grégorien*, où il reprend les œuvres d'autres organistes, il procède à des analogies avec plusieurs chants de la Synagogue, de la tradition de Damas⁸.

À la différence de dom Jeannin et, par la suite, des grégorianistes ayant gravité autour de l'école de Solesmes, Parisot est bien un ethnomusicologue, bien plus qu'un paléographe sémiologue : « mais la description la plus minutieuse ne vaut pas la réalité mélodique que vont nous fournir quelques documents authentiques, recueillis en Orient, de 1896 à 1901 (Parisot, 1922, p. 186) ». Cela n'exclut aucunement la rigueur de ses analyses ni sa démarche intellectuelle, qui éloigne le savant moine d'un orientalisme de pacotille : « mais ce ne sont pas quelques similitudes isolées, explicables

⁸ Par exemple : « Récitatifs des livres sapientiaux », Parisot, 1914, p. 117.

par des hasards musicaux, indépendantes de toute tradition suivie ; c'est un ensemble tonal et rythmique qui ressortira de l'examen des mélodies juives, mises en comparaison avec des chants chrétiens de rites différents (Parisot, 1922, p. 187) ».

Fin connaisseur des langues sémitiques et chaldéennes, Parisot n'hésite pas à distinguer l'éventualité d'une différence profonde entre l'art syrien, syriaque et la culture arabo-musulmane des VIII^e-IX^e siècles, la « grande » Syrie se situant comme un tremplin entre les mondes arabe, hellénistique et babylonien (Parisot, 1898b, p. 223). Il ne tombe pas dans le piège de l'amalgame, insistant sur la nature plus diatonique des chants chaldéens... Il remarque l'élément grec dans la constitution de la musique ecclésiastique syriaque, dérivée de la réforme de saint Jean Damascène au VII^e siècle et apportant une nomenclature des modes différente de la musique arabe (Parisot, 1898b, p. 226). Malgré l'admiration à l'égard de ces traditions vivantes qui ont dû leur sonner aux oreilles tel un miroir inversé des musiques médiévales occidentales, il ne fut pas naïf quant à l'état relativement dégradé des traditions à leur époque, décadence qui remonterait au moins au XIV^e siècle : « [...] l'art musical doit être comparé au langage, les chants actuels de la Syrie ne reproduiraient qu'avec de profondes altérations les traits et les caractères de la source originale » (Parisot, 1898a, p. 4). Même la réforme du chant néobyzantin entreprise par Chrysanthos de Madytos (Madytos, 1832-2010), au-delà de sa nécessité, fut perçue comme un masacre par Thibaut lui-même (Rebours, 1906, p. XIII).

e. Conception des patrimoines musicaux historiques et de leur langage

Il transparait des écrits et des correspondances de dom Parisot qu'il a pris connaissance des traités des théoriciens musicaux arabophones du moyen âge -comme Abū Naṣr al-Fārābī (872-950) (Erlanger, 1930) et Ṣafiy a-d-Dīn al-Urmawī al-Baġdādī (1230-1294) (Erlanger, 1935)- et de son époque, notamment le traité que Mīḥā'īl Petrākī Maššāqa (1800-1880) a écrit vers 1830-1840 -et que le père Louis Ronzevalle a publié en 1899 (Maššāqa, 1840-1899 ; Ronzevalle, 1912)- et qu'il a pu y glaner les modélisations proposées pour les échelles modales dites *zalzaliennes*⁹ qui agencent des secondes neutres/moyennes (composées de trois quarts de ton) et des secondes majeures.

Plus particulièrement, ce théoricien libanais d'origine grecque admet la pertinence d'une division de l'octave en vingt-cinq degrés et vingt-quatre quarts de ton, système qui semble avoir été adopté par les praticiens levantins dès le début du XIX^e siècle. Cependant et pour ce fin musicologue, il n'est pas question d'un tempérament à vingt-quatre quarts de ton égaux. En fait, il propose dans son traité la première modélisation

⁹ « La qualité *zalzalienne* se rapporte à Maṣṣūr Zalzal (726-791), éminent luthiste arabe de l'époque abbasside, à qui la postérité attribue l'établissement de la facture du *'ūd* dit *šabbūt* et la mise en place du *dastān* ou fretage 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 médus 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 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).

quantitative sérieuse pour un tel tempérament, ce, essentiellement pour le récuser, car contredisant selon lui la pratique musicale levantine, et lui préférer 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, une telle quantification permettant d'envisager des secondes neutres/moyennes de tailles inégales :

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).

Cependant et à l'instar de nombreux lecteurs ultérieurs du traité de Maššāqa, Parisot semble souligner l'usage de ce tempérament égal dans son *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie* (Parisot, 1999, p. 21) :

La pratique en usage de nos jours parmi les habitants de la Syrie ne correspond pas dans tous ses détails aux théories formulées par les anciens musiciens arabes. Les savantes combinaisons d'intervalles établies par Al Farabi, Ibn Jafar, Safi-eddin, résultant de calculs compliqués, et qui n'ont peut-être existé qu'en théorie, ont été définitivement laissés dans les livres, et remplacés par le système à vingt-quatre divisions égales, système imaginé vers 1830, par Michel Meshāqa, de Damas. Son manuel musical est aujourd'hui adopté pratiquement par tous les musiciens en Syrie.

Et dom Parisot de fournir au paragraphe suivant une description claire de l'échelle de base employée dans les différentes traditions musicales (ecclésiastiques et profanes) du Levant, qui est composée de trois intervalles à quatre quarts de ton et de quatre intervalles à trois-quarts de ton. Ce constat ne semble pas avoir été modifié en conséquence de la correspondance qu'a entretenue notre moine de Ligugé¹⁰ avec le théoricien turc moderniste Raouf Yekta qui a adopté une division de l'octave à base de 53 commas höldériens, lui facilitant la substitution à la seconde moyenne inférieure la valeur du *dilimma* proche du ton mineur (8 commas höldériens, soit $65536/59049 \approx 10/9$, 180 cents), en fait, une seconde majeure, et à la seconde moyenne supérieure la valeur du demi-ton majeur (5 commas höldériens, soit $2187/2048 \approx 16/15$, 114 cents), en fait une seconde mineure (Erlanger, 1949, p. 27, Yekta, 1921, p. 2949-2950), cette tendance au rehaussement des degrés *zalzaliens* étant observée chez les théoriciens ottomans modernistes depuis la fin du XVIII^e siècle¹¹.

¹⁰ Arch. Ligugé, Correspondance, Constantinople 26/7/1899.

¹¹ Jean During émet l'hypothèse suivante : « les changements survenus dans le système des intervalles turcs ottomans (à la fin du XVIII^e siècle) [...] dont la musique se confondait presque avec la persane, expriment le même souci de se démarquer des cultures voisines » (During, 1994, p. 149). Quant à Nidaa Abou Mrad, il

Mais c'est l'initiation de dom Parisot à la musique ecclésiastique byzantine grecque qui est la plus remarquable et qui relève bien de sa première mission de 1896, comme on peut le lire dans son rapport de mission :

J'ai dépassé une nouvelle fois mon programme en m'initiant à la musique grecque. L'inépuisable complaisance du Révérend Père Couturier, des Pères Blancs de Sainte-Anne de Jérusalem (10) ; d'autre part, mes relations avec les Grecs orthodoxes de Jérusalem et de Constantinople me permirent de connaître la pratique musicale conservée dans leurs églises (Parisot, 1899, p. 18).

Le père Abel Couturier, ne tarit pas d'éloges sur les transcriptions et les arrangements de dom Parisot, notamment le chant *Fos ilaron* des Vêpres byzantines :

*J'admire [mon révérend Père] la facilité avec laquelle vous pliez notre langue française aux mélodies arabes. L'idée que vous avez de parachever ainsi les mélodies orientales est assez originale et vous pouvez facilement y réussir. Je pense que nos français assistant aux offices des rites orientaux en seraient heureux. Je vous remercie de votre traduction du *φωσιλαρον* et je me propose de la faire chanter dans une de nos séances académiques.¹²*

2. Fonctionnalité liturgique ou rituelle du chant, codification, notation, oralité/écriture

Nul doute de la hauteur de pensée de tels musicologues initiés à l'ethnologie et à la prise en compte de la nature sensible, concrète et orale des patrimoines musicaux et liturgiques, dont les résultats sont encore à peine évalués et qui révèlent déjà la pertinence de leur approche jusqu'aujourd'hui si l'on accepte la nécessaire actualisation des problématiques de restauration et des pratiques musicales rituelles. Déjà dès 1911 les collaborateurs de dom Jeannin étaient conscients des limites de l'entreprise de leur maître, aussi génial et scientifique fût-il :

Un Européen les interprètera toujours à sa façon qui sera aux antipodes de celle de l'oriental. Il n'est donc pas étonnant qu'un étranger muni de la notation musicale chantant devant l'oriental, celui-ci fasse la grimace et trouve qu'on a gâté sa marchandise. C'est un inconvénient nécessaire et qu'on ne saurait supprimer complètement.¹³

observe que c'est la frange moderniste des théoriciens de la musique ottomane qui a adopté le modèle élaboré par le théoricien al-Urmawī au XIII^e siècle qui propose de pareilles substitutions diatoniques aux intervalles moyens/neutres *zalzaliens* et qui est précurseur du système *zarlinien*, et ce, probablement afin de se démarquer des Arabes et des Iraniens et de se rapprocher du système tonal harmonique et diatonique européen (Abou Mrad, 2016, p. 196).

¹²Lettre d'Abel Couturier, Jérusalem, Missionnaires d'Afrique (Pères Blancs), Ste-Anne, 23 mai 1900.

¹³ Archives de Ganagobie, Fonds Jeannin, lettre de dom Puyade, Jérusalem, 17/2/11.

a. Intonation, intervalles, échelles, modes

Dès ses premières missions en Orient, en Turquie d'Asie (1896), jusqu'à ses dernières conférences (1921), Parisot a porté une très grande attention à la qualité et à la mesure des intervalles, ce qu'on n'imagine guère de nos jours à l'égard de ces pionniers qui ne disposaient pas encore d'enregistreurs et d'instruments de mesure des intervalles. Il rappelle encore à Strasbourg l'usage qu'il faisait du sonomètre, survivance moderne du monocorde médiéval :

On percevra aisément les intervalles de l'échelle orientale en faisant glisser sous une corde tendue, un sillet mobile, que l'on fixera aux longueurs suivantes [...] L'accord devient parfait entre le chanteur oriental et le musicien européen, lorsque le premier résiste au piano, et que le second s'en aperçoit (Parisot, 1921, p. 193, 195).

L'organiste chevronné qui pond, comme il en est d'usage pour tous ces experts en ces temps de restauration du chant grégorien, une méthode d'accompagnement du plain-chant, ne fait pourtant pas de cadeaux non plus pour les oreilles occidentales, dom Parisot étant parvenu à une connaissance perceptive des modes orientaux bien plus approfondie et appropriée que l'approche normative/prescriptive de dom Jeannin, ce dernier semblant se rabattre sur les carcans dogmatiques du diatonisme, parangon de l'Occident moderne. C'est en tout cas ce qui porte Parisot à observer ce qui suit avec une rare finesse d'appréciation :

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] ; [...] le nasillement qui semble être une partie obligée du chant oriental, les tremblements de voix, le manque de netteté dans l'émission des sons, causent à l'étranger une impression désagréable ; un assez long temps est nécessaire pour s'y accoutumer. Il arrive même de ne pas saisir à l'audition des chants connus et déjà notés ! (Parisot, 1898a, p. 6).

Au travers de la *Méthode de Psaltique* du Père Abel Couturier (1906) qu'il a obtenue à Jérusalem, Parisot montre dans plusieurs de ses travaux une connaissance approfondie de la quantification intervallique des échelles du chant néobyzantin qui découle de la réforme chrysantienne (68 commas à l'octave) et que Maššāqa met en compétition avec le tempérament à vingt-quatre quarts de tons égaux.

b. Quelques points de contacts entre Jeannin et Parisot

Si l'on peut affirmer d'après la masse d'archives déjà consultées et les publications imprimées, que nos deux moines n'ont pas œuvré dans un même groupe de travail, quelques rares lettres¹⁴ attestent de leurs croisements et de la prise en compte des travaux de l'un l'autre. Même si dom Parisot est à peine plus âgé de cinq ans, et que

¹⁴ De même que le *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie* (Parisot, 1899, p. 17).

dom Jeannin tarde à publier ses *Mémoires syriennes*, pour des raisons techniques, typographiques et financières, les deux entreprises sont quasiment contemporaines. C'est ce qu'atteste une mince correspondance, de Parisot à Jeannin, dès la première mission de 1896, où ils ont failli se croiser au monastère patriarcal syrien de Charfé (ill. 11).¹⁵



Illustration 11 : Séminaire syrien de Charfé en chantier (Arch. Ganagobie)

Dans une lettre de 1896, dom Parisot est très clair sur la complémentarité des projets éditoriaux, ce qui laisse à penser que le projet de Jeannin fut élaboré bien en amont de la date de publication à la fin des années 1920 :

*Les Maronites sachant le travail que vous avez fait à Charfé, n'en désire-
ront que plus vivement leur recueil de chants [...], je ne veux ni me refuser
à leur légitime désir, ni d'autre part avoir l'air de vous faire concurrence
[...] Antoine m'a fait voir vos chants. La notation en est très exacte : j'ai
été très fier de le dire. Si vous me permettez, comme vous me l'avez dit d'en
choisir 5 ou 6 que j'ajouterai à d'autres qui ne sont pas encore notés, j'au-
rai par là l'occasion d'annoncer dans le rapport que je dois faire, votre
propre travail. On verra en même temps que nous sommes unis, pour être
forts. Voulez-vous aussi me permettre de vous soumettre quelques indica-
tions qui pourront vous être utiles ? D'abord, Antoine me dit qu'il y a trop
d'accidents parfois à la clef. Il est tellement absolu qu'il voudrait tout voir
en ut ou la mineur. Ce serait excessif ; de plus il faudrait souvent écrire en-
dessous ou au-dessus de la portée, ou alors en clef de fa. [...]. 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*

¹⁵ Archives de Ganagobie, fonds Jeannin, lettre du 6/1/96.

[...] il [Bourgault-Ducoudray] appelle la mensuration « l'infirmité de l'art moderne ». Vous avez bien fait de ne pas y forcer les chants syriens.¹⁶

Après avoir consulté les transcriptions de son confrère bénédictin, reconnaissant leur pertinence et leur exactitude, Parisot son aîné se permet de lui donner quelques conseils :

À l'occasion, ne vous gênez pas (si vous voulez subdiviser), pour écrire successivement 2/4 3/4 3/4 2/4 1/4. Vincent d'Indy vous en serrera la main, et Saint-Saëns de même. Je vous indique aussi les signes du demi-dièse (+) et du demi-bémol (b/) [exemple donné] [...] : [voici] une finale fréquente dans la musique arabe, où le sol + est plus haut que le bécarre est plus bas que le # [...].

Des différences d'appréciation de la diatonicité et de la modalité y sont manifestes et confirment des convergences de point de vue avec d'autres collaborateurs de Jeannin, notamment dom Anselme Chibas-Lassalle, du monastère de St-Benoît de Jérusalem (Mont des Oliviers). Une autre lettre de Parisot comporte quelques notes de présentation des travaux de dom Jeannin et la préparation de son édition des *Mélodies syriennes et chaldéennes*.¹⁷

De nombreuses notes anonymes, pas encore identifiées, datées, font état de l'avancement régulier de l'œuvre de dom Jeannin, dans laquelle un véritable petit groupe est impliqué. On peut suivre entre 1896/1911 et 1928 les différentes étapes de la publication des *Mélodies liturgiques syriennes et chaldéennes* (ill. 12). On y rapporte en 1911 que

Monseigneur Paul Habra, alors supérieur de Charfé, lui aurait donné ses meilleurs Chammas [diacres] : Antoine et Baçal. Il a fait voir sa notation à un connaisseur éminent D. Parisot, qui en a constaté l'exactitude¹⁸. Le R. P. a recueilli des variantes dans les chants syriens transcrits par D. Jeannin. Elles ont un intérêt de comparaison en montrant sur le vif ce qui se produit de divergences dans le même lieu en 12 ans. Q. [question] : quelques indications précises sur la constitution des tons grecs, échelles finales, intervalles non diatoniques, cela fait un total de plus de 100.¹⁹

¹⁶ Arch. Ligugé, fonds Parisot, correspondance du 6/1/97 (Charfé).

¹⁷ Arch. Ligugé, fonds Parisot, correspondance du 20 sept. 1911.

¹⁸ Également attesté par une lettre de Parisot, Plombières, 20/6/1910, copie dans les Archives de Ganagobie, Fonds Jeannin.

¹⁹ *Id.* 13 mai 1911 ; une autre lettre donne une liste des chants où dom Jeannin a constaté le 1/4 de ton (lettre à Dom Gauthey, Marseille, Jérusalem, 11/6/10, Archives de Ganagobie).

§ 3° Caractère spécial de Chacune des Catégories
de Chants Syriens.

§ 4° Execution.

Chapitre III

Origines des Chants Syriens.

§ 1° Aperçu historique sur l'évolution du Chant
liturgique en Syrie.

§ 2° Etude Sommaire des Systemes musi- caux qui ont existé en Syrie après N.S. Jesus Christ	}	a	Musique Juive
		b	Gnostico magique
		c	Grecque
		d	Arabe
		e	Latine

§ 3° Comparaison des Chants Syriens actuels avec les divers Systemes sus mentionnés	}	a	La musique Latine
		b	Arabe
		c	Grecque
		d	Gnostico magique
		e	Juive.

base incontestable de comparaison
au point de vue de la diatonicité Originelle de nos Chants

D. Jean au R.P. Dom J. Guyade
à S. Benoit
Jerlem.

Illustration 12 : Notes sur les travaux de Dom Jeannin (Archives de Ganagobie)

Voici donc encore beaucoup d'autres questionnements adressés à Mgr Habra, qui nous invitent à ne pas ignorer les failles d'une si gigantesque entreprise que de codifier l'ensemble du *Beth Gazo*, et qui révèlent une grande acuité aux questions d'oralité, de technique et d'esthétique vocale en contexte extra-européen :

Certaines préventions qu'on peut avoir contre l'exactitude de la notation du P[ère] J[ean]nin peuvent avoir pour cause la déception éprouvée par les syriens entendant exécuter leurs chants par quelque Européen lisant sur son ms. Une mélodie orientale doit être exécutée par un Oriental, et rares sont les occidentaux s'il s'en trouve qui pourront jamais acquérir le coup de gosier oriental.²⁰

Dom Jeannin ne contourne pas ces interrogations, même si on le suppose moins ouvert que son aîné Parisot à la question des intonations chromatiques ou enharmoniques des systèmes byzantins ou orientaux, peut-être issus de traditions antiques. C'est à dom Chibas-Lassalle de Jérusalem qu'il renvoie ces questions :

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.²¹



Illustration 13 : Cahiers autographes de Dom Jeannin (Archives du Séminaire syrien de Charfé)

Les premières explorations des fonds d'archives du séminaire syrien de Charfé apportent déjà de nombreux documents précieux pour l'étude critique des travaux de dom Jeannin : les manuscrits probablement autographes, préparatoires à l'édition des *Mélodies syriennes et chaldéennes*, retrouvés après la guerre au Liban au Patriarcat de Beyrouth dans les archives du patriarche Rahmani (ill. 13) ; une lettre de dom Puyade adressée en 1912 au même patriarche, qui évoque ces cahiers de son confrère

²⁰ Même source que la note précédente.

²¹ Archives de Ganagobie, fonds Jeannin, lettre du 15/9/1911.

de Marseille et aborde avec « sa Béatitude », des questions très techniques relatives à l’octoechos syriaque, à la métrique et à l’accentuation dans la poésie syriaque, entre autres chez Jacques d’Edesse. (ill. 14 et 15).

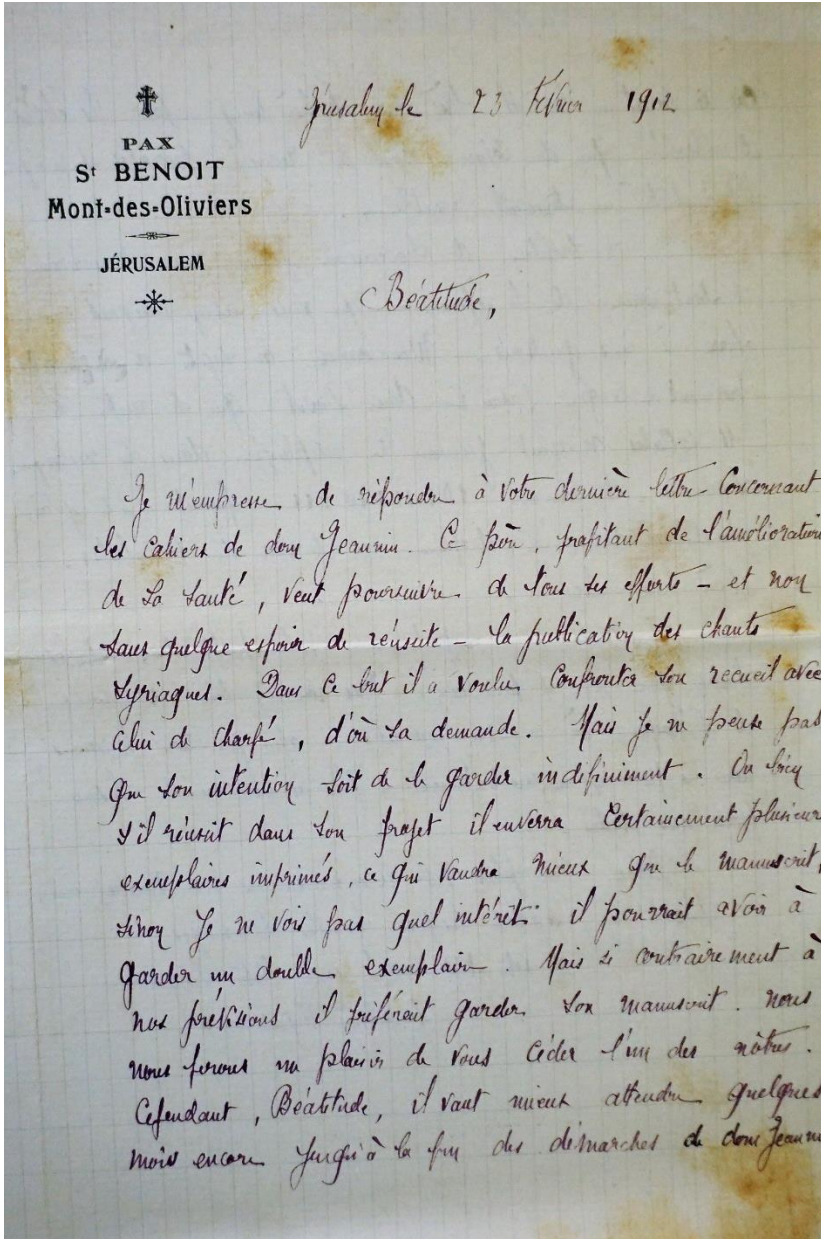


Illustration 14 : Lettre de Dom Puyade (Archives du Séminaire syrien de Charfé)

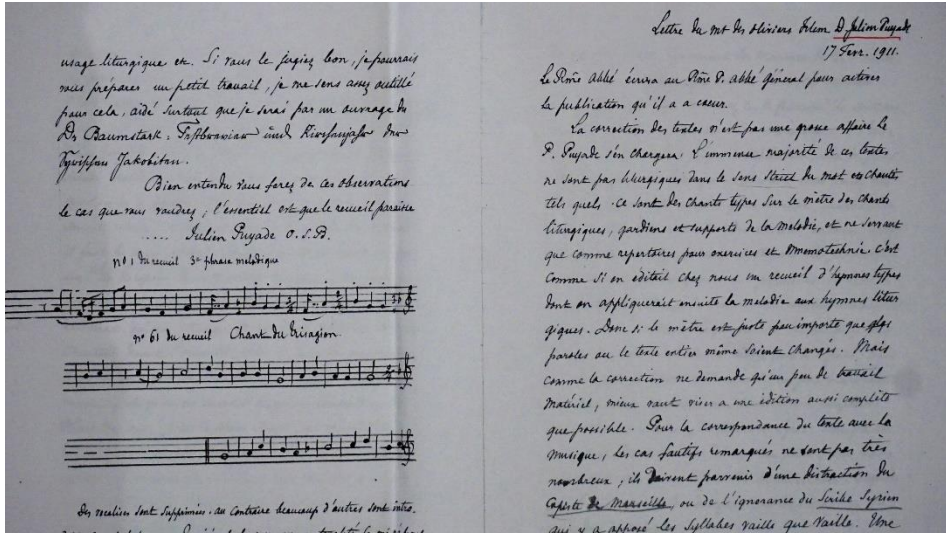


Illustration 15 : Copie d'une lettre de Dom Puyade (Archives de Ganagobie)

c. Des conséquences majeures pour la restauration du chant grégorien

Les notes biographiques sur Parisot par dom Gazeau, qui ont nourri la notice biographique de Philippeau dans la *MGG* (1962, t. 10, col. 803) témoignent d'une certaine prise de conscience par les contemporains du côté latin et occidental de problématiques liées entre les répertoires orientaux et occidentaux :

Il a fait d'importantes recherches sur le chant religieux des rites orientaux, spécialement syriaque et du culte israélite [au] Moyen-Orient, dont il a fait sur place d'intéressantes transcriptions [...] malheureusement, ne disposant pas des moyens actuels d'enregistrement, il dut se contenter de procédés diastématiques d'écriture sur portée, incapables de rendre les glissades sans intervalles et les intervalles inférieurs au 1/2 ton, si fréquents dans ces musiques, aujourd'hui fortement influencées par les tonalités modernes ambiantes [...]. On est avec lui en présence d'une situation analogue à celle qui s'est présentée pour le chant grégorien à l'époque où Guy d'Arezzo fixa sur lignes la cantilène traditionnelle.²²

d. La querelle avec dom Mocquereau

Cette thématique incontournable n'était pas la plus intéressante dans le choix initial de ce champ d'études dans l'œuvre de dom Jeannin. Pourtant, elle s'explique par la dialectique opérée par notre savant moine et ses acolytes entre les traditions liturgiques orientales et occidentales. Les archives risquent de faire ressortir un dossier délicat, qu'on croyait à jamais classé, mais que la censure et l'opposition des moines

²² Archives de Ligugé, Notes biographiques.

de Solesmes aux publications du moine de Hautecombe, n'ont pas livré ses droits de réponse entre les mains d'une critique historiographique et musicologique plus neutre.

La querelle sur le rythme « grégorien » naît à la suite de la parution du 7^e tome de la *Paléographie musicale*, dont des extraits ont été intégrés dans les très longs développements du 1^e tome des *Mémoires syriennes* (étude). La réponse de dom Mocquereau, alors directeur de la collection, ne tarda pas à paraître dans un livret publié chez Desclée (Mocquereau, 1926). En revanche, on ne connaissant guère le droit de réponse de dom Jeannin, intitulé *Réponse à Dom Mocquereau*, publié à discrétion hors des réseaux ecclésiastiques habituels, à Lyon chez Cloppe (Jeannin, 1926/1927). Mais d'autres articles n'ont pas encore été publiés... Le maître de chœur, alors à Hautecombe après son retour d'Orient, regrette l'inconfort de la rythmique proposée par l'école de Solesmes (concept de temps premier ou d'*ictus* arbitraires) ; artificielle, elle impose une lecture trop attentionnée des neumes dans l'action du chant, qui ne permet pas vraiment l'exécution communautaire de ce chant, avec laquelle il avait prié à Charfé et Mossoul.

La querelle dépasse largement le simple conflit de personnes : l'abondante documentation archivistique permet en effet d'y constater plus volontiers une dispute scholastique, à l'instar de celles qui perturbaient parfois la vie sereine des écoles théologiques ou des universités médiévales. L'historiographie de ces courants monastiques reste à poursuivre, avec la distinction de deux camps, qui attestent à l'évidence que Jeannin ne semble pas si isolé. Plusieurs documents attestent du soutien de dom Gaißer et dom Ferretti, avec lesquels il correspondait, quant à la question du rythme. Ils font bloc contre dom Mocquereau et dom Gajard, alors aux rennes de la *Paléographie musicale* et de la réédition des livres liturgiques bénédictins. Malgré l'abondante correspondance, dom Jeannin est resté impassible et maintint ses thèses ; voici encore mention d'une lettre virulente de dom Gajard contre lui, qu'il n'aurait même pas lue...²³ « Alors que les méthodes de Dom Pothier et Dom Mocquereau me rendaient le chant grégorien mielleux, langoureux et insipide, avec des accents mal placés », signait un certain abbé Angée en guise de condoléances au père abbé de Hautecombe lors de la mort du brillant organiste, « la méthode [de Dom Jeannin] qui me rappelait celle de Lambillotte et de Deschevrens, sans les copier, mais en les perfectionnant très avantageusement ; [et] me plaisait beaucoup »²⁴.

Voici quelques échos de cette querelle qui remontent même jusqu'à Rome, d'après des propos rapportés par dom Henri Quentin au sujet de Pie XI. L'éminent pontife aurait considéré, à l'écoute de ces divisions dans les écoles de restauration du chant liturgique latin, que « les différences de vue n'ont en somme pour objectif que la vérité et que la vérité souvent se faisait jour précisément grâce aux discussions »²⁵.

²³ Archives de Ganagobie, fonds Jeannin.

²⁴ Archives de Ganagobie, fonds Jeannin, lettre du 19/3/33 de l'Abbé Angée au Père Abbé de Hautecombe.

²⁵ *Id.* lettre de Rome, 27/6/29

On retrouvera beaucoup de correspondance dans les archives monastiques de France, notamment de nombreuses lettres de dom Jeannin envoyées à Solesmes, restées sans réponse.

Conclusion : la conscience d'une école et d'un mouvement « orientaliste »

Nos deux protagonistes, bien que très indépendants, ont finalement bien œuvré non à la même œuvre, mais à un même projet. Quelques éléments nouveaux témoignent d'une concertation et d'un conseil, qui commença dès 1896, et même bien après le départ de Parisot de la vie monastique, au moins jusqu'en 1911.

Le père Rebours, catholique et missionnaire d'Afrique, disciple du père Couturier de Jérusalem, brosse dans l'introduction de son *Traité de psaltique* de 1906 un panorama remarquable de cette histoire des restaurations des musiques liturgiques avec les grands hommes du renouveau, en Orient comme en Occident²⁶. Ce qui permet de mettre en perspective l'œuvre de Solesmes avec leurs pendants du côté byzantin grec, byzantin arabe, arménien, copte et syriaque. Le père Rebours regroupe ainsi les travaux de Parisot aux côtés de ceux des ecclésiastiques, les pères Gäisser, Thibaut et Deschevrens, mais encore des musicologues laïcs, Bourgaut-Ducoudray, Amédée Gastoué et Pierre Aubry. À ce courant orientaliste principalement francophone, inauguré par Villoteau, égyptologue du temps de Bonaparte, qu'il cite assez souvent, il ajoute Bourgaut-Ducoudray, quasiment son contemporain, le cardinal Pitra, l'Anglais W. Christ, sans oublier les correspondants en Grèce comme Pararikas (1871), le réseau melkite fortement présent à Paris à l'église Saint-Julien le Pauvre²⁷, près de Notre-Dame, enfin Saint-Nicolas-des-Grecs à Marseille.

Voici donc toute une génération qui, selon l'expression du prolifique compositeur Maurice Emmanuel, contributeur pour *l'Encyclopédie Lavignac* dans les années 20, porte de cette vision d'un plain-chant plutôt vestige, avatar des traditions musicales antiques qu'un point de départ des musiques occidentales de la modernité. Ceci marquera la fin de ces courants « orientalistes » et antiquisants avant la seconde guerre mondiale. Néanmoins, la suite de dom Jeannin fut assurée par le bénédictin dom Gabriel Lerchundi, à Charfé, qui continua le collectage des variantes sur les manuscrits de dom Jeannin. À Jérusalem, c'est dom Chibas-Lasalle qui reprit le flambeau jusqu'à la fin des années 1950. C'est à cette tradition même que se rattache Monseigneur Antoine Beylouni, dans sa réédition des *Mémoires liturgiques syriennes et chaldéennes* à Alep en 1995 (ill. 16). J'ai eu le privilège de lui rendre visite à Charfé où il réside en retraite, en novembre 2018, juste avant la tenue du séminaire Épistémuse à Hadat ; il chante toujours le *Beth Gazo* avec une profondeur d'âme très touchante...

²⁶ Outre l'introduction de Rebours de 1906, on retrouve cette synthèse du courant orientaliste et restaurateur des liturgies antiques dans une lettre de Dom Julien 25/7/10. (Archives de Ganagobie).

²⁷ Où les chantres autour de Halim Kattini Maalouf ont exécuté les partitions préparées pour les auditoires parisiens en 1896, mais encore strasbourgeois en 1921. Des cours de chant byzantin organisés par Fr. Tavernier-Vellas à Cenves (Pyrénées) avec le P. Joseph Fahmé dans les années 1990, actuellement toujours psalte à St-Julien, présentent les mêmes échelles et divisions depuis le P. Couturier et Dom Parisot !

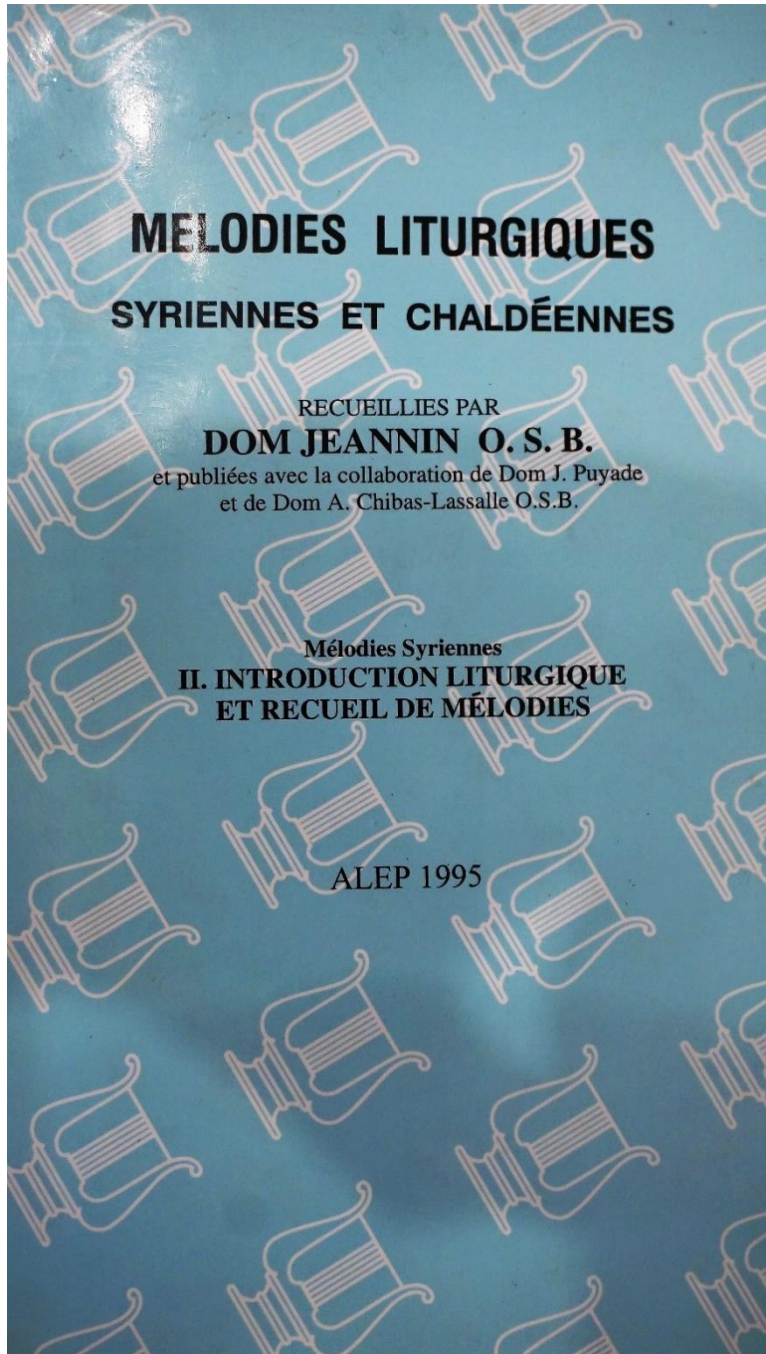


Illustration 16 : Réédition des Mélodies liturgiques syriennes et chaldéennes de dom Jeannin par Mgr Beylouni

« *Sicut cedrus Libani multiplicabitur* »²⁸

L'ancrage mésopotamien et oriental de l'art musical européen

Ces lumières apportées par l'archivistique et l'examen approfondi de nombreuses publications restées dans l'ombre de la musicologie et de l'érudition historique, apportent sur ces chemins de l'Orient-Express, entre Solesmes et Mossoul, en passant par Constantinople, Jérusalem, Charfé ou Édesse (Urfa), une vision qui embrasse l'Europe dans ses composantes fondatrices moyen-orientales. Ces terres du Mont Liban semblent être un hospice favorable de réflexion et de mise en œuvre par une approche croisée et comparative des patrimoines millénaires, historiquement dépendants. Mais elles semblent aussi s'imposer aujourd'hui, dans les nouvelles configurations géoculturelles, comme terres fertiles pour l'avenir trop incertain de ces musiques liturgiques ancestrales, guère à l'abri des mutations sociologiques, spirituelles, artistiques et culturelles d'un monde bien turbulent...²⁹

Beyrouth, St-Jacques de la Marche 2018

Références bibliographiques

- ABOU MRAD, Nidaa, 2016, *Éléments de sémiotique modale. Essai d'une grammaire musicale pour les traditions monodiques*, Paris et Hadat/Baabda, Éditions Geuthner et Éditions de l'Université Antonine.
- ANGELOPOULOS, Lycourgos et TAVERNIER-VELLAS, Frédéric, 2005, *Les voix de Byzance*, Paris, Desclée.
- BOURGAULT-DUCOUDRAY, Louis-Albert, 1877, *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, Paris, Hachette.
- CAGIN, dom Paul, 1893, Lettre adressée à dom Jean Parisot, Archives de Ligugé, Solesmes, [mai] 1893.
- COUTURIER, Père Amédée, 1906, *Méthode de Psaltique ou principes de musique ecclésiastique grecque* (en arabe), Jérusalem.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, 1962, Kassel, Bärenreiter, t. 10.
- DURING, Jean, 1994, *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Paris, Verdier.
- ERLANGER, Rodolphe d', 1930, 1935 et 1949, *La musique arabe*, tomes I, III et 5, Paris, Paul Geuthner.
- GASTOUÉ, Amédée, 1900, « L'Art grégorien : les origines premières (l'art hellénique et l'art syrien) », *Mémoires de musicologie sacrée, Assises de musique religieuse*, 27-29 septembre 1900, Paris, Schola Cantorum.
- GEVAERT, François Auguste, 1875, *Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité*, Gand, Annot-Braeckman.

²⁸ Introït grégorien du Commun des saints : *comme le cèdre du Liban, il se propagera...*

²⁹ Les travaux de recherche entrepris par Daniel-Odon Hurel et Jean-François Goudesenne aboutiront dans un premier temps à la publication d'une Bio-bibliographie et d'un inventaire archivistique chez Geuthner, coll. Orient sémitique.

- 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.
- 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.
- JEANNIN, dom Jules, 1926/1927, *Rythme grégorien : Réponse à Dom Mocquereau*, Lyon, Cloppe.
- LOTI, Pierre, 1879, *Aziyadé*, Paris, Calmann-Lévy.
- LOTI, Pierre, 1892, *Fantôme d'Orient*, Paris, Calmann-Lévy.
- KARAS, Simon, 1970, *Eni ke diastimata is tin byzantinin mousikin* [Genres et intervalles dans la musique byzantine], Athènes.
- 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.
- MOCQUEREAU, dom André, 1926, *Examen des critiques dirigées par D. Jeannin contre l'école de Solesmes*, Desclée.
- PARISOT, dom Jean, 1887, lettre du 6/1/1887, Archives de Ligugé, Parisot, III E.
- PARISOT, dom Jean, 1896, « Les Rites orientaux », *Revue des sciences ecclésiastiques* (numéro de février 1896), Amiens.
- PARISOT, dom Jean, 1898a, « 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, 1898b, « Essai sur le chant liturgique des églises orientales », *Revue de l'Orient chrétien*, 3 (1898).
- PARISOT, dom Jean, 1899, *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie*, Paris, E. Leroux.
- PARISOT, dom Jean, 1914, *L'Accompagnement modal du chant grégorien*, Paris, Librairie de l'art catholique.
- PARISOT, dom Jean, 1921, *Compte rendu du Congrès Général de Musique Sacrée, Strasbourg*, Strasbourg, l'Alsacien.
- REBOURS, P. J. B., 1906, *Traité de psalmodie*, Paris, Picard.
- VIGOUROUX, Fulcran (éd.), 1912, *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Letouzey et Ané, éditeurs.
- YEKTA Bey, Raouf, 1921, « La musique turque », *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, Lavignac (éd.), Paris, Delagrave, p. 2945-3064.