

Polymorphisme rythmique d'une hymne syriaque maronite ou comment gravir le Chemin de Croix en dansant ?

Nidaa ABOU MRAD*

Lorsqu'on examine le corpus d'hymnes syriaques de l'office du Hāšō ou Semaine Sainte maronite, selon la tradition monastique antonine, éloquemment représentée par l'enregistrement qu'en a réalisé (en solo) le Père Maroun Mrad (1913-2009) en 1972, on est frappé par la haute fréquence des compositions dont le rythme est à la fois cyclique et de pulsation bichrone 3/2, que Constantin Brăiloiu aurait pu catégoriser *aksak*, à l'instar des danses collectives que pratiquent les paysans d'Asie mineure (Cler, 1997, 2010, 2011), du Levant, des Balkans et des territoires avoisinants. Par contraste, les hymnes du Šhīm ou Temps ordinaire comprennent une proportion bien moindre de compositions qui relèvent de ce type rythmique, eu égard à la prédominance dans ce corpus (plus vaste) de mélodies auxquelles le même ethnomusicologue roumain aurait pu accoler les étiquettes de *giusto syllabique* (Brăiloiu, 1948-1952) pour les unes et de rythmique enfantine (Brăiloiu, 1956-1973) pour les autres. Est-ce à dire que plutôt que de se livrer au dolorisme populaire latin de la *Via Crucis*, *πάθος/pathos* qui contamine une frange non négligeable de la dévotion paraliturgique maronite dès la fin du XIX^e s., les moines antonins auraient préservé une tradition jubilatoire inhérente au Golgotha, considéré comme passage vers la joie de la Résurrection christique ? Cette liturgie monastique maronite serait-elle allée jusqu'à transmettre un *ἦθος/éthos* antique plus dynamique que son homologue *rīm* orthodoxe, théologiquement engagée dans une vision résurrectionniste sereine de la passion christique, en instillant un rythme de danse — analogue à celui de la *dabkeh* des villages du Levant (El-Hajj, 2015) — dans le gravissement de ce que d'autres dénomment avec non moins d'authenticité *Via*

* Professeur de musicologie, doyen de la Faculté de Musique et Musicologie à l'Université Antonine (Liban).

Dolorosa ? Cet article tente d'élucider cette énigme, d'abord en remontant au syncrétisme esthétique musical fondateur de l'hymnodie syriaque, ensuite par un examen sémiotique de la morphologie rythmique d'un important *rīš qōlō* (strophe-modèle) qui est commun à neuf hymnes (et isomorphe de deux autres hymnes) de la Semaine Sainte et qui s'assoit sur un rythme à 11/8 très caractéristique. L'hypothèse que cet examen veut valider est qu'il y aurait une concordance phylogénique/ontogénique entre le syncrétisme hymnique syriaque antique et l'intrication de deux schèmes rythmiques contrastifs dans ces hymnes *dansantes* de la passion christique.

1. Une relecture esthétique du syncrétisme hymnique ephrémien

Le corpus d'hymnes syriaques de l'office maronite relève d'une ancienne tradition musicale liturgique et paraliturgique qui se tient dans le lignage du legs hymnique de langue syriaque, dont saint Éphrem de Nisibe est tenu par la tradition pour avoir instauré le modèle dans l'antiquité, en réalisant un important syncrétisme esthétique musical.

1.1. Une dyade esthétique

L'examen de ce phénomène nécessite au préalable une relecture des schèmes esthétiques qui sont en jeu dans cet important métissage, en partant de la dialectique des forces apollinienne et dionysienne que théorise Friedrich Nietzsche dans son *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872-1906).

De fait, le dyonysisme, pris dans un sens symbolique général, représente la posture esthétique des anciennes religions (notamment, asiatiques occidentales ou phrygiennes) des cultures sédentaires agraires (Chailley, 1979, p. 9-11). Ce schème se trouve engagé dans l'aulodie (chant accompagné d'aulos) et l'aulétique (musique instrumentale), que mène un aérophone à anche, d'essence végétale : l'aulos de roseau (Chailley, 1979). C'est sur ce type de pratique instrumentale que s'assoient les rituels de transe des cultes initiatiques à mystères, notamment, les rituels bachiques ou dionysiaques. Ces cultes sont centrés sur des divinités dont la symbolique est agraire. Celle-ci est liée aux cycles saisonniers de la vie, en termes de mort et de résurrection. Autour de ces mythes se construisent des *mystères* initiatiques, dans le cadre desquels les fidèles sont appelés à s'unir rituellement à cette divinité dans sa mort et sa résurrection, afin de trouver leur salut, et ce, notamment, dans le cadre de cérémonies collectives de transe (ivresse/enthousiasme bachique). Accompagné de cycles rythmiques à frappes percussives, l'aulos joue à un moment donné une ritournelle qui induit et conduit une transe communautaire de possession (Rouget, 1980), qui est colorée de *πάθος/pathos*. L'intégration de cette formule récurrente à un texte musical différent (avec lequel elle alterne selon un schéma de *solo/tutti*) instaure la forme responsoriale, qui englobe d'une manière transcendante cette ritournelle.

Quant à l'apollinisme, il représente la posture esthétique des anciennes religions des cultures nomadiques pastorales. Celles-ci sont centrées sur les rituels sacrificiels

religieux archaïques, transmutés en rituels laudatifs, devenus ensuite mystiques, à base d'hymnodie (Quasten, 1929-1983). Celle-ci consiste à chanter des hymnes (généralement de louange à la divinité) et à en assumer l'ἦθος/*éthos*, selon un schéma strophique, c'est-à-dire en appliquant récursivement la composition musicale de la strophe de tête à toutes les strophes de l'hymne. De même l'apollinisme hellène dorique s'exprime-t-il musicalement par la citharodie, chant hymnique/strophique accompagné de cithare ou de lyre, instruments comportant un matériau animal (notamment, des cordes en boyaux de mouton).

1.2. *Une esthétique trinitaire*

Au couple schématique esthétique mystérique *versus* laudatif –qui s'exprime musicalement par la dialectique du responsorial et de l'hymne–, l'auteur (Abou Mrad, 2016, ch. 2) adjoint le schème monothéiste abrahamique de la transcendance divine absolue à canal prophétique. Ce schème place le divin, créateur tout-puissant et salvateur, en situation de transcendance absolue par rapport à l'humain. Le fidèle est appelé à suivre le message salvateur qui lui est transmis par voie prophétique sous forme de versets révélés. L'expression musicale de ce schème passe par la cantillation. Celle-ci consiste en la lecture publique musicalisée du texte révélé. La rythmique mesurée ou périodique est écartée au profit exclusif d'un débit rythmique reflétant la prosodie syllabique de la langue verbale. La dimension ascétique de cette lecture mélodieuse, totalement inféodée au verbe révélé, vise à protéger l'énoncé du λόγος divin à l'égard des affects déclamatoires (Corbin, 1961, p. 3).

Cette cantillation scripturaire est la base du chant synagogaal, auquel remontent les chants des liturgies chrétiennes initiales. S'y ajoute la psalmodie, ou chant des psaumes (qui ramène au schème laudatif apollinien), qui selon les contextes, peut prendre trois formes : la psalmodie directe (proche de la cantillation) ; la psalmodie alternée entre deux chœurs, dite antiphonée ; et la psalmodie responsoriale qui se fait en alternance entre versets de l'officiant et répons de l'assemblée : *Amen* ou *Alléluia*.

Au terme de leur adaptation au cadre liturgique chrétien, les éléments doctrinaux et rituels du judaïsme et des religions agraires et pastorales de l'antiquité sont assujettis à un procès réinterprétatif. Cette désignation correspond aux moyens qui ont permis à l'Église initiale d'élaborer sa liturgie et notamment ses traditions musicales. Tout comme en théologie, les valeurs néotestamentaires permettent de changer la signification culturelle de formes anciennes empruntées au legs hébraïque, aussi bien qu'à ses homologues païens. Ainsi la réinterprétation conserve-t-elle certains aspects opératoires et émotionnels de ces données antécédentes, tout en transformant radicalement leur intentionnalité et leur teneur théologique. Cela donne :

une « esthétique du Père » : schème à dominance verbale et de connotation religieuse *monothéiste transcendante stricte*, ayant pour expression musicale la cantillation austère d'une prose sacrée et pour expression graphique la calligraphie ; ce schème renvoie au symbole du Père, qui assume la transcendance absolue d'un Dieu inaccessible et inconnaissable, sauf par l'intermédiaire d'une parole (λόγος)

prophétique normative qui constitue le canal salvateur ; par son dogmatisme, ce schème revêt un caractère exclusif pour le judaïsme et l'islam littéralistes ;

une « esthétique du Fils » : schème à dominance mélodie et/ou gestuelle/chorégraphique, et de connotation religieuse *mystérique communienne transcendante*, ayant la ritournelle (et le responsorial), de même que le mélisme, pour expressions musicales et l'icône, de même que l'arabesque végétale et la miniature, pour expression graphique ; ce schème renvoie au symbole du Fils, qui assume l'intervention divine dans le monde et l'union divino-humaine, en ce sens que le divin s'humanise afin que l'humain soit déifié/sanctifié. À côté de sa place essentielle dans la théologie patristique chrétienne de l'*Incarnation* (« Le Fils de Dieu s'est fait homme pour nous faire Dieu »), ce schème est en outre crucial pour le chiisme, dans la mesure où le fidèle est invité à établir une relation mystérique, communienne et salvatrice avec la figure passionnelle et martyrologique de l'*imām* Husayn et, transitivement, avec celle eschatologique de l'*imām* al-Mahdī.

Une « esthétique de l'Esprit Saint » : un schème à codominance verbale et gestuelle et de connotation religieuse *laudative* et *mystique immanente*, ayant pour expression musicale l'hymne, de même que toute forme musicale strophique, et pour expression graphique les patterns géométriques ; ce schème renvoie à la personne de l'Esprit Saint, qui assume la présence mystique et sanctifiante du divin dans le monde et dans le cœur de l'homme ; ce schème est fondamental pour toute la part mystique méditative des religions du Livre.

Cette esthétique et stylistique musicale trinitaire interfère naturellement avec la catégorisation des styles de remplissage mélodique (*μέλος*) ou *mélodiation* des syllabes d'une parole (*λόγος*) cantillée ou chantée. Cette catégorisation consiste principalement dans la triade stylistique *syllabique*¹, style proche du schème du Père, *neumatique*², style proche du schème de l'Esprit Saint et *mélismatique*³, style proche du schème du Fils.

1.3. Le syncrétisme hymnique ephrémien

Le système musical chrétien, qui diffuse autour de la Méditerranée à partir du Levant, est confronté très vite à des défis culturels et culturels qui vont l'amener à s'acculturer. Le principal syncrétisme élaboré dans cette perspective consiste en la genèse de l'hymnodie chrétienne. On assiste alors à l'appropriation par la liturgie chrétienne de la forme (musicalement) répétitive de l'hymne, issue du paganisme antique, pratiquée par le chant populaire et employée à profusion par les sectes hétérodoxes des premiers siècles. Ce processus s'inscrit dans la logique de la réinterprétation, par laquelle les nouvelles valeurs chrétiennes vont changer la signification de l'ancienne forme

¹ Style de mélodiation affectant à chaque syllabe une note et une seule.

² Style de mélodiation affectant à certaines syllabes un neume (courte formule de remplissage mélodique) composé de deux à quatre notes.

³ Style de mélodiation affectant à certaines syllabes plusieurs neumes successifs.

hymnique, afin, précisément de retourner cette arme (dangereuse par son attrait populaire) contre le prosélytisme hérétique en lui faisant porter un texte orthodoxe.

Ainsi saint Éphrem (Nisibe, 303 – Édesse, 373), tenu par la postérité pour fondateur de l'hymnodie chrétienne, s'oppose-t-il à des dynamiques antagonistes de l'orthodoxie. Il s'agit d'abord de la tradition de Bardesane (144-223), auteur de cent cinquante hymnes entachés d'hétérodoxie. Il est confronté également au legs de Paul de Samosate, évêque indigne d'Antioche (260-272), qui a composé et fait chanter à des chœurs de femmes des hymnes à sa propre gloire. Aussi la réaction de saint Éphrem a-t-elle consisté à former des chœurs de jeunes filles et à leur apprendre des hymnes de sa composition en langue syriaque : les *madrōše*, hymnes strophiques heptasyllabiques ayant pour vocation l'enseignement de la foi. De même, saint Paulin d'Aquilée et saint Augustin témoignent à la fin du IV^e s. de l'introduction par saint Ambroise des hymnes dans la liturgie de Milan et ce, à l'imitation des églises orientales dans leur opposition à l'hymnodie hérétique (Corbin, 1960-2000, p. 136, Hage, 1999, p. 65). Auparavant, saint Clément d'Alexandrie (150-220), aux prises avec les sectes gnostiques, auxquelles il oppose une gnose (connaissance) mystique chrétienne orthodoxe, avait mis au point les premières hymnes chrétiennes de langue grecque⁴.

Le contenu orthodoxe de l'enseignement véhiculé par les hymnes des Pères de l'Église précités, de même que l'influence spirituelle de ces derniers, a permis l'intégration de ce nouveau corpus dans la liturgie des églises syrianophones et hellénophones du Levant. À des textes poétiques strophiques néoformés, on a associé des mélodies simples, de style syllabique, faciles à apprendre, souvent empruntées aux traditions musicales populaires locales. Aussi sont-ce ces hymnes de tradition ephrémienne qui constituent le propre des liturgies syrianophones du Levant et tout particulièrement de la liturgie de l'office maronite.

À l'instar de cette synthèse réalisée antécédemment entre forces dionysiaque et apollinienne au sein de la tragédie grecque, l'hymne ephrémienne métisse la lyre animale avec l'aulos végétal et stratifie leurs rythmes hétérogènes en intégrant euphoniement les syllabes poétiques hymniques au sein de pulsations percussives, souvent boiteuses ou irrégulières, dansantes et enivrantes/enthousiasmantes.

En y regardant de plus près, le processus dit du *šuhlōfō* ou de transformation d'hymnes du Šhīm en hymnes du Hāšō semble relever d'un passage esthétique et stylistique qui se ferait d'une configuration *éthique*, axée sur la scansion syllabique, vers une configuration *pathétique*, qui intègre la dynamique de la danse aux chants de la Semaine Sainte. Aussi le chant liturgique maronite, tout au moins dans la tradition qu'assument les moines antonins, avant sa contamination par le dolorisme latin au

⁴ Si la mélodie des hymnes de Clément ne nous est pas parvenue, celle d'une hymne chrétienne égyptienne du III^e s. est cependant déchiffirable sur le Papyrus d'Oxyrinque. Elle présente, notamment et vers la fin, un caractère mélismatique avéré, ce qui contraste avec le style syllabique de toute la production hymnique païenne notée qui nous soit parvenue de l'Antiquité grecque. Egon Wellesz voit dans sa composition une adaptation des procédés formulaires de l'Église initiale, de caractère oriental avéré.

XIX^e s. (Abou Mrad et Maatouk, 2012), a-t-il ceci de spécifique que, plutôt que d'employer des mélismes (musique liturgique orthodoxe) ou des échelles modales aux intervalles resserrés pour exprimer le Mystère de la Croix (musique liturgique latine baroque et romantique), gravit le calvaire en dansant une *dabkeh aksak*, en un élan communiel qui prépare la joie pascale de la Résurrection.

Il reste à examiner le versant ontogénique de ce syncrétisme esthétique phylogénique qu'a réalisé saint Éphrem dans la *pâte* de l'hymnodie syriaque entre les schèmes apollinien et dionysiaque.

2. Morphophonologie rythmico-mélodique des hymnes syriaques en 11/8 de l'office maronite de la Semaine Sainte

L'approche ontogénique de ce syncrétisme s'appuie sur l'analyse de l'élaboration rythmique de la strophe-modèle d'un échantillon représentatif d'hymnes syriaques de l'office maronite de la Semaine Sainte. Celles-ci sont prises dans l'interprétation de référence en solo qu'en a donnée en 1972 le Père Maroun Mrad (1913-2009), moine antonin maronite libanais, et que l'ethnomusicologue suisse le Père Ivar Schmutz-Schwaller a pérennisée par un enregistrement documentaire inédit. Les Pères Antonins Toufic Maatouk et Youssef Chédid se sont chargés depuis 2006 du classement, de l'encodage⁵ et de la transcription de ce corpus. Il s'agit d'onze hymnes, dont neuf présentent la même formulation mélodique, représentée par la strophe-modèle de l'hymne A02 « *Bḥad bṣabō otē moran* » (moyennant des différences inhérentes à l'échelle modale), et deux reposent sur exactement la même structure métrique poétique, dite ephrémienne, et la même configuration rythmique musicale que celle de cette strophe-modèle. L'analyse de celle-ci repose sur la procédure de dérivation morphophonologique rythmico-mélodique de la théorie sémiotique modale. Cette analyse est précédée d'une étude de la métrique poétique de ces hymnes et d'un exposé de cette procédure. Cet examen renvoie aux schémas rythmiques musicaux que Constantin Brăiloiu a établis, en termes (1) de rythmique enfantine, (2) de *giusto* syllabique et (3) de rythme *aksak*. Il a pour objectif de montrer que la structuration rythmique de ce groupe hymnique repose sur une intrication stratifiée de ces types de référence, en tant que résultat d'un syncrétisme qui s'est réalisé dans l'antiquité et qui continue de se réaliser entre schème apollinien et schème dionysiaque.

2.1. Métrique ephrémienne

La langue syriaque est apparue au premier siècle de l'ère chrétienne, en tant que dialecte occidental de la langue araméenne (plus précisément la langue d'Édesse), qui s'est développé en contexte chrétien. Plus particulièrement, la métrique des hymnes syriaques de la liturgie maronite, qui sont parvenues par voie traditionnelle au XX^e s.,

⁵ Assignement d'un code formé d'une lettre A ou B suivie d'un numéro, et ce, en référence au calendrier liturgique.

repose sur l'isosyllabisme⁶ qui caractérise l'ensemble de la poésie syriaque, et ce, en dehors de toute perspective métrique accentuelle ou quantitative (Duval, 1900, p. 11).

De fait, l'hymne, est une pièce strophique « sans refrain, strophes chantées sur une seule mélodie, mesure constante des vers facilitant la reproduction identique de la mélodie » (Corbin, 1960-2000, p. 133). Cette forme poétique est d'origine antique grecque. Dans ce cadre exclusif, elle est dotée de la métrique quantitative de la poésie grecque antique. Du point de vue poétique, elle se différencie radicalement des chants de louange bibliques (psaumes hébraïques, cantiques et pseudo hymnes de langue grecque), qui sont non rimés et dont la métrique est fluctuante, dépourvue à la fois d'isosyllabisme et de quantité syllabique, avec une certaine dose d'homotomie d'ordre métrique qualitatif. Qu'elle soit de langue grecque ou de langue syriaque, l'hymne chrétienne d'Orient abandonne la métrique classique grecque et épouse des caractères relativement plus proches de la pratique de la psalmodie.

Quant aux hymnes syriaques liturgiques maronites, qui s'inscrivent dans la continuité de la tradition ephrémienne, elles relèvent d'un corpus traditionnel fermé, basé sur seulement trois mètres syllabiques et des formes restreintes de versification. Les compositions musicales, qui restent proches de la facture des chants traditionnels populaires du Levant, sont elles aussi de nombre restreint, avec un effectif limité de mélodies-types pour les strophes-modèles, de dénomination générique *rīš qōlō* ou strophe de tête, ces mélodies étant interchangeable pour plusieurs hymnes, tout en servant de substrat musical unique pour toutes les strophes de l'hymne spécifiquement initiée par ledit *rīš qōlō*.

Plus particulièrement, le mètre ephrémien est composé de sept positions syllabiques isochrones, quelque soit la forme poétique élue. Cette métrique heptasyllabique (d'assise symbolique biblique, liée à la sacralité du chiffre sept) caractérise la majorité des hymnes syriaques maronites. Ainsi en est-il du *rīš qōlō* (strophe de tête) ou strophe-modèle de l'hymne *Bḥad bšabō otē moran A02*, objet d'étude du présent article et qui fait partie de l'office du Ḥāšō :

« 'Amō līḥō dyūdoyē bla' baḥsomō 'al Yešū' »

Wṭayeb kesfō dnetlūn leh lyūdō nkīlō wqoṭūlō »

En outre, cette strophe suit une versification homogène, dite de « structure saine » (7+7+7+7), c'est-à-dire que tous les segments des vers sont heptasyllabiques, la strophe étant composée de deux vers, chacun étant à double segment heptasyllabique. L'exemple n° 1 en fournit une *transcription phonétique, phonométrique* ou *étiquette* musicale, qui fait état des détails musicaux d'ordre mélodique, recueillis à l'écoute de l'enregistrement et notamment l'ornementation et le positionnement tonal réel.

⁶ L'isosyllabisme est un type métrique poétique qui repose sur une identité entre les vers qui est inhérente à un nombre fixe de positions syllabiques.

‘A---mō lī----ṭō dyū--do--yē bla’ baḥ-so---mō ‘al Ye----šū’
Wṭa--yeb kes---fō dnet-lūn leh lyū---dō nkī----lō wqo-----ṭū-----lō

**Exemple n° 1 : transcription étique du rīš qōlō de l’hymne syriaque maronite
*Bḥad bšabō oīē moran A02***

Étudiée par l’auteur (Abou Mrad, 2014 et 2016, ch. 2) dans sa composante mélodique, cette hymne donne lieu dans l’exemple n° 2 à une réduction phonémique, phonométrique ou émique modale, qui met en exergue la première note ou note focale⁷/saillante de chaque formule neumatique remplissant un positionnement syllabique (par le placement du signe ∨ au-dessous de chaque note focale) d’une part et d’autre part qui ramène la finale en C (pour faciliter la comparaison avec les autres mélodies du corpus). Sans vouloir opter d’ores et déjà pour un type particulier de structuration rythmique, il est possible de chiffrer la mesure de cette hymne comme suit :

$$\frac{11}{8} = \frac{(2 + 1) + (2 + 1) + (2 + 1) + 2}{8}$$

R.n. giusto: α α α β α β β β α β β α α

∨ ∨ ∨ ∨ ∨ ∨ ∨ ∨ ∨ ∨ ∨ ∨ ∨ ∨
‘A---mō lī----ṭō dyū--do--yē bla’ baḥ-so---mō ‘al Ye----šū’

**Exemple n° 2 : transcription émique (et réduction nucléaire des notes focales des syllabes) de
la strophe de tête de l’hymne syriaque maronite *Bḥad bšabō oīē moran A02***

2.2. Réécriture morphophonologique rythmico-mélodique

Or, en plus de sa représentation graphique transcriptrice en notation musicale usuelle, la réécriture émique d’une monodie μ admet une représentation algébrique linéaire qui est propre à la sémiotique modale (Abou Mrad, 2016, ch. 2). Ainsi la réécriture émique de la monodie μ , qui relève du mode mélodique $M(\mu)$ et du style rythmique $\rho(\mu)$, prend-elle la forme d’une matrice ligne $E(\mu)$, de taille n . Cette matrice se compose d’une série de n notes focales, rythmiquement pondérées, $f_{1,k}$ ($1 \leq k \leq n$). Soit :

$$E(\mu) = (f_{1,k})_{1,1 \leq k \leq n}$$

Chaque note focale $f_{1,k}$ ($1 \leq k \leq n$) se décompose :

⁷ Pour un approfondissement du sens de l’expression « note focale », voir : Abou Mrad et Didi, 2013 et McAdams, 2015, p. 107.

- 1) en une composante tonale $i_{1,k}$ ($1 \leq k \leq n$), degré qui appartient à l'échelle normée (avec assignement de la fonction de finale au degré de rang l) $S(M)$ du mode référent M de la monodie μ , et
- 2) en une composante métrique/rythmique, qui est la durée temporelle $\theta_{k,1}$ ($1 \leq k \leq n$), ou pondération pulsationnelle rythmique, qui appartient à l'échelle temporelle $\Theta(\rho(\mu))$ du style rythmique ρ de μ .

Ainsi la composante mélodique ou degré $i_{1,k}$ de $f_{1,k}$ réfère-t-elle à l'échelle modale normée $S(M(\mu))$ de l hauteurs discrétisées et normées (par rapport à la hauteur-étalon de la finale I , rapportée à un diapason conventionnel) i qui sont exprimées en chiffres romains ou en chiffres arabes, sous la forme suivante :

$$S(M(\mu)) = \{-II, -I, 0, I, II, III, \dots\} = \{-2, -1, 0, 1, 2, 3, \dots\}$$

Quant à la composante rythmique, elle réfère à l'échelle métrique/rythmique $\Theta(\rho(\mu))$ de m durées discrétisées et normées θ , qui s'expriment communément par des figures métriques (musicalement transcrites) de notes. Il en résulte que chaque note focale peut s'identifier à la multiplication de sa composante tonale ou degré i (à coefficients dans $S(M(\mu))$) par sa composante temporelle θ (à coefficients dans $\Theta(\rho(\mu))$). Soit :

$$f_{1,k} = i_{1,k}\theta_{k,1}$$

En intégrant ces valeurs, cela se traduit pour une monodie (à n notes focales successives) par le fait que la réécriture émique $E(\mu)$ correspond à l'enchaînement linéaire temporel des n notes focales –qui consistent en les produits $(i_{1,k}\theta_{k,1})$ –, donc au produit des deux matrices compatibles que sont

1. la matrice ligne mélodique $A(\mu) = (i_{1,k})_{1 \leq k \leq n} = (i_{1,1} \dots i_{1,n})$, de n colonnes et à coefficients dans S ;
2. la matrice colonne rythmique $R(\mu) = (\theta_{k,1})_{1 \leq k \leq n, 1} = \begin{pmatrix} \theta_{1,1} \\ \vdots \\ \theta_{n,1} \end{pmatrix}$, de n lignes et à coefficients dans $\Theta(\rho(\mu))$.

Cela s'écrit :

$$E(\mu) = (i_{1,k}\theta_{k,1})_{1 \leq k \leq n, 1} = (i_{1,1}\theta_{1,1} \dots i_{1,n}\theta_{n,1}) = (i_{1,1} \dots i_{1,n}) \begin{pmatrix} \theta_{1,1} \\ \vdots \\ \theta_{n,1} \end{pmatrix} = \\ (i_{1,k})_{1, 1 \leq k \leq n} (\theta_{k,1})_{1 \leq k \leq n, 1} = A(\mu)R(\mu)$$

Cette réécriture phonémique est complétée par une réduction nucléaire modale, qui assigne à chaque note focale syllabique sa catégorisation nucléaire sous-jacente, conformément au composant phonologique génératif de la sémiotique modale (Abou Mrad, 2012 et 2016, ch. 1).

Rappelons que cette phonologie modale base sur les intervalles de tierce la catégorisation distinctive sous-jacente des hauteurs des monodies, qui se conjugue avec le statut hiérarchique de la *finale*, par laquelle se conclut un texte monodique. Il en résulte l'assignation d'un trait distinctif à l'appartenance (ou non-appartenance) à la chaîne de tierces qui s'associe à cette finale (degré I de l'échelle) du mode M et qui rassemble près d'une demi-douzaine de degrés de rang impair. Aussi cette chaîne est-elle instituée comme noyau distinctif modal principal α de M ou $\alpha(M)$. Soit :

$$/+ \text{nucléarité } \alpha / = \alpha(M) = \{-I, I, III, V, VII, IX\} = \{-1, 1, 3, 5, 7, 9\} = \{2l + 1; l \in \mathbb{Z}\}^8$$

En outre, les autres hauteurs employées dans le cadre du mode M constituent le noyau secondaire β de M ou $\beta(M)$. Soit :

$$/- \text{nucléarité } \alpha / = \beta(M) = \{-II, O, II, IV, VI, VIII\} = \{-2, 0, 2, 4, 6, 8\} = \{2l; l \in \mathbb{Z}\}^9$$

En plus de sa représentation graphique (qui s'inscrit au-dessus de la transcription musicale), la réduction nucléaire $N(E(\mu))$ de la réécriture phonométrique E de la monodie μ donne lieu à une représentation algébrique linéaire.

Laissant de côté la matrice colonne rythmique R , cette réduction nucléaire $N(E(\mu))$ des notes focales de la monodie concerne la seule matrice ligne mélodique $A(\mu) = (i_{1,k})_{1,1 \leq k \leq n} = (i_{1,1} \dots i_{1,n})$ de $E(\mu) = A(\mu)R(\mu)$, donc les composantes mélodiques ou degrés $i_{1,k}$ des notes focales $f_{1,k} = i_{1,k}\theta_{k,1}$ (avec $1 \leq k \leq n$) constitutives de cette monodie. Ainsi cette réduction nucléaire s'écrit-elle

$$N(A(\mu)) = N\left((i_{1,k})_{1,1 \leq k \leq n}\right) = N(i_{1,1} \dots i_{1,n}) = \left(v(i_{1,1}) \dots v(i_{1,n})\right) = \left(v(i_{1,k})\right)_{1,1 \leq k \leq n}$$

avec

$$\forall i_{1,k} = 2l + 1, l \in \mathbb{Z}, v(i_{1,k}) = v(2l + 1) = \alpha$$

et

$$\forall i_{1,k} = 2l, l \in \mathbb{Z}, v(i_{1,k}) = v(2l) = \beta = -\alpha$$

Autrement dit : le trait nucléaire d'un degré impair est $\alpha = -\beta$, tandis que celui d'un degré pair est $\beta = -\alpha$.

En appliquant la réduction nucléaire à la réécriture émique de μ , on obtient :

$$\begin{aligned} N(E(\mu)) &= N(A(\mu)R(\mu)) = N(A(\mu))R(\mu) = \left(v(i_{1,k})\right)_{1,1 \leq k \leq n} \left(\theta_{k,1}\right)_{1 \leq k \leq n, 1} \\ &= \left(v(i_{1,1}) \dots v(i_{1,n})\right) \begin{pmatrix} \theta_{1,1} \\ \vdots \\ \theta_{n,1} \end{pmatrix} \end{aligned}$$

⁸ La notation -I correspond à l'octave inférieure du degré VI, tandis que la notation IX correspond à l'octave supérieure du degré II.

⁹ La notation 0 correspond à la sous-finale, soit l'octave inférieure du degré VII, tandis que la notation VIII correspond à l'octave supérieure du degré I.

2.3. Unités métriques minimales

Les durées constitutives de la matrice colonne rythmique correspondent à la notion d'unités métriques minimales de la structuration temporelle envisagée. La notion métronomique d'étalon fixe ou *metrum* —théorisée par Simha Arom (2007, p. 936), qui est partisan d'une isochronie quasi-ontologique de la pulsation— cède ici le pas devant celle, plus élastique et fluctuante, de *pulsation*, telle que la définit Jacques Bouët (1997), en se référant notamment aux travaux de Constantin Brăiloiu sur le *giusto syllabique* et la rythmique *aksak*.

La bichronie (2/1 pour le *giusto* et 3/2 pour l'*aksak*) inhérente à ces deux modèles rythmiques, de micrométrie irrégulière, repose en effet sur l'existence, dans chaque cas de figure, de deux unités métriques minimales de même statut, qui sont irréductibles l'une à l'autre, y inclus par voie de monnayage, et ce, même lorsqu'elles sont dans un rapport chronométrique idéal de 2/1, comme dans le *giusto*. Ainsi ces valeurs bichrones relèvent-elles en toute logique de la notion de *pulsation irrégulière* ou *hétérochrone*, se déclinant en au moins deux valeurs différentes sur un même segment musical. Cette pluralité chronométrique pulsationnelle, que je qualifie d'*anisochrone* (Abou Mrad, 2004), s'accroît en contexte micrométrique *polychrone*, qu'il relève d'une rythmique périodique ou qu'il soit associé à des rythmes *a priori* non-mesurés (cantillation, *taqsīm*) ou à des rythmiques associées à un tempo (ou à une agogie) microunitaire variable selon une fonction périodique uniforme, comme les rythmes *ovoïdes*.

En tout cas, Jérôme Cler (1997, 2010) s'insurge contre l'étalonnage strictement quantitatif (par dénombrement de temps premiers) du temps musical, tel que proposé par Simha Arom, tout particulièrement pour les valeurs bichrones du rythme *aksak*. Aussi propose-t-il une appréhension plus continue de ces valeurs, en découplant les concepts de *rhythmos* et d'*arithmos*. Il s'inscrit à cet effet dans l'opposition forgée, dans le champ musical, par Pierre Boulez (1964, p. 93-113), entre un espace-temps *lisse* (qu'on occupe sans compter) et un espace-temps *strié* (qu'on compte pour occuper). Aussi Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980) théorisent-ils cette opposition, en termes d'espace *strié* ou sédentaire et d'espace *lisse* ou nomade¹⁰.

Jean During (1997) reprend cette dialectique dans son analyse des rythmes ovoïdes chez les Baloutches¹¹, dont le tempo du *chronométrage* est soumis à des

¹⁰ « C'est Pierre Boulez le premier qui a développé un ensemble d'oppositions simples et de différences complexes, mais aussi de corrélations réciproques non symétriques, entre espace lisse et espace strié. Il a créé ces concepts, et ces mots, dans le champ musical, et les a définis justement à plusieurs niveaux, pour rendre compte à la fois de la distinction abstraite et des mélanges concrets. Au plus simple, Boulez dit que dans un espace-temps lisse on occupe sans compter, et que dans un espace-temps strié on compte pour occuper. Il rend ainsi perceptible la différence entre des multiplicités non métriques et des multiplicités métriques, entre des espaces directionnels et des espaces dimensionnels. Il les rend sonores et musicaux. Et sans doute son œuvre personnelle est faite avec ces rapports, créés, recréés musicalement » (Deleuze et Guattari, 1980, p. 576).

¹¹ « Cette tendance n'est peut-être pas étrangère au contexte ethnique et culturel des Baloutches: grand peuple nomade, non structuré en nation, circulant entre le Pakistan, l'Iran, l'Afghanistan et les Émirats du Golfe, volontiers dissident mais capable d'intégrer des éléments ethniques de toute origine, son espace existentiel correspond à ce que Deleuze et Guattari définissent qualifie d'« espace lisse » par opposition à l'« espace

variations périodiques uniformes au sein des périodes macrométriques. Et c'est en conclusion de son étude de l'*aksak* sur le territoire de Masit, dans les montagnes du Taurus occidental, et à la lueur de l'observation de variations en fonction du contexte de la performance musicale et de son tempo, que Jérôme Cler écrit :

« D'une certaine façon, contre le temps strié, discret, nommé, tout notre effort devra s'attacher désormais à penser le continu. Se répète le vieux débat, sur l'étymologie de *rhythmos*, entre la « cadence des flots » contestée par Benveniste dans son célèbre article (1966), et « la manière particulière de fluer », qu'il lui opposait ; et c'est la nature de ce « flux » qui requiert à présent toute notre attention » (Cler, 1997, p. 16).

Il reste à voir comment ces considérations s'appliquent à l'hymnodie syriaque maronite de la Semaine Sainte.

2.4. *Isomorphisme hymnique*

Il est d'abord intéressant d'observer un isomorphisme rythmique complet entre la strophe-modèle de l'hymne A02 (et de ses semblables¹²) et le *rīš qōlō* de l'hymne *Bo'ūtō dmor afrēm* A28 (et de l'hymne et A38), tandis que la formule musicale est la même pour le second segment du vers principal (précédé par la supplique litanique « *Moran etraḥama'layn* » ou « Seigneur prends pitié ») pour les deux hymnes :

« *Moran etraḥama'layn*

Abō dlabreh debhō šil hablī dōmar taš'ūtūn »

De fait, l'identité formulaire (*isoneumisme*) concernant ce deuxième segment est presque totale (formulaire est scalaire) entre les hymnes *Bḥad bšabō otē moran* A03 (exemple n° 3) et l'hymne *Bo'ūtō dmor afrēm* A28 (exemple n° 4). Cette dernière donne lieu à une réduction émique, que complète une réduction nucléaire sous-jacente des notes focales initiales des syllabes.

strié» des villes et des nations policées. Cela est encore plus pertinent pour les musiciens qui appartiennent au groupe des proto tziganes *luli*. En prolongeant cette opposition dans la sphère du temps, on est tenté de qualifier la rythmique baloutche d'hétérogène («lisse»), non pas seulement du fait que les mesures en sont variables et les tempos élastiques, mais du fait de l'hétérogénéité du tactus lui-même : du fait que les cellules rythmiques ne se laissent pas réduire à des valeurs égales et homogènes obtenues par division d'un mètre ou par multiplication (ou addition) d'un temps premier. Enfin, ces cellules rythmiques reproduisent au niveau microcosmique et à l'infini ce mouvement d'accélération, cette ligne de fuite par laquelle les Baloutches ont choisi de se définir » (During, 1997, p. 34).

¹² Ce groupe se compose des hymnes A02, A03, A13, A15, A18a, A19, A20, A24, A25. Les strophes-modèles de ces hymnes se basent sur la même formulation mélodique, mais diffèrent parfois du point de vue de l'échelle modale, comme on le voit pour l'hymne A02 (exemples 1 et 2) et l'hymne A03 (exemple 3).

α--α--α--α--β--α β-----β--β--α--β--β--α--α--(α)...

Bhon lil-yō nfaq yū--do--yē Gū---din gū---din 'al Ye---šū'
Say---fē wḥūtrē bi---dayhūn 'Al haw dā---sī krī-----hay-hūn

Exemple n° 3 : transcription émique (et réduction nucléaire des notes focales des syllabes) de la strophe de tête de l'hymne syriaque maronite *Bḥad bšabō otē moran* A03

R.n.: α α α β α β α β β α β β α α

Mo---ran et---ra---ḥam--a'-layn
A-----bō dlab---reh deb--ḥō šil hab---lī dō---mar taš-----'ī-----tūn

Exemple n° 4 : transcription émique (et réduction nucléaire des notes focales des syllabes) de la strophe de tête de l'hymne syriaque maronite *Bo'ūtō dmor afrēm* A28

2.5. Rythmique enfantine

S'il est vrai que la métrique poétique des hymnes syriaques de la liturgie maronite est strictement syllabique isochrone, il ressort de l'analyse que la musicalisation de ces vers isosyllabiques donne lieu à des structurations rythmiques particulières et variées, qui sont loin de se ramener à de simples décalques de la métrique poétique.

L'un des principaux modèles de structuration rythmique musicale d'un bon nombre de ces hymnes est celui que Constantin Brăiloiu (1956) dénomme *rythmique enfantine*. Le *rythme enfantin* repose principalement sur une série ou formulette

- (1) composée de huit positions syllabiques,
- (2) celles-ci étant regroupées par paires isochrones,
- (3) avec accentuation de la première syllabe de la série
- (4) et possibilité d'insertion d'une syllabe-anacrouse avant toute position syllabique, notamment, l'initiale.

En outre, ces positions peuvent donner lieu

- (5) à des répartitions asymétriques des durées temporelles au sein des paires syllabiques, selon le mode trochaïque (♩♩ ou en valeurs pointées ♩. ♩) ou selon le mode iambique (♩♩ ou en valeurs pointées ♩♩), ces inégalisations étant fluctuantes en fonction de l'interprétation ;
- (6) à divers monnayages additifs ;
- (7) à des remplacements de positions syllabiques par des silences de durées équivalentes, autrement dit : ces positions prennent la forme *catalectique* (c'est-à-dire qui est dotée d'une unité métrique à laquelle il manque une syllabe) ;

(8) à défaut, la série rythmique est dite *acatalectique* (c'est-à-dire dont les unités métriques sont complètes) et prend fin sur une syllabe atone et brève.

La conséquence phonologique modale d'une réécriture morphophonologique du type *rythme enfantin* est l'assignation du statut de note focale à la note initiale de chaque position syllabique du schéma, étant donné que c'est cette position syllabique qui assume la fonction d'unité métrique musicale minimale ou pulsation (isochrone/anisochrone).

L'exemple n° 5 propose une réécriture rythmique enfantine de la strophe-modèle de l'hymne A02. Ainsi les sept positions syllabiques du vers ephrémien sont-elles rendues isochrones pour occuper les sept premières positions d'une formule de rythme enfantin qui prend la forme d'une série catalectique, la huitième position de chaque série étant silencieuse.

R.n.: α α α α β α β β β α β β α α

'A---mō lī---tō dyū---do--yē bla' baḥ-so---mō 'al Ye---šū'

Exemple n° 5 : réécriture rythmique enfantine du premier vers de l'hymne syriaque maronite *Bḥad bšabō otē moran* A02, avec réduction nucléaire syllabique

En appliquant systématiquement cette inégalisation trochaïque aux syllabes des paires acatalectiques, ainsi assimilables à trois pulsations de décomposition ternaire, équivalentes chacune à une noire pointée, tout en prolongeant la dernière syllabe catalectique pour constituer une noire, on obtient la configuration rythmique de l'hymne en question. Il s'agit en somme d'une mesure à 11/8, avec trois paires trochaïques (♩), équivalentes chacune à une noire pointée, et une quatrième paire catalectique, qui est équivalente à une noire. Soit :

$$R(\text{rythme enfantin heptasyllabique}) = \begin{pmatrix} (\text{♩}, \text{♩}) \\ (\text{♩}, \text{♩}) \\ (\text{♩}, \text{♩}) \end{pmatrix} \leftrightarrow \begin{pmatrix} (\text{♩}, \text{♩}) \\ (\text{♩}, \text{♩}) \\ (\text{♩}, \text{♩}) \end{pmatrix}$$

$$= R\left(\text{hymnes heptasyllabiques } \frac{11}{8}\right)$$

2.6. Giusto syllabique

Cependant, Constantin Brăiloiu (1956, p. 9) pose dans son modèle de rythme enfantin le principe que l'inégalisation des durées temporelles des paires de positions syllabiques de la série n'est pas permanente et que ces syllabes fluctuent au cours des

interprétations entre l'isochronie et l'inégalité (par exemple trochaïque). Il en résulte que ce modèle ne s'applique pas pleinement aux hymnes des familles A02 et A28, où l'inégalisation trochaïque des syllabes des paires en question est radicalement constante tout au long des interprétations étudiées. Cela amène cette recherche à faire appel à un autre modèle élaboré par le même Constantin Brăiloiu (1948-1952-1973), sous le nom de *giusto sillabique*, pour décrire notamment la structure rythmique des chants de paysans roumains.

De fait, cet auteur oppose dans sa théorie la notion de *giusto* et sa régularité de mouvement à celle de *rubato* et sa fluctuation temporelle, susceptible de caractériser notamment l'inégalisation des valeurs syllabiques appariées dans le modèle du rythme enfantin. Le *giusto sillabique* se définit en premier lieu par l'emploi de deux unités métriques musicales inégales et indivises pour la musicalisation des syllabes d'une poésie, l'une valant le double de l'autre, instaurant une bichronie 2/1 :

« Pour traduire en musique n'importe quelle syllabe [...], le giusto sillabique ne dispose que de deux 'valeurs' (longue et brève), exactement égales au double ou à la moitié l'une de l'autre et que rien ne déconseille de noter par la croche et la noire : il est rigoureusement bichrone. Les blanches et les noires pointées qui terminent certaines séries catalectiques n'infirmen en rien cette assertion : elles proviennent de la fusion exceptionnelle de deux noires, ou d'une croche et d'une noire, ou d'une noire et d'une croche, et ne représentent qu'un trompe-l'œil graphique. Constantes, je dirai « métronomiques » (mesurables au métronome), longue et brève sont, par surcroît, « incomposées » et indivisibles, par quoi il faut entendre que leur « monnayage » – d'ailleurs fréquent – n'engendre que des mélismes et qu'aucune syllabe ne peut se chanter sur un son durant moins que la croche » (Brăiloiu, 1948-1952-1973, p. 121).

L'attribution de ces durées aux syllabes d'un vers se fait en fonction du mètre accentuel ou qualitatif. Ainsi les positions syllabiques métriquement accentuées sont-elles susceptibles d'être dotées d'unités temporelles longues (ou de brèves accentuées), tandis que les positions syllabiques non-accentuées sont dotées d'unités brèves atones. Aussi cette affectation des durées musicales dépend-elle strictement du schéma métrique de la poésie chantée et ne traduit d'aucune manière la qualité prosodique intrinsèque des syllabes occupant ces positions. Cela implique qu'en poésie roumaine chantée certaines syllabes qui sont supposées être atones pour des raisons prosodiques reçoivent une accentuation métrique en vertu de leur positionnement dans le schéma métrique, ce qui se traduit par leur dotation d'une unité micrométrique musicale longue (et *vice versa*).

Or, la poésie syriaque est isosyllabique et n'obéit pas à des schémas qualitatifs ou accentuels. Cependant, les hymnes des familles A02 et A28, ainsi que d'autres hymnes analysées par le Père Toufic Maatouk (2015), répondent du point de vue

rythmique musical à des schémas de *giusto syllabique* : les séries trochaïques sont stables et tous ces textes musicaux répondent strictement à la condition de bichronie 2/1.

La conséquence *phonologique modale* d'une réécriture morphophonologique du type *giusto syllabique* est l'assignation du statut de note focale à la note initiale de chaque position syllabique du schéma, qui fait ainsi fonction d'unité métrique musicale minimale ou pulsation bichrone 2/1. Ainsi le modèle de série trochaïque régulière est-il similaire au schéma octosyllabique numéroté 171 par Brăiloiu (1948-1952-1973, p. 156) :

$$R(\textit{giusto 171}) = \left(\begin{array}{c} \text{♪} \\ \text{♪} \\ \text{♪} \\ \text{♪} \\ \text{♪} \\ \text{♪} \\ \text{♪} \\ \text{♪} \end{array} \right)$$

Quant au schéma rythmique de la famille A02 et A28, il ampute le *giusto 171* de sa dernière syllabe brève, comme si sa pénultième position syllabique catalectique était dotée d'une longue qui n'est pas suivie de silence de remplacement de cette ultime brève. Cela se traduit par un schéma rythmique périodique asymétrique qui est chiffrable :

$$\frac{11}{8} = \frac{(2+1)+(2+1)+(2+1)+2}{8}$$

La réécriture rythmique de cette hymne et de sa famille s'envisage comme suit :

$$R(\textit{giusto heptasyllabique 11/8}) = \left(\begin{array}{c} \text{♪} \\ \text{♪} \\ \text{♪} \\ \text{♪} \\ \text{♪} \\ \text{♪} \\ \text{♪} \end{array} \right)$$

2.7. Réécriture métasyllabique

Cependant, il est possible d'envisager une réécriture métasyllabique des schémas rythmiques antécédents, dans laquelle l'unité métrique musicale minimale ou pulsation s'identifie à la notion de pied, qui, en métrique poétique, concatène plus d'une syllabe. Dans cette nouvelle perspective, la définition de l'unité pulsationnelle

(hétérochrone/irrégulière/anisochrone) passe du niveau de l'unité métrique syllabique à celui de l'agencement minimal et pertinent de syllabes, autrement dit, à l'unité métasyllabique minimale. Il s'agit généralement d'une unité dissyllabique qui peut alterner (en bichronie) avec une unité monosyllabique. Cela a pour conséquence *phonologique modale* l'assignation à la première note de la pulsation métasyllabique minimale (de durée variable) du statut de note focale, tandis que la réécriture *giusto syllabique* et la réécriture *rythmique enfantine* assignent ce statut à la note initiale syllabique.

2.8. Rythme aksak

Le troisième modèle de schématisation rythmique proposé par Constant Brăiloiu (1951) est le rythme *aksak*, terme signifiant boiteux en turc. Contrairement aux deux précédents modèles, *rythme enfantin* et *giusto syllabique*, l'*aksak* ne se définit pas en fonction d'unités métriques syllabiques, mais strictement en termes de bichronie, c'est-à-dire qu'il se fonde sur une dualité d'unités temporelles en rapport de 3/2 (ou $\frac{3}{2}$) qui s'agencent d'une manière périodique pour composer des groupes élémentaires ou mesures :

« L'*aksak* est donc un rythme bichrone irrégulier. D'autre part, néanmoins, l'*aksak*, tout comme notre rythme officiel, forme de ces deux valeurs des « mesures », c'est-à-dire des groupes élémentaires binaires ou ternaires qui (sauf dans quelques mélodies bulgares problématiques) se répètent toujours de bout en bout ou, tout au plus, alternent avec des mesures d'égale durée globale. Elles instaurent ainsi une isochronie non moins rigoureuse que celle de la musique occidentale, d'où l'on déduira que l'*aksak* appartient au domaine chorégraphique, ce que confirme également son mouvement absolument régulier. C'est dire qu'on ne saurait ici parler de polymétrie proprement dite, malgré le mélange constant de mesures dissemblables » (Brăiloiu, 1951, p. 75).

De fait, la littérature ethnomusicologique associe ce rythme prioritairement à la musique instrumentale et à la danse. Cependant, il apparaît que plusieurs compositions musicales appartenant au corpus vocal *a cappella* des hymnes syriaques de la liturgie maronite peuvent être soumises à une analyse en termes de rythme *aksak*. La présente approche se contente à cet effet de l'observance de la condition définitionnelle principale avancée par Brăiloiu, à savoir que pour qu'une musique puisse relever de la rythmique *aksak* elle doit agréger bichronie micrométrique 3/2 et isochronie macrométrique. De fait, la réécriture *aksak* des chants s'astreint à la contrainte supplémentaire d'une réécriture métasyllabique, étant donné que les pulsations bichrones 3/2 sont assujetties à des monnayages d'ordre syllabique. Aussi Jean Lambert (2014, ce même numéro de la *RTM*) décrit-il dans la tradition musicale yéménite de Sanaa plusieurs chants de rythme *aksak* :

« Il est un autre aspect sous lequel les aksaks n'ont quasiment jamais été étudiés, c'est celui des paroles chantées. Ceci semblait jusqu'ici être superflu, compte tenu du fait que les mélodies aksaks sont surtout instrumentales et que, dans leurs versions rapides, elles sont principalement destinées à faire danser. Cependant, ce postulat souvent implicite est loin d'être vérifié partout, il semble même que dans certains cas, le lien entre formules aksaks et formules de métrique poétique soit extrêmement significatif » (Lambert, 2014)

C'est ce que cet auteur montre dans son analyse de chants à danser de type *das'a*, tous procédant de la métrique quantitative arabe classique, l'un étant basé sur un cycle *aksak*, dit D7 $\frac{7}{8} = \frac{3+2+2}{8}$, l'autre sur un *aksak* dit D11 : $\frac{11}{8} = \frac{3+3+2+3}{8}$.

De fait, l'analogie est frappante entre cet *aksak* D11 et les hymnes syriaques maronites de la famille A02 et A28, dont la mesure est chiffrable, en réécriture *giusto syllabique*, comme suit :

$$\frac{11}{8} = \frac{2+1+2+1+2+1+2}{8}$$

Ce chiffrage est lié à la catégorisation de cette hymne en tant que *giusto* 171 qui serait amputé de son ultime syllabe brève. Cependant, le regroupement des valeurs successives longues et brèves en pieds trochaïques donne lieu à la réécriture parenthésisée transformationnelle qui suit :

$$R(\textit{giusto heptasyllabique } 11/8) = \left(\begin{array}{c} \text{♪} \\ \text{♪} \\ \text{♪} \\ \text{♪} \\ \text{♪} \end{array} \right) \leftrightarrow \left(\begin{array}{c} (\text{♪, ♪}) \\ (\text{♪, ♪}) \\ (\text{♪, ♪}) \\ \text{♪} \end{array} \right)$$

En vertu de cette transformation, le quatrième pied trochaïque (pseudo catalectique) est équivalent aux trois autres antécédents, dans son statut de *pied*, ou unité métrique pertinente, mais il est plus bref. Dans une recherche antécédente (Abou Mrad, 2014), le schéma rythmique de cette hymne est soumis à une réécriture qui substitue, d'une part, à chaque pied trochaïque acatalectique ou complet une pulsation métrique ou dissyllabique longue, soit une noire pointée, et, d'autre part, à l'ultime pied trochaïque catalectique ou incomplet une pulsation brève, soit une noire.

$$[\text{♪, ♪}] \rightarrow [\text{♪}]$$

Cela donne lieu à la réduction qui suit :

$$R(\text{giusto heptasyllabique } 11/8) = \left(\begin{array}{c} (\downarrow \downarrow) \\ (\downarrow \downarrow) \\ (\downarrow \downarrow) \\ \downarrow \end{array} \right) \leftrightarrow \left(\begin{array}{c} \downarrow \\ \downarrow \\ \downarrow \\ \downarrow \end{array} \right)$$

$$\frac{11}{8} = \frac{2 + 1 + 2 + 1 + 2 + 1 + 2}{8} \rightarrow \frac{[2 + 1] + [2 + 1] + [2 + 1] + [2]}{8} \rightarrow \frac{3 + 3 + 3 + 2}{8}$$

Cette réduction métasyllabique institue une bichronie micrométrique d'ordre 3/2 entre les pulsations, tout en maintenant l'isochronie macrométrique. Cela instaure un véritable rythme *aksak*, de mesure 11/8, très proche du cycle *aksak* yéménite *das'a* 11.



Exemple n° 6 : réécriture *aksak* (avec réduction nucléaire) des hymnes syriaques maronites de la famille A02

2.9. Stratification rythmique des hymnes syriaques de l'office maronite

Cependant et sans invalider pour cette hymne A02 (et sa famille) la réécriture rythmique de type *giusto syllabique* (pas plus que la quasi réécriture rythmique enfantine), tout au contraire, cette réécriture *aksak* se superpose aux réécritures morphophonologiques antécédentes. Aussi ne s'agit-il ici de l'introduction d'aucune contramétrique ou contramétrie, mais plutôt d'une conjonction ou superposition cométrique de cette double (ou triple) structuration rythmique qui allie les trois modèles rythmiques établis par Constantin Brăiloiu. Ces modèles ainsi stratifiés s'avèrent être en effet pleinement compatibles entre eux, tout au moins, au décours de la présente analyse. Soit :

$$R(\text{A02 métasyllabique}) = \left(\begin{array}{c} \downarrow \\ \downarrow \\ \downarrow \\ \downarrow \end{array} \right) \leftrightarrow \left(\begin{array}{c} (\downarrow \downarrow) \\ (\downarrow \downarrow) \\ (\downarrow \downarrow) \\ \downarrow \end{array} \right) = R(\text{A02 giusto}) \\ \approx R(\text{A02 rythme enfantine})$$

R.n. aksak: α α β β β α β α

R.n. giusto: α α α α β α β β β α β β α α

'A---mō lī----tō dyū---do--yē bla' baḥ-so----mō 'al Ye----šū'

Exemple n° 7 : réductions nucléaires superposées, inhérentes aux réécritures *giusto* et *aksak* de l'hymne A02

Il en résulte l'équation de dérivation morphophonologique qui suit pour la première mesure de cette hymne :

$$N(\Lambda(\mu_1)) = (\alpha, \alpha, \beta, \beta)$$

$$N(E(\mu_1)) = N(\Lambda(\mu_1)R(\mu_1)) = N(\Lambda(\mu_1))R(\mu_1) = (\alpha, \alpha, \beta, \beta) \begin{pmatrix} \bullet \\ \bullet \\ \bullet \\ \bullet \end{pmatrix}$$

$$\leftrightarrow (\alpha, \alpha, \beta, \beta) \begin{pmatrix} (/A/\bullet, /mo/\bullet) \\ (/lī/\bullet, /tō/\bullet) \\ (/dyū/\bullet, -/do/\bullet) \\ /yē/\bullet \end{pmatrix}$$

$$= (\alpha.(/A/\bullet, /mo/\bullet), \alpha.(/lī/\bullet, /tō/\bullet), \beta.(/dyū/\bullet, -/do/\bullet), \beta./yē/\bullet) \\ = ((\alpha./A/\bullet, \alpha./mo/\bullet), (\alpha./lī/\bullet, \alpha./tō/\bullet), (\beta./dyū/\bullet, \alpha./do/\bullet), \beta./yē/\bullet)$$

Cela donne lieu à la réalisation phonologique qui suit :

$$\leftrightarrow E(\mu_1) = ((E./A/E./mo/\bullet), (E./lī/\bullet, E./tō/\bullet), (F./dyū/\bullet, E./do/\bullet), D./yē/\bullet)$$

Dérivation morphophonologique de la deuxième mesure :

$$N(E(\mu_2)) = (\beta, \alpha, \beta, \alpha) \begin{pmatrix} \bullet \\ \bullet \\ \bullet \\ \bullet \end{pmatrix} \leftrightarrow (\beta, \alpha, \beta, \alpha) \begin{pmatrix} (/bla'/\bullet, /baḥ/\bullet) \\ (/so/\bullet, -/mō/\bullet) \\ (/al/\bullet, -/Ye/\bullet) \\ /šū'/\bullet \end{pmatrix}$$

$$= (\beta.(/bla'/\bullet, /baḥ/\bullet), \alpha.(/so/\bullet, -/mō/\bullet), \beta.(/al/\bullet, -/Ye/\bullet), \alpha./šū'/\bullet) \\ = ((\beta./bla'/\bullet, \beta./baḥ/\bullet), (\alpha./so/\bullet, \beta./mō/\bullet), (\beta./al/\bullet, \alpha./Ye/\bullet), \alpha./šū'/\bullet)$$

$$\leftrightarrow E(\mu_2) = \left((F./bla'/\bullet, D./bah/\bullet), (E./so/\bullet, F./m\bar{o}/\bullet), (D./'al/\bullet, E./Ye/\bullet), C./\bar{s}u'/\bullet \right)$$

La règle de transformation morphophonologique qui se dégage de ces équations est la prolongation dans la redondance de la corde *E* et l'ornementation, (s'agissant de passage) lorsqu'on change de notes (mouvement de tierce) au sein du même noyau et (s'agissant d'échappées) pour la cadence finale SOF.

Conclusion

Ce que l'étude diachronique des hymnes syriaques de l'office maronite de la Semaine Sainte a pu le subodorer, en termes de syncrétisme ephrémien qui aurait métissé le schème apollinien avec le schème dionysiaque pour donner naissance à l'hymne syriaque, l'examen sémiotique synchronique le confirme. Ainsi l'identification au sein des hymnes de rythme 11/8 d'une double stratification morphologique rythmique pourrait-elle être considérée comme une actualisation du syncrétisme ephrémien. Tandis que la strate rythmique qui se construit autour d'une pulsation syllabée bichrone 2/1 et qui est cataloguée *giusto syllabique* relève esthétiquement du schème apollinien, la strate qui agglomère les pulsations syllabées en pieds trochaïques, s'identifiant à une pulsation métasyllabique bichrone 3/2 et qui est cataloguée *aksak* renvoie au schème dionysiaque. C'est en ce sens qu'il est possible de voir dans la transformation intrinsèque de la réécriture morphophonologique rythmico-mélodique entre la strate épidermique *giusto syllabique* et la strate dermique *aksak* une traduction endosémiotique¹³ de la synthèse esthétique originelle, d'ordre exosémiotique ou sémiotique référentiel, qu'a réalisée saint Éphrem entre les forces apollinienne et dionysiaque pour les convertir au christianisme. N'en déplaise à Friedrich Nietzsche, l'esthétique trinitaire chrétienne a su intégrer et transformer ces schèmes archaïques en schèmes du Fils et de l'Esprit, celui-là naissant du schème du Père, lorsque celui-ci en procède. C'est en ce sens que le chrétien est susceptible de gravir le calvaire en esquissant un *aksak* résurrectionniste.

Bibliographie

- 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 et MAATOUK, Toufic, 2012, « Sémiotique modale des chants maronites du Vendredi saint », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, n° 6 « Sémiotique et psychocognition des monodies modales

¹³ L'endosémiotique ou sémiotique intrinsèque est un procès signifiant qui renvoie les signifiants à des signifiés internes au système sémiotique (Meeùs, 1993).

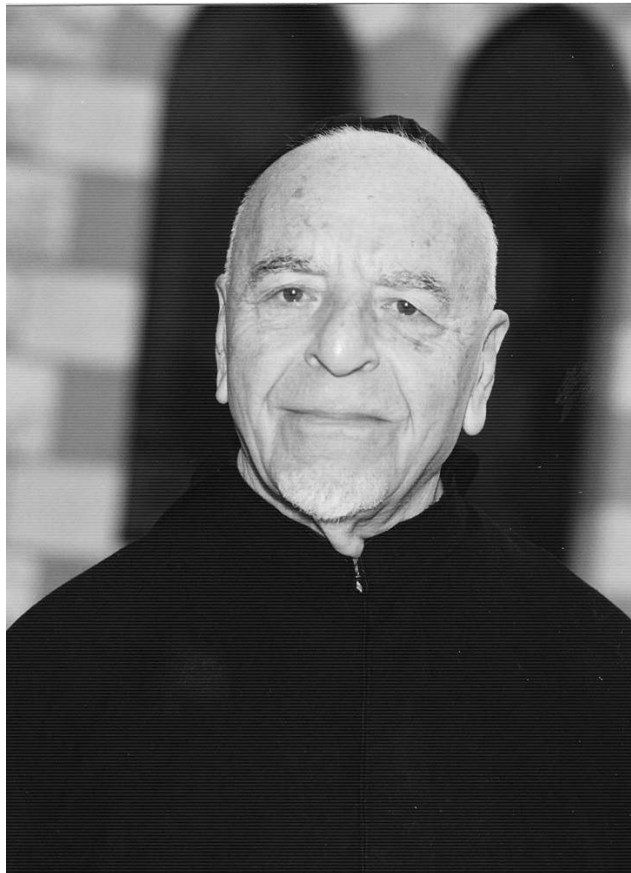
- (1) », Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine, p. 67-80 (<https://hal-confremo.archives-ouvertes.fr/hal-01231017/>).
- ABOU MRAD, Nidaa, 2004, « Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe », *Cahiers de musiques traditionnelles*, « Formes musicales », N° 17, Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 183-215.
- ABOU MRAD, Nidaa, 2012, « Noyaux distinctifs par tierces de l'articulation monodique modale », *Musurgia*, XIX/4 (2012), Paris, ESKA, p. 5-32.
- ABOU MRAD, Nidaa, 2014, « Vecteurs génératifs modaux », *Musurgia*, vol. XXI/4 (2014), Paris, ESKA, p. 5-20.
- ABOU MRAD, Nidaa, 2016 (en cours de publication), *Éléments de sémiotique modale*, Paris et Hadat/Baabda, Éditions Geuthner et Éditions de l'Université Antonine.
- AROM, Simha, 2007, « L'organisation du temps musical : essai de typologie », *Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. V « L'unité de la musique », sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, p. 927-944.
- BENVENISTE, Émile, 1966, *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Gallimard.
- 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.
- BOULEZ, Pierre, 1964, *Penser la musique aujourd'hui*, Genève, Gonthier.
- 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.
- BRĂILOIU, Constantin, 1956, « La rythmique enfantine », *Les Colloques de Wégimont*, Paris-Bruxelles, Elsevier, p. 5-37, rééd. 1973, *Problèmes d'ethnomusicologie* (textes réunis et préfacés par G. Rouget), Genève, Minkoff Reprints.
- CHAILLEY, Jacques, 1979, *La musique grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres.
- CLER, Jérôme, 1997, « Aksak : les catastrophes d'un modèle », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 10, « Rythmes », Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 60-80.
- CLER, Jérôme, 2010, « Rhythmos, skhéma : pour une typologie des rythmes en tradition orale », *Rythmes de l'homme, rythmes du monde*, Christian Doumet et Aliocha Wald Lasowski (éd.), Paris, Hermann, p. 75-92.
- CLER, Jérôme, 2011, *Yayla : musique et musiciens de villages en Turquie méridionale*, Paris, Geuthner.
- 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.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI, Félix, 1980, *Capitalisme et schizophrénie 2 – Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de minuit.
- DURING, Jean, 1997, « Rythmes ovoïdes et quadrature du cycle », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 10, « Rythmes », Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 17-36.
- EL-HAJJ, Badih, 2015, *Musique traditionnelle au Liban*, Paris. Geuthner.
- HAGE, Louis, 1999, *Précis de chant maronite*, Kaslik (Liban), Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.
- LAMBERT, Jean, 2014, « Un rythme pour empêcher de danser : Les aksaks additifs et modulaires dans la musique yéménite », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, n° 8 « Rythmes », p. 23-60.
- MAATOUK, Toufic, 2016, *Essai de modélisation sémiotique modale des hymnes syriaques de l'office maronite*, Hadat/Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine.
- MCADAMS, Stephen, 2015, *Perception et cognition de la musique*, Paris, Vrin (Musicologies).
- MEEÛS, Nicolas, 1992, « À propos de logique et de signification musicales », *Analyse musicale* (juin 1992), p. 57-59. Version revue (2008) : <http://nicolas.meeus.free.fr/NMSemio/NMLogique.pdf>.
- MOUBARAK, Youakim, 1984, *Pentalogie antiochienne. Domaine Maronite*, Tome III, « Livre d'heures et de mélodies, recueil de textes établis, traduits et présentés par L'Abbé Y. Moubarac », Publication du Cenacle Libanais, Beyrouth-Liban
- NIETZSCHE, Friedrich, 1872-1906-1949, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig, Fritsch, *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, <file:///C:/Users/DV6/Documents/Livres%20%C3%A9lectroniques/Nietzche%20L'origine%20de%20la%20trage%CC%81die.pdf>), *Naissance de la tragédie*, trad. Geneviève Bianquis, Paris, Éditions Gallimard (1949).
- QUASTEN, Johannes, 1929-1983, *Music and Worship in Pagan and Christian Antiquity*, Translated by Boniface Ramsey, Washington, D.C., O.P. National Association of Pastoral Musicians.
- ROUGET, Gilbert, 1980, *La musique et la transe, esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard.
- WELLESZ, Egon, 1961, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford University Press, p. 155-156.

Discographie

MRAD Père Maroun o.a.M., « Hymnes syriaques de l'office maronite », enregistrés en 1972 par les soins du Père Ivar Schmutz-Schwaller et non publiés à ce jour. Ces enregistrements peuvent être écoutés aux liens suivants :

http://www.forwardmusic.net/fmm-ua-traditions_monodiques.html, et
<http://www.upa.edu.lb/de/unites-universitaires/instituts/institut-superieur-de-musique/traditions-musicales/documentation-electronique-du-ctm/documentation-sonore.html>.



**Ph. 1 : le Père Maroun Mrad OAM (1913-2009)
(Moubarak, 1984)**