suzanne haïk vantoura

la musique de la bible révélée

dessain et tolra

SUZANNE HAIK VANTOURA

Organiste, pédagogue, compositeur, Suzanne Haik Vantoura fit ses études au Conservatoire National Supérieur de Paris. Elle obtint le 1er Prix d'Harmonie, le 1er Prix de Fugue, un 1er Accessit de Composition. Ses études furent interrompues par la guerre en 1939. Parmi ses œuvres, citons : « Visages d'Adam », « Rapsodie Israëlienne », « Un trio instrumental (Editions Music. Transatlantiques) », « Jeu (pièce pour piano et violon) », « Poèmes de la Pléïade (suite pour piano) », « Témoignage », « Hymne liturgique pour voix de soprano et quatuor », « Versets de psaume pour 12 voix a capella » et « Sept motets » pour 12 voix mixtes, une commande de l'État Français.

Il y a plusieurs années, elle se pencha sur le problème des signes de cantilation de la bible hébraïque, sachant que leur sens était perdu. Après quatre mois de recherche ardue (elle dresse d'interminables « tables »), elle acquit la certitude (selon ce que son intuition lui avait suggéré), seuls les signes inférieurs avaient une valeur fixe, les autres leur étant subordonnés. Elle avait pu ainsi reconstituer (en ébauche) le Cantique de la Mer Rouge : elle n'osait y croire ! Ce n'est qu'à la fin de l'année 1970 qu'elle donna suite à cette étude ; et depuis lors elle s'y consacra presque exclusivement, étant donné l'ampleur de sa tâche.

Les signes de cantilation

de la BIBLE hébraïque

livrent leur secret ...

Ils recélaient une

MUSIQUE de grand art

qui épouse le TEXTE,

qui le magnifie !

Ce sont les chants des LEVITES,

ceux perpétués au Temple de

J E R U S A L E M

sous l'impulsion de DAVID

et selon sa gestuelle.

L'Histoire – scrutée dans le détail – confirme cette restitution.

Nous remercions vivement Monsieur le Docteur Asher Ovadiah de l'Université de Tel-Aviv pour la photo de couverture du Roi David jouant de la harpe.

Cette mosaïque du VIe siècle de notre ère fut découverte en 1967 au cours de fouilles, sous la direction de Monsieur le Docteur Asher Ovadiah, dans une synagogue de Gaza.

LA MUSIQUE DE LA BIBLE RÉVÉLÉE

suzanne haïk vantoura

la musique de la bible révélée

Une notation millénaire décryptée.

2e édition, remaniée.

PRIX BERNIER DE L'INSTITUT

DESSAIN ET TOLRA
10, rue Cassette, 75006 PARIS

REPRODUCTION SONORE

— un **disque** 30 cm, stéréophonie, comportant à l'intérieur de la pochette le texte Hébreu-Français : **HARMONIA-MUNDI HMU 989,** présente les quatorze premières œuvres de la collection.

— Cassette HMU 40-989.

— une cassette des exemples musicaux donnés au cours de cet ouvrage, permettant à tout lecteur qui le souhaiterait l'audition immédiate et conforme des extraits des cantilations motivant l'exposé.

(Bon de commande
en dernière page).

REALISATIONS MUSICALES EFFECTUEES PAR L'AUTEUR (1978)
selon la clé de déchiffrement (1)

1. Psaume 23 « L'Eternel est mon berger... ». ** (2)
2. Ecoute, Israël, Deut., 6, 4 à 9. *
3. Psaume 122 « ... Dans la maison du Seigneur nous irons... » ***-****
4. Cantique des cantiques, 1, 1 à 4. **
5. Elégie de David, II Samuel, 1, 19 à 27. **
6. Psaume 150 « Alleluia ! ». ***-****
7. Bénédiction sacerdotale, Nomb., 6, 22 à 27. *
8. Psaume 24 « A l'Eternel appartient la terre... ». ***-****
9. Psaume 133 « Ah ! qu'il est doux pour des frères... ». **
10. Les Lamentations, 1, 1 et 2. *
11. Esther, 5, 1 à 3. **
12. Psaume 123 « Vers Toi j'élève mes regards... ». **
13. Le Buisson ardent, Exode, 3, 1 à 14. *
14. Psaume 6 « Seigneur, dans ta colère ne me réprimande pas... ». **
15. Psaume 19 « Les cieux racontent la gloire de Dieu... » ***-****
16. Prophétie d'Isaïe « De la souche de Jessé... ». Is. 11, 1 à 9. *
17. Psaume 8 « Eternel, combien glorieux est ton nom... ». **
18. Psaume 29 « Célébrez l'Eternel, ô fils de Dieu... ». ***-****
19. Psaume 137 « Sur les rives de Babylone... ». **
20. L'Ecclésiaste, 1, 1 à 9. *
21. Psaume 96 « Chantez à l'Eternel un chant nouveau... ». ***-****
22. Psaume 130 « Du fond de l'abîme... ». **(***)
23. Psaume 93 « L'Eternel règne !... ». ***-****
24. Psaume 121 « Je lève les yeux vers les montagnes... ». ***-****
25. Le Décalogue, Exode, 20, 1 à 17. *
26. Psaume 148 « Alleluia !... ». ***-****
27. Psaume 100 « Acclamez l'Eternel, toute la terre !... ». ***-****
28. Psaume 131 « Eternel, mon cœur n'est pas gonflé d'orgueil... ». **(***)
29. Cantique de la Mer Rouge, Exode, 15, 3 à 19. ***-****
30. Psaume 27 « L'Eternel est ma lumière et mon salut... ». **(***)
31. Sacrifice d'Abraham, Genèse, 22, 1 à 19. *
32. Psaume 3, « Eternel, que mes ennemis sont nombreux !... ». **
33. Psaume 118 « Louez l'Eternel car il est bon... » (grand hallel). ***-****
34. Psaume 54 « O Dieu, pour ton nom secours-moi !... ». **
35. Vision d'Ezéchiel, Ezéch. 37, 1 à 11 (La vallée des ossements). *
36. Psaume 126 « Quand l'Eternel ramena les captifs de Sion... ». ***-****
37. La Création, Genèse, 1, 2 - 1 à 3. *
38. Psaume 5 « Eternel, entends mes paroles... ». **
39. Psaume 86 « Eternel, incline ton oreille... ». **
40. Le Cantique des cantiques (intégral). ***-****

1. Edition en cours de parution. En recueil : Editions DESSAIN et TOLRA ; en pièces séparées : FONDATION « ROI DAVID », 9, rue Artois, 75008 PARIS.
2. Signification des astérisques : * monodies ; ** solo vocal, accompagnement petite harpe, luth ou guitare ; *** chœur simplifié (même accompagnement) ; **** version pour concert disponible.

(1) Edition musicale en cours de parution.
Renseignement : FONDATION ROI DAVID, 9, rue d'Artois, 75008 Paris.

AVERTISSEMENT

La Clé de déchiffrement est propriété exclusive de l'Auteur. Toute réalisation musicale procédant de cette clé originale appliquée à l'un quelconque des versets de la BIBLE devra être soumise au Comité musical d'honneur de la FONDATION ROI DAVID, seul habilité pour certifier sa valeur et sa conformité totale au système exposé dans ces pages. Toute éventuelle production : exécution, reproduction, édition, devra porter les mentions — réalisation agréée par le Comité musical d'honneur de la FONDATION ROI DAVID — selon la Clé de déchiffrement de Suzanne HAIK VANTOURA. Il importe de préserver *l'autre testament spirituel* que représente la musique restituée à la Bible.

A ces fins, pour former des disciples susceptibles de poursuivre dans les meilleures conditions l'œuvre entreprise, un séminaire a été créé par l'Auteur. Pour tous renseignements, prière de s'adresser à la Fondation Roi David, (Association loi de 1901, à buts non lucratifs) 9, rue d'Artois, 75008 PARIS - FRANCE.

A la mémoire de mon vénéré Maître

Marcel Dupré

à tous ceux qui, par leur approbation, leur aide, leur soutien, ont bien voulu contribuer à la réalisation de mon œuvre.

Il n'y a pas de Préface à ce livre.
Robert Aron, l'éminent historien de l'Académie Française,
avait offert spontanément à l'auteur de la rédiger,
après la lecture de l'ouvrage qui l'avait passionné ! ...
Sa disparition nous en prive...
Cette intention demeure le témoignage de son soutien.

Cet historien lucide, dégagé de tout préjugé, était particulièrement désigné pour faire la synthèse de cette vaste étude, qui englobe des données que la spécialisation divise, mais que la réalité conjugue. Le lecteur trouvera à la fin de ce livre, les précieux témoignages des plus éminentes personnalités des domaines concernés.

INTRODUCTION

Le message Biblique n'a cessé d'intéresser les hommes de tous les temps. Il les passionne actuellement davantage encore que par le passé ; et cela se conçoit.

En effet, au début du siècle dernier, les faits les plus lointains de l'histoire d'Israël ne nous parvenaient que par cette unique voie : la **Bible.** *A la lumière des récentes découvertes archéologiques concernant les nations que cotoyèrent les Hébreux, ils se sont éclaircis, mieux dessinés, souvent confirmés : d'où ce surcroît d'intérêt pour ce qui touche l'histoire de ce peuple.*

Il est un point pourtant sur lequel notre ignorance est restée totale : c'est la musique cultuelle vantée dans le Livre sacré. Déjà au XVIIIe siècle, le ***Père Lelong*** *citait 1213 auteurs ayant écrit sur les* **Psaumes** *et parlé de la musique des Hébreux (1). Qu'il s'agisse de la musique du* **Cantique des cantiques** *ou de celle des Psaumes, qui n'a tenté de l'évoquer ou regretté de ne pouvoir le faire. Cette dernière était citée avec respect et admiration par les chroniqueurs, depuis le règne de* ***David*** *... Jusqu'ici elle ne résonnait plus pour nos oreilles, et il semblait bien que ce fût pour jamais.*

L'ampleur de l'institution musicale fondée par le Roi David mille ans avant notre ère, confiée par celui-ci aux ***Lévites*** *(responsables du sacerdoce depuis* ***Moïse****), la persistance de cette vaste académie, malgré les vicissitudes du peuple élu, au cours des siècles de la royauté déclinante, attisaient les esprits. Néanmoins,*

---

(1) Dans sa *Bibliotheca Sacra*, publiée en 1723.

cette musique restait chose abstraite, laissant beaucoup d'entre nous sceptiques.

Le culte synagogal a conservé il est vrai, et souvent scrupuleusement, une tradition lointaine que certaines communautés faisaient remonter à l'antiquité même, concernant la cantilation des textes Bibliques (1). Mais bien peu osent tenir pour directe cette tradition populaire, en rapport de l'activité définie « professionnelle » des lévites musiciens, au Temple de Jérusalem.

Ces chants de la synagogue, scandant les lectures de l'Ancien Testament et les Psaumes, ce sont eux que les premiers chrétiens, les considérant comme héritage inséparable de leur foi, adaptèrent à leurs lectures en langue Grecque ou Latine. Ils étaient liés au culte local, domestique : ce qui les a teintés d'empirisme.

Cela apparaît fort bien par la tradition. Ces chants ne sont tous que formules sans liens, ni entre elles, ni avec les mots qu'elles soutiennent. Formules attachées – peu solidement – nous le verrons (2), *à des signes de cantilation qui furent divulgués peu avant le Xe siècle de notre ère, les* te'amim, *ces signes qui nous occupent, et qui accompagnent tous les versets de la Bible ; signes réceptacles, au dire des savants et pieux exégètes de ce temps, de la tradition la plus pure et la plus ancienne.*

Peu solidement, disions-nous ..., en effet : dans des chapitres entiers, ces formules se reproduisent, à peu de chose près, d'un verset à l'autre , malgré la diversité de disposition des signes qu'elles sont censées traduire. Formules différentes, encore, selon le temps de l'année sacerdotale, le Livre qu'elles accompagnent. Et de plus, privées du charme et de l'expressivité naturels à toute musique digne de ce nom.

(1) La Bible a toujours été *chantée* dans les cérémonies cultuelles, et non récitée à voix parlée. Il en était de même de la *poésie* dans l'Antiquité : elle était *cantilée*.

(2) Cf. *Complément II*.

Ces chants ne sont nullement suggestifs d'une institution musicale brillante à leur source. Seuls vestiges, pourtant, ils sont de précieux témoignages ... ce qui explique qu'on les respecte.

Pour les rattacher au culte du Temple vénéré, il faudrait admettre qu'ils aient été profondemment dénaturés par la suite des âges. A moins de conclure qu'en ces temps, dont seule peut-être la musique restait pour nous totalement scellée, le sens de la beauté ou plutôt l'efficience expressive de la mélodie (dont se targuait la société antique) ait été des plus improbables. Et c'est bien en effet ce qui était communément admis.

La réputation de la musique Biblique semblait surfaite.

Question perplexe : elle méritait des recherches ... Ces recherches je les ai entreprises, et voici qu'elles donnent, elles aussi, raison à la Bible.

Elles ont nécessité de longs efforts ; car je les ai engagées non dans les voies tracées, mais au-delà.

Il m'a semblé « illusoire », pour reprendre le mot d'un récent musicologue qui se penchait sur le sujet (1), de prétendre retrouver leur dénominateur commun, en juxtaposant ces éléments variés et contradictoires que sont les formules des cantilations traditionnelles : en l'occurrence leur source pure, unique, la mélodie originelle dont ils auraient pu procéder. Tentative par trop hypothétique, en effet.

Par contre, il existait une autre voie d'accès, qui semble n'avoir jusqu'ici jamais été empruntée ... c'est le décryptage systématique des signes de cantilation de l'Ancien Testament ; signes présents

(1) *A. Machabey.*

actuellement encore, dans toute Bible hébraïque qui se veut complète.

La tradition les prive de logique musicale. Les créateurs de ces signes leur donnèrent peut-être, pourquoi pas, un sens précis ! Cette recherche épineuse a apporté des résultats dépassant de loin tout ce que je pouvais espérer ...

Procédant par étapes, avec de constants retour en arrière dans la pénombre de l'incertain, avec des lueurs de probabilité se rejoignant parfois en indices, je suis parvenue à ébaucher, puis à étayer grâce à une inlassable expérimentation, le processus d'une Clé *logique de déchiffrement de la notation mésestimée. Une Clé jamais effleurée, exempte du moindre empirisme, témoignant que cette notation est bien l'acte conscient de musiciens éprouvés (1).*

Appliquée avec le même bonheur à d'innombrables versets, elle fait jaillir de ces signes — en fait incompris — une musique véritable, venue du cœur ; une musique qui incite à l'admiration, l'enthousiasme, autant qu'à la réflexion intime et philosophique.

Et cette musique, d'un art achevé malgré sa simplicité exemplaire, revendique une antiquité fort lointaine, de par sa structure même.

Elle échappe au puissant courant hellénistique ; elle se révèle antérieure. Et non seulement elle pénètre l'âme même des textes si divers de l'Ancien Testament, mais elle épouse avec une fidélité déconcertante toutes les circonstances relatées par la Bible ; celles des récits, de la doctrine, mais encore celles créées par la vie sacerdotale elle-même : chœurs, soli, harmonie latente, instrumentation même, s'agissant des Psaumes.

(1) Il s'agit d'une *valeur musicale spécifique* attribuée à chaque signe.

Découvrant cette musique stupéfiante nous étions fondés, a moins d'une contradiction flagrante de l'histoire, à identifier ces monodies retrouvées à la musique même du Temple de Jérusalem, préservée par cette scrupuleuse tradition des chantres consacrés : les Lévites, tant que vécut le premier temple (1), puis le second (détruit, on le sait, en l'an 70 de notre ère). Après on ne sait plus rien de ceux-ci. Et depuis cette période, la lamentable suite de misères vécues jusqu'au IXe siècle par les Juifs restés en Palestine ou dispersés, n'accrédite guère l'hypothèse d'une géniale supercherie, réalisée par des musiciens hors pairs, qui aurait consisté à réinventer un art perdu, avec toutes ses caractéristiques les plus infimes (cf. p. 141 et sv.).

Aucun écho, du reste, d'une institution fameuse de musique Hébraïque sacerdotale au Moyen Age (pas davantage à l'époque intermédiaire) : ni à l'ombre d'une école talmudique (2), *ou d'une quelconque synagogue. Jusqu'au VIe siècle, les communautés ne disposaient même pas d'un musicien spécialisé pour la cantilation cultuelle des textes saints (nous avons écho de cette cantilation si diverse et de pur soutien, préservée par les communautés dispersées)* (3).

Tout reporte donc, en fin de compte, cette efflorescence unique à une haute antiquité. Elle dut commencer au temps même de David : être contemporaine, pour certains livres, de leur édification (cf. p. 141 et sv.). Et l'on sait que pratiquement au temps d'Ezra, l'essentiel de la Bible était définitivement constitué (soit environ 500 ans avant notre ère).

L'autre problème est la notation révélatrice. Elle pourrait elle aussi être fort ancienne. C'est ce qu'affirmaient plusieurs Docteurs

---

(1) Jusqu'à la captivité des Hébreux à Babylone, en 586 avant notre ère.

(2) Où l'on étudiait la tradition et l'interprétation des Textes.

(3) Cf. *Complément II*.

du Moyen Age en parlant de l'œuvre des Massorètes *(1).*

Les maîtres de l'exégèse Juive de l'époque médiévale faisaient remonter cette notation dévoilée par l'Ecole de Tibériade (2) (peu avant l'an 900, nous le disions plus haut – elle ne figura alors que sur un fragment de la Bible, cf. p. 66), pour certains à Ezra, lorsque fut instituée la lecture publique de la loi au Temple reconstruit, pour d'autres à Moïse lui-même, au moment de la révélation du Sinaï (treize siècles environ avant notre ère).

Certes, le hiatus est profond ! D'une notation propagée au Moyen Age jaillit une musique antique. Et celle-ci accompagne la Bible complète, œuvre immense. Et l'efficience de cette Clé par moi découverte est constante et totale ...

On admet communément que la tradition des cantilations synagogales, soi-disant fixée scripturairement par Tibériade vers l'an 900 aurait été, à l'origine, orale ; cela n'est pas exact, pour deux raisons.

Tout d'abord (on le sait seulement depuis un siècle) deux notations plus sommaires ont précédé celle qui nous occupe : l'une Palestinienne, utilisée dès le VIe siècle (?), l'autre créée en Babylonie (on ne sait au juste quand). Elles étaient en usage lorsqu'apparut la notation révolutionnaire qui nous intrigue. Elles

---

(1) C'est ainsi que l'on désigne — tout particulièrement — les Maîtres de Tibériade (gardiens de la Tradition : la « *Massorah* »), qui formaient dans leur Ecole spécialisée les futurs Docteurs de l'exégèse et les lecteurs des Saintes Ecritures (lecture cantilée) dans les synagogues.

(2) Ville fondée au 1er siècle en Palestine, par *Hérode Antipas*, en l'honneur de l'empereur *Tibère*, où se succédèrent plusieurs académies.

furent, l'une abandonnée, l'autre « compliquée », lorsque s'imposa la notation plus complète, jugée vraie tradition.

Mais les spécialistes remarquent que ce sont seulement les signes *qui changèrent. Ils se « greffèrent » sur les anciennes cantilations alors en usage ;* diverses, *l'histoire le précise (à cette époque et même précédemment), selon les communautés dont elles émanaient. Aucun rapport musical n'apparaît entre ces signes — censés être la vraie tradition — et les chants traditionnels de la lecture Biblique, qui existaient alors et persistèrent. Malgré cela, la Bible entière fut bientôt pourvue de ces signes nouveaux (au début du Xe siècle), signes* musicaux *(cf. p. 21), ne recevant pas d'interprétation en ce sens des maîtres mêmes qui les tracèrent (1). Ils s'en tenaient en effet à les recenser, à comparer leurs diverses mises en présence, comme on le ferait de signes inconnus ; ils s'évertuaient à tirer de cela des règles de pure syntaxe, destinées à préciser le sens des textes (en l'absence, dans les rouleaux de la Bible, de ces signes habituels pour nous de la ponctuation). Dans les antiques manuscrits, la Bible, en effet, se présente comme un « long verset », et l'Hébreu était devenu, peu à peu, langue morte ...*

En fait, cette notation n'était pas totalement nouvelle, tout au moins dans son graphisme. Deux ou trois de ses signes étaient déjà présents dans chacune des deux notations antérieures, dont nous venons de parler .Des racines communes ont pu motiver ces trois notations ... Mais de plus, la première notation Byzantine (dite « ekphonétique » soit de lecture), elle aussi réservée à la cantilation de l'Ancien Testament mais dans l'Eglise chrétienne (2), *comporte six signes semblables à certains de la notation « Tibérienne », parmi ses douze signes principaux. Autre rameau d'une même souche, cela n'est pas impossible.*

---

(1) Curieuse incompétence, si l'on veut admettre qu'ils aient été les créateurs de cette notation !

(2) Pleinement constituée au IXe siècle, en gestation deux siècles avant, pour le moins.

Tout cela concerne le graphisme pur. Mais indépendamment, entre le passé et ces notations tardives, les liens n'apparaissent pas purement oraux ...

Ce qu'ignorent encore la presque totalité des curieux, captés par l'Historique de ces signes, c'est que la première notation Byzantine, comme du reste les autres notations en usage à cette époque (1), *n'était que la* **transposition graphique** *d'une gestuelle en usage depuis les temps les plus reculés. Il s'agit de la* **chironomie** *(*)* (2). *Elle était fort répandue dans l'antiquité, généralisée peu avant notre ère chez les Gréco-Latins, qui l'utilisaient à des fins diverses. Moyen aisé de figuration visuelle, certes, mais aussi moyen mnémotechnique fort utilisé dans la pratique, notamment celle, non spécialisée, de la cantilation synagogale (ayant encore cours de nos jours, cf. p. 96).*

Pour compléter ce « dossier » de la cantilation Biblique des Hébreux, il convient d'ajouter que cette gestuelle traditionnelle doublait, peut-on dire, des **dénominations spécifiques.** *Chacune pour un accent. La tradition n'avait garde de les oublier, mais la diversité des sens qu'on leur attribuait, prouve que les noms seuls avaient été retenus (cf. p. 14 et 19).*

Fait déterminant : la notation Tibérienne, qui supplanta les deux autres, comportait davantage de signes à base chironomique que chacune d'elles ; pas davantage pourtant que de dénominations ancestrales...

Les Massorètes de Tibériade, nous nous devons de le dire,

---

(1) Les notations dites *« neumatiques »* (*), dont font également partie les deux notations Hébraïques antérieures.

(2) Nous lui consacrons tout un chapitre. Les astérisques (*) renvoient au *Lexique*.

n'étaient préoccupés que de syntaxe exégétique. Mais tout en cherchant à la détecter dans l'enchaînement des signes, ils ne niaient pas la valeur musicale de ceux-ci (1). Au contraire, ils l'affirmaient ! Ils insistaient même sur la précision *de cette valeur musicale ... qu'ils ne définissaient aucunement, n'étant pas, cela est sensible, en mesure de le faire.*

D'autre part, les règles syntaxiques qu'ils tiraient des signes étaient évasives et contradictoires (2).

N'apparaît-il pas que cette notation, bien qu'elle n'ait été systématiquement divulguée qu'au IXe siècle, était vraisemblablement antérieure ? Hypothèse étayée déjà par le fait que ces signes étaient énigmatiques dès leur parution, malgré les efforts des exégètes ...

Historiquement, on ne sait en fait quand ont été ***créés, graphiquement****, les accents de cantilation attribués à l'Ecole de Tibériade. Ce qui n'empêcha pas au XVIe siècle, un humaniste Juif,* ***Elie Lévita****, d'affirmer — sans preuves démonstratives — que les signes graphiques étaient l'œuvre de cette célèbre filiation de gardiens de la tradition (sans nier pourtant que les valeurs fussent ancestrales).*

Sa thèse, qui cadrait avec l'esprit nouveau de remise en question, attira l'attention. Elle fut adoptée par beaucoup de chercheurs, bien qu'elle suscitât de fameuses controverses. On pensa donc, en principe, que ces signes avaient une valeur de pure syntaxe, à laquelle s'ajoutait une valeur musicale très secondaire.

L'existence des deux notations antérieures était ignorée de la Renaissance. Lorsqu'on la découvrit, à la fin du XIXe siècle, on

---

(1) *Te'amim* vient te'am : *ton = musique.*

(2) Cf. *Complément I*.

conclut que les signes de Tibériade, plus nombreux, restituaient — œuvre des massorètes — une syntaxe « plus fouillée » des textes antiques ... Elle n'en demeure pas moins hermétique, par le truchement des **te'amim**, *selon l'interprétation des exégètes.*

Le cœur du débat historique, c'est notre décryptage de ces signes mystérieux, apparus si tardivement. Tant que l'on ignorait leur fabuleux message, les hypothèses sur la date probable de leur création pouvaient paraître inutiles, voire même oiseuses : cela n'aurait pas apporté d'éclaircissement, quant à leur sens exact.

Abordés avec une rigueur scientifique ils restituent une musique extraordinaire, dont la conception, à tous points de vue, s'affirme antérieure à notre ère... Il devenait nécessaire, de ce fait, de reconsidérer l'historique de ces signes.

Mais les deux notations dont nous venons de parler posent un préalable.

D'autre part on a remarqué, dans les manuscrits découverts au milieu de notre siècle sur les bords de la Mer Morte, des signes marginaux, curieux, qui évoquent ceux de la première notation Byzantine, issue, cela est connu, de la chironomie ...

Ces manuscrits ont été cachés, pensent les spécialistes, vers le début de notre ère, dans les jarres des **grottes de Qûmran** *; époque où cette pratique maintenant désuète, la chironomie, était littéralement généralisée, nous le disions, dans le bassin méditerranéen. Il n'est donc pas impossible que ces signes aient fixé une manière de faire également en usage dans les communautés concernées (tout autre que celle des Lévites, cela va de soi : ceux-ci étant des musiciens expérimentés).*

La chironomie est du reste attestée dans le Talmud, au premier

siècle de notre ère. Elle florissait, en Grèce, à l'époque classique. Bien des siècles avant (3e millénaire), les Egyptiens l'avaient déjà fixée dans les représentations de scènes musicales des chambres mortuaires de leurs pyramides : ils ne cessèrent de le faire, au cours des trois empires pharaoniques.

Quant à la Bible, elle aussi mentionne, à mots couverts, la chironomie ... Les chroniqueurs, en effet, précisent à plusieurs reprises que la direction chorale des Lévites s'effectuait par gestes « des deux mains ». Et cette manière de faire était dite « de David ».

De tels gestes peuvent-ils rendre transmissible une musique savante ? Cela laisse songeur. Eh bien, il se trouve que nous en avons la preuve éclatante, justement dans la cantilation qui renaît de notre décryptage ! Cette Clé le fait magistralement ressortir : une gestuelle correspondant à chaque signe symboliserait, tout aussi bien que la notation déchiffrée, la musique que nous avons reconstituée. Mais nous voici amenés à une seconde remarque, tout aussi capitale : c'est que la musique restituée témoigne avoir été conçue pour cela...

En effet, on tenterait vainement de symboliser notre notation élaborée traduisant une musique épanouie, sans contraintes, par quelques figures gestuelles. Déjà, au Moyen Age, musicalement plus évolué que l'antiquité, le problème se posait avec acuité.

Nous le voyons : dans une sorte de cercle magique, l'ensemble forme bloc. L'idée d'une notation, elle-même traditionnelle, se profile, doublant une chironomie à l'usage des Lévites, équivalente ; la facture restreinte de la mélodie répondant aux impératifs de ces moyens sommaires de transmission.

Que des signes graphiques concernant la musique, aient pu

être créés en des temps si lointains, n'est nullement invraisemblable.

Longtemps avant, les Egyptiens et d'autres peuples notaient leurs figures chironomiques, tout comme Ptolémée, au second siècle de notre ère.

Que ces signes graphiques soient restés célés, cela est tout aussi plausible : secret de maîtrise appuyé par la prescription de tenir caché ce qui avait trait au culte.

Et cette spéculation s'échafaude sans rien retrancher de l'histoire. Au contraire, elle se trouve de toutes parts confirmée.

Tout spécialement la Clé même, à notre infinie surprise, se voit confirmée par **l'étymologie** *des noms ancestraux des accents Bibliques ...*

Chaque dénomination, incompréhensible d'autre part, adhère en effet au **sens musical** *conféré par nous à chacun des signes de la notation dévoilée. Gage profondément troublant du bien fondé de la Clé, mais aussi, si l'on pénètre à fond le sujet, preuve de la création* **simultanée** *des valeurs, des signes et des gestes. Car ces dénominations légitiment, de plus,* **la forme** *des signes graphiques. Comment ceux-ci auraient-ils pu évoquer les valeurs qu'effectivement ils symbolisent, si on les avait tracés postérieurement à la conception des dénominations, alors qu'on avait perdu le sens exact de leur valeur musicale ? Les signes donc, comme la musique, sont le témoignage d'un lointain passé.*

Dès l'audition de ces monodies surprenantes, on était convaincu de l'exactitude du décryptage. Une telle musique ne pouvait procéder des effets heureux du hasard, puisque celui-ci serait éprouvé à chacun des versets de la Bible (et du point de vue historique, un art de cette qualité ne pouvait émaner de musiciens obscurs, restés

sans renommée, seule, celle des chantres-Lévites, est demeurée fameuse dans l'histoire Juive).

Cette musique est émouvante. Elle rehausse la Bible. Pour situer le critère en notre horizon familier : qui donc pourrait croire qu'en interprétant de manière fantaisiste la notation utilisée par J.S. Bach, on pourrait donner naissance à une nouvelle série d'œuvres géniales !

C'est par la juste lecture d'une notation que les chefs-d'œuvre renaissent, et ils portent en eux la marque de leurs temps ...

Ce qui est le fait de la notation retrouvée dite « de Tibériade », dont le lecteur curieux, quelque peu initié, aura le loisir d'élucider tout le mystère, au cours de la seconde partie de cet ouvrage.

Après des préliminaires situant la particularité de l'esprit Hébraïque dans le monde antique, et l'attachement qui suivit pour la tradition, nous ferons l'exposé succint de la **Clé de déchiffrement,** *fondement de notre découverte.*

Puis nous interrogerons l'Histoire, dans le détail. Et il apparaîtra que, loin de s'opposer à notre conjecture, elle l'étaye tout au contraire .

C'est alors que, faisant état des connaissances généralisées sur la musique antique, nous livrerons le processus de notre déchiffrement, avec maints exemples musicaux à l'appui.

Enfin, nous étudierons la musique retrouvée, et la clarté de sa syntaxe prouvera, techniquement, son indiscutable authenticité.

On a souvent relaté l'immense surprise, la joie débordante des archéologues lorsqu'ils ont l'un ou l'autre fait surgir de terre des témoignages d'un passé mal connu. Plus encore que les ruines d'un temple, plus qu'un objet d'art préservé, et même plus parfois que les mots eux-mêmes, la musique est précieuse : car elle est la **pensée même,** *sous son revêtement subtil et fugace.* ***Romain Rolland*** *l'a souligné : « à la prendre dans son essence même, son plus grand intérêt n'est-il pas de nous livrer l'expression toute pure de l'âme, les secrets de la vie intérieure ? » (1).*

C'est en effet **l'âme** *de la Bible que nous restitue la cantilation retrouvée du Temple de Jérusalem.*

Cette moisson inattendue de chefs-d'œuvre constitue donc, elle aussi, une aventure extraordinaire.

---

(1) ***Romain Rolland,*** **Musiciens d'Autrefois,** *p. 4.*

PREMIERE PARTIE

Une découverte musicale face à l'Histoire

PRELIMINAIRES I

- **De l'esprit présumé de la musique sacerdotale des Hébreux.**
- **De sa préservation possible en dépit de l'oubli.**

Il peut paraître vain, dans l'état actuel des connaissances, de prétendre qu'une musique déterminée est bien celle que les anciens Hébreux pouvaient pratiquer. Une affirmation de ce genre peut sembler illusoire : nous ne possédons aucun vestige concret, de quelque source soit-il, permettant une comparaison.

Par contre, avant d'en débattre, il est à notre portée d'évoquer une telle musique approximativement. Tenant compte des précieux témoignages Bibliques, complétés par les connaissances plus étayées que nous pouvons avoir des autres peuples antiques et de leur musique, nous sommes armés de nos jours pour nous demander si une musique pressentie d'antiquité Biblique peut effectivement être reconnue comme telle, s'il est vraisemblable que les anciens fidèles aient pu l'entendre ... dans le temple de Salomon ; après lui, ou même de son temps.

Si nous choisissons cette époque pour situer dans le temps la musique que nous voulons évoquer, c'est qu'elle fut l'âge d'or des Hébreux, et qu'alors la musique dut connaître son apogée, comme la nation elle-même.

Mais où et quand cette musique prit-elle naissance, quelles en sont les sources ?

Lorsque Laban, établi dans le territoire d'Amram, reprochant à Jacob sa fuite cachée lui dit : « je t'aurais renvoyé avec joie, au son du tambourin et de la lyre ... » (Genèse 31, 27) s'agissait-il de musique locale ? Ces chants semblaient-ils étrangers à Jacob, venant de Canaan ? Les Patriarches ne pouvaient avoir déjà créé une musique spécifique : une tradition ne s'établit pas en quelques générations !

A vrai dire, l'influence Sumérienne, ou plutôt Suméro-Accadienne se faisait sentir alors dans toute l'Asie occidentale, et quelque peu aussi celle de l'Egypte : cette région en cette première partie du deuxième millénaire avant J.C., subissait le joug alterné de l'Egypte et de la Mésopotamie.

Mais il y eut un véritable rayonnement de la civilisation Suméro-Accadienne qui, subjuguant toutes les influences étrangères, s'imposa non seulement en Asie occidentale pendant des siècles, mais au delà : en Crête, en Grèce, à Rome. Il n'est donc pas tout à fait vrai que, comme le prétendait Philon, « Moïse aurait reçu toute la musique des Maîtres Egyptiens. » (1) (il faut admettre qu'on savait peu de choses de la Mésopotamie ancienne, au temps de Philon).

Abraham aurait-il donc été bercé par cette même musique qu'entendait Jacob en Canaan ? et c'est la même musique, peut-être, qu'aurait retrouvée Joseph, lorsqu'il échoua en Egypte ? Ce n'est pas tout-à-fait cela. Basée sur des principes de valeur permanente (connus aussi des Egyptiens), la musique de Sumer s'imposa ailleurs, dans sa structure. Mais il va de soi que chacun des autres peuples y laissa percer ses goûts, ses tendances particulières. La musique étant, on le sait, un langage naturel, aux nuances infiniment variées, éminemment expressives.

Il y a en effet toutes sortes de musiques. Elles diffèrent *en esprit*, et la similitude de structure n'entrave pas la diversité la plus totale.

La musique est le reflet le plus fidèle d'une civilisation. Jetons donc un regard sur celle que vécurent les Patriarches, et nous

---

(1) **J. Combarieu, Histoire de la Musique,** *T. I, p. 55 ; qui cite Philon : De vita mosis, I - I.*

Devant le Gudéa assis, les plus célèbres scribes retournent à l'éphémère ...

André Malraux (cf. p. 34).

I

Photo Giraudon

ART EGYPTIEN – SAQQARAH – LE SCRIBE ACCROUPI
(Deuxième moitié du IIIe millénaire) – Musée du Louvre.

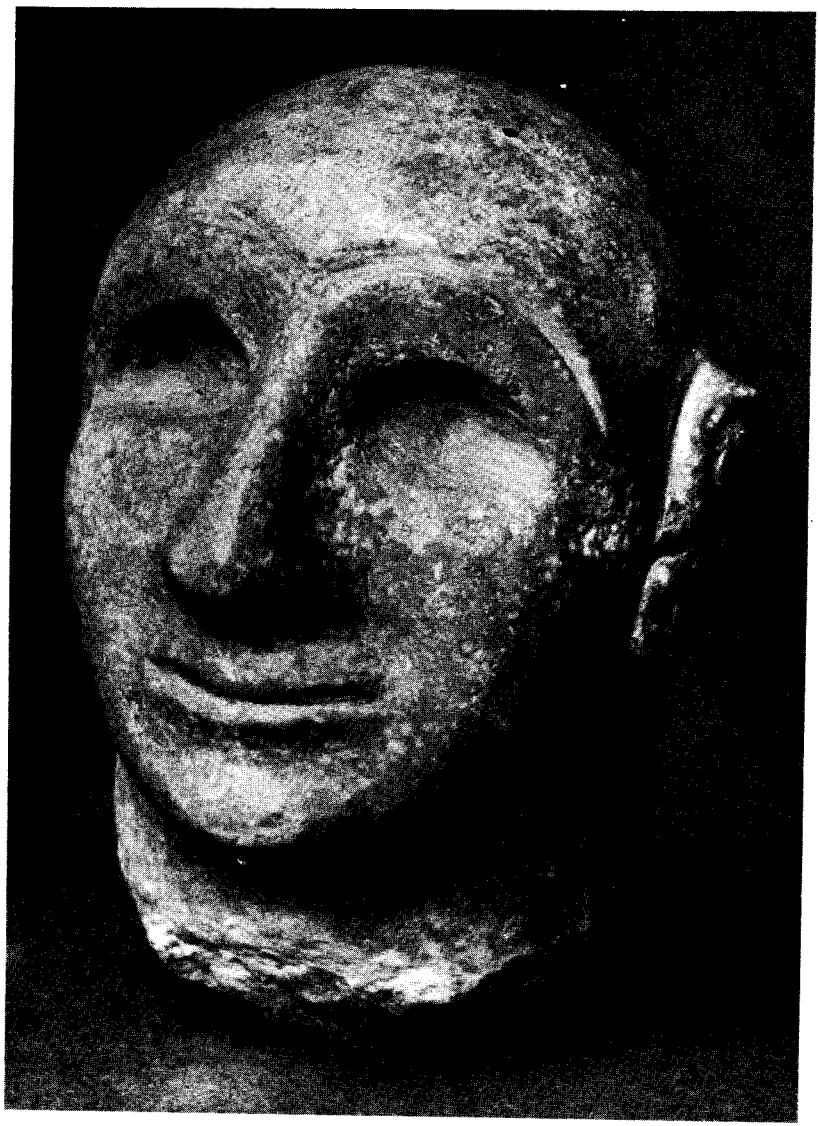
Photo Giraudon

TELLO – STATUE DU GUDÉA dite « PETIT GUDÉA ASSIS ».
(XXIIe siècle avant J.-C) - Musée du Louvre.

... La marque sémite, faite de sensibilité, de fantaisie, va nuancer la rigueur sumérienne et le hiératisme antérieur.

André Parrot (cf. p. 33)

III



TELLO – TETE D'HOMME DE LA DIYALA - UM - EL - AGHAREB
(1ère moitié du IIIe millénaire avant J.-C) – Musée du Louvre.

Photo Giraudon

NINIVE – LE ROI SARGON (?)
(Deuxième moitié du IIIe millénaire) – Musée de Bagdad.

pourrons nous faire une idée (non concrète, bien sûr, mais valable selon le contexte) de la musique qu'ils entendirent, s'ils ne la pratiquèrent point.

Les fouilles archéologiques systématiques qui se poursuivent depuis le début du XIXe siècle ont fait apparaître, sous nos yeux subjugués, des trésors qu'une véritable science de la datation est, à peu de choses près, parvenue à situer dans le temps.

En complément inespéré, le décryptage des hiéroglyphes d'une part, des caractères cunéiformes d'autre part, nous a mis en présence – cela depuis 150 ans à peine – de la véritable histoire vécue par ces peuples, tout au moins dès la fin du IVe millénaire avant J.-C... Il s'agit, nous le constatons, d'une civilisation avancée.

Nos devanciers se perdaient en conjonctures plus ou moins fantaisistes. L'idée que l'on pouvait se faire de la musique liée à ces civilisations presque inconnues en souffrait ; et elle n'a été que fort peu révisée...

Les trésors exhumés parlent d'eux-mêmes. Art de parti-pris plutôt qu'ébauches ... : style noble mais rigide du moyen empire pharaonique (si l'on excepte la flambée saisissante d'originalité et de sensibilité due à *Akénaton*, le pharaon monothéiste presque contemporain de Moïse – 1350 av. J.-C – et qui, cela est probable, n'était pas née de rien) ; – rigueur ou rondeur hiératique de Sumer. Celle-ci fut singulièrement nuancée par l'influence sémitique d'Accad (1). Certaines statues découvertes depuis peu semblent avoir été sculptées hier ... telle la *« Déesse au vase jaillissant »*, de Mari (2). Elle date du IIIe millénaire avant notre

(1) A. Parrot, Sumer, p. 194 : *« la marque sémite, faite de sensibilité, de fantaisie, va nuancer la rigueur sumérienne et le hiératisme antérieur »*.

(2) Cf. *André Parrot, Sumer*, p. 23.

ère ... Egalement le célèbre « *Scribe accroupi* », venant d'Egypte (1) ; œuvre réaliste, élaborée. Dans leurs conceptions particulières, ces œuvres nous atteignent différemment (2).

Comme ces créations objectives, la musique de ces peuples aurait donc pu contenir divers messages, nous être plus ou moins accessible ...

Ici et là fourmillait la vie ; mais ce n'était que sociétés d'esclaves livrés à la discrétion des grands ; plus ou moins cruellement opprimés.

Les souverains, eux, vivaient dans un luxe raffiné, curieux d'art véritable, de culture, de littérature. Ils n'avaient que peu de regards pour les humbles. Les poèmes épiques, les hymnes, abondaient à Sumer ; d'innombrables tablettes cunéiformes découvertes nous les font connaître. Ainsi Moïse fut devancé, en ce « berceau du monde », par les récits de la Création, du Déluge, comme par les Codes de vie ... (3) souvent simples ébauches du point de vue éthique.

Ces civilisations étaient riches d'expérience, mais complexes en leurs principes. Certains d'entre eux étaient précurseurs de la foi monothéiste des Hébreux, mais leur ensemble était loin d'être posé sur des fondations sans fissures. « Il semblerait », dit *R. Aron,* « qu'avant d'élire un peuple pour lui confier sa loi, qu'avant de choisir un homme pour contracter son alliance, Dieu ait multiplié les expériences afin de connaître les possibilités que lui offrait l'humanité ». (4).

(1) **Musée du Louvre.**
(2) **A. Malraux, in Sumer, d'André Parrot, introd. p. XXXI :** *« Devant le Gudéa assis, les plus célèbres scribes retournent à l'éphémère. »*
(3) *Il en existait aussi en Egypte.*
(4) **Robert Aron, Histoire de Dieu, p. 57 et celui-ci ajoute (p. 152)** *« Israël n'a pas été choisi parce qu'il valait mieux que les autres, mais parce qu'historiquement, il était seul en situation de recevoir l'alliance. »*

A Sumer, il y avait surabondance d'actes de foi, mais ceux-ci s'accomplissaient dans des scènes de luxure ... Or, on ne l'ignore pas, la musique était l'élément essentiel du cérémonial religieux. Quelle musique, donc, pouvait souligner ces pratiques obscènes ?

Le monothéisme spiritualiste d'Abraham cadrait mal avec le culte mitigé d'une nation où la débauche s'intégrait au sacerdoce. Il s'exila, sans davantage adopter les coutumes exécrées des Cananéens, que la Bible retrace. (Gen. 27 -46). Ses descendants, fidèles à sa formelle ordonnance de pureté, séjournèrent trois siècles en Egypte à la suite de Joseph ; mais ils restaient « étrangers ». Pratiquant d'autres mœurs, sans doute leur répertoire comptait-il quelques mélodies nobles et douces, reflètant leurs aspirations ancestrales.

Le sacerdoce n'était pas absent de leur vie, malgré qu'ils devinssent finalement esclaves. Aussi est-il probable que des chants sacerdotaux spécifiques aient été créés, dès l'Egypte. Le Cantique célébrant le passage de la Mer Rouge ne fut sans doute pas le premier.

Mais ces cantiques eux-mêmes, pouvaient-ils ressembler à ceux des prêtres Egyptiens ? – certes pas. Ceux-ci, caste autoritaire, accomplissaient leurs cérémonies religieuses dans le secret des profondeurs de leurs temples.

Leur art, à cette époque, si l'on excepte la brève étincelle due à Akénaton (cf. p. 33), était hermétique et stylisé ; leurs hymnes, leurs litanies, devaient refléter cette froideur. Le peuple était exclu de ces cérémonies imposantes ; c'est aux chansons et à la danse qu'il s'adonnait avec passion. Israël en était témoin, puisqu'il vivait au milieu d'eux. Mais il était, lui, opprimé. Ses mélodies devaient prendre un tout autre ton.

Il vécut la délivrance miraculeuse et la révélation du Sinaï. Assisté et éprouvé dans le désert pendant quarante années de solitude, il se fit tant bien que mal une âme à l'image de son émouvant destin : et sa musique cultuelle dut en porter l'empreinte.

Pendant les nombreuses générations qui suivirent, son Temple fut la nature, face à l'Arche sainte, en présence du peuple. Son culte n'était pas confiné ! Il est donc vraisemblable que les effluves sonores qu'entendit Saül lorsqu'il s'approcha des prophètes (I Samuel 10 - 5) aient été de nature à l'inspirer, et que l'harmonie qui plus tard s'épanchait de la lyre de David (I Samuel 16 - 23) ait été suffisamment prenante pour calmer ses appréhensions de monarque taciturne.

Pourquoi en douterions-nous ? Nous sommes mieux informés que nos prédécésseurs. Nous savons qu'Abraham n'a pas fui un désert pour s'installer dans un autre. Il a quitté une société brillante et corrompue, mais fortement encadrée, pour vivre parmi des peuplades tout aussi civilisées et corrompues, mais séparées et moins puissantes : conditions favorables au développement d'une forme de vie entrevue, inaccoutumée alors.

La musique, paraît-il, était très développée au pays de Canaan (1) (influence de Sumer-Accad). Les Hébreux en étaient imprégnés, et eux aussi étaient nés musiciens. Cela, on peut le penser. Sinon, après leurs incessantes tribulations, comment le roi David, lorsqu'il jeta les bases d'une véritable institution de musique sacerdotale, aurait-il réuni 4.000 Lévites susceptibles d'être affectés, pour le chant et le jeu instrumental, au service Divin ? (I. Chron. 23 - 5).

C'est sous l'influence de ce musicien d'une qualité unique, que se forma en quelques décades cette Académie restée fameuse dans les souvenirs.

---

(1) *« Terre d'élection pour la musique, Canaan fournit longtemps des artistes et des instruments à l'Egypte et à l'Assyrie. »* R. Tournay, Les Psaumes, p. 49.

Le fond technique étant valable, autant que celui des grands peuples voisins, ses puissants témoins, ces ressources durent servir efficacement la foi authentique et éminemment humaine qui les mettait à profit. De ces particularités, la musique Hébraïque devait porter la marque.

Tout nous persuade. Il n'y a pas lieu d'évoquer une musique trop primitive. Abraham a probablement vécu, à Ur sa ville natale, dans une de ces maisons comme on en trouve encore dans la région des deux fleuves (1). Il s'exila en Canaan, où les peuples divers étaient tout aussi évolués. La civilisation brillante d'Egypte persista en dépit du déclin ; notamment très luxueuse encore au temps de David et Salomon. Les Psaumes de David et des chantres inspirés font toujours l'admiration unanime ... pourquoi la musique n'aurait-elle pas été émouvante et belle, et également accessible, comme ceux-ci le sont demeurés ?

Jamais la musique sacerdotale des Hébreux n'avait pu jouir auparavant d'un tel concours de circonstances, et jamais on le sait, elle n'en put jouir par la suite. Elle reçut à l'époque des grands règnes l'ultime impulsion la mettant à la hauteur de sa destination particulière.

La décadence que connut la nation dans les siècles qui suivirent aurait pu être un ferment de détérioration. Il n'en fut pas ainsi. L'histoire nous le démontre. Il y eût toujours au pays de la révélation ne serait-ce qu'une poignée de fervents pour veiller, à l'instar d'Ezéchiel (2), à la préservation du patrimoine sacré ... et

---

(1) Sir Léonard Woley, Abraham, p. 80 : *« Lorsque nous commençâmes à dégager ces maisons de l'Ur du 20ème siècle avant J.C., nous fûmes très étonnés de constater qu'elles correspondaient dans tous leurs détails à la maison arabe moderne de Bassorah ou de Bagdad ... ».*

(2) *Ezéchiel 14 - I, 20 - I.*

en même temps à sa musique, puisque les textes saints, dans l'antique Judée comme ailleurs en ce temps, étaient toujours chantés.

« Si je t'oublie, Jérusalem ! ... » Le **Psaume 137**, si tristement célèbre, témoigne quel attachement les fidèles déportés gardaient pour Sion et ses cantiques. Il nous révèle aussi l'attrait qu'exerçaient ces chants sur leurs maîtres du moment : les Babyloniens, dépravés certes mais hautement cultivés.

Israël en exil avait suspendu ses lyres aux saules du rivage ... La musique pourtant gardait toujours son prestige : le Livre d'Ezra ne dénombre-t'il pas 128 chantres, tous des Lévites, réintégrant le pays d'Israël ? (Ezra 2- 41).

Il importait avant tout de s'imprégner des Saintes Ecritures et de les transmettre aux descendants, sans altération... (1). La musique, elle aussi, fut donc préservée, puisque le texte verbal et elle ne faisaient qu'un. Du reste il est bien spécifié qu'alors, « on chantait toujours *à la manière de David* » (cf. p. 151).

Des livres nouveaux s'ajoutaient au patrimoine sacré ; des musiques nouvelles étaient créées pour ces livres récents. Mais il est un fait très important : c'est que ces mélodies étaient pieusement conçues selon les modèles révérés. C'était une loi artistique à laquelle les créateurs se pliaient par coutume. A cette époque reculée, l'art était encore considéré comme émanant de la, ou des *divinités*. Il n'appartenait pas à chacun d'innover (d'autant plus qu'il y avait à cette sorte de conformisme musical des impératifs qui jusqu'ici nous échappaient ; cf. p. 105 et sv.).

Ainsi, les « *Hellénistes* » qui, dans les derniers siècles *précédant* notre ère, s'acharnèrent en bonne ou mauvaise conscience à

(1) Cf. p. 145.

rajeunir le culte, durent-ils échouer pour la cantilation comme pour l'ensemble du sacerdoce.

Ces étrangetés, ces raffinements sonores suggérés par une Grèce jugée par les siens mêmes décadente (1) , ces tournures mélodiques qui s'éloignaient de la sobriété de structure de l'héritage classique, pouvaient charmer l'oreille d'un peuple musicien, ces nouveautés s'intégrer quelque peu à la musique de divertissement : rien ne permet de supposer que la lecture chantée de la Loi pût en être imprégnée, c'eût été un sacrilège ! *Jésus Ben Sira* l'atteste (IIIe siècle avant notre ère) : les fils d'Aaron sonnaient de leurs trompettes... les chantres louaient le Seigneur de leurs voix... « en un son vibrant, la mélodie se faisait douce » (Ecc. 50 - 16 à 18). Il ne signale pas d'initiative : vraisemblablement la tradition est respectée. Et l'on sait avec quelle ardeur elle fut défendue sous l'occupation Grecque et Romaine.

Le Testament millénaire était vénéré. De nombreux Docteurs se rencontraient, assidus, pour le commenter, l'interpréter ; l'adaptant de la sorte à leur esprit nouveau, mais sans le mutiler. C'est de ces assemblées qu'est né le Talmud. Elles persistèrent jusqu'au Ve siècle de l'ère chrétienne, malgré la destruction de Jérusalem, malgré la dispersion.

Ainsi, les hébreux éparpillés ne demandaient qu'un privilège : vivre selon leur doctrine, la sauver de l'oubli , alors que pour eux-mêmes ils craignaient le pire. Et leur ultime effort en ce sens, c'est justement l'entreprise massorétique, qui suivit de près la clôture du Talmud.

Les derniers *représentants* de l'Ecole de Tibériade complétèrent la Bible de points-voyelles et d'accents de cantilation. Lors-

(1) Cf. p. 103.

qu'ils apparurent, les temps Bibliques étaient accomplis depuis plus de mille ans, les Lévites dispersés. Peut-on soutenir que la tradition en usage reflétait plus ou moins fidèlement la musique admirée du Temple unique ? Cette tradition était multiple, nous l'avons signalé ; et ce qui nous en est parvenu, de part ou d'autre, est loin de témoigner d'une origine aussi notoire. Du reste, soutenir la thèse de la persistance de la cantilation première dans la pratique synagogale siècle après siècle, en dépit de ce cataclysme national, serait plus qu'hasardeux ...

L'Eglise chrétienne se constituait. Grâce à l'action concertée des Apôtres, elle s'était étendue rapidement. C'est à la synagogue on le sait qu'elle avait emprunté la lecture cantilée de la Bible Hébraïque (1). Mais d'autre part plus propice qu'Israël à accueillir la conversion, elle avait fait de nombreux adeptes. Elle fut ainsi le creuset d'un apport musical diversifié.

A-t-elle renouvelé ou créé de toute pièce le message d'amour, de foi totale et d'aspiration élevée dont témoignent ses chants dès la première heure ? S'il en avait été ainsi, elle aurait dénigré la musique sacerdotale des Hébreux... au contraire, elle la vantait (2). Est-ce sous l'influence des païens qu'elle s'en serait distinguée ? L'histoire dit plutôt le contraire : elle bannit leurs instruments, notamment la flûte qu'ils affectionnent ; elle s'insurge contre leurs modes « dégradants » (3). Certes, ses hymnographes inspirés créèrent des cantilènes spécifiquement chrétiennes : mais elles n'impliquent, dit-on, que peu de modifications en regard du fonds commun de l'antiquité (4).

---

(1) *Elle s'en sépara définitivement en 325 : concile de Nicée.*
(2) Cf. p. 162.
(3) Cf. p. 162.
(4) Cf. Préliminaires II.

Israël avait bénéficié de ce fonds commun respecté des chrétiens. Si donc les Docteurs de la Chrétienté appréciaient cette source, elle ne doit pas apparaître, spirituellement, comme un mince filet d'eau.

Reste la notation énigmatique qui nous ramène auprès des Massorètes de Tibériade.

Personne n'a jamais nié que c'est la tradition antique que ceux-ci livrèrent à tous, par les « *te'amin* » (1). Chacun l'a affirmé, au contraire, en tout temps.

Mais il ne faudrait pas s'imaginer que cette notation ait alors été créée partant de la musique qu'on entendait au VIIe ou au VIIIe siècle ; qu'on y distingua des valeurs composantes, et qu'on imagina des noms et des signes graphiques symbolisant celles-ci.

Nous l'avons dit (cf. p. 20), les dénominations – elles tout au moins – étaient très anciennes à l'époque où apparurent les signes... c'est l'avis formel des commentateurs qui suivirent de peu la divulgation de ceux-ci (2). Ces signes eux-mêmes, selon certains d'entre-eux, remontaient à des temps fort lointains ... (cf. p. 18).

Quoiqu'il en soit, une particularité requiert notre attention :

---

(1) L. Algazi, (Musique) Juive, in : Dictionnaire de la Musique (Larousse) t. I p. 491 : « *Les « tropes » (accents...) doivent être considérés comme la partie la plus ancienne de la tradition musicale juive et, sans doute, comme le seul vestige de la musique exécutée au Temple de Jérusalem avant sa destruction, en l'an 70.* »

(2) Ces dénominations figurent du reste déjà, sous une forme abrégée, dans la notation Babylonienne « *simple* », antérieure de trois siècles au moins (cf. p. 69) : le signe est l'initiale elle-même du *nom* de l'accent (cf. *A. Bauer et P. Leander ; Historische gramatik der hebraischen Sprache de Alter Testament,* p. 146).

les valeurs attribuées à ces dénominations ont pu être faussées dans la suite des temps, les dénominations sont demeurées et les signes disposent les valeurs avec une exactitude si méticuleuse qu'ils semblent la trace vivante des contrastes en présence.

Nous nous expliquons : l'apparition d'un même signe traduit logiquement la reproduction d'une même valeur... Une vingtaine de signes, dont la disposition a été rigoureusement respectée par une tradition scrupuleuse, si la *valeur* qu'on leur attribue n'est plus celle qui avait justifié leurs dénominations respectives, la « relation » qui motivait celles-ci n'en demeure pas moins... Elle est intacte en eux. Elle est le reflet pur et simple des *différenciations* dont était tissée la cantilation promotrice...

Or celle-ci constituait, à n'en pas douter, un tout unifié. Pour reconstituer ce tout, il y aurait lieu de la « restructurer » musicalement à l'aide de ces valeurs interprétées selon leurs dispositions respectives et spécifiques, *au sein du verset* : trame providentielle, ne l'oublions pas.

Comme un précieux coffret dont la clé était égarée, la notation massorétique recélerait, en ses nuances incomprises, les trésors de la cantilation d'origine, ainsi miraculeusement préservée !

Hypothèse hasardeuse ! penseront certains. Et puis, quel trésor évoquer ? Ne s'agit-il pas en l'occurence d'une musique bimillénaire au moins ? Savons-nous ce qu'était effectivement la musique des temps Bibliques ? l'opinion avantageuse qu'on en avait, avant notre ère, ne semble guère valable pour nous, après des siècles de magistrale évolution ...

J. Combarieu a sur ce point une opinion qui vaut d'être soulignée, car elle émane d'un musicologue éclairé, simplement épris

de vérité. S'appuyant sur des considérations d'ordre divers, dont certaines seulement ont été jusqu'ici exposées, il déclare que celles-ci « suggèrent l'idée d'une musique aussi riche et brillante que la poésie même des Psaumes : musique nullement mystique de tendance, associée au sentiment religieux le plus profond mais exprimant une vie intense et très en dehors, encore tout imprégnée de naturalisme, étalant ses ressources au lieu de les restreindre, comme il sied à un peuple jeune, plein de force. » (1).

A cette évocation puissante – bien qu'abstraite – la musique qui jaillit des accents de cantilation de la Bible selon l'interprétation systématique qui va suivre, apporte une confirmation stupéfiante. Il n'est que de l'écouter pour s'en persuader.

---

(1) **J. Combarieu, Histoire de la Musique, t. I, p. 192.**

CHAPITRE I

LES SIGNES DE CANTILATION DE LA BIBLE HÉBRAIQUE RECÈLAIENT UNE MUSIQUE INSOUPÇONNÉE.

Exposé succint de la Clé de déchiffrement.

1 - Clarté exceptionnelle de la notation élucidée 47

2 - Deux systèmes complémentaires 47

3 - Valeur des signes inférieurs : ce sont des degrés fondamentaux 48

4 - Détection du « mode » 50

5 - Valeur des signes supérieurs : ce sont des notes « ajoutées » 52

6 - Abréviations conventionnelles 53

7 - La notation ne comporte pas de signes rythmiques mais ... la prosodie a la souplesse du discours verbal 54

8 - Critères techniques d'authenticité. 55

Jusqu'ici, les signes de cantilation de la Bible Hébraïque n'avaient reçu que des interprétations aussi diverses qu'évasives (1).

Voici que, du décryptage systématique de cette notation, surgit une musique qui réclame l'attention, étant donné sa vie incontestable.

Cette découverte constitue un apport indéniable à l'Histoire. Elle nous force à la reconsidérer d'un œil neuf et appelle de nouvelles conclusions que les faits eux-mêmes, en dépit des commentaires, n'ont jamais exclues.

Elle met en évidence des points qui jusqu'ici étaient restés dans l'ombre et ceux-ci, justement, confirment les conclusions suggérées par le décryptage.

Cette découverte – à elle seule – bouleverse les conceptions qui hier encore sur ce sujet pouvaient paraître légitimes, compte tenu de nos connaissances.

Elle modifie, en fait, la face de l'Histoire ...

1 - CLARTÉ EXCEPTIONNELLE DE LA NOTATION ÉLUCIDÉE.

Bien qu'il ait donné lieu à des interprétations déconcertantes, le système des te'amim, notation massorétique dite « de Tibériade », apparaît comme une conception d'une exceptionnelle clarté, d'une remarquable économie de moyens.

S'il se caractérise par la rareté des signes, il est pourtant l'opposé d'un aide-mémoire : c'est-à-dire la formulation graphique de la musique qu'il symbolise ; compte tenu naturellement de certaines conventions préétablies, nécessaires en quelque notation que ce soit.

2 - DEUX SYSTEMES COMPLÉMENTAIRES.

Cette notation se compose de deux systèmes :

– l'un, pour les textes en prose ;
– l'autre, pour les textes poétiques.

Ces deux systèmes sont en effet complémentaires. Par ses parti-

---

(1) Cf. *Complément I* et *Complément II.*

cularités, le premier met en valeur les récits et la doctrine (il ponctue la presque totalité de la Bible : vingt-et-un livres). Le second convient, par sa juste réserve, aux **Psaumes** et aux **Proverbes.**

– Analogie de présentation.

Le système prosodique et le système psalmodique présentent une analogie d'ensemble frappante :
– les signes sont disposés au-dessous et au-dessus des mots – et ce sont les mêmes que l'on retrouve dans les deux systèmes, à quelques exceptions près (signes présents dans un système, exclus dans l'autre).

– Identité de sens.

Confirmant ces observations d'ensemble, les signes gardent le même sens, qu'ils soient utilisés dans un système ou dans l'autre (1).
– les conventions de base pour leur interprétation sont rigoureusement les mêmes ; et dans l'alternance des systèmes, et dans la succession des textes. C'est du reste cette stabilité qui a permis le déchiffrement.

Ces considérations étant formulées, on observera la simplicité et la limpidité des principes de cette notation.

3 - VALEUR DES SIGNES INFÉRIEURS:

CE SONT DES « DEGRÉS FONDAMENTAUX ».

Dans les deux systèmes, les signes inférieurs (placés au-dessous des mots) sont les **degrés constitutifs d'une échelle** (terme assimilable à ce que nous appelons une « gamme » actuellement).

Ces degrés sont espacés selon les normes qui sont encore les

(1) *Sauf un seul d'entre eux ; mais l'Histoire confirme ce que l'analyse portait à conclure* (cf. 2ème Partie, Livre II, chap. II).

nôtres, déjà fixées au moins deux millénaires avant notre ère.

Il semblera curieux qu'en chantant la « gamme de do », si vulgarisée de nos jours, on égrène également les degrés de l'échelle dite « lydienne », support des degrés fondamentaux du système prosodique. Des textes cunéiformes, découverts très récemment (1968), attestent pourtant sans équivoque cette totale similitude entre l'échelle babylonienne qui n'est autre que l'échelle lydienne et notre mode majeur.

— *Identification des signes.*

Il s'affirmait très vite, à l'examen des textes Bibliques, que les signes inférieurs devaient être plus indispensables que les signes supérieurs : ces derniers sont parfois absents pendant tout un verset, les signes inférieurs jamais.

Un même signe est toujours présent à la fin de la quasi totalité des versets : . Il s'avère que c'est la note principale de la série des degrés constitutifs, autrefois dénommée la « finale » celle qu'on appelle actuellement « tonique », sa valeur est conclusive. Ce signe est également présent au début de nombreux versets.

Certains signes sont placés plus fréquemment que d'autres avant une césure de la phrase littéraire : et ; il y a lieu de penser que leur sens musical est analogue : c'est-à-dire que ce sont les degrés privilégiés du repos temporaire : la « demi-cadence ».

Deux degrés — le 4e et le 5e de notre gamme — sont particulièrement désignés pour cette fonction mais, à l'orée des recherches, il est bien entendu impossible d'attribuer l'un ou l'autre à chacun des deux signes.

D'autre part, certaines successions de signes souvent rencontrées laissent présager des rapports de sons plus habituels que d'autres ; par exemple : des successions de degrés contigus ou, vocalement, d'un enchaînement aisé ...

Toutes ces remarques et bien d'autres (sur lesquelles nous nous pencherons en détail dans la seconde partie de cet ouvrage), toutes les déductions qui en découlent, nous amènent à cette

conclusion que « la finale » ou tonique n'est pas la première note de la série, comme l'est la nôtre (gamme de **do** : tonique **do**), mais qu'elle occupe une place autre au sein des degrés constitutifs. En définitive, c'est le **troisième terme** de la série : la note **mi**, sur lequel se concluent musicalement tous les versets (1) (*).

Comme la note initiale et la note finale de notre gamme, les deux degrés extrêmes présentent l'analogie d'*octave* (*), la série comportant **huit degrés.**

Le système psalmodique, lui, ne comprend que **sept degrés fondamentaux.** C'est le 6e degré inférieur du mode qui disparaît (et avec lui l'analogie d'octave). La tonique occupe le second rang de la succession (2). Mais le « mode » n'est plus le même ...

4 - DÉTECTION DU « MODE ».

On ne saurait utiliser une échelle tonale sans adopter un « mode » (manière d'être résultant de quelques divers espacements types entre les degrés contigus). Mais quel mode ? les anciennes notations ne comportaient pas de signes de la modalité (3).

Il apparaît, à l'expérimentation appliquée, que certaines structures musicales coïncident avec le sens verbal, alors que certaines autres lui sont contraires. C'est une question de **logique** musicale qui n'échappe à aucun spécialiste. Et l'on est conduit à cette constatation que quelques structures seulement sont ici utilisées (structures courantes de tout temps) ; et parmi elles un certain mode, comportant une sorte de **fossé** caractéristique entre les deux degrés qui suivent la tonique dans le sens ascendant (4), un intervalle « augmenté ».

Ce mode met éminemment en relief les passages les plus significatifs de la doctrine mosaïque.

Or, on sait que l'Antiquité utilisait ce genre de structure et,

---

(1) Cf. p. 57.
(2) Cf. p. 58.
(3) ***La notation Grecque fait exception*** **; cf. p. 82.**
(4) ***Dérivé du mode dit « dorien ».***

fait significatif, c'est le mode favori, spécifique, des chants juifs traditionnels, autant profanes que liturgiques.

Ainsi disposés, les petits intervalles espaçant les degrés conjoints (tons (*), demi-tons, ou tons et demi-tons assemblés) identifient l'expression musicale à l'expression verbale : principale exigence de la cantilation Biblique en laquelle la musique – bien que pleinement constituée – ne se distingue pas par une vie propre, indépendante, mais est le pur reflet du sens relatif des mots ; animant ainsi le texte verbal d'une seconde vie, sorte d'écho enrichissant.

C'est pourquoi une cantilation méritant ce nom se passe totalement des signes habituels de la ponctuation que nous utilisons. Et ainsi les Anciens, qui « cantilaient » toute déclamation, se passaient fort bien de virgule, point et point-virgule, lorsque la musique – œuvre de spécialiste – accomplissait vraiment son office.

Le mode dont nous venons de parler n'est utilisé que dans la prosodie (récits, doctrine). Dans les Psaumes, la structure à laquelle il est fait le plus fréquemment appel est moins saillante.

C'est que la tonique n'est pas entourée de la même manière. La « sous-tonique » (7e degré) n'est séparée d'elle que par une petite distance : le demi-ton (1). Par contre, le second degré en est distancé par le ton : interstice normal (2).

Cette disposition particulière aux abords de la tonique (et qui est spécifique des Psaumes) constitue un cadre tonal favorable à la poésie de ceux-ci, à la forme épurée de prière qu'ils expriment.

Naturellement, comme dans la prosodie, quelques autres structures sont décelables, d'autant plus aisément que c'est particulièrement en l'une ou l'autre que chacun des Psaumes trouve globalement sa perfection dans sa forme cantilée, et la pure transcription musicale de son expression verbale.

---

(1) *Comme la note dite « sensible » (*) du mode mineur de notre classicisme.*
(2) Cf. p. 58.

5 - VALEUR DES SIGNES SUPÉRIEURS :

CE SONT DES NOTES « AJOUTÉES ».

L'essentiel de l'élément musical est contenu dans les signes placés au-dessous des mots. Il suffit de jeter un coup d'œil sur des textes reconstitués, uniquement pourvus de ceux-ci, pour s'en rendre compte.

Mais le fait que deux des signes inférieurs trouvent leur équivalent au-dessus des mots – il s'agit de / et \ – écarte l'idée que les signes supérieurs puissent concerner autre chose que la **tonalité** exclusivement. Leur fonction est tonale en effet, mais ils se distinguent des signes inférieurs parce qu'ils ne représentent pas comme eux des degrés constitutifs, mais des degrés **subordonnés.**

Nous devons considérer en effet que la *hauteur* du ou des sons que symbolise un signe supérieur dépend du signe inférieur qui le précède. Il en est ainsi des « ornements », dans notre actuelle notation.

Dans la notation déchiffrée, *dépendant* du degré constitutif en cours (signe inférieur) : toute note ajoutée (signe supérieur) trouve en ce même degré constitutif sa résolution.
– Chaque signe peut être représentatif d'une, deux ou trois notes au maximum (1).

Malgré l'analogie de valeur avec nos ornements, il ne s'agit pas, en ces signes, de symbolisation de degrés pouvant sans dommage être supprimés de la mélodie. Ce sont des inflexions tonales inhérentes à celle-ci. Mais ce sont malgré tout des degrés secondaires, ce qui explicite leur disposition autre.

D'autre part, pour les promoteurs de ce système de notation, l'économie de signes devait être le souci majeur. Et cette forme de figuration des « appoggiatures » (notes ajoutées) ou des mélismes (*) constitue, nous allons le voir, l'un des moyens variés autant qu'ingénieux pour y parvenir.

(1) Cf. p. 115 : *degrés subordonnés.*

6- ABRÉVIATIONS CONVENTIONNELLES.

On remarque d'emblée, au vu de cette notation, que les signes de cantilation accompagnant le texte verbal sont rares la plupart du temps. En effet, ils ne surchargent aucunement le Livre, ils sont discrets ; et cela est d'autant plus heureux qu'ils ne sont pas seuls à accompagner les mots (1).

S'il peut en être ainsi, c'est que des conventions importantes concernant l'abréviation sont sous-entendues. Nous allons les énumérer :

1) tout d'abord, la valeur d'un signe inférieur se **prolonge** au delà de la syllabe, et même du mot qu'il affecte ; et cela tant qu'un nouveau signe inférieur ne le remplace pas. C'est ce qui explique que des mots entiers soient privés de signe ;

2) lorsque le premier mot d'un verset ne comporte pas de signes, la **tonique** est sous-entendue (ǀ) ; autre économie de signes appréciable ;

3) les signes supérieurs représentent, on le sait, des notes ajoutées (une, deux, ou même trois). Plusieurs notes pour un seul signe, nouveau gain ;

4) enfin, et c'est extrêmement important pour l'intelligibilité de cette notation, tout signe **supérieur** n'est valable que pour la syllabe même qu'il affecte : dès la syllabe suivante, le signe inférieur précédent (dont les notes ajoutées dérivent) reprend son effet (2). Ce qui signifie que le degré constitutif que représente un signe inférieur n'est jamais interrompu **que pendant le court espace d'une syllabe**, par l'appoggiature ou le mélisme qui s'insère. Autre abréviation, et celle-ci est d'importance.

C'est par ces moyens originaux mais sûrs, qu'avec un mini-

---

(1) *L'Ecole de Tibériade divulgua, en même temps que les signes de cantilation, les points-voyelles, signes précisant la vocalisation : celle-ci n'étant jamais indiquée dans les rouleaux de la Bible destinés à la lecture sacerdotale.*

(2) A moins qu'un signe nouveau n'intervienne : *nous préciserons les modalités de cette résolution dans l'étude détaillée.*

mum de signes, la mélodie peut être clairement exprimée ... Et si elle a pu être reconstituée, c'est bien parce que ces conventions sont en fait des lois immuables, strictement appliquées.

7 - LA NOTATION NE COMPORTE PAS DE SIGNES RYTHMIQUES MAIS ... LA PROSODIE A LA SOUPLESSE DU DISCOURS VERBAL.

L'ensemble des signes du système prosodique est ainsi épuisé, et il apparaît clairement qu'aucun ne précise le rythme.

Mais cela ne constitue nullement une lacune, car à l'instar d'autres monodies liturgiques de l'Antiquité, des hymnes chrétiennes, des chants populaires de certains peuples transmis par la tradition, le rythme de la prosodie Biblique ne nécessite pas de précisions, vu qu'il est « charpenté » par le discours verbal.

Cette forme de rythmique est la plus simple. Elle fait coïncider la durée des sons avec celle, indéterminée, des syllabes successives : retard dû à l'accent tonique, ou à l'accent d'expression, destiné à mettre tout spécialement en valeur certains mots privilégiés du texte verbal.

Si l'on songe qu'à l'aide d'un système aussi elliptique, des textes d'une beauté indescriptible peuvent ressurgir, sans équivoque, on est émerveillé de la simplicité et de l'efficacité d'une telle manière de faire.

... Mesure simplifiée de la psalmodie.

On pourrait s'imaginer qu'en donnant à la psalmodie le rythme imprécis de la diction verbale – ainsi qu'il en est pour la prosodie –, la reconstitution en serait définitivement accomplie ... il n'en est rien.

Les mélodies sont éminemment musicales, cela va sans dire ; mais ainsi interprétées, elles produisent un malaise indéfinissable, elles semblent tronquées : sensation que particulièrement la musique provoque, lorsque son unité n'est pas fidèlement respectée.

C'est que le rythme des Psaumes est fondamentalement différent de celui des textes en prose : il est « mesuré », mais aussi simplement que cela puisse être. Le temps syllabique est de durée **constante** ; lorsque les notes ajoutées ou les mélismes interviennent

(symbolisés par les signes supérieurs), les valeurs égrenées s'insèrent dans le temps imparti à la syllabe affectée : système qui rend inutile une quelconque notation.

Ce genre de rythmique présente la netteté et la précision indispensables à l'exécution chorale : accompagnée, comme elle l'était, par les instruments. Et c'est ainsi que la monodie « épouse » dans les Psaumes la poésie des versets, ajoutant à l'efficience des mots le charme convaincant des sons, en leur harmonieuse relation.

8 - CRITÈRES TECHNIQUES D'AUTHENTICITE.

Le premier critère d'authenticité que nous fournit l'application de cette Clé aux textes Bibliques pourvus de leurs accents musicaux, c'est qu'elle s'applique à tous, sans le moindre accommodement.

Mais il était donné au **Pentateuque** de nous fournir une preuve spectaculaire du bien fondé de notre interprétation.

C'est la notation du **Décalogue** (1) qui constitue cette preuve. Très surchargé, pourrait-on dire, à l'encontre des autres textes seulement parsemés d'accents, il comporte de nombreux signes enchevêtrés, inférieurs et supérieurs, placés souvent même l'un au-dessous de l'autre.

La tradition synagogale en était fort embarrassée, et elle contournait la difficulté en n'utilisant que les signes inférieurs, ou les signes supérieurs, selon les solennités : leur juxtaposition apparaissant comme un non sens (2).

Si, écoutant le Décalogue, on suit avec attention l'interprétation dictée par la Clé (qui ressuscite une musique grandiose, mélodiquement épanouie, correspondant parfaitement à la transcendance du texte verbal), on a la surprise de constater que tous les signes gardent leur sens, que les valeurs s'encastrent sans se contrarier, permettant cette réalisation unique. N'est-ce pas un édifiant critère ?

---

(1) Cf. p. 59.

(2) *Les interprétations traditionnelles des signes leur donnent une valeur équivalente, qu'ils soient placés au-dessus ou au-dessous des mots.*

Mais le plus grand critère technique nous est fourni par la **syntaxe** musicale : elle est d'une logique constante, jamais contradictoire, quel que soit le texte livré au décryptage...

Cette musique est **expressive** et **belle** ; mots dont certains se plaisent à contester la valeur : ils en font une affaire de « subjectivité ». Mais c'est un juste couronnement ... La beauté dont se parent ces réalisations **s'ajoute** à une logique musicale indiscutable. Celle-ci atteste une manière de faire qui ne présente pas de contradictions : témoignage d'une **formation d'école**. L'exposé approfondi que nous donnerons par la suite du processus du déchiffrement, faisant apparaître les rouages subtils de cette horlogerie compositionnelle, appuyé de nombreux exemples tirés des reconstitutions, démontrera clairement que cette musique présente, indiscutablement, une « syntaxe » (1). Et c'est bien là ce qui confirme le mieux la réalité de la Clé, et fait exclure l'idée de hasards ininterrompus, par trop cléments les uns et les autres.

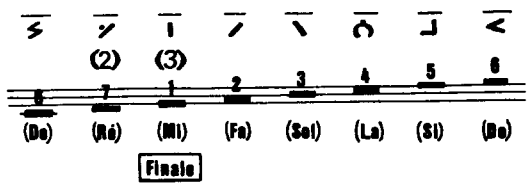
(1) *Syntaxe dont nous étudierons tous les éléments.*

CLE DE LA NOTATION BIBLIQUE MASSORETIQUE
(encore présente dans les éditions actuelles) (1)

I - SYSTEME PROSODIQUE.

SIGNES AU-DESSOUS des mots :

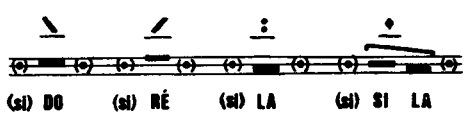
Ce sont les degrés FIXES d'une échelle tonale ...

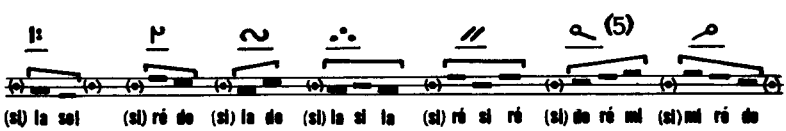


*– leur valeur se **prolonge** jusqu'à l'apparition d'un **nouveau signe inférieur** (elle n'est qu'**interrompue** lorsqu'intervient un signe supérieur)*

Signes AU-DESSUS des mots :

Ce sont des degrés subordonnés aux degrés fixes (une, deux ou trois notes ajoutées) (4).





(1) Le lecteur peut voir, page 59 comment se présentent ces signes dans le texte Hébreu. Edition Còlbo, cf. p. 439 (certaines éditions en sont privées).

(2) Dans quelques éditions, les signes / et \ sont légèrement incurvés :) et (; leur valeur reste bien entendu la même (cf. 2e Partie, Livre I, ch. IV).

(3) Le signe | est sous entendu au début de chaque verset, si aucun autre n'est présent.

(4) Le 5ème degré fixe du mode : SI, est ici sous-entendu pour nos exemples ; nous le plaçons entre parenthèses. Nous rappelons que seule la relation de hauteur est à retenir (en ce 1er exemple, si c'était la note LA qui était sous-entendue, il faudrait lire, à la place du DO, SI.

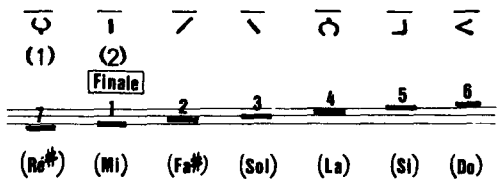
(5) La forme du signe correspond bien au dessin mélodique, car l'Hébreu se lit de droite à gauche.

CLE DE LA NOTATION BIBLIQUE MASSORETIQUE (Suite)

II - SYSTEME PSALMODIQUE.

Signes AU-DESSOUS des mots :

Ce sont les degrés FIXES d'une échelle tonale :



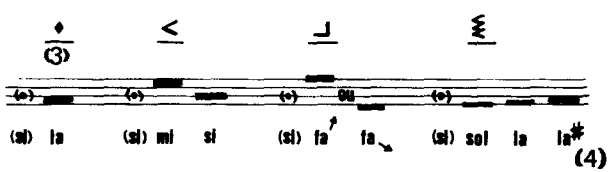
– leurs caractéristiques sont les mêmes que celles du système prosodique.

Signes AU - DESSUS des mots :

Signes déjà utilisés :

– ces signes appartiennent également au système prosodique ; leur valeur reste la même.

Signes spécifiques :



(1) On le trouve présent – mais très rarement – dans le système prosodique, où il a la même valeur.
(2) Cf. note 3 du Tableau précédent.
(3) Le seul signe ayant une valeur différente dans les deux systèmes ; il a du reste un nom différent dans chacun d'eux.
(4) Ou une succession similaire, différant chromatiquement (*) suivant le mode.

Système Prosodique (extrait du DECALOGUE) Exode 20, 2-7

יְהוָה אֱלֹהֶיךָ אֲשֶׁר הוֹצֵאתִיךָ מֵאֶרֶץ מִצְרַיִם מִבֵּית עֲבָדִים׃
3 לֹא־יִהְיֶה לְךָ אֱלֹהִים אֲחֵרִים עַל־פָּנָי׃ לֹא־תַעֲשֶׂה לְךָ
4 פֶסֶל וְכָל־תְּמוּנָה אֲשֶׁר בַּשָּׁמַיִם וּמִמַּעַל וַאֲשֶׁר בָּאָרֶץ
ה מִתַּחַת וַאֲשֶׁר בַּמַּיִם מִתַּחַת לָאָרֶץ׃ לֹא־תִשְׁתַּחֲוֶה לָהֶם
וְלֹא תָעָבְדֵם כִּי אָנֹכִי יְהוָה אֱלֹהֶיךָ אֵל קַנָּא פֹקֵד עֲוֹן
6 אָבֹת עַל־בָּנִים עַל־שִׁלֵּשִׁים וְעַל־רִבֵּעִים לְשֹׂנְאָי׃ וְעֹשֶׂה
7 חֶסֶד לַאֲלָפִים לְאֹהֲבַי וּלְשֹׁמְרֵי מִצְוֹתָי׃ ס לֹא תִשָּׂא
אֶת־שֵׁם יְהוָה אֱלֹהֶיךָ לַשָּׁוְא כִּי לֹא יְנַקֶּה יְהוָה אֵת אֲשֶׁר־
יִשָּׂא אֶת־שְׁמוֹ לַשָּׁוְא׃ פ

Système Psalmodique PSAUME 137 (Sur les rives de Babylone)

קלז

א עַל־נַהֲרוֹת בָּבֶל שָׁם יָשַׁבְנוּ גַּם־בָּכִינוּ בְּזָכְרֵנוּ אֶת־צִיּוֹן׃
2 עַל־עֲרָבִים בְּתוֹכָהּ תָּלִינוּ כִּנֹּרוֹתֵינוּ׃ כִּי שָׁם שְׁאֵלוּנוּ
3 שׁוֹבֵינוּ דִּבְרֵי־שִׁיר וְתוֹלַלֵינוּ שִׂמְחָה שִׁירוּ לָנוּ מִשִּׁיר צִיּוֹן׃
4 אֵיךְ נָשִׁיר אֶת־שִׁיר־יְהוָה עַל אַדְמַת נֵכָר׃ אִם־אֶשְׁכָּחֵךְ
ה יְרוּשָׁלִָם תִּשְׁכַּח יְמִינִי׃ תִּדְבַּק לְשׁוֹנִי לְחִכִּי אִם־לֹא
6 אֶזְכְּרֵכִי אִם־לֹא אַעֲלֶה אֶת־יְרוּשָׁלִָם עַל רֹאשׁ שִׂמְחָתִי׃
7 זְכֹר יְהוָה לִבְנֵי אֱדוֹם אֵת יוֹם יְרוּשָׁלִָם הָאֹמְרִים עָרוּ
8 עָרוּ עַד הַיְסוֹד בָּהּ׃ בַּת־בָּבֶל הַשְּׁדוּדָה אַשְׁרֵי שֶׁיְּשַׁלֶּם־
9 לָךְ אֶת־גְּמוּלֵךְ שֶׁגָּמַלְתְּ לָנוּ׃ אַשְׁרֵי שֶׁיֹּאחֵז וְנִפֵּץ אֶת־
עֹלְלַיִךְ אֶל־הַסָּלַע׃

CHAPITRE II

UNE NOTATION ANACHRONIQUE ETANT DONNÉ SON EFFICACITÉ EXEMPLAIRE

Sommaire

1 - Surprenante efficacité de la notation Tibérienne 63

2 - Circonstances déroutantes de son apparition — deux notations hébraïques l'ont précédée 65

3 - Elle a été assimilée, à la faveur de quelques signes analogues, à la première notation Byzantine : jugée simple « aide-mémoire » 71

4 - Elle se rapprocherait plutôt de la notation Grecque antique, connue du Moyen Age mais non pratiquée 74

5 - Diverses notations surgissent aux premiers siècles de notre ère...
— leurs caractéristiques communes : elles passent inaperçues. Elles sont inefficaces 76

6 - On voit communément la source des notations neumatiques en l'accent latin de pure syntaxe;
— la notation Tibérienne dément quant à elle cette hypothèse : elle est essentiellement musicale 78

7 - Privée de notation, l'Antiquité n'aurait connu que la tradition orale. . .
— la notation Tibérienne ne peut dériver d'une tradition strictement orale 83

I - SURPRENANTE EFFICACITÉ DE LA NOTATION TIBÉRIENNE.

La notation de Tibériade est déchiffrée, pour ses deux systèmes. Et il apparaît bien, ce que nous pouvons avancer avant d'exposer son étude détaillée, qu'elle est la perfection ; vu que, sans la moindre indication théorique, elle a permis de réédifier la cantilation Biblique avec tant de fidélité, que celle-ci surprend par son originalité autant que par son pouvoir expressif ; tout en se révélant, bien qu'archaïque, parfaitement adaptée à sa destination : le culte d'amour, purifié et filial, particulier au peuple Hébreu, si éloigné des cultes païens de certains autres peuples de l'antiquité.

Résumons ses qualités indéniables :

– **économie de signes** : bienvenue lorsqu'on songe aux innombrables versets de la Bible Hébraïque. Affectés d'une notation autre, cette dernière aurait doublé l'importance du Livre, tout en le surchargeant de façon regrettable. La notation, ainsi conçue, passe presque inaperçue ;

– **concision des symboles** : c'est grâce à elle que, malgré le terrain escarpé de cette recherche, ce but a pu être atteint : la reconstitution musicale. Et tout d'abord grâce à cette distinction : degrés fondamentaux, notes ajoutées, si nettement marquée par la disposition du signe, soit au-dessous, soit au-dessus du mot. L'interprétation exacte des seuls signes inférieurs, en leur nombre restreint, peut faire jaillir une musique édifiante ... (1). Cette résurrection n'aurait pu s'effectuer si tous les signes avaient été, par exemple, placés au-dessus du texte verbal ...

Bien entendu, l'économie de signes constatée n'a pu se réaliser efficacement que grâce à la stabilité des sens, autant celle des symboles utilisés, que celle des conventions qui se devinaient, concernant les moyens d'abréviation.

Clarté de sens, et stabilité des valeurs sont bien les qualités premières de cette notation jusqu'ici méconnue.

Perfection encore que la complémentarité effective des deux

---

(1) *Cf. Deuxième partie, Livre I, chap. 3.*

systèmes, peu mais suffisamment différenciés pour permettre de s'intégrer sans équivoque dans les deux formes d'expression de la Cantilation Biblique : prosodie et psalmodie.

Il importe de pénétrer les circonstances de sa naissance ou divulgation, car le mystère reste entier sur ce sujet ; et aussi de rappeler quelles étaient les particularités des autres notations, à la même époque.

C'est parmi les notation dites **neumatiques** (*) que se range la notation « de Tibériade » : notations apparues – pour la majorité – à partir du Moyen Age. Celles-ci, dans leur ensemble, sont jugées imprécises.

Certains signes de ces notations diverses ont quelque analogie avec ceux de la notation qui nous occupe. Ils datent d'une même époque. Pourtant, la perfection de celle-ci, pleinement attestée, nous la fera distinguer des autres notations neumatiques.

C'est ce que ne pouvaient savoir les musicologues qui l'ont jusqu'ici considérée, puisqu'ils ne la connaissaient pas en sa réalité.

On comprendra l'influence qu'a pu avoir sur le jugement de ceux-ci, d'une part : le préjugé profondément enraciné, traditionaliste peut-on dire, de l'imprécision de cette notation (1) ; d'autre part : le fait supplémentaire que les notations neumatiques, elles aussi, ont été jugées **inefficaces**.

Cette corrélation de surface semblait bien apparenter la notation Tibérienne aux systèmes déficients dûs à une époque périmée. Et la question semblait close.

Or nous savons qu'il n'en est rien ... que cette notation est le reflet exact d'une musique qu'elle traduit merveilleusement. Historiquement, le problème doit être repris à la base.

Problème d'histoire de la notation, oui certes, mais bien davantage encore. C'est un problème touchant la musique même, spécifiquement l'histoire de l'évolution de sa propre structure.

---

(1) Cf. *Compléments I et II.*

Cette musique en effet, si elle datait du Moyen Age, serait anachronique. Elle aurait été conçue dans les normes d'un temps révolu, qui avait ses conceptions, ses pratiques... ceci n'est guère pensable, vu sa perfection toute « classique » en même temps que sa spontanéité. Si par contre elle était antérieure, elle prouve que l'idée que nous nous faisions jusqu'ici de la musique antique était fausse. Et cela est capital.

La question, donc, se pose avec acuité : quand cette musique a-t-elle été conçue ?

Lors du décryptage, nous avons étudié techniquement la cantilation restituée (1) ; la situant facilement, il faut le reconnaître, dans son cadre antique présumé.

Mais il ne suffit pas qu'elle s'apparente, dans sa structure, à ce que nous pouvions présumer des musiques antiques (puisque nous ne les connaissions qu'en imagination et étions loin, semble-t-il, de les apprécier comme elles auraient dû l'être) (2). Il faut encore qu'il apparaisse que, en dépit de sa notation supposée postérieure de plusieurs siècles à sa création, elle ait pu se transmettre avec une précision aussi extraordinaire pour être finalement traduite par la notation déchiffrée puisque celle-ci la restitue intégralement. Alors, seulement peut-être, les choses s'expliqueraient.

Quoi qu'il en soit, il nous faut d'abord situer, autant que possible, l'époque et les circonstances en lesquelles fut généralisée la notation Tibérienne, et ce qu'elle représentait pour les hommes de ce temps.

2 - CIRCONSTANCES DÉROUTANTES DE SON APPARITION – DEUX NOTATIONS HEBRAÏQUES L'ONT PRÉCÉDÉE.

La notation de Tibériade (3) est l'œuvre – c'est l'opinion admise actuellement – des maîtres de la célèbre Ecole qui fonctionnait dans cette ville, de la fin du VIIIe siècle au début du Xe siècle : les Massorètes. Il n'est ici question, rappelons-le, que des signes :

---

(1) *Ce dont le lecteur aura la relation détaillée par la suite.*

(2) Cf. *Préliminaires II.*

(3) *Tibériade : siège, dans les siècles précédents, de plusieurs académies.*

nul n'a jamais contesté que cette notation n'ait été que le reflet de l'exacte Tradition (cf. p. 198).

Conjointement, dans cette tentative ultime de sauvegarde de la tradition, les Massorètes de Tibériade fixaient également par écrit, par des signes placés pour la plupart au-dessous des mots – les **interponctuations vocaliques** – l'énonciation exacte de ceux-ci. Précision souhaitable : le texte ancien de la Bible étant totalement privé de voyelles (1), et l'Hébreu n'étant plus utilisé que pour le culte. Enfin, une glose indiquait le sens oublié de certains mots du Texte sacré.

On ne sait en fait quand est apparue exactement cette notation (2). Vraisemblablement pas avant le IXe siècle, avance Paul Kahle, étant donné, dit-il, que des ouvrages importants rédigés tant au VIIe qu'au VIIIe siècle, n'en font pas mention. Même silence au IXe siècle, au vu des rares textes qui nous sont connus, naturellement.

Pourtant, l'expression : **pisqé-te'amim**, de laquelle dérive vraisemblablement le terme générique « te'amim » qui désigne nous le savons les accents de cantilation, était déjà présente dans le Talmud (rédigé avant le VIe siècle, cf. p. 113).

Le plus ancien manuscrit que l'on connaisse, comportant ces signes de cantilation, date de l'an 895 (3).

Pas d'écho, semble-t-il, à cette innovation. Mais c'est dans cette seconde moitié du IXe siècle que le Ga'on *Mar Natronaï* rappelait l'interdiction ancestrale d'ajouter quoi que ce soit au texte des manuscrits Bibliques en rouleaux, à usage sacerdotal ; par conséquent ni signes de vocalisation, ni signes de cantilation (cf. p. 195) (4). Ce rappel prouve que tous ces accents n'étaient pas de

(1) A l'exception de certaines consonnes servant de *« matres lectionnis »*.

(2) *« En vérité les Massorètes furent nombreux, génération après génération durant de longues années. Nul ne connaît, aujourd'hui, l'époque exacte à laquelle ils ont commencé leur œuvre, ni la date à laquelle prirent fin leurs travaux. »* G. E. Weil, Elie Lévita, p. 343.

(3) Cf. p. 122.

(4) Cette règle ne se rapportait pas au *codex* massorétique, destiné à préparer la lecture synagogale en dehors de son exécution publique *(précision qu'il importe de ne pas perdre de vue)*.

nature à provoquer la surprise ...

Le premier traité sur les te'amim que nous possédions, ne date que de 930. Il émane du dernier maître de la « Massorah » : *Aaron b. Mosché ben Ascher,* dont le père avait rédigé le manuscrit des Prophètes conservé au Caire, que nous venons de citer, et dont le grand-père lui-même avait été l'un des fondateurs de cette célèbre école. L'objet de ce traité était essentiellement d'aider l'étudiant à l'énonciation correcte du Texte, selon l'exégèse accréditée alors par rapport à ces signes.

Depuis lors, apparaissent de nombreux manuels de syntaxe grammaticale, tirant leçon des accents ajoutés par l'Ecole de Tibériade, et les interprétant dans le même sens.

Soit dit en passant, il devait bien y avoir quelque raison péremptoire à cela, les écoles et les divergences étant à l'époque nombreuses.

Nous évoquerons plus tard (cf. Complément I) ces interprétations exégétiques des signes de cantilation. D'avance, nous devons dire qu'elles paraissent obscures et peu édifiantes au non-initié.

Fait important, le système de notation n'y est pas abordé comme une invention moderne, plus ou moins bien adaptée à la manière de lire les textes à l'époque, fixant par conséquent une tradition – orale peut-être – mais encore bien vivante. Au contraire, il apparaît comme une représentation graphique de valeurs apparemment connues, mais dont le sens reste énigmatique. On ne saisit pas, de prime abord, pourquoi il en est ainsi.

Que les sources de cette notation soient antiques, et qu'elles soient musicales, les premiers commentateurs ne laissent aucun doute à ce sujet. Ils font remonter la tradition orale de la cantilation à la révélation du Sinaï (1). Certains font remonter les signes

(1) « Ezra aurait fixé tout ce qui est relatif aux voyelles et aux accents. (...) Il est bien entendu que nous parlons seulement de la figure et des noms des voyelles et des accents car la vocalisation et l'accentuation furent enseignées oralement, et données à Moïse sur le Sinaï. » Manuel du Lecteur, ouvrage anonyme, vraisemblablement antérieur au XIIIe siècle, reproduit et traduit en français par J. Derenbourg, in : Journal Asiatique (1870) p. 467.

eux-mêmes à cette haute époque, et prêtent ainsi à controverses ... (1).

Fait significatif concernant notre Clé de déchiffrement, les premiers commentateurs affirment : « Tous les accents (...) ont chacun leur mélodie particulière ; ils suivent des règles différentes, et jamais deux d'entre eux ne se ressemblent tout-à-fait. » Et ils ajoutent : « autrement le nombre en serait moins considérable. » (2).

Pourtant, la musique n'est pas l'objet de leur propre recherche. Ils avouent même – sans s'y arrêter – que sa tradition est en leur temps **divergente** entre les diverses communautés (3). Ils sont rivés à la syntaxe grammaticale.

Si les divergences mélodiques avaient été minimes, si la Tradition leur avait apporté, à peu de choses près, la musique que la Clé a permis de reconstituer, nul doute qu'ils n'eussent eu le besoin de chercher, dans les signes, une évocation de la syntaxe théorique. La musique aurait accompli sa véritable mission : sa mission initiale ...

Il se confirme donc que la musique que nous retrouvons était tellement ancienne, même à l'époque où fut propagée sa notation, que sa tradition était déjà faussée (si tant est que les traditions diverses eussent une source unique).

D'autre part, il apparaît clairement que ces maîtres de Tibériade, s'ils ont été les créateurs de cette notation – comme on le croit de nos jours – ne connaissaient pas eux-mêmes l'exacte teneur musicale que recélaient ces signes qu'ils fixaient pour tra-

---

(1) Répondant à l'affirmation du ga'on Mar Natronay que les signes de cantilation ont été révélés au Sinaï : *« C'est la valeur des neumes qui a été révélée au Sinaï à Moïse, mais la forme des symboles est l'œuvre des scribes. »* Commentateur anonyme du « Mahzor Vitry, compilé par Rabbi Simha de Vitry aux environs de 1100 ; cité par G.E. Weil, Elie Lévita, p. 332. (cf. p. 145).

(2) *Manuel du Lecteur, op. cité, p. 476.*

(3) *« De toute façon les interponctuations Tibériennes ne ressemblent pas aux nôtres et aucune des deux ne ressemblent aux interponctuations en usage dans le pays d'Israël. »* Mahzor Vitry, déjà cité (cf. G.E. Weil, Elie Levita, p. 332 ; cf. également : I. Adler, Musique Juive, in : Encyclopédie de la Musique (Fasquelle), t. II, p. 647).

duire, scripturairement, les valeurs traditionnelles. Sinon, pourquoi n'en auraient-ils pas précisé le sens ? Pourquoi se seraient-ils bornés à n'en déduire que d'inconsistantes règles de syntaxe ?

Si étrange et même redoutable que cela paraisse, cette remarque explique déjà, historiquement, bien des choses ...

Il faut croire en effet que la tradition musicale orale était gravement endommagée, déjà bien des siècles avant que n'apparaisse la notation de Tibériade puisque, antérieurement à celle-ci, deux notations avaient pu voir le jour : l'une « Palestinienne », l'autre « Babylonienne », et qu'elles comportaient, différemment, un nombre de signes plus restreint.

Est-il pensable que Tibériade ait ajouté arbitrairement des valeurs nouvelles à celles que la Tradition avait reçues ?

L'objectif de ces Maîtres n'était certainement pas d'innover en ce sens. Ils ne se sont bornés, en tous points, qu'à fixer la tradition, développant à ces fins semblerait-il, le nombre des signes (1). D'autre part, si ces valeurs nouvelles représentées n'avaient pas été liées aux dénominations ancestrales, elles auraient été repoussées par les Grammairiens contemporains ; et il n'en a pas du tout été question.

D'autre part encore, si nous avons pu reconstituer la cantilation des anciens Hébreux, c'est bien grâce à l'ensemble des signes massorétiques de Tibériade ... aucun d'eux ne pourrait être retranché sans faire gravement tort à cette musique si concise dans son expression.

Les trois notations présentent néanmoins des corrélations. Tout d'abord, elles ont trois signes communs : ׀ ◠ ┘ (2). Mais il faut convenir que, dans les deux premières, ceux-ci ont une utilisation assez généralisée (cf. p. 196).

Pourtant, ils se distinguent des autres signes. En effet, en dehors de ces trois signes caractéristiques, la notation Palestinien-

(1) Point de vue qui ne rallie pas tous les suffrages, étant donné qu'il s'agit d'une *Tradition*. (cf. p. 122).
(2) Selon certains Hébraïsants : ┘ ne figurerait pas dans la notation Babylonienne antérieure ; selon certains autres, ce signe y figure également (cf. *P. Kahle, Massoreten des Ostens,* planche 3 - 1966 - Hildesheim).

ne archaïque n'utilise que des points ; quant à la notation Babylonienne, elle n'utilise, (toujours en dehors de ces signes particuliers) que de simples lettres (qui ne sont, chacune, que l'initiale du nom de l'accent qu'elle représente).

Cette différenciation de base est certes à retenir. On peut croire en effet que ce n'est pas par hasard qu'elle s'est établie, et voir en ce point commun la preuve que les accents étaient de haute tradition rangés en deux classes, comme l'atteste la notation Tibérienne.

Mais le nombre plus restreint des signes dans les premières notations, (un signe Tibérien couvre trois signes Palestiniens ou Babyloniens, cf. p. 188) témoigne qu'à l'époque où elles apparurent, les valeurs musicales étaient déjà négligées et par conséquent, oubliées.

Ces notations devaient seulement souligner la « **dichotomie** » (1) acceptée du Texte (comme en témoigne l'actuelle tradition) : le dessin mélodique, accessoire, intervenant en surcroît, et non **motivant** la ponctuation ; alors que la cantilation reconstituée dicte les arrêts du texte, détermine leur importance relative.

Lorsqu'apparut la notation Palestinienne, les signes sans doute légitimaient la tradition en usage (2). L'autre tradition, celle qu'attestaient les dénominations au sens oublié (en plus grand nombre), celle-là n'avait plus cours. Cela est évident.

Du reste, la notation Palestinienne semble n'avoir été qu'un moyen mnémotechnique utilisé pour fixer des formules adoptées à une époque déterminée. Elle n'a aucunement le caractère définitif de la notation de Tibériade. Elle aurait consisté tout d'abord en des sortes de sténogrammes isolés. Seules en effet, les syllabes accentuées étant présentées, accompagnées de leurs accents respectifs (3).

Malgré ces divergences, les trois notations présentent, nous

(1) *Division par le sens.*
(2) *Aucun commentaire contemporain n'en fit mention.*
(3) *Il s'agit des « serugin » . Les textes Palestiniens sont seuls connus de ce genre, mais les serugin sont mentionnés dans le Talmud de Babylone, Yoma 38a et Gittin 60a.*

l'avons vu, des points communs. Le fait ne peut laisser indifférent.

En dépit de son apparition plus tardive, la notation Tibérienne fut jugée par l'élite, la plus conforme à la tradition ancestrale. Elle supplanta la notation Palestinienne archaïque et, sous son influence, la notation Babylonienne se « compliqua » dans le monde de ceux qui tenaient à conserver ce système scripturaire, en adoptant toutefois les amendements prescrits.

Somme toute, les exégètes de ce temps avaient de bonnes raisons de lui faire crédit : elle fixait bien l'exacte Tradition.

3 - ELLE A ETE ASSIMILÉE – A LA FAVEUR DE QUELQUES SIGNES ANALOGUES – A LA PREMIERE NOTATION BYZANTINE : JUGÉE SIMPLE « AIDE-MEMOIRE ».

Il peut paraître curieux que, en dépit des deux notations Hébraïques antérieures à la notation de Tibériade, les musicologues aient cherché à celle-ci une source étrangère ; et cela bien que certains des signes qui la composent aient été utilisés auparavant (notamment en Palestine). Mais on ne connaît l'existence de ces notations antérieures que depuis un siècle à peine (cf. p. 21) ; il importe de le rappeler ici.

C'est à la première notation de Byzance, dite « ekphonétique (notation elle aussi réservée à la « **lectio solennis** » : lecture solennelle des Textes saints), que la notation déchiffrée ici fut assimilée par certains musicologues.

La notation ekphonétique comportait, elle aussi, quelques signes semblables à ceux de Tibériade : il sembla propice et de bon aloi de faire dériver celle-ci de son imposante concurrente. La notation ekphonétique n'était dit-on qu'un « aide-mémoire ». L'imprécision de la tradition Hébraïque semblait ainsi légitimée, si l'on voulait bien ne pas pousser plus loin l'investigation ...

Nous penchant sur la notation ekphonétique et ses propres problèmes, convenons que rien ne justifiait qu'on en fasse dériver la notation Hébraïque ; que c'était là une hypothèse sans fondement, et que de plus, elle n'expliquait rien ...

– La première notation Byzantine ...

Situons tout d'abord celle-ci dans l'Histoire. Fait curieux, l'en-

treprise est à peine plus aisée qu'en ce qui concerne la notation de Tibériade.

Sa « voisine » apparaît sensiblement à la même époque, mais elle n'est guère circonscrite.

Pleinement constituée au IXe siècle, elle connut, selon les spécialistes (1), deux siècles au moins de gestation (la notation Palestinienne remonte plus haut, nous le savons).

Nous remarquons, il est vrai, que six des douze signes principaux de la notation ekphonétique sont présents dans la notation Tibérienne : / \ ∿ ⸗ ⸜ ⁘

S'appuyer sur cette ressemblance pour avancer qu'ils aient eu, en l'une et l'autre notation, une même valeur, était pourtant aléatoire. On cherche à établir des corrélations entre les notations Hébraïques successives à cause de quelques signes communs, et cela reste problématique. C'est également le cas ici.

On n'est guère avancé, lorsqu'on apprend que la notation ekphonétique est encore, à l'heure présente, indéchiffrée.

En effet, la notation ekphonétique est à peu de choses près lettre morte ; et c'est indirectement seulement que l'on conjecture sur sa signification présumée.

Certains tableaux mnémotechniques des signes de cette première notation des Byzantins figurent en fin de quelques manuscrits Byzantins d'époque postérieure : ceux-ci sont rédigés en notation « paléobyzantine » (2) *(la seconde en usage à Byzance).*

Les signes ekphonétiques recevant, en regard, une interprétation moins fermée en ces tableaux, faute d'indices plus sûrs, il a été finalement déduit qu'ils avaient bien effectivement le sens que leur donnait cette transcription. Mais rien ne le prouve.

Nous avons, en la seule tradition Hébraïque, tant d'exemples d'interprétations divergentes données aux mêmes signes massorétiques, que l'on peut rester sceptique.

---

(1) Cf. C. Hoeg, Notation ekphonétique, t. I, fasc. II, p. 108.

(2) Cette notation (jugée « plus musicale ») fut également utilisée à Byzance dès le Xe siècle, mais son usage persista pendant plusieurs siècles : elle est moins hermétique.

D'autant plus que les tableaux mnémotechniques dont il est question ne sont pas tracés par la même main que le reste des manuscrits en fin desquels ils figurent. De savants spécialistes situent l'adjonction de ces tableaux à plus de 100 ans après la rédaction des manuscrits où ils se trouvent. C. Hoeg a fait une étude fort poussée des anciens manuscrits byzantins. C'est de lui que nous tenons ces précisions (1).

L'interprétation paléobyzantine donnait une valeur mélismatique à chaque signe ekphonétique. Mais cette valeur, elle aussi, reste indéterminée, car cette notation elle-même n'a pu être encore vraiment approfondie (2)... *Corrélation de fortune que celle qui voulait, pour ces faits, imposer à la notation Tibérienne une valeur si précaire.*

La notation ekphonétique s'avère prolixe ; les signes, fort nombreux, y diffèrent d'un manuscrit à l'autre. La notation qui nous occupe, pour l'ensemble des Livres de l'Ancien Testament, reste rigoureusement la même ; que ce soit pour le système prosodique ou pour le système psalmodique.

Il apparaît que les signes ekphonétiques ont été interprétés (postérieurement) comme des mélismes, qui restent pour nous indéterminés ... Nous savons maintenant d'expérience que la notation massorétique de Tibériade est un exemple de précision et que les signes, en leur majorité, y représentent non des mélismes, mais des degrés musicaux ...

Force nous est de conclure que, seule, la forme des signes présente quelque analogie entre les deux notations et que rien ne fonde ce que l'on a pu avancer soit que la signification présumée imprécise de la notation Hébraïque devait être assimilée à celle, inconnue, de la première notation Byzantine.

Là n'est pas sa source ni celle, on l'imagine, des deux notations

(1) C. Hoeg, Notation ekphonétique, t. I, fasc. 2, p. 5 etc ... et surtout p. 19.
(2) « ... *le scribe a ajouté pour chaque groupe un petit motif mélodique, indiqué en notation proprement musicale. La notation employée est — malheureusement — celle qu'on appelle « paléobyzantine », ce qui revient à dire que les signes n'ont pas une valeur diastématique précise* ». C. Hoeg, La Notation Ekphonétique, op. cité, p. 22.

Hébraïques antérieures : il faut chercher ailleurs ...

4 - ELLE SE RAPPROCHERAIT PLUTOT DE LA NOTATION GRECQUE ANTIQUE, CONNUE DU MOYEN AGE MAIS NON PRATIQUÉE.

Il existait au Moyen Age une notation exposée dans les traités, enseignée dans les académies de Musique, un peu partout dans les pays de civilisation Gréco-romaine : c'est la notation Grecque.

Elle remonte, pour le moins, au IVe siècle avant notre ère. Il est donc naturel de chercher si elle présente quelques points communs avec celle des « Massorètes », objet de notre décryptage. Son étude nous offre en outre l'avantage de pouvoir établir une confrontation entre l'une et l'autre, puisque la valeur des signes qu'elle utilise nous est aussi bien connue que l'est, pour nous maintenant, celle des signes massorétiques.

La notation Grecque offrait cette particularité, que l'on a refusée aux notations neumatiques, de représenter chaque degré musical par un signe distinct. Nous voici plus près de la valeur véritable des signes de Tibériade, que lorsque nous prenions les tableaux paléobyzantins comme témoignage de leur valeur mélismatique supposée.

Il est vrai que la notation Grecque était alphabétique : c'est-à-dire que chacun des degrés de l'échelle musicale y était représenté par une lettre de l'alphabet (1).

La divergence n'est pas si grande ; nous ferons le point un peu plus loin, à ce sujet.

Cette première notation de sens connu, (dont les traités antiques nous donnent l'exacte valeur) était un système très concis, tout au moins pour la musique qu'il avait à traduire.

Elle avait, plusieurs siècles déjà avant notre ère, la qualité de préciser le mode.

Il apparaît curieux que, plus de mille ans postérieure, la nota-

(1) *Faut-il rappeler que dans la solmisation, on dénomme encore actuellement par des lettres les degrés successifs de la gamme :* A = *la*, B = *si etc ...*

tion ekphonétique n'ait pu être qu'un vague aide-mémoire. Cette récession porte à réfléchir.

La notation grecque était, à l'origine (que l'on suppose pouvoir situer au VIe siècle avant notre ère), plus spécialement instrumentale (1). Il n'est pas surprenant qu'il en soit ainsi ; nous verrons au chapitre suivant que cela s'explique (cf. pp. 92, 94). C'est plus tardivement qu'apparut une notation réservée à la musique purement vocale ... mais celle-ci, autre fait curieux, tomba en désuétude avant sa devancière. (2).

Brève destinée d'un moyen de représentation instauré, cela va de soi, par de savants spécialistes. Défectueux ou insuffisant, sans doute ...

La notation instrumentale, qui seule survécut, restait en fait théorique. Elle était enseignée, mais non pratiquée, sauf de rares traces d'utilisation.

La musique, dit-on, se transmettait oralement ... Comment des générations de musiciens ont-ils pu abandonner la tentative d'une réalisation si souhaitable, sans seulement faire quelques essais d'amélioration. On peut en effet se le demander ; tout au moins au point actuel de la connaissance courante des faits ...

C'est ainsi que, délaissée, cette notation – bien qu'elle figurât sur quelques manuscrits des poètes – ne fut même plus recopiée par les scribes des siècles qui suivirent. Ceux-ci ne sachant pas ce que les lettres surplombant le texte pouvaient bien signifier, négligèrent d'en tenir compte (3), nous privant ainsi de témoignages précieux de cette musique, dont il ne reste qu'une poignée de manuscrits ...

---

(1) O. Tiby, Notation musicale des Grecs, in : Histoire de la Musique, p. 401 (Gallimard).

(2) *O. Tiby, op. cité, p. 402.*

(3) *« Les scribes qui, de siècle en siècle, transcrivirent et, ainsi, transmirent la partie littéraire de leurs productions lyriques, ignorant, déjà dès la fin de l'Antiquité, la signification musicale des lettres, négligèrent de les recopier ». R. Bragard, (Notation de la musique) Grecque, in : Larousse de la Musique, t. I, p. 411.*

5 - DIVERSES NOTATIONS SURGISSENT AUX PREMIERS SIECLES DE NOTRE ERE – LEURS CARACTERISTIQUES COMMUNES : ELLES PASSENT INAPERÇUES. ELLES SONT INEFFICACES.

Accordant à la notation Grecque, comme par le passé, le domaine presque exclusif de la pure théorie au sein des académies, plusieurs notations surgissent au début de l'ère chrétienne.

Elles naissent un peu partout autour du bassin méditerranéen : en Arménie, IVe siècle ; en Syrie, Ve siècle ; en Palestine, en Espagne, VIe siècle, en Gaule, etc ...

Différents de forme dans l'ensemble, leurs signes présentent de l'une à l'autre quelques similitudes. Les points dont est composée la notation Syrienne évoquent ceux de la notation Palestinienne, qui précède peut-être le VIe siècle. Les neumes de la notation Arménienne et ceux de l'Europe occidentale sont assez proches des signes Byzantins (ainsi que ceux de la notation Tibérienne, nous l'avons constaté).

Mais les systèmes sont différents. Et ils se forment presqu'aux mêmes temps, dans des régions fort éloignées.

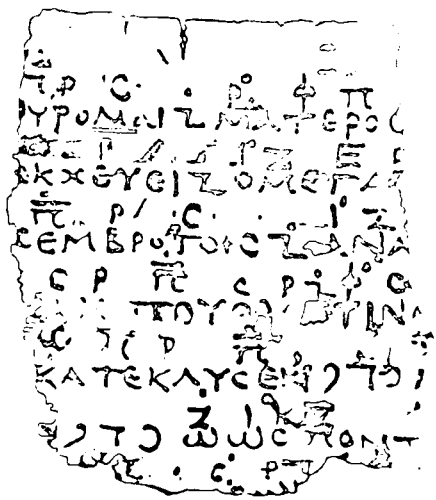
Le fait que les signes de ces diverses notations présentent, de l'une à l'autre, quelque analogie ne signifie pas qu'ils aient une même valeur. L'analogie qu'ils peuvent présenter avec certains des signes de la notation ekphonétique ne prouve pas, d'autre part, que ces notations en dérivent, puisqu'elles la précèdent, pour la plupart.

Précisant que les signes ekphonétiques sont « non dénués de ressemblance avec les neumes (occidentaux), Dom Suñol et d'autres érudits ont montré la fragilité de cette ressemblance, et le peu de raisons qu'il y a à faire intervenir Byzance pour relier l'antiquité Gréco-romaine et l'Occident médiéval. » (1).

Par leur principe, ces notations pourtant, que ce soit l'une ou l'autre, se distinguent de la notation Grecque.

---

(1) *M. Pincherle, Histoire illustrée de la Musique, p. 217, note 4.*



NOTATION GRECQUE (Ier Siècle).
Fragment d'un chœur d'Oreste d'Euripide.
(Les valeurs musicales sont notées en alphabet Ionien).

La notation Grecque alphabétique range rationnellement les sons, comme le feraient des nombres ... (cf. p. 77).

արեղակն։ և ընդ հրեշտակս երգէին՝
փառք ի բարձունս աստ։
Եւ հոգի ծանգեցար լուսաւորեալ զա-
բարձս։ ամ։ Զրդանն թրութեան արեղակին
տէր փառք քեզ։ Զ։ ընար ի յայրի՛ն
ընծայեցաւ բերթղեհէմ։ ամ։ Հովուանց
յայտնեցար երկրպագեալդ ի մոգուց։
ամ։ Լաւ մեք երգեսցո՛ւք որ ի կու-
սէն մարմնացար։ ամ։
Ընտրեի՛ զքեզ էակի՛ց բանդ հօր։
որ էիր յառաջ քան զյաւիտեան։
և եկիր ի փրկութի՛ ըստեղծուածոց
քոց։ ըզ քեզ ծրնեմք աստ հաւրցն
մերոց։ Զ։ ընար ի կուսէ՛ անձառ մի-
ութիւն։ անբաժա՛ն նեղի և միշտ գոլով
ոչ մեկնեցար ի հայրական ծոցոյ։ ըզ։
Յընծութի՛ սանեսցո՛ւք ընծընուն
քո աստ։ որ յայտնեցար մեզ լոյս ի լու-
սոյ։ և լուսով քո լեցեր ըզ սիրեալս։
ըզ քեզ օրհ։ Զ։ ոչ ծրեալ սեռա՛ն ընդ
տէր օրհնե՛ցէք։ Ե՛ռ։ ՄՇ։ բարձր ա-

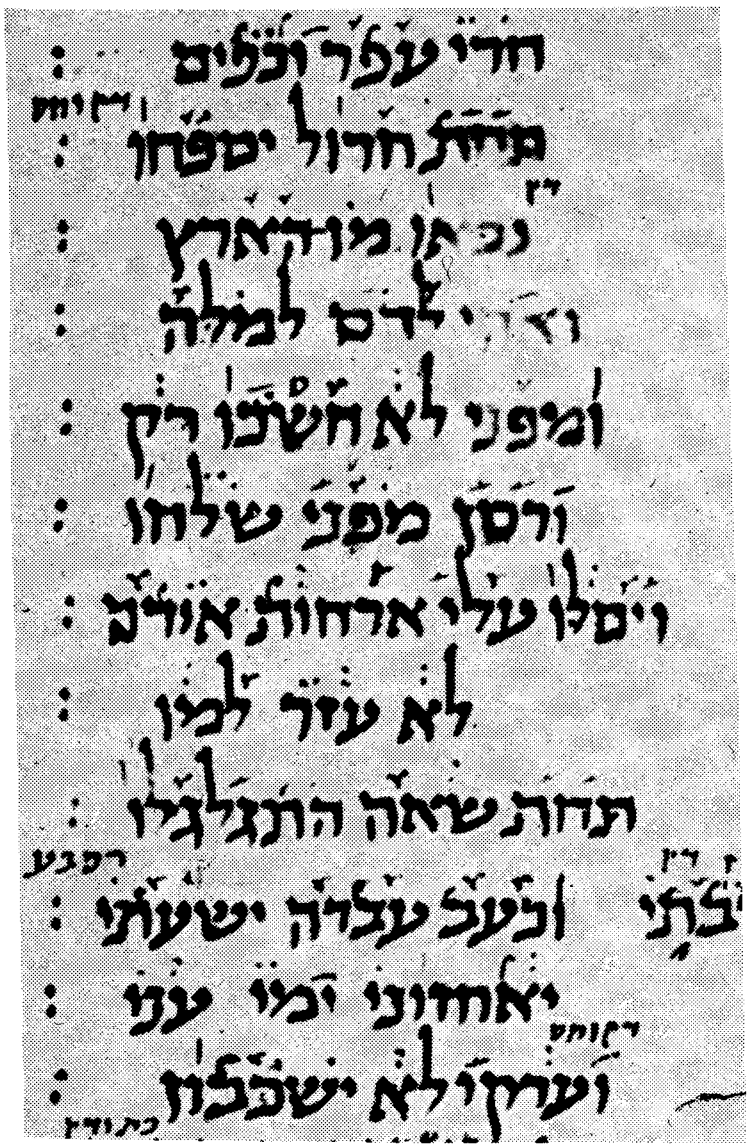
NOTATION ARMÉNIENNE

Fragment du Charakan (IVe siècle) en notation ancienne.

Au premier siècle de notre ère les notations neumatiques naissent un peu partout autour du bassin méditerranéen ... (cf. p. 76).

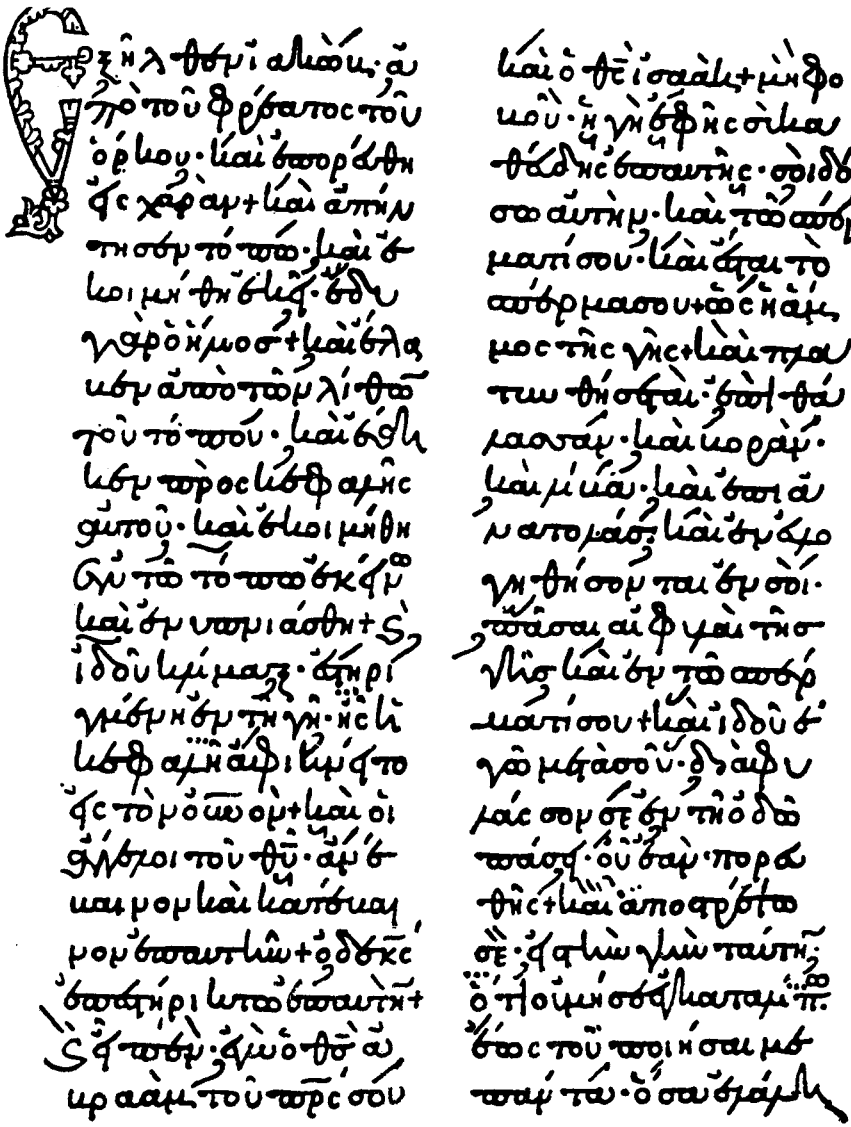
Leurs caractéristiques :

– Elles représentent les sons par des symboles (cf. p. 77).



NOTATION HÉBRAIQUE BABYLONIENNE SIMPLE (VIe siècle ?).

Deux notations hébraïques de la cantilation Biblique existaient antérieurement à la Notation dite « de Tibériade ».
Attestant une tradition musicale gravement endommagée, elle comportait – différemment – un nombre de signes plus restreint (cf. p. 69).



PREMIERE NOTATION BYZANTINE – EKPHONÉTIQUE – IXe siècle
réservée à la lecture des textes sacrés

Cette notation comporte quelques signes similaires à ceux de la notation « de Tibériade » ... (cf. p. 59).
S'appuyer sur cette ressemblance pour avancer qu'ils aient eu, en l'une et l'autre notation, une même valeur, était aléatoire (cf. p. 72).

La notation grecque « range » les sons en un ordre rationnel, comme le feraient des nombres. Les notations neumatiques les représentent, soit par des symboles suggestifs, soit mieux encore, par des signes diastématiques (*) ; ceux-ci étant les précurseurs de notre notation moderne, qui a perfectionné cette représentation diastématique par les notes et leur support commun : la portée.

Il est vraiment très surprenant que nombre de notations de même ordre soient apparues presque simultanément, sans se ressembler tout-à-fait ...

Ce qui attire d'autre part l'attention, c'est que nulle part l'instauration de ces notations n'éveille de commentaires (1). La nouveauté du fait aurait dû les faire affluer ; nul n'y fait allusion. Lorsque ces commentaires apparaissent, déclare O. Fleisher, c'est pour déplorer l'inefficacité des systèmes utilisés (2).

Celui-ci remarque avec raison qu'il est surprenant que des systèmes apparaissent et soient jugés dès l'origine inefficaces (3). Mais était-ce bien la valeur originelle des signes qui était contestée ? L'évolution musicale a pu jouer son rôle ! (4).

Les analogies de signes, la similitude de conjonctures incitent à tenter un rapprochement ... mais le peut-on dans cette incertitude des valeurs symbolisées ? Les signes subissaient des modifications selon le lieu et le temps ... ce qui fait que ces notations sont actuellement à peu près indéchiffrées.

Bien différent est le cas de la notation Tibérienne, dont la perfection est désormais attestée. C'est d'une base affermie que nous pouvons à son sujet scruter l'histoire.

Les premiers commentateurs sont de la première heure. Sans se plaindre — comme ceux des autres notations neumatiques — ils se sont montrés néanmoins fort embarrassés des relations, inconnues pour eux, des signes en présence.

---

(1) *Nous l'avons constaté, pas davantage en Palestine (cf. p. 70).*
(2) *O. Fleischer, Neumen-Studien, p. 25.*
(3) *O. Fleischer, ibid p. 25.*
(4) *Il n'y a pas de traces de contestations en Palestine : il est vrai que la Tradition (en cours) y était rigoureusement observée ... (notons pourtant qu'elle concernait l'exégèse* (cf. p.68).

D'autre part : dans sa présentation du début, cette notation fut adoptée **telle quelle**. Elle ne subit aucune modification. Elle fut intégralement respectée (cf. Annotation).

Notation incomprise et pourtant adoptée. Sans nul doute, la notation de Tibériade est née en marge des préoccupations cultuelles de son époque ... ou avant.

6 - ON VOIT COMMUNEMENT LA SOURCE DES NOTATIONS NEUMATIQUES EN L'ACCENT LATIN DE PURE SYNTAXE.
– LA NOTATION TIBERIENNE DEMENT QUANT A ELLE CETTE HYPOTHESE – ELLE EST ESSENTIELLEMENT MUSICALE.

a) Une affirmation mal fondée ...

Si l'on en croyait A. Le Guénnant, qui a brossé sur le sujet un tableau particulièrement tendancieux, les notations neumatiques seraient dérivées de l'accent latin.

Il ne craint pas d'affirmer : « Nos neumes actuels ne sont que la mutation graphique, la **reproduction perfectionnée** de deux signes qui, à l'origine de la notation Grégorienne, furent empruntés à la **grammaire latine** : l'accent aigu ʾ , l'accent grave ʿ (...) d'ordre grammatical (...) tenant au mot en tant que mot (...) nécessaires en certains cas pour en préciser le sens. » (1).

Cette allégation est d'autant plus grave qu'il dit d'autre part : « la vérité est que nous sommes ici en face d'un art **d'aboutissement** riche de substance musicale et de vie rythmique, parvenu à son état classique à l'époque de Saint Grégoire (VIe siècle) et ayant acquis, grâce au génie Romain, cette mesure, cette ordonnance logique, cet équilibre architectural qu'on ne saurait lui contester. » (2).

Vraisemblablement, il fait fort peu de cas de la musique ayant précédé le plain-chant. Il faut concéder qu'il n'est pas le seul.

Quant à l'accent verbal, Le Guénnant donne à ce modeste signe une influence bien étendue puisque, de lui, il fait procéder toute

---

(1) *Le Guénnant, le Chant Grégorien, in : La musique des origines à nos jours, p. 102.*
(2) *Le Guénnant, ibid p. 99.*

la vraie musique ... tout au moins celle que nous connaissions (1).

Cette opinion, bien que plus nuancée, a été celle de plusieurs musicologues.

Mais l'étymologie du mot même, accent : *« ad cantus »*, nous révèle autre chose. Elle désigne sa propre origine : le chant. Car c'est justement sa nature assimilable au chant que ce terme précise : « ad cantus » veut dire en effet : « à la manière d'un chant » ; cette locution ne démontre pas que l'accent, moyen significatif de syntaxe verbale ou même simplement de grammaire ait eu l'antériorité sur le chant, la mélodie ... , mais plutôt le contraire.

Réduire à une inflexion, simple nuance verbale, la source de toutes ces musiques représentées par les notations neumatiques, inflexion élargie peu à peu (grâce au génie Romain) jusqu'à devenir la mélodie que nous connaissons, c'est nier du même coup toute la musique antique.

b) L'accent Latin : historique.

Existe-t-il un lien si étroit de gestation entre l'accent des notations neumatiques et l'accent verbal ? Nous nous devons d'approfondir cette hypothèse pour le moins hardie. Sur quoi se fonde une affirmation qui jette à bas toute la musique antique ?

Certainement sur le fait qu'aucune notation musicale connue n'a précédé ces notations neumatiques, si ce n'est la notation Grecque, différente, nous l'avons vu.

Quand est né l'accent, signe graphique, de nature verbale ? Il a paraît-il été inventé par Aristophane de Byzance, trois siècles avant J.-C. Cet accent, de trois ordres à l'origine : ascendant, descendant, alternant (circonflexe) aurait permis de ponctuer nombre de poèmes latins.

Cela est fort plausible. Et de cette pratique, purement ver-

(1) Il est vrai qu'il eut, en cela encore, des précurseurs puisque, « *vers 850, Aurélien de Réomé définit la science de « l'Harmonique » comme celle qui distingue, dans les sons, l'accent grave de l'accent aigu ; il en donne, mais sans notation, un exemple tiré de la cantilène grégorienne* ». (cf. *A Machabey, La Notation Musicale*, p. 49).

bale, a dû résulter même ce genre de cantilation tout particulier, qualifié par Cicéron : « chant obscur » (1). *Encore faut-il observer que c'est la musique ainsi confectionnée qui était jugée « obscure » par Cicéron ; ce qui laisse penser qu'une autre musique existait alors, celle-ci clairement formulée et qui par surcroît ne devait rien aux Romains ... Mais poursuivons.*

Accueilli assez froidement par ses contemporains qui, notons-le en passant, assuraient pouvoir fort bien s'en passer (ce que la teneur du chapitre III explique) (2), *l'accent n'eut qu'une évolution sporadique dans les siècles suivants.*

A. Machabey nous décrit cet historique avec un soin dont nous lui gardons reconnaissance car, ainsi qu'il le concède lui-même, peu de musicologues ont pris la peine d'expliquer cette filiation supposée (3).

Au siècle suivant (IIe siècle avant notre ère), Aristarque de Samothrace aurait repris et complété l'œuvre de son maître. Puis il faudrait attendre Denis de Thrace (1er siècle de notre ère) pour en avoir un exposé complet ; il n'est toujours pas question de notation musicale...

A. Machabey en déduit : « ce procédé devait retrouver une faveur inattendue dans le grec chrétien, le syriaque, l'arménien, l'éthiopien et l'hébreu. » (4). Sur cette dernière influence, nous restons bien entendu tout-à-fait sceptiques. Mais également sur les autres, car les notations neumatiques chrétiennes ne sont apparues que beaucoup plus tard (5) et rien de précis ne fait dériver celles-ci d'une syntaxe purement verbale.

c) Les notations Byzantines ont le même fondement musical que les notations Grecque et Tibérienne.

Cette filiation supposée offre le grave inconvénient d'amoindrir le caractère « musical » des premières notations neumatiques ; elles semblent plus syntaxiques que tonales (et cette allégation

(1) **A Machabey, ibid p. 29.**
(2) *Cf. p. 98, notamment.*
(3) **A. Machabey, ibid pp. 28, 29.**
(4) *Cf. La Notation Musicale, p. 29.*
(5) *Cf. p. 76*

est incontrôlable).

La cantilation Biblique reconstituée à l'aide des signes de Tibériade dément, quant à sa notation particulière, une nature semblable. Elle la démontre essentiellement « musicale ».

Mais en ce qui concerne Byzance, il apparaît qu'il pourrait en être de même, en dépit des hypothèses restrictives. R. Verdeil le précise : « Les graphismes des signes de « lecture expressive » **servirent de base** (1) aux notations postérieures. Les Byzantins édifièrent leur système de chant sur le principe suivant : les neumes n'indiquent pas des notes déterminées, mais une suite d'intervalles **partant de la première note, tonique dominante médiante ou autre, elles-mêmes déterminées par des signes spéciaux : martyries (2), pour aboutir au son fondamental de la tonalité. » (3).**

Puisque les signes Byzantins les plus anciens servirent de base à ceux qui les suivirent, pourquoi serait-ce par la suite seulement que les signes prirent une valeur musicale ? A la lueur de la notation ici déchiffrée, cela apparaît un préjugé ... Il se dessine alors une corrélation – cette fois constructive – entre notation Byzantine et notation Tibérienne : elle réside pour chacune d'elles en la fixation de degrés fondamentaux déterminés par des signes spéciaux, desquels débouchent des notes ajoutées ne représentant, elles, que des degrés subordonnés ; la phrase concluant pour chacune sur la note principale de la tonalité.

Cette précieuse précision de R. Verdeil prouve le fondement non pas indéterminé, non pas « atonal » de la notation Byzantine, mais strictement ***musical*** *autant pour cette notation que pour la notation Tibérienne.*

Que les mélismes traduits par la notation ekphonétique, cédant à une mode qui s'était infiltrée, soient apparus de plus en plus envahissants, représentés par des signes variés qui rendaient leur

---

(1) *C'est nous qui soulignons.*

(2) *En effet, nous ne sommes pas si éloignés de la distinction qui s'est affirmée, en notre décryptage, entre les signes inférieurs et les signes supérieurs de la notation Tibérienne* (cf. p. *48*).

(3) **R. Verdeil, La Musique Byzantine, in : Larousse de la Musique, t. I, p. 143.**

traduction problématique à moins de connaître préalablement la mélodie notée, c'est tout-à-fait plausible ; mais cela n'empêche pas que la cantilation ainsi notée était, comme la cantilation des Hébreux, de nature musicale, et ne dérivait pas du « chant obscur » ... Il était important de s'y arrêter.

d) La notation Tibérienne semble la plus archaïque.

Et cela rapproche la notation ekphonétique, comme la notation Tibérienne, du reste, de la notation Grecque reléguée.

On ne peut nier en effet que la notation Grecque soit « musicale » et les deux autres, cela se confirme, le sont aussi ...

Les trois notations s'appuient sur des degrés fondamentaux déterminés, appartenant à des échelles tonales. Elles en font saillir des mélismes, l'une comme l'autre, qui réintègrent à plus ou moins brève échéance, soit le degré en cours (notation Grecque et Tibérienne) soit en fin d'incise, la tonique (notation ekphonétique) : fondement compatible avec la saine musique.

Par contre, ce qui distingue la notation Hébraïque ... (nous pouvons l'affirmer parce que nous connaissons maintenant son sens) de la notation Grecque, c'est la « figuration » suggestive des degrés musicaux. Elle « parle » à l'œil, sans conteste : soit grâce à des symboles fixes attachés à une fonction tonale, soit par des signes conventionnels indiquant les notes ajoutées, la plupart déjà diastématiques. Cette particularité est le fait des notations neumatiques, dès l'origine ; alors que la notation Grecque alphabétique ne présente ces signes qu'« ordonnés », ce qui implique le raisonnement.

Raisonnement rendu d'autant plus nécessaire, que les degrés représentés alphabétiquement appartenaient à un système global de seize sons, qui embrassait la totalité des échelles partielles utilisées par un mode ou un autre. Ce qui fait que le lecteur devait effectuer un travail intellectuel d'ajustement pour assimiler l'étiquetage alphabétique généralisé des degrés, à la fonction des degrés retenus, non représentés, constituant l'échelle partielle utilisée.

Certes, par la position des lettres : normale, couchée ou retournée, l'altération exacte des degrés était signifiée dans les lettres

elles-mêmes, le mode s'en trouvait précisé. Mais cet examen nécessitait une certaine concentration. « A vue », ces diverses précisions – qui théoriquement sont valables – par la complexité qu'elles engendraient, devaient rendre la lecture malaisée ; en certains cas, impossible.

Particularités d'où la notation Grecque, bien accueillie dans les académies de Musique, tira sans doute sa décadence.

La notation Tibérienne, moins ambitieuse il est vrai, ne présente pas de tels inconvénients. Les mélismes y sont sobres, les fonctions des degrés précisées ; ces corrélations nous amènent à penser que notation Grecque et notation Tibérienne (elle tout au moins) auraient pu être contemporaines. La Grecque étant même plus évoluée que l'autre.

Elle précise en effet le mode ; elle comporte des signes rythmiques : sons et même silences (utilisés, il est vrai, seulement en certains cas). La notation Hébraïque ne précise pas le mode, elle ne comporte aucun signe rythmique...

Ainsi la notation Hébraïque aurait fort bien pu être utilisée plusieurs siècles avant la destruction de Jérusalem, dans le millénaire précédant notre ère. Précieux augure pour la conclusion de ce chapitre.

7 - PRIVÉE DE NOTATION, L'ANTIQUITÉ N'AURAIT CONNU QUE LA TRADITION ORALE ...

a) Tradition orale grégorienne ... jugée peu concevable.

N'oublions pas, en remontant ainsi le cours de l'histoire, que les notations neumatiques méditerranéennes n'apparaissent que plusieurs siècles après la notation Grecque et que, jusqu'à leur apparition, il faut supposer que les monodies chrétiennes, dédaignant la dite notation reléguée dans les traités, se transmettaient oralement.

Ce point ne manque pas d'émouvoir grandement certains musicologues. Car il existe, à n'en pas douter, une hymnographie chrétienne conçue, a-t-on dit, sur la base de la cantilation antique, et en usage au moins depuis le IVe siècle (Saint Ephrem de Syrie).

Les chants liturgiques ont été recensés, on le sait, par le pape Saint Grégoire (VIe siècle). La seule transmission orale semble bien peu sûre pour accréditer l'intégrité de leur tradition.

A. Machabey soulève la question : « Comment l'énorme répertoire », souligne-t-il, « des mélodies liturgiques s'est-il transmis jusqu'à cette époque (VIIe siècle : première apparition de la notation ekphonétique) ? Par tradition orale, ce qui suppose une mémoire surprenante de la part des clercs ... ? (1). »

b) Tradition orale « impossible » pour aboutir à la notation Tibérienne.

Concernant l'idée d'une tradition musicale pouvant mener à la notation Tibérienne, nous serons plus catégoriques encore : elle n'a pu être seulement orale. Sa préservation parfaite – telle qu'elle nous apparaît maintenant – le dément formellement : elle serait par trop miraculeuse.

Elle ne peut s'être livrée de bouche à oreille, intégralement, pendant des générations nombreuses de rares initiés, et franchir ainsi allègrement les siècles. Cela est impossible.

Ou bien cette notation est l'œuvre des maîtres de Tibériade (et en ce cas elle n'est pas la vraie tradition – mais alors pourquoi ne révélèrent-t-ils pas son véritable sens, **musical** ?) ou bien elle représente cette tradition, et nous l'avons vu, le fait est inexplicable.

Il est vrai que cette cantilation se « détaillait » en valeurs préformulées et que ces valeurs étaient dénommées, depuis de nombreux siècles ...

Mais si ces valeurs n'avaient été que **dénommées**, auraient-elles pu franchir les générations, gardant la précision extraordinaire fixée graphiquement par les maîtres de Tibériade, et qui s'avère exacte (nous en donnons formellement les preuves au cours des études séparées des deux systèmes). Notamment pour les signes n'affectant que la fin d'une syllabe : si l'on ne respecte pas la position exacte d'un signe, la mélodie perd sa valeur nous le verrons. Comment mémoriser une telle quantité de détails inutilisés ?

(1) A. Machabey, La Notation Musiacle, op. cité, p. 32.

Lorsqu'on lit le texte Biblique, on ne dénomme pas, syllabe par syllabe, les valeurs musicales qui aident à le scander. Et comment pourrait-on alors définir avec précision que telle ou telle valeur n'intervient que sur une voyelle plutôt que sur la précédente ?

Par quel prodige donc, une tradition, très tôt défaillante pour la configuration mélodique (nous l'avons observé) (1) aurait-elle pu recueillir et transmettre de telles précisions, indispensables pour la réalisation parfaite d'une musique qu'elle ne connaissait pas ? précisions dont elle se serait embarrassée en pure perte.

Ce ne peut être en la transmettant de bouche à oreille. La Bible est trop longue ; et le texte est intégralement noté, musicalement.

Il existait, il est vrai, un autre moyen. Sans préjuger que ce soit bien lui qui permit aux maîtres scrupuleux de Tibériade de noter finalement les valeurs ancestrales dont le sens était perdu, il importe de connaître ce moyen de figuration et de transmission de la musique ; moyen périmé certes, ce qui ne justifie pas que l'on fasse sur lui le plus profond silence ...

(1) *Traditions diverses rappelons-le* (cf. p.68).

CHAPITRE III

LA CHIRONOMIE – SOURCE DES NOTATIONS NEUMATIQUES – EXPLICITE LA NOTATION DE TIBERIADE ET LA CONFORMATION DE LA MUSIQUE RECONSTITUÉE.

Sommaire

1 - Pratiquée 3.000 ans avant notre ère, la chironomie est encore utilisée de nos jours 89

2 - C'est de la chironomie que sont dérivées les notations neumatiques ... comme l'accent latin 96

3 - L'antiquité a pu connaître une chironomie efficace : la notation Tibérienne en serait le témoignage indirect ... inespéré 102

4 - Il apparaît en effet qu'une chironomie spécifique peut être la source de la notation Tibérienne — une gestuelle des deux mains peut clairement traduire la musique recélée par cette notation 105

5 - Mais aussi, la monodie reconstituée porte l'empreinte d'une contrainte formelle, imposée pour permettre une gestuelle précise et intelligible 106

6 - Nous avons la preuve que les Hébreux pratiquaient la chironomie ;
— ce que spécifiait la chronique Biblique, plus tard incomprise 108

1 - PRATIQUÉE TROIS MILLE ANS AVANT NOTRE ÈRE, LA CHIRONOMIE EST ENCORE UTILISÉE DE NOS JOURS.

a) Qu'est-ce-que la chironomie ?

Tout s'éclaire, heureusement, grâce à la chironomie.

Qu'est-ce-que la chironomie ? ...

Peu nombreux sont, de nos jours, ceux qui savent que, durant de nombreux siècles (en fait plusieurs millénaires), la musique a été représentée et transmise par des gestes, à défaut de notations (ou en dépit de celles-ci).

Il s'agit d'une pratique généralisée dans les temps anciens : la chironomie. Un mot que l'on recherche souvent en vain dans un dictionnaire de musique , où, lorsqu'on l'a trouvé, n'est pas toujours signalé le rôle primordial qu'elle a exercé sur la musique antique.

Pourtant, la chironomie a régné avant notre ère sur le monde musical. Elle régnait de même au Moyen Age. Sait-on qu'elle est encore utilisée, actuellement, dans certaines communautés religieuses, juives, chrétiennes (coptes, écoles grégoriennes) ?...

Ce ne sont, certes, que des vestiges ...

C'est là une regrettable lacune de l'histoire musicale que de négliger la mention d'une pratique – périmée peut-être – mais qui n'en a pas moins régenté la musique des siècles durant, et qui résoud, si l'on en tient compte, nombre de questions concernant la musique antique et celle du Moyen Age.

En ce qui concerne notre propos, il est nécessaire de remédier au plus tôt à cette défaillance, si l'on veut éclaicir ce mystère qui semblait insoluble : comment une telle musique, vu sa subtilité, a-t-elle pu être dirigée, être transmise de génération en génération, jusqu'à se fixer en cette notation qui la recélait à l'insu, peut-on croire, de ses promoteurs eux-mêmes ?

Nous interrogions l'histoire ... elle semblait sans réponse. Mais en suivant cette trace, les fils se renouent, et les éléments de reconstitution historique affluent finalement. Il n'est pas inutile de les mentionner ici.

b) La chironomie dans l'Egypte pharaonique.

C'est un bienfait pour l'Histoire que les Egyptiens se soient préoccupés de fixer pour l'éternité les scènes musicales de la vie des Pharaons, sans omettre de faire état de la chironomie.

Nombreux sont les témoignages qui nous sont offerts ; les plus anciens datant de trois mille ans avant notre ère.

Outre les écrits mentionnant cette pratique, tel l'Hymne du Nil : « les hommes te chantent avec la main » (1), ils consistent en la représentation d'ensembles instrumentaux ; ample documentation offerte par la glyptique des tombes Pharaoniques.

Sans doute les Egyptiens jugeaient-ils la chironomie indispensable à la bonne tenue de ces divertissements consacrés à l'agrément des grands de l'Empire, pour avoir utilisé cette figuration musicale visuelle. Les scènes représentées appellent l'attention sur cette pratique, dont la musique populaire usait sans doute d'une façon moins savante.

Nécessité coûteuse : maintes scènes font ressortir la présence d'un chironome particulier (2) pour chaque instrumentiste. Sans l'objectif de la précision dans la diversité, ces collaborateurs muets n'auraient été que de bien inutiles figurants.

Nous reviendrons sur ce fait (cf.p. 104.), important par l'examen des gestes de chacun d'eux , qui prouve la précision de ce moyen utilisé (3). *Il donne en outre le témoignage d'une hétérophonie non empirique, utilisée à cette époque si lointaine.*

H. Hickmann s'est consacré à révéler l'ampleur de cette pratique en Egypte, où il pense qu'elle a pris naissance. Il affirme

---

(1) Cité par *H. Hickmann, La chironomie dans l'Egypte pharaonique, in : Bulletin de l'Institut d'Egypte p. 96.*

(2) H. Hickmann, Problème de la notation musicale dans l'ancienne Egypte, in : Bulletin de l'Institut d'Egypte, t. 36, p. 490.

(3) H. Hickmann, La Chironomie dans l'Egypte pharaonique, op. cité, pp. 107, 108. En examinant attentivement les figures transcrites par H. Hickmann, on remarque en effet que les deux mains coopèrent. L'un des deux bras est avancé, l'autre (en principe) dirige la main vers l'oreille ou vers le genou. Les doigts des deux mains, se joignant différemment, forment des figures particularisées.

qu'elle n'a jamais cessé d'y exister sous les Pharaons, même dans la période du bas Empire (1).

Il aurait voulu déchiffrer l'énigme de cette figuration gestuelle, accompagnée parfois de quelques hiéroglyphes *évocateurs, ou d'autres, intraduisibles ... Entreprise problématique, lui-même en convient ; et vouée à l'insuccès, vu le nombre malgré tout limité de scènes de ce genre représentées qui fixaient, comme un « instantané », l'accord incident des parties d'une musique informulée d'autre part en son entier, et sans soutien verbal.*

c) La chironomie en Grèce.

Ce n'est pas seulement en Egypte, qu'à défaut de notation (connue) ou en dépit de celle-ci (reléguée) on ait utilisé ce moyen de figuration de la musique : procédé sommaire, **jusqu'à preuve du contraire.**

Dès la plus haute antiquité l'Inde en faisait usage ; quelques indications nous sont parvenues (2)

Plus proche également de nous, la Grèce antique, berceau de notre civilisation, faisait de cette pratique un usage généralisé, qui se prolongea sous la domination Romaine (3). La danse, la guerre, la musique avaient leur chironomie spécifique. Elle servait également à faire saisir, au théatre, les sentiments exprimés par les paroles des acteurs (4).

Elle tenait lieu de lecture pour les distractions de chacun. Xénophon (IVe siècle avant J.C) fait dire à quelqu'un qu'il l'utilise pour évoquer la danse, lorsqu'il rentre à la maison (5).

Cette pratique suggestive, dont le **mime** est une survivance, a totalement disparu de nos mœurs ; à la fin de l'antiquité, elle était pleinement développée.

---

(1) H. Hickmann, Problème de la notation musicale dans l'Egypte ancienne, op. cité, p. 491.
(2) Cf. *O. Fleischer, Neumenstudien, p. 32. Nous citons ces indications plus loin* (cf. p. 104).
(3) et (4) *O. Fleischer,* ibid, p. 29.
(5) *« Quand je rentre chez moi, je ne danse pas, ne l'ayant jamais appris, mais je « chironomise », cela je le sais ! ».* Cf. O. Fleischer, ibid., p. 29.

Comme en Egypte, la musique, en Grèce, avait donc sa chironomie particulière. Vu ce qu'on sait, elle n'aurait pas été un « aide-mémoire », comparable en cela aux notations du Moyen Age. Il y a tout lieu de penser qu'elle savait être précise.

Selon le pseudo Cyrill et Pollux, elle aurait été une véritable « danse des mains » (1).

Elle n'aurait pas non plus consisté en formules vagues : ce n'est pas sans surprise qu'on apprendra que Platon définissait la musique elle-même : « l'art de guider les chanteurs d'une chorale .» (2) ; il fallait, pour qu'il se permette ce parallèle, qu'il établisse une totale équivalence entre musique et chironomie.

O. Fleischer, à qui nous devons l'étude la plus poussée de cette pratique à travers les âges, fait remarquer qu'il n'était sans doute pas pensable, en ce temps, d'arriver à une collaboration artistique avec les chœurs, si le chef ne tenait l'ensemble par des signes visibles (3). *C'est dans cette optique qu'il faut considérer la chironomie pratiquée dans la Grèce antique.*

d) La chironomie antique tenait lieu de notation.

Les détails que nous venons de donner n'enrichissent pas substantiellement la musique antique. Néanmoins, ils nous en donnent une vision particulière, précieuse, parce qu'elle est exacte.

Les omettre, c'est priver la vie musicale antique d'une part de sa réalité, et si des détails nouveaux apparaissent, s'exposer à ne pouvoir les légitimer. C'est bien ce qui a causé notre tourment !

La compartimentation de la connaissance est dangereuse. On l'a compris de nos jours. Elle favorise certes une analyse plus poussée, mais elle offre le désavantage de couper le sujet abordé de certaines données qui ne sont, qu'en apparence, secondaires ; de supprimer ainsi les liens qui l'unissent à celles-ci, et de masquer du même fait des vérités essentielles le concernant.

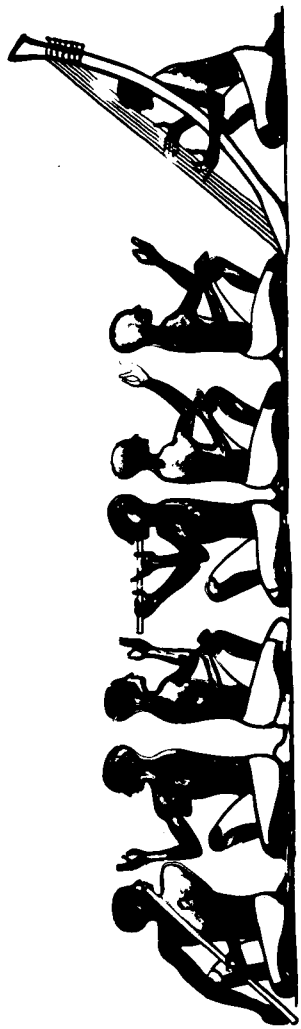
Prenons le cas de l'épanouissement de l'art musical occidental.

---

(1) *O. Fleischer, ibid, p. 28.*
(2) *O. Fleischer, ibid, p. 29, 30.*
(3) *O. Fleischer, ibid, p. 28.*

Chacun des instrumentistes d'un ensemble musical notoire, en Egypte pharaonique, avait son chironome particulier : preuve que la mélodie était soutenue par un « fond harmonique », même léger ...

IX



RELIEF MURAL D'UNE TOMBE DE LA Ve DYNASTIE
(2.600 environ avant l'ère moderne) – MUSÉE DU CAIRE.

Les chironomes effectuent le même geste : les musiciens jouent à l' « unisson » ... (cf. p. 104).

SCENE DE MUSIQUE ÉGYPTIENNE – NOUVEL EMPIRE – M. DE LEYDE.

Les chironomes effectuent des gestes différents : les musiciens jouent « un accord » ... (cf. p. 104).

Deux témoignages édifiants de ce que put être cette « danse des mains » : la chironomie antique dont la Bible – elle-même – fait état ...

Photo Lauros-Giraudon

TOMBEAU – ART ÉTRUSQUE – VIe SIECLE AVANT J.-C.

Le couple effectue le même geste de la main droite : index allongé, les deux derniers doigts repliés (la position de la main gauche de l'épouse est également caractéristique.) Il s'agit sans aucun doute d'une scène de chironomie musicale : le regard « intérieur » des deux défunts suggère l'évocation d'une douce mélodie ...

Ph. Olle Verlag

DÉESSE ET MUSICIEN (VIIe SIECLE)
FRAGMENT D'UNE PEINTURE MURALE – KYZYL – TURKESTAN CHINOIS
MUSÉE DE BERLIN

le musicien « lit » la mélodie que lui dictent les positions significatives des doigts des deux mains de la Déesse ...

Même expression suggestive des deux visages ...

survivance, à mille ans de distance, d'une chironomie explicite, restée traditionnelle dans l'Asie orientale. (cf. p. 95).

Si l'on fait abstraction du perfectionnement indéniable de la notation, survenu quelques siècles auparavant : il est inexplicable ! Il n'aurait pu atteindre cette précision dans la complexité ! Nous ne savons que peu de choses sur la musique antique : quelques commentaires, les explications des traités... En écartant d'elle cette pratique, nous la rendions plus obscure, impénétrable. Et nous étions enclins à croire sa réputation surfaite. Il est difficile en matière d'art musical de faire entièrement confiance à une tradition non fixée.

Mais il en est tout autrement. La chironomie antique, celle signalée tout au moins par les Egyptiens et les Grecs, tenait lieu de notation. La définition de Platon, l'assimilant à la musique même, le prouve bien. On disait sans doute alors « une musique » en voyant la gestuelle du maître de chœur, comme on le dit actuellement de la page posée sur le pupitre de l'instrumentiste !

Bien des musicologues ont jugé à propos d'écarter la chironomie de l'histoire de la musique parce qu'elle n'était qu'une pratique gestuelle, bien qu'elle se rapportât à la musique. Du ressort, a-t-on dit, de la philologie...

Il n'en est pas moins vrai que, jusqu'à preuve du contraire, ces gestes remplissaient la même fonction que nos signes graphiques et que, à une époque révolue, ils ont dû influencer la musique comme notre notation moderne l'a modifiée en Europe occidentale.

On sait bien que, privée de ce puissant moyen, la musique n'a pas évolué de telle sorte dans les autres régions du globe.

Sans la chironomie, la musique antique n'aurait pu être ce qu'elle a été ; même si nous ne savons ce qu'elle a pu être en fait !

En passant cette pratique sous silence, ou en la mentionnant d'un mot, sans s'étendre si peu que ce soit, d'éminents musicologues ont privé l'histoire de cette musique d'un élément susceptible de l'expliciter et de la faire valoir.

Tous n'ont pas observé un tel mutisme (1). *Ceux spécialisés*

(1) ***notamment Michel Huglo, voir son article (que nous citerons plus loin), La chironomie médiévale.***

dans l'histoire non confinée à notre civilisation en font mention, tel A. Schaeffner (1). *Mais pour le savoir, il faut aborder l' « ethnomusicologie » ... Et tous les curieux d'art musical ne s'engagent pas dans cette voie particulière.*

Si la chironomie n'avait été que d'un piètre secours, pourquoi le grand théoricien Aristoxène de Tarente (dénommé par ses successeurs « père de la musique ») aurait-il déclaré que la notation ne valait pas la peine d'être étudiée ? Il aurait signalé les défauts de la notation, s'évertuant d'y trouver remède ... En l'absence d'une gestuelle efficace, une notation, même imparfaite, est un progrès sur une tradition basée sur la seule mémoire auditive.

Cette boutade d'un théoricien si clairvoyant confirme bien que la chironomie jouait, de son temps, le même rôle que la notation a joué plus tard. L'oublier, lorsqu'on parle de musique antique, cela équivaut à dissimuler celle-ci. Et de même, lorsqu'on est à la recherche de l'origine des notations du Moyen Age, c'est nuire à la compréhension des véritables sources de celles-ci.

Et non seulement notre vision de la musique antique en est faussée, mais également celle de la musique du Moyen Age. Car on la croyait née d'elle-même, n'ayant d'autre source que l'accent verbal, dont elle aurait tiré, seule, toute la musique.(cf. p. 78).

e) Usage persistant de la chironomie au Moyen Age ... mais elle est différente.

Que le lien n'apparaisse pas d'emblée, entre la chironomie antique et ce que nous savons communément de l'histoire de la musique à partir du Moyen Age, ne surprendra pas : puisqu'on a négligé, dans l'histoire musicale, ce qui touchait à cette pratique, notamment pour l'antiquité.

L'usage de la chironomie était implanté pourtant ; celle-ci persista durant de longs siècles : même lorsque les notations neumatiques furent suffisamment développées pour la supplanter ; même lorsque l'usage de la portée fut généralisé.

(1) dans : Origine des Instruments de musique, p. 64, entre autres, où il écrit : *« la chironomie comprend tous les gestes rythmés des bras, des mains et des doigts qui seront un élément essentiel de la mimique si importante dans l'orchestrique des anciens ».*

A travers tout le Moyen Age, la chironomie est restée pratiquée dans l'Eglise Grecque. Les signes graphiques naissaient, de part et d'autre, mais la chironomie demeurait. Les deux formes de représentation musicale allaient de pair, si bien que les origines de l'une se perdent dans la persistance de l'autre.

Encore à la fin du Moyen Age, rapporte O. Fleischer (1), les Grecs chantaient rarement à partir de livres aux pupitres et dirigeaient encore plus rarement à partir de notes de musique transcrites. Il cite, en substance : « ... pendant le chant, qu'ils connaissent plus ou moins pour l'avoir appris par l'usage, ils utilisent différents mouvements de la main droite. »

Il précise que cette pratique gestuelle est dénommée également : « chironomie ». En ce temps, on le sait, elle **s'adjoint** à la notation ; elle diffère peut-être en cela de la chironomie des Anciens, mais elle en est le prolongement.

Parallèlement aux notations, en effet, furent produits des **Tableaux de signes graphiques** reproduisant les figures gestuelles en usage. Tel celui de Jean de Damas (VIIIe siècle) qui fixe justement les signes utilisés dans la liturgie Grecque de son époque (2).

Jean de Damas précise qu'il n'a pas créé lui-même ces signes : il en attribue l'invention (faute de plus ample information sans doute) à Ptolémée (IIe siècle de notre ère) (3).

Et cette affirmation nous rapproche de l'antiquité, prouvant la continuité de cette manière de faire à travers les siècles.

Loin des neumes de la chrétienté, la chironomie restait en usage, comme en témoigne une peinture murale datant du VIIe siècle et provenant du Turkestan chinois. J'ai eu le privilège d'en avoir une reproduction sous les yeux (intitulée : « Déesse et musicien » (4). Le musicien exécute à l'instrument la mélodie que lui suggèrent les gestes sobres et précis des deux mains de la Déesse. Une pratique vivante et efficace, à en juger par le regard capté des deux

(1) *O. Fleischer, op. cité, p. 34.*

(2) *O. Fleischer, ibid. p. 33.*

(3) *O. Fleischer, p. 33.*

(4) « *Déesse et musicien* », *VII*e *siècle (fragment) reproduit en hors texte, I*re *partie, chap. III.*

personnages ... (celle-ci ne semble pas avoir été remarquée).

Documentation de 1er ordre pour notre sujet, les Juifs, eux-aussi, ont fait appel à la chironomie au cours des âges. Il en est fait mention déjà dans le Talmud (dont la rédaction fut achevée au début du VIe siècle). Le grammairien A. Ben Ascher (que nous citions au chapitre précédent) l'évoque, à propos de la cantilation traditionnelle. Il vivait au Xe siècle. L'ouvrage anonyme « Le Manuel du Lecteur », de peu postérieur (cf. p. 67), donne de précieux détails (nous le verrons au chapitre suivant) qui confirment l'usage de la figuration gestuelle des signes de la notation que nous étudions. Le célèbre Rachi (1) en ses commentaires Bibliques s'exprime clairement en ce sens, affirmant que la main droite est sacrée, parce qu'elle permet de ponctuer le texte saint ... (2). Les Juifs du Yemen, encore au XIXe siècle, utilisaient la chironomie. C'est ce que rapporte le rabbin J. Sappir (celui qui justement a découvert en ce pays, vers 1850, le **Manuel** que nous venons de citer). Enfin, de nos jours, de jeunes élèves appartenant à des communautés d'Afrique du Nord, nouveaux venus à l'école Rabbinique de Paris ... accompagnent leur interprétation chantée des accents musicaux de la Bible, de mouvements des mains, en concordance.

On le voit, certaines pratiques chironomiques, dès le Moyen Age, sont parallèles à la notation : celles-ci n'apportent rien à l'Histoire, sinon qu'elles sont une survivance. Car certaines autres, au Moyen Age et dans l'antiquité, ont dicté ou précédé les notations neumatiques. Loin de négliger leur rôle dans l'élaboration de ces notations, il faut, tout au contraire, compter avec elles ...

2 - C'EST DE LA CHIRONOMIE QUE SONT DERIVÉES LES NOTATIONS NEUMATIQUES ... COMME L'ACCENT LATIN.

a) La chironomie n'est pas un « phénomène parallèle à l'accent » ...

Comment J. Combarieu, dont la remarquable Histoire de la Musique est une source précieuse d'informations, savamment mises

(1) *Rabbin de Troyes, au XIe siècle.*

(2) *Cette affirmation figure déjà dans le Talmud (cf. p. 108 du présent ouvrage).*

en présence, a-t-il pu donner une fausse idée de la valeur de la chironomie dans le phénomène de la naissance des notations neumatiques : cela n'est guère compréhensible.

N'a-t-il pas affirmé : « L'idée d'une chironomie (sorte de langage muet, où la main supplée à la parole par le geste) qui s'interpose pour expliquer (1) l'accent graphique, est une idée inutile ». (2).

Pourquoi inutile ? (cette remarque ne vaut que pour le Moyen Age). Le geste, dans la réalité historique, ne s'est pas « interposé » pour expliquer l'accent graphique : il l'a motivé. Il en est le promoteur : c'est tout différent.

Il ajoute : « M. O. Fleisher attache une grande importance aux recherches d'ordre philologique en une question où la philologie est très dangereuse. » Ce point de vue est erroné. Si un apport d'ordre philologique doit intervenir pour légitimer l'apparition de notations surgies dans des conditions inexplicables : accueillons la philologie ! Il conclut : « on ne saurait nier qu'à l'origine le maître faisant chanter ses élèves indiquait avec la main, comme aujourd'hui, les flexions de la voix ; mais il faut considérer le geste comme un phénomène parallèle à l'accent et non comme le type dont l'accent serait l'image graphique. » Point de vue particulier et inexact.

La figuration gestuelle, vieille d'au moins cinq mille ans, a précédé, selon toute vraisemblance, toute notation. Pour ce qui est des notations neumatiques, cela est hors de doute.

Cette prise de position est fâcheuse, car elle fausse le jugement. Il fut un temps où la chironomie tenait le rôle d'une véritable notation ; elle a marqué, en certaines régions tout au moins, nous allons le constater, la musique d'une époque ; et de cette pratique oubliée, mais non dénuée d'efficacité en l'occurrence, sont dérivés, par la force des choses, des signes graphiques ; simples transpositions, en cette première manifestation, des gestes qui les avaient suggérés ... Loin d'être négligeable ou peu souhaitable, sa

(1) *C'est nous qui soulignons.*
(2) **E. Combarieu, Histoire de la Musique, t. I, pp. 247, 248.**

recherche – d'ordre scientifique – puisqu'elle se fonde sur des réalités (les citations de textes d'époque) et non sur des suppositions, donne une vision autrement exacte que celle qui faisait dériver notation et musique du Moyen Age d'une sommaire inflexion de la voix marquant le sens d'un mot, et du signe – ou plutôt du geste correspondant – (le signe évoquant le geste) indiquant l'accent grave ou l'accent aigu ... (cf. p. 79).

b) C'est un fait avéré que la chironomie a précédé les notations neumatiques.

Jean de Damas l'avait pourtant précisé : il n'est pas l'inventeur des signes graphiques figurant dans ses tableaux chironomiques. Il renvoie à Ptolémée, de six siècles son aîné. Quand bien même la chironomie ne serait née qu'au temps de Ptolémée, elle serait déjà antérieure aux premières notations neumatiques connues de nous.

Mais la précision qu'il nous donne est comme un pont nous ramenant aux pratiques de la musique antique ; car au second siècle de notre ère, la civilisation Grecque régnait sur l'Empire Romain, qui la dominait mais l'avait adoptée. Et l'on sait maintenant le rôle généralisé que jouait, dans la Grèce antique, la chironomie. Elle était en usage bien avant la conquête Romaine. Elle précéda la notation ; elle est donc bien la source des notations neumatiques, autant de celles nées dans des contrées lointaines, que celles nées autour du bassin méditerranéen.

Du reste, l'étymologie de la définition de ces notations le confirme : « Neuma », en grec, signifie « figure » : soit le geste du chef de chœur. L'accent latin imita ce geste graphiquement, à des fins syntaxiques : d'où son étymologie propre, « ad cantus » (à la manière d'un chant).

Les musicologues, embarrassés, ont évité de s'étendre sur ce sujet. Rares sont ceux qui mentionnent la chironomie, même d'une simple allusion, concernant la musique antique. A quoi bon évoquer une pratique oubliée se rapportant à une musique perdue ! J. Combarieu est du nombre. Il semblait donc naturel de conclure avec lui, qu'ancestrale peut-être, elle ne s'était vraiment développée que lorsqu'apparurent les signes graphiques, au Moyen

Age, ne faisant de ce fait qu'appuyer la notation. Nous avons cpppris qu'il en est tout à fait autrement.

Certains chercheurs sont opiniâtres dans la poursuite de la vérité. O. Fleischer (1) s'est voué à préciser le rôle qu'a joué la chironomie dans l'élaboration des notations neumatiques, dans ses « Neumenstudien » (2).

Un spécialiste des recherches sur la première notation Byzantine, C. Hoeg, qui a comparé et tenté de déchiffrer quantité de manuscrits (nous l'avons cité plus haut), rend hommage à l'œuvre de O. Fleischer : « Ce musicologue éminent », dit-il, « est le premier qui a bien compris le caractère de cette notation, à laquelle il a consacré quelques pages pénétrantes et lucides de ses Neumenstudien »(3).

Cette conclusion, émanant d'un chercheur, affirmée en toute connaissance de cause, est convaincante (4).

A. Machabey, reconnaissons-le, fait également mention de la chironomie comme source des notations Arménienne et ekphonétique, sans toutefois pour celle-ci renoncer à l'accent latin ! Curieuse concession, pour le moins insolite (5) : Ne connaissait-il pas la définition de Platon ? (cf. p. 92 *).*

Basés sur la réalité qui nous restait cachée, les faits historiques marquant l'apparition des notations neumatiques ne nous surprennent plus.

Rappelons-nous : à partir du IVe siècle apparaissent ici et là, différentes en leurs systèmes, les notations neumatiques, présentant ou non des signes similaires ... Connaissant l'usage persistant de la chironomie à cette époque, il nous apparaît vraisemblable que leurs corrélations, leurs divergences, naissent de ce qu'elles

---

(1) Déjà amplement cité (cf. p. 92).
(2) Ouvrage en lequel nous avons puisé la plus grande part de notre documentation.
(3) Ce sont les pages 69 et 74 : cf. C. Hoeg, op. cit., p. 17.
(4) *C. Hoeg* confirme, d'une part, l'origine chironomique de la notation ekphonétique (ce qui est généralement admis) mais d'autre part, il repousse très loin dans le passé la naissance de ces signes, qu'il définit *rares* et *simples* tout d'abord, puis de plus en plus *nombreux et complexes.*
(5) Cf. La Notation musicale, p. 32.

procèdent de figures gestuelles, localement et diversement interprétées, en un mot : d'un usage généralisé mais non unifié de la chironomie.

Qu'aucun historien contemporain de la naissance de l'une de ces notations n'ait jugé à propos de signaler cette mutation des figures gestuelles ancestrales, connues de tous, en signes graphiques : à quoi bon ! Ce silence se justifiait par le simple parallèle que cette fixation graphique constituait en regard de pratiques enracinées.

Que par contre, certains se soient émus du peu d'efficacité de ces notations : quoi de plus naturel, puisqu'elles ne fixaient, pour la plupart, que des pratiques devenues empiriques, vu les complications provoquées par l'évolution musicale ...

c) L'expansion mélodique – au début de l'ère Chrétienne – rend peu à peu la chironomie inefficace.

Un fait frappant confirme que la formulation de la mélodie devait en effet poser de graves problèmes aux chironomes du Moyen Age : l'importance du Tableau des signes chironomiques de Jean de Damas. Il ne comprenait pas moins de trente-huit signes dits « principaux » ayant, pour la plupart, des formes compliquées (1). Les neumes occidentaux présentaient les mêmes inconvénients.

Il est clair que la figuration gestuelle devenait impuissante. La mélodie Grecque, celle tout au moins qui avait motivé la notation alphabétique vite abandonnée, se caractérisait par sa simplicité. Les textes relatifs à la période classique nous le prouvent, ainsi que les rares manuscrits conservés.

Les degrés constituant la monodie, d'une articulation syllabique, n'étaient entrecoupés que par de courts mélismes : au maximum trois notes (2). Une chironomie adaptée à ce genre de musique se conçoit fort bien : elle peut être explicite.

Mais les transformations profondes subies par la mélodie au

---

(1) *O. Fleischer, Neumenstudien, p. 33.*
(2) *Procédé assimilable à celui que traduit la notation Biblique dite « de Tibériade ».*

cours des siècles suivants ont rendu peu à peu cette figuration inefficace.

Déjà au temps de la « décadence », effective surtout depuis Alexandre, (330 avant notre ère) comment pouvait-on représenter gestuellement les nuances chromatiques infimes qui s'infiltraient de plus en plus dans la saine mélodie d'antan, vantée par les philosophes ? Une cinquantaine de degrés divisaient théoriquement l'octave, différenciés par les positions diverses des signes graphiques de la notation (cf. p. 82) ; mais les gestes manuels pouvaient-ils rester précis ? Devant une telle pléthore n'est-il pas justifiable qu'Aristophane de Byzance (même époque) ait songé à dégager le chant, qui soutenait habituellement d'autre part la poésie (qui de toute antiquité avait fait corps avec la mélodie), de ces formulations qui se multipliaient, par trop raffinées pour servir efficacement la syntaxe verbale ?

L'« enharmonie » régnait alors (1). Elle persista longtemps, en même temps qu'un chromatisme outré, répudié on le verra par les autorités religieuses, concernant le service du culte (cf. p. 162). Mais la vocalise, d'autre part, s'épanouissait. A. Gastoué rapporte que « les nouvelles hymnes grecques (IIe, IIIe siècle) unissent la pureté des modes antiques à des groupes mélodiques sur une même syllabe, chose que les anciens Grecs ignoraient. » (2). Il ne s'agit pas du simple mélisme, présent dans la Cantilation ici reconstituée. Au Ve siècle, Jean Cassien (moine marseillais) précise que « les solitaires d'Egypte ajoutaient à certaines antiennes des vocalises assez longues. » (3). Celles-ci allèrent en s'amplifiant, suivies à Constantinople jusque vers le VIIIe siècle (4).

On comprend mieux que les signes graphiques, ici et là apparus,

(1) C'est-à-dire *le genre enharmonique.*

(2) *A. Gastoué, La musique Byzantine, in : La Musique des origines à nos jours, p. 69.*

(3) *E. Gastoué, Musique Byzantine, in : Encyclopédie de la Musique (Delagrave) p. 544.*

(4) *E. Gastoué, Musique Byzantine, La Musique des origines à nos jours, p. 69.*

se soient peu à peu transformés et compliqués pour faire face à cette expansion mélodique. Comment représenter par des gestes précis ces mouvements sinueux, variés et rapides, évoluant de surcroît sur une même syllabe ! La chironomie n'y pouvait prétendre ...

On ne s'étonne plus que les notations neumatiques alors mentionnées (issues ou non du geste mais s'y rapportant : même système pour les utilisateurs) se soient révélées insuffisantes...

Mais a-t-il pu en être de même de la chironomie correspondant aux lectures Bibliques des Hébreux ? Rien ne porte à le croire. Celle-ci dut être exempte, en effet, de toute transformation ; notamment dans le sens de la complication. Connaissant les scrupules qu'atteste cette tradition (à moins, bien entendu, qu'elle ne soit pas maîtresse de sa préservation effective) (1), on peut se persuader que les figures gestuelles léguées par le passé n'ont pas proliféré.

Cela est prouvé, du reste, par les deux notations Hébraïques dont nous avons fait mention (cf. p. 70). Elles comportent en fait peu de signes. Et d'autre part, bien que la notation Tibérienne en comporte davantage, n'oublions pas qu'elle a été reconnue conforme à la vraie tradition, et qu'elle est d'une parfaite clarté.

3 - L'ANTIQUITE A PU CONNAITRE UNE CHIRONOMIE EFFICACE : LA NOTATION TIBÉRIENNE EN SERAIT LE TÉMOIGNAGE INDIRECT ... INESPÉRÉ.

a) C'est l'ignorance qui porte à sous-estimer les rapports élogieux des Grecs antiques sur la musique de leur temps.

Ceux qui ont vu en l'accent, signe de syntaxe verbale, le promoteur, et des notations neumatiques, et de la monodie grégorienne, niaient en même temps l'influence possible, et donc l'existence même, d'une musique antique de valeur.

Et pourtant les documents abondent, qui prouvent une vie musicale alors nourrie, notamment chez les Grecs.

---

(1) *Cas concret en ce qui concerne la cantilation pratiquée au Temple de Jérusalem.*

Des formes vocales bien déterminées et variées (accompagnées d'un instrument) ont connu la vogue, déjà au IXe siècle avant J.-C ... Elles provenaient de l'Orient ... Des soli ou duos instrumentaux ont donné lieu à la période classique (VIe, Ve siècle), à des concours de fameuse mémoire.

Ce n'est pas un progrès, nous l'avons rappelé déjà, que marquent les derniers siècles qui ont précédé notre ère, mais une décadence. « Les grandes formes s'amenuisent, la pureté de la ligne s'altère, les rythmes se compliquent. » (1) (Plutarque situe la début de la décadence au milieu du Ve siècle).

Et pourtant, Aristote remarque encore (IVe siècle) les qualités expressives de cette musique, dont l'éthos était la spécificité première, qualité qui échappe à beaucoup d'entre nous, mais que nos reconstitutions confirment magistralement. « Dès que la nature des modes vient à varier », dit-il, « les impressions des auditeurs changent avec chacun d'eux et les suivent ... » (2) ; une finesse de syntaxe qui n'est plus guère la qualité première des monodies grégoriennes et qui de ce fait, fut contestée à la musique antique. Le plain-chant, d'un autre âge, brille d'un autre éclat.

b) Un « art musical » servi par une chironomie adaptée, pourquoi la Grèce et d'autres nations n'auraient-elles pu en bénéficier ?

Tendant particulièrement à l'expressivité, la cantilation antique, dans la sobriété de ses contours, devait trouver en la chironomie sa représentation aisée.

Les Grecs font état d'une figuration précise (cf. p. 92). Chaque ton musical était alors traduit par un geste spécifique (3) (nous sommes bien loin d'une gestuelle « aide-mémoire »dictée, elle, par la prolifération mélodique).

Que cette « danse des mains » ait été efficace : le fait qu'Aristoxène de Tarente ait négligé la notation en est la preuve (cf. p. 94) comme la comparaison de Platon.

---

(1) *A. Machabey, Musique Grecque, in : La musique des origines à nos jours, p. 64.*
(2) *Aristote, Politique, I - V - ch. V, cité par J. Combarieu, Histoire de la Musique, t. I, p. 160.*
(3) *O. Fleischer, op. cit., p. 29.*

Les Grecs n'ont pas eu l'apanage de cette heureuse précision. Les représentations chironomiques Egyptiennes démontrent également que les deux mains coopèrent. Chaque figure gestuelle devait, chez eux aussi, représenter un seul son. Cette déduction se dégage des scènes musicales représentées : les chironomes (chacun d'eux affecté à un seul instrumentiste) effectuent en certaines scènes le même geste en certaines autres des gestes différents (1) ; les mêmes gestes correspondant à l'unisson, les gestes différents aux sons différents. Car en ce cas des gestes différents, s'ils représentaient des mélismes différents, l'imprécision, le chaos en résulteraient !

H. Hickmann nous apprend que cette sage représentation de la relation d'un son en rapport d'autres sons – par un geste spécifique – était également la consigne dans la musique vocale védique de l'Inde ancienne (2).

Nous saisissons mieux maintenant la nécessité musicale du maintien des normes consacrées. Dans ces limites, la musique pouvait être clairement explicite, et alors légitimer les écrits élogieux qui nous sont parvenus, et de Grèce et d'ailleurs ...

c) La notation Tibérienne déchiffrée, vu la musique qu'elle dévoile, en donnerait-elle l'exemple ?

Il se dégage des faits, dans leur ensemble, que loin de progresser par une lente ascension, la musique a pu subir des fluctuations ; et que l'art grégorien peut n'être pas un départ, mais plutôt une remontée, succédant à un changement de direction...

Réhabiliter la musique antique est une entreprise digne d'efforts. Pourtant, je ne l'aurais pas tentée en ces pages si cette réhabilitation n'avait été nécessaire pour expliciter la musique que nous avons vu renaître par le truchement de la notation Tibérienne, son support.

---

(1) *H. Hickmann, Problème de la notation musicale dans l'Egypte ancienne, op. cit., p. 490.*

(2) *« Le chanteur principal montrait les notes avec l'index de la main gauche en frappant sur les doigts de la main droite ». H. Hickmann, Sur la survivance de la chironomie égyptienne dans le chant liturgique copte, in : Miscellanea - Musicologiga, p. 419.*

Inexplicable dans l'orbite circonscrite de l'histoire conventionnelle, cette cantilation réédifiée apparaît finalement à sa place, dans un contexte à sa mesure. Cette musique, dans l'antiquité, a dû avoir sa chironomie précise.

Mais alors, nous aurions tout à coup sous les yeux l'exemple inappréciable de ce qu'à pu être une chironomie antique ; de l'une d'elles tout au moins. Et ce fait inespéré nous permettrait d'explorer de quelle façon une gestuelle spécialisée pouvait traduire explicitement une musique déterminée, constituée dans les règles de l'art de ce temps. Règles rigoureusement respectées nous le savons (cf. Prél. II), par le flux renouvelé des créateurs. Et pour cause : n'était-il pas indispensable d'observer des normes pour canaliser le message ? Nous connaissons l'aventure ratée de la chironomie qui a accompagné la monodie chrétienne du Moyen Age occidental – réduite au rang désavoué d'« aide-mémoire » – parce qu'inefficace.

Scrutons la notation Tibérienne, réceptacle de cette tradition gestuelle : elle doit porter les marques de cette discipline indispensable...

4 - IL APPARAIT EN EFFET QU'UNE CHIRONOMIE SPÉCIFIQUE PEUT ETRE LA SOURCE DE LA NOTATION TIBÉRIENNE.

C'est véritablement un « jeu d'enfant » que de reconstituer une chironomie efficace sur la base de la notation de Tibériade. Bien entendu, qui y songerait !

Imaginons-la. Elle requiert la coopération des deux mains (ce qui est le cas notamment pour l'Egypte, la Grèce et l'Inde védique).

La main gauche (nous nous fixons à elle parce que Rachi a spécifié que la droite ponctuait le texte) ... La main gauche donc, figurera les signes inférieurs : soit les sept ou les huit degrés fondamentaux de l'unique échelle des systèmes psalmodique ou prosodique :

	6	7		1	2	3	4	5	6
– prosodique :									
– psalmodique :									

Quelques essais auront vite fait de fixer des figures suffisamment différentes l'une de l'autre pour n'être pas confondues par l'œil attentif du chantre ou de l'émule (1).

Quant à la main droite, elle imagera de même, en ne les faisant intervenir qu'au moment opportun, toutes les valeurs formées par les notes ajoutées ou les mélismes (signes supérieurs dans la notation).

Leur nombre n'est pas important :

– psalmodie :

– prosodie :

C'est un jeu d'enfant ... mais bien entendu, il faut être musicien pour le bien saisir et, en tant que chef, exécuter les gestes avec fidélité.

Car si d'aventure la main gauche cessait d'indiquer le degré fondamental en cours (ce que précisent les signes inférieurs successifs, dont la valeur est seulement entrecoupée par celle des signes supérieurs intermittents), toute la mimique perdrait son sens ... (2).

Ces conditions respectées, après une relativement courte préparation, quiconque pourrait faire exécuter à des musiciens exercés (ceci est également indispensable) toutes les merveilleuses monodies que nous avons fait revivre, ... par les seuls gestes explicités. Cette démonstration serait édifiante !

5 - MAIS AUSSI, LA MONODIE PORTE L'EMPREINTE D'UNE CONTRAINTE FORMELLE, IMPOSEE POUR PERMETTRE UNE GESTUELLE PRECISE ET INTELLIGIBLE.

Il ne s'agit pas de croire qu'il en serait de même pour une quelconque notation ou monodie...

La démonstration brillante que nous avons pu évoquer se réaliserait aisément, non seulement parce que la chironomie et la no-

---

(1) *On peut même les imaginer en étroite corrélation avec les signes graphiques, ceux-ci n'étant que leur simple évocation.*

(2) *Ne perdons pas de vue, en cette évocation, que les chironomies juive et chrétienne du Moyen Age n'utilisaient qu'une seule main.*

tation qui graphiquement l'exprime sont l'une et l'autre éprouvées et vraiment efficaces, mais de plus, parce que **la musique** qu'elles expriment parallèlement est **spécialement conçue** en fonction de cette figuration :

– échelle réduite à sept ou huit degrés fondamentaux exclusivement ;
– place invariable de chacun des degrés dans l'échelle pré-établie (donc, facilité d'identification et d'exécution) ;
– rythme déterminé et approprié à l'exécution :

- scandant les mots clés de la syntaxe verbale, pour la lecture « en solo » de la prosodie,

- uniformément mesuré, les mélismes s'encastrant dans le temps syllabique pour la psalmodie (ce qui rend son exécution possible par une masse chorale).

Toutes les monodies que nous avons reconstituées subissent allègrement cette contrainte, puisqu'elles nous apparaissent, malgré celle-ci, le fruit de l'inspiration ... N'empêche qu'elles en supportent le joug, **sans exception aucune.**

Ainsi, sans nécessité de notation, dans la pratique, une musique digne de ce nom pouvait être produite dans l'Antiquité (cela ne devait pas être l'apanage exclusif d'Israël) (1).

Et ainsi, une hétérophonie simple pouvait elle-même être traduite par l'entremise de deux chironomes. Et l'on songe aux scènes musicales des tombes Egyptiennes, où chaque instrumentiste avait son chironome particulier ... le harpiste en ayant même deux : (2) vraisemblablement, pour deux sons différents...

---

(1) *Rappelons à ce propos les récentes remarques des musicologues, qui affirment que les modes Grecs devaient consister en « formules » (cf. Préliminaires II) ; sans doute celles-ci étaient-elles aisément transmissibles par la chironomie. On sait du reste que les mélismes (*) Grecs ne dépassaient pas trois notes.*

(2) *voir : Relief mural d'une tombe de la 5ème dynastie (2.600 environ), Musiciens, chanteurs et danseuses, Musée du Caire ; reproduit dans ce chapitre en hors texte.*

6 - NOUS AVONS LA PREUVE QUE LES HÉBREUX PRATIQUAIENT EFFECTIVEMENT LA CHIRONOMIE.

– CE QUE SPÉCIFIAIT LA CHRONIQUE BIBLIQUE, PLUS TARD INCOMPRISE.

Le début de ce chapitre nous a révélé que la figuration gestuelle, si elle accompagne encore, dans certaines communautés, la lecture des textes Bibliques, existait déjà en des temps très lointains, bien avant que les notations neumatiques ne soient apparues.

Nous avons appris, en ce qui concerne le judaïsme, que son usage est mentionné par les premiers commentateurs de la notation de Tibériade, et également par les rédacteurs du Talmud.

Mais l'utilisation de la chironomie par les Juifs remonte beaucoup plus haut dans le temps : c'est déjà à Rabbi Aqiba (40-135) que le Talmud de Babylone attribue cette prescription, de figurer par la main droite les valeurs tonales de la lecture Biblique (1) : usage attesté de la chironomie.

En ce qui concerne la période Biblique, l'Ancien Testament semble muet sur ce point. Mais cette pratique qui, nous l'avons vu, était alors généralisée, peut-elle avoir été ignorée ou dédaignée d'Israël, notamment des chantres spécialisés, les Lévites ?

Ceux-ci l'utilisèrent, cela est certain, car la Bible en fait foi. Sans s'expliquer outre mesure, la chronique Biblique mentionne le fait ... Mais seul le texte Hébreu : car les traducteurs embarrassés, en leur incompréhension, l'ont contourné,... (cf. p. 152).

Sous le règne de David, l'exécution d'une œuvre imposante de musique liturgique était placée sous la direction de trois chefs de chantres, exerçant eux-mêmes sous celle du roi en personne (I. Chr. 25 - 2, 3, 4, 7).

Il fallait bien que les gestes « des mains » (pluriel spécifié) aient une signification chironomique, puisqu'il est dit que l'un des chefs ne dirigeait, lui, qu'avec « la main » (2). Manière de faire indispensable pour l'exécution correcte d'une musique souvent chorale

---

(1) *cf. Dictionnaire de la Bible, t. V, suppléments, colonne 1450.*

(2) *Il s'agit d'Asaph (cf. verset 2) et sans doute pour la direction des cymbales (il est spécifié d'autre part qu'Asaph jouait de la cymbale (I. Chron. ch. 16 - v. 5).*

dont l'accompagnement instrumental est signalé : les Psaumes (1). Accompagnement, disons-le dès maintenant, que la monodie elle-même, suggère **harmonique** (cf. Deuxième partie, livre II, chap. 5).

Et cette vue, de nos jours, se voit singulièrement appuyée par l'archéologie.

La découverte, en 1947, de rouleaux de la Bible dans une grotte de Qumran, sur les bords de la Mer Morte, a soulevé l'intérêt général, et des fouilles l'ont suivie, mettant à jour de nombreux manuscrits qui auraient été déposés comme les autres dans des jarres, pour le moins avant l'an 135, plus vraisemblablement avant la grande révolte de l'an 70 (2).

Quelques-uns de ces manuscrits comportent de curieux signes, qui ne seraient autres que des **inscriptions chironomiques.** En effet, certains d'entre eux ressemblent d'assez près à des signes Byzantins reconnus de cette nature (3). Nous avons fait mention du **Tableau des signes** analogues, établi par Jean de Damas, et dont celui-ci faisait remonter la tradition à Ptolémée (IIe siècle). L'hypothèse soulevée par les manuscrits de Qumran apparaît d'autant plus vraisemblable.

Bien entendu cette découverte, d'ordre musical, resta dans l'ombre. Quand bien même aurait été confirmé l'usage, en ce temps, de la chironomie chez les Hébreux, cela ne suffisait pas à faire surgir une musique oubliée !

Nul n'avait encore cherché à établir, par cet usage de la figuration gestuelle, un pont entre la notation Tibérienne (qui restait lettre morte) et la musique liturgique des Hébreux, totalement disparue, sinon contestée.

---

(1) *A noter que la prosodie, monodie sans accompagnement, ne nécessitait pas de figuration gestuelle pour l'exécution.*

(2)/*Dictionnaire de la Bible, t. V, colonne 818.*

(3) *« Le professeur Werner a récemment essayé d'interpréter certains signes trouvés dans les marges des textes des Manuscrits de la Mer Morte. (Article de Werner, in Musical Quarterly review 1957 n° I) (...) les ressemblances de ces signes, soit avec certains neumes grégoriens, soit avec des signes chironomiques byzantins nous laissent à vrai dire perplexes ... » Pr. Léo Lévi, Notation Biblique et chant proto-chrétien, in : Actes du 3ème Congrés international de Musique sacrée (Paris, 1957), p. 334.*

Mais dans la conjoncture présente, cette précieuse découverte s'inscrit en témoignage d'une saine vision concernant l'extraordinaire message que recélait la notation de Tibériade, si superficiellement approchée jusqu'ici.

Une chironomie en usage en Israël, au début de l'ère chrétienne, c'est la porte largement ouverte, après ce que nous venons de prouver, sur un horizon fermement tracé, nullement utopique, de ce qu'à pu être la musique liturgique des Hébreux aux temps Bibliques, celle-ci appuyée sur la chironomie.

Ce qu'attestait péremptoirement la cantilation reconstituée, jusqu'ici privée de lien avec une réalité qui nous échappait.

CHAPITRE IV

L'ETYMOLOGIE DES VALEURS ANCESTRALES SYMBOLISEES PAR LA NOTATION DE TIBERIADE CONFIRME, ET LA CLE MUSICALE, ET LA FORME DES SIGNES.

L'ensemble n'a pu être conçu que globalement.

Sommaire

1 - L'étymologie des valeurs en apparence sans fondement ni cohésion, révèle leur sens 113

2 - Extraordinaire coïncidence entre le sens des dénominations et le sens musical conféré aux signes par la clé 115

3 - Triple coïncidence en fait ... attestée par la forme des signes correspondant aux valeurs musicales et à leurs dénominations 118

4 - Complexe insécable, qui en ses parties n'a pu être créé qu'en la connaissance totale du système 121

5 - Le « codex » dévoilé des Qaraïtes. 123

6 - La conclusion prévisible 126

1 - L'ETYMOLOGIE DES VALEURS, EN APPARENCE SANS FONDEMENT NI COHESION, REVÈLE LEUR SENS ...

Il m'a semblé préférable, au cours de cette étude, de ne pas mentionner les noms (archaïques) des valeurs ancestrales symbolisées par les signes de Tibériade. Ces détails n'apportaient rien, tout d'abord, au problème technique que j'entendais régler par l'expérimentation, et non pas par l'Histoire. Ensuite, lorsque j'abordai celle-ci, la connaissance de ces dénominations ne s'imposait pas plus.

Mais en approfondissant les données de la naissance de cette notation, il m'est apparu que ces noms ont une importance très grande et que, fait inattendu, ils dictent même la conclusion.

Dans la majorité des traités, seules sont données les dénominations : leur sens est négligé. Laissé dans l'ombre par les exégètes de première heure, et ensuite par leurs commentateurs, cela laissait supposer que ces noms n'étaient porteurs, en eux-mêmes, d'aucun message ...

Il n'en est rien. L'étymologie apporte un témoignage des plus troublants : la confirmation pure et simple de l'interprétation musicale donnée aux signes par la Clé de déchiffrement présentée en ces pages.

Il faut rappeler ici que « neghinot » qui désigne génériquement les valeurs symbolisées par les signes de Tibériade (1), conjointement à te'amim (2), est un terme Biblique, de sens musical (3). Que ces valeurs aient eu à l'origine un sens musical n'est pas pour nous surprendre ! Les concordances amoncelées page après page dans notre exposé technique constituent un critère finalement indéniable. Mais la confirmation qu'apporte l'étymologie n'en est

(1) *L. Algazi. Histoire de la Musique Juive, in : Histoire de la Musique (Gallimard), t. I, p. 364 (et Mayer Lambert, Traité de Grammaire Hébraïque, p. 27).*

(2) *Ce mot est probablement abrégé de « pisqé te'amim », coupe des idées, qui se trouve déjà dans le Talmud de Babylone : Nedarim 37 b (mais te'amim concerne étymologiquement le ton musical, cf. L. Algazi, Dictionnaire de la Musique,* (Larousse) t. I, p. 4).

(3) *Neghinot signifie : « modulations » selon Mayer Lambert, op. cit., p. 27). Naghen : toucher des instruments à cordes (cf. dictionnaire d'Hébreu). Al-haghinot, binghinot : termes figurant en tête de certains psaumes, et désignant les instruments à cordes.*

pas moins impressionnante. Et de plus, nous le disions, elle jette une clarté décisive sur les conditions nécessaires à l'élaboration de cette notation.

Tout d'abord, à quand remontent ces dénominations ? La tradition évoquait les temps Bibliques. Certains pensaient de même pour les signes. Mais on sait qu'en l'inconnaissance des données historiques réelles, bien plus tard l'opinion céda. (cf. pp. 21, 123 et 195).

La critique textuelle se limite : leur source est ignorée. La langue est araméenne : celle qu'on parlait dans le haut Moyen Age, en Asie occidentale. Chacun, prononçant ces dénominations à l'époque, comprenait donc leur sens et devait s'étonner qu'il se rapportât si peu à celui donné dans les traités, qui concernait la syntaxe grammaticale. Mais on savait ces dénominations fort anciennes ...

Que les termes soient antiques ou qu'ils soient traduction de l'Hébreu initial, cela importe peu : traduction sous-entend « respect du sens ». Nous pouvons nous y fier, d'autant plus que les premiers traités précisent tous les mêmes noms de valeurs.

En effet, bien qu'il y eût, à l'époque brumeuse où se répandit cette notation, abondance de noms (1) – sinon de signes –, dans les traités de la première heure sont mentionnés principalement ou uniquement en regard des signes les seuls noms qui vont suivre, retenus à bon escient par l'exégèse contemporaine (2), avec leurs symboles graphiques et leur étymologie.

Celle-ci révèle à première vue un sens énigmatique, incohérent. Nous citons sans ordre : fin, repos, grappe, chaîne, dressant, accroupi, etc. Ces allusions semblent vides de sens, pour la syntaxe ou la musique ...

Qui aurait été en mesure alors, ou même ensuite, de les expliquer ? Le lecteur aura connaissance des errements en lesquels consistent l'interprétation des grammairiens et les traditions du chant synagogal (3).

Il faut, pour interpréter ces dominations, avoir connaissance de notre Clé. Nous livrons au lecteur ce savoureux témoignage...

(1) *Voir J. Derenbourg, « Manuel du Lecteur », op. cit., p. 159.*
(2) *Mayer-Lambert, Traité de grammaire Hébraïque, pp. 31, 32 et 33.*
(3) *Nous en traitons dans les Compléments I et II.*

2 - EXTRAORDINAIRE COINCIDENCE ENTRE LE SENS DES DÉNOMINATIONS ET LE SENS MUSICAL CONFÉRÉ AUX SIGNES PAR LA CLÉ DE DÉCHIFFREMENT.

SYSTEME PROSODIQUE :

*Signes **au-dessous** des mots : degrés **constitutifs** d'une échelle tonale...*

Dénominations :	Darga	Tebir	Sillouq	Merkha	Tipha	Atnah	Mounah	mahpah
SIGNES								
Valeur musicale :	(do)	(ré)	(mi)	(fa)	(sol)	(la)	(si)	(do)
Etymologie :	échelle	brisé	fin	allon-gement	paume	repos	posé	retourné

*Signes **au-dessus** des mots : degrés subordonnés aux précédents:*

Dénominations :	Pashta	Geresh	Gershayim	Zaqef qaton	Zaqef gadol	Rebia
SIGNES :						
Valeur musicale :						
Etymologie :	extension	expulsion	double expulsion	dressant	dressant grandement	accroupi

Dénominations :	Pazer	Zarqa	Segol	Telisha qetanah	Telisha gedolah
SIGNES					
Valeur musicale :					
Etymologie :	dispersant	jet	grappe	petit arrachement	grand arrachement

SYSTEME PSALMODIQUE (valeurs complémentaires) (1) :

Galgal	Shalshelet	Oleh veyored	Rebia qaton	Ilouz	Tsinor
roue	chaîne	montant et descendant	à peine accroupi	élévation	tuyau

(1) Revoir le Tableau de décryptage du Système psalmodique (p. 58) dont tous les signes appartenant également au Système prosodique, ayant la même étymologie, ont également le même sens musical.

Présentées pèle-mèle, ces expressions semblaient hétéroclites, impropres ; rapprochées de la valeur musicale attribuée à chaque signe par la Clé – tout s'éclaire – et la corrélation s'impose, évidente ...

– POUR LES DEGRES CONSTITUTIFS (SIGNES INFERIEURS) :

fin ( ) : Nous disons « finale » (tonique) ;
allongement ( ) : c'est le second degré ;
brisé ( ) : autre prolongement, mais dans le sens inverse : le 7ème degré ;
paume ( ) : seule expression chironomique, dont nous aurons bientôt l'explication ;
repos ( ) : 4ème degré, lieu tonal de la demi-cadence ;
posé ( ) : 5ème degré, qui atteste la cadence suspensive ;
échelle ( ) : le 6ème degré inférieur, c'est en effet la **base** de l'échelle ;
retourné ( ) : le 6ème degré supérieur, point culminant de l'échelle : il faut en effet se **retourner** pour contempler la série ;

(remarquer les expressions **dosées** : fin, repos, posé, qui caractérisent les 3 degrés cadentiels de prédilection) ;

– et ce n'est que le début de la démonstration ...

Gardons en regard le précédent tableau ;

– POUR LES DEGRES SUBORDONNES (SIGNES SUPERIEURS) :

extension ( ) : désignation appropriée de l'appoggiature à la 2de supérieure (1) ;
expulsion ( ) : appoggiature à la tierce supérieure (2) : mouvement plus marqué ;
double expulsion ( ) : double appoggiature ... ;
dressant un peu ( ) : l'appoggiature à la seconde inférieure **rehausse** le mot ;

---

(1) *Degré suivant.*
(2) ***Intervalle de trois notes, la première comprise.***

dressant grandement ( ) : le mouvement inférieur prolongé rehausse d'autant le mot ;

accroupi ( ) : on ne peut mieux traduire ce degré répété qui devient appoggiature de sa 2de inférieure ;

dispersion ( ) : c'est bien l'effet que produisent ces trois notes descendantes, la résolution comprise ;

jet ( ) : gracieux symbole de cette double appoggiature à la seconde inférieure puis supérieure, sans résolution (cf. Deuxième Partie, Livre I) ;

grappe ( ) : suggestive évocation de l'appoggiature, avec sa « broderie » ;

petit arrachement ( ) : caractérise bien cette remontée de trois notes, à la fin du mot (cf. Deuxième Partie, Livre I) ;

grand arrachement ( ) : cette fois, c'est une chute, mais de quatre notes. Elle s'effectue au début du mot (cf. Deuxième Partie, Livre I) : le mouvement est plus ample.

— expressions suggestives, mais non inhabituelles : nous usons de figures verbales similaires pour désigner les ornements : broderie, pincé, mordant, coulé etc ...

— POUR LES SIGNES COMPLÉMENTAIRES DU SYSTEME PSALMODIQUE :

roue ( ) : nous avions remarqué, dans notre étude technique, le mouvement de **va-et-vient** que provoque ce 7ème degré : limite, au grave, de l'échelle du système psalmodique (cf. Deuxième Partie, Livre II) ;

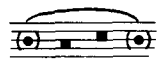
montant et descendant ( ) : justifie encore, on ne peut mieux, notre interprétation ! plus haut que sa résolution intermédiaire ici obligatoire ;

à peine accroupi ( ) : notre expérimentation nous avait confirmé le sens plus restreint de ce signe, dans la psalmodie (cf. p.58),

élévation ( ) : même justification de notre interprétation... ;

tuyau ( ) : au lieu de « jet » dans la prosodie ; expression

légitimée parce que la figure se « referme » par la résolution ce qui n'a pas lieu dans la prosodie, où elle marque le milieu de l'incise (cf. Deuxième Partie, Livre I).



Le sens des noms attachés aux valeurs ancestrales, symbolisées par la notation de Tibériade, concorde donc totalement, nous en avons jugé, avec notre clé de déchiffrement.

Aucun démenti, pour aucun signe...

Aussi suggestives que le sont pour nous : tonique, médiante, dominante, note sensible, et d'autre part : mordant, pincé, trille etc ..., ces expressions appellent les degrés constitutifs ou subordonnés correspondants.

Mais alors, cela nous oblige à un retournement de la question ... Pour que ces dénominations évoquent si nettement les valeurs musicales correspondantes, il a bien fallu que les unes et les autres fussent liées, à l'origine ? La musique n'est tout de même pas venue se greffer sur des expressions, hors d'elle dénuées de sens ? Musique et dénominations (celles, vraisemblablement, traduites d'Hébreu en Araméen, étaient solidaires ; et si l'une a précédé l'autre, ce ne peut être que la musique. Le contraire est inacceptable.

Ce qui revient à dire que ces expressions ancestrales recélaient bel et bien leur sens musical (à qui le connaissait, bien entendu). Le sens musical oublié, les mots étaient vidés de leur substance !

Cela explique fort bien l'antiquité de la musique, liée indubitablement à celle des dénominations.

Mais le « dossier » se complète par l'autre attestation indéniable qu'apporte la forme des signes : leur morphologie ...

3 - TRIPLE COINCIDENCE EN FAIT ... ATTESTÉE PAR LA FORME DES SIGNES CORRESPONDANT AUX VALEURS MUSICALES ET A LEURS DÉNOMINATIONS.

Triple coïncidence, en effet : non seulement le sens des expressions consacrées justifie pleinement la Clé musicale, mais également la forme des signes.

Pouvait-on mieux traduire, graphiquement, les degrés constitutifs et subordonnés de l'échelle tonale, et par leurs formes, et par leur position au-dessous et au-dessus des mots ? Nous l'avions relevé avec surprise (mais alors sans chercher au-delà), tout au long de notre étude technique : cette notation non seulement est un modèle de clarté et d'efficacité, mais elle est **morphologiquement** suggestive.

Tout musicien, contemplant le Tableau précédent ne peut, qu'obtempérer : simplicité de la tonique, Ier degré : ; équivalence dans l'inverse de et (1) (le sens opposé n'étant marqué que par le point central, mais efficacement), deux diagonales qui évoquent une « dépendance », celle de la tonique, effectivement ; opposition de et 2d et 3ème degrés, lui, soustrait à la dite influence ; suggestion de repos du signe , en sa forme de cloche, « espace clos » soustrait aux influences (puissance tonale du 4ème degré) ; suggestion contraire du signe (sous-tonique du système psalmodique), ouvert lui aux influences du contexte ; remarquable évocation de la corrélation d'octave entre et , sixième degré inférieur et supérieur : celui-ci s'ouvrant sur l'aigu, l'autre le contenant , en même temps que le symbole du sens opposé : ; tout en évoquant les marches d'une échelle, dont il porte justement le nom ; corrélation et dérivation de sens marquées par les positions différentes des signes : et ; et ; (cf. p. 52) ; équivalence, de même, entre et , l'un 5ème degré du mode, l'autre, échappée à la quinte supérieure ... (les interprétations différentes justifiées, d'autre part, par les noms nouveaux) (2).

Et de plus, remarquable ébauche de notation diastématique : le mélisme , note supérieure, prolongée par un mouvement descendant ; son opposé, , le mouvement ascendant, aboutissant à la note supérieure; , marquant un mouvement similaire à , bien que plus réduit (cf. p. 115) ; , signe consacré dans la suite des âges, indiquant ici l'appoggiature inférieure, puis

(1) *Les deux degrés touchant la tonique.*

(2) *Ce qui marque bien l'incorrection de la position supralinéaire pour tous les signes, utilisée dans la tradition synagogale (cf. Complément II).*

supérieure (vu le sens de l'écriture, de droite à gauche) ; et : ce cisaillement, bien évoqué par son nom : « chaîne », et qui traduit si bien les intervalles minimes : les demi-tons ...

Enfin, tous les signes tracés évoquent, on ne peut mieux, non seulement les valeurs musicales correspondantes ..., mais encore le sens ancestral de ces valeurs, attesté par leurs noms ...

Démonstration vraiment stupéfiante, à laquelle viennent encore coopérer certains témoignages qui la confirment par le biais de la chironomie.

Les Grammairiens précisent (Manuel du Lecteur, cf. p. 96) :

– pour (« dressant ») : « mouvement des doigts de haut en bas » ; ce qui indique bien l'appoggiature inférieure en dépit de l'expression (1) ;

– pour (« expulsion ») : « jette le mot en arrière » – expression qui correspond au mouvement de tierce descendante entre l'appoggiature supérieure et sa résolution ;

– pour (« grand arrachement ») : « traîne le mot en arrière » : c'est en effet ce qui caractérise ce mouvement mélodique. L'objectivité de ces remarques est impressionnante !

Ce que les Docteurs ne disent pas, c'est comment, par les gestes d'une main unique (selon ce qui est spécifié dans le Talmud) on pouvait figurer l'action conjuguée de deux valeurs superposées ...

Là est la marque de l'oubli profond ou de l'inconnaissance ...

Alors que la seule utilisation de l'expression « paume » pour le 3ème degré constitutif : , précise que cette figure, pour être contemplée par l'interlocuteur, doit être représentée par la main gauche : donc justification de l'usage antique des deux mains, justement évoqué par notre gestuelle imaginée (cf. p. 105).

(1) *L'appoggiature, nous le disions, fait effet de « ressort ».*

4 - COMPLEXE INSÉCABLE, QUI EN SES PARTIES N'A PU ETRE CRÉÉ QU'EN LA CONNAISSANCE TOTALE DU SYSTÈME.

Que ressort-il de l'ensemble de ces données qui étayent de toutes parts notre clé ?

Le système Tibérien forme un tout : musique, dénominations, signes.

Cette réalité est prouvée par la Clé de déchiffrement qui, appliquée aux versets de la Bible, donne immanquablement une cantilation structurée et souvent merveilleuse.

Noms et signes coopèrent à évoquer les sons, les figures tonales : C'est pourquoi l'ensemble ne peut être que l'œuvre d'une seule équipe.

On a dit que les maîtres de Tibériade ont « inventé » cette notation : tout démontre que non. Pour ce faire, il aurait fallu qu'ils connussent le sens exact des dénominations dont dérivent ces signes, qui en sont la transcription graphique fidèle : ce qui revient à dire qu'il aurait fallu qu'ils comprissent parfaitement le sens musical de ces dénominations puisque, sans la base musicale, tous ces noms ne veulent rien dire (cf. p. 114).

Cette triple connexion du système : valeurs tonales, dénominations et leur sens, signes graphiques, forment un tout insécable, qui n'a pu être conçu par étapes, chaque volet s'accrochant au précédent alors que celui-ci est dérobé au regard par l'oubli, mais en connaissance totale du système musical qui, lui seul, justifie cette double expression.

C'est ainsi que la révélation du sens des dénominations, et les déductions qu'elle impose, aiguillent l'histoire (par ailleurs insolite) des sources de cette notation.

Car si on a dit textuellement des signes de cantilation : « ils furent inventés, au VIIe siècle, par les massorètes, grammairiens exégètes (sans doute aussi musiciens) (1) de Tibériade » ... (2), on n'en a aucune preuve. On ne connaît que les écrits, et non leur filiation. (cf. p. 66).

---

(1) *C'est nous qui soulignons.*

(2) *Dict. de la Mus. (Larousse) t. I, p. 4.*

La critique, face à trois notations dont deux préalables, a tenté de justifier la dernière, plus complexe, comme « épanouissement » des deux autres (1). Mais G. Weil le concède : « On connaît mal encore les charnières qui permirent de passer du système Babylonien au système Tibérien » (2). Et comme il n'est là question que de pure syntaxe, G. Weil insiste : « Si même devait être résolue la question des divergences entre la tradition Orientale et la tradition Occidentale, (...) nous n'aurions franchi qu'une étape de l'histoire de la transmission des Textes. Il resterait au chercheur à découvrir encore comment s'était effectuée, aux temps plus anciens, la lecture de ces textes (...) lorsque les Lévites les chantaient sur les marches du Temple. » (3). C'est de ce côté, en effet, que le bât blessait : l'interprétation syntaxique ne mène pas à la musique ; et si la notation est de source antique, elle ne peut être que musicale ...

Aaron Ben Ascher a rédigé le premier traité que nous connaissions sur les signes dits « de Tibériade » (4) ; ce n'est qu'un inventaire : il ne dit rien de plus substantiel que le **Manuel du Lecteur** (cf. p. 193).

Son père, Moïse Ben Ascher, a rédigé et interponctué de sa main (en 895) un manuscrit des « Prophètes » (5). Pour la première fois, semble-t-il, les signes de cantilation figuraient sur un manuscrit (tout au moins de manière aussi complète, cf. p. 70). C'est en cette fin du IXe siècle que le ga'on Mar Natronaï (6) rappelait, parlant des rouleaux de la Bible : « nous ne devons pas y ajouter les signes de cantilation, bien que ces derniers aient été révélés au Sinaï »...

---

(1) *Ce qui suscita des controverses. C. Hoeg, dans Notation ekphonétique, op. cit., p. 139, cite M. Spanier : (Die masoretischen Akzente, Berlin 1927) « M. Spanier ne croit pas qu'il soit possible qu'une mélodie puisse être exprimée d'abord par une notation simple et insuffisante, et quelques siècles plus tard par une nouvelle, plus raffinée et plus exacte. » (remarque en elle-même pertinente).*

(2) *Elie Lévita, op. cit., p. 340.*

(3) *Elie Lévita, p. 343.*

(4) *Diqduqe ha-te'amim (ouvrage traduit au XIXe siècle en Allemand).*

(5) *Manuscrit dit « du Caire », découvert dans une synagogue qaraïte (bien qu'incomplet, il comprend néanmoins le Pentateuque, le Livre des rois etc ...).*

(6) *Mar Natronaï, Gaon de Soura, Babylonie (siège depuis plus de cinq siècles, à l'époque, d'un important centre d'études bibliques).*

Cette intervention porte-t-elle à déduire que les signes Tibériens sont l'œuvre de son siècle, ou plutôt qu'ils existaient bel et bien, sans qu'on les divulgue ?

Du reste, si les signes avaient été l'œuvre tardive de ces maîtres, pourquoi A. Ben Ascher aurait-il exposé leur sens aussi évasivement ? Pourquoi aurait-il incité l'utilisateur à ne pas tenir compte de leur place exacte ? Pourquoi aurait-il suggéré de **remplacer un signe par un autre**, en tel ou tel lieu de la phrase ? (cf. p. 190).

Voudrait-on ne s'en tenir qu'à l'exégèse, il apparaîtrait plutôt que les massorètes étaient seulement les **dépositaires du système scripturaire** qu'ils livraient et non, comme on l'a insinué, les créateurs. L'opinion de Gérard E. Weil à leur sujet le confirmerait : « le massocrète est un empirique qui annonce le grammairien » (1).

5 - LE « CODEX » DEVOILÉ DES QARAITES.

D'où proviendraient donc ces signes apparus ou réapparus tout-à-coup ?

Un détail caché semble répondre à cette question, et confirmerait étrangement les conclusions imposées à nous par l'étude de ce problème, dans sa globalité historico-technique ...

Paraphant le manuscrit produit en 895, dont nous venons de parler, Moïse ben Ascher précise qu'il l'a réalisé selon le **Codex** des Qaraïtes (2) : « comme la communauté « des Prophètes » l'a expliqué ... » (3). On sait que ceux-ci étaient réputés seuls détenteurs de la **tradition écrite** de la **lecture Biblique**. Auraient-ils dévoilé une relique sacrée ? Cela n'était peut-être pas nécessaire ...

Le Talmud (4) faisait déjà mention de l'existence de sortes de

(1) *Conf. La Massorah, in : Revue des études juives : Historia Judaïca, p. 66 (tome CXXXI, janv. juin 1972).*

(2) *Nous reproduisons ci-après (p. 125) le texte significatif de Moïse ben Ascher. Paul Kahle, qui le fait figurer dans son ouvrage : The Cairo geniza, rapporte (p. 96) qu'il a étudié le manuscrit avec deux spécialistes concernant les Qaraïtes primitifs, et qu'ils en sont arrivés à cette conclusion : que sans aucun doute ils étaient en présence d'une chose présentant la caractéristique d'un écrit Qaraïte.*

(3) *Autre dénomination des Qaraïtes, communauté sainte de rabbins.*

(4) *Le Talmud de Babylone, dont la rédaction est antérieure au VIe siècle.*

condensés de la lecture des Textes, où seuls étaient présents le premier mot de chaque verset, suivi seulement des syllabes ponctuées des autres mots successifs (1). C'est un procédé suffisant pour protéger une tradition ; aussi méticuleuse soit-elle. N'est-ce pas un tel document préservé – ou une copie conforme – qui aurait servi de base à la notation finalement propagée, que nous avons pu décrypter ?

Les Qaraïtes étaient seuls dépositaires, avons-nous dit, de la tradition écrite millénaire de la lecture du Livre (2). Ils étaient en butte aux assauts virulents d'une communauté adverse qui ne voulait se référer, elle, qu'au Talmud, délaissant le message sacré des Ancêtres (3). D'autre part, l'Ecole de Tibériade périclitait. Il faut dire qu'alors « un vent d'incrédulité et de scepticisme soufflait » et qu' « il se fonda des écoles juives pour propager ce scepticisme ». (4). Aaron ben Ascher fut du reste le dernier représentant de cette auguste institution .

Sous la tutelle de l'Islam, dénigrés, combattus par leurs frères eux-mêmes, n'est-il pas vraisemblable que ces **Maîtres de la transmission**, prenant peur que cette tradition vénérée ne sombrât dans le gouffre de l'oubli, décidèrent de la livrer – non sous sa forme abrégée, peu accessible – mais en termes clairs – aux contemporains et à la postérité ? (5) .

Ceci n'est certes qu'une hypothèse ... Ce qui est certain, ce sont les conclusions dictées par notre découverte : le système entier ne peut avoir été conçu qu'à une même époque; et d'autre part, l'Histoire nous le prouve, les Maîtres de Tibériade ne l'ont pas créé !

---

(1) *Nous avons cité les passages concernés (cf. p. 70) à propos de la notation Palestinienne archaïque, mais rien n'oblige à penser que ces textes aient concerné cette notation particulièrement.*

(2) *Ils se définissaient eux-mêmes comme ne cachant rien de ce qui leur avait été transmis, et n'y ajoutant pas un mot.*

(3) *Les « Rabbanites ».*

(4) *G. Arié, Histoire Juive, p. 124.*

(5) *La rédaction du manuscrit, ainsi complété, avait été commandée à Moïse ben Ascher par un Qaraïte de Jérusalem (qui la paya de ses propres deniers) pour son usage personnel. Plus tard, le précieux manuscrit échut à la communauté Qaraïte ; transféré dans une synagogue qaraïte du vieux Caire, il y fut conservé pendant 850 ans comme un trésor inestimable (de nombreux textes qaraïtes sont conservés à la Bibliothèque de Léningrad).*

Colophon du manuscrit des « Prophètes »

rédigé de la main même de Moïse Ben Ascher en 895 (colonne 586) (1).

אני משה בן אשר כתבתי זה המחזור שלמקרא על פי כיד אלהי הטובה עלי באר
היטב במדינת מעזיה טבריה העיר ההוללה כשהבינו עדת נביאים בחורי יי קדושי
אלהינו המבינים כל נסתרות והמשפירים סוד חכמה אילי הצדק אנשי אמנה לא
כיחדו דבר ממה שניתן להם ולא הוסיפו מאמר על מה שנימסר להם והעצימו
והגדילו המק עשרים וארבעה ספרים וייסדום באמונתם בטעמי שכל בפירוש
דיבור בחיך מתוק ביופי מאמר יהי רצון מלפני יוצרנו שיאיר עיינינו ויגיה לבנו
בתורתו ללמד וללמד ולעשות בלב שלם ובנפש חפצה ולכל ישראל אמן:

נכתב לקץ שמונה מאות שנה ועשרים ושבע שנים לחורבן הבית השני שיאמר יוצר
נשמות וישוב עליו ברחמים ויבנהו באבני אקדח וספיר וכדכד בנין שלם בנין
מקויים בנין שלא ינתש ולא יהרס ולא ינתץ לעולם ולעולמי עולמים במהרה
בימינו ובימי כל ישראל אמן

Traduction Anglaise de Paul Kahle (2).

I, Moshe ben Asher have written this Codex *(mahzor)* of the Scripture according to my judgment « as the good hand of my God was upon me » (Neh. ii, 8), « very clearly » (Deut, XXVii, 8), in the city of Ma'azya-Tabarlya, « the renowned city » (Ezek. XXVi, 17), as it was understood by the congregation of Prophets, the chosen of the Lord, the saints of our God, who understood all hidden things and revealed the secret of wisdom, the oaktrees of righteousness (Isa. lxi, 3), the men of faith, who have concealed nothing of what was given to them nor added one word to what was transmitted to them, who have made the Scriptures powerful and mighty, the Twenty-four Books which they have founded in their faithfulness with explanatory accents and clear instruction as to pronunciation with sweet palate and beauty of speech. May it please our Creator to illuminate our eyes and enlighten our hearts by His Torah, that we may learn and teach and act with a perfect heart and a willing mind (I Chron. XXViii, 9) and for the whole of Israel. Amen !

It was written in the year 827 after the destruction of the Second Temple to which may the Creator of souls be pleased to return in mercy and build up with rubbies, sapphires and carbuncles (Isa. liv, II f.) as a perfect building, a firmly established building, a building which can neither be pulled down nor demolished nor destroyed in eternity and eternity of eternities, (may it be done) speedily, in our days and in the days of all Israel. Amen !

Traduction Française (3)

Moi, Moïse ben Asher, j'ai écrit ce mahzor de la Bible, tandis que la main bienveillante de Dieu reposait sur moi ; un commentaire précis rédigé dans la ville forte et renommée de Tibériade, tel que l'ont compris les prophètes, les élus de Dieu, les saints de notre seigneur, qui avaient pénétré tous les secrets et révélé le secret de la sagesse, les « chênes de justice », les hommes de foi, qui n'ont pas dissimulé quoi que ce soit de ce qui leur avait été transmis, ni n'ont ajouté un mot , qui ont exalté les Ecritures, ces vingt-quatre livres qu'ils ont établis grâce à la foi, au moyen d'accents explicatifs et d'un parole claire quant à la prononciation d'un palais délié et de la beauté du langage. Puisse notre Créateur se complaire à illuminer nos yeux et éclairer notre cœur par sa Torah, pour que nous puissions étudier et enseigner, agir avec un cœur parfait, et une âme bien disposée pour tout Israel. Amen.

Ceci fut écrit en l'an 827 après la destruction du second Temple que veuille le Créateur des âmes réintégrer et reconstruire avec des rubis, saphirs et autres pierres précieuses, d'une construction parfaite, d'un édifice inébranlable, qui ne pourra plus jamais être abattu, ni démoli ou détruit à tout jamais. Puisse-t-il le faire rapidement, de nos jours et de ceux d'Israel. Amen.

(1) Tel qu'il figure dans l'ouvrage de Paul Kahle, cité ci-dessus, page 95.
(2) p. 96 de l'ouvrage de Paul Kahle.
(3) Traduction réalisée par le Rabbin Daniel Farhi en regard de la traduction de Paul Kahle.

6 - LA CONCLUSION PREVISIBLE :

Devant la totale absence de preuves qui permettraient de présumer que les exégètes de Tibériade aient pu créer les signes de cantilation, poussés d'autre part (et par l'évidence) à cette affirmation que le système entier n'a pu être conçu que d'un seul élan et non, pour les signes et leurs dénominations, dans l'inconnaissance des valeurs musicales qui les ont fécondés, nous n'avons plus qu'à resserrer notre ultime question à ceci :

– tout le système Tibérien peut-il être l'œuvre du Moyen Age ? sinon, il faut le reporter tout entier à l'antiquité. De cette dernière mise au point naîtra notre conclusion.

Or, nous avons déjà précisé pourquoi le système entier ne peut être l'œuvre du Moyen Age ; rappelons-le brièvement :

– tout d'abord, les créateurs de cette musique auraient utilisé un système tonal archaïque (1), ainsi que des figures mélismatiques dépassées (la vocalise étant en honneur au Moyen Age (2) ;

– ils auraient utilisé une rythmique également sommaire, « plane » que déjà, au IVe siècle, on qualifiait d' « antique » alors que, effet de la culture Grecque (cf. Préliminaires II), on utilisait alors les « longues et brèves » ;

– ils auraient créé, d'autre part, une expression mélodique intense, « réaliste », dont ils n'auraient trouvé le modèle nulle part ;

– se dérobant à une filiation en laquelle la musique se dissociait des mots (couplets, refrains, vocalises), ils auraient « réinventé » la **dépendance** de la mélodie liée au texte verbal – ce qui était le fait de la cantilation originelle, le fondement de l'« éthos » des Grecs – sans davantage en trouver l'exemple vivant autour d'eux ;

– enfin, ils auraient eu l'idée d'édifier un système mélodique exclusivement traduisible par gestes des **deux mains** (3), alors que l'histoire de la chironomie au Moyen Age autour du bassin méditerranéen, notamment chez les Juifs (cf. p. 96), précise l'usage d'une seule main ...

---

(1) *Cf. Préliminaires II, et l'étude technique (2de partie).*
(2) *Cf. p. 101.*
(3) *Les signes superposés le prouvent.*

En admettant toutes ces contradictions : il faudrait au moins des preuves historiques que cette musique ait pu effectivement avoir été conçue à cette époque. Vraisemblablement, nous n'en avons aucune. Par quelle académie ? en quel lieu ? Nul n'a dit que Tibériade brilla par son activité musicale. Nous n'avons de cela aucun écho ;

– il faudrait encore que les notations de ce temps aient avec celle-ci une corrélation ... Au contraire, en rapport des autres, nous la considérions anachronique (cf. p. 78) parce qu'isolée en sa perfection ...
– il faudrait aussi que les signes déjà inclus dans les deux notations antérieures (cf. p. 69) aient alors été seuls à être précédemment créés ... ce qui rend l'hypothèse encore plus inconsistante (1).

Si même tous les faits coïncidaient, pourquoi les premiers commentateurs, mieux encore, pourquoi le présentateur même de cette notation, Aaron Ben Ascher, se serait-il borné à recenser les signes et leurs rapports, comme autant d' « inconnues » ? Il aurait été en mesure de préciser leur sens ; à moins que pour des raisons inavouées, vraiment inexplicables, des créateurs inconnus aient réalisé cette musique admirable pour soumettre aux contemporains et à la postérité un rébus ...

En admettant encore cela : était-ce bien le moment de se livrer à cette facétie, au VIIIe ou IXe siècle, en Palestine, alors que bouleversements et tyrannie avaient fait fuir la plupart des Juifs ? Les temps étaient-ils propices à une création musicale aussi monumentale et aussi enthousiaste ? Les fleurs de l'art ne poussent pas si vigoureusement sur le terrain aride de la misère (les chants originels des livres des prophètes en témoignent). Et de plus, quelle recherche spécieuse, quelle réussite inouïe serait cette évocation, gratuitement conçue pour des ensembles vocaux et instrumentaux jamais produits !

Cette hypothèse, il faut en convenir, est en tous points contredite par les normes musicales (2), autant que par l'histoire.

(1) *D'autant plus que: ainsi que nous l'avons déjà signalé, plusieurs des signes de la notation Babylonienne ne sont autres que l'initiale de leurs dénominations respectives.*
(2) *Ce que nous verrons, au cours de la 2de partie.*

CHAPITRE V

LA CLE FAIT RENAITRE UNE MUSIQUE LITURGIQUE BRILLANTE ...

L'Histoire n'en fait état que dans l'antiquité.

Sommaire

1 - David instaura une véritable Académie de musique sacerdotale ... la cantilation reconstituée peut en être la preuve 131

2 - Cette institution — la chronique le précise — fut préservée durant les temps Bibliques 137

3 - Les monodies réédifiées portent l'empreinte de la diversité des temps Bibliques — leur contexture, de plus, répond à leur destination diverse 141

4 - Les Lévites furent en exercice jusqu'à la destruction du 2d. Temple, en 70 de notre ère :
— la tradition y était jalousement gardée 144

5 - Ces chants restitués répondent à toutes les normes de la musique antique 146

6 - Identifier les cantilations traditionnelles à la musique sacerdotale des Lévites, c'est apporter sans preuves un démenti aux témoignages Bibliques 152

1 - DAVID INSTAURA UNE VERITABLE ACADÉMIE DE MUSIQUE SACERDOTALE ... LA CANTILATION RECONSTITUÉE PEUT EN ETRE LA PREUVE.

On concède au peuple Hébreu le privilège d'être musicien (1).

Cette musicalité distinctive lui serait-elle échue tardivement, au delà des temps Bibliques ? ... après le Moyen Age si peu affirmatif en ce sens ?

Les temps « glorieux » n'auraient-ils connu que l'ombre d'une musique à l'orée de son développement ?

Peut-être les Hébreux auraient-ils manqué alors de l'éducation nécessaire ?

La Bible affirme le contraire, usant de détails précis (nous en avons déjà eu quelque écho). Elle fait état d'une véritable institution destinée à former, dès l'enfance, des recrues pour le service divin ...

« Quatre mille » rapporte le chroniste, (I - Chr. 23 - 5) auront à louer l'Eternel, en s'accompagnant des instruments que j'ai créés à cet usage » (il s'agit d'une ordonnance de David).

Remarquons qu'il est question de former des chantres également instrumentistes : éducation normalement plus poussée que celle concernant d'ordinaire uniquement la voix.

Ce que la suite confirme ... Une sélection s'opérait en effet. Les chantres participant au service du culte n'étaient que 288 : « tous ceux qui étaient passés maîtres » (I - Chr. 25 - 7).

Mais ceux-ci avaient pour mission de former les débutants ... : « on répartit par le sort leurs sections (24) (I - Chr. 25 - 8), en y comprenant également petits et grands, maîtres et apprentis ». Ainsi ces 24 sections, de 12 maîtres chaque, se complétaient d'éléments moins instruits, en cours de formation ; néanmoins entraînés sous l'oreille avertie de musiciens versés en leur art. On ne peut être plus explicite.

Cela pourrait n'être la preuve que d'une évidente volonté de bien faire ...

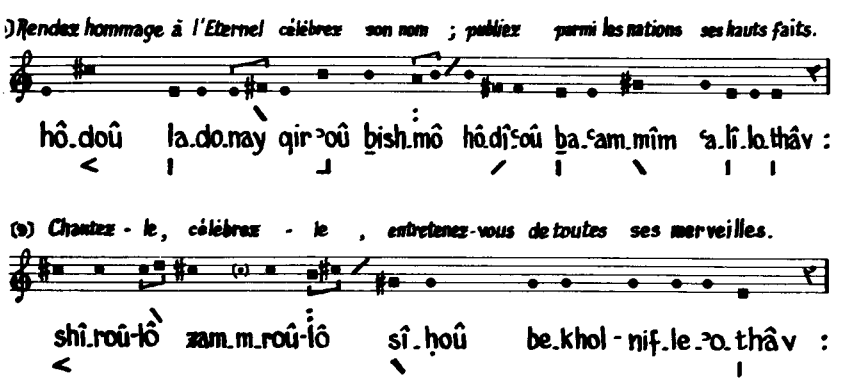
(1) *« Le peuple Juif, de tout temps si admirablement doué pour la musique ... ». F. Gevaert, Histoire et théorie de la Musique de l'Antiquité ; t. II, p. 3.*

Mais nous verrons que la qualité de la musique liturgique était également surveillée dans le choix des instruments admis pour la célébration du culte : instruments que David « inventa », spéciaux pour cet usage ...

Les instruments utilisés à cette période, du reste, n'étaient pas groupés indistinctement ; ils tenaient déjà compte de leur destination ...

Ainsi, lors du premier transfert de l'Arche sainte (1) (à la maison d'Obed-Edom), lorsqu'on l'eût arrachée aux Philistins, les Hébreux faisant cortège dansaient aux sons de « toutes sortes d'instruments », tambourins, sistres, etc ... (I. Chr. 13-8). Mais lors du second transfert de l'Arche d'alliance, trois mois seulement après, de cette résidence transitoire au Pavillon construit spécialement à Jérusalem pour l'abriter en l'attente du grand temple, les instruments de danse étaient écartés : seuls demeuraient le schofar (2), les lyres, harpes, cymbales et trompettes : instruments nobles (I Chr. 15-28). Et lechœur des Lévites exécuta, devant le Pavillon, un chant d'action de grâce. Nous avons le privilège d'entendre cette musique à nouveau :

I - CHRONIQUES ; Chap. 16, versets 8 et 9, *selon la clé de déchiffrement (3).*

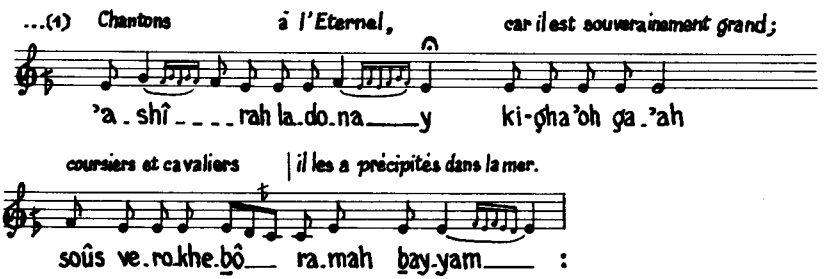


(1) *L'Arche d'Alliance, contenant les deux Tables de la Loi, placée depuis Moïse dans la Tente d'Assignation, lieu ambulant du Culte.*
(2) *Trompette recourbée, en corne.*
(3) *La prononciation exacte du texte Hébreu de ces exemples musicaux est donnée plus loin, 2ème Partie, Livre I, Chap. I pour le rythme, traité dans la 2ème partie, il est succintement exposé p. 55 .*

– peut-on rêver une monodie plus simple et pourtant suggestive, une musique aussi chaleureuse, dans sa rusticité ? « Antérieurement à l'institution de la royauté, » (déduit I. Adler) « (...) la plupart des manifestations musicales (...) ont un caractère spontané, populaire. » (1) : cela n'est-il pas maintenant vérifié ? (2).

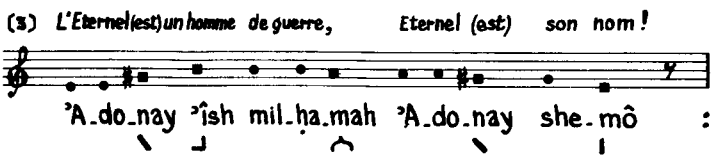
Gageons que la musique du cantique commémorant le passage de la Mer Rouge était aussi vibrante. Les tambourins, les instruments de danse l'accompagnaient lorsque le chantèrent les filles d' Israël ... C'est une morne introduction à ce cantique que nous offre la tradition synagogale :

EXODE ; Chap. 15, verset 1 ; *cantilation synagogale traditionnelle (3).*

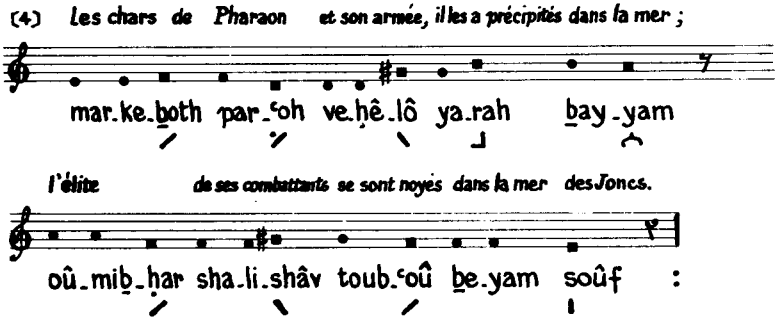


– la monodie est sans mouvement, sans joie, sans « vie ». Alors que selon notre reconstitution, elle est aussi vibrante que celle que nous venons de citer et débouche, sans transition, sur un cantique rude, bien qu'exultant, étrangement puissant ! Un chant appelant la danse. Le tintement des sistres et des tambourins persiste dans l'oreille, alors qu'il n'est que suggéré par le sortilège propre à la musique (qui seule peut conférer au souvenir une telle actualité) :

CANTIQUE de la MER ROUGE - EXODE ; Chap. 15, versets 3 & 4
(selon la Clé de déchiffrement)

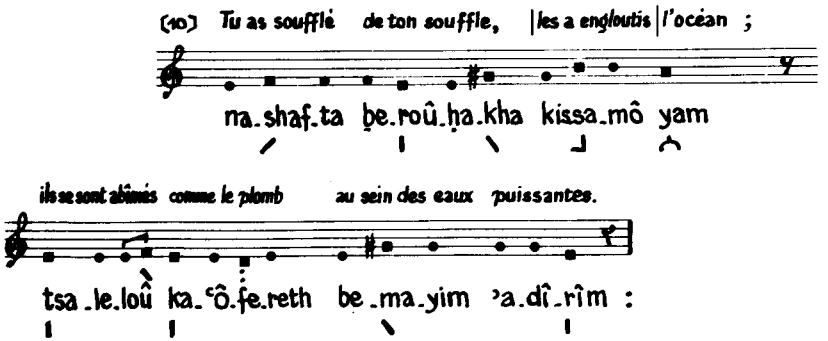


(1) *I. Adler, Musique Juive, in : Encyclopédie de la Musique (Fasquelle), t. II, p. 640.*
(2) La royauté était alors récente.
(3) *Dictionnaire de la Bible, t. 5 : suppléments, colonne 1445. Nous traitons, dans le complément II, des interprétations synagogales traditionnelles.*



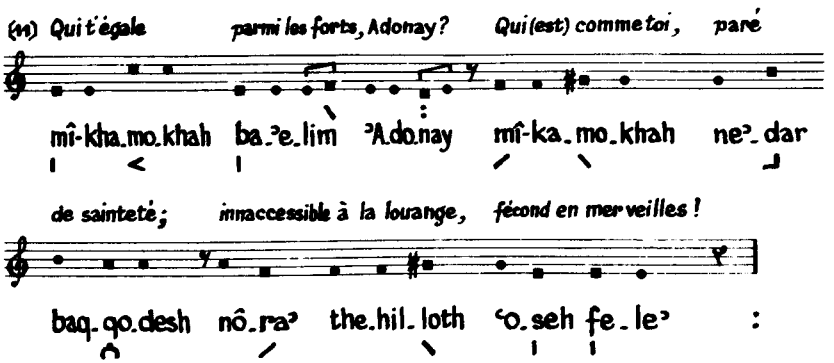
L'esprit du texte est tout entier dans ce début ; mais le tracé reste fidèle dans la suite du cantique :

Le même cantique, verset 10



Il semble que nous illuminions tout à coup un panneau de l'histoire ; une « tranche de vie » jaillit en cet hommage qui exulte :

verset 11



– vision fantastique, monodie suggestive s'il en fût, en sa « rocaille » singulière.

A quoi bon faire appel aux cantilations traditionnelles ; gardons-nous en plutôt. Elles sont sans âme, avons-nous dit ... de ce fait, elles déflorent les Textes : cette musique retrouvée en est la **pensée** même, dépouillée, mais pénétrante...

C'est Moïse qui avait installé les fils de Lévi (1), les Lévites, dans leurs fonctions sacerdotales. (**Nomb. 18 - 21**). La musique était leur apanage, mais ce n'est que sous l'impulsion de David qu'elle prit l'importance que l'on sait.

La musique du culte, pendant la longue période qui précéda les premiers rois d'Israël, n'eut qu'une part très modeste. L'arche d'alliance était sans cesse transportée, elle n'avait pas de demeure assignée, si ce n'est une tente. En fait d'instruments : les trompettes, entonnées par les prêtres, intervenaient seules, aux néoménies. (**Nomb. 10 - 10**).

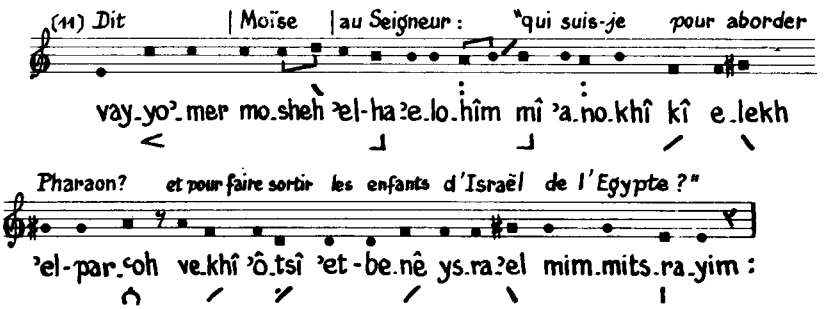
A l'époque, il n'était pas d'usage de lire à voix parlée, on « cantilait » les textes (la musique **suggérait** la ponctuation, qui n'était marquée par aucun signe spécifique). C'est sans doute lorsque Moïse remit solennellement aux Lévites le « **Pentateuque** » (les cinq premiers livres de la Bible), rédigé de sa main au terme de l'Exode (**Deut. 31 - 9**), que ceux-ci, qui avaient reçu pour mission de le lire au peuple tous les sept ans (**Deut. 31 - 10, 11**), apprirent à le cantiler. Mais il faut remarquer que rien n'est dit sur leur particulière formation en ce sens.

Que les Hébreux aient été dès l'aurore un peuple musicien, le Cantique du passage de la Mer Rouge le démontre amplement. Mais les récits du Pentateuque : **le Sacrifice d'Abraham, le Buisson ardent** (cf. 2ème Partie, Livre I) etc ... appuient l'affirmation bien plus encore. Cette monodie prosodiant la narration est pleine de finesse :

---

(1) *Une des douze tribus d'Israël.*

Le BUISSON ARDENT - EXODE ; Chap. 3, verset 11



– d'une portée universelle est déjà la « Bénédiction sacerdotale » ; le Décalogue, bien que non élaboré, est une œuvre puissante, de grand art (cf. p. 169). Les Lévites étaient certes exercés dans l'art de la cantilation (cf. le Cantique d'action de grâce, p. 132). Il existait au début de la royauté un « livre de chants » (II Sam. I-18) qui, à n'en pas douter, contenait le fameux Cantique de la Mer Rouge ...

C'est pourtant sous David que la musique sacerdotale prit un immense essort : importantes masses chorales, participation instrumentale ... La richesse spirituelle des psaumes est soulignée, nous allons en juger, par la musique retrouvée. Et les pièces maîtresses que nous venons de citer semblent plutôt l'œuvre de cette époque.

Les dons musicaux de David sont restés présents aux esprits, de siècle en siècle ... De lui est l'inoubliable Elégie, qu'il décida qu'on enseignerait aux fils d'Israël... Elle est bien, effectivement, une œuvre de génie ; son thème émouvant , malgré son caractère particulier, égale les plus beaux de ceux de nos plus grands maîtres. De tels accents ne sont pas monnaie courante, dans le monde de la musique.

Nous le verrons en tête de l'étude technique (Prél. II), Israël n'innova pas, en cet art ; il se contenta d'utiliser – mais de quelle façon – les éléments que la culture mettait à sa disposition.

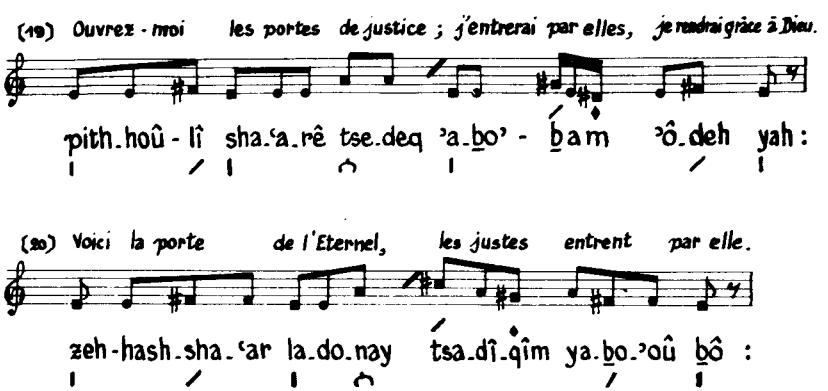
Et il opérait un choix... : par exemple il n'utilisa pas, tout au moins pour le culte, d'instruments gigantesques, comme certaines harpes égyptiennes que l'on ne jouait qu'à deux (1). Le fond de

(1) *A. Schaeffner, Origine des instruments de musique, p. 343.*

la musique le préoccupait plus que sa forme. Au temps de la décadence, le prophète Amos (VIIIe siècle) se déchaîne contre les voluptueux, et « leurs chants bruyants » (Amos 6 - 7). Une différence était donc faite entre saine vigueur et criaillerie.

A l'inauguration du Temple de Jérusalem, présidée par le roi Salomon, la musique liturgique fonctionnait selon les prescriptions de David. Chœurs, instrumentistes – dont 120 trompettes – en tout plus de 400 exécutants, entreprirent de louer le Seigneur. La chronique rapporte : « lorsque les accents des trompettes, des cymbales, des autres instruments de musique accompagnèrent le chant (...) le temple du Seigneur fut rempli d'une nuée... » (II Chr. 5 - 13). Figure grossie ? nous n'intervenons pas. Mais « l'échantillon musical » suivant permet-il de dénier la foi ardente et l'impressionnante dignité du sacerdoce :

PSAUME 118, versets 19 & 20 (1)



– disons, au contraire, qu'il l'affirme hautement.

2 - CETTE INSTITUTION - LA CHRONIQUE LE PRECISE FUT PRESERVEE DURANT LES TEMPS BIBLIQUES.

Ne nous laissons pas entraîner ...
Consultons la précieuse chronique. Elle comporte tant de détails

(1) *Dans les Psaumes, les temps syllabiques sont égaux, rappelons-le ; ce qui motive — dans nos exemples en notation moderne — la participation de signes rythmiques.*

secondaires qu'il est bien improbable qu'elle soit postérieure aux faits rapportés.

Cet âge d'or de la musique hébraïque a-t-il eu une suite ? parle-t-on encore des Lévites, ceux-ci maintenus dans les fonctions que leur déféra David ?

Première allusion : il est dit, lorsque Salomon étant mort le schisme survint (1), que la part faite aux Lévites par Jéroboam (roi d'Israël) fut si vile, que ceux-ci fuyèrent et se regroupèrent dans le royaume de Juda (II Chr. 11 - 14).

C'était le début d'une période sombre : ou, celle de la décadence des rois, entrecoupée de brefs retours à la foi des patriarches.

On peut remarquer, en ces circonstances, que la fidélité de ces hommes attachés par familles entières au sacerdoce, demeure inébranlable ; et qu'ils n'oublient rien de leurs connaissances musicales...

Sous Joas, au IXe siècle, cela est clairement stipulé (nous nous arrêtons plus tard sur quelques précisions de valeur (cf. p. 151). Sous Ezéchias, fin du VIIIe siècle, il en est de même. Il est stipulé, d'autre part, que les Lévites se tenaient dans le Temple, « avec les instruments de David » (II Chr. 29 - 26) ; « qu'ils chantèrent avec allégresse » (verset 30), et que le roi « adressa des encouragements à tous les Lévites qui se montraient très entendus au service de l'Eternel. » (II Chr. 30 - 22).

Au VIIe siècle, le roi Josias, abandonnant les faux dieux, décide de rétablir le culte ancestral au Temple de Jérusalem. « Il dit aux Lévites qui enseignaient à tout Israël et qui étaient consacrés à l' Eternel » : « mettez l'Arche sainte dans le Temple qu'a construit Salomon (...) vous n'avez plus à la porter sur l'épaule. ». (II Chr. 35 - 3) (2).

Vision touchante qui nous éclaire ... Alors que le sacerdoce était supprimé au temple profané, ils apportaient à tous la parole,

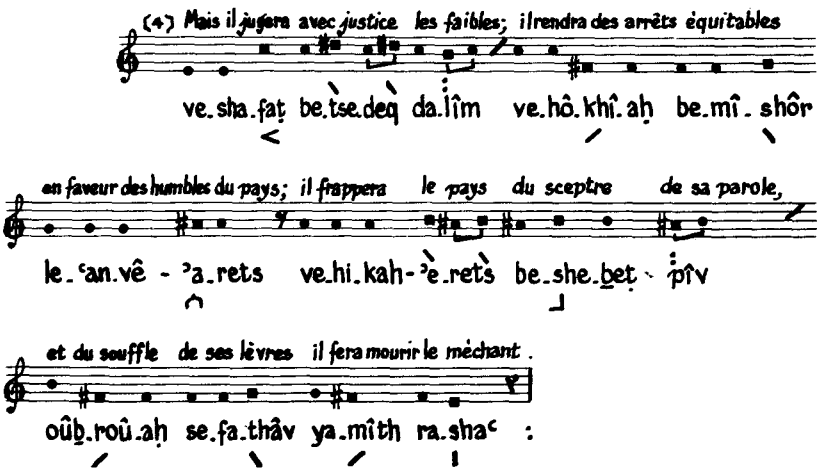
---

(1) *L'Etat Hébreu fut alors scindé en deux royaumes : Israël et Juda.*
(2) *C'est Josaphat (IXe siècle) qui ordonna aux Lévites de parcourir ainsi toutes les contrées de Juda pour instruire les enfants d'Israël dans la Foi des ancêtres (II. Chron. 17 - 7, 8, 9).*

avec ce signe distinctif, « l'Arche d'alliance sur l'épaule » ... Et là encore, il est dit un peu plus loin : « les chantres étaient à leur poste, selon l'ordonnance de David. » (II Chr. 35 - 15).

C'est, comme on le voit, toujours en le royaume de Juda, dans le Temple de Jérusalem, que ces faits musicaux concernant les Lévites ont eu lieu. Le royaume d'Israël avait été détruit (du temps d'Ezéchias, en 722) ; celui de Juda survécut quelque peu. Les derniers rois, pour la plupart, écartaient les prophètes, ou les faisaient périr. La voix de ceux-ci devint alors démesurée ! Avec quels accents Isaïe annonce l'intervention du Messie !

ISAIE ; Chap. 11, verset 4
(cantilation originelle, qui renaît de la Clé)



– voix bouleversante ... Quelle place est faite à « la musique » ? Minime. Elle s'efface devant l'immanence de la vision ...

Mais l'exil à Babylone ... et le retour ? Toutes ces péripéties soulèvent une crainte ... un peuple déplacé !

L'exil : un psaume fameux le commente, le **Psaume 137.** Sa mélodie reconstituée donne la pleine mesure de la détresse qu'il ex-

prime (cf. 2e Partie, L. II, ch. V). Quant au retour en Terre sainte, nous allons voir que les Lévites y participent, fidèles à leur mission.

Selon **Ezra** et **Néhémie**, près de cinquante mille captifs à Babylone réintègrèrent les premiers Israël, lorsque le permit l'***Edit de Cyrus***, roi des Perses (**II Chron. 36 - 23**), celui-ci s'octroyant à lui-même la mission de faire reconstruire le Temple du Dieu unique (1). Parmi les Lévites qui revinrent, il y avait 148 chantres (**Néhémie 7 - 44**). Comme tous les Hébreux, ceux-ci participèrent – dès leur établissement – à l'édification du 2ème Temple (**Ezra 3 - 8**). Celui-ci précise comment s'effectua la reprise du culte traditionnel : « Lorsque les maçons jetèrent les fondations du sanctuaire de l'Eternel, on disposa les prêtres avec les trompettes, et les Lévites, avec les cymbales, pour célébrer l'Eternel par les Cantiques de David, roi d'Israël » (**Ezra 3 - 10**).

Et nous savons encore – juste équilibre des témoignages non falsifiés – que certains Lévites s'étaient corrompus « quand Israël faisait fausse route. » (**Ezéchiel 44 - 10**). Cela, la chronique ne manque pas non plus de le divulguer, ce qui la rend plus digne de confiance.

En ces temps de l'édification du second temple, s'achevait la période Biblique. Les Livres d'Esther, de Daniel, (2) d'Ezra, de Néhémie (et quelques autres) apparurent, complétant le patrimoine sacré.

Ezra « sopher » (« instruit en la connaissance biblique ») donna l'impulsion salutaire à la renaissance et l'affirmation d'une foi consacrée, scrupuleusement respectée en sa tradition.

Nous savons qu'en ces temps nouveaux « des fonctionnaires étaient spécialement chargés de corriger les manuscrits des Textes sacrés. Chaque rouleau devait être apporté au Temple pour être révisé en comparaison avec un texte-type conservé dans le parvis. » (3).

---

(1) *Ils étaient 42.360 individus (cf. Ezra 2 - 64, Néhémie 7 - 66). Zorobabel était leur chef.*

(2) *Selon certains spécialistes, le Livre de Daniel serait d'une époque postérieure ... néanmoins, il est canonique.*

(3) *G. E. Weil, Elie Lévita, p. 325.*

Ces faits rapportés sont une preuve de plus de la survivance de la foi et de la doctrine ancestrales ... une pierre ajoutée à cet autre édifice : la réalité de la Tradition.

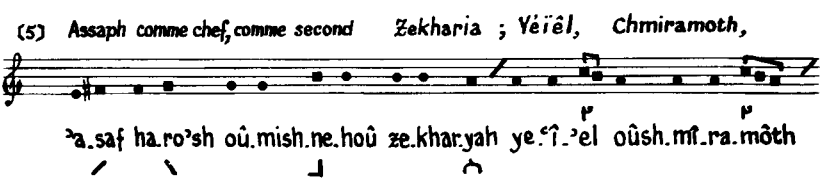
3 - LES MONODIES RÉÉDIFIÉES PORTENT L'EMPREINTE DE LA DIVERSITE DES TEMPS BIBLIQUES – LEUR CONTEXTURE, DE PLUS, REPOND A LEUR DESTINATION DIVERSE.

Un détail touchant, qui ne pouvait se faire jour qu'à la clarté de la reconstitution de la cantilation originelle, témoigne de cet attachement à la Tradition dont font preuve les Lévites.

C'est la cantilation d'un des versets du Livre de Néhémie qui nous fait assister à une double procession majestueuse lorsque, après plusieurs années d'efforts et de luttes, fut enfin reconstruit le mur de Jérusalem, destiné à protéger le 2ème Sanctuaire menacé par la malveillance des peuplades d'alentour (1).

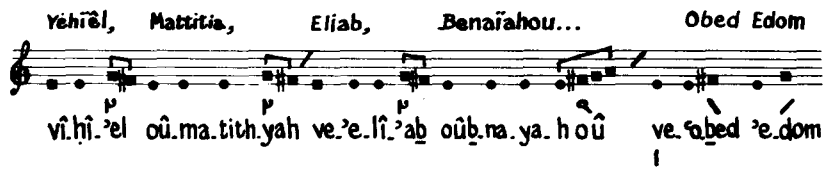
Nous lirons plus loin cette charmante évocation d'un gracieux et digne cortège de sommités, sous la conduite d'Ezra, le scribe (2). La répétition consécutive d'un des signes de cantilation motivera cette citation : le signe ᛈ cinq fois de suite. Eh bien, cette particularité, soit le même signe répété – plus exactement la même phrase mélodique – se trouve déjà accompagner un passage analogue du 1er livre des Chroniques (chap. 16, v. 5), où il est dit que David « établit devant l'Arche sainte des Lévites chargés du culte, pour célébrer, louer et chanter l'Eternel, Dieu d'Israël ; à savoir » :

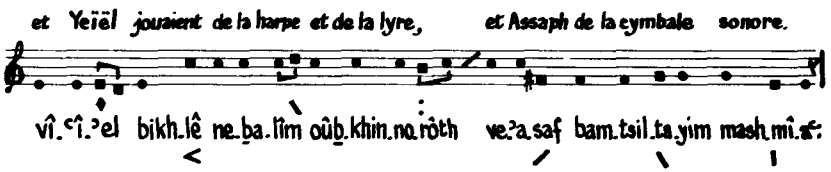
I - CHRONIQUES ; Chap. 16, verset 5



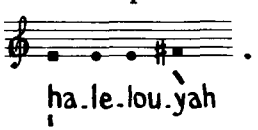
(1) *Chaque citoyen, prêtre, lévite, notable ou autre, y participait en personne, travaillant d'une seule main, une arme dans l'autre...*

(2) *Deuxième partie, Livre I, chap. VI.*





– la corrélation des deux passages est indéniable : établissement, puis « rétablissement » des Lévites dans leurs fonctions musicales ; et l'intention de la mélodie la plus récente est des plus significatives. Serait-ce manque d'imagination du créateur (nous parlons pour ceux qui ne voudraient pas admettre l'antériorité de l'une sur l'autre) ? il se serait mis en rapport avec le confrère chargé de prosodier justement un verset analogue ? Cette déduction n'est guère sérieuse. Il est bien plus vraisemblable d'admettre la réminiscence attendrie et fervente d'un passé toujours vivant : ce dont témoigne la mélodie elle-même, préservée ...

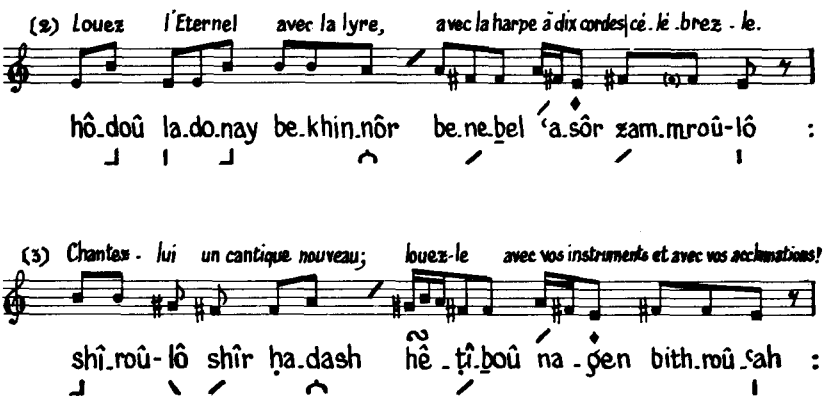
Des rappels mélodiques sensibles se présentent également entre certains psaumes de même inspiration. Les « Hodou Ladonaï » (« Rendez grâce à l'Eternel ») ont le même thème, quelle que soit, par la suite, l'évolution du poème et celle de la mélodie. Deux psaumes « Adonaï Malakh » (« L'Eternel règne »), les 97 et 99, ont un début semblable. Les « Alleluia » comportent tous la même figure mélodique à leur début : 

Or, nous savons que les créateurs de la psalmodie n'étaient pas en peine d'imagination ; les annonces des psaumes elles-mêmes sont expressives et suggestives ! A ce sujet également, il semble que certains se complaisaient à confirmer la tradition.

Un curieux exemple, en ce sens, est le Psaume 33. Il regroupe de

même, sous les mots consacrés « Hodou Ladonaï » et « Chirou Ladonaï » (« Chantez à l'Eternel ») les thèmes soulignant le début d'autres psaumes caractéristiques. La réminiscence est flagrante (cf. Deuxième Partie) (1) :

Psaume 33, versets 2 et 3.



— il est bien improbable, ici encore, que pour épargner sa peine ou « en panne d'inspiration », le compositeur ait songé à regarder par dessus l'épaule du voisin, qui aurait psalmodié les mêmes mots. Ces réalités sont bien saisissantes !

Tout plaide, on le voit, en faveur de la thèse d'une **création échelonnée** de cette cantilation, avec rappels ou réminiscences d'une tradition enracinée. Elle semble bien s'être tissée, avec l'exaltation que cela comporte, sur la trame contrastée des temps bibliques successifs, et non être le « travail » d'une « école », attachée postérieurement à faire valoir le Livre.

Et nous aurons lieu de faire ressortir dans la partie technique de cette étude, que la psalmodie **elle seule**, et non la prosodie, semble avoir été conçue en vue de comporter un accompagnement instrumental. Sa configuration en témoigne (mouvements mélodiques souvent disjoints, de tierces notamment ; et particulièrement cadence V - 1, fréquente en fin de versets. Sa structure sous-entend une **harmonie**. Ces données, elles encore, révèlent une musique créée en vue de sa finalité.

(1) Livre II, ch. V, parag. 1 et 3.

4 - LES LEVITES FURENT EN EXERCICE JUSQU'A LA DESTRUCTION DU SECOND TEMPLE, EN 70 DE NOTRE ÈRE : LA TRADITION Y ÉTAIT JALOUSEMENT GARDÉE.

Les temps bibliques révolus, les témoignages historiques nous font défaut pendant une longue période. En l'absence de toute « chronique », nous perdons presque totalement la trace des Lévites et de leur activité musicale.

Nous les retrouvons au temps d'Hérode, pour apprendre qu'ils sont encore nombreux en exercice, en tant que chantres.

De Josèphe en effet (historien hébreu du premier siècle de notre ère) nous tenons certains détails. Bien que soucieux d'être dans les faveurs de Rome, il ne s'attacha pas moins à retracer l'histoire de son peuple.

Nous savons d'autre part que c'est toujours une véritable « musique » que les Lévites pratiquaient alors et plus encore, une musique **chorale** et **instrumentale**.

En effet, il ne s'effectuait pas d'office au grand Temple qui ne comportât au minimum douze chantres et douze instrumentistes (1).

Et pourtant le sacerdoce était en péril. Hérode n'avait pas négligé de marquer son accession à la royauté d'Israël en massacrant quelques pontifes. Il avait fait reconstruire le Temple, il est vrai ... mais une idole – un aigle d'or – ornait maintenant sa porte principale. Pour l'avoir abattu au cours d'une émeute, des traditionnalistes zélés avaient été brûlés vifs (2). Atmosphère houleuse, irrespirable.

Néanmoins, le personnel du Temple était très important : vingt mille personnes selon Josèphe (3). Nombre peut-être grossi, vu son penchant à surestimer, mais qui laisse supposer une minorité déjà fort impressionnante. Ces fonctionnaires se relayaient, expli-

---

(1) *« Harpes : 2 ; lyres : 9 ; cymbales : I) « I. Adler, Musique Juive, Encyclopédie Fasquelle, t. II, p. 641.*
(2) *F. Josèphe, Antiquités judaïques, t. IV, pp. 95, 96 et 97.*
(3) *F. Josèphe, cité par Ch. Guignebert : Le monde Juif vers le temps de Jésus, p. 76.*

que-t-il, dans les charges culturelles. Vingt quatre séries assuraient le service, chacune durant une semaine. Les musiciens, fort nombreux eux-aussi, en faisaient partie (1).

Précaution sage concernant ceux-ci, en ces temps où les déportations étaient loin d'être exclues : une tradition musicale ne s'apprend pas en un jour ...

Qui ne serait surpris d'une telle vigueur du sacerdoce, dans ce contexte ? C'est que les préoccupations majeures du peuple juif étaient alors d'ordre religieux : et la liturgie en faisait partie. A. Cohen explique ainsi le fait : « pour (...) distinguer (le juif) de ses voisins, une simple croyance n'eût pas suffi ; il fallait toute une manière d'être : spécifique devait être sa façon d'adorer, typique sa maison ... ». (2). Cette remarque nous fait mieux saisir les raisons profondes d'un tel conformisme.

Dès le retour inespéré en terre sainte, selon les écrits, Ezra avait fondé un corps de Docteurs (3) destiné à veiller au respect de la tradition, déjà miraculeusement préservée ; « pour l'adapter et la développer en accord avec les conditions nouvelles de leur époque » et la transmettre (4).

Suivit un long silence ... (cf. p. 144). Mais la révolte fameuse des Hasmonéens contre Antiochus Epiphane (IIe siècle avant J.C.) qui voulait faire renier aux Juifs leurs croyances, nous confirme que ceux-ci avaient plus que jamais la foi (5).

« Comment expliquer », déduit A. Cohen, « cet attachement impérissable (...) si aucun canal n'avait amené jusqu'à eux la connaissance de la Tora depuis le Ve siècle, époque d'Ezra ? ». (6).

Et cette juste remarque explique également que la musique cultuelle ait pu être préservée, au Temple de Jérusalem, pendant cette longue période privée de témoignages ; et échapper de même à

(1) *Ch. Guignebert, ibid p. 77.*
(2) *A. Cohen, Le Talmud, p. 20.*
(3) *La « Grande Synagogue » (Aboth I, I), à laquelle étaient affiliés les « scribes » dont nous parlions plus haut (cf. p. 140).*
(4) *A. Cohen, ibid, p. 20.*
(5) *A. Cohen, ibid, p. 20.*
(6) *A. Cohen, ibid, p. 21.*

l'influence des Grecs, peut-être sensible dans la musique hébraïque de ce temps, mais hors du Temple.

Si la cantilation que nous jugeons originelle ne datait, par hypothèse, que de cette période postérieure, comment admettre que les Hébreux d'alors, en leur attachement obstiné à une tradition pour la préservation de laquelle ils ne redoutaient pas les tortures ni même la mort, aient admis que des novateurs insoucieux du legs, renouvellent de fond en comble le «répertoire » de la cantilation sacerdotale ... Cela n'est pas concevable. Certes, il y eut les Livres récents (1), sans doute quelques « cantiques nouveaux » mais le fonds, lui, a dû rester intact, tant que fonctionna le corps sacerdotal ... (2).

5 - CES CHANTS RESTITUÉS REPONDENT A TOUTES LES NORMES DE LA MUSIQUE ANTIQUE.

On a peine à s'imaginer qu'une musique, ainsi enracinée aux principes qui sont nôtres, ait pu être conçue il y a quelques vingt cinq siècles.

Mais nous ne connaissions la musique antique que par les témoignages s'y rapportant ; et à défaut de preuves, certains ont eu le tort de les juger surestimés.

Connaissant l'existence d'une musique antique de valeur incontestable, ces témoignages prennent une vigueur nouvelle.

---

(1) *Cf. page 140.*

(2) *La critique, on le sait, tente de repousser aux siècles postérieurs la rédaction de certains Livres de la Bible, correspondant à des personnages ou événements plus anciens, sous le prétexte de certaines particularités révélatrices. Mais elle est loin d'être unanime, et elle est, d'autre part, contestée. Il est possible qu'à diverses époques, sans doute antérieures à Ezra, qui imposa le respect rigoureux du Texte (cf. p. 140). certains remaniements se soient produits, pour la meilleure compréhension des contemporains. De nos jours, bien des éditions d'œuvres du Moyen Age ou de la Renaissance subissent des altérations sans doute plus marquantes : ce qui ne met pas en cause leur création ancienne ! Bien accueillies au XIXe siècle, ces hypothèses sont plus ou moins réfutées de nos jours (cf. à ce sujet : F. Thiberger, Le Roi Salomon et son temps, pp. 227 à 245 ; E. Dhorme, Bible citée, t. I p. XXIX ; G. Nahon, Les Hébreux, p. 76 etc ...*

Héraclite disait : « L'harmonie dorienne possède un caractère viril et grandiose. » (1). Pourquoi pas ! il y a maintenant un précédent : soyons circonspects. L'appréciation de ces penseurs, penchés ainsi sur la musique est, on en a des preuves, assez proche de la nôtre...

En effet, si cette cantilation peut nous sembler **familière**, c'est qu'elle a pour fondement des valeurs permanentes, basées sur un principe intangible (cf. Prél. II). Ce principe, c'est l'attestation par le sens de l'ouïe de la hiérarchie des rapports étroits des nombres entre eux. **L'octave, en sa corrélation avec l'unisson**, et le rapport un-demi, **le plus simple des rapports**, sont l'imposant portail de cet édifice mal pénétré, où les filiations se ramifient à tel point qu'elles confondent la pensée. Rapports dont on s'est trop longtemps borné à ne considérer que l'aspect superficiel, que certains de ce fait ont désavoués (2) ; mais qui dans leur complexité sont des plus puissants, parce qu' **interagissants** ... ce dont l'acoustique nouvelle, grâce à la finesse inouïe de l'expérimentation, commence à se rendre compte.

Pythagore, qui introduisit le nombre musical dans la spéculation Athénienne, tenait ce principe, a-t-on dit, du fonds Suméro-accadien, qui influença on le sait toute l'Asie occidentale, avant d'envahir l'Europe (cf. Prél. II). Sur ce même principe (il n'y en a qu'un), l'Inde Védique avait basé sa théorie tonale (3) ; et également la Chine (4). Régnait déjà une «science » anticipée, elle aussi

(1) *Cité par Athénée Platon, (République III).*

(2) *Par exemple, J.-J. Rousseau, contredit par Rameau : « Que prétend-il lorsqu'il ajoute que la considération des proportions est inutile dans la théorie ? Cette considération ne fait-elle pas partie de cette théorie ? Partie qui a principalement occupé tous les savants qui ont traité de cette matière, à commencer par Pythagore ». Rameau, Lettre à d'Alembert, p. 2. Plus près de nous, A. Machabey insiste sur le fait que « la consonance de l'octave surtout — mais aussi de la quinte et de la quarte, (...) d'ordre psycho-physiologique (...) n'a reçu dans ce domaine aucune explication ». A. Machabey, Genèse de la tonalité musicale classique, p. 16.*

(3) *Cf. J. Combarieu, Histoire de la Musique, t. I, p. 50 ; également Dom Parisot, Dictionnaire de la Bible, t. IV, col. 1350, qui cite cette affirmation de J. Weber : « Dans l'Asie ancienne, l'Inde était en possession d'une échelle tonale qui représentait à peu près celle des physiciens modernes ».*

(4) *Cf. J. Combarieu, ibid., p. 48. Il cite un auteur chinois de la fin du 3e siècle avant notre ère, qui explique la génération diatonique par l'enchaînement des quintes, comme Pythagore.*

millénaire, facilitant – liée à ce principe – la production des instruments de musique (1). Principe en la réalité duquel plongent, qu'on le veuille ou non, les racines de notre entendement (2)

Les instruments exhumés en Egypte et en Mésopotamie (ceux-ci datant de 4.000 ans) confirment la haute antiquité de ces données acoustiques (cf. Prél. II). Ils attestent, nous le verrons, le « diatonisme » pratiqué en ces temps reculés. Ils semblent témoigner, de plus, une même affinité de ces peuples pour l'échelle heptatonique (diatonique à 7 degrés), cette échelle qui est nôtre ...

Il apparaît clairement donc que cette échelle, nous ne l'avons pas « inventée », mais qu'elle nous a été **léguée** du fond des âges. Elle est pour nous génératrice d'émotion ... – pourquoi les anciens auraient-ils été insensibles aux mêmes effets ?

Les philosophes grecs attribuaient aux divers modes un « éthos » différent. (différente expression). Notre sensibilité, anesthésiée par le « majeur – mineur », avait un peu perdu sa finesse en ce sens. Combarieu n'y voit-il pas, cela est cocasse, une survivance de la magie ? (3)

Les admirateurs exclusifs de notre musique occidentale la croyaient unique, en son haut pouvoir d'expression. Voici que la cantilation qui reparaît en surface affirme le contraire. C'est, nous le répétons, que la base est la même , et que les anciens ressentaient les nuances mélodiques autant que nous, et qu'ils en usaient ...

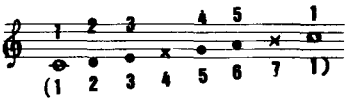
Pas tous, pourtant. La Chine utilisait les mêmes données pour accorder les tuyaux sonores et les cordes. Mais son système tonal

(1) *Elle se résume en la célèbre loi de Pythagore : « Quand la corde reste la même, et que la tension demeure inchangée, la période de vibration est proportionnelle à la longueur. » Formule bien connue des acousticiens. Cf. J. Jeans, Science et Musique, (Paris, 1939) p. 71.*

(2) *C'est notre « sens musical » qui nous fait apprécier la similitude de certains rapports sonores, similitude que le nombre atteste.*

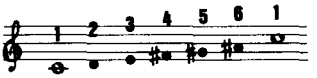
(3) *« Une survivance à peu près certaine des traditions de magie musicale chez les Grecs, c'est la doctrine concernant l' « éthos », ou l'expression et la puissance morale des modes : doctrine souvent confuse, peu justifiable en presque tous les cas par des raisons exclusivement musicales... » Histoire de la Musique, t. I, p. 84.*

est plus circonscrit (1). L'octave n'y est traversée que par l'échelle pentatonique (deux des degrés fondamentaux de notre échelle manquent) :



— exempte de demi-tons ; (ceux-ci n'ayant pas les mêmes affinités avec ces intellects plus « froids ») ;

ou la gamme à six tons :



(même exclusion : égalisation des distances). Modes hermétiques dont la sensibilité — tout au moins celle que nous ressentons — est exclue, volontairement ou non. Une autre façon de ressentir les choses !

Nous disions plus haut, concernant la découverte d'instruments diatoniques si anciens : « ils semblent témoigner » ... En effet, la découverte d'instruments « diatoniques » ne prouvait pas par force l'usage des modes diatoniques à 7 degrés. Ceux-ci auraient pu, à Sumer, en Egypte, prêter vie à des mélodies aux modes défectifs (*), comme en Extrême-Orient ...

Mais cet usage des modes qui nous sont familiers, 2.000 ans avant notre ère, est maintenant confirmé.

Tout récemment (1968) des tablettes Babyloniennes ont été découvertes, et déchiffrées. Elles remontent à cette époque.

Elles proviennent de « Chaldée », cette terre où naquit Abraham. Elles apportent l'accent de la vérité à ce que nous énoncions tout à l'heure. Elles font état d'un système (graphiquement confirmé) basé sur les modes diatoniques à 7 **degrés** (2), ayant pour fondement la résonance naturelle ; plus encore : appuyé sur une échelle **lydienne** (3) (celle décelée par notre clé de déchiffrement, cf. p. 49), dont la gamme principale est de mode **dorien** (celle également de notre interprétation du système prosodique de

(1) *Quatre quintes, en leur enchaînement 3/2, produisent l'échelle pentatonique : Ut-sol ; sol-ré ; ré-la ; la-mi.*

(2) *M. Duchesne-Guillemin, La théorie Babylonienne des métaboles musicales, in : Revue de Musicologie, (1969) tableau A p. 8.*

(3) *ibid tableau D, p. 9.*

la notation de Tibériade) (cf. p. 50) ; système universellement utilisé du reste (1).

Cette stupéfiante corrélation justifie historiquement notre reconstitution, du point de vue tonal. Cette musique correspond effectivement aux pratiques en usage dans l'antiquité (2) . Et l'existence de ces précieuses tablettes, dont le mystère a été percé grâce à la perspicacité de M. Duchesne-Guillemin, démontre que ces échelles, antérieures aux modes grecs, devaient se prêter à des configurations mélodiques sensiblement les mêmes qu'en notre cantilation reconstituée, puisque la répartition des demi-tons y est semblable (3).

L'analogie, pourtant ne semble pas totale. Il n'est pas prouvé que d'autres musiques antiques, bien que conçues dans les mêmes normes, si elles réssuscitaient, auraient le même pouvoir d'accéder à notre cœur.

Les modes diatoniques sont propres à tout exprimer : la quintessence des sentiments, ou la banalité, l'insipide ... Ils reflètent ce qu'on leur insuffle. La poésie de Sumer, d'Egypte, d'Accad, bien que semblable en ses principes à celle des Psaumes, ne paraît pas de si haute essence (4).

Cette musique est « musique de la Bible », le « Livre des

---

(1) *ibid ; p. 5. A propos de l'universalité du mode dorien, écoutons J. Combarieu : « Les Grecs croyaient avoir inventé ce mode ; or, il est universel ... » Histoire de la Musique, t. 1, p. 85.*

(2) *Remarquons la justesse surprenante de cette observation de A. Machabey : « Echelle planétaire » (il s'agit de l'échelle diatonique à 7 degrés), « notée dans les documents gnostiques et byzantino-magiques (...), échelle offrant l'une des formes de l'octave dorienne archaïque avec mi pour base et la pour « mèse », note moyenne ou teneur. (...) C'était aussi le tétracorde égyptien par excellence, et celui des plus anciens psaumes israélites. » Musique byzantine, in : La Musique des origines à nos jours, p. 72. Certes, ce ne sont pas les psaumes mais la prosodie qui a pour support le mode dorien, caractérisé par son second degré à demi-ton de la finale ; mais il s'agit toujours de la cantilation Biblique des Hébreux.*

(3) *M. Duchesne-Guillemin, op. cit., page 8, tableau c.*

(4) *« Il ne faut pas exagérer les ressemblances relevées entre l'hymnologie de Sumer et d'Akkad et la psalmodie israélite. (...) Aucun psaume ne contient de conjuration contre les maléfices des sorciers ou des démons. (...) Les actions de grâce sont très rares en hymnologie mésopotamienne. » R. Tournay, Les Psaumes, p. 47.*

Livres ». Elle est née du même élan irrésistible.

Voici le principal préjugé écarté, concernant la corrélation effective des moyens d'expression (en dépit de leurs différences), entre la cantilation restituée et notre musique.

L'autre était lié à sa transmission, soi-disant orale. Dans l'ignorance de l'efficacité possible de la chironomie, ne connaissant pas même son existence, tenue on ne sait pourquoi si cachée, n'était-il pas plausible de douter qu'un art musical authentique ait pu fleurir en des conditions si défavorables ?

Il n'en est plus ainsi. Notre monodie nous donne le modèle d'une musique composée en vue de sa représentation gestuelle (cf. p. 107), et qui n'en est pas moins parfaite, bien que fort différente et moins évoluée que la nôtre.

Musique, rappelons-le, volontairement circonscrite, afin que les figures chironomiques, des deux mains et des doigts, puissent être aisément saisies par les exécutants.

Cet art, susceptible de se limiter en restant « valable », pouvait être également celui des Egyptiens, des Hindous, des Grecs, peuples chez lesquels l'usage de la chironomie a laissé des traces (cf. p. 90 et sv.) (1).

Nous avons signalé que la Bible stipule l'usage « des deux mains » à la période de David (cf. p. 108). Mais cette pratique, qui est dite de David, ne s'applique pas à son temps, exclusivement.

A diverses reprises, elle est ensuite plus ou moins explicitement évoquée : « selon l'ordre de David » sera-t-il précisé sous le règne de Josias (VIIe siècle avant notre ère - II Chr. 35 - 15). « Al yédé David »: « d'après les mains de David », disent textuellement les chroniqueurs commentant notamment le retour de la captivité de Babylone (Ezra 3 - 10) et, précédemment, ceux du règne de Joas (IXe siècle - II Chr. 23 - 18).

Mais cette référence à la chironomie passe inaperçue de nos jours. La plupart des traducteurs, n'ayant pas compris, étant res-

(1) *Les vues récentes sur la mélodie antique confirment totalement cette révélation dûe à notre Clé (cf. Préliminaires II).*

tés évasifs ou muets ...

E. Dhorme pourtant, prend le soin de mentionner « les mains », mais entre autres allusions ; bien que l'expression « al yédé David » figure seule dans le texte Biblique. Et il ajoute : « les modes, les manières de faire » (1), alors qu'il aurait fallu dire tout simplement : selon la **chironomie** de David.

On ignore tout, en général, de cette pratique, primordiale aux temps Bibliques. A supposer que certains traducteurs aient eu vent de la chironomie médiévale (en usage chez les juifs également, on le sait) (cf. p. 96), celle-ci était tout autre que par le passé, plus simple mais inefficace (2), et ne s'effectuait plus que d'une seule main (cf. p. 120).

Comment envisager, sans données concrètes, une chironomie savante, signifiant par gestes spécifiques des deux mains, une musique bien précise ?

C'est justement la mise en parallèle de la musique née de la Clé et de la chironomie ressortant de sa notation, qui nous a donné le modèle inespéré de l'une en rapport de l'autre (cf. p. 107).

Toutes ces données évoquées ici éclairent et valident, à la lumière de l'histoire, ce que la découverte technique avançait ; et le tout converge pour nous suggérer une vision enfin réaliste de la musique antique, actuellement encore méprisée.

6 - IDENTIFIER LES CANTILATIONS TRADITIONNELLES A LA MUSIQUE SACERDOTALE DES LÉVITES, C'EST APPORTER SANS PREUVES UN DÉMENTI AUX TÉMOIGNAGES BIBLIQUES.

« On a tendance à nier ce qu'on ne connaît pas ... ». Sans doute, est-ce pour cela que certains se sont crus autorisés à refuser à la cantilation originelle les qualités que l'histoire, directement ou indirectement, lui attribuait ou plus encore, à contester son existence même.

---

(1) *E. Dhorme, Bible citée, t. I, p. 1417, note 18.*

(2) *« ... la chironomie occidentale ne fait pas usage de signes complexes formés avec les doigts : elle est plus simple que la chironomie byzantine et que la chironomie égyptienne. » M. Huglo, Chironomie médiévale, in : Revue de Musicologie, (Juillet 1963) p. 171.*

Sous prétexte que les instruments cités en tête de certains psaumes ne sont pas les mêmes que ceux qui ont été créés spécifiquement pour le culte (1), on pensa que les uns ou les autres n'avaient jamais existé véritablement. C'est alors que, se fondant sur le rapport problématique entre certains termes liturgiques accadiens, attribués à la nomenclature, et ces noms d'instruments figurant au début de quelques psaumes, on a cru voir en cela la preuve que ceux-ci, également, servaient la nomenclature (2).

Sur un rapport également fortuit entre des locutions désignant certains modèles musicaux arabo-persans, et quelques incipits de psaumes, tels que « la biche dans le lointain » etc ..., on a cru justifier que les Lévites avaient pu utiliser, pour le chant des psaumes, des mélodies du temps, des airs « à la mode » ...(3)

Ces hypothèses, basées sur l'ethnologie comparée, ont été reprises dans l'espoir de légitimer la pratique de la cantilation que nous lègue la tradition synagogale, dans l'enceinte du grand temple de Jérusalem. Celle-ci se passe, il est vrai, d'accompagnement instrumental ; elle n'en aurait que faire ! Sur ces assises fragiles, on a ainsi pu avancer — toujours dans ces vues — que les ensembles instrumentaux détaillés par la chronique Biblique, ne pouvaient guère concerner que des instrumentistes se produisant l'un après l'autre, et non simultanément ; chacun faisant place au suivant, pour sa ritournelle ... (4)

L'ingéniosité toute empirique de la formulation mélodique propre aux cantilations traditionnelles (cf. Complément II), valable seulement pour un culte sans apparat, se voyait attribuée aux maîtres de l'Institution créée par David. Piètre science, pourtant, si c'eût été celle des Lévites ! et qui n'aurait guère

---

(1) *Deuxième Partie, Livre II, Chap. V.*

(2) *S. Langton, cité par Dictionnaire de la Bible, t. V. suppléments, col. 1437.*

(3) *C. Sachs, cf. The history of music instruments, pp. 124, 127.*

(4) *« L'élément nouveau est la danse cultuelle qui accompagne le chant ; avec le tournant religieux qui commence, et l'abandon des instruments qui s'y trouve lié, la danse cultuelle peut avoir remplacé la ritournelle instrumentale du Temple dans les conceptions tardives ... ». L. Bréhier, Les idées philosophiques et religieuses de Philon d'Alexandrie, cit. par : Dictionnaire de la Bible, t. V, suppléments. col. 1448.*

justifié la présence d'effectifs aussi nombreux, « d'apprentis et de maîtres ».

Ainsi pensait-on – dépréciant les témoignages bibliques , les ridiculisant même – témoigner que la musique sacerdotale au grand temple de Jérusalem, présentait, dès son origine, un rapport **direct** avec les monodies cultuelles des cantilations traditionnelles. La musique du Temple de Salomon n'aurait pas eu d'échelle fixe ; elle aurait été en partie improvisée... (1). Quel démenti aux affirmations répétées d'âge en âge, par la Bible d'abord, puis par la tradition !

L'attitude d'Israël Adler, sur ce sujet, reste objective. Il ne règle pas le problème de la cantilation originelle, puisqu'elle restait pour tous inconnue. Il fait état du caractère nettement spécialisé du corps des Lévites musiciens : « Les chantres du temple étaient des musiciens professionnels, formés de manière à sauvegarder la tradition de génération en génération ». (2). Il en écarte résolument les cantilations traditionnelles : « c'est surtout l'examen de l'organisation musicale de la synagogue qui rend **invraisemblable** (3) une filiation directe entre le chant du Temple et celui de la synagogue. » (4).

Les témoignages historiques ont la souplesse du roseau ! Qu'on les écarte, ils disparaissent pour un temps du champ visuel ; mais ils demeurent ... et fait inattendu, l'évidence parfois les redresse.

---

(1) *ibid. col. 1437.*
(2) *I. Adler, Musique Juive, in : Encyclopédie de la Musique (Fasquelle), t. II, p. 643.*
(3) *C'est nous qui soulignons.*
(4) *I. Adler, ibid. p. 643.*

CHAPITRE VI

LES CANTILATIONS TRADITIONNELLES NE SONT QUE SYNAGOGALES : DE LA LEUR INSUFFISANCE.

De saisissantes coïncidences entre certaines d'entre elles (ainsi que le plain- chant) et la cantilation reconquise confirment l'authenticité de celle-ci.

Sommaire

1 - C'est dans les synagogues que les cantilations traditionnelles étaient chantées, non au Temple de Jérusalem ...
— les synagogues fonctionnaient, dans l'antiquité, parallèlement à celui-ci 157

2 - Du chant synagogal dérive le plain-chant. Renouvelé par des créateurs inspirés, il constitue un art 161

3 - Le temple de Jérusalem était le point de mire des Juifs de Palestine et de la dispersion
— Les pélerins entendaient les chants des Lévites ... ceux, par conséquent, que nous faisons renaître 166

4 - D'évidentes corrélations entre certaines cantilations traditionnelles,également le plain-chant et celle reconstituée, prouvent qu'elles furent à une époque contemporaines. 168

5 - Ainsi se confirme l'antiquité des cantilations traditionnelles ; mais aussi l'authenticité de celle qui renaît de la clé.
— Ce qui précise l'existence de deux courants musicaux dans l'antiquité : musique noble, musique utilitaire, qui seule a survécu jusqu'ici dans la tradition hébraïque 173

1 - C'EST DANS LES SYNAGOGUES QUE LES CANTILATIONS TRADITIONNELLES ETAIENT CHANTÉES, NON AU TEMPLE DE JERUSALEM ... – LES SYNAGOGUES FONCTIONNAIENT, DANS L'ANTIQUITE, PARALLÈLEMENT A CELUI-CI.

Ce n'est pas au grand Temple de Jérusalem, l'histoire le confirme, qu'ont pu être chantées les cantilations traditionnelles, ou même quelques-unes d'entre-elles, mais dans les synagogues (1). Elles n'ont jamais concerné qu'un culte **mineur**.

Les synagogues étaient à cette époque lointaine ce qu'elles sont encore aujourd'hui : des « maisons de prière », réservées à des communautés circonscrites localement.

Là s'exerçait un sacerdoce spécifique : on récitait des psaumes, on lisait la Bible . Là encore, on instruisait les enfants dans la Loi de Moïse, on prêtait secours aux indigents ...

Ainsi, lorsque cessa la liturgie ancestrale, Jérusalem en ruines (en 70 de notre ère), le culte ne s'exerça nulle part ailleurs d'une manière aussi prestigieuse qu'au grand temple : sous cette forme, il s'éteignit.

L'objectif principal était la survie des principes de la foi des ancêtres ; non une attestation glorieuse.

Sous l'instigation d'une autorité respectée, Rabbi Ben Zaccaï, (2), des écoles religieuses se succédèrent, fréquentées par de nombreux disciples (certaines en comptaient plus de mille). Et l'on sait que ceux-ci, leur cycle terminé, partaient en tant que délégués visiter les communautés plus ou moins lontaines (3).

Nous en avons des témoignages : la cantilation, dans ces centres, n'était pas négligée (4). Mais on conçoit qu'il n'était pas question

---

(1) *« ... il importe de ne pas confondre le culte du Temple de Jérusalem avec celui des synagogues. » L. Duchesne, Origines du culte chrétien, p. 47.*

(2) *« Ce docteur de la Loi enseignait à Jérusalem dans une école qui jouissait d'une grande autorité. Il comprit que le sort du Judaïsme n'était pas lié à celui du sanctuaire et, avant même que Jérusalem fût tombée, il résolut de transférer le centre des études hors de la capitale. » G. Arié, Histoire Juive, p. 97.*

(3) *G. Arié, ibid p. 111.*

(4) *I. Adler, Musique Juive, in : Encyclopédie de la Musique (Fasquelle), t. II, p. 644.*

de former ces futurs délégués comme des musiciens professionnels.

Le respect des Saintes Ecritures était l'une des préoccupations majeures : il y avait donc lieu de scander le texte hébreu avec opportunité. Ce point était d'autant plus préoccupant que l'hébreu n'était plus depuis longtemps langue vivante, et que la Bible était privée, on le sait, des signes habituels pour nous de la ponctuation.

Du reste, auraient-ils été mieux instruits musicalement que, destinés à visiter des communautés diverses et éloignées, ils n'auraient pu prétendre redresser les erreurs musicales qu'ils auraient constatées, comme ils avaient mission de le faire pour la ponctuation et la prononciation.

Chaque synagogue avait à ce sujet ses habitudes, voire ses problèmes. Les textes sacrés étaient bien « cantilés » dans chacune d'elles, mais non par des « chantres » instruits dans l'art des sons. Un des fidèles de la communauté y était invité (1) une personne ayant de préférence « une belle voix » (2). Est-il nécessaire d'établir un parallèle entre cette liturgie essaimée, et celle, mémorable, du Sanctuaire unique ? On n'en avait même plus le souvenir exact, relativement peu après la disparition de celui-ci, dans les centres talmudiques (3).

Si même la tradition de la musique sacerdotale s'était effectivement transmise à la synagogue, elle n'aurait pu, en ces conditions trop précaires, qu'être rapidement dénaturée ...

Ce n'est guère qu'au VIe siècle de notre ère qu'apparut dans la synagogue le chantre attitré, le « hazan » (4)

(1) *G. Arié, op. cit., p. 100.*

(2) *Cf. I. Adler, Musique Juive, in : Encyclopédie de la Musique (Fasquelle), t. II, p. 644. Il semblerait que cela signifiât seulement une voix juste, une voix claire, audible.*

(3) *« Il est difficile d'établir dans quelle mesure le chant synagogal des premiers siècles de l'ère chrétienne était calqué sur celui du Temple. Certains témoignages talmudiques qui vont dans le sens de cette filiation (...) semblent contredits par l'existence de multiples usages locaux divergents, même en Palestine (voir par exemple m. Pesahim IV, 8) ou encore par le fait que l'on trouve chez les autorités talmudiques (b.Sobah. 30vo) des controverses sur la manière dont fut exécutée au Temple une prière de base comme le Hallel (Ps. 113 - 118) ». I. Adler, ibid pp. 642, 643.*

(4) *Actuellement, certaines communautés n'en possèdent même pas.*

D'autant plus à cette époque tardive, si celui-ci avait été qualifié musicalement (ce qui en principe n'était pas spécialement le cas), comment aurait-il pu repousser la tradition établie?... Tradition locale précise l'histoire, aux siècles précédents et aux siècles suivants (1) ; ce qui semble bien justifier la notation qui apparut en Palestine comme un peu partout, au VIe siècle, notation sporadique (cf. p. 69), en désaccord faut-il le rappeler avec les bases traditionnelles, révélées peu après par les signes de Tibériade.

Cette notation devait répondre au courant qui se manifestait partout ailleurs (cf. p. 76) : volonté de fixer par des signes graphiques les figures chironomiques en usage. Signes dont le sens restait un peu partout équivoque, on l'a vu (cf. p. 72 à 76).

Ainsi, que les cantilations des diverses communautés aient été divergentes à cette période ne nous surprend pas. Cette constatation coïncide avec l'histoire.

Mais il peut sembler paradoxal que les traditions aient été déjà différentes dès les premiers siècles de notre ère ...

Il faut ici rappeler que la synagogue n'a pas été fondée quand disparut le Temple (2), mais six siècles auparavant. Elle est née en Babylonie, au temps de la déportation, utile à la vie cultuelle des Hébreux hors de leur terre. Ces Maisons de prière étaient les « points de ralliement d'une nation sans foyer » (3). Utiles également à la vie pratique, elles furent maintenues lorsque Cyrus eut permis aux exilés de regagner le pays des ancêtres, de reconstruire le Temple.

Comment imaginer, pour notre édification, que les synagogues antérieures au désastre du second temple aient pu bénéficier d'une musique liturgique de réelle valeur, précisément celle des Lévites ?

(1) *« Existence de multiples usages locaux aux premiers siècles de notre ère » (cf. note 3, p. 158). Traditions différentes des diverses communautés au Xe siècle : cf. p. 68.*

(2) *« Après la destruction du second temple (...), c'est la synagogue, institution déjà bien établie, aussi bien en Palestine que dans les centres Juifs en Babylonie et en Egypte, qui deviendra le centre culturel dans les différentes communautés ». I. Adler, ibid, p. 642.*

(3) *A. Cohen, Le Talmud, p. 18.*

Ceux-ci étaient, nous le savons (cf. p. 131, 132), des musiciens professionnels, formés de père en fils, spécialisés dans leurs fonctions depuis un millénaire ou presque, experts en leur art, et maîtres de sagesse, armés donc pour perpétuer une musique savante, et même pour la créer (certains psaumes sont d' Asaph, principal chef des chantres sous David, le roi « Musicien » ; d'autres, des « fils de Coré », également des Lévites (1), etc ...).

Déjà dans l'antiquité, la quasi totalité des communautés ne pouvaient disposer de tels effectifs, en nombre et en qualité ... (2) Et la diversité des coutumes locales, l'éloignement des synagogues, des centres religieux plus importants, ajoutaient à cette carence leur problème ...

Tradition observée dans chaque communauté, sans doute, mais elle-même, déjà, multiple et divergente.

Nous avons écho de ces monodies synagogales que leur facture désigne comme « primitives » et dont les communautés revendiquent la plus haute tradition. (3)

Nous les étudierons dans la seconde partie (cf. Complément II, Néanmoins dès maintenant nous devons faire remarquer qu'elles sont simple support tonal, se conformant à la coupe – apprise – des versets, plutôt que capables de dicter la ponctuation par leur pouvoir syntaxique inhérent (Complément II). Un motif initial, sans vraie « figure », se répète à peu de choses près d'un verset à l'autre, tout au long d'un chapitre, s'étirant à volonté par la répéti-

---

(1) *« Hémân et Etân étaient des sages célèbres : des psaumes didactiques sont l'œuvre de musiciens. (...) Des écoles de sagesse (Ecclésiastique, 51 - 28, Jér. 36 - 10) s'élevaient sans doute à l'ombre du temple, comme en Mésopotamie et en Egypte. » R. Tournay, Les Psaumes, p. 23.*

(2) *Cf. I. Adler, op. cit., p. 643.*

(3) *La façon actuelle de cantiler, dans nos synagogues Occidentales, qui attribue une valeur neumatique aux signes isolés ou même groupés de Tibériade, variable selon le Livre, selon le temps de l'année liturgique, et selon la communauté dont elle émane, ne s'est établie que beaucoup plus tard, basée sans attache historique, sur les signes massorétiques (cf. p. 68) reconnus, eux, de haute tradition.*

tion d'un son sur un nombre plus ou moins grand de syllabes, selon la durée diverse des membres de phrases.

Forme appropriée, sans doute, aux habitudes antiques de « cantiler » tous les textes, ce dont le Talmud lui-même vante les vertus mnémotechniques (1). C'est en ce « succédané » de la musique d'alors qu'il faut chercher la principale source du plain-chant. Et bien qu'il pût en partie échapper à son influence dégradante, il n'en porte pas moins des traces évidentes.

2 - DU CHANT SYNAGOGAL DÉRIVE LE PLAIN-CHANT. RENOUVELÉ PAR DES CRÉATEURS INSPIRÉS, IL CONSTITUE UN ART...

C'est un fait avéré que le culte chrétien a pour base la synagogue et non le Temple de Jérusalem. Jésus y prêcha d'abord avant d'aborder celui-ci.

La synagogue était le lieu de rencontre hebdomadaire des juifs de Palestine et d'ailleurs. Les premiers chrétiens, disciples du Christ, fréquentaient la synagogue comme les autres hébreux. Leur présence au grand Temple « n'était qu'occasionnelle » (2).

Les chants liturgiques que les adeptes de Jésus, encore assimilés à la religion judaïque, entendirent le plus souvent, sont donc ceux de la synagogue. Lorsque, plus tard, ils se retranchèrent, ils en étaient imprégnés.

Mais le prosélytisme de l'Eglise naissante accueillait les païens ; alors que dans l'horreur de souvenirs de cruauté trop récents, les juifs les écartaient (3).

Les Juifs des synagogues se confinaient dans leurs exclusives traditions, attachés, nous le savons, à des principes paralysants ...

---

(1) *« La tendance naturelle du lecteur oriental à mélodiser le texte à cause de son contenu n'est qu'une des sources de ce style. Il y en a une autre, c'est le maintien de la tradition par le chant ... » (...) « Apprendre par le chant est devenu un axiome proverbial : « Que la tradition que tu apprends soit étudiée comme un chant » Talmud Bab., Sab. ; 106 b ; etc. ». E. Gerson Kiwi (Article Musique : Dictionnaire de la Bible, t. V, suppléments, col. 1450).*

(2) *L. Duchesne, Origines du culte chrétien, p. 47.*

(3) *L. Duchesne, ibid, p. 6.*

A l'opposé, la chrétienté en évolution accueillait des musiques licencieuses, d'origines diverses.

C'est pourquoi Clément d'Alexandrie (1) se sentit contraint d'interdire une forme frelatée de la mélodie chrétienne : un certain chromatisme « propre à ces hommes qui se couronnent de fleurs et qui se plaisent à entendre des chansons du goût des femmes de débauche. » (2).

Par contre, il vantait la musique liturgique des anciens hébreux, (celle, par conséquent, du Grand Temple) : « Les chants des Hébreux étaient » a-t-il dit « réguliers et harmonieusement cadencés, les mélodies simples et graves » (3). Témoignage probant, relativement proche (IIe siècle) du temps où exerçaient les Lévites, qui a l'extrême valeur de concorder avec l'impression que donne la musique reconstituée (s'il avait été désavantageux, nos déductions, que nous voulons appuyées sur l'histoire, auraient été contrées).

Jugulé par ces mesures péremptoires, et d'autres (4), le chant de l'Eglise s'épura. Il devint le miroir poli de l'âme chrétienne : spiritualité intense, « déconnectée » du réel.

Il conservait les bases diatoniques et heptatoniques dont les fidèles avaient pu apprécier, tant que vécut le Temple, les deux modèles antagonistes (à l'opposé, la synagogue). Mais emporté dans le courant de l'évolution, il fit bientôt accueil au système des « huit tons » (5) : théorie complexe en regard de l'échelle unique des anciens hébreux, réédifiée par nous, et même en regard des autres systèmes antiques.

Dans ce cadre des huit tons « authentes et plagaux », la tonique, en effet, n'est pas fixe en rapport des autres degrés de l'échelle ; elle se déplace, ainsi du reste que la dominante ou teneur, et

(1) *Nous l'avons déjà cité (cf. p. 101).*

(2) *Cité par A. Machabey, Genèse de la tonalité, mus. class., p. 37.*

(3) *Cité par Dom Parisot, Dictionnaire de la Bible, t. IV, col. 1355.*

(4) *Suppression, également, des instruments.*

(5) *Sous le règne de Constantin Ier (IVe siècle) ; cf. A. Gastoué, Musique Byzantine, in : La Musique des origines à nos jours, p. 69.*

même la médiante (*) (tout au moins en théorie, car la pratique restait évasive) (1).

Autre marque distinctive, les versets ne se terminent plus tous sur une note unique, comme dans la cantilation Hébraïque (que ce soit la traditionnelle, ou celle que nous tenons pour originelle). Cette rigueur semblait désormais, sans doute, excessive. Les césures mélodiques, elles non plus, n'appellent plus les mêmes degrés privilégiés (2). Les modes perdent leur acuité ; les degrés, leur valeur fonctionnelle ... Et pourtant, en cet univers à une dimension que constitue la ligne mélodique sans véritables assises, cette musique exprime, maniée par des créateurs inspirés, (3) une nouvelle forme d'art, née d'un nouvel esprit de la foi. Alors que le chant synagogal, qui n'est pas – on s'en doute – œuvre d'artistes, n'a aucun sens.

Le plain-chant, on le sait (cf. p. 101, 102), usait largement de la vocalise. Celle-ci faisait à la musique pure un sort particulier. Il en est de même des « couplets et refrains » qu'on y trouve, dûs, dit-on, à l'influence égyptienne (4). Ni les cantilations traditionnelles, ni celle reconstituée n'en comportent. Pour elle, cela est normal : en ces répétitions, la musique n'est plus exclusivement servante du Texte ; quant à la cantilation synagogale, c'est un fait certain que, de tout temps, une tradition déviée, mal comprise, l'a étouffée...

Ainsi, sur les apparentes assises d'une forme amoindrie, que l'on a cru être celle de toute musique antique, le chant chrétien put prendre un réel envol. Il développa, en sa liturgie propre, l'élément « musique », parce qu'il existait et avait existé, d'autre part, antérieurement.

Il y fut aidé d'autant plus qu'il utilisa une langue autre que l'originelle, d'abord le grec, puis le latin : il érigeait ses lois, au lieu de se contraindre !

---

(1) « *Le ton est une étiquette qui sert au classement de l'antienne. Il est déterminé par la dernière note de la cantilène, quelle que soit la nature de ce qui précède.* » *A. Machabey, Genèse de la Tonalité mus. class. p. 78.*

(2) *Comme il en est le plus souvent dans la cantilation originelle.*

(3) *De ces créations, l'Eglise ne néglige pas de faire mention : Grégoire de Nazianze (IVe siècle), André de Crète (VIIe siècle), Jean Damascène (VIIIe siècle), etc.*

(4) *La chanson y régnait autant que la danse (cf. 2e partie, Livre I, Ch. VII).*

Il sut garder (ou retrouver) un rythme plane (celui de la psalmodie par nous reconstituée) mais il le modula selon les accents verbaux (à l'image de la prosodie selon notre Clé) ; manière de faire courante à l'époque (Prél. II). Et il doubla parfois le temps syllabique (1), particulièrement avant la césure. Emprunt à la rythmique grecque.

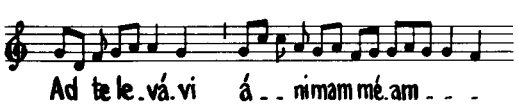
C'était, nous le disions plus haut, un tournant de l'histoire, et non un commencement.

Mais la transformation, sans aucun doute, la plus spectaculaire, ce fut l'épanouissement de la mélodie. Se délivrant de la contrainte pesante de la chironomie antique, qui l'endiguait en des « formules » pour la bien exprimer gestuellement, elle s'épanchait en des contours renouvelés.

Certes, le problème de la représentation était à nouveau posé : la chironomie ne devenait qu'un « aide-mémoire » ; mais l'histoire nous prouve que l'antiquité l'avait traité adroitement (cf. p. 93, 94) ; et aussi qu'elle sut en tirer un profit que nous n'aurions jamais soupçonné, sans cette musique dévoilée (cf. p. 106 à 108).

Ainsi, c'est à tout un passé que le chant chrétien doit d'être ce qu'il est. Comment, sans un échafaudage préalable, implanté sur les bases solides de l'expressivité naturelle — une tonalité bien comprise — cette monodie qui se libérait aurait-elle trouvé instantanément la voie droite ? :

INTROIT (8ème ton) ; 1er dimanche de l'Avent *(chant grégorien)* (2):



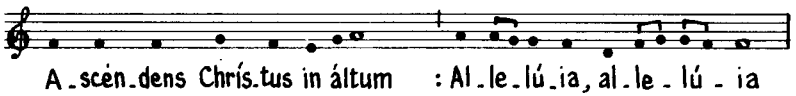
— alors qu'en ses errements, (en apparence similaire) le chant synagogal n'a aucun sens.

---

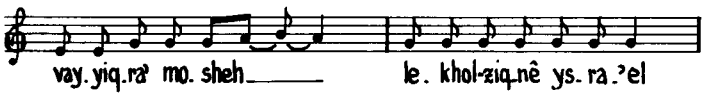
(1) *La « longue » au lieu de la « brève » : proportion double ; l'opposé de la métrique de la cantilation Hébraïque selon la Clé.*
(2) *Cité par J. Combarieu, Histoire de la Musique, t. I, p. 267.*

Car les corrélations avec le chant synagogal subsistent, indéniables. Même facture, souvent même normes :

REPONS DE L'OFFICE DE L'ASCENSION *(chant grégorien)* (1) ;

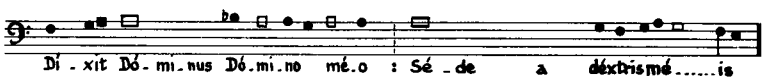


EXODE ; Chap. 12, verset 21 *(tradition synagogale du* **YEMEN)** (2) :

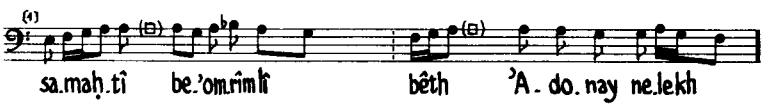


mêmes contours aussi, départs, teneur, chutes de la phrase :

PSAUME 109 *(chant grégorien)* (3) ;

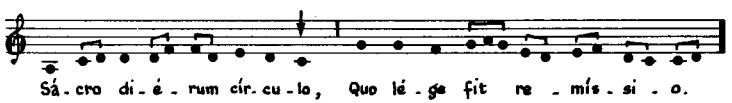


PSAUME 122 *(tradition synagogale du* **YEMEN)** (4) :

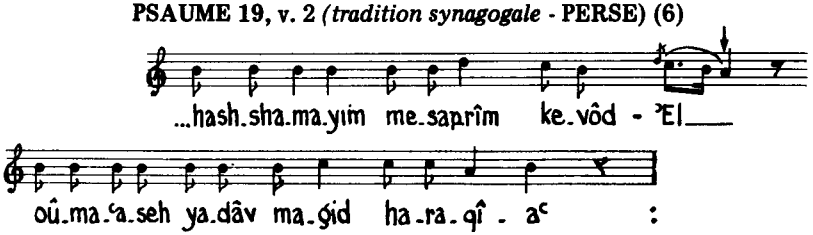


– même « flexe » caractéristique :

HYMNE DE L'OFFICE DES LAUDES ; dimanche de la Pentecôte *(chant grégorien)* (5) :



PSAUME 19, v. 2 *(tradition synagogale* - **PERSE)** (6)



(1) *Paroissien Romain (1952) p. 850.*
(2) *Idelssohn, Hebraisch orientalishen melodienschatz, vol. 2 (Babylone) p. 46.*
(3) *Dictionnaire de la Bible, t. V, suppléments, colonne 1439, fig. 586 (phon. G.K.M 1401).*
(4) *Ibid.*
(5) *Paroissien Romain (1962) p. 876.*
(6) *A.Z. Idelssohn ; op. cit., Vol. 3 p. 50.*

– et certaines formes mélodiques similaires, déjà relevées par bien d'autres.

Si la cantilation synagogale ne s'était constituée qu'au cours des premiers siècles de notre ère, elle n'aurait pu être telle, instantanément. Et aussi, le plain-chant n'aurait pu si rapidement s'en imprégner. « Une langue musicale, pas plus qu'une langue verbale, ne saurait être l'œuvre d'un homme : elle est le résultat de transformations et de déformations toujours lentes ... » (1).

Et du reste, cette cantilation traditionnelle elle-même, si elle n'avait été déjà en ce temps réminiscence du passé, n'aurait-elle pas subi l'affrontement de cette « modernité » sans même s'en défendre ?

Une conclusion donc se dessine : c'est que ces chants ancestraux, pour une part tout au moins, sont bien effectivement antérieurs à notre ère. Les musicologues circonspects n'osaient se prononcer faute de preuves (2). Voici qu'elles nous parviennent par une voie insoupçonnée....

3 - LE TEMPLE DE JERUSALEM ÉTAIT LE POINT DE MIRE DES JUIFS DE PALESTINE ET DE LA DISPERSION.
– LES PÉLERINS ENTENDAIENT LES CHANTS DES LÉVITES ... CEUX, PAR CONSÉQUENT, QUE NOUS FAISONS RENAITRE ...

Pour nous en tenir à l'époque d'Hérode, les Juifs de Palestine, et tout autant ceux résidant en terre éloignée, gardaient malgré leur vie au sein de leur communauté un contact étroit avec Jérusalem. Son temple était le véritable centre, le cœur, non seulement de la nation, et sa raison d'exister, mais encore de tous les exilés.

D'où l'importance et le prestige du culte qui y était célébré ; d'où la conscience que pouvaient avoir les Lévites de l'importance de leur tâche ; d'où leur opinion partagée par les croyants de tous lieux.

Non seulement les Juifs de Palestine participaient à l'entretien

(1) *J. Combarieu, Histoire de la Musique, t. I, p. 209.*
(2) *Cf. I. Adler, Musique Juive in : Encyclopédie de la Musique (Fasquelle), t. II, p. 640.*

des Lévites (comme par le passé - **Deut. 18** - 3) mais également ceux de la « diaspora ».(1).

Le nombre des communautés dispersées était considérable ; peu le soupçonnent (2) « Deux millions et demi de pèlerins », évalue Josèphe, qui tend à la surenchère (3). « Des milliers de Juifs de milliers de villes », confirme Philon d'Alexandrie, plus précis sans doute (4) ; tous ces exilés venant au moins une fois dans leur vie contempler la gloire du culte, au Temple. Peut-on penser qu'ils aient pu s'en retourner déçus ?

Certaines communautés avaient un chant cultuel quelque peu évolué. Philon rapporte une cérémonie chez les Thérapeutes, une secte des Esséniens d'Alexandrie (5). Présence des chœurs, alternés et même mixtes (6) ; cantiques rythmés selon le «mètre » grec ... (preuves de l'influence du lieu de résidence sur la liturgie synagogale).

Soit dit en passant, les pèlerins d'Alexandrie auraient-ils supporté que la musique du sanctuaire unique, le Grand Temple, soit inférieure à celle qu'ils entendaient à proximité, dans leur synagogue ? Car on ne peut admettre qu'on ne cantilait pas les textes saints, en toutes communautés ...

Mais en ce cas, leurs monodies seraient contemporaines de celles des derniers Lévites ... de cette merveilleuse musique liturgique, restituée par la Clé, respectée, selon toute vraisemblance (cf. p. 144, 145) avec la même intégrité que les autres éléments du sacerdoce sanctifié.

Le prestige dont jouissait le grand temple n'aurait-il fait alors que certaines mélodies, vu leur grande beauté, aient laissé leur

---

(1) *Cf. Ch. Guignebert, Le monde Juif vers le temps de Jésus, p. 248.*
(2) *Déportés de Babylonie, (en 588 avant J.C.) n'ayant pas réintégré leur patrie ; déportés d'Alexandrie (à la prise de Jérusalem, en 319), déportés de Phrygie, de Lydie ... exilés volontaires lors des révoltes hasmonéennes, soldats déportés à Rome, par les Romains vainqueurs, finalement affranchis ... cf. Ch. Guignebert, ibid, pp 237, 238 etc ..*
(3) *Cité par Ch. Guignebert, ibid p. 247.*
(4) *Ch. Guignebert, ibid, p. 248.*
(5) *Cf. Dictionnaire de la Bible, op. cit., t. V, supplém. col. 1448.*
(6) *Ce qui était proscrit au Temple de Jérusalem.*

empreinte sur les cantilations des diverses communautés ? Non intégrale, certes, vu les moyens précaires ... Mais des témoignages, quelques réminiscences ?

C'est justement ce que nous allons pouvoir constater ! Certes, il fallait pour cela connaître les monodies originelles ... cette révélation devait par force nous échoir.

4 - D'EVIDENTES CORRÉLATIONS ENTRE CERTAINES CANTILATIONS TRADITIONNELLES, ÉGALEMENT LE PLAIN-CHANT, ET CELLES RECONSTITUÉES, PROUVENT QU'ELLES FURENT, A UNE EPOQUE, CONTEMPORAINES...

Inopérantes dans leur ensemble, et privées de signification, les monodies synagogales d'orient les plus anciennes présentent parfois des corrélations étranges avec les mélodies si musicales et expressives de notre reconstitution.

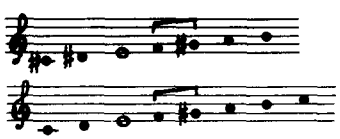
Les modes coïncident souvent, ainsi que l'ambitus, lorsque celui-ci ne se réduit pas à quatre ou même trois termes, comme c'est le cas dans certaines contrées (1).

Il ne s'agit, on le conçoit, que de reflets dispersés et dénaturés, mais l'ensemble des similitudes force l'adhésion.

Tout d'abord, le mode du récit de la Création (tradition de Bagdad) (2) présente une curieuse analogie avec celui que réclame la reconstitution (2de augmentée caractéristique entre 2d. et 3me degrés - cf. p. 50) :

– tradition de Bagdad :

– cantilation reconstituée :



– l'un semble la démarque « étiolée » de l'autre.

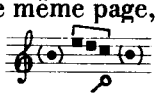
Ajouter qu'un mélisme caractéristique de notre déchiffrement (cf. p. 115) : se retrouve comme ailleurs, dans cette tradition ; et précisemment là où le signe est présent.

---

(1) *Telles les cantilations du Yemen, alors que celles des Samaritains sont ornées de façon outrancière.*
(2) *Cantilation enregistrée récemment en Israël.*

Cette coïncidence est d'autant plus caractéristique que la figure mélodique n'est pas commune. Dans de nombreuses traditions, figure et signe coïncident ; le lecteur le remarquera, c'est un fait à retenir.

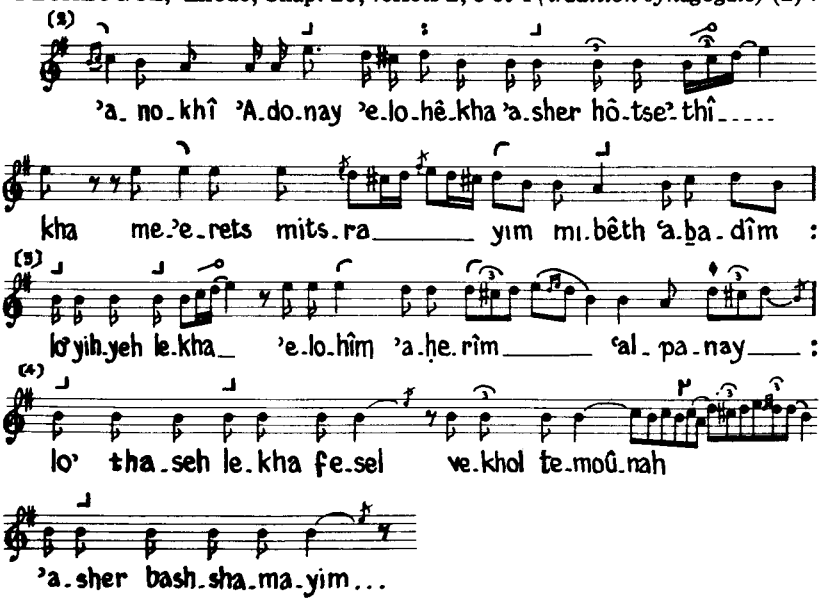
Dans le **Décalogue** (transmis par la Tradition) (1), en une même page, la figure mélodique coïncide trois fois avec le signe, et de plus, on trouve, toujours en cette même page, la figure inverse, correspondant au signe inverse :



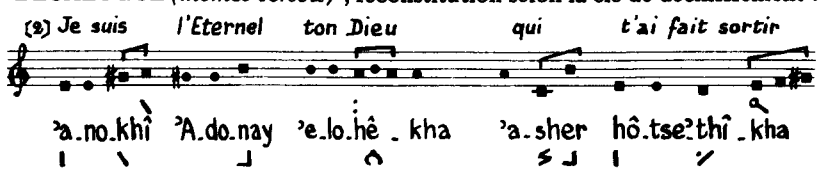
Plus encore, le Décalogue que nous venons de citer est une sorte de « parodie » étonnante du merveilleux récitatif que nous restitue la Clé.

Il vaut d'être cité en comparaison, ne serait-ce que pour quelques versets :

DECALOGUE, Exode, Chap. 20, versets 2, 3 et 4 *(tradition synagogale)* (2) :

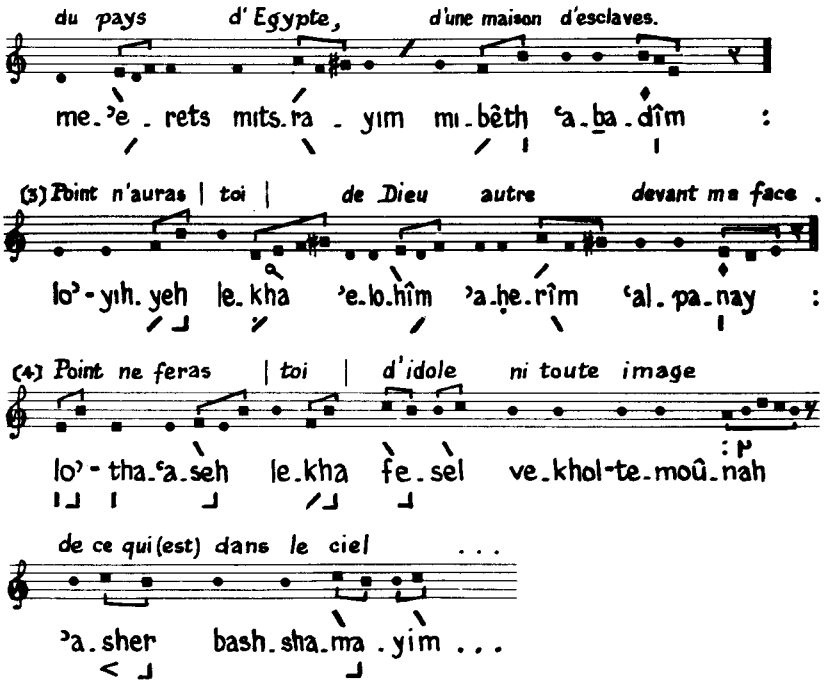


DECALOGUE *(mêmes versets)* ; **reconstitution selon la clé de déchiffrement :**



(1) *A.Z. Idelssohn, op. cit. Vol 2 (Babylone) p. 132.*

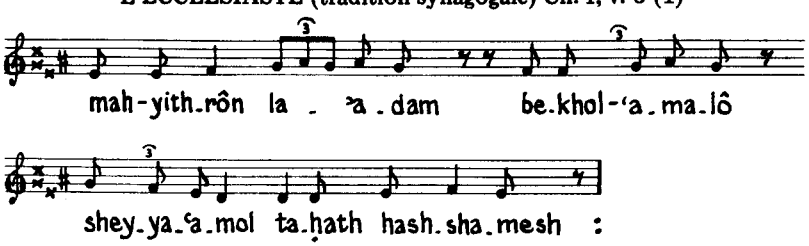
(2) *A.Z. Idelssohn, ibid. p. 131. Pour les diivergences, pour la forme inversée des signes, cf. Complément II.*



– dans la cantilation traditionnelle, il n'y a pas de « matière musicale » mais, que l'on compare celle-ci à la version originelle, un « souffle » plane, bien que confus ; comme si l'air entendu était reproduit par une bouche innocente !

D'autres reflets sont également décelables. L'allure d'une cantilation traditionnelle de l'Ecclésiaste se ressent de la même mélancolie que notre version originelle.

L'ECCLESIASTE (tradition synagogale) Ch. I, v. 3 (1)



au regard des autres traditions, elle tranche.

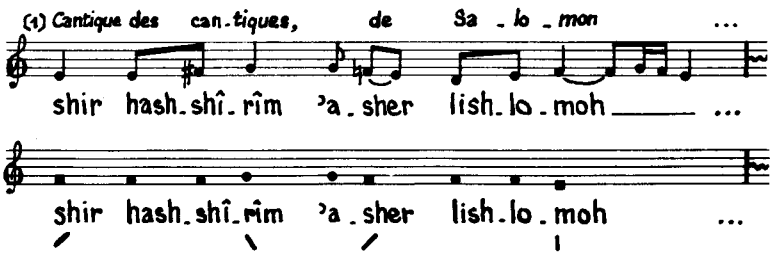
Certains autres chants sont comme l'esquisse directionnelle de la cantilation originelle, on y retrouve à l'examen des intervalles

(1) *A.Z. Idelssohn, op. cit., vol. 4 (Sefardim orientaux) p. 47.*

similaires (1).

Mais en entendant le début du « Cantique », dans la version du Kurdistan Turc (2), on est véritablement saisi de constater qu'il consiste en une « variation » pure et simple de la monodie initiale, celle surgissant de la Clé :

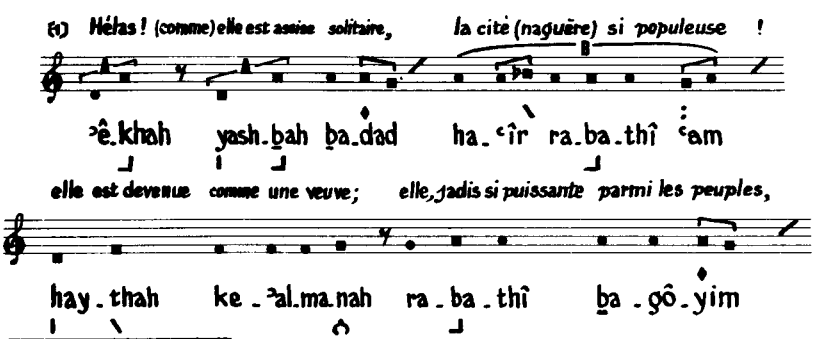
LE CANTIQUE DES CANTIQUES ; Chap. I, verset I
a) tradition synagogale du Kurdistan Turc ;
b) mélodie originelle, restituée par la clé de déchiffrement :



Nous ne pouvons nous étendre davantage ! Ce qui couronne le tout, pourtant, c'est la similitude des figures mélodiques pour le début des **Lamentations** (Ier chapitre) : similitude **triple**.

Relevée (avec une surprise partagée) (3) par Dom Parisot, entre le plain-chant et la tradition synagogale de Damas, qui revendique son ancienneté reculée (4), elle est,certes déjà saisissante. Mais qui ne sera fortement ébranlé de voir cette coïncidence s'étendre à notre **cantilation originelle**, fruit de la Clé de déchiffrement :

LAMENTATIONS ; Chap. I, verset I ; *selon la clé de déchiffrement :*



(1) *Ibid. vol. 2 (Babylone) p. 47.*

(2) *Cantilation traditionnelle, enregistrée récemment en Israël.*

(3) *Partagé par A. Machabey, qui consacre à ces coïncidences une page de son ouvrage, Genèse de la Tonalité mus. class., p. 34.*

(4) *Cf. Dom Parisot, Tribune de Saint-Gervais (1902) pp. 351 à 353.*

souveraine parmi les nations, elle est devenue tributaire!

sa.ra.thî bam.m.dî.noth hay.thah la.mas :

LAMENTATIONS, même verset ; *selon la tradition synagogale de* DAMAS

(1) ʾê.khah ya.she.ḇah ḇa.dad ha.ʿîr ra.ba.thî ʿam

ha.ye.thah ke.ʾal.ma.nah ra.ba.thî ḇa.gô.yim

sa.ra.thî bam.me.dî.noth ha.ye.thah la.mas :

LAMENTATIONS (de Jérémie), même verset ;
chant grégorien, Ténèbres du Jeudi Saint :

Commencement de la lamentation de Jé.ré.mie le Prophète.

In.ci.pit La.men.tá.ti.o Je.re.mí.æ Pro.phé.tæ.

(Verset 1) Eh quoi! la voilà solitaire cette ville (naguère) si peuplée.

A.leph Quó.mo.do sé.det só.la ci.vi.tas plé.na pó.pu.lo:

Elle est devenue comme une veuve, la reine des nations ; souveraine des nations.

fác.ta est qua.si ví.du.a dó.mi.na Gén.ti.um : príncepsprovinci.

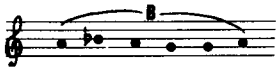
elle est devenue tributaire. (Verset 2)

á.rum fác.ta est sub tri.bú.to . Beth.

— même intervalle caractéristique, au début : (A) la quinte ascendante, entre la cantilation traditionnelle de Damas et l'originelle, que nous restituons (1).

(1) *« La mélodie qu'on nous a livrée comme particulière aux Juifs Damasquins correspond dans toutes ses formules au chant Latin traditionnel à l'exception de l'intonation, qui, dans le chant Juif, se fait sur le ré inférieur ... » Dom Parisot, ibid, p. 351.*

– même phrase mélodique particulière ensuite :

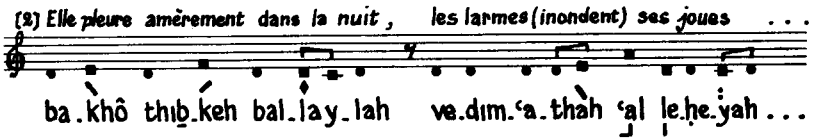


pour les trois versions.

Mais la tradition chrétienne en est moins avare que celle de Damas. Et de plus, elle la fait coïncider avec son texte spécifique (B), alors que ce synchronisme est perdu par la synagogue.

De plus, la cantilation du Jeudi saint fait de cette même phrase le « thème » même, des Lamentations. Accentuant par là sa prédilection pour cette plaintive évocation, si représentative de celle qui se dégage du texte verbal. Ce qui laisse percer l'influence qu'a pu exercer cette merveilleuse cantilation sur ses auditeurs d'alors ... Modèle noble, combien plus émouvant que ses réminiscences ...

Verset 2 *(cantilation originelle reconstituée)* :



5 - AINSI SE CONFIRME L'ANTIQUITÉ DES CANTILATIONS TRADITIONNELLES ; MAIS AUSSI DE CELLE QUI RENAIT DE LA CLÉ.
– CE QUI PRÉCISE L'EXISTENCE DE DEUX COURANTS MUSICAUX DANS L'ANTIQUITÉ : MUSIQUE NOBLE, MUSIQUE UTILITAIRE, QUI SEULE A SURVECU JUSQU'ICI DANS LA TRADITION HEBRAIQUE.

Laissons à part le plain-chant.

Pour que ces deux cantilations, celle reconstituée et la traditionnelle puissent, malgré leur différence, offrir ces similitudes, il faut nécessairement qu'elles aient été contemporaines. Pas d'enregistrements phonographiques en ces temps lointains !

On ne peut, de plus, que déduire que celle prise pour modèle ne peut être la cantilation dite « traditionnelle » (celle dénaturée) mais l'autre, celle qui est parfaite, conforme à la notation agréée, et reconstituée selon la clé.

La cantilation originelle, celle du temple de Jérusalem, n'a pas laissé de tradition ; ce ne peut par conséquent pas être longtemps après la chute du Temple qu'elle a été si grossièrement imitée.

Il faut donc que ce soit des chantres mêmes du Grand Temple

que les auditeurs l'aient apprise si mal, ou si mal perpétuée.

C'est bien ce que tous ces faits associés nous permettent de déduire , témoignant du même coup l'antiquité des deux cantilations , celle (pour une part, tout au moins) des synagogues, et celle faisant l'objet de notre reconstitution.

Cette perspective inattendue sur trois traditions confirme un état de choses captivant pour notre curiosité : la musique antique a été belle, elle a constitué un art véritable, indéniablement ... mais cette musique, à part la cantilation originelle de la Bible hébraïque, est morte (ainsi peut-on le croire, hélas !).

L'unique vestige, c'est la cantilation restituée, grâce à la notation de Tibériade... et à notre Clé.

D'autre part, on reconnaît avec raison une source commune aux cantilations synagogales traditionnelles. Elle existait effectivement, mais sans le moindre rapport avec la forme d'art incomparable que nous venons de tirer de l'oubli, qui est l'exemple de la musique savante des civilisations antiques.

Cette source commune, c'est le procédé qui était alors répandu, dit-on, de manière générale en Asie occidentale, et qui consistait en « formules ou motifs initiaux ou terminaux, à caractère conjonctif et disjonctif » (1), motifs signalant grossièrement, et par analogie le début, le milieu et la fin des phrases verbales, tout en s'adaptant à leur diverses longueurs, et se répétant tout au long d'un chapitre ; formules dont la tradition synagogale nous laisse d'innombrables exemples, et tout autant le plain-chant.

Cette musique utilitaire, c'était « l'autre courant musical » antique : musique basse, musique « obscure », pour reprendre le mot de Cicéron (cf. p. 80) ; ne servant qu'à indiquer autant que possible la ponctuation, en l'absence de ses signes distinctifs, apparus plus tardivement.

Sur ces intonations subalternes, se greffèrent plus ou moins les signes musicaux incompris de Tibériade, après le Xe siècle : sans du

(1) *I. Adler, op. cit., p. 645.*

reste les modifier si peu que ce soit. (1).

Et là est le fait curieux, historique, cause de la méprise générale : seule la musique servile a survécu, témoignée par le chant synagogal persistant. Elle a transmis ses faiblesses au plain-chant, qui les a surmontées, lui donnant enfin une valeur souvent artistique, grâce à l'oreille éduquée de ses créateurs. Et l'on a pu croire par la suite qu'était née du plain-chant, non seulement **notre** musique, mais **la musique tout entière**, en tant qu'art. Et cela, par le témoignage erroné qu'apportait de l'art antique la tradition respectée de la synagogue, en rapport du chant grégorien.

---

(1) *« Le système dit « tibérien » dont la codification est attribuée à A. Ben Ascher (Xe siècle) et qui s'est imposé depuis, tout au moins dans sa forme graphique ... » I. Adler ; op. cit. p. 645. C'est en effet ce que l'on constate (cf. Complément II) ; les Bibles ont été pourvues de ces signes mais les cantilations n'en ont pas été modifiées pour autant. Elles ne le furent que beaucoup plus tard, et tout à fait empiriquement (cf. p. 160, note 3).*

CHAPITRE VII

CONCLUSION

– La musique qui renaît est antérieure à notre ère ; ainsi que les valeurs dénommées et les signes.

– Le message de cette restitution ...

1 - La musique qui renaît est antérieure à notre ère : ainsi que les valeurs dénommées et les signes.

Nous voici parvenus au terme de notre étude historique. La conclusion que nous pressentions, basée sur l'essentiel de la recherche, est maintenant étayée de toutes parts.

La cantilation que nous avons pu faire revivre est antérieure à notre ère, vraisemblablement échelonnée au fil des temps bibliques : non seulement la musique est antique, mais les valeurs tonales et leurs dénominations, et les signes graphiques eux-mêmes.

Ce qui coïncide, bien entendu, avec la technique (dont l'étude détaillée va suivre) mais encore avec les faits : l'ensemble de cette partie historique le confirme. Résumons-les quelque peu :

– la conception tonale et la mélodie sont conformes à celles qu'à pu connaître l'Asie occidentale dans la haute antiquité ;
– sa simplicité rythmique est tout-à-fait concevable ;
– cette musique se traduit aisément par une gestuelle des deux mains, en usage en ces temps reculés, périmée en ces mêmes régions au Moyen Age ;
– sa qualité, son pouvoir expressif et sa valeur morale confirment les témoignages antiques, tant ceux de la Bible que ceux des philosophes grecs, les uns autant que les autres mis en doute ;
– la compétence et la haute spiritualité attestée des chefs de chantres, et la fidélité des Lévites confirment que les uns puissent avoir été les créateurs d'une telle musique (devancés en cela par David), et les autres les gardiens.

Quant à la notation ... il ne faut pas croire que l'antiquité ne savait pas écrire, notamment musicalement !

– les Egyptiens **notaient** leur chironomie (1) ;

– les Babyloniens avaient bien rédigé par écrit deux mille ans avant notre ère, les données de leur système tonal ;

– les prêtres védiques avaient fixé, comme les Egyptiens, par une notation leurs figures chironomiques (2).

– les manuscrits de la Mer Morte (du début de notre ère) comprennent des signes de cette sorte (3) ;

– Ptolémée, selon Jean de Damas, **notait** les figures gestuelles ... (cf. p. 95) ;

– Saint Grégoire (VIe siècle) a laissé de lui une image suggestive : il dicte par gestes de la main, à un scribe accroupi **qui les note**, les chants de l'église (4) ...

Et les Lévites n'auraient pas eu l'idée de fixer, eux aussi, par écrit les quelques vingt figures qui, appliquées à la Bible, traduisent si magnifiquement, pour la mémoire de tous, un système aussi précis ? alors que l'activité des scribes, à l'époque même d'Ezra, était intense... (5).

Qui donc a dit, aux temps historiques de Tibériade, que rien ne subsistait en ce sens ? Qui a **suggéré** seulement que la notation était récente ? Personne. Chacun a affirmé le contraire.

Ainsi: il apparaît qu'un système graphique, réservé cela va de soi aux seuls Lévites, à dû exister dès l'antiquité ; pieusement préservé

---

(1) *« Il est incontestable que plusieurs des signes chironomiques analysés par nous ont servi de modèle à une série de hiéroglyphes et que, par contre, ces derniers ne représentent strictement que les mêmes poses des mains du musicien observées dans les scènes musicales. » H. Hickmann, Problème de la notation musicale dans l'Egypte ancienne, in : Bulletin de l'Institut d'Egypte, t. 36, p. 505.*

(2) *« La notation du chant védique par des symboles numériques et des accents remonte à une très haute antiquité. » A. Daniélou, Musique Hindoue, In : Larousse de la Musique, t. I, p. 449.*

(3) *Il ne faudrait pas s'étonner que ce ne soit pas ceux dits « Tibériens » : ceux-ci étaient réservés à l'usage du grand Temple.*

(4) *Nous l'avons vu au 3ème chapitre.*

(5) *Alors qu'à travers ces signes graphiques il est si aisé d'imaginer une gestuelle efficace des deux mains (cf. p. 105), d'une grande simplicité...*

du vulgaire, en ce temps et par la suite. Et ceci correspond aux affirmations du Talmud (1), et à celles des commentateurs de l'Ecole de Tibériade, qui confirment eux-mêmes l'ancienneté de la notation, dont la signification leur échappait, cela est naturel (cf. p. 187). Affirmations qu'à dix ou quinze siècles de distance nous n'avons aucune raison de contredire sans preuves évidentes, d'autant plus que le Maître de Tibériade qui traça le plus ancien manuscrit actuellement connu comportant cette notation n'en revendique aucunement la création mais qu'il précise au contraire tenir ce codex des Qaraïtes, cette communauté sainte, réputée pour sa rigoureuse fidélité à la tradition antique ... (2).

Les textes bibliques font état de musique écrite depuis Moïse : « *et maintenant, écrivez-vous ce chant-là et enseignez-le aux enfants d'Israël...* » (Deut. 31 - 19). *Nous* avons rapporté l'existence, au début de la royauté, d'un *Livre de chants* (II Samuel 1 - 18) (cf. p. 136). Il est dit également dans les Chroniques (II Chron. 35 - 25) : « *Tous les chanteurs et les chanteuses ont parlé de Josias dans leurs complaintes (...), ces chants sont écrits dans les complaintes...* ». Toutes ces allusions à une musique écrite aux temps bibliques, nous n'avons aucune raison valable de les suspecter.

Pourquoi avoir tenu auparavant cette notation secrète ? cela est explicité par la prescription qui remonte au-delà de notre ère : « élevez une clôture autour de la Thora » (3). De la Bible, en effet, la cantilation était partie intégrante, puisqu'elle l'étayait et la complétait. La notation de cette cantilation, on le conçoit, ne pouvait être divulguée : n'était-il pas à craindre de la voir vilipender par les impies ? ... Ainsi dut-elle être préservée, tenue à l'écart durant des siècles ...

---

(1) *Le Talmud (b Megillah, I 8vo) attribue à Ezra l'interponctuation des versets Bibliques. Il fait allusion d'autre part à des ouvrages « émendés »... Nous citons Gérard E. Weil : « Rabbi Aqiba (...) avait recommandé à son disciple Simon ben Yokhaï de n'enseigner à son fils qu'à partir* d'un ouvrage émendé » *(Tal. b. Pesahim 112 a)* « Il ne pouvait s'agir déjà d'un manuscrit ponctué » *(avance G. Weil, qui cependant ajoute) : « l'expression fit fortune, puisqu'elle continue à désigner dans les commentaires massorétiques des ouvrages appartenant à une tradition scriptuaire particulièrement établie. » (Cf. Elie Lévita, p. 326)...*

(2) *Cf. p. 123.*

(3) *A. Cohen, Le Talmud, p. 21.*

Mais rappelons-le, le Xe siècle ne brilla pas par une foi unanime. Les partisans du scepticisme attaquaient violemment leurs frères, attachés au Patrimoine sacré (1). Plusieurs manuscrits comportant la précieuse notation furent commandés par des mécènes, à cette époque ... (nous en possédons trois de la Bible complète, rédigés entre 935 et 1008) suscités par une pieuse crainte, peut-être ?

Inclure en le Testament menacé les signes – jusque-là gardés secrets – de la cantilation du passé, était une détermination sage et naturelle !

2 - Le message de cette restitution.

Ainsi s'explicite cette extraordinaire floraison de chants créés pour la Bible ; ils sont le fruit de l'intensité de la vie cultuelle des Hébreux, au cœur de leur histoire.

La Bible est avant tout acte de foi : foi de la présence de Dieu parmi les hommes. Les **psaumes** en cela sont universels, immortels : par eux, le fidèle s'élève au dessus des contingences pour s'unir à son principe.

Les hymnes de Sumer ou d'Egypte, disent les orientalistes, ne donnent pas l'image d'une même ardeur de foi, d'un même amour total, d'une même tension évidente vers la pureté de cœur. (« Soyez saints parce que je suis saint » (Lévit. 19 - 2).

La Grèce « n'éprouva pas le besoin d'un Dieu juste » a constaté Renan qui ajoute : « l'ardent génie d'une petite tribu établie dans un coin perdu de la Syrie semble fait pour suppléer à ce défaut ... » (2). Les chefs-d'œuvre de la statuaire grecque sont le triomphe de la forme ... l'art des égyptiens, d'Accad et de Sumer nous atteignent par des voies diverses. Aucun d'eux ne nous touche si profondément.

---

(1) *Cf. p. 124.*
(2) ***E. Renan, Histoire du peuple d'Israël, t. VI, p. 12.***

Ce qu'ont pu être les musiques de ces peuples, qui le saura jamais ? Les hébreux, dans la technique, n'étaient pas les plus habiles ; leur musique, sur bien des points, ne devait pas dépasser les leurs ...

Elles auraient donc été fort belles. Puissance, charme, esprit de finesse, perfection de la forme devaient leur appartenir ... Mais dire par cela qu'elles aient brillé d'un même élan d'amour, notamment dans leurs chants liturgiques : cela est loin d'être probant.

En notre vision égocentrique de la civilisation, comme « marée montante » aboutissant à nous, il n'est pas sans valeur de nous apercevoir que des sommets divers – et des plus élevés – ont pu être atteints par nos lointains devanciers.

L'évolution n'est pas à sens unique : il y a des approches et des reculs de la vérité en l'œuvre humaine. Celle des Hébreux, en un certain sens, n'a pas été dépassée. Et comme ce point particulier touche tous les hommes, nous y restons sensibles.

Mais ce message de fraternité paisible et cette quête de la sainteté n'étaient jusqu'ici que des mots ... Certains ont hésité à les repousser, en leur sens plein, si loin dans l'histoire. Bien que le Texte insiste, ils en ont fait la révélation des prophètes, nés des siècles plus tard ...

Plus puissante qu'aucune traduction, aucun commentaire, la musique réédifiée donne son vrai sens à la Bible : et en cela son message, à elle aussi, est unique.

Ainsi cette cantilation lointaine s'insère dans notre patrimoine. On ne pourra plus désormais parler de la musique antique sans l'évoquer.

Les Lévites furent consacrés par Moïse, pour leur fidélité jalouse, leur ponctualité sans limites, « gardiens de la foi ». Les Lévites musiciens se sont acquittés de leur tâche. Voués à la préservation du message, ils ont su – en ces quelques signes – circonscrire l'âme entière de la Bible.

COMPLEMENT - I -

UNE SYNTAXE THEORIQUE SOURCE DE LA NOTATION DE TIBERIADE ?

C'était la thèse admise mais elle est insoutenable.

Sommaire

1 - La conjoncture, à l'heure des premiers commentateurs, nécessitait une interprétation théorique 187

2 - L'interprétation, par la pure syntaxe, reste des plus vagues ... Les signes de Tibériade s'avèrent indociles et trop nombreux 189

3 - A n'observer que l'exégèse, on en vint à mettre en doute l'antiquité de la notation, alors que les contemporains ne la mettaient pas en question 194

4 - Connaissant l'existence des deux notations antérieures, le XIXe siècle vit alors, dans la notation Tibérienne, l'épanouissement des deux autres : mais les positions différentes des mêmes signes importants de la phrase dénient cette opinion 196

5 - Plus largement documentée, la recherche, au XXe siècle, conserve bien la thèse de l'antiquité des valeurs, sinon de la notation. Mais elle n'explique pas davantage — par la syntaxe — les signes de cantilation 197

1 - LA CONJONCTURE, A L'HEURE DES PREMIERS COMMENTATEURS, NECESSITAIT UNE INTERPRETATION THEORIQUE.

La notation que nous venons de pénétrer est jugée, par certains, contenir en substance un message de pure **syntaxe verbale.**

Ce n'est pas que les premiers commentateurs aient nié l'existence d'une tradition musicale pouvant être la base de cette notation. Bien au contraire, nous le savons. Mais, en l'absence d'indications générales concernant la musique, ils se sont attachés à la seule valeur dichotomique des signes, et ceux qui ont suivi ont continué de le faire ...

Le problème était dès le départ assez embrouillé, du fait qu'il existait alors, nous l'avons vu, deux notations sommaires en usage depuis quelques siècles ; l'une dite d'« occident » : la notation Palestinienne archaïque, l'autre dite d' « orient » : la notation Babylonienne, et que les cantilations qui les suivaient plus ou moins, musicalement parlant, étaient déjà en ce temps divergentes (p. 68). Il faut penser que, dès avant l'apparition de la notation tibérienne, on avait, en l'absence de données précises concernant l'intonation, donné la primauté à une valeur théorique des signes de lecture des textes saints, alors en usage, et que la notation nouvelle n'apportant musicalement pas davantage de précisions, les premiers commentateurs qui nous sont connus ont **persisté** *dans cette voie (1).*

Néanmoins, il est frappant qu'ils mettent tous plus ou moins l'accent sur une tradition musicale de haute antiquité (cf. p. 67), dont la notation de Tibériade serait le témoignage.

Ce rappel effectué, il est bon de connaître, afin de se faire une idée de la valeur possible de cette interprétation partielle, le sens théorique que les exégètes de la première heure ont pu attribuer aux signes de Tibériade.

Ils furent nombreux à s'en préoccuper ; sans doute à l'appel des lecteurs des Saintes Ecritures, soucieux de se plier à la « vraie »

---

(1) Ce n'est pas dire, bien entendu, que ces signes ne recevaient pas un semblant d'interprétation musicale : le sens était équivoque, mais double ... (cf. p. 120).

tradition.

Imaginons ce que pouvait représenter, pour ceux-ci, l'apparition d'une notation nouvelle, comportant au moins trois fois plus de signes que n'en comportait celle en usage dans leur communauté (1), *signes différents pour la plupart, et qui, ce qui est pire, apparaissaient en des points des versets où aucun signe, jusque là, n'attestait d'accent (c'est ce que l'on constate à l'examen des manuscrits)* (2).

C'est sans aucun doute pour ces lecteurs décontenancés que furent écrits les nombreux manuels à l'usage de la lecture biblique, qui fleurirent lorsque s'imposa peu à peu, de communauté en communauté, cette nouvelle manière de ponctuer les Textes.

Introduite et déjà commentée, on le sait (cf. p. 66), par les derniers représentants de l'Ecole de Tibériade (dynastie des Ben Ascher, fin du IXe siècle, début du Xe siècle), cette notation révolutionnaire était encore sujette à controverses du temps du grand Maïmonide, philosophe vénéré par ses contemporains, célèbre par sa profonde connaissance de la tradition (1135-1204).

Encore en son temps, la question était agitée de savoir si l'on était tenu ou si l'on pouvait se dispenser d'adopter la notation de Tibériade. C'est lui qui trancha la question.

Cette notation déconcertante qui prétendait redresser des habitudes acquises, n'en couvrait pas moins le texte canonique en son entier ; alors que, pour ne parler que d'elle, la notation Palestinienne archaïque, dont seuls une vingtaine de manuscrits nous sont parvenus, semble avoir eu des limites bien plus restreintes. Elle ne semble pas, du reste, avoir eu l'ambition de fixer une tradition : les signes y diffèrent, d'un manuscrit à l'autre, et l'on retrouve ceux-ci, ponctuant des poèmes liturgiques de l'époque.

Voyons de près un de ces « Manuels du Lecteur » ; celui (nous

---

(1) Cf. H. Bauer et P. Leander, Historische Grammatik der hebraïschen Sprache des Alten Testamentes. Mit einem Beitrag (chapitres 6 à 9) von P. Kahle.

(2) P. Kahle, Massoreten des Ostens, planche 3 (Leipzig 1913 - réédition 1966 - Hildesheim).

en avons déjà dit quelques mots), découvert par le Rabbin J. Sappir, au milieu du XIXe siècle, au Yémen ; recueilli par J. Derenbourg, qui le présenta dans le « Journal Asiatique », en 1870. Ouvrage vraisemblablement antérieur au XIIIe siècle... en tout cas contenant l'essentiel des ***premiers traités*** *relatifs à ce sujet.*

2 - L'INTERPRÉTATION, PAR LA PURE SYNTAXE, RESTE DES PLUS VAGUES ... LES SIGNES DE TIBÉRIADE S'AVÈRENT INDOCILES ET TROP NOMBREUX.

Que nous apprend ce Manuel ? Peu de choses édifiantes, en vérité. L'approche qu'il nous fait faire, des signes de Tibériade, est des plus empiriques. Aucun système n'est décelé. Des observations se succèdent, qui s'annulent l'une l'autre. La manière dont les signes s'enchaînent les uns aux autres est le principal objet de ces observations. Mais aucune règle générale n'en peut être déduite.

Pourtant, un fait est à retenir : la classification des signes en « Seigneurs » et « Serviteurs » (M. du L. p. 475 - 476) (1).

Les Seigneurs sont ici considérés sous l'angle de la « dichotomie » : accents **disjonctifs**, *qui marquent la* **séparation** *entre les mots, donc la ponctuation (mais on trouve aussi ces accents au milieu d'un mot !) ; les Serviteurs, eux : accents* **conjonctifs**, *qui constituent, par conséquent, le chaînage des incises.*

Mais cette classification n'est qu'arbitraire, et elle se trouve constamment démentie.

Par exemple, le plus « disjonctif » de tous les accents est **sillouq** : ֽ *(Il marque presque toujours en effet la fin du verset) ; mais si son rôle se borne à cela, comment expliquer qu'il se rencontre souvent deux ou même trois fois sous le dernier mot de celui-ci ?* (2) *une fois suffisait !*

Ou encore **Atnah** : ֑, *est considéré comme l'accent le plus fortement disjonctif après sillouq ; — « destiné » (affirme ce*

(1) Par leur valeur musicale, les signes inférieurs et supérieurs peuvent ainsi être départagés (cf. p. 63) ; mais cette manière de voir n'est pas celle des Grammairiens, bien entendu.

(2) Cf. Cantiques des cantiques, 7 - 1 ; Psaumes 86, 6 ; Psaumes 96, fin, etc...

« Manuel ») *« à diviser le verset en deux parties » : fort bien. Mais comme on le trouve aussi sur le premier mot du verset, le « Manuel » rectifie : « cas dans lequel le lecteur insiste plus fortement sur le son ». (M. du L. p. 486). Evidentes défaillances de l'interprétation exégétique ...*

Cela ne surprend pas lorsqu'on connaît le véritable sens – musical – des signes. Chacun des accents cadre bien, en effet, avec la syntaxe verbale, mais aucun d'eux n'a une valeur dichotomique **irréversible.** *Soit : aucun des accents n'est strictement disjonctif ou conjonctif.*

Autre genre de contre-sens : un accent : ⟡ *, classé selon sa dénomination ancestrale (1), se présente, affirme le « Manuel », « sous deux formes », la sienne proprement dite, et celle d'un autre (!) (M. du L. p. 485). Il n'est pas le seul à subir de telles métamorphoses. L'un d'eux (2) « change de figure, de place et de nom » (M. du L. p. 478). Comment baser une théorie réelle sur de telles définitions !*

De la place précise des accents, il n'est pas tenu compte : « cet accent » (3) « est toujours placé au-dessus de l'extrémité du mot, (4) mais le lecteur s'arrête sur la syllabe tonique, en se réglant sur d'autres mots analogues, et ayant d'autres accents. » (M. du L. p. 484). Alors, pourquoi cette précision de la notation, si elle est inutile ! Il est clair que le sens des signes n'est pas de pure syntaxe : c'est ce qui rend leur rapprochement, vu dans cette optique, incohérent.

A vrai dire, il n'y a que les **tons musicaux** *– valeurs fonctionnelles physiquement et psychologiquement différenciées, qui puissent se prêter, sans contradictions, à toutes les constitutions syntaxiques possibles, vu leur vivante et exclusive malléabilité.*

Aussi, déterminer qu'un signe est de nature conjonctive, l'autre de nature disjonctive, était une tentative vouée à l'échec. Cette

---

(1) Il s'agit de « ietib » : nous avons donné les noms des différents signes au chapitre 4, p.115 .
(2) C'est : « telisha ».
(3) Il s'agit du même accent : telisha.
(4) Les guillements sont dans le texte.

méprise de fond paralysait, dès l'aurore, tout essai d'interprétation théorique des signes !

Alors que la réalité est si simple : les tons musicaux changent de sens selon l'ordonnancement de la phrase, de l'incise, auxquelles ils appartiennent. Une tonique : , *peut être conclusive, mais sa présence dans le cœur de la phrase ne surprend pas le musicien ; une sous-dominante :* , *peut marquer une demi-cadence, ou commencer parfois un verset, une incise. Comment édifier une théorie valable lorsqu'on veut conférer a priori au signe un seul sens, disjonctif ? Cette stratification ne correspond pas à la réalité de cette syntaxe* ***vivante****, que représente en fait la notation, reflet de la Musique.*

L'auteur, encore, cherche le nombre de fois qu'un accent peut se succéder à lui-même, consécutivement, dans les Textes (p. 481) ; ce qui semble, en syntaxe purement théorique, une anomalie... et qui n'est, musicalement, qu'une « note répétée » ! Les cas particuliers sont du reste consignés sans explication aucune (M. du L. p. 484).

Fait plus important : les signes supérieurs, dans cet « inventaire », sont indifférenciés des signes inférieurs. « Seigneurs et serviteurs » sont distribués sans tenir compte de cette position. D'où une expectative des plus alarmantes : pourquoi faire figurer l'un sous l'autre des signes qui s'avèrent équivalents ? exemple : / \ *? Musicalement, nous légitimons le fait (cf. p. 52). Mais si, théoriquement, le signe a le même sens dans les deux positions, un mot, une syllabe, peuvent-ils être logiquement pourvus de deux signes syntaxiques de même valeur ? Il est vrai que certains signes, dont fait partie celui que nous venons de donner en exemple, ont parfois (selon les exégètes) un sens disjonctif, parfois un sens conjonctif dans la position inférieure ... Mais l'interprétation n'en est que plus critique : un mot ne peut être à la fois disjonctif et conjonctif ... et encore moins une syllabe ! Ainsi, le* ***Décalogue****, où les signes foisonnent et se superposent fréquem-*

ment, est-il, pris dans ce sens, une ***insondable énigme*** *(1) ; alors qu'il apparaît « voix transcendante dans les éclairs de l'orage » par l'interprétation musicale née de la Clé.*

Nous disions qu'il nétait pas tenu compte, en cette interprétation exégétique, de la place exacte des signes ; et pourtant, c'est à une place précise que chaque signe se présente sur les différents manuscrits d'un même texte : toujours sur la même consonne ou voyelle ... Fait inexplicable en syntaxe théorique, grammaticale, si simple et si justifiée lorsqu'il s'agit de musique.

Force nous est, de bonne foi, de conclure que cette tentative de théorie purement verbale des signes échoue parce qu'elle ne correspond pas à leur sens ...

Cela n'est pas dire que les signes ne contiennent pas, dans la réalité du fait musical, cette syntaxe en leurs rapports parallèles, nous l'avons affirmé et le démontrerons amplement dans la seconde partie de cet ouvrage. Mais les choses ici sont prises à l'envers ; et les étiquettes que l'on tente de placer sous les signes ne leur conviennent pas ...

J. Derenbourg, qui commente lui-même ce « Manuel » présenté, nous l'avons dit, avec sa traduction française, nous donne quelques précisions complémentaires fort intéressantes. Il nous apprend que : « le nombre de douze accents » (à comprendre douze signes disjonctifs - cf. p.189) « a quelque chose d'arbitraire » (M. du L. p. 519) ; que leurs noms « n'ont jamais eu la fixité ni l'unitté » (2) *; (...) que « cette diversité de noms est devenue la cause de définitions subtiles, n'ayant aucun fonds », attribuant « un domaine spécial à chacun des différents termes qui,* ***à l'origine, ne désignait qu'une seule et même chose.*** *» (M. du L. p. 519)* (3). *Il apparaît d'autant mieux que la notation de Tibériade relevait effectivement d'une tradition « au sommet » (probablement tenue secrète) : intégrité des signes et des valeurs. Sinon, la diversité des*

---

(1) On sait que la tradition l'interprète, en certains cas selon les seuls signes inférieurs, en certains autres selon les seuls signes supérieurs (cf. p. 55 — voir ce texte en Hébreu, avec les signes, p.170).

(2) Lorsqu'un accent qualifié « disjonctif » apparaissait « conjonctif », on lui donnait un autre nom.

(3) C'est nous qui soulignons.

noms aurait provoqué celle des signes ... et le message n'aurait été ce qu'il est : une musique enclose, bel et bien, en une notation de sens ignoré, mais parfaite.

Evoauer la chironomie au sujet de cette notation, comme nous l'avons fait au chapitre III, n'était pas du domaine de l'hypothèse. Notre démonstration le prouvait ; l'idée en est confirmée par le texte même de ce précieux Manuel. L'auteur inconnu y précise (M. du L. p. 492) : « les grammairiens prescrivent, outre le son qui se manifeste par la bouche (1) encore pour chaque accent un mouvement de main ». Cette chironomie est même décrite en partie (cf. p. 120), et elle répond fort bien nous avons pu en juger au sens musical que notre Clé confère aux accents (mais celui-là était ignoré, en ce temps comme de nos jours).

En regard de ce parallélisme rassurant, et par ailleurs édifiant qu'il atteste, le Manuel du Lecteur n'est guère convaincant, quant à la thèse d'une signification théorique des signes en présence. Il apparaît bien que cette prise de contact avec les signes n'était qu' un pis aller...

Et pourtant, J. Derenbourg affirme que l'étude qu'il présente contient l'essentiel *de ce qu'ont pu recéler les études antérieures dont elle se nourrit (M. du L. p. 519). Nous le croyons volontiers puisque Mayer Lambert, récent auteur d'un Traité de grammaire hébraïque* (2) *où les signes de cantilation figurent et sont commentés, n'en dit guère plus, en effet (cf. p. 114). Mais il ajoute quelques détails qui étayent providentiellement la cause musicale... nous n'avons pas omis de les produire (cf.p. 115).*

Derembourg conclut que les accents, ***présents en si grand nombre****, constituent une énigme (M. du L. p. 522). Il dit que cinq accents auraient suffi à indiquer la ponctuation. Il trouve inadmissible - et il a bien raison que, selon la valeur théorique déférée aux signes, un mot soit déchiré en deux, par la présence intempestive d'un accent qualifié « disjonctif », en son milieu (M. du L. p. 525). Ce qui le mène, en désespoir de cause, à « désarticuler »*

---

(1) Il n'est pas dit « le mot » : ce qui confirme bien que les signes n'ont pas une valeur purement théorique, mais tonale.

(2) Nous en avons cité les dénominations des signes de Tibériade avec l'étymologie correspondante, p. 115.

cette merveilleuse notation .. geste sacrilège ! Les points, les quarts de cercle différemment tournés, les angles obtus et aigus ... tout ce qui fait la différenciation visuelle, si finement suggestive, des valeurs, se voit inventorié sans plus de lien que l'étude théorique de l'Auteur du Manuel (M. du L. p. 526).

Enfin, corroborant notre théorie sans le savoir, celui-ci nous apprend que les grammairiens réputés les plus qualifiés n'ont pas tenu compte de cette interprétation des signes en tant que valeurs de pure syntaxe verbale ; il écrit : « il est curieux que les grammairiens les plus autorisés n'aient pas daigné faire aux accents une place dans leurs ouvrages. » (M. du L. p. 523) et il cite des noms, en exemple (1).

3 - A N'OBSERVER QUE L'EXÉGÈSE, ON EN VINT A METTRE EN DOUTE L'ANTIQUITÉ DE LA NOTATION, ALORS QUE LES CONTEMPORAINS NE LA METTAIENT PAS EN QUESTION.

Pourquoi, en dépit du peu d'éclaircissements qu'apportait l'observation des signes, du point de vue dichotomique, s'obstina-t-on à les considérer uniquement sous cet angle ... cela est peu concevable.

Que les premiers commentateurs se soient bornés à des résultats aussi peu concluants est assez admissible, vu la surprise et la conjoncture pressante. Mais que les chercheurs qu'intéressait la question et qui, selon S. Munk, furent légion dans les siècles qui suivirent (2), *n'aient point élargi le cercle de leur investigation en recherchant un sens musical logique à cette notation, sachant qu'elle fixait une tradition dont les valeurs tonales faisaient bel et bien partie, est assez inexplicable. Gageons que des musiciens s'y intéressèrent, mais qu'ils manquèrent peut-être de patience.*

La critique ne s'attacha qu'à une part des explications possibles de cette notation, parce que les premiers commentateurs ne s'etaient bornés qu'à cela ; bien que ceux-ci n'aient pas dénié le sens musical des signes, qui répondaient si mal à une interprétation théorique. Tel le « Manuel » si substantiel, qui reflète les écrits antérieurs, où il est dit (cf. p. 68) que tous les accents ont une valeur

(1) Mayer Lambert, du reste, ne consacre à ces accents que quelques pages.

(2) Cf. p. 13.

musicale particulière, ce qui explique leur grand nombre. Il y avait matière à réfléchir ! Au lieu d'œuvrer dans ce sens, on s'avisa tout-à-coup de nier l'antiquité de la notation, que les commentateurs contemporains des Maîtres affirmaient eux-mêmes (1).

Promoteur du mouvement : E. Lévita, dans son ouvrage « Massoret ham-massoret » (Venise 1538) publie : « Voici mon opinion personnelle *(2) à ce sujet : Je pense que les interponctuations vocaliques et les signes de cantilation n'existaient pas avant Ezra, ni de son temps, ni après lui, et ce, jusqu'à la clôture du Talmud. »* (3).

Personne jusque là, (voici que tout-à-coup s'ouvre une trappe, dans ce sous-sol obscur de la tradition) ... personne n'avait jamais soulevé la question que les signes de Tibériade, bien que répandus seulement au IXe siècle, ne fussent fort anciens. Mais depuis E. Lévita, cette opinion prima. Ne dit-on pas, en effet, que les massorètes de Tibériade ont « inventé » les signes ? (cf. p.121). On ne peut être plus clair ! et plus en contradiction avec les sources historiques !

Lévita provoqua, dès son temps, de vives contestations (4) *... Mais il trouva, preuve en est, des adeptes ... dont J. Derenbourg lui-même (XIXe siècle), qui pourtant avait traduit maintes affirmations trouvées dans le Manuel du Lecteur, concernant l'antiquité plus ou moins haute des signes et qui contestait lui-même leur valeur syntaxique (cf. p.193)* (5).

Le vent, en ce XIXe siècle, soufflait au doute ! Jusqu à Renan, par ailleurs si captivé lorsqu'il retrace l'émouvante histoire d'Israël, qui conteste (gratuitement) la préservation possible, des

---

(1) « Il nous est interdit d'ajouter délibérément (au Texte) quoi que ce soit, de peur de transgresser la loi de « tu n'ajouteras rien » (Deut. 13 - 1). C'est pourquoi on ne vocalise pas le rouleau de la Loi. Nous ne devons pas y ajouter non plus les signes de cantilation, bien que ces derniers aient été révélés au Sinaï » ... Mar Natronai (II b. hilaï, gaon de Soura dans la seconde moitié du IXe siècle) cité par G. E. Weil, dans Elie Lévita, p. 332.

(2) C'est nous qui soulignons.

(3) G. E. Weil, Elie Lévita, p. 309.

(4) cf. G. E. Weil, Elie Lévita, pp. 317, 318 etc...,

(5) Seule bien entendu, à être prise en considération par E. Lévita.

siècles durant, des anciens chants de la Bible (1).

4 - CONNAISSANT L'EXISTENCE DES DEUX NOTATIONS ANTÉRIEURES, LE XIXe SIECLE VIT ALORS, EN LA NOTATION TIBÉRIENNE, L'ÉPANOUISSEMENT DES DEUX AUTRES ; MAIS LES POSITIONS DIFFÉRENTES DES MEMES SIGNES IMPORTANTS DE LA PHRASE DÉNIENT CETTE OPINION.

Le XIXe siècle connut enfin l'existence des deux notations antérieures qu'ignorait Lévita : ce qui le faisait considérer la notation de Tibériade comme une nouveauté en son genre.

Mais c'est alors que certains grammairiens ne virent, dans la notation objet de notre déchiffrement, qu'un épanouissement des deux autres ...

La réalité laisse percer une autre filiation ; une notation vraiment traditionnelle : la Tibérienne – impratiquée –, et deux notations locales, sporadiques.

En effet, lorsqu'on est face à ces manuscrits comportant les signes Palestiniens ou Babyloniens, il apparaît que les deux premières notations n'étaient que de succints aide-mémoire ; et non de pure syntaxe, comme on le supposerait de prime abord, mais d'une cantilation élémentaire de support. Ce qui suit le démontre.

Certes, des signes de même forme se retrouvent (cf. p. 69) dans les trois notations ; mais ce n'est pas aux mêmes mots des versets concernés que les mêmes signes se répètent ... Si donc ils avaient eu, antérieurement à la notation divulguée par Tibériade, un sens syntaxique précis, celui-ci, alors, se serait déplacé dans le verset entre temps ? Réalité peu convaincante en faveur de cette thèse d'une complexification ! Et d'autre part, on remarque que ce n'est pas aux points de jonction de la phrase verbale (2), *points justifiant particulièrement un signe de ponctuation, que ces signes précurseurs apparurent, signes désignés par l'étymologie pour les cadences, mais à des points où un repos n'est pas justifiable, alors*

---

(1) « On croyait en tout cela » (c'est le Livre de Néhémie, chapitre XII, v. 44 - 47 qu'il commente) surtout en ce qui concernait les chanteurs, ne faire que rétablir un ordre réglé par David et Salomon ». E. Renan, Histoire du peuple d'Israël, p. 1078.

(2) Points où ils sont le plus souvent placés dans la notation Tibérienne (❙, ◯ et ⌋)

que la fin du verset ou l'hémistiche restaient dénués de signes... (cf. p.188).

Ces remarques imposent notre vision : celle d'une tradition locale assez flottante (les deux notations antérieures étaient moins complètes et différentes), et d'une tradition parfaite, pieusement conservée mais totalement incomprise ... (1).

En y regardant de près, c'est tout autre chose.

Les exégètes contemporains des deux premières notations ne se sont pas attachés à commenter les signes qui fixaient, en leur temps, l'ancestrale cantilation : certains pourraient s'en étonner. Or nous savons qu'il en fut de même partout ailleurs où apparurent les premiers neumes ; ils furent accueillis par le silence (cf. p. 77). Cela prouve simplement que l'attention n'était pas attirée par un fait qui ne remettait pas en question ces valeurs, sporadiquement rapportées et notées. La tradition, de chironomique qu'elle était, se fixait ainsi que d'autres, par écrit.

Mais c'est lorsqu'intervint la notation Tibérienne : une affluence de signes nouveaux, intraduisibles, que le problème fut légitimement soulevé.

Ces signes apparaissaient en des points des versets où aucun signe n'était antérieurement présent. Leurs dénominations étaient sans doute connues et même plus nombreuses : mais elles étaient jusque là englobées en un système comportant beaucoup de noms et très peu de signes... (cf. p. 192, note 2).

5 - PLUS LARGEMENT DOCUMENTEE, LA RECHERCHE, AU XXe SIECLE, CONSERVE BIEN LA THESE DE L'ANTIQUITE DES VALEURS, SINON DE LA NOTATION. MAIS ELLE N'EXPLIQUE PAS DAVANTAGE – PAR LA SYNTAXE – TOUS LES SIGNES DE CANTILATION ...

De nos jours, on en est au même point, ou presque. On reconnaît toujours l'antiquité des valeurs symbolisées par les signes de Tibériade, mais en dépit de l'œuvre de Lévita, on ne convient pas que l'apparition de ceux-ci ait modifié en quoi que ce soit la façon de lire les Textes. Dans son substantiel ouvrage consacré à

(1) Les explications embarrassées des maîtres de Tibériade aux-mêmes, et le peu d'efficacité de leur méthode d'approche des signes propagés le prouvent à l'évidence.

cet humaniste incrédule, G. E. Weil insiste : « A travers les explications données et les jugements portés par Lévita sur l'œuvre des Maîtres de Tibériade, apparaît en transparence une loi à laquelle il ne pouvait échapper. La lecture du Texte est traditionnelle ... » (1).

L'hypothèse persiste pourtant, lancée par Elie Lévita, que les exégètes de Tibériade sont les créateurs de cette notation que les premiers ils propagèrent. Mais là encore Gérard E. Weil précise : « Nul ne connaît, aujourd'hui, l'époque exacte à laquelle ils ont commencé leur œuvre, ni la date à laquelle prirent fin leurs travaux. » (cf. p.66).

Dans l'inconnaissance du sens musical indéniable des signes, on s'évertuait dernièrement (par le moyen de l'ordinateur) à retrouver le sens théorique ***cohérent*** *des accents ...*

Les maîtres actuels, qui font encore état des signes de cantilation livrés par la célèbre Ecole pour la lecture Biblique, ne sont pas plus avancés que leurs illustres devanciers ...

Il n'est qu'à parcourir le ***Traité*** *de Mayer-Lambert* (2), *ouvrage qui fait autorité, pour s'en persuader. Dans la partie – infime il est vrai – réservée aux signes de cantilation en sa vaste étude, il rapporte simplement des premiers grammairiens les données évasives et contradictoires ... Sans raisons déterminantes à l'appui (vu les conditions changeantes de la mise en rapport des signes) les accents sont cités dans l'« ordre de leur valeur disjonctive » (à la p. 31). Et, à l'instar du Manuel du Lecteur, il est dit par exemple qu'un accent, lorsqu'il est placé dans la première syllabe d'un mot, « est remplacé par un autre » (?) (p. 31) ; que tel accent « peut se transformer » ... que tel autre « n'est pas à proprement parler un accent disjonctif, mais rend disjonctif le conjonctif ... (p. 31). Définitions où perce, avant tout, l'embarras du passé !*

---

(1) G. E. Weil, Elie Lévita, p. 330.
(2) Op. cit. cf. p. 193.

Du reste, Mayer Lambert convient, en commençant son énumération : « Les accents se divisent en disjonctifs et conjonctifs. Les premiers seuls indiquent réellement la coupe des phrases. Les autres ne sont guère que des signes musicaux. » (p. 29).

Ce ne sont pas seulement les accents conjonctifs qui sont musicaux, mais ***tous*** *les accents.*

DEUXIEME PARTIE

Processus du déchiffrement.

Syntaxe

des monodies reconstituées.

Livre I

LE SYSTEME PROSODIQUE.

שיר

Si l'expérimentation, pour certains sujets, n'apporte rien à l'histoire, celle-ci, pour d'autres sujets, ne tiendra jamais lieu d'expérimentation. Les deux mondes parfois coopèrent ... : en ce qui nous occupe, c'est la technique qui prévaut.

Ainsi, tout ce que nous avons pu affirmer jusqu'ici concernant la cantilation retrouvée, nous n'avons pu le faire que grâce à ceci d'une part : que les écrits, les faits historiques corroboraient nos dires ; mais surtout d'autre part au fait que – techniquement – nous détenions nos preuves.

Ces preuves, il importe maintenant de les produire. C'est pourquoi, après un bref coup d'œil sur ce qu'on savait jusqu'ici de la musique antique (par la voie des traités et de la tradition), nous allons – à l'écart des faits et de leurs contingences – étudier en détails les ressorts de cette notation, et le délicat mécanisme de la musique qu'elle détenait. Celle-ci étant, pour tous encore, inédite.

PRELIMINAIRES II

DE LA CONFORMATION TRES SIMPLE DE LA MUSIQUE ANTIQUE ... QUI N'EXCLUT PAS L'HYPOTHESE D'UN ART CONSOMME.

Sommaire

— Tonalité de la musique pré-hellénique, ancêtre de notre musique occidentale 207

— Une modalité diatonique, peu éloignée de la nôtre 207

— Configuration mélodique plus restreinte 209

— Les deux sources de toute rythmique 210

— Des formes et des procédés consacrés 211

— Un message musical accessible pour nous 212

— Peut-il être question d'une musique inspirée 213

- Tonalité de la musique pré-hellénique.

Si l'on s'interroge sur la façon dont pouvait être « bâtie » la musique hébraïque des temps bibliques, nous ne sommes pas aussi démunis qu'on pourrait le croire...

Connaissant l'influence tenace de la civilisation de Sumer sur les nations qui l'adoptèrent, nous n'avons pas lieu de penser que les Hébreux, séjournant à l'origine chez ce peuple, vivant dans des régions en contact avec lui par la suite, aient pu écrire une musique inférieure à la sienne.

Ce n'était pas l'ambition d'Israël de se distinguer des autres par des nouveautés techniques : mais son amour de la musique, et d'autre part sa croyance en une harmonie universelle (que les Psaumes apparentent à celle des sons), suggèrent à l'oreille une musique charpentée, bien faite, sinon savante.

Nous ne savons rien de la musique sumérienne sinon — mais cette révélation est capitale — que son fondement tonal est cette même échelle diatonique (*) que nous utilisons. En effet, les traités des Grecs ont fait mention de leur emprunt à l'Orient (Sumer) du seul fondement possible d'une théorie musicale valable : la division de l'octave en sept degrés fondamentaux ; division basée sur la correspondance entre le nombre et la musique (1).

Comme cet écho du passé semblait embué de spéculation (analogie entre les sept notes et les sept planètes), nous étions censés n'y attacher qu'un intérêt moyen ... Mais cet héritage nous a été par chance récemment prouvé par l'importante découverte, à Ur (la grande ville Sumérienne où vécut Abraham), d'un instrument à air datant environ de 2.800 ans avant notre ère. Son état préservé a permis de conclure que les sons qu'il était destiné à produire correspondent (approximativement) en effet aux sept notes traditionelles, normalement espacées (2). Des tablettes Babyloniennes, très récemment exhumées, confirment théoriquement cet héritage, nous l'avons signalé (cf. p. 149)..

- Une modalité diatonique peu éloignée de la nôtre.

Ainsi, nous n'en pouvons douter, la mélopée sumérienne n'était pas tellement éloignée, dans sa structure, de notre mélodie. Fait rassurant.

Non plus celle des Doriens, Phrygiens, Lydiens, etc ..., toutes composées

---

(1) *Les rapports des nombres premiers sont attestés par les intervalles (*) (cf. p. 147).*

(2) *A. Machabey, La Musique Suméro-chaldéenne, in : La Mus. des Origines à nos jours, p. 59 : « ... un instrument à vent découvert à Ur (2.800 av. J.C.) donne les sons UT3, RE, MI, FA dièse, SOL. En forçant le souffle, on obtient SOL, LA, SI. Ces échelles à peu près diatoniques devaient se reproduire sur les instruments à corde. »*

dans des modes (plus exactement « échelles ») (1) également diatoniques. Cette information, que nous tenons encore des Grecs, nous apparaît d'autant plus authentique, maintenant que les fameuses tablettes babyloniennes ont été déchiffrées.

Les Grecs nous révèlent de plus, et du même fait, que chacune de ces peuplades ci-dessus dénommées avait une prédilection marquée pour l'une ou l'autre de ces structures ; et qu'ainsi, elles n'utilisaient pas sans distinction les tons et demi-tons qui font notre langage, et donnent leur originalité et la saveur que l'on sait aux divers modes diatoniques. Ces affirmations, il était donné à notre siècle de les contrôler !

Cette sobriété de moyens, communément adoptée, s'apparente à la nôtre (2) : notre musique classique n'est-elle pas construite en *« majeur »* (*) et en *« mineur »*, enrichie seulement par la modulation que permet l'échelle juxtaposée des douze degrés ?

Les anciens, eux aussi, utilisaient le chromatisme, nous en avons la preuve. Complétant notre information, une autre découverte a été faite, celle-ci en Egypte. Il s'agit de flûtes permettant de produire des successions chromatiques (*) ; et certaines, les douze degrés à l'octave, intégralement. Il faut se hâter d'ajouter que le plus grand nombre des instruments exhumés donnaient des sons de l'échelle diatonique, uniquement (3) ; ce qui est une preuve que les Egyptiens eux-mêmes ne faisaient du chromatisme qu'un usage modéré.

La théorie Grecque ne répudiait pas les emprunts au genre chromatique (ni même enharmonique) (*) ; mais ceux-ci étaient limités. Ces incursions étaient protégées par ces sortes de garde-fous que sont dans la théorie les degrés limites, inamovibles, de leurs tétracordes (*). Notes - clés, en fait, de la tonalité. Tout en gardant pied, ils élargissaient ainsi leur éventail d'expression. Il semble bien que l'instinct des autres peuples de l'antiquité leur ait, en général, dicté la même prudence.

Suprématie du diatonisme : de l'avis quasi unanime des théoriciens, cette affinité entre l'homme et le genre diatonique apparaît comme congénitale. Gevaert y voit « la manifestation d'une loi générale, conséquence de l'organi-

---

(1) *Dans l'Antiquité, le premier degré d'un mode utilisé ne coïncidait pas - ce sont les déductions actuelles (cf. p. 209) - avec celui de l'échelle ; ceci, rappelons-le, est confirmé par notre Clé ...*

(2) *Toutes proportions gardées .. notre échelle étant « tempérée » (cf. p. 207), les leurs nous étant inconnues (vu leur technique instrumentale par force sommaire, elles étaient sans doute assez imprécises).*

(3) ***J. Combarieu, Histoire de la Musique**, t. I, p. 52 ; voir également **A. Machabey, Musique égyptienne**, in : La Musique des Origines à nos jours, p. 61.*

Clichés des Musées nationaux.

DEUX HARPISTES DU PAYS « DES DEUX FLEUVES »
(Époque de Larsa) – début du IIe millénaire avant notre ère. – MUSÉE DU LOUVRE.

PEINTURE D'UNE TOMBE THÉBAINE DE LA XVIIIe DYNASTIE
METROPOLITAN. - MUSÉE DE NEW YORK (Lyre).

La vie musicale en Egypte au milieu du IIe millénaire av. J.-C.

Photo Giraudon

TOMBE DE MAKHT – MUSÉE DU CAIRE.
Flûte double, luth, harpe.

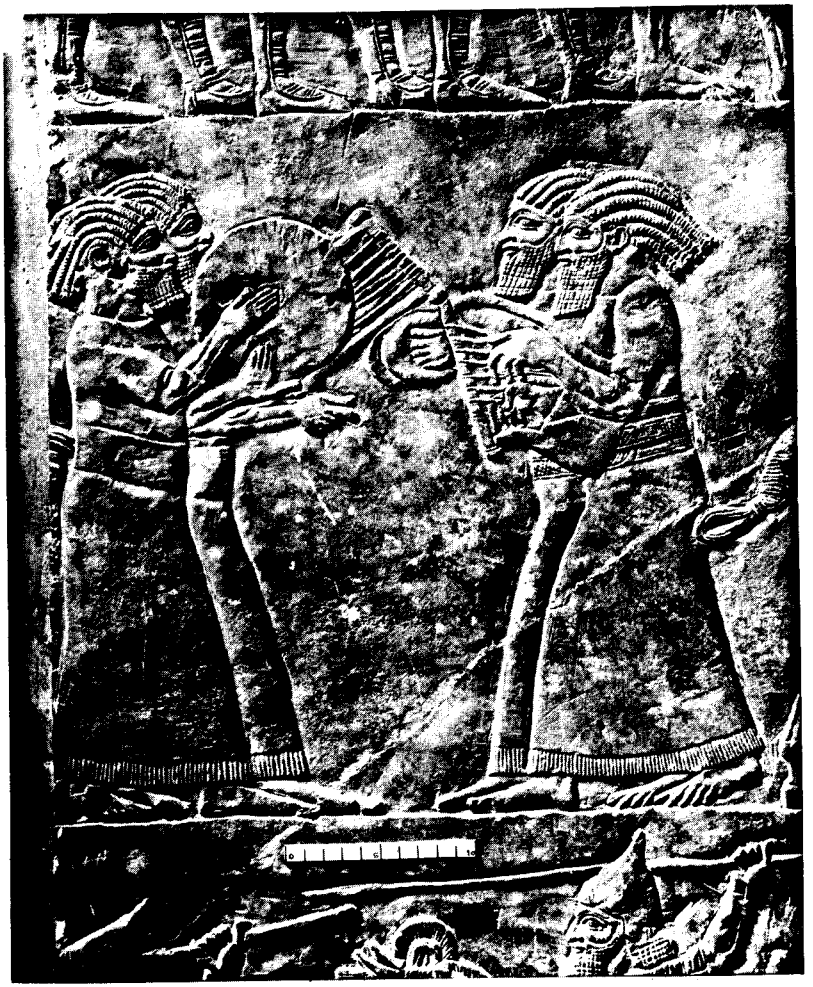


Photo Giraudon

MUSICIENS DE L'ARMÉE D'ASSURBANIPAL
(VIIe SIECLE AVANT L'ERE MODERNE)
Tambourin, harpe (?), cymbales, lyre – MUSÉE DU LOUVRE

Typique vestige de la « Musique militaire » d'un peuple voué à la guerre ...

Photo Giraudon *Photo Roger Viollet*

INSTRUMENTS DE LA GRECE ANTIQUE

Joueuse de Magadis (cf. p. 421) **Lyre jouée aux cinq doigts (cf. p. 423).**

Photo Anderson-Giraudon

MUSICIENS ÉTRUSQUES – TARQUINIA

sation physiologique de l'homme » ... (1) ; et l'utilisation restreinte de la seconde augmentée (2) n'en serait qu'une variante, dont l'usage se perd dans la nuit des temps (3).

La théorie de l'Islam elle-même — aux modes si ambigus — concède au diatonisme l'antériorité (4).

Rassurés maintenant en ce qui concerne la cohésion possible du langage musical antique, nous n'oublions pas pour autant qu'il était de prédominance monodique (*) ; et ce fait pourrait l'amoindrir à nos yeux. Nos habitudes occidentales nous portent à croire qu'une musique, si elle n'est pas harmonique ou polyphonique, est incomplète ; elle est seulement moins complexe ! Son message peut recéler un sens total : exemple, le plain-chant (on sait combien il est délicat de lui adjoindre un soutien harmonique sans lui être nuisible).

La beauté et la valeur expressive du plain-chant ne sont plus à souligner. Monodique certes, mais d'époque plus récente, il paraît doté de moyens techniques plus évolués que son homologue antique. Ces transformations, pourtant, ne sont que de surface, et affaire d'esthétique.

Certains reconnaissent, tel Machabey, que sous des « étiquettes » savantes apposées par les Byzantins, s'y épanouissent des formes mélodiques familières aux anciens (cf. p. 163). R. Bragard ne met-il pas l'accent sur une conception actuelle plus adéquate des échelles antiques, qui ne leur attribue pas une valeur modale intrinsèque, comme le laissait supposer la pure théorie : la finale ou tonique résidant plutôt sur une des notes centrales que sur la première note (5). L'expérimentation est impossible en l'absence de textes (6), mais la remarque est vraisemblable et elle est singulièrement confirmée par notre déverte.

- Configuration mélodique plus restreinte.

Il apparaît donc assez nettement que la cantilation antique (et du même fait celle de la Bible) pouvait être assez voisine du plain-chant. A quelques

---

(1) *F. Gevaert, Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité, t. I, p. 4.*

(2) *La seconde (*) augmentée (*) est caractéristique du genre chromatique. Elle est, en quelque sorte une « altération du genre diatonique » (cf. F. Gevaert, Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité, t. I, p. 295).*

(3) *Selon Aristoxème de Tarente lui-même. Voir Gevaert, Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité, t. I, p. 298.*

(4) *Dom Parisot, La musique Orientale, in : Tribune de St. Gervais (1898) pp. 82, 83.*

(5) *Cf. Larousse de la Musique, t. I, p. 411.*

(6) *Nous ne possédons même pas dix monodies notées de la musique Grecque antique.*

particularités près pourtant ... dont la principale est qu'elle était syllabique (*), et non vocalisée ; bien qu'elle ait comporté de discrets ornements, ce dont témoigne par ailleurs la notation Grecque (IVe siècle av. J.C.). Là est l'essentielle différence qui a dû exister entre ces deux formes de musique liturgique ; mais cela n'exclut pas que l'on puisse pressentir la plus ancienne comme légitimement apparentée, et d'égale perfection de forme.

Les magnifiques chants liturgiques israëlites que nous offre la tradition (celle-ci dégagée, est-il besoin de le souligner, de la contrainte d'une notation problématique à respecter) se caractérisent par l'emploi de modes diatoniques, une mélodie contenue, et l'utilisation restreinte d'intervalles chromatiques ; les considérations évoquées ici ne nous portent-elles pas à repousser très loin l'origine de cette configuration ?

- Les deux sources de toute rythmique.

La tonalité est un vaste « carrefour ». Et sans les précisions apportées par les fouilles récentes, l'évocation du canevas tonal de la monodie antique serait restée des plus vagues, et celle-ci de ce fait demeurée impénétrable.

Son rythme n'exigeait pas un tel concours de circonstances car il n'était, comme certains le sont encore, que le servant du texte verbal. Ce qui le caractérisait, selon Machabey, c'est l'accent particulier des différentes syllabes du mot : « accent tonique » principal ou secondaire, parmi des syllabes effacées ; compte tenu — conception née des modernes — des césures et de l'accent dynamique (1).

En fait, ce sont les inflexions toutes naturelles du discours verbal qui sont ainsi définies. Déjà, le rythme de la cantilène chaldéenne aurait été « charpenté par les accents du texte » (2). Il en a été ainsi des litanies Egyptiennes, des premières hymnes chrétiennes (Syrie), et même de l'ancienne poésie Germanique ... (3).

On trouve encore dans le fonds populaire actuel, Syrien, Israëlien, etc ... de ces chants où l'accentuation de syllables privilégiées *motive* un rythme scandé en rapport, véritablement subordonné à l'expression, l'émotion de la poésie. Ce rythme est à distinguer de toute métrique proportionnelle et ne nécessite aucune théorie. Ce n'est pas là une évolution anormale, mais une survivance. La musique n'est-elle pas, à l'origine, un art de s'exprimer plutôt qu'une science, destinée tout d'abord à scander les pas, les mots ... ?

(1) *A. Machabey, La musique des Hébreux, in : S.I.M. (1912) p. 5 et sv.*

(2) *A. Machabey, Musique Sumero-Chaldéenne, in : La Musique des Origines à nos jours, p. 59.*

(3) *A. Machabey, La musique des Hébreux, in : S.I.M., (1912) p. 13. « Julius Ley rapproche cette mélopée de l'ancienne poésie germanique chantée ».*

La Grèce, à laquelle la civilisation occidentale est redevable pour une bien grande part de sa curiosité créatrice, fit du rythme un plus savant usage. Elle se servit de lui pour édifier une structure autonome à la monodie antique, faite de l'alternance variable de « *longues* ou de *brèves* » mesurées. Ce rythme « dactylique » (♩ ♫) avait été importé d'Asie, où il présidait à la danse (1). Les « *mètres* » grecs sont donc un subtil emprunt à l'art du geste à des fins poétiques ... Fait à part semble-t-il dans l'Antiquité, en lequel certains ont vu les prémices de toute l'architectonique de notre classicisme (2).

L'autre façon de faire, commune à tant de peuples, c'est le rythme syllabique, libre. Et nous avons tout lieu de croire que, de la monodie que nous tentons d'esquisser en cette évocation historique, il est en bonne part représentatif (3).

- Des formes, des procédés consacrés.

Ce que nous venons de dire semble vrai pour les éléments de la musique. Mais les formes ... ont-elles pu rester stationnaires ?

La Bible fut écrite tout au long d'un millénaire précédant de peu notre ère (4) ; va-t-on prétendre que la musique liturgique n'évolua pas, dans sa présentation, au cours de ces longs siècles ? Que de générations qui se cèdent le pas, en un seul mais interminable millénaire... les goûts, les techniques, tout au moins en nos temps modernes, évoluent ! Quel monde entre notre musique contemporaine et celle, encore proche pourtant, de la Renaissance.

Nous en avons touché un mot ; un fait très caractéristique doit nous rassurer : l'art antique était très circonscrit ; traditionnel non seulement en Israël, mais ailleurs. En Egypte, en Grèce, l'art sacerdotal particulièrement était préservé, dans son esprit sans doute, mais également dans ses formes (5). Les créateurs consacrés étaient comme investis par les divinités ; leurs œuvres auraient été acceptées et respectées comme un témoignage accordé par celles-ci ... Combarieu le pensait ... (6).

On l'aurait cru ... mais nous avons percé, techniquement, le mystère (cf. p. 107) : la représentation chironomique de la musique *imposait sa contrainte indispensable.* Les artistes ne pouvaient prétendre, tels ceux des temps

---

(1) *A. Machabey, Musique Grecque, in : La Musique des Origines à nos jours, p. 64.*
(2) *R. Westphal, cité par J. Combarieu, Histoire de la Musique, t. I, p. 166.*
(3) *Il est le cadre, nous l'avons déjà dit, de la cantilation Biblique originelle, pour le système prosodique (cf. p. 54).*
(4) *Du XIIIe siècle au Ve siècle avant notre ère ; cf. à ce sujet la p. 146.*
(5) *F. Gevaert, Histoire et théorie de la Musique de l'antiquité, t. II, p. 316.*
(6) *Cf. son Histoire de la Musique, t. I, p. 65.*

- modernes, s'exprimer de manière originale, créer des formes ou des langages nouveaux. Ils devaient s'évertuer à ne pas s'écarter des normes nécessaires, à exprimer des sentiments personnels dans les mêmes structures (tout au moins en ce qui concerne le chant liturgique) (1).

Ainsi, en des modes consacrés, une mélodie contenue, une rythmique sans surprises, les invocations ancestrales des cultes païens : *litanies, hymnes,* etc... se reproduisaient presque, exemptes de modifications sensibles. Et c'est bien grâce à cette persistance des procédés et des formes que nous pouvons prétendre cerner le visage caractéristique de la monodie cultuelle antique (celle qui concerne les contrées qui nous intéressent ici mais qui sont, ne l'oublions pas, le berceau de notre civilisation).

Il en était de même, a fortiori, de la cantilation Biblique, et nous ne nous étonnerons donc pas que la notation abordée puisse s'appliquer aux livres sacrés successifs : elle représentait une musique similaire en ses normes, malgré l'écart des siècles. Tradition compréhensible de *procédés efficaces.*

- Un message musical accessible pour nous.

En conclusion de ces préliminaires, reconnaissons — toutes ces données acquises — que si quelqu'un, avant nous, avait prétendu nous faire entendre la musique initiale de la Bible, nous n'aurions pas été sans points de repère pour apprécier son affirmation. Cette musique, vraisemblablement, aurait témoigné avoir été conçue selon les normes mélodiques et rythmiques étant le patrimoine profondément enraciné, le canal naturel de l'expression humaine , présentant, issue d'un Livre ou de l'autre, des normes approchantes.

Elle n'aurait pas été le premier exemple d'une musique de grand âge, pourtant proche de nous. Dom Parisot signalait cette remarque effective, en 1898, concernant des mélodies Chrétiennes ... C'est un précédent qui vaut d'être rapporté...

Présentant à son auditoire, lors d'une conférence sur le chant grégorien (2) des mélodies inédites, émanant de l'authentique tradition Orientale, il soulignait : « Ces mélodies, dont plusieurs sont aussi pures d'expression que les meilleures formules de musique grecque et de chant grégorien, représentent-elles l'ancienne tradition artistique, ou bien ont-elles été données aux peuples

(1) *Les Grecs, pour leurs compositions instrumentales, qui donnaient lieu à la période classique (6ème, 5ème siècle avant notre ère) à des concours fameux, avaient créé une notation spécifique .*

(2) *Dom Parisot, Essai sur les tonalités du chant Grégorien, in : Tribune de St Gervais (1898) p. 104.*

qui les possèdent par une influence européenne ? Certains seront disposés à le croire, sans considérer que les phénomènes musicaux qui vous sont ici présentés appartiennent à des populations fort éloignées de la civilisation occidentale. Les peuples ne changent pas si facilement du tout au tout leurs traditions musicales ... ». Il ajoute plus loin : « séparés des Chrétiens de Syrie par les circonstances politiques et religieuses, ceux de Mésopotamie et de Perse, Chaldéens et Nestoriens, ont gardé leurs rites, leur langue, leurs usages ecclésiastiques et profanes. Pourquoi n'auraient-ils pas gardé leur tradition musicale antique ? ».

Il s'avère donc bien que c'est notre méconnaissance de la musique antique qui nous faisait considérer le plain-chant, art occidental, comme évolué parce qu'européen (1). Voilà que la liturgie Chrétienne orientale s'avère également parfaite. bien que de tradition indépendante.

Cette tradition, la liturgie hébraïque en fut-elle écartée ? N'était-ce pas plutôt le patrimoine commun des civilisations du passé ? (2). On peut donc voir en la cantilation Biblique de l'antiquité non pas une sous-musique, comme l'actuelle cantilation traditionnelle synagogale porterait à le croire, mais un *art achevé*, sous une forme archaïque. Ce qui est la réalité.

- Peut-il être question d'une musique « inspirée » ?

Ainsi, une musique archaïque, d'une contrée ayant échappé à l'influence européenne, peut s'apparenter à la nôtre. N'était-ce pas justement nos prémices, en notre évocation, tout abstraite il est vrai, de la cantilation probable des anciens Hébreux, à l'appui de l'histoire ? Certains vestiges concrets de l'art antique ne portent-ils pas aux mêmes conclusions ? (cf. pp. 33 et sv.).

Mais il est une autre face de la question. Pur de forme, d'aspiration élevée, le plain-chant que nous connaissons bien — celui d'Occident — a une expression purement contemplative. Trouverions-nous une expression similaire dans la musique hébraïque de l'antiquité, sa source la plus directe ? — ou plutôt croirions-nous plus volontiers ce qui a été dit à son propos, soit que : (ses moyens restreints mis à part) le modernisme de certains textes de la Bible *« fait songer à un art pour lequel le terme de comparaison devrait être pris, semble-t-il, non dans le calme plain-chant, mais dans les compositions vénitiennes d'un Gabrieli ou d'un Schütz ...* » (3).

Nous ne possédons aucun vestige certain, aucun témoignage écrit d'une musique antique vraiment sensible, jaillissante. Historiquement parlant,

---

(1) *Cf. p. 164.*
(2) *Attestant leur commune source (cf. p. 32).*
(3) *J. Combarieu, Histoire de la Musique, t. I, p. 53.*

l'expression musicale prenait sa source en cette efflorescence si particulière qu'est le chant grégorien, en son total détachement de la terre.

De prime abord, on croirait volontiers que l'expression musicale, telle que nous la concevons de nos jours, n'a pu exister avant le développement de notre société occidentale des derniers siècles. Monteverdi, avec son célèbre *Orfeo*, n'a-t-il pas bouleversé les foules ..., mais nous étions à l'orée du XVIIe siècle ; l'Harmonie était née, s'épanouissait ; et il semble naturel de lui imputer ce décuplement du pouvoir expressif de la Musique, que le génie de Monteverdi aurait su, le premier, tirer de ses mystérieux rapports.

Un art musical susceptible d'émouvoir dans une simplicité archaïque, cela est-il concevable ? Oui. Une expression vraiment « humaine » se rencontre déjà dans la musique savante des Troubadours : citons parmi d'autres celle de la Hongrie (1), musique méconnue.

La musique contemplative en serait-elle la base ou, plus avant dans le passé, y aurait-il des traces de la sensibilité musicale qui nous est familière ? ...

Il est saisissant que les chants qui vont l'un après l'autre surgir de notre décryptage soient dotés, malgré leur simplicité, d'un pouvoir expressif qui nous atteint directement, à plus de vingt siècles de distance... Cette musique, inédite (puisqu'elle était enclose en une interprétation perdue des signes massorétiques), solidement étayée comme les anciens chants Chrétiens Orientaux semble, comme eux, avoir été écrite récemment. *Mais d'autre part elle nous émeut !* ...

D'un même style parachevé, mais de plus, servante du sentiment, n'est-elle pas justement le témoignage d'une certaine musique antique, moins extérieure que celle des Grecs, moins savante aussi peut-être, mais plus proche du cœur ; et soutenant l'épreuve du temps comme les textes qu'elle souligne ?

C'est tout d'abord l'intégrité de la reconstitution qu'il s'agit de prouver. Et, puisque nous avons déjà, d'autre part, mis en évidence les liens divers qui rattachent historiquement cette notation et les monodies qu'elle fait revivre, à l'antiquité : il importera ensuite de scruter à fond cette musique, d'étudier séparément les éléments divers de sa syntaxe pour prouver cette fois, techniquement, qu'elle est bien effectivement antérieure à toutes les musiques que nous connaissions en dépit de sa puissance d'expression inégalable.

---

(1) *C. Braillou, S. Corbin.*

CHAPITRE I

ETUDE EXPERIMENTALE DE LA NOTATION MUSICALE DE LA BIBLE.

– Remarques préalables.

– Analogie et complémentarité des deux systèmes qui la composent.

Sommaire

1 - Remarques préalables 217

a) Pour expliquer clairement cette notation le moyen le meilleur est de suivre le processus du décryptage.

b) Translitération du Texte Hébreu.

c) Lecture des exemples :
- **Phonétique**
- **Texte musical.**

2 - Analogie et complémentarité des deux systèmes qui la composent 220

1 - REMARQUES PREALABLES.

A) Pour expliquer clairement cette notation, le moyen le meilleur est de suivre le processus de décryptage.

Nous avons avancé, en tête de la première partie, que le système des te'amim apparaissait comme une conception d'une *« clarté exceptionnelle »*.

Or, c'est non seulement cette notation qui est claire, mais, à travers elle, apparaît finalement aussi limpide, tout le système musical qui l'a motivée : les nombreux exemples dont s'entoure notre étude en font foi.

Ce système émerge du néant ; et c'est tout un monde musical que l'on pénètre, inconnu, fort différent de celui auquel nous sommes habitués.

Pour être véritablement édifié, il le faut bien comprendre. Aussi convient-il pour cela de faire passer le lecteur par les péripéties vécues par le chercheur.

C'est,d'une part, le meilleur moyen d'expliciter la Clé ; car si nous procédions autrement — rédigeant une sorte de traité, et de la notation, et de la musique antique qui s'en dégage — celui-ci ne nécessiterait pas moins, pour une approche véritablement édifiante, l'éclaircissement des mêmes points concernant la clé, que ceux qui sont traités ici dans l'ordre où ils sont apparus au cours de l'investigation.

De plus, ainsi présentée, l'étude garde sa valeur réelle : la découverte. Et c'est un attrait à ne pas négliger...

B - TRANSLITERATION DU TEXTE HEBREU EN CARACTERES LATINS

אָנֹכִי

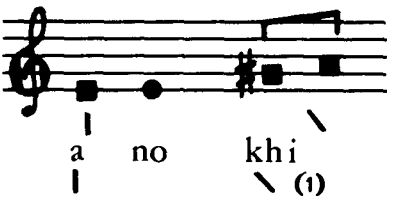
JE SUIS ...

correspond à

anokhi

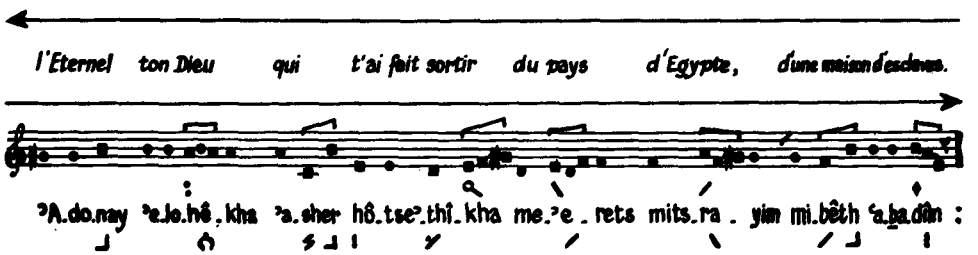
JE SUIS ...

et les accents de cantilation transcrits en notation musicale moderne :



(sens de la musique)

יְהוָה אֱלֹהֶיךָ אֲשֶׁר הוֹצֵאתִיךָ מֵאֶרֶץ מִצְרַיִם מִבֵּית עֲבָדִים׃



L'hébreu s'écrit de droite à gauche. Dans sa transcription en caractères latins, les syllabes, les mots, les signes de cantilation se présentent en sens inverse mais la forme de ces derniers est rigoureusement respectée dans notre étude. Et cela est fort important, nous le savons, à cause de leur morphologie suggestive : dans le sens respecté de la lecture Hébraïque (cf. p. 119).

---

(1) Pour la forme incurvée des signes correspondants dans le texte ci-dessus de la Bible imprimée, revoir p. 57, note 2.

C - LECTURE DES EXEMPLES – PHONÉTIQUE.

Consonnes	Nom	Caractères équivalents	Prononciation
א	*Alef*	' (*souffle doux*)	: *lettre muette*
בּ	*Beth*	*b*	: *b*
ב	*Beth*	*b̲*	: *v (1)*
גּ	*Guimel*	*g*	: *g (dur) ... gant*
ג	*Guimel*	*gh*	: *g (dur) ... ghetto*
דּ	*Daleth*	*d*	: *d*
ד	*Hé*	*h*	: *h (légèrement aspiré) ... hampe*
ו	*Vav*	*v*	: *v*
ז	*Zayin*	*z*	: *z*
ח	*Het*	*ḥ*	: *comme CH allemand ... Eisenach*
ט	*Tet*	*ṭ*	: *t*
י	*Yod*	*y*	: *y ... yatagan*
כּ	*Kaf*	*k*	: *k ... kimono*
כ*	*Khaf*	*kh*	: *comme CH allemand ... Eisenach*
ל	*Lamed*	*l*	: *l*
מ*	*Mem*	*m*	: *m*
נ*	*Noun*	*n*	: *n*

Consonnes	Nom	Caractères équivalents	Prononciation
ס	*Samekh*	*s*	: *s (dur) ... source*
ע	*Ayin*	c (*souffle dur*)	: *émission gutturale (2)*
פּ	*Pé*	*p*	: *p*
פ*	*Pé*	*f*	: *f*
צ*	*Tsadé*	*ts*	: *ts ... tsé-tsé*
ק	*Qof*	*q*	: *qu ... que*
ר	*Resh*	*r*	: *r*
שׁ	*Shin*	*sh*	: *ch ... chant*
שׂ	*Sin*	*s*	: *s (dur) ... source*
תּ	*Tav*	*t*	: *t ... temps*
ת	*Tav*	*th*	: *t ... théâtre*

Voyelles : *valeur*		avec ָ ou ַ	Signe distinctif ^ (3)
ַ	: *a*	ָ	: *â*
ֶ	: *é*	ֶ	: *ê*
ֵ	: *é* (4)	ֵ	: *ê*
ִ	: *i*	ִ	: *î*
ֹ	: *o*	ֹ	: *ô*
ֻ	: *ou*	ֻ	: *oû*
ְ	: *e (muet)* (5)		

(1) b, pour certaines communautés.
(2) Sans équivalent en occident.
(3) La prononciation n'en est pas modifiée.
(4) Accentuation légèrement différente, selon les communautés.
(5) Ne provoque une syllabe qu'en certains cas.

* Les lettres suivies d'un astérisque sont des finales.

TRANSCRIPTION MUSICALE EN NOTATION MODERNE

Dans la transcription du système graphique de Tibériade en notation musicale moderne, seules les notes *carrées* correspondent aux signes de cantilation, inférieurs (degrés constitutifs), supérieurs (notes ajoutées isolées, termes des mélismes). Les notes *rondes* ne marquent que le *prolongement* ou la *réintégration* des *degrés constitutifs* que symbolisent les signes inférieurs.

Les *altérations* ne sont valables, que pour la *seule note* qu'elles affectent. Toutefois, afin d'éviter des répétitions inutiles, si une même note se reproduit *successivement,* l'altération n'est pas répétée. (Rappelons que le *rythme* de la prosodie est *indéterminé* ; la psalmodie seule est *mesurée* — cf. p. 54, 55).

2 - ANALOGIE ET COMPLEMENTARITE DES DEUX SYSTEMES QUI LA COMPOSENT.

En réalité, ce n'est pas un, mais deux systèmes de notations qui se partagent les textes de la Bible. Partage inégal... puisque le premier système, utilisé dans le Pentateuque, est présent dans tous les autres livres, sauf deux : les Psaumes et les Proverbes, où l'on ne rencontre que le second système.

La tradition a rejeté la corrélation des deux systèmes ; elle est pourtant totale, car ils sont complémentaires, si l'on peut dire. Le premier système convient plus particulièrement à l'histoire, à l'exposé de la doctrine Mosaïque ; et le second est représentatif d'un style musical plus poétique, plus dépouillé, plus propice à la prière : celui des Psaumes.

Cette complémentarité est concrétisée par l'utilisation, dans un même livre, *des deux systèmes.* Il s'agit du Livre de Job. On y trouve le premier système dans les deux premiers chapitres, où sont exposées la situation de Job, puis la succession de ses malheurs. A partir du troisième chapitre, alternent la plainte de Job et les sentences de ses amis : *le second système remplace alors le premier.* Lorsqu'enfin se terminent ses épreuves et que de nouveaux bienfaits sont énumérés, le premier système réapparaît, ... en cours de chapitre (Job 42, 7).

Comment s'expliquerait cet abandon, puis ce retour au premier système dans un même Livre, si les systèmes étaient totalement étrangers l'un à l'autre ?

Une grande similitude, du reste, apparaît entre eux :
1) position particulière des signes : au-dessous et au-dessus du texte verbal ;
2) même économie de formulation ;
3) rencontre de signes identiques, avec la même disposition, dans les deux systèmes.

De plus, il est curieux de constater la présence exceptionnelle d'un signe unique du second système au cours de livres où n'apparaissent, d'autre part, que ceux du premier système. Ces intrusions constitueraient une déconcertante anomalie, si les deux systèmes n'étaient corrélatifs.

CHAPITRE II

LE SYSTEME PROSODIQUE : SIGNES INFERIEURS.

Ils symbolisent des degrés constitutifs.

Sommaire

1 - Premières déductions 223

2 - Ossature tonale 223
- découverte de la tonique — traces effectives d'abréviation — plusieurs dominantes apparaissent (4ème et 5ème degrés identifiés).

3 - Par quel biais s'attaquer aux autres signes :
- la tonique apparaît médiane — une morphologie suggestive.. 226

4 - Identification de l'ensemble des signes inférieurs 229

1 - PREMIERES DEDUCTIONS.

Considérons isolément le premier système, puisqu'indéniablement chacun des deux, séparément, forme un tout.

Les mêmes signes ne se présentent pas indifféremment au-dessus ou au-dessous du texte verbal. Certains ne figurent jamais au-dessus, tels ceux-ci : ; certains autres, jamais au-dessous : etc ...

La simplicité des signes inférieurs est grande, ex : , par rapport aux signes supérieurs qui, eux, sont souvent composés : etc ...

Ces signes inférieurs, d'autre part, figurent en bien plus grand nombre que les autres. Fait appelant l'attention : ils ne sont jamais absents, alors que des versets entiers sont privés de signes supérieurs (*pour le seul début de la Bible, Chapitre I versets 3 - 8- - 17 - 19, etc ...*). Cela fait présager la plus grande importance des signes inférieurs... Il faut pourtant remarquer que les signes inférieurs eux-mêmes sont assez clairsemés dans le texte biblique. Si la plupart des mots en effet sont pourvus d'un signe inférieur, rarement plus, bien des mots sont totalement dépourvus de signe quelconque ...

Il n'est guère pensable que les mots privés de signe soient pour cela privés de musique ... Vraisemblablement, en cette notation une convention est latente : certains sons doivent être prolongés au-delà de la syllabe sous laquelle ils se placent, sur les syllabes ou même les mots suivants.

2 - OSSATURE TONALE – DECOUVERTE DE LA TONIQUE – TRACES EFFECTIVES D'ABREVIATION – PLUSIEURS DOMINANTES APPARAISSENT (4ème et 5ème DEGRES IDENTIFIES).

On sait l'importance tonale des sons persistants. On pourrait donc augurer que ces sons se prolongeant sous plusieurs syllabes, et même sous plusieurs mots, constituent en quelque sorte l'ossature des phrases musicales.

Il faut remarquer, dans cette perspective, que ce n'est pas un signe unique, déterminé, qui précède ainsi le ou les mots privés de signes. Ainsi, à supposer qu'il symbolise un mélisme, chaque signe inférieur devrait par ailleurs et nécessairement, en préciser la valeur tonale d'aboutissement. Sinon, *sur quel degré du mode* s'énoncerait le mot, ou les mots non dotés de signes ? (1).

Mais alors, si l'on s'attache à cette nouvelle supposition, n'y a-t-il pas lieu

(1) *Il s'agit en effet de rechercher un système cohérent.*

d'observer quel signe inférieur se trouve le plus souvent à la fin des versets ; soit sur le dernier mot, soit sur l'un de ceux qui le précèdent ? Ce signe pourrait en effet attester une formule conduisant à la finale, voire la finale elle-même ? Le respect de la finale « *tonique* » n'est-il pas habituel à la cohérence de toute phrase mélodique conclusive ? (sauf si elle est d'avant garde !).

Découverte de la tonique.

Or, c'est bien le même signe inférieur que l'on rencontre toujours à la fin des versets. C'est le plus simple des signes : | . Et il est également présent au cours des versets et même, très souvent, au début (1).

Il est tout à fait édifiant qu'il en soit ainsi ; car cet état de faits confirme que ce signe représente la tonique qui, seule parmi les degrés constitutifs d'un mode, peut réunir tant de privilèges.

Cette remarque importante nous a amenés, d'autre part, à conclure que les signes inférieurs n'évoquent pas des mélismes. Peut-on imaginer la presque totalité des versets commençant et finissant par la même formule mélodique ? Peut-on imaginer des versets se terminant par deux fois cette formule successivement sous le même mot, comme c'est souvent le cas ? (on peut l'y rencontrer trois fois !).

Traces effectives d'abréviation.

Nous disions qu'en cette notation, une convention devait être latente, concernant la prolongation de la valeur d'un signe inférieur au-delà du mot qu'il affecte. Si l'on adopte ce point de vue, une autre convention se fait jour.

Nous remarquons d'autre part, en effet, que bien souvent le premier mot d'un verset ne comporte pas de signe inférieur (ni supérieur du reste) ; et cette lacune peut sembler problématique. Mais, prenant le parti des abréviations, si l'on admet que c'est bien la tonique que représente ce signe : | , on peut voir en cette omission particulière une preuve de l'économie de signes qui apparaît d'emblée, penser que conventionnellement, tout verset commence par la *tonique* (à moins qu'un autre signe n'indique la présence d'un autre degré ...) (2).

Alors se vérifierait l'économie nouvelle d'un bon nombre de signes, sans que cela nuise aucunement à la précision de la notation.

---

(1) *Certaines éditions suppriment délibérément ce signe dans le cours des versets, bien qu'il s'y trouve présent dans les premiers manuscrits comportant la notation de Tibériade et dans la première Bible Hébraïque imrpimée (cf. l'Annotation).*

(2) *Lorsque exceptionnellement le signe | est présent, cela s'explique également (cf. p. 251).*

Plusieurs dominantes apparaissent (quatrième et cinquième degrés identifiés).

Ainsi, les signes inférieurs pourraient être des degrés **fixes, constitutifs**, et les signes supérieurs, des degrés *secondaires*, peut-être même *subordonnés* ?.

Sans nous détourner de la voie principale, poursuivons notre étude des signes inférieurs. Les premières déterminations sont déjà une base acceptable pour s'aventurer à rechercher la valeur des divers signes, puisque nous appelons **tonique** le seul dont nous avons trouvé le sens, le plus important de tous.

Le principal degré d'une échelle, à part la tonique ou finale, point de ralliement tonal des évolutions mélodiques, c'est le ou les degrés sur lesquels s'effectue ce qu'on appelle la **demi-cadence** : *le repos suspensif.*

Heureusement, dans cette étude, le texte littéraire est toujours présent. Pour déterminer les césures, il suffit de saisir le sens des phrases Hébraïques. Pour cela, il faut, certes, être un familier de cette langue. Mais certains cantiques, tel celui du passage de la Mer Rouge (Exode 15) présentent les hémistiches de leurs versets séparés par des espaces blancs...

Il apparaît, à l'aide de ce cantique, que certains signes inférieurs (degrés fixes selon nos déductions) se rencontrent beaucoup plus fréquemment que d'autres à la fin des différents membres de phrases : ce sont les deux signes suivants : ◠ et ⌋ . Cette remarque se vérifie du reste sur l'ensemble des textes Bibliques.

Dans la plupart des échelles diatoniques, ce sont les **notes tonales** (1), les « bons degrés » : 1er, 4ème et 5ème, qui sont l'appui le plus favorable à la demi-cadence (*). Le mode utilisé présenterait donc deux *dominantes* (*) pour le moins ?

Il n'y a pas d'anomalie à cela. La tyrannie de la dominante unique ne s'est imposée qu'à la musique de l'Europe occidentale, et seulement peu avant la Renaissance, quand la polyphonie et l'harmonie, dans leur premier épanouissement, se sont créées de solides fondations...

Le 4ème degré comme le 5ème peut remplir cet office ; il en est de même, en certains cas, pour l'un quelconque des autres degrés. D'autant plus qu'il s'agit ici de musique *monodique*, échappant par conséquent à l'ambiguïté possible de l'accompagnement. Et d'autant plus également que, dans ces réalisations si lointaines, le sens musical devait prévaloir sur une théorie hypothétique. Tout effet satisfaisant n'est-il pas lié à la corrélation, indéfinissable parfois, des deux syntaxes, verbale et tonale ?

---

(1) *Notes extrêmes des « tétracordes » (*).*

Mais à priori, rien n'indique celui de ces deux signes qui représente le 4ème ou le 5ème degré. Il n'est donc qu'une issue : l'examen de très nombreux textes présentant les mêmes successions de trois ou quatre signes conduisant aux demi-cadences. Le *sens verbal* des phrases, appelant plutôt la présence de l'un ou de l'autre de ces deux degrés ; la confrontation des hypothèses, compte tenu de l'éthos — seul point d'appui réel en cet enchevêtrement de possibilités — permettent finalement de déterminer que ◠ représente le 4ème degré, et ⌋ , le 5ème.

3 - PAR QUEL BIAIS S'ATTAQUER AUX AUTRES SIGNES ... – LA TONIQUE APPARAIT MEDIANE – UNE MORPHOLOGIE SUGGESTIVE.

Le « *Gros-œuvre* » dépisté, il n'est pas aisé, certes, mais il n'est pas impossible non plus, de découvrir la valeur des autres signes inférieurs.

Ils sont au nombre de huit ; et nous pensons connaître les trois principaux : | ◠ ⌋ / ⁄ < ⊰ \

1 4 5 ?...

Huit signes ... Ce nombre correspond étrangement aux degrés d'une échelle diatonique non défective (*).

Fortifiés par cette coïncidence, nous poursuivons notre enquête. Il s'agit de déceler l'ordre de succession des degrés. Comment y parvenir ?

Il n'est qu'un seul moyen : les fastidieuses tables de comparaison.

Triades à une inconnue.

Nous isolons d'abord trois degrés dont celui du *centre* seul nous est inconnu, les deux extrêmes se présentant dans le même ordre :

ex : | / ◠ OU | ⁄ ◠ OU | < ◠ etc.

(I) ? (IV) (I) ? (IV) (I) ? (IV)

— les formules les plus fréquentes sont par force les plus *courantes*, *vocalement* et en principe, les petits intervalles sont plus courants que les grands ... Premières constatations qui constitueront une réserve pour référence.

Etude exhaustive bornée à un seul signe.

Par ailleurs, chacun des signes à identifier est pris à part. Et tout d'abord \ et / qui apparaissent très fréquemment avant ou après la tonique (ou encore, avant ou après le 4ème degré, indice précieux à ne pas négliger).

Chaque signe donc, est étudié séparément, en considération de ses relations avec l'un des signes déjà connus, le précédant ou le suivant :

ex : | / | _ | / ⌒ _ | / ⌋ _ ⌋ / ⌋ etc... puis... | \ ⌒ etc.
? ? ? ? ?

- la fréquence des relations mises en lumière peut aider tant soit peu à déceler la *fonction tonale* du signe : signe précédant le plus souvent la tonique, ou la sous-dominante (*) etc ...

En cette recherche, les **débuts** et **fins** d'hémistiches sont pris à part ; car cette « situation» dans le verset limite la diversité des fonctions : ces tronçons sont moins évasifs — lorsqu'on les isole en connaissance de cause — que le centre de l'hémistiche.

Certes, il n'est pas interdit d'ébaucher une mélodie à l'aide de ces quelques signes, en regard des mots précis qu'ils soulignent ; une correspondance peut pointer, révélatrice... Mais en l'absence totale de connaissance de la *modalité*, liée à l'incertitude quant aux degrés accomplissant cette fonction, cet effort n'est encore que source d'illusion !

Il s'établit pourtant que \ et / sont plutôt des degrés **supérieurs** à la tonique ; bien qu'il n'y ait encore aucune certitude. Pourtant, dans l'éventualité d'un mode ou d'un autre, / semble plutôt représenter un *troisième* degré qu'un *second*.

Contrepied heureux de cette recherche : voici que l'étiquetage des enchaînements fréquents de signes aide à déterminer, d'autre part, ceux qui sont rares, ou même rarissimes. Et cela aussi est très important ; car les enchaînements les plus rares ne peuvent concerner des degrés conjoints ! (*)... Ainsi, il s'avère que ⌋/ et < *ne sont pas voisins* ; ⌋/ et ⌋ non plus ; ⌋ et < , encore moins etc ...

Comme on le voit, aucune de ces observations n'apporte de solution en elle-même ... et pourtant, chacune est une pierre ajoutée, une surélévation non négligeable, qui rehausse le point de vue sur ce faisceau de relations supputées, qu'il importe de discerner, sans le moindre appui réel.

Attribution systématique d'un des signes à une fonction tonale déterminée.

Pour chaque signe, on a donc connaissance de la plus ou moins grande fréquence de ses relations avec l'un des trois degrés *« piliers »* de la tonalité ; et la fréquence de ces relations est hiérarchiquement mise à jour : ex : / , est davantage en relations avec | qu'avec ⌋ ; \ , davantage en relations

avec ⌋ et ⌒ qu'avec | (les exemples se doivent d'être nombreux, classifiés, se prêtant à de fréquentes et brèves consultations.

C'est ainsi que l'on peut faire l'épreuve — pour un degré précis de fonction déterminée — d'un *signe* quelconque, puis d'un autre signe ...

Par exemple : / , très fréquemment présent, est-il troisième degré ? En ce cas, il devrait côtoyer souvent ⌒ (cela n'apparaît pas). Insistons pourtant (car il ne faut pas trop vite lâcher prise ; la documentation, par force limitée, peut être source d'erreur) ; si l'on persiste à vouloir le considérer troisième degré, le signe ⌋ devrait en ce cas le suivre assez souvent, après la tonique (1, 3, 5 : formule normale) ; mais ce n'est pas le cas ; etc ... etc ...

Certaines relations connues pour *rares* aideront alors à éliminer un signe d'une fonction. *Par exemple,* ⌋ *et* ⊰ *ont des relations quasi exceptionnelles : donc* ⊰ *ne peut être sixième degré ... puisque* ⌋ *, 5ème degré,lui est en quelque sorte étranger.*

La tonique apparaît médiane.

Mais on ne connaît pas la disposition des degrés « piliers », dans cette échelle encore virtuelle ! La *tonique* en est-elle la base, au grave, et par force alors à l'aigu ?

Cette ignorance est la plus lourde entrave à la compréhension du système ...

Pourtant, la rareté constatée de relations entre ⊰ et ⌋ , ou ⊰ et < , ou encore entre ⁄ et < ou ⁄ et ⌋ , laisse présager que les degres représentés par ces signes sont distants, dans l'échelle adoptée...

Par contre, | , semble jouir de relations multiples : avec / ou ⁄, avec ⊰ et \ . La position de la tonique serait-elle donc centrale ?

Mais alors, elle n'apparaîtrait pas, comme dans nos gammes, au *grave* et également à *l'aigu* (ce qui semble confirmé ; aucun autre signe ne semblant accuser la même fonction). Si pourtant cela était, comment, sans portée musicale, détecterait-on cette position *intermédiaire* de la tonique ? ... Un autre degré serait donc représenté par deux signes, qui le figureraient, à l'octave ?

Etude de la composition d'un hémistiche.

C'est alors que, munis de toutes ces références, il devient possible, grâce à ce « bagage » à portée de la main, de s'aventurer à imaginer la musique

d'un hémistiche entier. En prêtant aux signes qui se succèdent telle ou telle valeur fonctionnelle dans la phrase, vu tout ce qu'on sait sur le compte de chacun, les conditions d'une interprétation satisfaisante sont moins aléatoires ; la réalité est peu à peu cernée...

Avec le secours des paroles, une lueur de « *corrélation* » peut apparaître ; d'autant plus que l'identification des *degrés-piliers* de la tonalité est une base solide (la connaissance des points de chute importants de la phrase est en effet primordiale pour l'interprétation des degrés qui, malgré la documentation, reste encore bien tangente). Il devient nécessaire « d'essayer » des formules mélodiques imaginées *en plusieurs modes* ; car l'un peut donner un résultat tout juste supportable et l'autre se révéler approprié par la vie qu'il confère aux paroles. Mais, bien entendu, tout résultat satisfaisant peut naître d'une coïncidence ! Pour y ajouter foi, il faut qu'il se reproduise, sans la moindre défaillance, à longueur d'expérimentation...

Une morphologie suggestive.

La morphologie des signes n'est pas toujours étrangère à la réalité qu'ils symbolisent. Et l'imagination semble devoir être consultée. D'autant plus qu'il existe ce précédent suggestif : la figuration de la tonique par ce signe vertical si simple, si laconique, pourrions-nous dire : | .

La figuration du 5ème degré (sans doute à la quinte juste (*) de la tonique, puisque nous l'avons déterminé grâce à sa valeur suspensive), ce curieux angle droit ⌋ , parle aux yeux lorsqu'on sait que ce degré présente avec la tonique le plus étroit rapport après l'octave, le rapport 2/3 (ces rapports n'étaient pas ignorés de l'antiquité) (1). D'autre part, / et \ présentent sans doute aussi une analogie, mais laquelle ?
< et S également, sans doute ...

4 - *IDENTIFICATION DE L'ENSEMBLE DES SIGNES INFERIEURS.*

Si j'ai pu, après une longue et épineuse recherche, déterminer la classification suivante, par ordre ascendant, comme seule valable pour tous les textes auxquels s'attache le premier systeme, c'est suivant le critère d'innombrables

(1) *Longueurs relatives de cordes ou de tuyaux sonores ; plus tard, rapports de fréquences vibratoires (inversement proportionnels).*

confirmations ; je me dois d'ajouter qu'elle se révèle infaillible.

On l'a remarqué, la tonique est médiane ; et cette découverte est capitale pour l'intelligence des autres signes inférieurs, qui lui sont inféodés. Tout se simplifie et s'éclaire par cette révélation. Jusqu'à la forme des signes qui se justifie par cette symbolisation ; l'analogie entre / et ⁄, tous deux degrés contigus de la tonique, l'un plus aigu / , l'autre plus grave ⁄ ; la complémentarité de ⊰ par rapport à < : le 1er étant l'octave inférieure du second (1).

Il reste à déterminer quel mode utilise cette échelle, ou plutôt « *quels modes* » ; vraisemblablement, toute la musique des vingt-et-un livres n'évolue pas sur le même canevas tonal !

---

(1) Nous avons constaté – par l'étymologie des dénominations de ces signes – la justesse de ces déductions (comme des suivantes). L'étude technique, pourtant, a précédé l'information historique ... Il est vrai qu'à l'examen approfondi, ces corrélations apparaissent finalement.

CHAPITRE III

COMMENT S'IMPOSE LE MODE

Sommaire

1 - Présence du « dorien-chromatique » 233

2 - L'Hypodorien, notre mineur diatonique 238

3 - Le mode Dorien 241

4 - Autres structures décelables 241

5 - Justifications historiques d'une modalité sans indications. 243

1 - PRESENCE DU « DORIEN-CHROMATIQUE »

Un mode convient avec le plus grand bonheur aux textes les plus significatifs de la Genèse, de la doctrine mosaïque : c'est le **dorien (*) - chromatique (*)**, la *seconde augmentée* caractéristique étant placée entre les 2ème et 3ème degrés :

(1)

- curieusement, c'est le mode typique par excellence de la tradition judaïque. Il se présente ici dans un ambitus circonscrit.

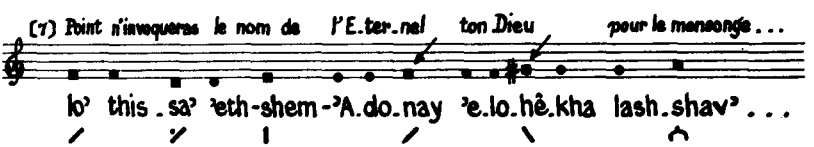
Que la tonique ne soit pas l'un des termes extrêmes de la succession n'est pas un fait exceptionnel. On sait de nos jours, nous le disions précédemment (cf. p. 209), que les anciens faisaient usage de ces sortes de configurations structurelles.

Nous allons être à même de voir que, dans les textes les plus caractéristiques du Pentateuque, ce mode particulier est en quelque sorte exigé par le sens des paroles. C'est une expérience édifiante que d'être à même d'en juger pleinement, déjà, sur des textes *dépourvus de signes supérieurs* ; et dont le sens musical est totalement enclos, par conséquent, dans les seuls signes inférieurs.

Ces textes, ainsi revêtus de leurs intonations spécifiques, surgissent dotés d'une *force insoupçonnée*. La cantilation produite, selon l'interprétation à laquelle nous nous sommes arrêtés,confère à chaque mot, chaque syllabe,une couleur appropriée, amplifiée, décuplée parfois, par le mystérieux pouvoir des valeurs tonales en relation.

Il y a des équivalences qui ne laissent pas de doute lorsqu'elles se multiplient. Ainsi, le 3ème degré (signe \ ) est impérieusement écarté, dans le texte suivant, d'une 2de augmentée (*) du précédent degré (/), alors que ce 2d. degré doit être maintenu à un demi-ton de la tonique :

LE DECALOGUE - EXODE ; Chap. 20, verset 7 (2) :



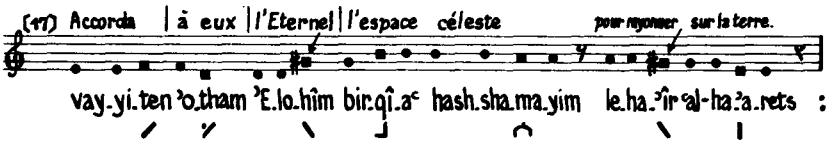
(1) *Bien entendu, seuls les rapports sont à retenir dans cette transposition en notre notation actuelle : il ne peut s'agir de hauteur absolue.*

(2) *Le ryhtme de la prosodie reste dynamiquement lié à l'expression des mots (cf. chapitre 5).*

sans ce fossé creusé par la seconde augmentée caractéristique, la même phrase musicale serait insipide : qu'on en fasse donc l'essai ...

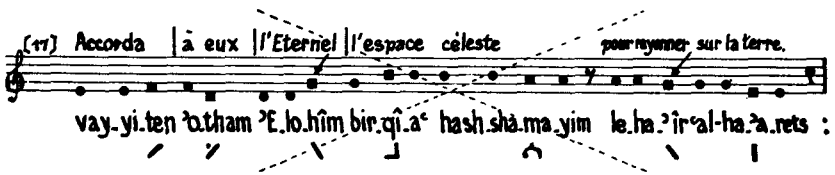
Il en est de même en ce verset du début de la Genèse :

LA CREATION - GENESE ; Chap. I, verset 17 : (1)



— pour attester ce mot « leha'îr » (pour rayonner) un troisième degré à un ton du 4ème serait ici *« bien pâle » !* D'autre part, « Elohim » serait peu mis en valeur :

Le même texte mal interprété :



De telles attestations abondent. Cette concordance n'est pas l'effet du hasard : elle est *trop fréquente*.

Nous sommes partis de l'incohérence totale ; nous voici abordant « l'unité ». Voici qu'une structure s'impose parce qu'elle confère à la musique, non seulement une expression indéniable, mais qui *correspond* à celle des mots. Pouvons-nous n'en pas faire cas ?

L'unité, la complémentarité, produits d'une *pensée directrice* qui se signale, sont choses trop précieuses pour être négligées...

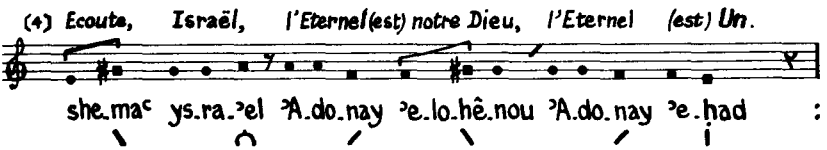
Et cette complémentarité est d'autant plus flagrante qu'elle est attestée par les textes les plus en relief, les plus significatifs du Livre sacré.

Le début du « Shema Israël », *exhortation solennelle du peuple hébreu prend, avec la cantilation qui lui est déférée, une gravité bienveillante, une profondeur de sentiment réellement prophétiques :*

---

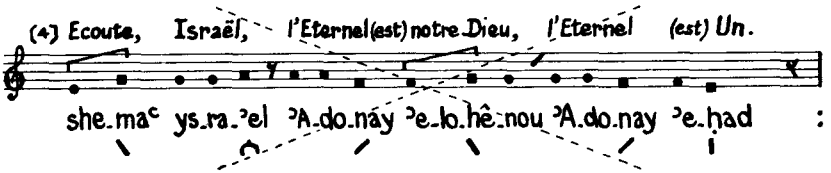
(1) *La traduction mot-à-mot est adoptée dans notre étude ; grâce à celle-ci, la corrélation et la finesse de la prosodie peuvent être saisies.*

« ECOUTE ISRAEL » - DEUTERONOME ; Chap. 6, verset 4 :



Altérons un seul degré, *le 3ème* ; abaissons-le d'un demi-ton, supprimant la seconde augmentée, caractéristique du genre chromatique :

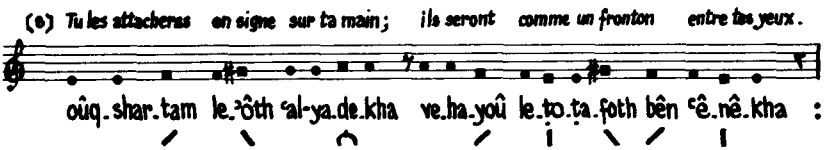
Le même texte mal interprété :

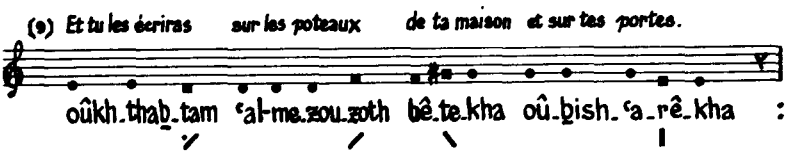


La phrase musicale n'est pas défigurée, mais le résultat est « *faible* ». *Plus d'exhortation transcendante en ce « shema » ainsi exprimé par une tierce mineure. Par contre, « Israël » est « mis en avant » par la seconde* **majeure** *qui, dans cette fausse réalisation, l'éloigne à tort du mot précédent.*

La suite du même exemple est tout aussi incompatible. « Adonaï **élohénou** *» : ce dernier mot est alors accusé par le 3ème degré à tierce* **mineure** *de la tonique ; la proclamation solennelle perd sa vigueur. Et s'il n'en était ainsi qu'en ce verset, on pourrait douter ... Mais la fin de cet appel est tout aussi édifiante. Le ton n'est pas péremptoire, la miséricorde domine ; pourtant, le 3ème degré doit être ainsi placé, toujours à la tierce* **majeure** *de la tonique :*

« ECOUTE ISRAEL » - DEUTERONOME ; Chap. 6, versets 8 et 9 :

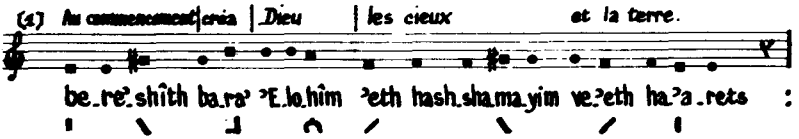




ainsi l'exhortation est mise en évidence. Et le mot « leot » **(en signe)** *est lui aussi étonnamment mis en relief par la courbe mélodique ainsi finement modelée.*

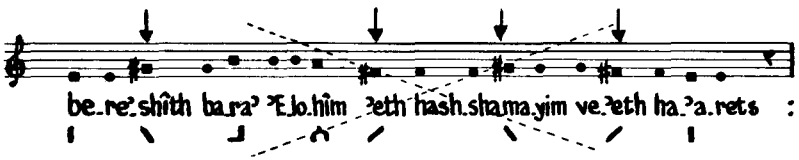
Le début de la Genèse est grandiose dans le mode désigné :

LA CREATION - GENESE ; Chap. I, verset I :



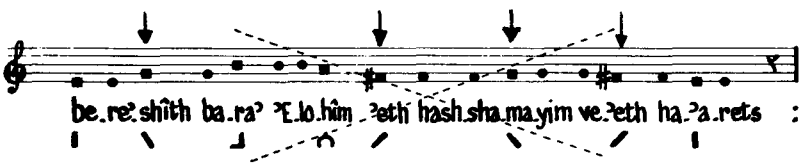
Ainsi, le 3ème degré, accusé soit par la seconde augmentée qui le sépare du second, soit par la tierce majeure qui le sépare de la tonique « répond » exactement à l'expression des paroles dans certains textes déterminés. Le fait n'est pas courant, on peut penser qu'il n'impose rien : pourtant, un autre mode ne serait pas à sa place. *Sans oser toucher aux 4ème et 5ème degrés, les « notes tonales » en principe inviolables (les anciens grecs qui les dénommaient « harmonies » en faisaient déjà les supports rivés, inamovibles des tétracordres de leurs modes), modifions pour notre édification le 2d. degré, en* l'élevant *d'un demi-ton :*

Le même texte mal interprété :



Quelle banalité soudaine, en une touche si légère. Poursuivons notre enquête ... ce second degré tel quel, ramenons vers lui le 3ème degré, ainsi placé à distance de tierce mineure *de la tonique, et de seconde* mineure *du deuxième :*

Autre interprétation défectueuse :



- le doute s'insinue, en cette proclamation de la création du tout ! La voici amoindrie, voilée de tristesse, de deuil ...

Telle est la puissance des interconnexions tonales, qu'un mode *dessert* les mots, alors qu'un autre semble désigné par ceux-ci !

Certes, si cette musique n'avait le texte biblique pour support, il aurait été difficile, voire impossible — car trop tendancieux — d'imposer une « manière d'entendre ». Les goûts diffèrent et influencent le jugement ...

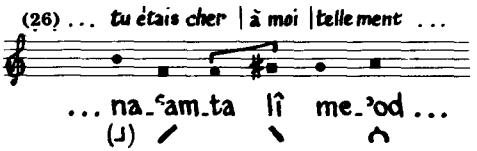
_Mais en notre expérience, les mots sont le garant. Les connexions sont trop flagrantes. Résidant en un minimum de moyens musicaux (*pas de modulations, pas d'harmonie)*, moyens par ailleurs si efficients, elles ne peuvent qu'être prises en considération.

Et ces connexions se présentent à profusion dans les textes les plus représentatifs du message biblique, mais aussi les plus divers ...

Richesse expressive de ce « dorien chromatique ».

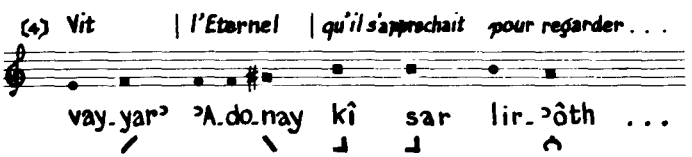
Que nous élargissions notre investigation, et nous serons surpris de la richesse et de la diversité d'expression de ce mode. *Si certaines de ces formules caractéristiques sont, nous l'avons éprouvé, d'une puissance peu commune, il est susceptible d'exprimer une douleur contenue :*

ELEGIE DE DAVID - II SAMUEL : **Chap. I**, verset 26 :



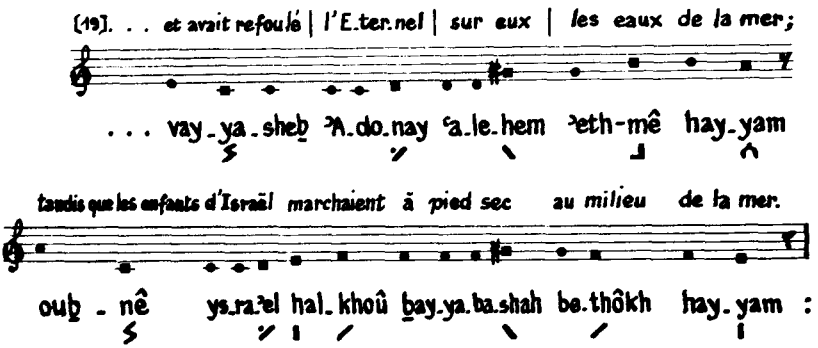
Tout aussi bien, il se met à l'unisson d'un mystérieux dessein :

LE BUISSON ARDENT - EXODE ; **Chap. 3**, verset 4 :



Il semblait tout-à-l'heure particulièrement approprié à l'exhortation ; et alors la mélodie masquait, en quelque sorte, son potentiel de séduction. Mais il sait s'épanouir tout aussi bien en une exultante reconnaissance :

CANTIQUE DE LA MER ROUGE - EXODE ; **Chap. 15**, verset 19 :



Un mode de haute et constante tradition

Est-il possible, historiquement parlant, que ce mode déterminé ait pu être choisi en des temps si lointains ? Le chromatisme n'accuse-t-il pas une facture plus récente ? Nullement. Nous avons dit quelques mots, en tête de notre étude technique, à ce sujet : l'histoire confirme étrangement ce que la découverte avançait. L'origine de cette forme de chromatisme (mêlé par touches discrètes au diatonisme), au dire des théoriciens de la Grèce antique eux-mêmes, est aussi lointaine que la naissance de la musique (cf. p. 208). Et plus précisément, les musicologues les plus autorisés confèrent au mode dorien-chromatique (caractérisé par cette seconde augmentée ainsi placée entre 2d. et 3ème degrés), non seulement une caractéristique, mais une *origine* orientale. Ils le dénomment ainsi : « **chromatisme oriental** »(1).

C'est du reste ce que confirmerait la tradition hébraïque, en laquelle ce mode figure en première place. Nombre de chants liturgiques et folkloriques, en effet, sont édifiés sur ses bases : et ils comptent parmi les plus représentatifs, les plus émouvants, les plus beaux.

2 - L'HYPODORIEN ... NOTRE « MINEUR DIATONIQUE ».

Recherche systématique du mode.

Le caractère hautement accusé du mode dorien-chromatique est loin de convenir à tous les textes bibliques ; et l'on s'aperçoit, non sans inquiétude, qu'en l'appliquant à certains versets, bien que la mélodie reste cohérente, elle perd en quelque sorte sa substance, et que d'autre part sa relation d'expression avec les mots, est nettement moins probante.

C'est que la cantilation de ces versets a été conçue dans un autre mode. Il y a lieu, en ce cas, de faire quelques essais, d'étendre l'investigation...

Car rien n'impose que ce mode, si particulier, soit le seul adopté partout où le système prosodique est utilisé ; c'est plutôt le contraire qui est fondé. Ne résulterait-il pas de cet abus une intolérable monotonie ?

En fait, cette interrogation posée à d'autres structures — *sans s'écarter des normes* — apporte des résultats dépassant l'espérance ! Dans le cadre tonal fortement étayé que constituent les « bons degrés » (2), l'altération d'un degré intermédiaire est chose courante dont les grecs anciens ne se sont

---

(1) *A. Machabey, La musique Byzantine, in : la Musique des Origines à nos jours, p. 63.*

(2) *C'est ainsi que les harmonistes qualifient les degrés I, IV, V, parce qu'ils confirment la tonalité.*

pas privés ! Elle modifie tout ; ils ne l'ignoraient pas (1). Axés sur la monodie, ils en exploitaient à fond les ressources. Et en cela, ils étaient loin d'être moins raffinés que nous ! Mais jusqu'ici, nous manquions d'exemples pour nous en persuader ...

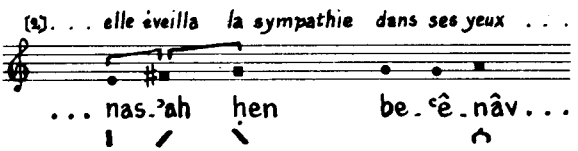
Comme la présence du dorien-chromatique se confirmait tout-à-l'heure par les corrélations qu'offrait son éthos avec certains passages de la Bible, la présence d'un autre mode est tout autant désignée pour d'autres chapitres, d'autres Livres...

En opérant cette modification de structure, on assiste à de nouvelles résurrections et là encore, non pour une courte phrase, mais pour de longues périodes, des chapitres entiers.

Ainsi, au 5ème chapitre du Livre d'Esther, convient le mode hypodorien (*) ; sa composition caractéristique :

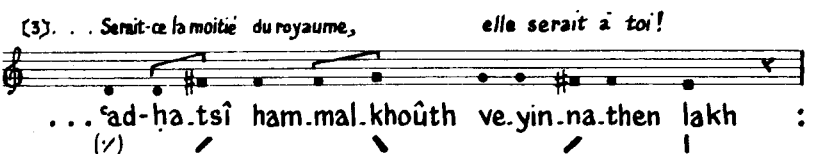
2d. degré *à un ton* de la tonique, 3ème degré à la *tierce mineure* de celle-ci (à un demi-ton du 2d.) coopère totalement à l'expression des mots. Appliqué à ses versets, *l'hypodorien* exhale une suavité réellement impressionnante et évocatrice (bien que nous soyons encore limités jusqu'ici à la cantilation uniquement formée de *signes inférieurs*) :

ESTHER ; Chap. 5, verset 2 :



Le raffinement mélodique ici, ne le cède qu'à l'extrême distinction :

(Esther ; chap. 5) verset 3 :



(1) *« Chez les Grecs (...) la détermination juste et précise des tons intermédiaires du tétracorde (le fa et le sol, par exemple, dans le premier tétracorde au grave de la gamme dorienne) n'existait pas. Les notes incluses entre les sons extrêmes du tétracorde n'étaient que des notes de passage ; non seulement il n'était pas nécessaire de donner une position constante à ces degrés transitoires, mais, on trouvait un grand avantage à leur mobilité : elle était pour le musicien-poète le plus puissant moyen de varier, avec ses intonations, le caractère et l'expression qu'il voulait donner à son chant. » J. Combarieu, Histoire de la Musique, t. I, p. 88.*

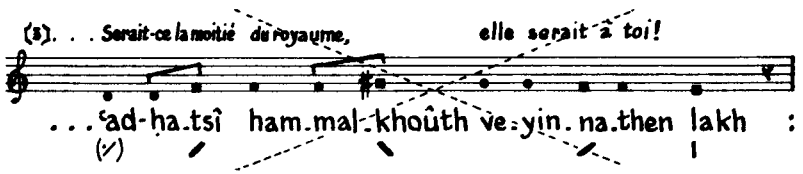
On dit avec raison que c'est par ses valeurs artistiques qu'un peuple permet la plus sûre approche et, davantage à la musique qu'aux autres arts, on reconnaît la puissance d'une plus totale évocation. En effet, on est à même, par ces quelques phrases mélodiques, de juger de l'effet prestigieux que pouvait exercer sur Israël la *Cour du roi Assuérus* ; de la qualité de son luxe..., mieux et plus sûrement que par toute autre description ou figuration.

Combien nous sommes éloignés du style, lui-même si fidèle reflet, des précédentes citations ... Et pourtant, on ne peut pas contester ces réalisations, non plus que les autres. La vie qui s'en dégage est trop réelle, trop intense !

Que la position variée de deux seuls degrés d'une échelle modale opère de tels prodiges ne nous étonne pas. Combien d'œuvres de nos grands maîtres, sublimes en « mineur » seraient inexpressives, ou même inaudibles en « majeur » !

Il en est de même de ces quelques passages qui déjà nous ravissent. Dans le « dorien-chromatique » ils ne perdraient pas seulement leur charme, ils dénatureraient le sens du verset.

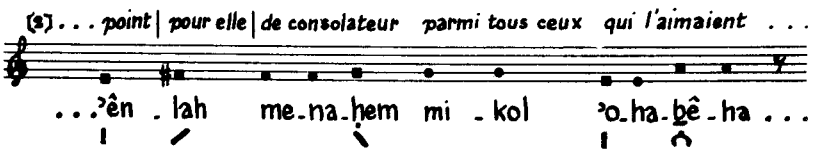
Le même texte mal interprété :



Peut-on douter de l'à-propos d'un mode plutôt que d'un autre dans une réalisation déterminée, quand l'un des deux provoque de telles dégradations alors que l'autre, comme un parfait miroir, réfléchit les mots !

Plusieurs Livres exigent la présence du mode hypodorien. Les Lamentations sont en partie conçues dans ce mode. Mais combien est différent le charme qu'elles dégagent : elles ébranlent notre sensibilité par la douleur profonde (comment chanter autrement de telles misères !) dont la cantilation les imprègne :

LES LAMENTATIONS ; Chap. I, verset 2 :



Ce mode est utilisé dans plusieurs Livres.

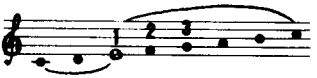
Nous ne nous étendrons pas davantage ici sur les exemples. L'abondance

de ceux que nous offrons, en cette étude, nous l'interdit. Abondance indispensable nous semble-t-il pour donner au lecteur une idée nourrie du bien fondé de ces interprétations.

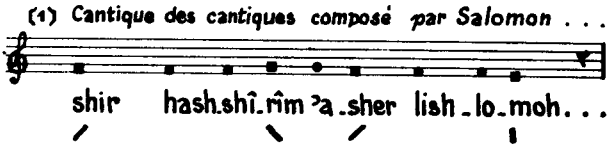
3 - LE MODE DORIEN.

A de nombreux versets du Cantique des cantiques convient notre « mineur diatonique ».

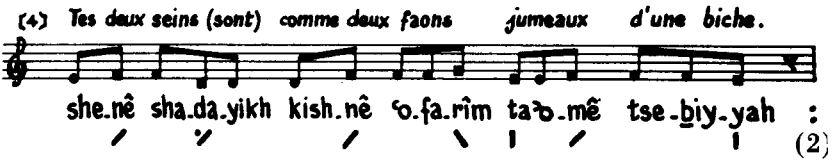
Mais tout ce chant d'amour inégalable n'est pas conçu dans le même mode. Bien des passages réclament le « Dorien », mode favori des Grecs. Ils le voyaient *noble* et *austère* ...



Plus *dépouillé* que le précédent, plus *concentré*, avec sa « note sensible » à demi-ton supérieur de la tonique (attraction mélodique spécifique de l'Antiquité) il donne à ce frontispice un ton réservé, dénué de tout faste :
LE CANTIQUE DES CANTIQUES ; Chap. I, verset I (1) :

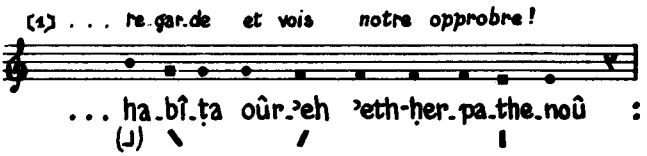


Il se prête à merveille pour traduire une passion étrangement pure :
LE CANTIQUE DES CANTIQUES ; Chap. 7, *verset 4 :*



(2)

Il scande tout aussi bien une accablante douleur :
LES LAMENTATIONS ; Chap. 5, verset I :



4 - AUTRES STRUCTURES DECELABLES.

A ces trois modes, d'expression si diverse, ne se bornent pas les principales structures que l'on peut rencontrer dans les vingt et un Livres empruntant le premier système. Mais ils traduisent les textes essentiels ; à certaines exceptions près ...

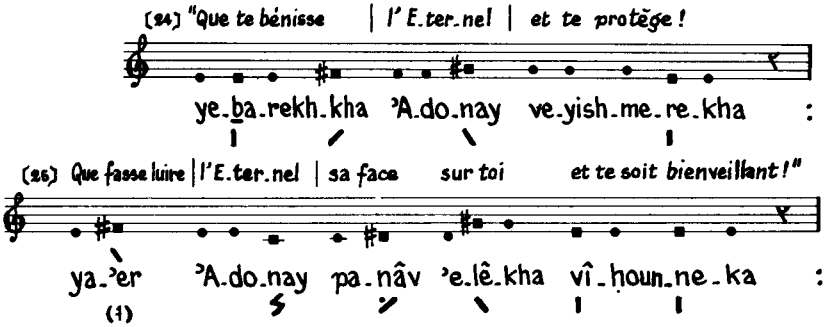
---

(1) *Déjà cité dans la première partie, cf. p. 171.*

(2) *A l'encontre des autres exemples du système prosodique, les syllabes du Cantique des Cantiques sont mesurées, comme dans la psalmodie (cf. p. 54).*

La Bénédiction sacerdotale consacrée ne peut être convenablement exprimée que dans ce mode étrange, merveilleusement approprié :

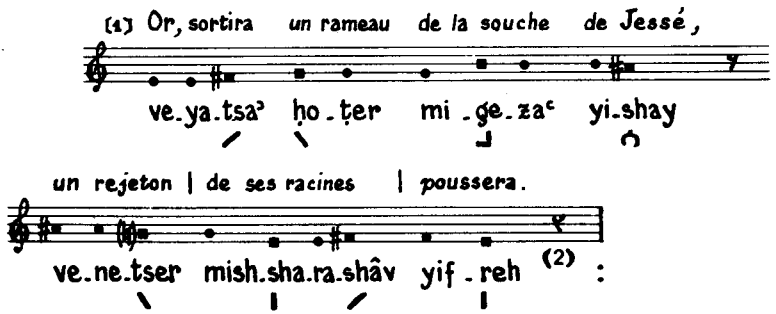
BENEDICTION SACERDOTALE - NOMBRES ; Chap. 6, versets 24 et 25



- *sertie* par des exhortations qui trouvent normalement leur expression en le « dorien-chromatique » un tel pouvoir de sérénité en émane que les sons musicaux ralentissent, comme par force, la *cadence* (*), chargés par la densité des mots qu'ils supportent.

Ce très célèbre texte du prophète Isaïe impose cet autre mode non moins étrange (pour nos oreilles tout au moins). Lui aussi est d'essence chromatique ; mais la 2de augmentée, placée ici entre les *3ème et 4ème degrés*, rend son expression totalement différente de celle qu'elle confère au mode, lorsqu'elle est placée entre les 2d. et 3ème degrés. Moins péremptoire alors, propice à la vision :

ISAIE ; Chap. 11, verset I



Si ces deux structures très particulières ont été retenues, c'est que, par elles seulement, les monodies trouvaient une indéniable valeur expressive,

(1) *La valeur de ce signe est expliquée au chapitre suivant.*

(2) *Cette structure comporte en fait deux secondes augmentées : 3ème à 4ème degrés – 6ème à 7ème. On la retrouve dans d'autres Livres des Prophètes ; notamment celui de Zacharie (cf. p. 301).*

alors qu'en un autre mode, elles perdaient tout caractère convenant aux paroles.

C'est ce qu'il importe d'observer, avant d'admettre qu'un mode convient aux paroles qu'il accompagne. S'assurer, en un mot, qu'il les met réellement en valeur.

5 - JUSTIFICATIONS HISTORIQUES D'UNE MODALITE SANS INDICATIONS ...

Il pouvait paraître tendancieux et sujet à caution, avant ces exemples successifs, de décréter sans preuves à l'appui qu'une musique inconnue a bien été conçue dans tel mode plutôt que dans tel autre. Cette objection tombe d'elle-même.

Le mode convenant à une monodie s'impose presque toujours, après quelques essais et comparaisons. *Si un passage déterminé peut souffrir le doute, particulièrement entre le dorien et l'hypodorien, très proches l'un de l'autre, la suite des versets confirme la préséance de l'un d'eux, et le fait ainsi prévaloir. Car il n'était pas coutume, dans l'antiquité, de changer souvent de mode dans le cours d'un morceau. Ce sont les théoriciens grecs eux-mêmes qui l'ont précisé* (1).

C'est pourquoi, en l'absence de signes de la modalité, nous ne sommes pas désarmés pour déchiffrer cette musique. Ayant pu conclure que les signes inférieurs étaient les degrés d'une échelle diatonique, vu leurs relations toujours cohérentes ; ayant réalisé d'autre part, en tel ou tel mode, des passages *doués de vie* et d'une expression musicale correspondant au texte verbal , nous avons lieu d'être convaincus. Compte tenu que ces modes et leur formulation sont consignés dans les écrits antiques des nations avoisinantes (cf. p. 207 à 209) ; et qu'ils ont été utilisés — la tradition le prouve — dès les temps les plus reculés, par la musique spécifiquement juive (2).

Que ces modes conviennent particulièrement à certaines des monodies reconstituées, l'un plutôt que l'autre, reçoit donc l'appui de l'histoire.

---

(1) *Plutarque affirme : « Il n'était pas permis anciennement de faire des morceaux à la manière moderne, ni de changer de mode ou de rythme au cours d'une composition. » Cité par J. Combarieu, Histoire de la Musique, t. I, p. 148.*

(2) *« ... il ressort que le chant synagogal primitif était strictement monodique et modal. (...) Aux modes les plus anciens sont venues s'ajouter progressivement, et parfois se mêler, des échelles chromatiques à une ou deux secondes augmentées, situées soit dans le tétracorde inférieur (2ème - 3ème ou 3ème - 4ème degrés), soit dans le tétracorde supérieur (6ème -7ème degrés), soit encore dans l'un et l'autre à la fois. » (Remarquons que c'est exactement le cas dans la musique ici reconstituée) L. Algazi, in : Histoire de la Musique (Gallimard) t. 1, pp. 366, 369.*

Que ce soit le texte verbal qui nous aiguille, cela aussi est fondé : Aristote n'a-t-il pas précisé, à une époque où l'art musical était déjà jugé par les Grecs eux-mêmes « décadent » (cf. p. 103), que le sentiment à exprimer *dictait* le choix du mode ? (1). Du sentiment à exprimer, les mots du verset sont le premier réceptacle. C'est donc à bon escient que nous subordonnons le mode au sens des mots. Que les Hébreux aient eu cette conception avant les Grecs est fort concevable : la musique de ceux-ci a fortement été influencée par celle de l'Asie occidentale.

Quant à l'absence même des signes de la modalité dans la notation déchiffrée, ce fait peut-il nous inciter à une certaine réserve, pouvons-nous réellement nous en étonner ? A l'époque reculée où a été divulguée cette notation (IXe siècle de notre ère - cf. p. 65) — notation conçue, pensons-nous, bien antérieurement — il n'était pas encore d'usage, dans la pratique, de préciser les différents écarts entre les degrés des modes. Nos *« tonalités »*, nos *« modulations »*, étaient alors inconnues... Ce sont les unes et les autres qui ont rendu indispensables les différentes armatures et les signes d'altération que nous connaissons.

Dans les rares tentatives de ce genre il y a une part plus ou moins restreinte de spéculation (2). La musicologie — qui se sent concernée — en tient compte, et loin de stigmatiser ce genre de démarche, elle l'encourage.

A la fin du XIXe siècle, certains décrypteurs (faisant légitimement appel aux compositeurs de musique) (3) entreprirent de déchiffrer et traduire en notation moderne quelques notations musicales figurant sur des manuscrits Grecs antiques, et ils donnèrent des versions différentes, comparées avec soin par la critique (4). J. Combarieu, notamment, fait avec mesure une réserve pourtant grave : « On a l'impression d'une *petite violence* (5) exercée par M. Rieman sur le texte pour le faire entrer dans un cadre préconçu qui est arbitraire. » (6). Mon décryptage est authentique, la suite de mon exposé le démontre. Je ne « force » aucunement les mélodies reconquises à entrer en un cadre « préconçu et arbitraire » : elles sont animées au contraire par le souffle de la vie ! Là, encore une fois, est la plus sûre justification d'une démarche scrupuleuse dont plus d'un seul me sauront gré...

---

(1) *J. Combarieu, op. cit., t. I, p. 86.*
(2) *En ce qui concerne mon œuvre, elle est des plus réduites.*
(3) *Dont Gabriel Fauré lui-même.*
(4) *Cf. J. Combarieu, Histoire de la Musique, t. I, p. 173.*
(5) *C'est nous qui soulignons.*
(6) *J. Combarieu, op. cit p. 173.*

Du reste, la question modale n'a jamais été considérée comme une compromission suffisante pour dénier l'authenticité d'une tradition (1). Elle ne met pas davantage en cause la resurrection d'une musique perdue qui renaît d'une notation de sens retrouvé (2).

Sobriété et concision de cette monodie.

Certains auraient penché à croire que les modes utilisés par les anciens Hébreux étaient plus *accusés*, voire *bizarres*, pourvus de cette saveur exotique de certaines cantilations synagogales. Il n'en est rien. Les modes de notre classicisme se rangeaient déjà parmi ceux des civilisations antérieures. L'histoire le confirmait ... (3) : ces réalisations nous le prouvent.

La valeur expressive et même l'éthique attribuées à la modalité en ces temps révolus, la place immense qu'occupait la musique dans la vie sociale et universitaire d'Athènes en particulier, étaient certes un indice quant à l'utilisation judicieuse de ces modes décrits dans les traités. En l'absence de témoignages musicaux, ces réalisations semblaient hypothétiques ! Combien cet état de fait se précise en ces réalisations encore fugaces, mais déjà si pénétrantes ...

Et rares sont les passages ainsi constitués exclusivement de signes inférieurs. Notre éventail d'investigation va s'élargir ...

---

(1) *Face à l'imprécision modale, dans les divers manuscrits déchiffrés datant du haut Moyen Age et comportant des notations neumatiques, ou face à des versions modales différentes, les Bénédictins de Solesmes concluent : « Cette question des modes est délicate, difficile, scabreuse, peut-être ne sera-t-elle jamais résolue ! En attendant qu'elle le soit, nous pouvons chanter sur un mode nouveau les quelques antiennes modifiées par le temps... » Cf. Paléographie Musicale (Bénédictins de Solesmes). Les principaux manuscrits de chant grégorien, 2e partie, t. I (21e volume).*

(2) *Le mode n'était pas indiqué avec précision dans l'antiquité (cf. p. 239 note 1). Il en a été ainsi des altérations jusqu'à la fin du Moyen Age : « ...les compositeurs n'indiquaient pas les accidents : les chanteurs avaient l'habitude et l'instinct de les restituer. » (A. Machabey, Genèse de la tonalité musicale classique, p. 140) cf. également J. Combarieu, op. cit. p. 256.*

(3) *Cf. p. 207.*

CHAPITRE IV

SIGNES SUPÉRIEURS LES PLUS SIMPLES.

Ce sont des notes subordonnées aux degrés constitutifs.

Sommaire

1 - Les signes supérieurs concernent eux-aussi la tonalité 249

2 - En quoi peut différer la valeur tonale de signes similaires selon leur position 249

3 - , degré « subordonné » à la seconde supérieure 250

4 - , « appoggiature » à la tierce supérieure 252

5 - Cette nouvelle forme d'abréviation précise, de plus, l'accentuation 253

6 - , degré subordonné à la seconde inférieure 254

7 - , le plus simple des mélismes, un ornement qui s'apparente au « pincé » 255

8 - Ces notes ajoutées n'excèdent jamais le temps de la syllabe qu'elles affectent 256

1 - LES SIGNES SUPERIEURS CONCERNENT EUX AUSSI LA TONALITE.

Les signes inférieurs identifiés avec certitude, puisqu'ils permettent les réalisations que l'on sait, que doit-on penser des *signes supérieurs ?* Concernent-ils le rythme, dont nous n'avons trouvé jusqu'ici aucun signe précurseur ?

La réponse est négative. Deux raisons essentielles la motivent :

tout d'abord, si les signes supérieurs concernaient le rythme, pourquoi certains versets, et des plus significatifs, seraient-ils privés de signes supérieurs ? Le rythme de la cantilation apparaîtrait-il sporadiquement ? Cela est invraisemblable !

d'autre part, la remarque s'imposait, dès le plus simple examen, que deux signes inférieurs trouvent leurs correspondants au-dessus du texte verbal : ⁄ et ⁒ . Peut-on attribuer alternativement une signification mélodique puis *rythmique* à des signes analogues, uniquement à cause de leur position ? Ce procédé de notation dénoterait un manque d'imagination évident ...

Il y a donc lieu de penser que les signes supérieurs concernent, eux aussi, la tonalité.

2 - EN QUOI PEUT DIFFERER LA VALEUR TONALE DE SIGNES SIMILAIRES, SELON LEUR POSITION ?

Les signes supérieurs peuvent être classés en deux catégories : les signes *simples*, les signes *complexes*. Nous commençons par les signes simples, comme il convient. Tout d'abord, nous observerons deux de ces signes : ⁒ et ⁄ , qui présentent une analogie certaine avec deux des signes inférieurs identifiés : ⁄ et ⁒ . Cette double position de signes correspondants a sans doute un sens, et le détecter doit être précieux pour notre nouvelle recherche...

Logiquement, il doit y avoir une *corrélation* de valeur entre un signe placé au-dessous du texte et un signe correspondant placé au-dessus. Logiquement toujours, ce ne peut être une valeur identique : sinon, pourquoi n'y aurait-il pas une position unique pour ces deux signes comme pour tous les autres ?

Examinons de plus près la question : deux diagonales partant du mot dans la même direction (gauche ou droite) : ⁒ ⁄ (cette identité

de direction apparaît péremptoire lorsque les signes observés sont présentés sous une forme arquée, ce qui est le cas dans plusieurs éditions, déjà dans la première (1) : Admettons: contre toute vraisemblance une valeur *unique* à ces signes similaires, placé l'un au-dessous du texte, l'autre au-dessus ... Comment expliquer alors que deux signes de *même valeur* puissent apparaître simultanément, en ces deux positions différentes ? Deux signes équivalents superposés, est-ce concevable ? מֵאֶרֶץ מִצְרַיִם (2ème verset du Décalogue, cf. p. 59).

3 - : DEGRE « SUBORDONNE » A LA SECONDE SUPERIEURE.

Si l'identité de sens est inadmissible, la corrélation, elle, ne l'est pas. Mais il faut trouver laquelle ...

Après bien des hypothèses, en approfondissant le problème — maintenant que nous sommes certains du sens réel des signes inférieurs — voici qu'elle saute aux yeux, cette mystérieuse corrélation :

- considérons les deux signes suivants correspondants : , l'un supérieur, l'autre inférieur ; le signe inférieur représente, nous le savons, un *degré* déterminé, constitutif de l'échelle tonale utilisée : le degré qui suit immédiatement la tonique dans le *sens* ascendant (soit le second degré du *mode*). Le signe supérieur correspondant : représente également le degré *voisin supérieur* ... mais du degré constitutif qui le précède (comme un *ornement* de notre notation il lui est subordonné). C'est en cela que réside la corrélation.

Là, d'autre part, est la *cause* de la différence signalée par la position *inférieure* ou *supérieure* des signes. Dans le cas de celui-ci : , il s'agit du degré voisin supérieur, mais de « passage ». Sans hauteur déterminée préalablement, il « s'ajuste » par rapport au dernier degré fixe, constitutif, rencontré dans le texte (signe inférieur) : - et celui-ci, par la suite, est réintégré.

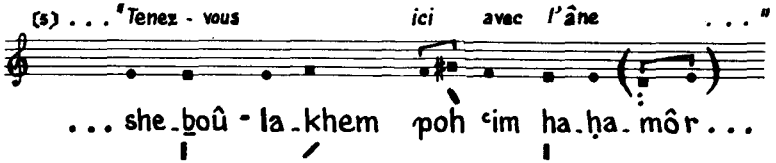
Cette forme de notation n'est pas insolite... elle s'apparente à celle de nos « *ornements* » dont la hauteur elle non plus n'est pas fixe, mais relative, se rapportant à la note qu'ils affectent sans pour cela la détrôner.

Ce qui certes était troublant, c'est l'utilisation du signe équivalent. Mais il faut avouer que cette corrélation nous a été précieuse pour détecter le sens de ces deux signes supérieurs ... et sans doute des autres.

(1) *Cf. Annotation.*

La phrase suivante ne se trouve-t-elle pas subitement douée de vie, grâce à ces interprétations différentes du même signe qu'elle implique, en ses deux positions successives :

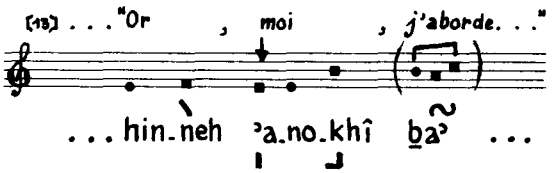
LE SACRIFICE D'ABRAHAM - GENESE ; Chap. 22, verset 5 :



- remarquons bien, car c'est une convention capitale, que le degré constitutif en cours réapparaît immédiatement : sur la syllabe suivante. Et cela, bien que le signe le symbolisant puisse ne pas figurer ; ce qui est généralement le cas, et ici même, dans l'exemple précédent.

Lorsque le signe est présent, c'est l'accentuation qui est alors concernée (1).

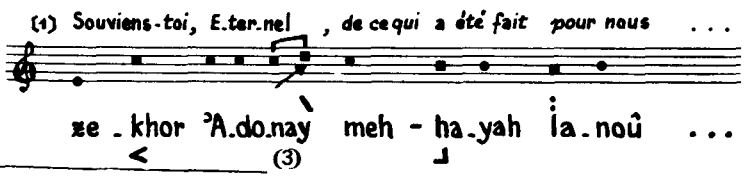
LE BUISSON ARDENT -EXODE ; Chap. 3, verset 13 :



Autre fait extrêmement important, ce signe en particulier, et la plupart des autres signes supérieurs n'affectent pas toujours la syllabe dès son début. Il peut être placé soit sur la 2ème consonne, soit même sur une voyelle. Et ce retard provoque une configuration mélodique différente. N'en pas tenir compte priverait la monodie d'un de ses principaux moyens d'expression (2).

Dans ce verset des *Lamentations*, ce simple « procédé » est générateur d'une intensité de sentiment décuplée :

LES LAMENTATIONS ; Chap. 5, verset 1 .



(1) *Mise en relief, dans notre transcription, par la note carrée ; nous reviendrons sur cette question très bientôt.*

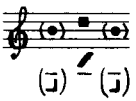
(2) *Nous traiterons ce sujet en détail au chapitre VII (cf. p. 310 et suivantes).*

(3) *Dans notre transcription, deux notes ainsi reliées appartiennent à une même syllabe.*

4 - / : « APPOGIATURE » A LA TIERCE SUPERIEURE.

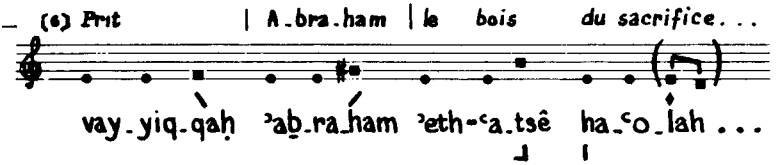
Bien entendu dans sa position supérieure / offre avec le signe inférieur correspondant / la même corrélation que le signe précédent.

La note subordonnée apposée qu'il symbolise : l'appoggiature (*) est alors, on s'en doute, non le 2ème mais le 3ème degré supérieur passager



(relativement au degré *constitutif* auquel elle se substitue temporairement) :

LE SACRIFICE D'ABRAHAM - GENESE : Chap. 22, verset 6 :

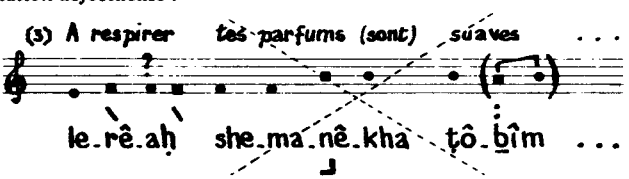


Invariablement, la durée de ces notes subordonnée ne *dépasse pas* la syllabe affectée par leur signe. *Et il est indispensable qu'on les interprète ainsi. Autrement, tout d'abord la ligne mélodique y perdrait la plupart du temps sa cohésion ; et, d'autre part, l'incidence de ces degrés passagers apparaîtrait douteuse. On les assimilerait aux degrés fondamentaux. La notation deviendrait équivoque.* Seuls, les signes inférieurs ont une valeur *se prolongeant au-delà* de la syllabe qu'ils affectent.

Cette loi que nous venons de souligner se vérifie d'elle-meme : sans ce retour immédiat la mélodie serait déformée ; en ce cas particulier, même incompréhensible :

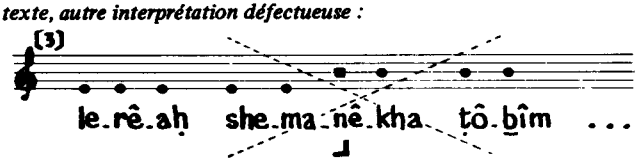
LE CANTIQUE DES CANTIQUES ; Chap. I, verset 3 :

Interprétation défectueuse :



Il apparaît que ces deux signes supérieurs, bien interprétés, donnent tout son sens à une phrase musicale qui, sans leur concours, serait totalement inexpressive :

Le même texte, autre interprétation défectueuse :

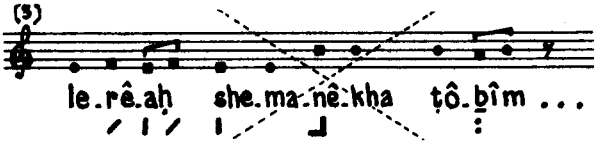


C'est qu'il ne faut pas voir en ces degrés subordonnés de simples ornements, que l'on puisse subtiliser sans dénaturer le texte. Ils participent comme les autres à la mélodie. Ils font partie de toute musique normale. Ils en sont, en quelque sorte, la texture, au même titre que les degrés supports auxquels ils *s'ajustent.*

5 - CETTE NOUVELLE FORME D'ABREVIATION PRECISE, DE PLUS, L'ACCENTUATION.

Mais pourquoi avoir noté ces valeurs, inhérentes à la mélodie (nous venons de le préciser), par des signes supérieurs nécessitant une convention quant à la durée de leur effet ? N'aurait-il pas été plus simple, et tout aussi suggestif, de noter ces interventions par des signes également *au-dessous* du texte ?

Nouvelle interprétation défectueuse :

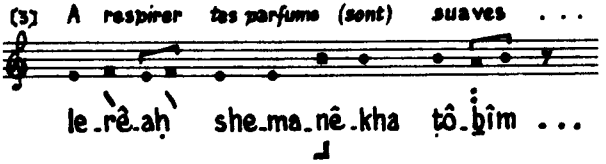


Eh bien non . En apparence plus complète, cette notation aurait eu un double inconvénient :

a) l'inutile surcharge du texte biblique : pour chaque note subordonnée, deux signes nécessaires au lieu d'un (comparer l'exemple ci-dessus avec celui qui va suivre) ;

b) l'imprécision, quant à la présence soupçonnée d'une appoggiature ; car celle-ci n'aurait pas été différenciée, ce qui apparaît clairement ci-dessous :

Le même texte dans l'exacte interprétation :



Car il va de soi que la répétition d'un même signe inférieur appelle nécessairement l'accentuation - *sur la syllabe où on le retrouve* - du degré qu'il représente. Chaque signe, en cette notation, est en effet synonyme d'accent (1).

Or, si la résolution d'une note ajoutée était signifiée par un signe inférieur, et cette note ajoutée *elle-même signifiée par un même signe inférieur, le lecteur n'aurait plus le moyen de déceler la présence de celle-ci. Il s'en suivrait*

---

(1) *C'est pourquoi, en notre transcription, les notes accusant les accents sont carrées, les autres rondes. Accent nuancé, bien entendu, selon la nature du mot, du texte (c'est l'objet du chapitre suivant).*

une accentuation injustifiée du degré de résolution (ce que démontre l'avant dernier exemple).

Explicités par cet ingénieux artifice, qui est en même temps une forme d'abréviation notable, ces degrés subordonnés sont infiniment nombreux dans l'ensemble de la Bible. Ils donnent vie et relief à la mélodie. Mais ils restent attachés aux degrés constitutifs. Ils en dépendent. Ils n'ont en eux-mêmes aucune hauteur déterminée. Pour donner forme sonore à un signe supérieur, il faut le considérer en rapport du dernier *signe inférieur*, degré constitutif, le *précédant*.

Il en est ainsi, bien entendu, de tous les signes supérieurs.

6 - DEGRE SUBORDONNE A LA SECONDE INFERIEURE

L'idée vient à l'esprit que, puisque ces deux signes ainsi placés au-dessus du texte représentent des appoggiatures supérieures, certains parmi les autres, doivent représenter des appoggiatures inférieures ...

Dans le système que nous étudions présentement, les signes supérieurs sont les suivants :

Mis à part les deux premiers, identifiés, et ce discret losange, les signes différents peuvent se ranger en deux groupes :

- Le premier, signes composés *avec hampe :*

- le second, signes comportant des *points :*

Nous avons expérimenté l'effet du point accompagnant un signe inférieur : il caractérise un rapport inférieur au lieu d'un rapport supérieur :

ex.

Le point composant un signe supérieur n'évoquerait-il pas un rapport similaire ? Il faut remarquer qu'en ce cas, un seul point supérieur serait une notation trop succinte qui prêterait à équivoque : le point-voyelle isolé, dans le graphisme hébreu, étant présent au-dessus comme au-dessous du texte. *C'est pourquoi, sans doute, le signe , qui symbolise le 7ème degré, porte le point en son centre... cela évite la confusion.*

Ce serait donc le double point supérieur qui aurait pour mission de symboliser l'incursion passagère à la *seconde inférieure.*

Cette phrase, commencée seulement plus haut (cf. p. 251), voici qu'elle continue de se dessiner avec ses boucles gracieuses. Le « ton » reste grave comme

il convient ; c'est un indice de la justesse d'interprétation

LE SACRIFICE D'ABRAHAM - GENESE ; Chap. 22, verset 5 :

(5) . . . "Tenez-vous ici avec l'âne ;

. . . she-boû - la-khem poh ʿim - ha-ḥa-môr

(I)

moi et le jeune homme, nous irons jusque là-bas ;

va -ʾa - nî ve-han-na-ʿar nêl-khah ʿad - koh

nous nous prosternerons, et nous reviendrons vers vous."

ve-nish -ta-ḥa-veh ve-na-shoû-bah ʾa-lê-khem :

Il en est ainsi à chaque intervention du signe, l'interprétation choisie s'avère partout appropriée.

Ces affirmations, uniquement déduites, peuvent a priori sembler gratuites. Il est indéniable pourtant que cette mélodie, imposante en sa simplicité, doit son sens à l'intervention des signes supérieurs : elle ne saurait s'en passer.

Par contre, combien d'exemples n'avons-nous déjà donnés en lesquels la mélodie, issue des seuls signes inférieurs, évolue intelligiblement grâce à eux-seuls, ayant par eux un sens complet. *Les vingt-et-un livres utilisant ce système sont jalonnés d'exemples tout aussi convaincants.*

7 - LE PLUS SIMPLE DES MELISMES.

- UN ORNEMENT QUI S'APPARENTE AU « PINCÉ » : ♦

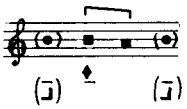
Les trois signes : \ , / , : représentent, nous l'avons amplement expérimenté, de simples appoggiatures ; soit un degré unique, subordonné au degré constitutif en cours, et occupant le temps dévolu à la syllabe qu'il affecte.

Les autres signes supérieurs, sauf un, apparaissent *composés* ; et l'on peut augurer qu'ils représentent des « mélismes » : groupes de sons constituant une figure mélodique déterminée.

Le signe que nous abordons est en quelque sorte intermédiaire entre les uns et les autres : ♦ . Son graphisme est des plus discrets... Et c'est pourtant un mélisme, mais le plus simple. On le rencontre fréquemment.

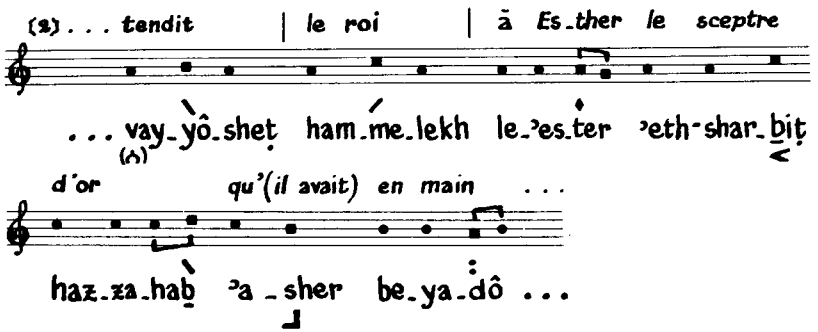
La figure mélodique que symbolise ce signe est aussi effacée, remarquons-le, que son apparence graphique : *le degré constitutif en cours devient lui-même appoggiature* de son *voisin inférieur*. Etant donné qu'il est répété, il est, on le voit, peu marquant :

ex.



Dans notre langage classique, cette figure ornementale est dénommée suggestivement « *le pincé* ». Mais la corrélation n'est pas totale. Cette « appoggiature... de *l'appoggiature* » n'est pas rythmiquement assimilable aux deux notes brèves qui concrétisent le pincé. Les textes révèlent un partage du temps syllabique. Ce qui fait de ce signe *le plus simple des mélismes* (*) selon l'étymologie antique de ce terme.

ESTHER ; Chap. 5, verset 2 :



- quelle subtilité acquiert, grâce en partie à lui, cette phrase captivante.

Si j'ai abordé sans tarder ce signe, c'est que son interprétation anticipée éclaire de nombreux textes. Ajoutons qu'il ne conviendrait pas de s'imaginer qu'on attribue impunément une valeur quelconque à un signe déterminé. La fausse interprétation d'un seul signe déflore une phrase entière. Elle la dénature même littéralement le plus souvent.

Si l'on inverse ces valeurs, si péniblement reconquises une réalisation, fortuitement, pourra être convenable ; mais combien d'autres se révèleront impropres, voire même incohérentes !

8 - CES NOTES AJOUTEES N'EXCEDENT JAMAIS LE TEMPS DE LA SYLLABE QU'ELLES AFFECTENT.

Ces principaux signes supérieurs identifiés avec certitude, rappelons-nous les règles qui s'imposent pour leur interprétation convenable.

Les signes inférieurs ont un effet qui se prolonge — c'est un principe — jusqu'à l'apparition d'un nouveau signe de même position *inférieure*. Chaque si-

gne supérieur (il en est de même pour chacun d'eux) n'interrompt qu'incidemment l'effet du signe inférieur en action ; après quoi, le degré constitutif, que ce signe déterminé représente, est réintégré.

Il a été spécifié déjà que le temps imparti à ces appoggiatures et ce mélisme que nous connaissons est celui de *la syllabe* que l'un ou les autres affectent. Il en sera de même pour les autres signes non encore identifiés. La valeur d'un signe supérieur n'excède jamais la durée de la syllabe qu'il accuse (1).

Nous parlons du « temps » de la syllabe ... nous l'avons même déjà partagé ! Mais apparemment, rien dans la notation ne suggère la durée...

Comment déterminer la durée de la syllabe en l'absence de signes spécifiques ? Les derniers signes supérieurs qui restent à interpréter ne concernent pas la durée, nous avons déjà vu pourquoi (cf. p. 249).

La musique que nous sommes en train de reconstituer est donc dépourvue de signes de durée ... N'est-ce-pas un fâcheux handicap, alors que l'on prétend la faire revivre ?

Il apparaît que non. Mais nous touchons là une autre face du problème, qu'il est temps d'aborder.

---

(1) *Nous l'avons observé, sa résolution peut être anticipée si un signe nouveau affecte la syllabe suivante (en certains autres cas également, cf. p. 315).*

CHAPITRE V

DU RYTHME DE LA PROSODIE BIBLIQUE EN L'ABSENCE DE NOTATION

Sommaire

1 - Le rythme de la prosodie Biblique est lié au sens verbal 261

2 - Interdépendance des divers accents-temps syllabiques : elle relève de la syntaxe 264

3 - Cette monodie est une syntaxe vivante ... par elle les silences eux-mêmes sont dosés. 269

1 - LE RYTHME DE LA PROSODIE BIBLIQUE EST LIE AU SENS VERBAL.

En l'absence de signes particuliers révélateurs, comment rythmer ou cadencer cette cantilation, dont les courbes mélodiques nous sont révélées par les signes principaux que nous avons déchiffrés ? Son rythme, nous l'ignorons ; il ne nous a pas été transmis !

Certains, sans doute, sont enclins à penser que c'est une grave lacune. Reconnaissons pourtant que cette disposition d'esprit est liée à nos habitudes. Pendant des siècles, nous n'avons eu exclusivement à faire qu'à une musique régulièrement cadencée (*), rythmée en valeurs *proportionnelles*. Les audaces de ce siècle nous dégagent par force des conventions ; mais ces audaces exigent une notation tout aussi rigoureuse, étant donné la complexité de leurs conceptions.

La musique qui renaît est tout autre. Dans les vingt-et-un livres de la Bible où est appliqué le présent système, la cantilation est prosodie (1). J'allais dire : *elle n'est que prosodie...* sa mission fondamentale étant de véhiculer le texte en prose dans le champ tonal, pour le nuancer et le ponctuer de la manière qui convient.

Comment procède cette prosodie archaïque, fort différente de celle que nous sommes habitués à entendre ? Elle est *jumelée* à la phrase verbale. Elle ne prétend pas à une valeur autonome, privée de son contexte. Elle se *subordonne* aux mots du discours ; elle se borne à les mettre différemment en lumière, à les valoriser par ses moyens particuliers.

Ces caractéristiques, bien appropriées à sa fonction, sont-elles celles de toute prosodie antique ? celle de Sumer, d'Egypte, de Grèce tout au moins ? Nous ne saurions l'affirmer (2).

Mais dans son rayon d'action circonscrit, pourquoi s'étonnerait-on que la prosodie hébraïque n'impose pas un rythme original ? Le débit de son cours s'apparente à celui de la phrase verbale, comme elle serait déclamée, sans

---

(1) *Selon l'étymologie même des Anciens. « Prosodie (du Grec « prosodia ») : chant qui s'ajoute à la prononciation courante d'une voyelle. Le Latin a traduit prosodia par son équivalent accentus. Cet accent, chez les Grecs comme chez les Latins, était mélodique : élévation puis retombée de la voix. » (cf. prosodie, in : Larousse de la Musique, t. II, p. 223).*

(2) *Elles ne sont pas vraiment celles du plain-chant, bien que celui-ci prit sa source dans la cantilation synagogale, car il sut bientôt s'en dégager. « Les mélopées d'Israël, conservées par les Juifs convertis à la foi du Christ, voilà le premier fonds. » (A. Gastoué, La Musique Byzantine, in : Encyclopédie de la Musique – Delagrave – t. I, p. 541). Voir également Dom J.A. Bescond, Le Chant Grégorien.*

intonations musicales. Il est fonction de l'expression latente en chacun des termes du langage. Un tel rythme n'exige pas de notation.

L'accent tonique, support rythmique.

Il faut préciser que les signes que nous venons d'étudier concordent presque toujours avec l'accent tonique du mot. Chaque valeur tonale nouvelle souligne en principe un accent du texte (1). Cette forme de participation musicale est reconnue la plus ancienne ; elle est également la plus simple.

Ce qui fait qu'elle a eu au cours des âges ses fidèles adeptes. Saint Ephrem de Syrie, au IVe siècle, rythmait ainsi ses hymnes *« à la manière antique »* (2). On retrouve encore cette influence, nous en avons dit un mot, dans les traditions populaires actuelles, notamment en Orient sémitique (cf. p. 210, 211).

A. Machabey rapporte en effet : « Le chant populaire profane, (...) qui nous est connu par des transcriptions qui commencent à devenir nombreuses, nous révèle un fait caractéristique : la mélodie ne se découpe pas selon une mesure déterminée, mais elle s'appuie ou plutôt s'élève en des points qui correspondent aux accents toniques des mots ; entre ces points d'appui, il peut d'ailleurs s'écouler un nombre très variable de syllabes et par conséquent d'accents secondaires ». (3). Il ajoute d'autre part : « ... si nous faisons abstraction de la science rythmique plus compliquée des Grecs et des Latins, nous reconnaîtrons que partout c'est le même principe qui domine : l'accentuation tonique détermine les inflexions mélodiques. » (4).

Comme on en juge, il apparaît une grande corrélation entre les habitudes ancestrales des peuples, dont le témoignage nous parvient par la tradition, et les pratiques dévoilées, de manière sous-entendue, par la notation étudiée ici.

Nous sommes loin du *« temps fort »* (*) si commun de nos cadences symétriques, qui n'est qu'un jalon, un repère dans la durée sur lequel s'édifie telle ou telle rythmique, plus ou moins familière. La rythmique, ici, *naît de la phrase verbale.*

---

(1) *L'accent principal du mot ; quelquefois aussi un accent secondaire.*

(2) *J. Combarieu, Histoire de la Musique, t. I, p. 204. « La versification de ses hymnes n'est pas métrique, mais « tonique » ; elle n'a pas pour base la « quantité » longue ou brève des syllabes, mais leur nombre, et l'alternance de celles qui sont et ne sont pas accentuées. Cette forme de poésie (à laquelle W. Meyer et Bickell ont cru pouvoir attribuer une origine sémitique) sera celle de tous les hymnographes occidentaux. »*

(3) *A. Machabey, La musique des Hébreux, in : S.I.M. (1912) p. 12.*

(4) *Ibid. p. 13. Ces vues confirment, on le voit, ce que nous avancions ci-dessus : que signes et accents rythmiques coïncident toujours, en principe.*

Cette prosodie est directe ; elle ne s'embarrasse pas de science. On chercherait en vain à la mesurer. Rien de « métrique » en elle : ni en la succession des syllabes, ni en leur durée relative. Elle échappe, elle aussi, à toute contrainte étrangère à celle des mots.

Voilà donc ce qu'était la Musique à l'origine, peut-on croire. Pas uniquement. Car il pouvait en être autrement de la musique destinée à la danse. Celle-ci, le plus souvent, est assujettie au mètre. Cela est aisé à comprendre : la succession des « pas » impose une *cadence* ... où prennent aisément place les valeurs proportionnelles ; et les dessins rythmiques prolifèrent...

Que les Grecs aient conjugué de bonne heure ces deux sources opposées de la Musique : le Geste, le Verbe ; qu'ils aient imposé à celui-ci (1) la contrainte des durées proportionnelles, c'est œuvre de leur génie particulier (2). Mais que les Hébreux s'en soient dispensés est parfaitement plausible. Surtout lorsque les remarques appelées par ces textes coïncident avec la tradition ; et d'autant plus que ces réalisations — produits d'un art différent du nôtre — n'en sont pas moins achevées.

Valeur dynamique de l'accent tonique.

Comment cette rythmique qui nous préoccupe peut-elle s'édifier sur la simple base de l'accent tonique ?

Schneller nous en donne l'aperçu, émanant justement des chants traditionnels encore en usage en terre d'Israël. « *Le rythme est très fantaisiste : il peut y avoir jusqu'à huit accents dans un seul vers et trois syllabes entre deux accents successifs ; la symétrie comme l'asymétrie dépendent de l'émotion et du sentiment à exprimer* ». (Rappelons qu'il s'agit de chansons) (3).

Cette manière de faire offre-t-elle une similitude avec celle que nous scrutons ? On remarque deux points communs : « *la symétrie ou l'asymétrie* » ... dépendant de « *l'émotion ou du sentiment à exprimer* ». En fait, un rythme libre, fondé sur l'expression verbale.

Examinons de plus près un verset Biblique. En effet, il y a toute une hiérarchie de *valeurs diverses* qui gouverne la phrase verbale : c'est le potentiel *varié* des accents toniques ; c'est la nature dynamique de l'accent. On retrouve ces variations d'intensité de l'accent tonique dans le langage courant. Il n'est que d'échanger quelques propos avec un interlocuteur pour s'en convaincre : les accents *selon l'intention*, sont « nuancés ».

---

(1) *Les premiers, peut-être.*

(2) *Cf. p. 211.*

(3) *A. Machabey, La Musique des Hébreux, in S.I.M. (1912) p. 13.*

La prosodie que nous étudions tient compte du dynamisme varié des accents ; non seulement par une ligne mélodique appropriée, mais par une *rythmique subtile* utilisant un moyen si naturel qu'il passe imaperçu. Ce moyen , c'est le « temps » concédé à l'accent.

Double valorisation spontanée de la syllabe :
- « l'accent-temps ».

Lorsque nous déclamons, ou même lorsque nous conversons, il est indéniable que l'expression « *module* » le débit du discours. Le temps des syllabes (en ce qui concerne la prose) est plus ou moins *long ou bref* ; mais il l'est de manière indéfinie, selon l'accent qui les caractérise, ou *l'absence d'accent.* Cela est déjà sensible dans le mot isolé : la syllabe pourvue de l'accent tonique est plus allongée que les autres.

Les accents dynamiques , qui dominent la phrase, *varient en intensité* : les « temps » requis varient avec eux, selon des gradations similaires.

Les accents dynamiques font plus ou moins saillie dans le « ton » général : les temps en rapport « *s'étalent* » plus ou moins dans la durée à disposition.

Revenons à la prosodie en étude. Il en est de même en cette rythmique qui se veut « toute en nuances ». C'est l'accent particulier animant la syllabe qui requiert, spontanément pour le ou les sons qui la soutiennent, le temps relatif nécessaire à son expression *intelligible* au sein du message dont elle n'est que partie.

C'est pourquoi, en fait, il n'y a pas de rythme intrinsèque à attendre de la prosodie découverte. Libre de toute *métrique* (*), elle est subordonnée à d'autres contraintes. Nous les avons suffisamment évoquées ; il importe maintenant de les souligner et de les illustrer par des exemples.

2 - INTERDEPENDANCE DES DIVERS ACCENTS-TEMPS SYLLABIQUES : ELLE RELEVE DE LA SYNTAXE.

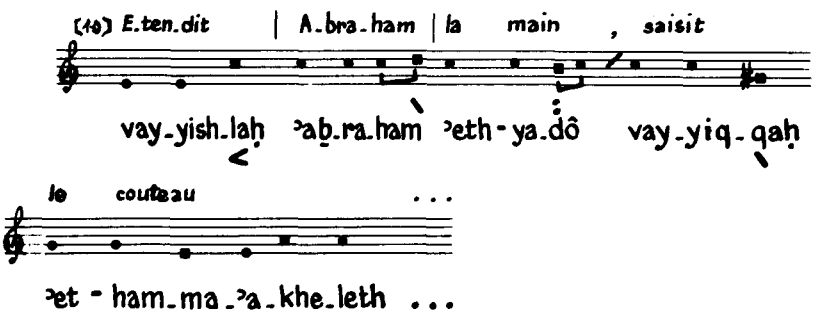
Nous l'avons dit précédemment, cette liberté que nous reconnaissons à la syllabe ne s'assimile pas à une *fantaisie autorisée*. Bien au contraire ! la fantaisie rythmique est absolument exclue de la cantilation reconquise.

L'ensemble des reconstitutions le démontre. Les mots importants sont si nettement mis en valeur par les degrés musicaux , le modelé de la mélodie épouse si étroitement le sens de la phrase verbale, l'expression est si précise et si intense (bien que dénuée de la moindre emphase) qu'il apparaît bien que, s'élevant au-dessus de toutes contingences, la prosodie Biblique s'attache seulement à mettre en valeur — mais de la manière la plus efficace — les divers accents de la phrase.

La syntaxe y préside. Le moyen mis en œuvre, c'est le plus simple : *l'interdépendance des divers accents-temps syllabiques* que la pratique, dans notre musique Occidentale attachée, elle, à la valeur proportionnelle des durées, a si souvent négligée. Celle-ci construit une œuvre musicale indépendante. La prosodie Biblique n'en a cure. *Elle sert le rythme inhérent à la syntaxe.*

C'est le fonds le plus puissant de la déclamation, et en fin de compte de la *prosodie* (lorsqu'on y associe le temps proportionné), que cette charge potentielle dont sont doués certains mots, par le truchement de certaines syllabes privilégiées, attirant l'attention sur les valeurs qu'il importe de mettre en relief. En voici un exemple, significatif par excellence :

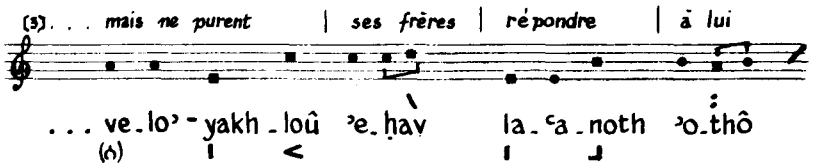
LE SACRIFICE D'ABRAHAM - GENESE ; Chap. 22, verset 10 :



- il est certain que dans ce récit émouvant, le mot *hamma'akhéleth* (le couteau) est le dépositaire de la charge expressive de la phrase. On peut pourtant le prononcer « mezza voce » sans le priver de cette force qui est sienne ; ce qui prouve bien que *dynamisme* et *intensité sonore* ne sont pas des équivalences. Les *degrés* de la mélodie sont entrés en action ; le temps accordé à l'accent la complète et la parachève.

Bien entendu, la subordination des mots à certains d'entre eux, ne les prive pas pour autant de valeur expressive. Celle-ci est *moindre*, simplement ; les temps accordés le sont en rapport :

JOSEPH - GENESE ; Chap. 45, verset 3 :



car ils (étaient) frappés de stupeur devant sa face .

kî nib̲.ha.loû mip.pa.nâv :

L'évolution du discours, elle-même, influence cette accentuation et cet *allongement dans la durée* s'y rapportant. Ainsi, le début du verset ci-dessous, sur lequel pèse l'angoisse de l'immolation imminente d'Isaac, ne peut être marqué, comme il le serait en d'autres circonstances, pour mettre en valeur cette intervention transcendante. Par ce fait, le temps qui lui est imparti est relativement réduit. C'est seulement lorsque le nom d'Abraham est prononcé deux fois consécutivement que, l'évocation aidant, les deux mots sont accentués ; et leur débit s'en trouve fortement ralenti, en rapport de ce qui précède (1) :

LE SACRIFICE D'ABRAHAM - GENESE ; Chap. 22, verset 10 :

(11) L'appela | un envoyé du Seigneur | du haut du ciel,

vay.yiq.ra' 'e.lâv mal.'akh 'A.do.nay min-hash.sha.ma.yim

disant : "A.bra.ham! A.bra.ham!..." Il répondit: "me voici."

vay.yo'.mer 'ab̲.ra.ham 'ab̲.ra.ham vay.yo'.mer hin.ne.nî :

Cette double saillie dans la force expressive et dans la durée, était-il nécessaire de la signaler avec une *précision métrique ?* Certainement pas.

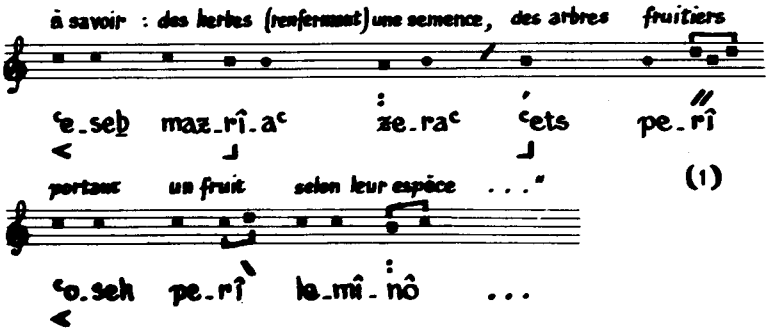
D'importants membres de phrases peuvent être, pour l'ensemble de leurs mots, presque dépourvus d'accents. Peu marqués, leur débit est alerte :

LA CREATION - GENESE ; Chap. I, verset II :

(11) Et dicta | Dieu : "Que produise | la terre | des végétaux,

vay.yo'.mer 'E.lo.hîm tad.she' ha.'a.rets de.she'

(1) *C'est l'aspect « syntactique » de la phrase, dicté par la disposition des mots en son sein.*

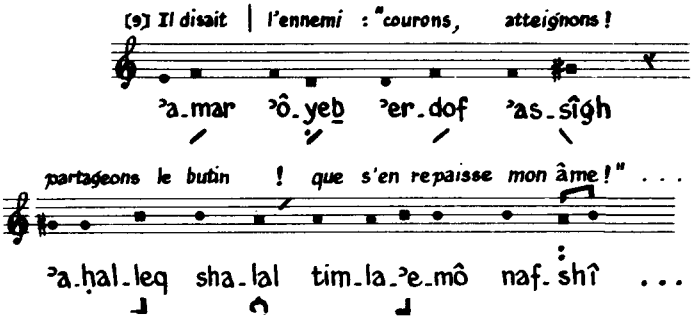


— et cette même mélodie, évoluant autour d'un centre, en inflexions légères, à la seconde inférieure ou supérieure, n'incite-t-elle pas elle-même à ne pas trop appuyer les mots ?

Tout le prouve : l'expression est le principal souci de cette cantilation ; non puisée en elle-même, mais dans le *texte verbal.*

Rappelons maintenant cette véritable « cadence » rythmique imposée par le savant usage des mots, en leur *musique* propre ... (cf. p. 133) :

CANTIQUE DE LA MER ROUGE - EXODE ; Chap. 15, verset 9 :



Les mots qui se succèdent, tous ou presque, marqués en leur dernière syllabe, comportent *« leur rythme »* (leurs syllabes non accentuées sont très abrégées).

Il faut rappeler ici que l'Hébreu est, par nature, une langue *rythmée*. Les voyelles, qui n'ont reçu de signes graphiques, on le sait, qu'au même moment que les accents que nous étudions, précisent déjà (quelque peu) elles-mêmes, les durées différentes des syllabes : « *longues, semi-brèves, ou furtives* ». Mais bien entendu, on ne mesure pas ces différences. Elles sont affaire de *tact.*

Il m'a été donné d'entendre un jeune Israëlien lire ce Cantique. Il ignorait la reconstitution que j'en ai faite et pourtant, il scandait intuitivement les

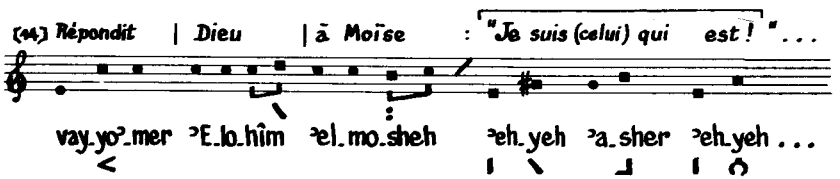
(1) *Cf. chapitre VI.*

mots comme y invite la musique restituée, porté par le seul pouvoir des durées alternées des syllabes, et l'ordonnance poétique des mots.

Il importait d'appeler l'attention sur les durées relatives non proportionnelles des syllabes, réverbérées sur la monodie. En fait, ce sont elles qui constituent les valeurs, indéfinissables mais réelles, de cette rythmique particulière. Celui qui comprend le texte qu'il interprète le scandera comme il convient!..

Et voici, parmi tant d'autres, un dernier exemple, un des plus caractéristiques. Les mots, qui dans ce colloque ultime ont une valeur transcendante, ont été appuyés par la prosodie à chacune de leurs syllabes (ce qui est extrêmement rare) :

LE BUISSON ARDENT - EXODE ; Chap. 3, verset 14 :



Bien entendu, les « temps » de ces syllabes — en quelque sorte galvanisées par les sons nouveaux successifs — sont de même valeur dynamique ; fortement *ralentis*, ils sont égaux en durée. La mélodie trouve ainsi son rythme : l'expression a son prolongement dans la durée.

Résumons en quelques mots les caractéristiques de la rythmique de la prosodie Biblique, en ce qui concerne son exécution :

1) l'accent dynamique, principal du mot, le seul à être marqué en général d'un degré tonal constitutif, s'accomplit nécessairement dans un *allongement* de la syllabe proportionné à son intensité. Les syllabes suivantes, dépourvues d'accents, sont émises sur le même ton musical, avec un *débit plus resserré*.

2) les degrés subordonnés, généralement placés, eux aussi, sur des syllabes comportant l'accent dynamique, bénéficient du même allongement du temps imparti.

3) il s'établit d'autre part, entre les syllabes pourvues d'accents, une *hiérarchie* de valeur dynamique, à laquelle est lié le temps concédé.

Comme on le voit, il s'agit plus de nuances indéfinissables, que de mesure.

En conclusion, n'est-ce pas plutôt une particularité *convenant* à la prosodie Biblique que de ne pas imposer un cadre métrique aux mots ? Sa valeur expressive, en ce cas *confinée*, détournerait plus ou moins l'attention d'elle-même... Or, ce n'est pas son but. La cantilation Biblique est servante du ver-

be ; il est important de ne pas l'oublier.

Machabey avait donc bien raison quand il insistait sur la nécessité, pour bien évoquer cette musique des Hébreux antiques (qui lui était totalement inconnue cela va sans dire), de se débarrasser de la métrique hellénistique, formée de « longues et de brèves » proportionnellement déterminées, et de ne garder qu'une importante notion : celle de « l'accent ». (1).

Il est saisissant de constater combien les illustres exemples que nous avons pu reconstituer confirment cette juste observation (2).

3 - CETTE MONODIE EST UNE SYNTAXE VIVANTE ... PAR ELLE, LES SILENCES EUX-MEMES SONT DOSES.

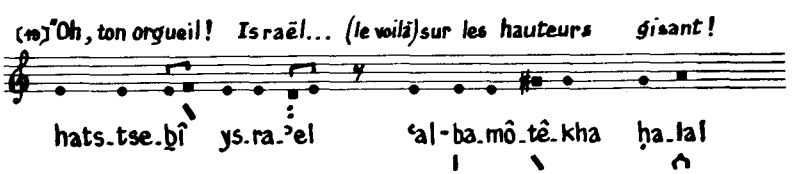
Il fallait avoir dit tout ce qui précède en ce chapitre pour rendre sensible le plus important : la valeur syntaxique de cette musique ; son aptitude particulière à servir la ponctuation.

On ne peut certes incriminer les *hazanim* de leur cantilation défaillante (cf. p. 14). Mais il serait par trop simpliste de croire qu'une mélodie est apte à ponctuer un texte parce qu'on a décrété qu'à tel signe correspondra une conclusion de la phrase, à tel autre un repos temporaire, ou même une simple incise ; en se permettant de varier, parfois d'une façon, parfois d'une autre, le sens des signes, et par conséquent des valeurs qui constitueront la mélodie. C'est faire peu de cas du pouvoir syntaxique évident de la musique prise en elle-même : en témoignage, cette même cantilation traditionnelle (3).

La cantilation, telle qu'elle réapparaît détient le pouvoir de ponctuer. Détachée des mots, elle conserve encore, en ses éléments intrinsèques, les mêmes membres de phrase en leurs subtiles relations et, pour ce qui nous occupe en cet instant, la même ponctuation que le verset auquel elle adhère.

Constatons-le dans le conjugué ci-dessous d'une intensité d'expression peu commune :

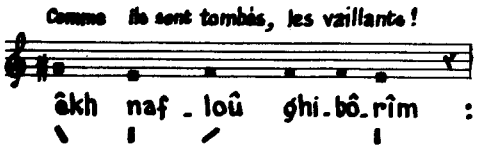
ELEGIE DE DAVID – II SAMUEL ; Chap. I, verset 19 :



(1) *A. Machabey, La Musique des Hébreux, in : S.I.M. (1912), p. 5.*

(2) *La psalmodie, rappelons-le, obéit à des lois rythmiques différentes, mais tout aussi appropriées.*

(3) *Cf. Complément II.*



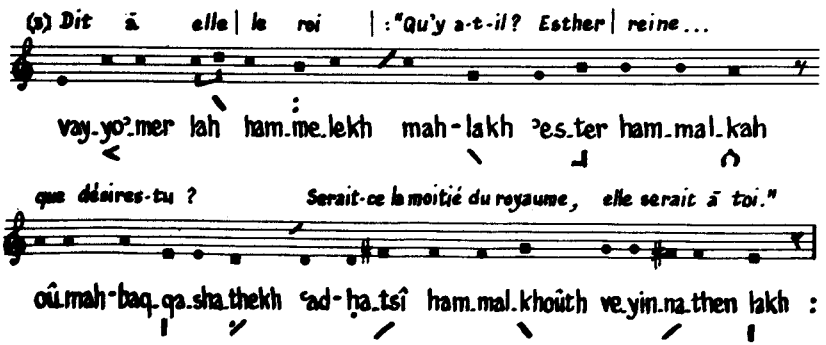
- reprenons la musique seule, pour bien saisir l'équivalence. *Celle-ci est* totale. *Au point de la mélodie correspondant au mot « Israël », la phrase musicale, mise à part, réclame un arrêt moyen, une césure ; quatre notes plus loin, sous le mot « halal », un arrêt plus prolongé est exigé ; à sa terminaison, qui correspond à la fin du verset, l'arrêt est exigé, plus prolongé encore.*

Tout verset en prose présente cette *hiérarchie* du temps d'interruption entre ses divers membres de phrases, dictée par sa physionomie particulière (1). Et la monodie détachée en témoigne avec autant de force.

D'autre part, remarquons que les quatre premières notes se groupent naturellement ; elles sont musicalement « liées ». Les mots, ici encore, n'ont pas à intervenir pour faire sentir la corrélation entre ces notes et les quatre suivantes, également liées entre elles. Si l'on reprend l'exemple accompagné de mots, on constate que le sens verbal réclamait cette coupe.

Ce n'est pas une réussite particulière à cette phrase musicale. La corrélation est *constante* entre la cantilation Biblique et le texte qu'elle enveloppe. *Jugeons-en encore dans cette autre phrase, aux subtiles sinuosités :*

ESTHER ; Chap. 5, verset 3 :



En ce verset, chaque hémistiche est composé de deux parties , que la phrase musicale, détachée, restitue *de toute évidence.*

Equivalence de pensée, équivalence de forme ; œuvre créée pour être un complément ...

---

(1) *L'arrêt marquant la fin du verset étant, en principe, toujours le plus long.*

Combien de nos mélodies classiques, et des plus choisies, se passent de cette équivalence totale. C'est qu'en elles, la musique prime. On pourrait presque supprimer les paroles et les exécuter instrumentalement !

La cantilation Biblique souffre mal d'être dégagée du texte qu'elle illustre. Si elle en épouse littéralement les inflexions syntaxiques, c'est qu'ainsi faite, elle intervenait jadis pour ponctuer le texte. La ponctuation a sa notation dans nos langues modernes ; les signes nous guident pour interrompre le discours, pour élever ou abaisser le ton : point, point-virgule, etc ... ; ils appellent les silences plus ou moins prolongés. Ici, c'est la *musique* qui remplit cet office, par son seul pouvoir expressif ; celui-ci amplifiant de plus le sens des versets.

A ces pratiques archaïques, nous devons cette prosodie exemplaire. Combien les inflexions vocales désordonnées dont nos « hazanim » affublent les lectures Bibliques sont éloignées de cet art ! Pour atteindre cette transparence *il faut, non seulement une unité musicale indéniable, mais aussi une* compréhension totale *du verset à exprimer par le chant pur. Il faudrait la candeur de l'ignorance pour minimiser cette réussite parfaite ; elle requiert l'art consommé, le génie poétique et aussi une largeur de vue exceptionnelle.*

Aussi, par ces qualités conjuguées, la phrase musicale, appliquée des siècles plus tard à la reprise d'un même verset, non seulement en précise la forme syntaxique, au-delà de la ponctuation en usage par la suite, mais elle exhale l'âme même, si particulière, l'état d'esprit hors d'elle insaisissable, qui ont dicté ces paroles.

CHAPITRE VI

LES SIGNES SUPERIEURS COMPOSES

Ce sont des mélismes, eux aussi subordonnés aux degrés constitutifs ...

— Signes d'usage courant. 275

— Trois signes très rarement rencontrés dans le système prosodique 290

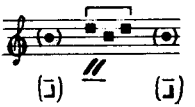
— Un ultime critère : le *Décalogue* 291

Nous voilà initiés au rythme particulier de la prosodie Biblique, qui échappe à la « *mesure* » et aux signes de mesure. Nous pouvons avec sérénité aborder les derniers signes de ce système : les signes supérieurs *composés.*

La forme de ces signes suggère que chacun d'eux est le symbole d'une *figure mélodique*, d'un mélisme, plutôt que celui d'une simple note ajoutée.

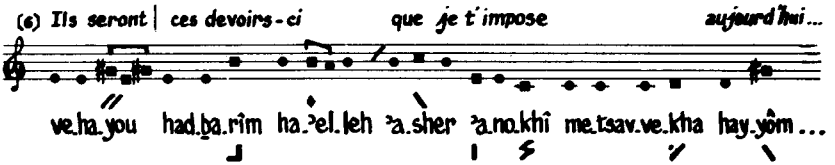
Le plus expressif de tous, en ce sens, sera ce signe que nous connaissons en partie, puisqu'il se présente doublé :

Son effet, lui aussi, sera *doublé* , double incursion à la tierce supérieure du degré constitutif en cours :



Ce mélisme, vu l'intervalle répété de tierce ascendante qui le compose, est doté d'une certaine valeur impérative, lorsqu'il est utilisé à propos :

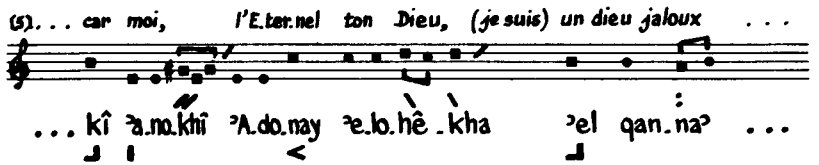
« ECOUTE ISRAEL » - DEUTERONOME ; Chap. 6, verset 6 :



Il est à remarquer que le sens musical, ici, appelle un aboutissement sans retard au 3ème terme. Un rythme spécifique s'attache naturellement aux mélismes. (cf. p. 309).

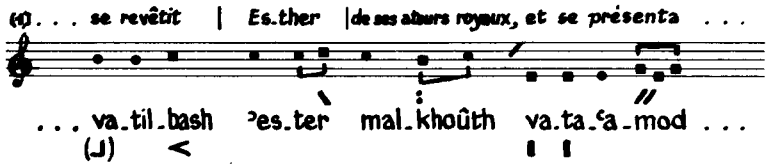
C'est sa position sur le 1er degré *du mode* dorien-chromatique *qui lui confère, semble-t-il, cette puissance peu commune ; plus ou moins accentuée, du reste, par le contexte :*

LE DECALOGUE - EXODE ; Chap. 20, verset 5 :



Ce signe acquiert une tout autre valeur — bien que posé de même sur la tonique — lorsqu'il apparaît dans le mode *hypodorien* (notre mineur diatonique) :

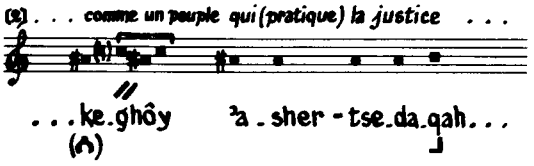
ESTHER ; Chap. 5, verset 1 :



En cet exemple en effet, la grâce le caractérise. Il rend presque tangible l'ampleur « voltigeante » des atours somptueux de la Reine Esther ... ; il est vrai que les deux tierces qu'il symbolise sont alors plus resserrées, mineures.

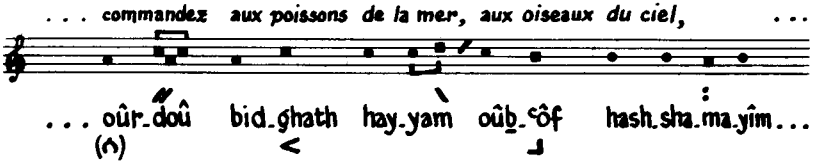
En des rapports approchants (deux tierces diminuées), il joue maintenant, sur le 4ème degré d'un mode différent, le rôle d'un *index pointé :*

ISAIE ; Chap. 58, verset 2 :



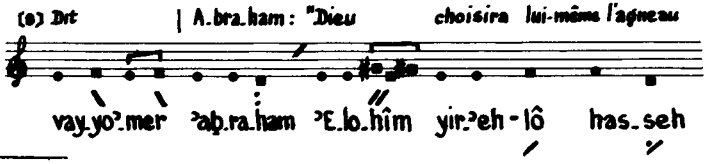
Mais sur le *même degré* (les deux tierces étant mineures) il peut apparaître doté d'un dynamisme aussi puissant que tout à l'heure, dans le mode dorien-chromatique (exemple du *Décalogue*, où les tierces étaient majeures) :

LA CREATION - GENESE ; Chap. I, verset 28 :

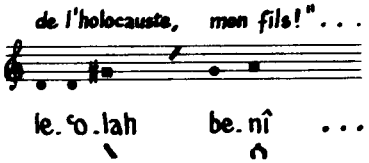


Tout dépend, en fait, de sa situation dans le contexte, faite d'impondérables. Loin de souligner un ordre péremptoire, ne le voit-on pas caractériser ici, pour notre surprise, un abandon presque fataliste à la volonté du tout-puissant ? (1) :

LE SACRIFICE D'ABRAHAM - GENESE ; Chap. 22, verset 8 :



(1) *Pourtant, il est alors placé sur le premier degré du mode dorien-chromatique : là où, dans le Décalogue, nous le signalions pour sa puissance !*



Bien qu'échappant à l'analyse, l'à-propos de sa présence s'affirme chaque fois qu'on le rencontre.

A noter qu'il est très souvent présent dans les Livres de Jérémie et de Néhémie.

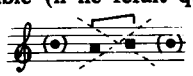
Observons les éléments de cette figure plus complexe : deux points superposés, suivis d'une barre verticale (rappelons à ce propos que la lecture des signes hébraïques s'effectue de droite à gauche).

Les deux points superposés symbolisent, nous en avons apprécié l'effet, le degré inférieur voisin du *degré constitutif* momentanément interrompu.

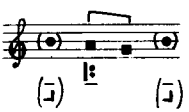
C'est donc la *seconde inférieure* de ce dernier qui sera point de départ du mélisme.

Nous voyons, dans le trait vertical, un effet de *mouvement*. Trois des signes composés, présentement étudiés, en sont pourvus : ; et leur étude apporte les mêmes conclusions, qui se confirment inopinément par ailleurs (1).

Certes, rien n'indique, dans le cas présent, le sens *ascendant* ou *descendant* de cette ligne verticale. Mais le mouvement ascendant n'aurait pas de valeur mélodique appréciable (il ne ferait qu'anticiper la résolution, sans plus) :



Par contre, le mouvement descendant donne une physionomie particulière à la formule :



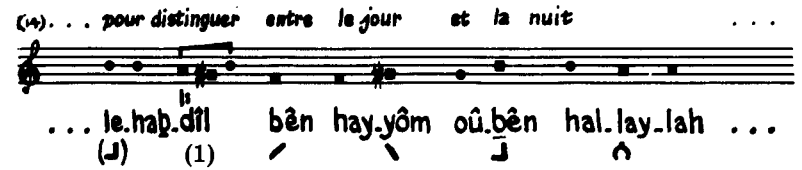
Cette sorte de « *recul* » mélodique présente toujours une transition heureuse au sein des phrases musicales en lesquelles il prend place ; mais curieusement de plus,il confirme le sens des paroles qu'il souligne.

---

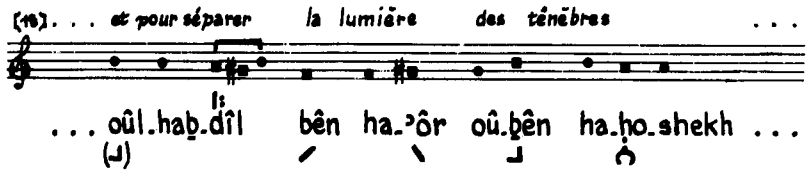
(1) *Volontairement, nous passons sous silence, dans notre étude technique, la stupéfiante confirmation donnée à notre Clé par l'étymologie.*

Le voici dans deux des versets les plus significatifs du 1er chapitre de la Genèse : le *récit de la Création*, qui ne souffre guère d'ornements de simple apparat ; c'est le même mélisme, mais aussi la même phrase mélodique :

LA CREATION - GENESE ; Chap. I, verset 14 :



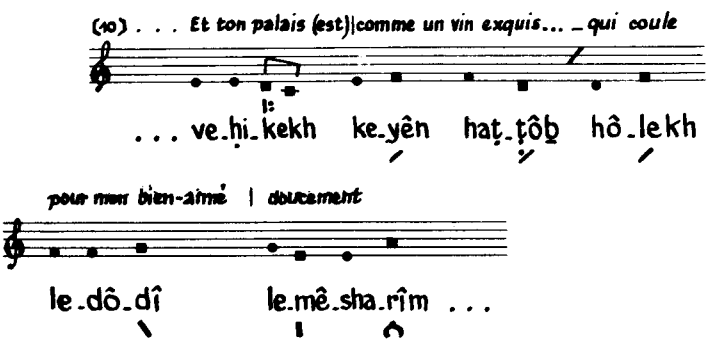
(La Création) - verset 18 :



Le mot *oûlhavdîl* (séparer, distinguer ...) est mis certainement en valeur par cette sorte de « fossé vocal » qui se creuse, à l'aide de ces deux degrés inférieurs, successivement abordés.

En un sens tout différent, le mot *veḫikekh* (et ton palais) est en quelque sorte « mis à part » comme les deux précédents, par le même mouvement de recul :

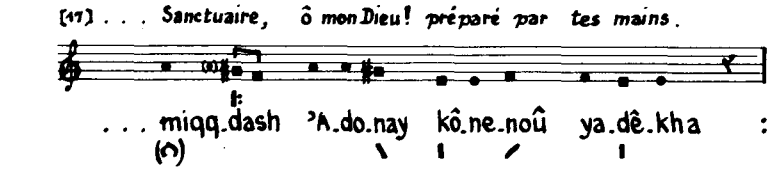
LE CANTIQUE DES CANTIQUES ; Chap. 7, verset 10 :



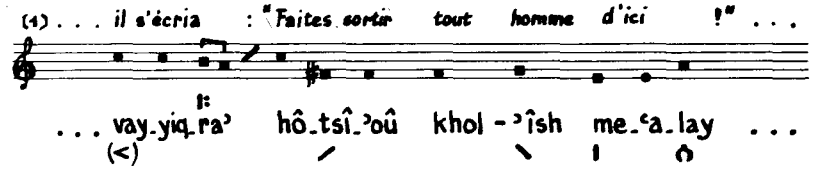
Cette même figure mélodique met encore en relief — comme il convient — les deux mots qu'elle accompagne, dans chacun des deux versets suivants. Elle les singularise, au sein de la phrase :

(1) *La résolution s'effectue en cours de cette dernière syllabe du mot, un degré nouveau apparaissant au début du mot suivant (nous traiterons bientôt ce sujet en détail).*

CANTIQUE DE LA MER ROUGE - EXODE ; Chap. 15, verset 17 :

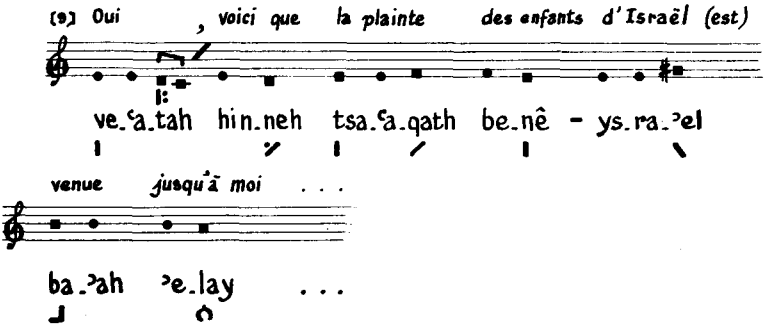


JOSEPH - GENESE ; Chap. 45, verset 1 :



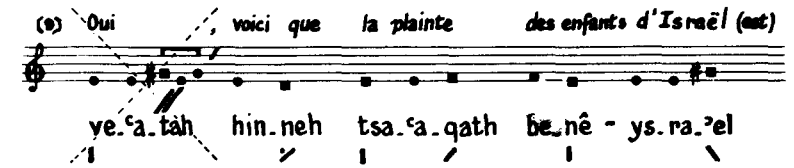
C'est, malgré l'apparence, dans un sens analogue qu'agit le mélisme en ce mot ve'ata *prononcé « à part soi » par le Créateur, en sa décision d'arracher Israël à la contrainte de l'Egypte :*

LE BUISSON ARDENT - EXODE ; Chap. 3, verset 9 :

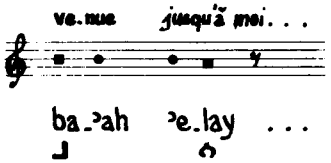


Il n'y a, à ma connaissance, aucun exemple où la présence de cette figure mélodique si caractéristique puisse alourdir la phrase musicale, ou se trouver en contradiction avec le sens des mots (1). Et pourtant, l'à-propos d'un mélisme déterminé dans une phrase n'est pas un fait banal ; modifions intentionnellement la valeur du signe identifié ; remplaçons-la par celle du précédent mélisme , ▬ :

Le même texte mal interprété :



(1) *On en juge particulierement dans le Livre d'Ezra, où ce signe apparaît fréquemment.*



- quelle prétention en résulte, agressive, peu digne de l'interlocuteur insigne qui donna à Moïse cette affirmation ! Le sens est déformé.

Toute interversion notoire de la valeur de chacun des autres signes provoquerait de tels non-sens.

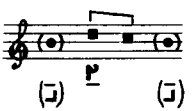
Examinons maintenant ce signe nouveau, composé d'un *demi-cercle* surmontant une *hampe* verticale : .

De même que dans le cas précédent, la ligne verticale apparaît comme *constituant sa terminaison.* Mais le sens descendant de cette ligne verticale n'offre ici aucun doute.

Ce demi-cercle s'assimilera d'emblée à ou ou leurs équivalents : et , que nous connaissons bien ; la ligne terminale descendante symboliserait un retour au degré constitutif, momentanément abandonné.

Dans cette hypothèse, il faut abandonner l'analogie possible avec , car la résolution de cette appoggiature est *immédiate* et ne nécessite pas d'indication complémentaire.

Mais est-il illogique d'assimiler le demi-cercle par lequel débute le signe, s'ouvrant vers le haut : , au signe tourné vers la droite, qui a représenté jusqu'ici un troisième degré supérieur (constitutif ou de passage)? La position du demi-cercle serait née en considération de la ligne terminale. Ainsi posé, la continuité du signe (j'entends, le mouvement conjoint) est équivoque : ; mais de cette façon : le mouvement descendant s'affirme sans ambiguïté succéder au degré de départ :

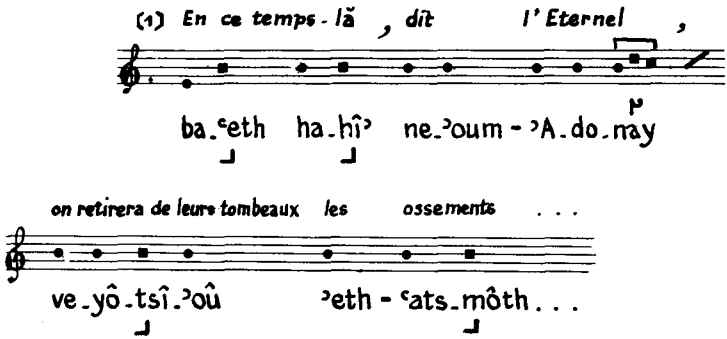


Cette boucle supérieure apparaît rarement ; et qui plus est, rarement isolée.

Notons que les mots qu'elle accuse ne sont pas particulièrement expressifs.

En l'exemple suivant, sans se singulariser, elle évite la monotonie à une mélodie, voulue d'autre part monocorde :

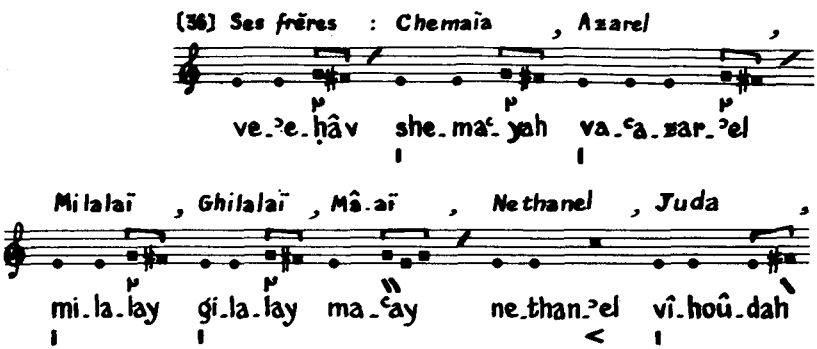
JEREMIE ; Chap. 8, verset 1 :



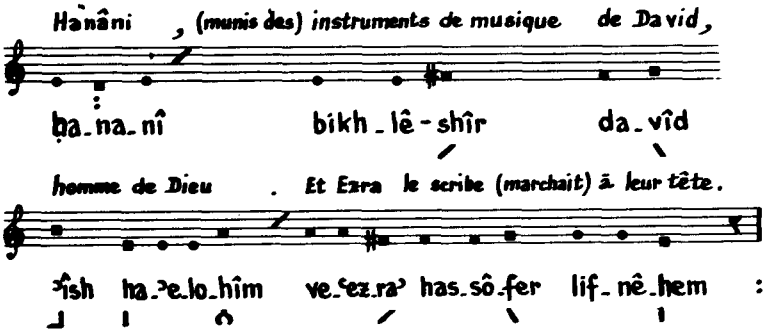
C'est donc aux abords d'un autre mélisme que se présente en principe ce signe, vu son effet peu marquant ; et, apparemment, il est sans histoire ... Pourtant, il m'est donné d'en citer un exemple remarquable, trouvé providentiellement, au cours de cette rédaction.

Il s'agit d'un verset du Livre de Néhémie. Le signe en question n'y figure pas moins de cinq fois à la file ! Là comme ailleurs, le sens que je lui ai attribué se confirme, et grâce à sa répétition, de manière éclatante (1) :

NEHEMIE ; Chap. 12, verset 36 :



(1) *Nous donnions, p. 141, un passage des Chroniques, dont la corrélation avec ce verset est évidente, et qui comporte presque la même mélodie, employant le même signe* ᴾ *, plusieurs fois de suite.*



A l'énumération ci-dessus convenait particulièrement bien ce mélisme Après s'être cinq fois reproduit, scandant le mouvement de la procession sans transition aucune, ne laisse-t-il pas la phrase, toujours légère, se conclure mélodieusement dans le souvenir de David, le chantre inspiré, sous la conduite éclairée d'Ezra « *hasopher* » ? (1).

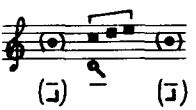
C'est d'une diagonale ascendante, terminée par un petit cercle, qu'est formé ce signe suggestif : (qui du reste a son équivalent dans l'inverse :).

Le mouvement s'élève apparamment par degrés conjoints, pour aboutir à une note déterminée.

Cette note d'aboutissement ne paraît être la tierce supérieure, déjà symbolisée par dans le composé .

Du reste, cette position de la ligne, en diagonale, n'évoque-t-elle pas une suite de plus de deux sons ? les lignes droites déjà utilisées en comportant deux.

Elle en comptera effectivement *trois*, y compris la note d'aboutissement. C'est donc à la quarte ascendante du degré constitutif en cours que nous fait aboutir cette figure ; puis celui-ci est réintégré selon la règle :



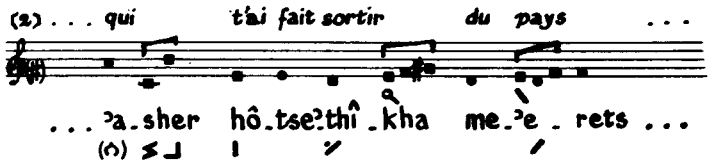
Cet élan de la voix, qui peut s'apparenter à certaines conjonctures déterminées, ne convient certes pas à toutes circonstances. Or, il faut constater que c'est toujours dans des conditions qui lui sont particulièrement favorables — qui en quelque sorte l'explicitent — que se présente cette figure mélodique.

Presque uniquement placée en fin de mot, elle accuse souvent un texte

(1) « *Le savant* ».

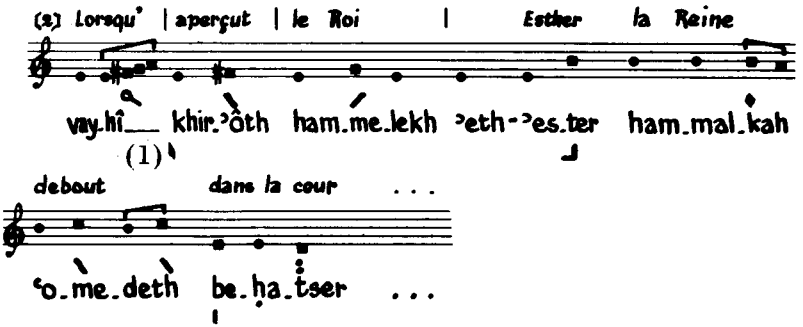
verbal ayant trait au mouvement ; cet extrait du début du *Décalogue* (cf. p. 169) le souligne particulièrement :

LE DECALOGUE - EXODE ; Chap. 20, verset 2 :



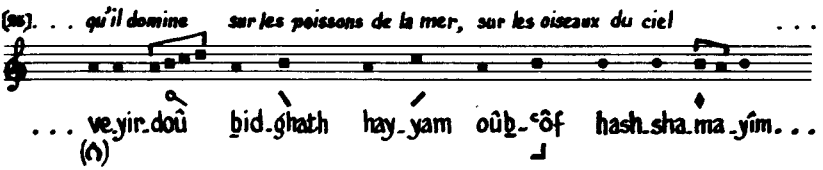
..... ce ne peut être qu'un mouvement des yeux :

ESTHER ; Chap. 5, verset 2 :



..... Mais ce peut être aussi quelque démonstration de puissance, qu'à merveil le elle souligne :

LA CREATION - GENESE ; Chap. I, verset 26 :



Ces quelques exemples rassemblés n'ont pas été péniblement recueillis ... ; ce sont *tous les textes* où apparaît ce signe qui se voient, par la formule attribuée, accusés avec une précision et une finesse sans égales. Et cette concordance est d'autant plus confirmée que le signe est largement utilisé, au cours des vingt-et-un livres ...

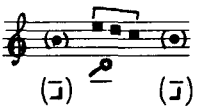
Ce qui est saisissant, nous l'avons relevé (cf. p. 168), c'est que diverses tra-

(1) *Lorsque le signe n'intervient qu'au cours de la syllabe, le mélisme également (cf. p. 312).*

ditions orientales donnent une interprétation identique à celle que nous attribuons à ce signe (pas constante, il faut le concéder) ; alors que les interprétations les plus dissemblables sont distribuées aux autres signes. Le fait, en l'occurrence, s'avère probant ; non seulement pour la bonne traduction mélodique de cette figure graphique, mais aussi pour celles qui s'y rattachent...

Un pas de plus dans notre étude nous confirme — bien que ce soit superflu — la bonne traduction mélodique du précédent signe.

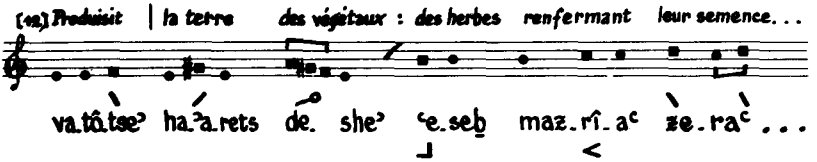
Etant donné qu'existe son opposé : commençant, lui, par le petit cercle pour se terminer par la ligne diagonale (alors descendante), quoi de plus naturel que de lui donner l'interprétation inverse ! soit le *départ* du mélisme sur le 4ème degré supérieur du degré constitutif, et le mouvement conjoint *descendant* rejoignant celui-ci :



Corroborant cette double traduction sonore des deux signes, la présence du dernier se signale, non à la fin des mots, comme c'est le cas pour le précédent, mais au début. Et cela est bien normal. Un effet de quatre notes ascendantes sur le début d'un mot serait en général médiocre ; je n'en ai pas trouvé d'exemple ; mais je gage que s'il en existe, le mot visé doit exiger un accent bien inattendu !

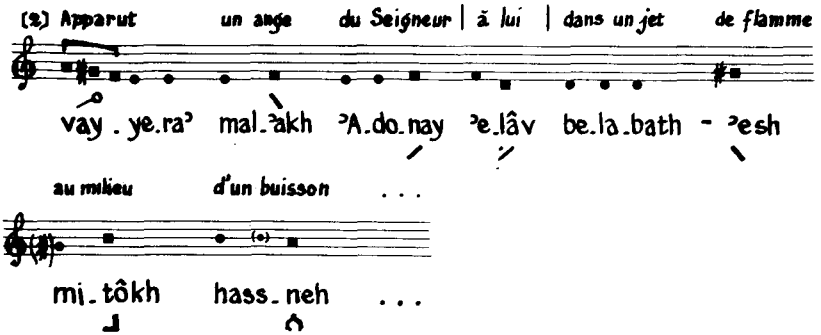
Au contraire, le mouvement mélodique descendant se prête à des expressions très diverses. Il confère au degré d'aboutissement une valeur non dépourvue de nuances :

LA CREATION - GENESE ; Chap. I, verset 12 :



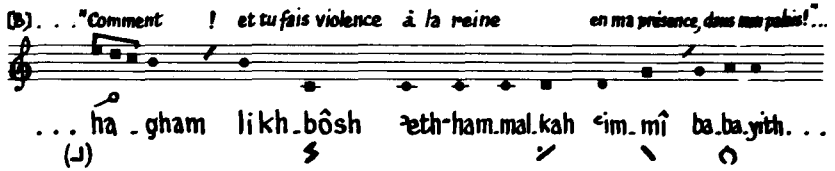
Souvent, le verset lui-même débute par ce signe ; et cela est plausible, même si le caractère de la phrase est par ailleurs empreint de mystère :

LE BUISSON ARDENT - EXODE ; Chap. 3, verset 2 :



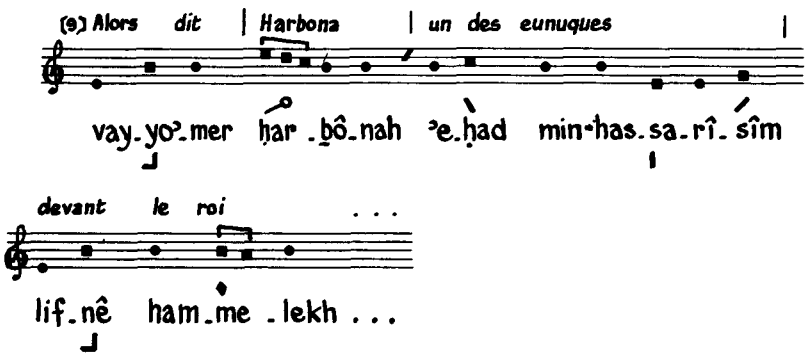
Mais cette ligne mélodique remplit tout aussi bien son rôle si le mot qu'elle affecte est en quelque sorte interjeté, comme celui-ci :

ESTHER ; Chap. 7, verset 8 :



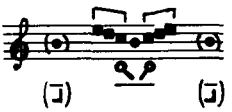
Et elle est encore désignée pour amorcer seulement une remarque qui — pour n'être qu'incidente — n'en sera pas moins de fatale augure :

(Esther ; Chap. 7) - verset 9 :



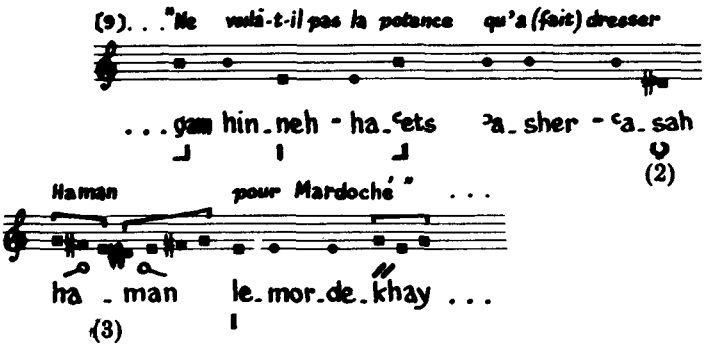
Cette souplesse d'expression, comme celle de la précédente formule, n'est-elle pas extraordinaire ? Pourrait-on les intervertir sans dommage ? Non ... il est inutile d'en donner les preuves.

Le plus curieux est de voir ces deux signes se grouper pour composer un double mélisme, en de rares versets . Et bien entendu, on est anxieux de découvrir comment le mouvement mélodique, auquel ce *conjugué* donne naissance, se comporte dans le contexte :



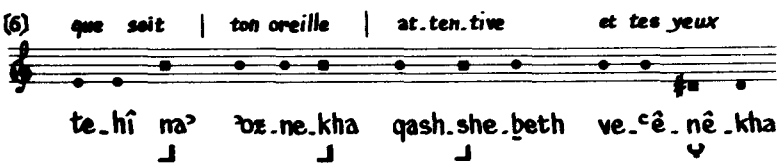
En ce cas, comme en tout autre, l'effet s'adapte parfaitement à la phrase et cela, il faut le dire, malgré sa bizarrerie. En ce texte en effet,suite du précédent exemple, l'exceptionnel mordant des paroles se plaît maintenant à cette sinueuse vocalise :

(Esther ; Chap. 7) - verset 9, suite :



Mais il ne faudrait pas en conclure que celle-ci ne convienne qu'à ce genre particulier d'expression ; en témoignage, cette ardente prière, tout aussi bien mise en valeur :

NEHEMIE ; Chap. I, verset 6 :

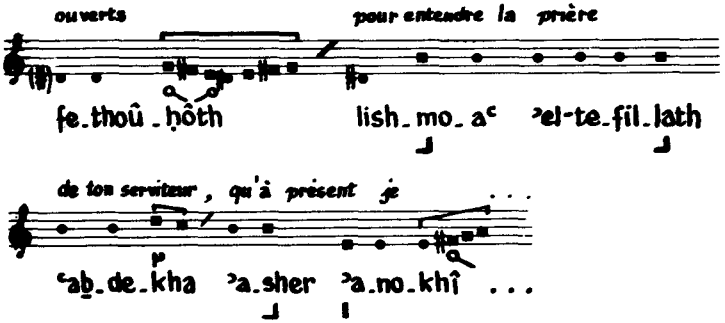


---

(1) *Il serait illogique, on le comprend, d'interpréter différemment ce conjugué.*

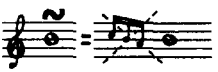
(2) *Le signe* ◡ *appartient en fait au système psalmodique ; son emploi est rarissime dans les vingt-et-un Livres (cf. p. 290).*

(3) *Ici, les deux signes n'affectent pas la même syllabe, comme c'est le cas dans l'exemple suivant.*



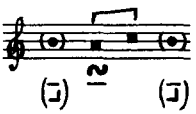
⌒

Voici un signe qui nous est familier : ⌒ . Il appartient à la notation ornementale classique. C'est le « gruppetto », sorte de *va-et-vient* autour du degré auquel il s'applique :



Il était déjà utilisé par les musiciens de la Grèce antique, avec le même sens.

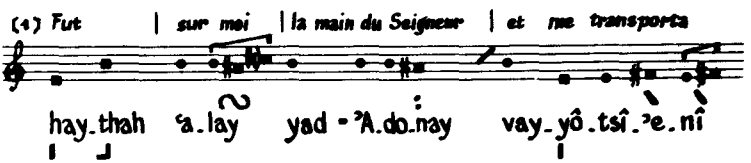
Il n'a pourtant qu'une *valeur analogue* dans la notation qui nous occupe. Tout d'abord, par le fait qu'il se lit avec le mot hébreu, de droite à gauche, ce signe sera interprété dans cet autre contexte de manière *inverse* : la note *inférieure* intervenant avant la note supérieure. De plus, la note pivot s'efface entre les deux termes inférieur et supérieur ; eux seuls subsistent :

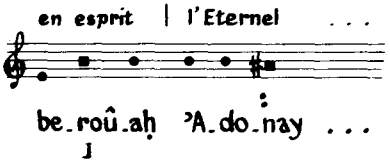


Cette détermination, on s'en doute, n'est pas improvisée. Elle est le résultat d'une longue expérimentation. Ainsi seulement, le mélisme s'insère avec naturel et avec bonheur dans tous les versets où il se présente.

C'est en la quasi unanimité des cas qu'il est placé *en fin de mot*, dans le présent système. Il y apparaît très rarement seul ; et j'ai eu peine à trouver cet exemple :

EZECHIEL ; Chap. 37, verset 1 :



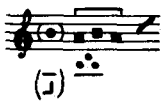


Cet autre mélisme : n'est jamais bien loin lorsqu'on quitte le précédent : : il est en quelque sorte son complément. Et si le signe peut se présenter seul, par exception (1), cela n'est pas le cas pour le signe nouveau que nous abordons. Pour ma part, je ne l'ai pas encore aperçu sans qu'il n'ait été annoncé par son sinueux prédécesseur.

Il rappelle un autre signe, de nature vocalique lui, qui figure abondamment sous les mots :

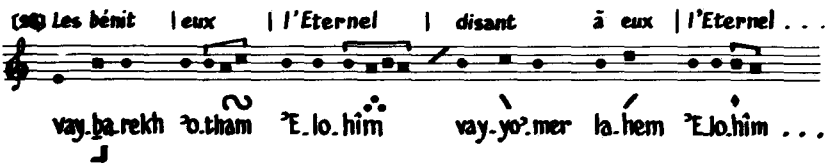
Il s'en distingue tout d'abord par sa position *supérieure*. Mais on remarquera qu'il n'a pas exactement la même forme, malgré la ressemblance : ( ) : les deux points horizontaux du signe de la voyelle sont suprieurs ; ceux du mélisme sont inférieurs.

En rapport des autres « *te'amim* » sa forme s'apparente à celle de l'appoggiature à la seconde inférieure : ; *la figure mélodique qu'il symbolise*, également. Mais il y touche par deux fois (les deux points inférieurs justifiant ce retour) :



Cette complémentarité est un cas unique, qui laisse assez perplexe. Il ne s'agit pas en effet d'une formule mélodique unique, *en deux groupes distincts , puisque ces « inséparables » peuvent en fait être espacés par un ou même plusieurs signes, inférieurs aussi bien que supérieurs. Ainsi, cette sorte d'oscillation s'effectue parfois en rapport d'un degré pivot :*

LA CREATION - GENESE ; Chap. I, verset 28 :

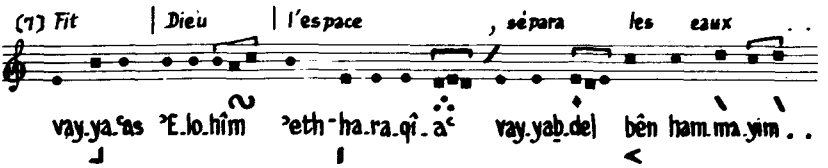


- et les deux formules se complètent parfaitement. La ligne mélodique qui en résulte, ici, est empreinte de majesté.

(1) *Dans la prosodie, précisons-le.*

Mais le combiné peut débuter aussi sur un degré élevé pour conclure, plus bas dans la voix, sur un degré quelconque :

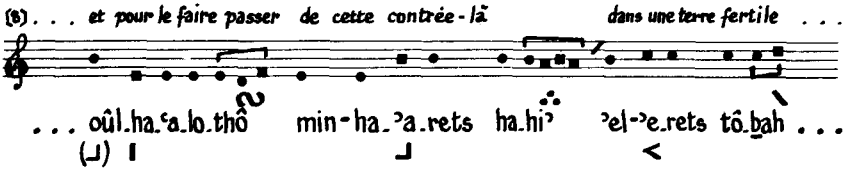
(La Création - Genèse) - verset 7 :



loin d'altérer le sens de la phrase, le double mélisme renforce, en ce verset, la sensation de l'espace créé.

En réalité, il n'y a pas de rapports déterminés de hauteur dans l'enchaînement des deux figures ; la première peut être même placée plus bas que la seconde :

LE BUISSON ARDENT - EXODE ; Chap. 3, verset 8 :



l'effet, toujours, est satisfaisant : les deux formules auxquelles nous nous sommes arrêtés restent mélodiquement « enchaînées » dans toutes les situations. Et c'est précisément une formule semblable qu'appelait ce conjugué (1).

Le lecteur aura remarqué la position particulière des deux signes : toujours au milieu d'une courte phrase incidente, pour le premier : ∾ ; toujours en fin de ce membre de phrase, pour le second : ∴ . C'est un cas particulier que nous traiterons au chapitre suivant (2).

Trois signes très rarement rencontrés dans le système prosodique.

Voici enfin trois signes que l'on ne rencontre qu'exceptionnellement dans

(1) *Il apparaît très fréquemment dans le Livre de Néhémie. Par contre, certains Textes (souvent d'essence poétique) ne le comportent pas : Elégie de David, Esther, chap. 5, Cantique des cantiques, chap. 7 etc ... etc ...*

(2) *Cf. p. 309.*

les vingt-et-un livres qui utilisent le système prosodique.

Les deux premiers : et , appartiennent au système psalmodique . *Leur valeur ne varie pas* ; nous les étudierons donc en abordant le second système.

Le dernier : , appartient exclusivement au système prosodique ; mais il n'apparaît que quatorze fois ... c'est fort peu, en comparaison des autres.

Après l'avoir suivi, dans ses divers contextes, il faut se résoudre à le ranger parmi les mélismes, malgré sa position *inférieure.* Il a pour base le 2ème degré, mais **doublé**. Aucun signe inférieur (degré constitutif) ne peut être doublé. Ce signe, cela saute aux yeux, s'apparente à , dont nous connaissons bien le sens. Mais le *retour intermédiaire au degré constitutif* ne peut être envisagé quand le signe est appliqué à un degré lui-même constitutif...

Une explication se précise, lorsqu'on s'aperçoit que ce signe n'apparaît que dans des situations bien déterminées et similaires:

1) il suit toujours le 6ème degré inférieur : ;

2) il conduit toujours (sauf une fois où il demeure sur place) au 3ème degré, qui lui-même précède immédiatement ou de peu la tonique.

L'observation de toutes les phrases, en lesquelles ce signe annonce la conclusion, démontre finalement qu'il s'agit d'une double abréviation conventionnelle :

- le 1er : symbolise un 2ème degré constitutif ;

- le 2ème : marque l'appoggiature supérieure de ce degré (signe habituellement placé *au-dessus* du mot). (1)

Ainsi se conjuguent les **deux sens** que prend ce signe, en ce doublé suggestif :

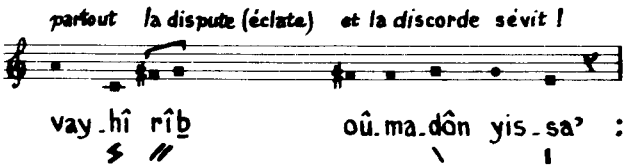
Dans tous les textes où le signe se présente, l'interprétation donnée ci-dessus est satisfaisante, comme il apparaît ici :

HABACUC ; Chap. I, verset 3 :

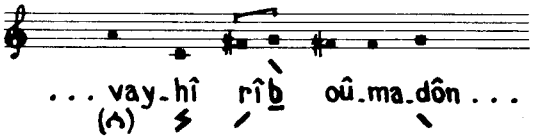
(3). . . *l'oppression et la violence (triomphent) sous mes yeux ;*

. . . ve - shod ve - ḥa - mas le - neg - dî

(1) *Dans la direction inverse* *étant donné la position supérieure.*



Le graphisme normal aurait été :



En fait, c'est donc plus une économie de mouvement (*de la main*) (1) que de signes ...

Un ultime critère : LE DECALOGUE.

Tous les signes composant le système prosodique sont maintenant identifiés. Il n'est pas déplacé de jeter sur ces interprétations un regard lucide.

Pour les signes inférieurs, degrés fondamentaux, aucun doute n'est possible quant à la rigoureuse exactitude de leur identification : si l'une d'elles devait être remise en question, toutes les relations entre le degré concerné et les autres degrés le seraient en même temps ... et le système s'écroulerait. *Mais ce serait détruire la vie !*

Les signes supérieurs simples, les degrés subordonnés qui s'intègrent si totalement à la mélodie formée par les signes inférieurs, *appellent les mêmes conclusions.*

Pour les mélismes, l'assurance est moins péremptoire, semble-t-il a priori. Ceux-ci apparaissent moins fréquemment que les signes principaux. Des concordances fortuites auraient pu se produire, liées au hasard du choix des exemples, et créer ainsi une fausse situation. La réponse qui s'impose est celle-ci ... La mise à l'épreuve de ces interprétations retenues n'a pas — on s'en doute — été bornée aux seuls exemples figurant dans ces pages. *Nulle part ailleurs, en les innombrables textes parcourus, elles ne se trouvent en défaut.*

Cette concordance évoque celle du *puzzle*. Dans ce jeu de la reconstitution, lorsqu'une des petites figures à forme cisaillée s'encastre sans entrave dans la place présumée, découpée elle aussi de façon particulière, c'est qu'elles étaient bien destinées l'une à l'autre.

En ce qui nous préoccupe, le *jeu*, quoique *bien plus complexe*, n'en est pas moins probant. C'est la multiplicité des concordances qui s'impose. *une for-*

(1) ... *Du geste, en chironomie.*

mule déterminée se glisse dans la monodie, non seulement sans attirer malencontreusement l'attention, mais en complétant heureusement le modelé de la phrase tonale : le fait est très remarquable *(une mélodie convenablement équilibrée n'est pas une coïncidence négligeable). Mais de plus, l'inflexion provoquée sur des mots déterminés par cette figure mélodique, non seulement ne choque pas, mais est en corrélation avec le sens verbal :* c'est un puissant garant qui s'ajoute ... *Et ces deux qualités, précieuses et indispensables, réapparaissent chaque fois que le signe se présente,* le doute n'est plus permis.

Il faut convenir que les mélismes de cette monodie sont *sobres* et *concis* ; et que d'autre part ils sont — chacun à sa manière — *facteurs d'expression.* C'est ce qui a permis de déceler leur sens.

Cette reconstitution n'aurait pas été possible s'il s'était agi de sinueuses vocalises destinées à embellir la phrase, dans le genre « *bel canto* ». Mais reconnaissons que cette monodie, que nous avons appris à connaître, n'aurait eu que faire d'éléments surajoutés, purement ornementaux. Modèle d'efficience, de tact et de sobriété, c'est par son contenu qu'elle s'impose, et non par la forme.

De cette scrupuleuse restitution, la Bible elle-même nous offre le plus inattendu des critères : c'est le DECALOGUE (cf. p. 169).

En ses versets — ce qui ne se produit pour aucun autre texte — les signes inférieurs et supérieurs s'entrecroisent, se chevauchent, se superposent même ! Que peut-il résulter d'une telle mêlée ?

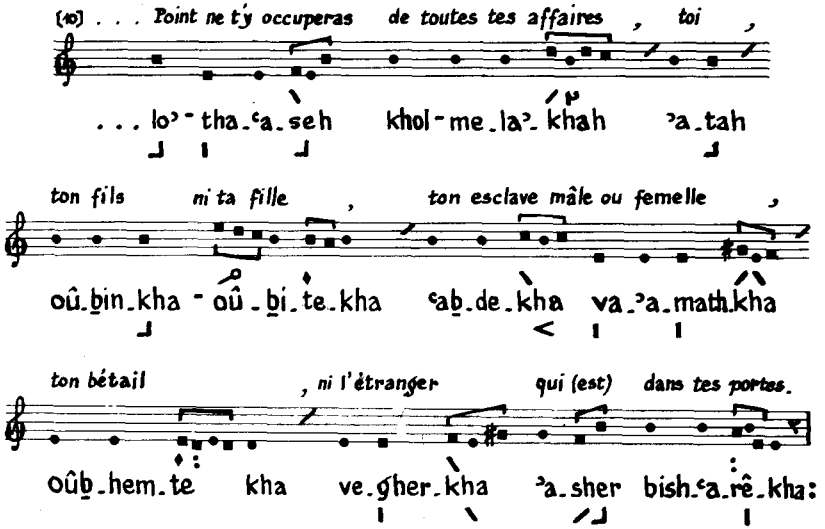
La tradition abandonne la partie ; la valeur mélismatique qu'elle confère indistinctement à tout signe, inférieur ou supérieur, ne lui permet pas d'expliciter la présence simultanée de deux signes similaires, superposés. C'est pourquoi les « hazanim », lorsqu'ils abordent la lecture du Décalogue, *se bornent à n'interpréter, en telle circonstance* que les signes inférieurs ; *en telle autre* que les signes supérieurs ... *Nous n'insisterons pas sur cette preuve d'indigence ...*

Ce qui est extraordinaire, en contrepartie, c'est l'ultime critère que constitue ce texte unique, primordial, pour l'exactitude des interprétations données en ces pages.

Ces mêmes signes qui, généralement distribués avec une certaine parcimonie, forment les belles et expressives mélodies que l'on sait ... , maintenant *entremêlés, superposés,* forment toujours une musique parfaite, d'une expression tout aussi intense. N'est-ce-pas un bouleversant document, preuve indéniable de l'authenticité de ma Clé ?

Que l'on en juge par cet extrait :

LE DECALOGUE - EXODE ; Chap. 20, verset 10 :



Tous les versets du Décalogue, sans la moindre exception, sont merveilleusement mis en valeur par les mélodies qui jaillissent de ces symboles jusqu'ici oubliés (et la place des signes est rigoureusement respectée) (1).

Si ce n'était la preuve ultime de la précision des identifications qui se sont complétées et confirmées l'une l'autre, au cours de cette étude, comment expliquer ce dernier témoignage qui couronne l'ensemble ? (2) coïncidence... un miracle encore plus grand que tous les autres ?

Il semble plus rationnel de convenir que la prosodie Biblique était ... très, très proche de ces réalisations.

---

(1) *Cf. p. 169 et p. 59 : le Décalogue, extrait de la Bible Hébraïque, pour comparer.*

(2) *Bien entendu, nous ne faisons pas état, dans cette partie technique, de l'étymologie des valeurs symbolisées, qui confirme la Clé.*

CHAPITRE VII

SYNTAXE DE LA PROSODIE BIBLIQUE

Sommaire

1 - Particularités tonales 297

2 - Comment s'identifie une rythmique non mesurée 305

3 - Deux facteurs conformant la monodie la parachèvent 312

4 - Le voile soulevé sur la musique antique 316

1 - PARTICULARITES TONALES.

La structure n'est sommaire qu'en apparence.

Nous l'avons dit dès le début de cette étude, la structure de la prosodie Biblique s'apparente à celle de notre mélodie classique.

La phrase mélodique antique s'avère solidement étayée comme celle qui nous est familière sur les « *bons degrés* » de la tonalité : I - IV - V . Mais elle a ceci de particulier qu'elle *réintègre la tonique* à chaque fin de verset ... (1). Ajoutons à cela qu'elle ignore totalement le changement de tonalité et la *modulation.*

Qu'elle échappe allègrement à la monotonie, dans ces conditions combien précaires, tient du prodige. Mais ce prodige est un fait patent ! il mérite notre attention.

Que l'on impose à un compositeur moderne d'écrire ainsi, sans la moindre modulation — même si on lui concède l'appoint de l'harmonie — sa mélodie volera à ras de terre, les ailes coupées ... La prosodie biblique atteint les cimes de l'expression.

Examinons cette manière de faire qui, bien qu'archaïque, est capable de produire tant ... avec si peu.

Diversité des cadences.

Sous cet angle tonal,nous en avons déjà touché un mot,il faut remarquer l'extrême variété des cadences au cours du verset. Tout degré est en effet propice à la *cadence suspensive*... Chacun d'eux, lorsqu'on s'y arrête pour une césure, un repos, est un « point de vue » duquel on découvre la phrase sous un angle particulier.

Les anciens, comme il apparaît, ont admirablement exploité ce moyen simple de variété. Les contraintes de l'harmonie classique nous en ont écartés. La **modulation**, *que l'harmonie exige précise pour l'aiguiller à sa façon, requiert une axialité réduite. Tonique, dominante, quittées puis réintégrées en les diverses tonalités parentes : voilà, en gros, toute la structure classique... Il est vrai qu'elle bénéficie du vaste complément expressif que constituent les accords, compte tenu de leurs positions (*) si diverses. Toute une science ! Dieu sait avec quelle perfection les grands Maîtres ont utilisé ces moyens* **extrinsèques** *de nuancer la mélodie classique. La monodie antique les ignore, mais les moyens précaires mis à sa disposition, elle les exploite, on en a ici le témoignage, avec un art consommé.*

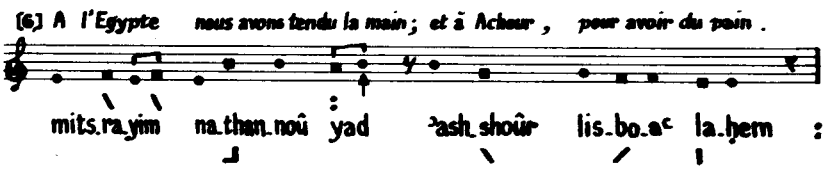
(1) *Citons pourtant cette exception : le Décalogue, verset 5.*

Aurait-on imaginé une telle sûreté de touche ? Le fait qu'ils aient utilisé la même echelle que la nôtre ne laissait pas supposer une pareille subtilité de la part des Anciens.

Nous l'avons entrevu dans les exemples de ce livre : ces cadences au sein du verset sont loin d'être stéréotypées. C'est *selon la syntaxe verbale* qu'elles interviennent de préférence sur certains degrés.

Ainsi, le chapitre 5 des *Lamentations* ne comporte aucune cadence sur le 4ème degré. Ce degré lui-même ne figure nulle part en ses 22 versets. Si l'on examine de près ce texte d'une douleur accablante, avec sa prosodie en mode *dorien*, on constate qu'un repos à la sous-dominante, au milieu de ces versets, ne conviendrait pas à la tension particulière qui le caractérise. Par contre, le 5ème degré, suspensif par excellence, marque chaque hémistiche premier des versets :

LES LAMENTATIONS ; Chap. 5, verset 6 :



Ce 4ème degré ne figure pas davantage dans l'admirable bénédiction consacrée (Nombres 6 - 24). Là encore, son apparition (on s'en persuade) romprait totalement le charme de cette mélodie, liturgique par excellence (1).

La diversité des cadences est grande au sein du verset, dans le dynamique Cantique de la Mer Rouge. En marge des repos normaux sur les 4ème ou 5ème degrés, certains s'effectuent sur le *6ème*, sur le *3ème*, voire même sur le *1er degré*. Cette diversité apparaît toujours en rapport du *sens particulier* du membre de phrase concerné, cela est sensible.

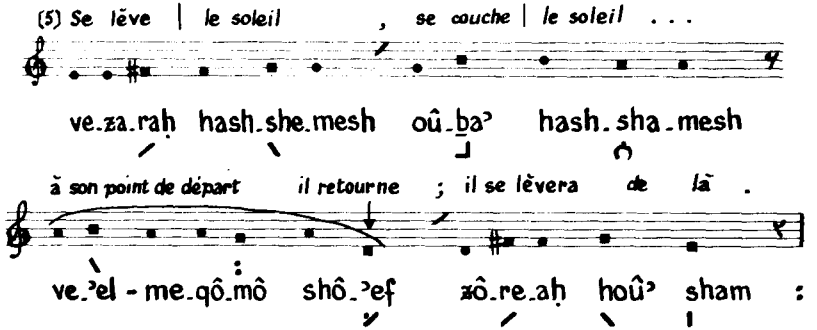
Dans ce cantique, on remarque qu'aucune césure n'est ponctuée par un 7ème degré ... très rarement par un second. Le 7ème degré n'en est pas moins propice à certaines cadences ; il confère à la monodie un sens *équivoque* ou *paradoxal* dont le parti a été exploité avec art par ces promoteurs du langage des sons (2) :

---

(1) *Cf. p. 242.*

(2) *Ce sens équivoque, on le comprend, n'aurait pas eu sa place dans le Cantique enthousiaste, cité ci-dessus ... (d'où l'absence constatée de cadence sur le 7ème degré).*

L'ECCLESIASTE - Chap. I, verset 5 :



Nous avons déjà rencontré une autre utilisation, non moins significative, de ce 7ème degré pour la cadence suspensive. (cf. p. 270).

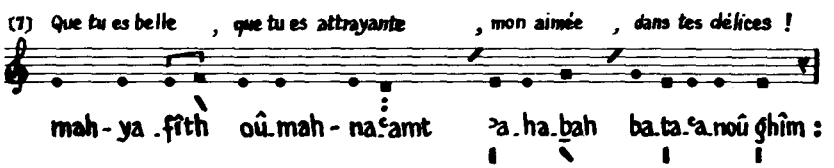
Que ce soit le fait d'une technique approfondie de l'expressivité ou de la pure intuition, les degrés marquant les diverses désinences verbales sont réellement appropriés.

Choix des valeurs composant la phrase.

Il en est de même des valeurs au sein des membres de phrases. Le choix des degrés, des formules, s'avère très subtil. Il n'est pas déterminé par la recherche de la *beauté mélodique* (bien qu'elle ne soit pas exclue). Sa motivation est autre. Tel ou tel degré est *effleuré* ou *marqué* selon la nuance très particulière qu'il apportera à l'unité de la phrase, en laquelle mots et sons coopèrent.

C'est ce dont témoigne cette touche infiniment légère, réduite à un minimum de mouvement mélodique :

LE CANTIQUE DES CANTIQUES, Chap. 7, verset 7 :



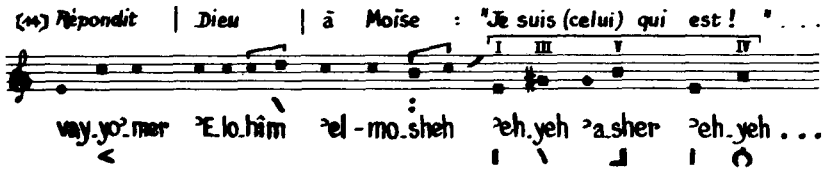
- la mélodie la plus chantante n'aurait pu rendre, avec autant de justesse, l'intimité des paroles. Qui plus est, elle en fait ressortir la spiritualité indicible, qui s'impose moins avec les mots seuls. C'est un effet génial, dans une totale simplicité de forme.

A l'opposé de la « nuance » légère ajoutée au texte par la musique, se situe l'exemple suivant (1) : les trois mots — sans doute les plus chargés de sens

(1) *Déjà cité pour son rythme caractéristique en correspondance avec les mots (cf. p. 268).*

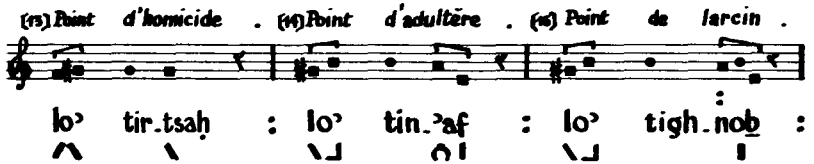
de la Bible entière — sont fortement mis en saillie par les *quatre degrés* les plus *puissants* de la tonalité ...

LE BUISSON ARDENT - EXODE ; Chap. 3, verset 14 :

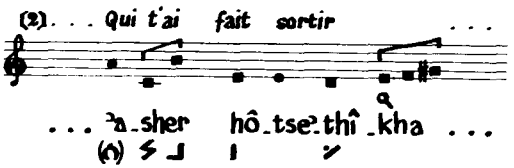


Il en est de même pour ces versets, fondement du Décalogue :

LE DECALOGUE - EXODE ; Chap. 20, verset 13, 14 et 15 :



L'expression est le perpétuel fondement de la mélodie. Son *ambitus* (*) lui-même est exploité pour « imager les mots » :



- sur le seul mot « *asher* » ce dessin caractéristique déjà cité (1) suggère à merveille la puissance transcendante du Créateur ... dominant son œuvre ; *au centre, en bas, en haut* : de toutes parts ...

Finalement, rien n'est ici l'œuvre du hasard, source d'imprécisions. Sans nul doute, ces *Maîtres* comme les nôtres avaient le sens aigu de la qualité spécifique des valeurs tonales, en leurs relations multiples.

Du reste, si le **mode** *s'impose le plus souvent, au déchiffrement de cette prosodie, en regard des paroles, c'est bien parce que la vie qui se dégage de la mélodie est intense. Et cette vie intense n'existe que parce que chaque note sait mettre le mot, la syllabe, en le relief particulier qui lui convient dans la phrase.*

C'est cela qui donne à cette simple monodie son modelé suggestif : **émergences** *faites de* **densités particulières** *au sein des valeurs.*

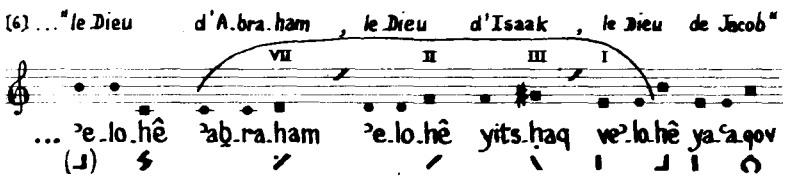
---

(1) *Cf. p. 283.*

Bien entendu, en ce choix des valeurs, la structure est primordiale. Tel mode est plus propice que tel autre à mettre musicalement en évidence certaines relations de mots. Mais d'autre part, les formules mélodiques,à elles seules, dévoilent parfois le mode qui les a fait naître. Un examen approfondi révèlerait en quel mode a été conçu tout un chapitre, simplement par les configurations mélodiques qui s'y présentent, alors qu'on ne les trouve jamais en d'autres modes.

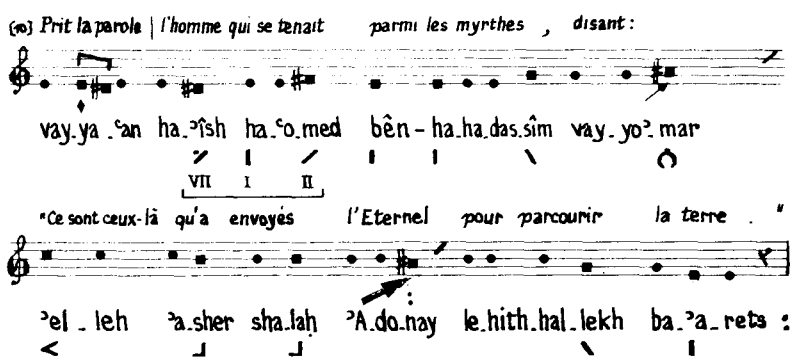
Dans cet ordre d'idées, on remarque que les monodies en « dorien-chromatique » ne voient pas *d'enchaînement direct* du 7ème au 8ème degrés (la tonique). Immanquablement, le 7ème degré *outrepasse* le 8ème ou 1er, atteint le 2ème, le 3ème ou même le 4ème, pour regagner de l'un de ces points la finale :

LE BUISSON ARDENT - EXODE - Chap. 3, verset 6 :



- ce sont des formules caractéristiques de ce mode particulier. Il n'en est pas de même de certains textes, conçus en d'autres modes. Par exemple, l'enchaînement — *7ème degré au 8ème* — s'avère fréquent en certains chapitres du Livre de Zacharie. Le mode est tout autre : c'est le *mineur à deux secondes augmentées*, propice à la vision prophétique :

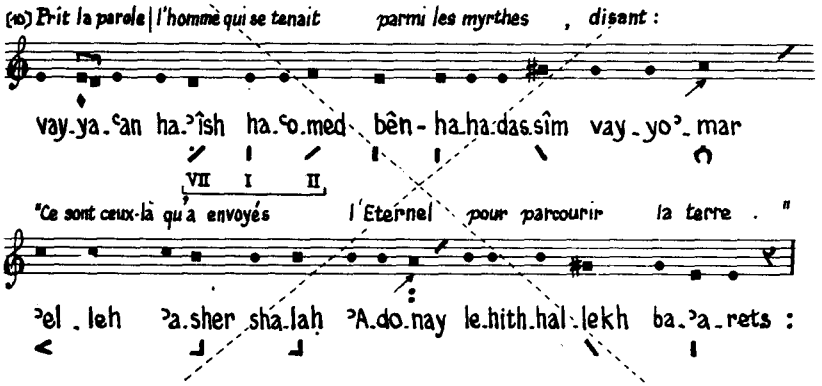
ZACHARIE ; Chap. I, verset 10 :



- il faut remarquer combien cette structure met le texte en valeur, comparati-

vement à celle du dorien-chromatique qui ne coïncide pas ici avec le sens des mots.

le même texte mal interprété :



*- on le remarque d'autre part, l'*outrance *du 4ème degré à distance de quarte (*) augmentée de la tonique (dans le bon exemple) convient bien contre toute attente à la puissance, qui se veut convaincante, du message transmis. Curieuse réalisation où la beauté est oubliée, dans la fougue de la mission à remplir.*

Soulignons en passant que c'est l'Eglise qui a prohibé la quarte augmentée, qu'elle qualifiait d' « intervalle du diable ». *L'Antiquité Grecque ne faisait pas de discrimination (1). Si la monodie retrouvée en fait usage (cf. p. 237 entre autres), y-a-t-il lieu de la désapprouver ? Là où il est présent, cet intervalle est justifié (2).*

Il en est de même de la *seconde augmentée* entre les 2ème et 3ème degrés, du dorien-chromatique. Si elle froisse certaines oreilles susceptibles, n'est-ce pas affaire d'accoutumance ? Nos mélodies *mineures* classiques accueillent la seconde augmentée entre les 6ème et 7ème degrés (concession mélodique à l'harmonie) ; certaines n'en sont pas moins très réussies : la cantilation biblique — avec sa seconde augmentée à une autre place — l'est tout autant. En quoi une position serait-elle plus légitime qu'une autre ? Seul le résultat obtenu est à prendre en considération.

---

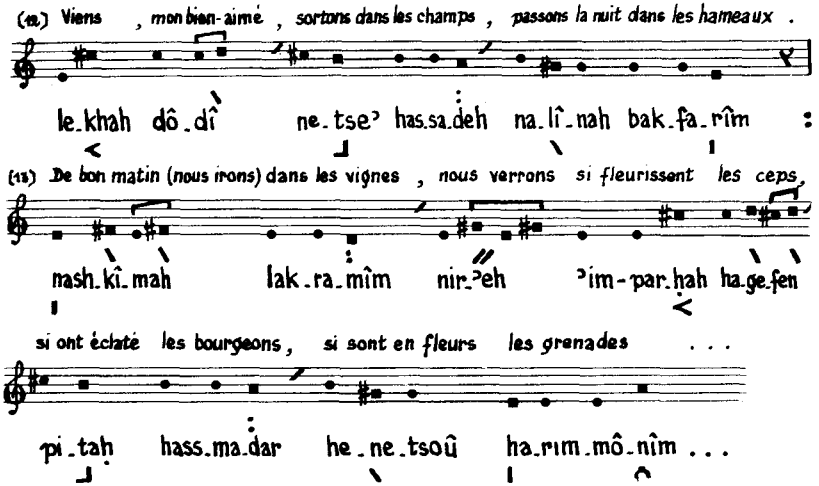
(1) *« Les Grecs, eux-mêmes, n'avaient pas la même répulsion pour le triton que les théoriciens du Moyen Age. Ils l'emploient dans la mélodie (...) la gamme mixolydienne archaïque citée dans Platon (République) commence même par un triton incomposé. (...) Fait digne d'être signalé, Gaudence cite parmi les paraphonies la tierce majeure et le triton ... » M. Duchesne Guillemin. Découverte d'une gamme Babylonienne, in : Revue de Musicologie, juillet 1963, p. 15.*

(2) *L'Eglise luttait contre des pratiques frelatées (cf. p. 40) ; c'est en ce sens qu'elle n'admit que des modes diatoniques et sans doute des intervalles restreints.*

Si le mode précédent, avec ses *deux* secondes augmentées, prend le ton abrupt qui convient si bien à certains textes des prophètes, il en est tout autrement de celui du mode suivant : véritable « bouquet de printemps ». C'est une structure qui est loin d'être inédite : le *mode naturel de sol*, sans altérations.

Nous l'aurions volontiers qualifié de « *fade* », alors que les anciens le jugeaient « *enthousiaste* » (1). Mais ainsi présenté dans l'exemple suivant, cette épithète lui convient. Les paroles sont empreintes d'un charme pénétrant ... la mélodie parachève :

LE CANTIQUE DES CANTIQUES ; Chap. 7, verset 12 et 13 (2) :



Une syntaxe défiant l'analyse...

La théorie musicale a dissimulé le problème de la tonalité sous la rubrique simpliste : *dominante-tonique*. Celui-ci est autrement subtil. L'analyse, on le sait, est impuissante à scruter la tonalité à fond, ni plus ni moins que l'harmonie.

Des lois physiques gouvernent la relation tonale — lois fondamentales — pont unique jeté entre le calcul abstrait et notre perception spontanée du concret, à travers nos sens. Ces lois fondamentales, on les a simplifiées à l'excès parce qu'il s'agit de rapports premiers... Elles restent en fait *impénétrées*, car leur interaction est trop dense.

L'analyse s'y perd, mais non *l'intuition*. Notre intellect est en pays de connaissance. *« Mêmes bases physiologiques »*, affirme Gevaert ... Les esprits

(1) *Cf. J. Combarieu, Histoire de la Musique, t. I, p. 86.*

(2) *La lecture rythmique de ce Cantique (d'essence poétique) s'apparente à celle des Psaumes (cf. p. 54).*

critiques, les philosophes conscients de ce phénomène, le désignent à notre attention. *« Mon idéal serait de construire la gamme et les accords dont la pensée en général serait la Musique »*, dit Valéry (1). La *pensée*, une musique. La vision est hardie ! mais à mieux y regarder, vraisemblable. Bergson évoque le point de vue inverse, tout aussi légitimement : *« à chaque musique nouvelle adhèrent des sentiments nouveaux, créés par cette musique et dans cette musique, définis et délimités par le dessin même, unique en son genre, de la mélodie ou de la symphonie ». (2).*

Monodique, sans volutes savantes, sans rythme caractéristique en soi, cette musique a le même potentiel de pensée que la nôtre. Car nous l'avons déjà remarqué précédemment (3) : bien qu'elle ait été conçue pour rester greffée aux mots ..., détachée de ceux-ci, elle porte l'empreinte de la relation qui existe entre eux, de leur syntaxe.

Peut-on s'étonner, après ce bref mais édifiant examen, que la monodie antique ait pu éviter la monotonie, malgré son apparente précarité ?
C'est un fait avéré que l'art commence où la science s'arrête ...

L'exemple attendu de la prosodie antique.

L'antiquité de cette musique nous apparaît, en dépit de son efficience qui semble la rapprocher de nous. Sa contexture nous le prouve, elle est antérieure au plain-chant.

Une tonalité unique subsiste, à longueur de versets. Les changements de mode y sont rarissimes. Aucune modulation ne se signale. Sa ligne présente souvent les mêmes formules (comment en serait-il autrement avec, en tout et pour tout, les huit ou neuf degrés dont elle dispose ...).

Malgré cela, se manifeste une surprenante capacité d'exploiter certaines particularités modales, spécifiquement à des fins expressives (ce dont théoriciens et philosophes de la Grèce antique se sont fait les porte-parole). Il faut reconnaître à ce propos que, libre de toute contrainte harmonique (les accords sont des arches puissantes qui enserrent la mélodie, qui en contingentent les valeurs), elle tire une ressource insoupçonnée de la tonalité, telle qu'elle a pu l'utiliser, en sa ligne unique.

Ajoutons à ces caractéristiques qu'elle conclut effectivement, comme nous l'apprenaient nos traités, de *l'aigu* vers le *grave*, plutôt que du grave vers l'aigu. Tous les débuts de versets, ou presque, voient la mélodie s'élever, par-

(1) *Cité par J. Duchesne-Guillemin, dans « Paul Valéry et la Musique », in : Revue Musicale (janvier 1952), p. 121.*
(2) *Les deux sources de la morale et de la religion, p. 37.*
(3) *Au Ve chapitre de ce Livre.*

tant de la tonique ; toutes les cadences conclusives, sans exception, lui confèrent un mouvement descendant pour rejoindre la même tonique. D'autre part, celle-ci impose son attraction non à une « note sensible (*), *inférieure*, mais supérieure (1). Enfin, comme les récentes déductions des musicologues le laissaient présumer, la *finale* a une position médiane dans l'échelle tonale invariable dont elle régente les relations.

Voilà, sans s'appesantir, ce qu'on peut dire de cette musique sous l'angle tonal. Mais il faut ajouter ici sa particularité exceptionnelle, constituée par les interventions constantes qui la modèlent, par le moyen des degrés subordonnés, appuyés sur les accents toniques des mots. Notre mélodie occidentale tire d'elle même toute sa substance, en sa tonalité imbriquée de valeurs rythmiques *proportionnelles*. La prosodie antique s'en distingue. Sa syntaxe s'imbrique de valeurs verbales, desquelles elle *tire* son rythme ; non le rythme des mots seuls, comme nous l'avons déjà remarqué (2), mais un rythme spécifique, ayant pour base les mots.

La technique de cette forme d'art ne manquera pas de surprendre ...

2 - *COMMENT S'EDIFIE UNE RYTHMIQUE NON MESUREE.*

Nous venons d'en donner l'aperçu : loin de se suffire de ce *délicat nuancier* que sont les *degrés* du mode, la prosodie Biblique, comme notre mélodie classique, en éclaire les valeurs à sa convenance, par le truchement du rythme.

Mais alors que notre phrase musicale est *symétriquement* cadencée : mesures à 2, 3, 4 temps (son rythme s'édifiant sur cette régularité), conférer au rythme une valeur constructive, en ce qui concerne l'antique prosodie, semble un abus.

Le rythme de la prosodie Biblique semble en effet être celui des paroles, qu'il épouserait purement et simplement. *Il n'en est pas tout-à-fait ainsi.* Bien que *dépendante* des mots, la mélodie n'en confère pas moins une forme, un accent particuliers à la phrase verbale, qu'elle *anime* en fait extrinsèquement, comme la nôtre.

Indépendamment des degrés musicaux constitutifs qui n'interviennent quasi généralement qu'aux débuts des syllabes (3), coopèrent également les notes ajoutées, subordonnées. Et la façon dont se présentent ces degrés de

(1) *Celle-ci, caractérisée dans le mode dorien s'étiquette bien, pourtant, second degré : la mélodie s'élève tout naturellement avant de redescendre vers son point de départ ...*
(2) *Au chapitre V notamment, et au chapitre VI.*

(3) *Sauf si ils sont groupés, ce qui est fort rare.*

passage, c'est en elle que réside l'apport rythmique personnel et original de la mélodie. Car ce rythme particulier *interprète* les mots.

Certes, tout le rythme de la prosodie ici étudiée est centré sur la syllabe, celle qui comporte l'accent tonique tout particulièrement ; mais combien il en joue, combien il en est maître ! Quelles fines interventions, si on compare cette forme à celle de certaines mélodies classiques, au rythme conventionnel et sans surprise.

Il y a toute une vie mouvante et fluctuante en ce rythme attaché à l'accent tonique. Nous allons essayer d'en dégager les éléments essentiels.

A) Terminaisons masculines ou féminines.

Nous découvrons tout d'abord, qu'à l'instar de notre mélodie classique basée sur les temps forts ou faibles symétriquement cadencés, la terminaison des membres de phrase de la prosodie biblique est tour à tour *masculine* ou *féminine*.

On se demande sans doute par quel moyen. En effet, les chutes masculines ou féminines de nos phrases mélodiques typiques ne sont perceptibles que parce que les temps forts ou faibles *alternent* en des mesures déterminées ; celles-ci étant invariables pour de longues périodes (2 temps, 3 temps, 4 temps ...) Dans ce cadre conventionnellement fixé de la « *mesure* » auquel nous obtempérons à notre insu — par habitude — (les temps forts réapparaissant à intervalles réguliers) s'insère le degré de la tonalité, choisi pour préciser la fonction du membre de phrase.

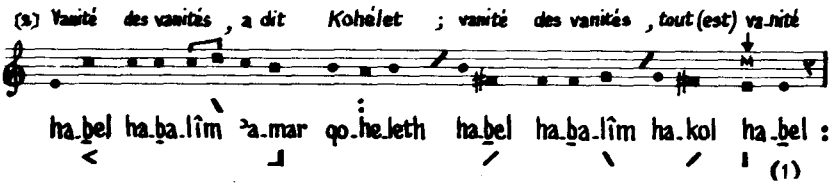
Dans cet univers familier, ce degré peut se présenter différemment : être mis en saillie par un temps fort, ou au contraire être atténué — comme mis en retrait — par un temps faible. Aboutissant sur un *temps fort*, la terminaison est masculine ; sur un *temps faible*, elle est féminine. Etait-il besoin de rappeler ces données ? Oui, peut-être. A seule fin de comparer : car nous sommes axés sur cette rythmique particulière ; nous n'en imaginons pas d'autre.

Comment cette forme antique de la prosodie parvient-elle à donner l'un ou l'autre de ces deux aspects aux diverses chutes de la phrase musicale ?

Elle utilise l'accent tonique ; et en particulier l'accent tonique du dernier mot de l'incise ou de l'hémistiche (*) concerné.

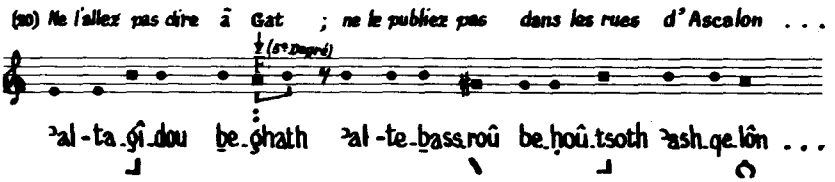
Lorsque le degré déterminant la cadence tonale *accuse* l'accent tonique de ce dernier mot du membre de phrase, la terminaison est masculine : ainsi se terminent la quasi-totalité des versets, sur la tonique :

L'ECCLESIASTE ; Chap. I, verset 2 :



Lorsqu'il est retardé par une appoggiature ou un mélisme s'interposant sur la syllabe accentuée, ce degré cadentiel aboutit sur une *syllabe effacée*, et la terminaison est féminine : elle est spécifique de la cadence au 5ème degré :

ELEGIE DE DAVID - II SAMUEL ; Chap. I, verset 20 :



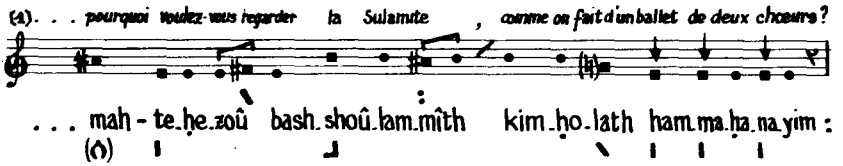
Les rimes masculines et féminines ciselées par nos poètes offrent quelque analogie avec les procédés musicaux habituels. La syllabe muette, qui termine un vers, lui donne l'aspect féminin ... Mais il faut ici distinguer. Si l'alternance des terminaisons masculines ou féminines apparaît aisément à l'audition d'un poème, cela provient du fait que le *nombre des syllabes* des vers composant le morceau est par principe égal (et l'on sait que la ponctuation n'est pas toujours servie au mieux vu les impératifs de la versification !) La corrélation se précise entre mélodie classique et versification ; elles ont une même manière de faire : *se créer un cadre propice par des moyens secondaires, étrangers, pour y développer une rythmique dont la syntaxe doit s'accommoder.*

La prosodie que nous scrutons ignore ces *artifices*. Elle n'admet pas le « jeu ». Seul, le sens de la phrase est mis en évidence par l'usage de la chute masculine ou féminine ; l'une tranchante, l'autre évasive. Aucune règle, sinon celle de *servir la ponctuation, plus exactement la syntaxe* (et si les deux chutes alternent, c'est pour mieux y parvenir).

C'est pour ce motif que l'on peut voir la cadence finale du verset — qui aboutit on le sait sur la tonique et qui est toujours masculine — prendre parfois une curieuse forme, « *à rebondissement* » pourrait-on dire, le signe symbolisant la tonique apparaissant *deux fois de suite*, quelquefois *trois :*

(1) *La répétition sans accentuation n'entre pas en ligne de compte.*

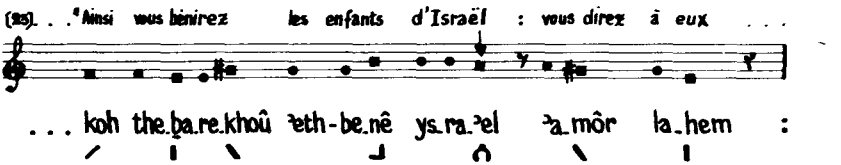
LE CANTIQUE DES CANTIQUES ; Chap. 7, verset 1 :



- et cette façon de faire : deux ou trois accents successifs sur le degré final, renforce le caractère conclusif de la cadence, comme le dernier accord d'un morceau classique, répété dans le même dessein.

Le repos sur le 4ème degré, comparable à notre demi-cadence, présente toujours en principe (1) cette terminaison masculine (bien qu'elle n'apparaisse pas « renforcée », comme la cadence finale du verset ...) :

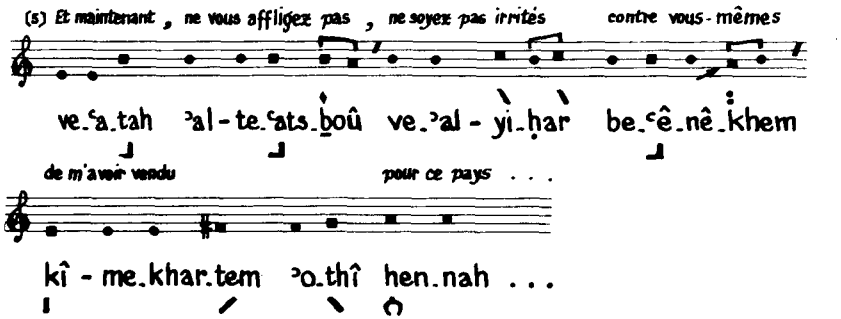
BENEDICTION SACERDOTALE - NOMBRES ; Chap. 6, verset 23 :



Les autres degrés, déterminant des cadences moins accusées, donnent aussi bien lieu à la terminaison masculine (cas très fréquent dans le Cantique de la Mer Rouge), qu'à la terminaison féminine.

Sauf toutefois pour le 5ème degré : les terminaisons s'effectuant sur celui-ci sont, à quelques exceptions près, exclusivement féminines :

JOSEPH - GENESE ; Chap. 45, verset 5 :



Il faut répéter à propos de ce 5ème degré que son sens cadentiel, comparé à celui du 4ème degré (lorsqu'il s'agit de la prosodie antique), est plus sus-

(1) Il y a toujours des exceptions.

pensif (privé qu'il est du secours harmonique) : d'où la terminaison féminine qui l'affecte tout naturellement.

Cette terminaison prend généralement l'un de ces deux aspects caractéristiques : l'un de simple flexion : , l'autre de flexion plus nuancée : ; et ces contours sobres donnent, non seulement au mot concerné, mais en même temps à la *phrase* qu'il termine, un tour particulier : sorte de commentaire discret, valorisé par sa position privilégiée (à la césure), en rapport du contexte.

Maintenant se profile la valeur fonctionnelle des divers mélismes, en tant qu' « *instruments* » de la ponctuation ; bien qu'il ne faille pas généraliser (ni perdre de vue la *primauté* des fonctions tonales en cet office).

Résumons-le ici : ce mélisme introduit souvent le 1er mot de la phrase, alors que celui-ci lui confère un prolongement ; comme le suivant, du reste : . Cet autre accuse le mot, *comme une boucle*, dans le fil du discours. Le mélisme suivant , qui n'apparaît jamais dans le cours des phrases, se distingue des autres par une caractéristique attitrée : il n'accuse pas un repos conséquent, mais une simple césure ; et il est toujours précédé de celui-ci , qui nuance légèrement le centre de la même incise.

B) Mesure approximative des appoggiatures ou des termes des mélismes.

Nous n'avons donné précédemment qu'une brève indication sur la « mesure possible » de ces différentes figures. Disons qu'en général, elles s'insèrent dans le *temps approximatif* déféré à la syllabe. Mais nous l'avons constaté, le temps de celle-ci est variable, suivant son potentiel d'intérêt dans la phrase...

En principe, le mélisme d'introduction à la première syllabe d'un mot est brièvement énoncé : , autant que ceux qui l'achèvent, sortes de panaches : ou

ou encore :

Par contre, les simples appoggiatures : , , , et les autres mélismes : , , partageront plutôt le temps de la syllabe.

Mais il n'y a pas de loi, si ce n'est celle du bon goût et de l'à-propos... L'art de « cantiler » étant très proche de *l'art de dire*.

Il ne s'agit donc surtout pas de croire à une systématisation ... L'expression décide. C'est pourquoi avec un « magasin d'accessoires » des plus réduits : une poignée de notes et quelques mélismes, la prosodie Biblique sait objectiver les mots avec tant de puissance.

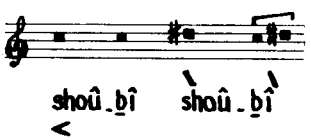
Il est vrai que son rythme trouve sa source en l'accent dynamique du mot, mais la cantilation *restitue au mot son accent,* marqué de son indéniable empreinte !

C) Rythme syncopé sans cadence symétrique.

Dès l'abord des signes supérieurs nous avons signalé leur position variable. Ils peuvent affecter, non une *syllabe entière* dès son début, mais une fin de syllabe. Plusieurs des exemples présentés au cours des chapitres précédents offrent cette particularité.

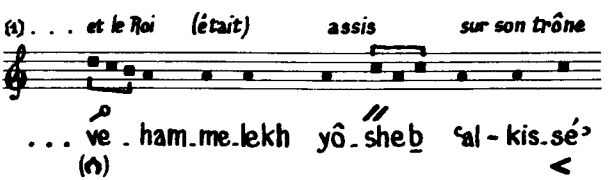
Observons, quant au rythme, les effets concrets de cette notation spécifique.

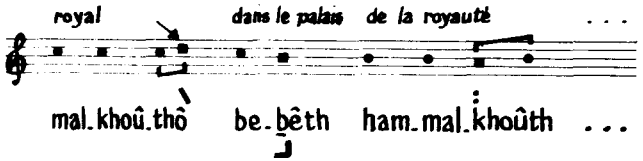
Lorsque l'appoggiature que représente le signe supérieur ne marque pas le *début* de la syllabe, mais n'intervient qu'au cours de celle-ci, le temps de la syllabe est partagé. Elle est prononcée sur le degré constitutif en cours, elle se prolonge sur le degré subordonné que le signe supérieur symbolise (le temps imparti à chacun des deux sons est égal) :



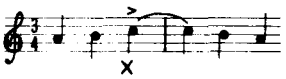
Il faut souligner la singularité rythmique qui peut naître de ce *simple retard* dans l'apparition du signe. En fait, l'accent dynamique, en principe accusé par une valeur musicale qui le met en saillie, n'est pas en ce cas mis en valeur. Il est en quelque sorte *camouflé* par l'absence d'accent (il y a en fait *uniformité tonale*). Ce manque d'accent est ensuite compensé par le son nouveau, intervenant en quelque sorte dans la « *partie creuse* » du temps de la syllabe. Il en résulte un rythme syncopé, très caractéristique :

ESTHER - Chap. 5, verset 1 :





Ce n'est pas une syncope, selon le sens que nous donnons à ce mot : *note accentuée sur un temps faible, se prolongeant sur un fort* (ainsi non accusé) :



- c'est exactement l'inverse : note intervenant *après un temps fort* (celui de l'accent tonique) insuffisamment accusé, et compensant en quelque sorte cette insuffisance par *l'accent inattendu* qu'elle introduit au cours même de la syllabe. Il semble, en fait, qu'il y ait *compétition* entre accent tonique non accusé et valeur tonale retardée : et c'est ce qui détermine le caractère syncopé.

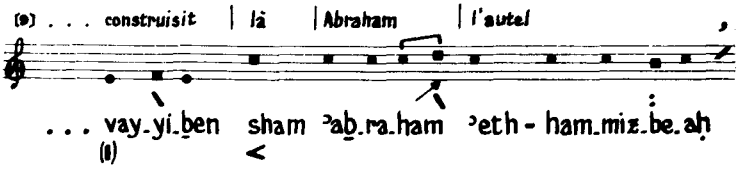
On mesure la valeur rythmique intrinsèque de ces figures caractéristiques, nées de la position particulière d'un signe, en cours de syllabe. Le temps musical, comme le temps syllabique, est en fait partagé ; même en l'absence des mots, l'impression demeure. Un « rythme » spécifique est créé.

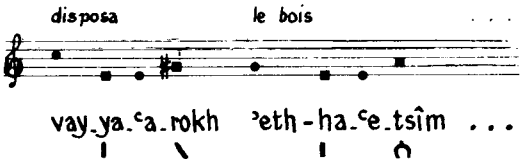
Indépendamment de la variété qu'elles apportent à cette prosodie (moins élémentaire donc qu'il ne paraît), ces inflexions nuancent les fractions diverses des syllabes, mettant ainsi différemment en relief les mots eux-mêmes.

D'autre part, ce modelé si particulier a une incidence, non seulement sur le mot ainsi éclairé, mais sur le *membre de phrase tout entier* auquel ce mot appartient.

On peut observer qu'il ne se présente pas en fin de phrase mais en début, et plutôt en cours. C'est qu'il « *étoffe* » la phrase, qu'il lui donne du souffle, du « volume ». Il marque un apogée. Comme une voile gonflée par le vent — brise ou aquilon —, par ce simple retard d'un habituel contraste, la phrase est développée au maximum, puis elle s'amenuise, s'épuise et s'éteint :

LE SACRIFICE D'ABRAHAM - GENESE ; Chap. 22, verset 7 :





Comme nous le laissions entendre, la puissance, la douleur sont également soulignées par ce simple procédé (1).

Et cette simplicité même est un modèle. Elle témoigne de l'efficience des moyens les moins représentatifs, lorsqu'ils sont utilisés à propos. Elle incite à l'hommage en faveur de ces Maîtres antiques qui, privés des inépuisables ressources techniques qui sont les nôtres, n'en atteignaient pas moins le but, tirant le parti optimum des moyens sommaires alors à leur disposition.

3 - DEUX FACTEURS CONFORMANT LA MONODIE, LA PARACHEVENT.

A) Position diversifiée mais précise des signes supérieurs.

On vient d'en juger : la position d'un seul signe supérieur, marquant une simple appoggiature, peut modifier l'allure d'une phrase entière. Il est donc de la plus grande importance de ne faire intervenir les valeurs qu'ils symbolisent qu'à l'endroit précis désigné — souvent par de fines allusions — dans le texte verbal.

Les degrés représentés par les signes inférieurs sont indifféremment placés au début de la syllabe (2). La position du signe qui les caractérise, au sein des signes de nature vocalique, n'a donc pas de valeur transitoire : elle ne pose pas de problème d'exécution.

Les signes supérieurs, eux, peuvent avoir les positions les plus *singulières* ; ces positions sont déterminantes de la configuration mélodique. Il importe de les respecter.

Lorsqu'on remarque tout-à-coup cette particularité, après qu'elle soit passée inaperçue, on s'imagine à tort qu'il s'agit de légères imprécisions typographiques : il n'en est rien.

Un examen attentif des textes permet de plus d'observer que ces positions variées se retrouvent dans tous les Livres, et que leur incidence sur la mélodie non seulement s'explique mais se justifie. D'autre part, toutes les éditions les

(1) *Voir p. 173, l'expression décuplée du mot « vedimatah ».*

(2) *A moins que deux de ceux-ci ne se partagent une syllabe, ce qui est rare, nous le savons.*

comportent, même la première Bible imprimée (1). Plus encore, elles sont visibles également sur les manuscrits antérieurs, sources de cette première édition (cf. Annotation).

Ce contrôle, qu'il nous a semblé indispensable d'effectuer, nous permet de trancher une question pouvant paraître spécieuse. Et à ce propos, il nous semble qu'un hommage doit être rendu aux Maîtres d'Oeuvre de ces éditions successives (2), de ces manuscrits recopiés aux siècles antérieurs avec le respect scrupuleux de détails incompris dont la Tradition embarrassée ne fait aucun cas.

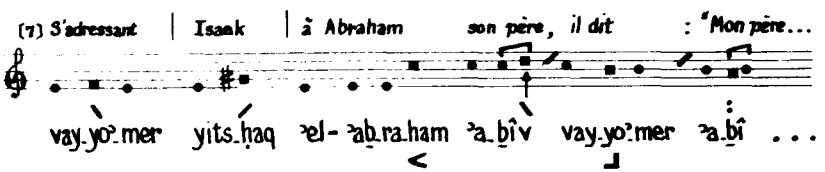
En effet, la Tradition, liée à d'autres sources (3), n'a jamais pu attribuer aux signes, inférieurs ou supérieurs, qu'une valeur mélismatique en laquelle ces subtilités ne pouvaient recevoir d'interprétation. Elle était contrainte de n'en pas tenir compte...

Il n'en est heureusement plus de même (il est bon de le souligner) maintenant que le sens perdu de ces signes est retrouvé. Ces positions variées prennent tout son sens. Et de la scrupuleuse exactitude de réalisation, résultent une quasi révélation de beautés enfouies en ces délicates modalités et une expressivité parfois décuplée.

Sans aucun doute, les valeurs ancestrales, sources de la notation que nous interprétons ici, comportaient ces subtilités ; sinon, pourquoi les Massorètes s'en seraient-ils embarrassés ? Du reste, comment s'expliquerait-on qu'elles donnent aux textes reconstitués une plus totale perfection si elles n'étaient pas voulues à l'origine ?

Cette précision quasi microscopique confère à la monodie sa véritable physionomie. Pour s'en persuader, il n'est que de reconstituer quelques phrases, en tenant compte ou non de cette mise en place, scrupuleusement transmise :

LE SACRIFICE D'ABRAHAM - GENESE ; Chap. 22, verset 7 :



(1) *Bible Hébraïque : Edition BOMBERG (XVIe siècle).*

(2) *Quelques-unes, pourtant, retranchent ou déplacent des signes, suivant en cela les prescriptions des massorètes, qui ne les comprenaient pas ! (cf. p. 189 à 192).*

(3) *Cf. p. 155 et sv.*

- cette réalisation, si harmonieusement scandée, perdrait sa valeur si la note ajoutée marquait l'accent tonique :

- le même texte mal interprété :

(1) S'adressant | Isaak | à Abraham son père, il dit : "Mon père. . .

vay.yo²mer yits.ḥaq ²el-²aḇ.ra.ham ²a.ḇîv vay.yo²mer ²a.ḇî . . .

L'expression si intense du verset suivant :

ELEGIE DE DAVID - II SAMUEL ; Chap. I, verset 21 :

(21). . . car là (fut) déshonoré le bouclier des forts, le bouclier de Saül . . .

. . . kî sham nigh.ᶜal ma.ghen gi.bô.rîm ma.ghen sha.²oûl . . .

- serait irrémédiablement détruite si l'appoggiature intervenait au **début** *de la syllabe :*

le même texte mal interprété :

(21). . . car là (fut) déshonoré le bouclier des forts, le bouclier de Saül . .

. . . kî sham nigh.ᶜal ma.ghen gi.bô.rîm ma.ghen sha.²oûl . .

- mais c'est la **dernière consonne** *qu'elle concerne.*

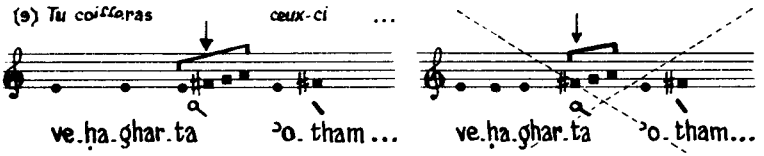
Innombrables sont les appels formels à ces finesses d'expression ou de style.

De même, le signe d'un mélisme affectera la *dernière hampe* d'une lettre : seul moyen de marquer la même particularité si — comme ci-dessous — c'est l'unique consonne de la syllabe (placé sur le *début* de celle-ci, il alourdirait incontestablement la phrase musicale) (1) :

---

(1) *Il s'agit dans ce verset de la syllabe « ta » affectée du signe* ⌒ *sur le côté gauche du t hébreu (étant donné le sens de l'écriture). Le lecteur trouvera maints exemples semblables dans la Bible, voir notamment dans notre reproduction du Décalogue, p. 59, la ligne 3, pour le même signe. Comparer sa position à l'extrême limite de la dernière lettre du mot, avec celle au milieu de la dernière lettre de deux autres mots (lignes 1 et 2).*

EXODE ; Chap. 29, verset 9 :



L'interprétation doit tenir compte de ces positions légitimes : c'est ainsi que chaque verset trouve, dans la musique, son exact complément (1).

De quelle imagination ont fait preuve les scrupuleux réalisateurs de ces représentations graphiques, non dénuées d'imagination. Il importe de traduire avec précision le message transmis avec tant d'amour.

- Incidence de la place exacte des signes supérieurs sur la résolution des notes ajoutées.

Lorsqu'on a bien en tête (ou à portée du regard) la valeur exacte des signes inférieurs de cantilation, il est aisé de chanter les versets privés de signes supérieurs.

Mais lorsque ceux-ci apparaissent, le point particulier où se placent certains d'entre eux pose parfois un problème, quant au moment opportun à choisir pour regagner le degré fondamental, duquel ils nous ont écartés.

Il n'y a pourtant qu'à observer quelques règles caractéristiques, pour outrepasser cet apparent dilemme ... et à ne les appliquer que compte tenu de la ponctuation. Car la ponctuation sous-entendue est également déterminante, dans la situation.

Malgré l'extrême importance de ces modalités de résolution des notes ajoutées, nous ne nous arrêterons pas ici sur leur étude : celle-ci étant particulièrement approfondie (2).

B) Aléas d'une ponctuation vivante ...

– la ligne mélodique ne doit pas souffrir des déterminations prises

Il faut enfin appeler l'attention sur le rôle déterminant que joue la ponctuation sur la physionomie de la monodie, par la résolution des notes ajoutées qu'elle peut *faire varier* :

- ponctuation latente ... En effet, en l'absence de signes spécifiques, elle n'est pas formelle. Si elle se devine, grâce à la musique, elle ne s'impose pas à chaque incise en certains versets.

---

(1) *Un regard sur les exemples de ce livre le confirmera.*

(2) *Le lecteur la poursuivra dans l'Appendice.*

Elle n'en exerce pas moins un rôle capital sur la *configuration* même de la mélodie.

Il va de soi en effet que les modalités de résolution des appoggiatures ou des mélismes varient selon la détermination de l'interprète d'interrompre *ici plutôt que là* le discours au sein de certaines phrases, particulièrement coupées. L'un préférera effectuer la césure à une incise plutôt qu'à une autre : c'est une liberté qui est sienne ... Mais il ne perdra pas de vue la ligne mélodique : celle-ci ne devant, en aucun cas, devenir disgracieuse (1).

Cette remarque démontre l'opportunité d'une réalisation judicieuse dans la restitution des textes décryptés. Elle découle de lois formelles, il ne peut être question pour nous d'une lecture improvisée ...

La largeur de vue de l'interprète, lors de sa décision d'observer ou non une césure, tiendra compte — du même fait — de la *résolution appropriée* du mélisme pouvant être présent, à la fin de l'incise, en vue d'obtenir le meilleur effet mélodique.

Le manque de précision à ce sujet n'est pas une lacune de la notation. N'oublions pas que celle-ci doublait la vivante chironomie en laquelle, de par sa nature même, certaines libertés d'initiative sont permises, concernant les effets mineurs de la ponctuation.

4 - LE VOILE SOULEVÉ SUR LA MUSIQUE ANTIQUE.

a) Thèmes et désinences thématiques. — constitution de la période.

Voilà que se termine cette étude attentive, mais non exhaustive, d'un art insoupçonné qui demeurait célé en cette notation si succinte.

La contexture musicale apparaît sommaire ? pouvait-il en être autrement ? Elle atteint son but, n'est-ce pas l'essentiel ? La forme est inexistante ? Nous avons vu qu'elle équivaut, dans les limites extrêmes de la précision musicale, à la syntaxe verbale.

Est-ce à dire que l'art musical antique se bornait à cela ? Il ne semble pas. Les textes nous aiguillent, et cette musique révélée leur confère plus de poids. *« David revenait vainqueur du Philistin, les femmes s'avançèrent de toutes les villes d'Israël au devant du Roi Saül, chantant et dansant au son*

---

(1) *C'est pourquoi les modalités de résolution des notes ajoutées sont étudiées spécialement, lorsqu'elles se présentent en fin d'incise (cf.Appendice).*

des gais tambourins et des triangles. Et elles chantaient en chœur dans leurs jeux ... » (I - Samuel 18 - 6) ; chants de réjouissances ... Mais aussi : *« Parle, Ancien, cela te convient, mais avec un savoir mesuré et sans empêcher la musique. Pendant l'audition, ne répands pas tes discours »*. (Ecclésiastique 32-3) ... autre « volet » de la musique que connurent les anciens Hébreux : celle-ci, écoutée pour elle-même. Ces textes sont éloquents, avant le point final de cette première partie. Ils donnent à penser que cette prosodie n'était pas *« toute la musique »* de ces temps révolus. Ils suggèrent plutôt qu'elle restreignait ses effets, pour ne pas nuire à sa fonction en l'outrepassant.

Modérer ses attraits pour mieux servir la foi ... : telle devait être la devise de cet art, liturgique par excellence... Nous avons, en ces pages mêmes, la preuve que la musique d'alors n'était pas qu'une ébauche, certains morceaux le font présager.

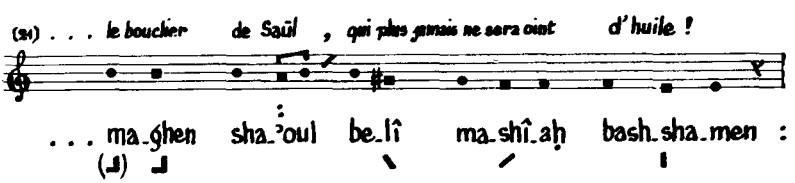
L'Elégie de David l'atteste. Nous avons cité son thème prestigieux, digne de nos plus grands Maîtres. Son développement donne une idée des « manières de faire » sans doute en pratique au temps qui l'a vu naître. Un art achevé ne s'improvise pas, tout d'une pièce ; il cache un fonds de références, même si la spontanéité le masque.

Il faut dire que dans les versets de cette Elégie tout particulièrement, une forme poétique est présente. Comment la musique rend-elle cette forme d'ensemble, notamment avec ses inévitables retours à la tonique, à chaque fin de verset ?

Les périodes *sont pourtant* dessinées. *La sobriété des mouvements de la mélodie rend sensibles les appuis sur les degrés caractéristiques, dont doit nécessairement naître une forme, constituée de relations tonales.*

- phrase principale *: le thème oscille entre les degrés I, IV, I* (cf. p. 269). *Une sorte de* commentaire *fait suite, suspendu entre V, IV, V* (verset 20, cf. p. 307). *Voici qu'une* phrase secondaire *apparaît : c'est* le thème B (verset 21, cf. p. 314) ; *il termine la* première section, *façade à trois arches (1) :*

ELEGIE DE DAVID - II SAMUEL ; Chap. I, verset 21 :

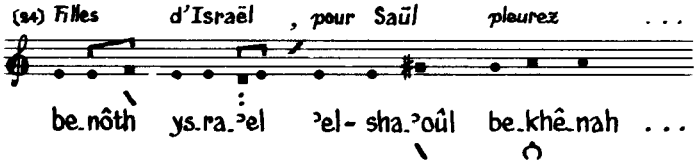


(1) *Il est tiré du commentaire ci-dessus mentionné.*

Les deux versets suivants ne sont que **développement** *(le 1er, du thème B, le 2ème, du thème A) : ils n'attirent pas l'attention. C'est la* **2ème section** *de l'œuvre.*

Mais au verset 24, le thème initial reparaît : c'est la réexposition. *Les paroles sont différentes, certes :*

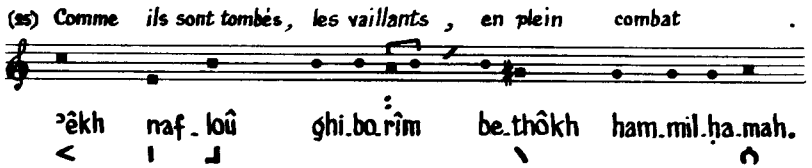
(Elégie de David) - verset 24 :



- combien elles justifient le rappel de l'émouvant et incomparable « fronton » de l'œuvre !

Un **commentaire** *suit, séparant le thème A du thème B modifié, renouvelé en quelque sorte par une note initiale, ajoutée à sa tête :*

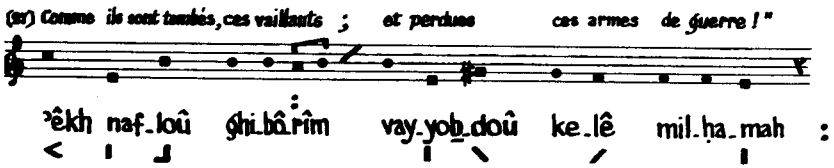
(Elégie de David) - verset 25 :



- troisième arche *de la réexposition.*

Une courte **coda**, *qui utilise d'abord le thème B* **tel quel**, *se terminera par le thème B modifié :*

(Elégie de David) - verset 27 :



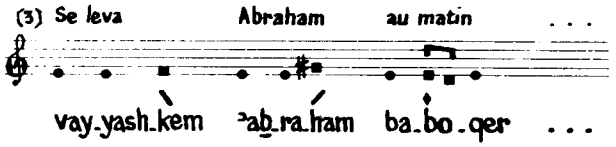
- ainsi se « verrouille » l'Elégie.

Je pense que cette pièce, en tous points unique, nous donne le plus lointain exemple d'une véritable « architectonique » (*) ; élaboration rare dans la prosodie, parce que le texte verbal ne requiert pas, dans sa majorité, de semblables constructions. Elle nous donne sans conteste une ouverture sur la musique ayant pu illustrer les formes poétiques dans l'Antiquité.

La présence d'un thème est encore particulièrement sensible dans le *« Sacrifice d'Abraham »* : véritable « leitmotiv » qui n'est exposé qu'après

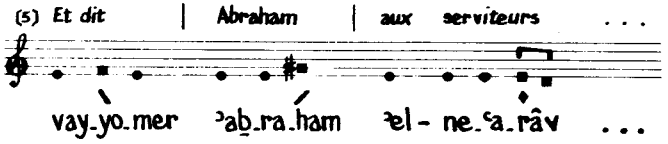
une sorte d'introduction musicale, voulue par les paroles mêmes. En substance : *Dieu éprouva Abraham et lui donna l'ordre d'immoler Isaac* ... Alors, le drame commence ; et immédiatement *(verset 3)* se dessine la formule mélodique qui sera le support constant de l'accablement du patriarche :

LE SACRIFICE D'ABRAHAM - GENESE ; Chap. 22, verset 3 :



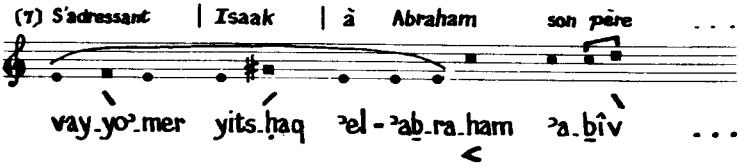
Elle réapparaît au verset 5 :

(Le sacrifice d'Abraham) - verset 5 :



Elle est esquissée au verset 7, lorsque Isaac s'avise d'interroger discrètement son père :

(Le sacrifice d'Abraham) - verset 7 :



Elle est entrecoupée d'inflexions méditatives, au verset 8 (1) ; et nous la retrouvons au verset 11 *(cf. p. 266)*. Ici naît une lueur d'espoir ; ainsi qu'au verset 13, lorsque se confirme qu'Abraham a été épargné...

Une telle constance thématique est rare dans la prosodie Biblique. Elle ne peut se produire sans *l'adhésion* de l'artiste créateur...

Par contre, aucun « *refrain* », selon l'acception habituelle du terme, ne s'est encore présenté à mes yeux. Cette conception de la mélodie semble exclue de l'optique liturgique des Hébreux. Elle fleurit pourtant abondamment dans le chant grégorien ; elle est signalée dans la liturgie Sumérienne (litanies, hymnes), en Egypte (2).

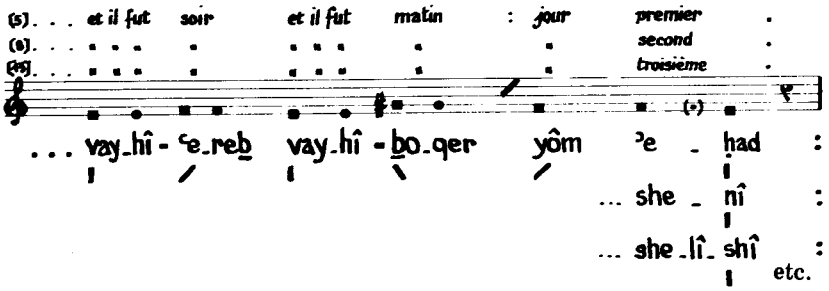
---

(1) *Cf. p. 276.*

(2) *A. Machabey, La musique Egyptienne, in : La musique des origines à nos jours, pp. 59, 61.*

La seule phrase que j'aie rencontrée jusqu'ici dans la prosodie, pouvant s'en rapprocher est celle — toujours la même — qui soutient l'énumération des **six jours de la Création,** *au 1er chapitre de la Bible. Motivée par l'analogie des paroles, remarquons qu'elle les met en valeur comme il convient :*

LA CREATION - GENESE ; **Chap. I,** versets 5, 8 et 13 :



b) Pas de forme pour la forme.

Les « moyens techniques » dont nous avons donné l'aperçu sont discrets. Ils ne s'imposent pas à l'attention, comme certaines formes caractéristiques de notre art classique. Ils n'ont pas le dessus , ils ne constituent pas une *fin en soi.*

D'autres points particuliers prouvent que cette prosodie, si elle est généralement sobre et réservée, l'est par suite de détermination, et non par l'impuissance.

Si les effets « mélodieux » ne sont pas recherchés, on les constate néanmoins : il en est ainsi dans la dernière partie du 7ème chapitre du *Cantique des cantiques* (1). La fraîcheur de cette mélodie, sa grâce, l'apparentent à ces prémices du printemps, citées par les versets.

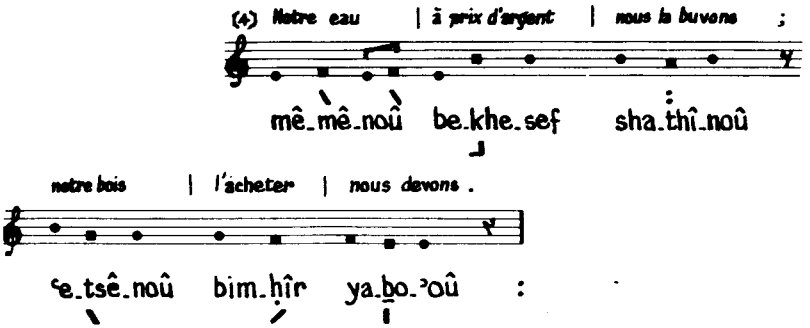
Si le rythme ne s'impose que lorsque l'évocation le rend nécessaire (comme c'est le cas dans le *Cantique de la Mer Rouge* (2) où l'on entend presque les tambourins scander la danse), l'art de décrire se fait jour (simple allusion) au début du *Livre de Jonas* (3) : on y est, un instant, face à la tempête !

Par contre, lorsque le développement mélodique lui-même apparaît inopportun, dans les fameuses *Lamentations*, la « litanie » est présente : même phrase mélodique douloureuse supportant l'évocation d'innombrables malheurs (*chapitre V*) :

---

(1) *Cf. p. 303.*
(2) *Cf. p. 134.*
(3) *Cf. Appendice.*

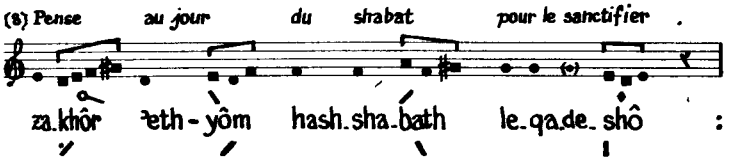
LES LAMENTATIONS ; Chap. 5, verset 4 :



(sans discontinuer, elle scande les versets, du 9ème au 17ème).

Et sous l'empire d'une même nécessité — le sens du texte à souligner — le début du *Décalogue* est projeté comme au sein d'un feu d'artifice (1) qui s'éteint, simple accessoire, lorsque l'auditeur capté est invité par une phrase noble et persuasive à respecter la prescription essentielle du repos : « le shabbat » ...

LE DECALOGUE - EXODE ; Chap. 20, verset 8 :



Que d'art témoigné, dans l'ensemble de ces exemples si divers recueillis dans le « Livre des Livres », qui ont failli être à jamais perdus !

c) Des œuvres achevées ... sommets de l'expression musicale.

La *maniabilité* de cette monodie se révèle en tous sens. Tous les sentiments, toutes les représentations y sont reflétés, comme « *mis en chair* » par le miracle des sons bien ordonnés ... Mais la musique, partout, n'est que ce qu'elle doit être, et pas davantage. Elle y parvient en toute plénitude.

Encore une fois, il ne peut s'agir d'un art naissant, mais bien plutôt d'un art épanoui qui à dessein se contient.

Ce qui reste à dire est primordial.

Il aurait été décevant et vain de faire ressortir toutes ces beautés si une constatation ne pouvait être faite, les surpassant en quelque sorte par l'in-

---

(1) *Déjà cité : cf. p. 169.*

dispensable support qu'elle leur concède : c'est la continuité parfaite de toutes les reconstitutions musicales permise par cette notation, redevenue intelligible.

En effet, et l'on a lieu d'être subjugués : il n'apparaît pas de faille, pas de faute... Et pourtant, un signe impropre est peu de chose. Ce serait une simple « *fausse note* » ! Eh bien, de fausse note, je n'en ai trouvé encore aucune ! (1).

Ainsi, les reconstitutions déjà nombreuses se déroulent sans « pauvretés » momentanées, sans incidences regrettables.

Et nous sommes tour à tour intéressés, captivés, subjugués, enchantés, convaincus, pris de compassion, édifiés ..., sans que jamais la moindre imperfection technique n'apporte un frein à notre réaction.

Comme il est heureux qu'il en soit ainsi ; n'aurions-nous pas été plongés dans d'amers regrets si les touches puissantes ou délicates que nous avons tirées de l'ombre du « shéol » (2) avaient été entourées d'imperfections les rendant « irrecevables », artistiquement ou liturgiquement parlant ?

C'est le contraire ... Pouvions-nous vraiment souhaiter davantage ?

Le Système psalmodique nous réserve des émerveillements non moins bouleversants ; avec une part plus grande faite à la Musique .

---

(1) *A ce propos, cf. l'Annotation.*
(2) *Empire du silence où sommeillent les morts.*

Photo Michaël Audrain

FOUILLES D'UR – QUARTIER DE LA VILLE CONTEMPORAINE D'ABRAHAM
(Début du IIe millénaire avant notre ère).

Le patriarche foula peut-être le sol de cette rue ...

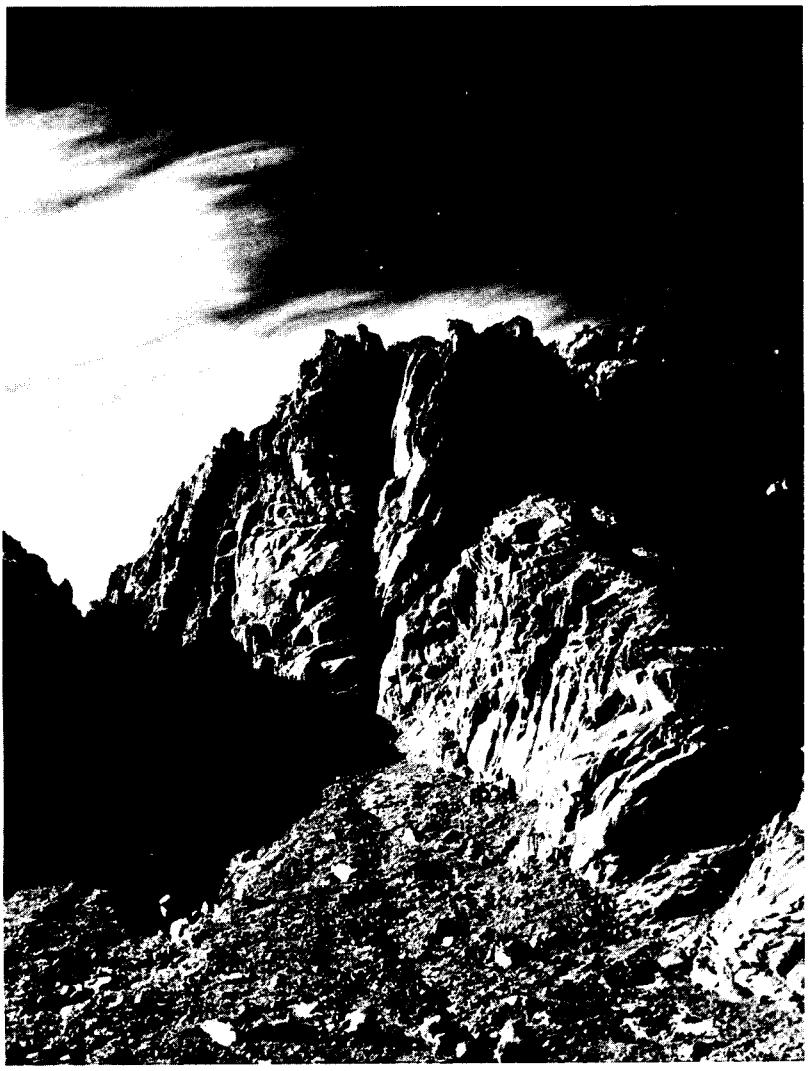


Photo Roger Viollet

Le Mont Sinaï

C'est là que Moïse reçut, dans la solitude et le recueillement, le DECALOGUE ...

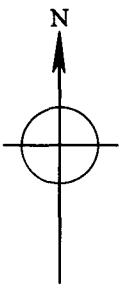
Photo M. Audrain

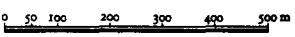
LE LAC DE TIBÉRIADE

Paysage familier de la famille Ben ASCHER (cf. p. 123)...

JÉRUSALEM DE LA BIBLE

Ville Jébuséenne
Sion, Cité de David
De Salomon à Ezéchias (970 à 716 env.)
D'Ezéchias à Hérode le Grand
Travaux d'Hérode le Grand (37-4 av. J.-C.)
Remparts actuels (XIIe-XVIe siècles de notre ère)
La partie Nord suit approximativement le tracé du mur d'Agrippa I (37-44 de notre ère)
Canal souterrain d'Ezéchias, ou de Siloe (env. 700 av. J.-C.)





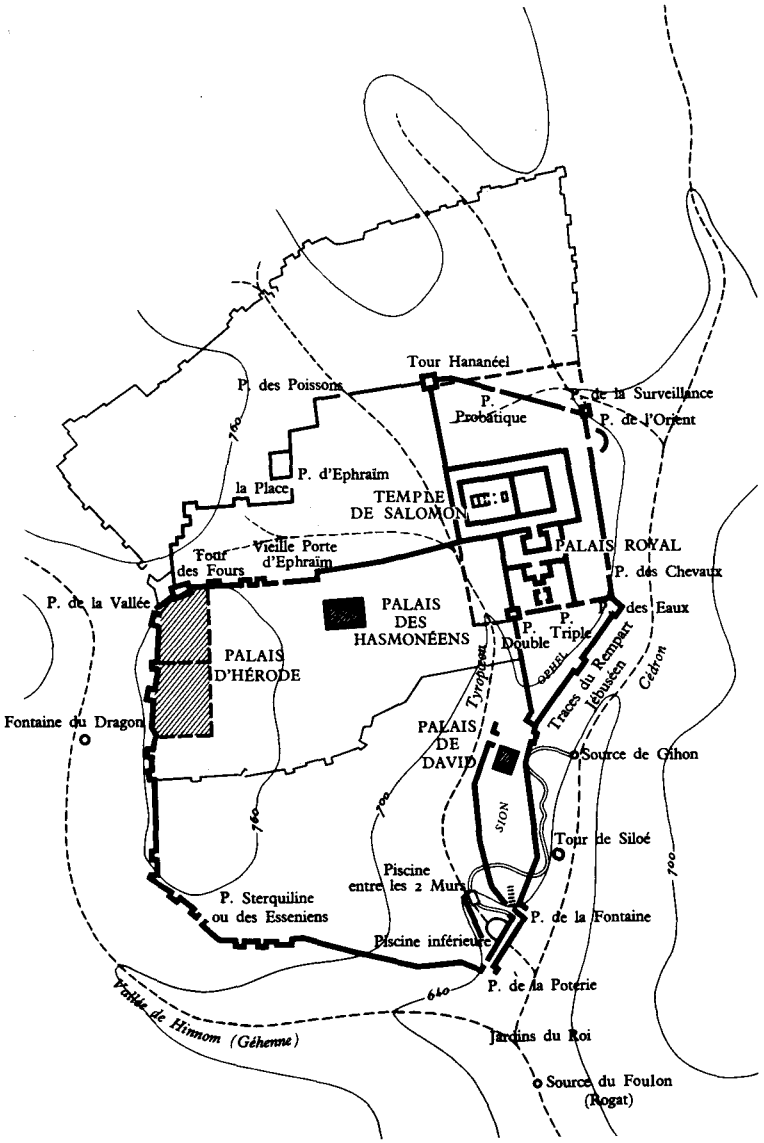


Photo Editions Arthaud

Livre II

LE SYSTEME PSALMODIQUE

Syntaxe des Psaumes

CHAPITRE I

LES SEPT SIGNES INFERIEURS : UNE ECHELLE RESTREINTE A SEPT DEGRES.

Sommaire

1 - Premières constatations 327

2 - Signes inférieurs communs aux deux systèmes 327

3 - Les deux signes abandonnés . . . . [illegible] 327

4 - Un signe nouveau, énigmatique : . . . [illegible] 328

5 - Le signe [illegible] : nouvelle sous-tonique à demi-ton 329

6 - Echelle spécifique de la psalmodie — mode le plus souvent utilisé 330

1 - PREMIERES CONSTATATIONS.

Les corrélations sont grandes, nous l'avons signalé au début de cette étude, entre le système prosodique et le système psalmodique :
- même disposition des signes (au-dessous ou au-dessus des mots) ;
- mêmes formes, en général. Peu de signes nouveaux.

Et pourtant, la quasi certitude d'une interprétation satisfaisante des signes du premier système ne résoud pas pour autant l'énigme du second système.

Il y a en fait peu d'éléments différents ; mais ceux-ci suffisent à rendre le système inintelligible.

Et tout est remis en question ...

2 - SIGNES INFERIEURS COMMUNS AUX DEUX SYSTEMES.

Les signes inférieurs *seuls* seront d'abord considérés :
- six d'entre eux nous sont déjà connus, parce que présents dans le système prosodique : ce sont la *tonique* et les *cinq degrés qui la suivent* dans l'ordre ascendant.

Il est logique de leur attribuer le même sens ...

- le 6ème degré constituait la limite supérieure de l'échelle, dans le système prosodique. Apparemment, il en est de même pour le système psalmodique : aucun degré n'est supprimé entre la tonique et le 6ème degré.

C'est une grande analogie de base et il semble que, grâce à elle, la reconstitution des valeurs de ce système sera aisée.

Mais il n'en est pas ainsi !

3 - LES DEUX SIGNES ABANDONNES : ET

Nous limitant aux seuls signes inférieurs, approfondissons notre investigation :
- en fait, *deux signes* sont abandonnés et ; ils représentaient — nous le savons — les deux degrés qui précèdent au grave la tonique, dans le système prosodique ...
- l'absence de ces deux signes situe donc (momentanément tout au moins) la

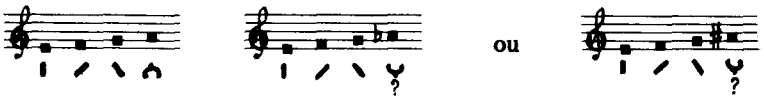
tonique *au début* de l'échelle. Celle-ci serait-elle réduite à six degrés ?
- mais ainsi, *l'attraction de la tonique* ne s'exercerait plus que dans un sens ...
- et la suppression de cette zone inférieure à la tonique, dans le cadre circonscrit d'une échelle unique, immuable, priverait la mélodie d'un moyen d'expression loin d'être négligeable ! On sait la puissance qu'acquiert la phrase musicale dans la cantilation prosodique lorsque, quittant le 6ème ou le 7ème degré au-dessous de la tonique, elle enjambe celle-ci, s'élançant vers le 2ème, le 3ème ou même le 4ème degré pour aboutir finalement au 1er degré *conclusif.*

Que la mélodie soit privée d'une telle ressource, justement dans le système psalmodique, où vraisemblablement la musique joue un rôle plus important que dans la prosodie, est difficilement acceptable.

4 - UN SIGNE NOUVEAU ENIGMATIQUE :

Poursuivons cette investigation :
- deux signes sont portés absents, mais *un signe nouveau* apparaît : (1) ;
- on a tôt fait de remarquer que ce signe nouveau n'est autre que celui qui symbolise le 4ème degré dans le système prosodique : , mais présenté *tête-bêche* : .

Il vient immanquablement à l'idée — connaissant le procédé de la notation Grecque — (cf. p. 82) que cette nouvelle position du signe représentant le 4ème degré marque simplement *l'altération* de celui-ci : *plus grave* ou *plus aigu* d'un demi-ton, sans doute ;
- cette échelle comporterait-elle donc *deux signes* marquant un 4ème degré de hauteur variable ?



Cette double représentation du 4ème degré se justifierait peut-être (en cette première suppposition) par la fréquence de l'alternance de ces positions du 4ème degré dans la mélodie ...

Il s'agit donc d'expérimenter. Et l'on imagine les voies tonales multiples qu'il importe d'emprunter tour à tour pour se faire une opinion valable ;

(1) *Il n'apparaît que tout à fait exceptionnellement dans le premier système.*

la position des degrés avoisinants étant elle-même tangente, en ce genre primitif de notation, qui ne précise pas le mode.

Là justement est la pierre d'achoppement. C'est un *imbroglio*, un chaos mélodique où il faut coûte que coûte tracer sa route si l'on veut conclure.

Or, le résultat de cette pénible démarche est qu'elle mène à l'incohérence ! Et l'on en sort quelque peu meurtri en confrontant celle-ci avec les résultats acquis par la seule interprétation des signes inférieurs, dans l'étude du premier système ...

Mais une remarque s'impose en cette expérimentation : c'est que le signe : , est suivi le plus souvent de cette formule complémentaire :

Connaître la valeur de ce signe : lorsqu'il est supérieur apparaît nécessaire pour percer le mystère de la structure de base que symbolisent les signes inférieurs ...

Or, il n'est pas du tout aisé de trouver le sens de ce signe *(6ème degré constitutif lorsqu'il est placé sous le mot)*, en cette nouvelle place qu'il occupe maintenant, au-dessus du texte.

Dans ce second système, est également présent au-dessus du texte ; et l'on peut concevoir quant à lui une *« échappée »* à la quinte supérieure ... Mais imaginer cette échappée à la *sixte* supérieure, pour le signe , est inacceptable : la distance à franchir est trop grande ...

Et justement, nous venons de le voir, son utilisation est très fréquente ; notamment après ce signe inférieur, *parent de* , dans une nouvelle position énigmatique : .

5 - LE SIGNE : UNE NOUVELLE SOUS-TONIQUE A DEMI-TON.

La situation semble insoluble. Faut-il revenir aux fastidieuses *tables de rapports*, utilisées à la première approche du système prosodique ?

Au bout du ténébreux labyrinthe de cette démarche inconsistante réside la Clé du second système , soit : l'espoir d'une moisson aussi merveilleuse peut-être, que celle qui est recueillie par l'identification des valeurs du 1er système.

Faisant grâce au lecteur des chemins sans issue que j'ai dû parcourir, je résous l'énigme.

Le signe représente en fait une sous-tonique, en principe *à demi-ton*. Et symboliquement sa forme se justifie. Alors que le 4ème degré (à

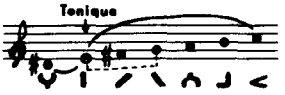
quarte juste de la tonique, le plus souvent) a un fort pouvoir *cadentiel* (il marque l'hémistiche), le 7ème degré inférieur, à demi-ton de la tonique (*notre « note sensible »)* est au contraire une ouverture, d'où les deux positions morphologiquement suggestives ...

Mais on ne sera pas surpris si le 1er degré ne le suit pour ainsi dire jamais : la cadence conclusive s'effectuant, dans la monodie de ces temps révolus, en descendant et non *en montant.*

6 - ECHELLE SPECIFIQUE DE LA PSALMODIE — MODE LE PLUS SOUVENT UTILISE.

Sept degrés en fin de compte composent l'échelle utilisée dans la cantilation poétique : c'est une échelle « *défective* ».

Bien que, à l'instar du système prosodique, le *mode* n'y soit pas imposé, celui-ci a le plus fréquemment cette physionomie :



- c'est-à-dire que le *2ème degré* est situé à *un ton de la tonique* et le *3ème degré à un ton et demi de celle-ci :* caractéristique du *« mineur »* (1).

En même temps que l'échelle, en effet, se dessinait le mode : un *« mineur chromatique »*, semblable au nôtre, à cette différence près que l'enchaînement du 6ème ou 7ème degrés (dans leur *nature fondamentale* que représente la position *inférieure* des signes) est *évité.* L'échelle se borne en effet au *6ème degré supérieur*, et au *7ème degré inférieur :* l'intervalle caractéristique de *seconde augmentée* n'y existe donc pas, fondamentalement. Seule la présence des *degrés subordonnés* le fait intervenir.

Tout autant que la structure à huit degrés du 1er système, cette structure défective est spécifique de l'Antiquité. La *finale* garde une place médiane, propice à l'expressivité. D'un équilibre moins probant (les deux degrés extrêmes ne présentant plus l'analogie de l'octave), cet autre cadre pour la pensée musicale convient bien au *recueillement de la prière.* Maints exemples permettront de le constater.

(1) *Il n'est pas surprenant que leur forme ne soit pas pour cela modifiée : le mode n'a été que fort tard précisé par les « altérations » (*) dans les notations Occidentales elles-mêmes (cf. p. 244).*

CHAPITRE II

DE LA VALEUR DES SIGNES SUPERIEURS

Sommaire

1 - Signes du premier système conservés ou abandonnés, signes nouveaux 333

2 - Les deux signes d'appoggiatures ascendantes \ et / gardent le même sens 333

3 - ♦ devient simple appoggiature à la seconde inférieure dans la psalmodie ; il remplace ainsi ⁝ qui est abandonné 335

4 - ∽ et ⊃ : deux mélismes qui gardent la même valeur dans les deux systèmes. 339

5 - Cinq mélismes du premier système sont abandonnés 340

6 - Valeur des trois signes supérieurs nouveaux : < ⊥ et ⋚ 341

7 - Critère que constituent les signes rapprochés, dans leurs multiples combinaisons 346

1 - SIGNES DU PREMIER SYSTEME CONSERVES OU ABANDONNES — SIGNES NOUVEAUX.

Sans nous attarder à démontrer dès maintenant le bien fondé de cette conclusion, comme il était indiqué de le faire lorsqu'il s'agissait de la première approche de la notation massorétique, nous allons examiner les signes supérieurs figurant dans le système psalmodique ;

- des signes appartenant au premier système, *peu subsistent dans le second* ; ce sont les suivants : ⸜ ⸝ ⸝ ⸝ ⸝

- par contre, certains autres signes du 1er système sont, *dans le second, abandonnés :* ⸝ ⸝ ⸝ ⸝ ⸝ ⸝ .

Nous aurons lieu de nous rendre compte que cet abandon est justifié ;

- d'autre part, trois des signes supérieurs du système psalmodique ne figurent pas dans le premier système ; les voici : ⸝ ⸝ ⸝ (1).

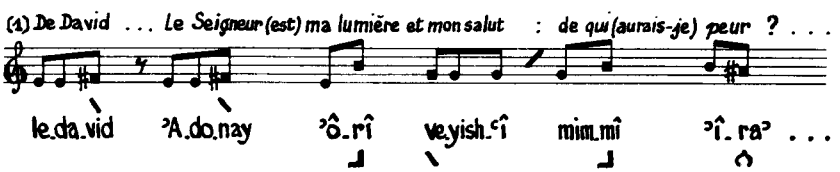
Il y a lieu de croire que les mêmes signes utilisés dans l'un et l'autre système conservent le même sens (il apparaît que ce n'est pas tout à fait le cas pour ⸝ , mais que la modification qu'il subit est particulièrement justifiée).

2 - LES DEUX SIGNES D'APPOGGIATURE ASCENDANTE : ⸝ ET ⸝ , GARDENT LE MEME SENS.

Ces premières observations effectuées, c'est l'expérimentation qui fait loi. Et nous examinerons tout d'abord les deux signes qui, dans le premier système, marquent des *appoggiatures supérieures :* ⸝ et ⸝ ; respectivement appoggiature à la seconde et à la tierce.

- le signe ⸝ marque, également dans le second système, un degré subordonné à la *seconde supérieure :* la simplicité efficiente de cette mélodie l'atteste :

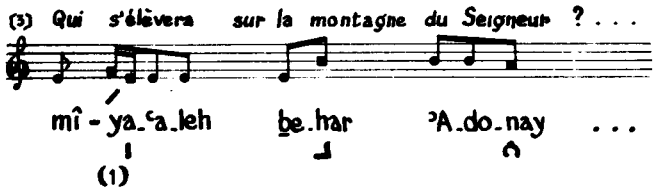
PSAUME 27,verset 1 :



(1) *L'un d'eux y figure en fait, mais avec une extrême rareté :* ⸝ .

- le signe reste le symbole de l'appoggiature à la *tierce supérieure* ; peut-on souhaiter plus juste prosodie ? :

PSAUME 24,verset 3 :



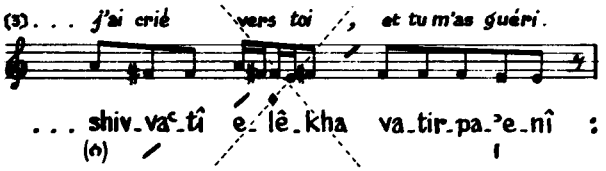
On constate maintenant que, dans ses grandes lignes, le système psalmodique comporte les *mêmes caractéristiques* que celui des vingt-et-un Livres.

Rares sont les cas où ces signes supérieurs restent *isolés*, ce qui limite actuellement les exemples. C'est dans les pages suivantes, où les autres signes supérieurs interviennent l'un après l'autre, que se confirmera pleinement cette affirmation.

Notons dès maintenant que le signe supérieur est très souvent suivi de , dans le système psalmodique. Les deux valeurs sont parfois très rapprochées, jusqu'à paraître un *signe composé :* .

Dans la psalmodie, l'interprétation de ce dernier signe: , pose un problème. Celle qui lui est conférée dans le système prosodique *ne lui convient plus :*

PSAUME 30, verset 3 :

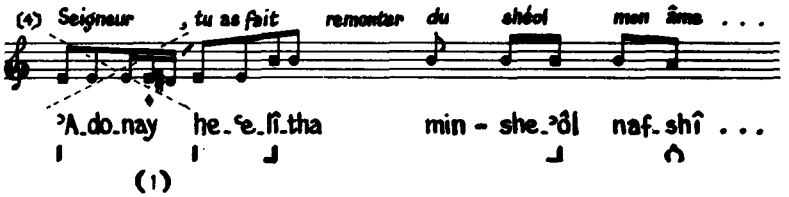


- on en juge aisément : telle quelle, cette mélodie ne répond pas à la *gravité* de la prière formulée verbalement. La suite immédiate du Psaume le confirme : l'interprétation du signe est ici nettement défectueuse :

---

(1) *Contrairement à la prosodie, rappelons-le, la psalmodie comporte des valeurs régulières qui occupent le temps entier ou qui le divisent en parties égales (cf. p. 54) ; c'est pourquoi nous les transcrivons en valeurs mesurées.*

PSAUME 30, verset 4 :

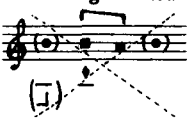


Vraisemblablement, la valeur du signe doit être *différente* dans le système psalmodique. Un tel manque d'à propos ou de cohésion étant jusqu'ici *exclu* de toutes nos reconstitutions ...

3 - ♦ DEVIENT UNE SIMPLE APPOGGIATURE A LA SECONDE INFERIEURE, DANS LA PSALMODIE ; IL REMPLACE AINSI ⁚ QUI EST ABANDONNE.

C'est la *répétition* du degré fondamental en cours (double appoggiature) qui, dans les deux derniers exemples, rendait la mélodie si *« légère »*, si peu servante des mots ; ou même qui contredisait la position du signe...

Dans le système prosodique, ce petit losange ♦ symbolisait *le plus simple des mélismes* : la reprise du degré fondamental en cours, suivi de sa seconde inférieure :



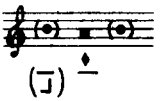
Dans le même système prosodique, les *deux points superposés* « ⁚ » marquaient la simple appoggiature à la seconde inférieure (si fréquemment utilisée dans la prosodie). Or ce signe *disparaît totalement* dans la psalmodie ...

Cette valeur jouait un si grand rôle dans la constitution de la monodie Biblique jusqu'alors, qu'il semble vraiment étrange qu'elle n'apparaisse plus dans le second système ...

Mais en y regardant de plus près, on s'aperçoit que le *signe seul* a disparu, et que la valeur, elle, subsiste. Et c'est justement le signe qui nous occupe : ♦ — signe qui forme si souvent dans les Psaumes une figure composée avec / , soit : /♦ — *qui symbolise cette*

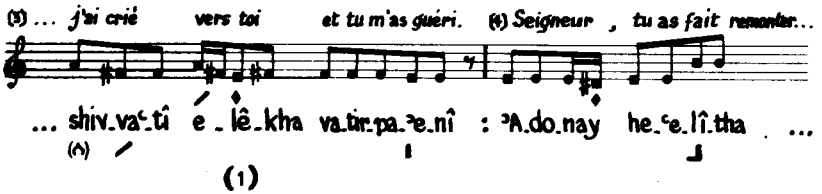
(1) *Le signe* ♦ *est en effet placé sur la dernière lettre de la syllabe finale du mot « adonay ».*

simple appoggiature à la seconde inférieure, dans la psalmodie.



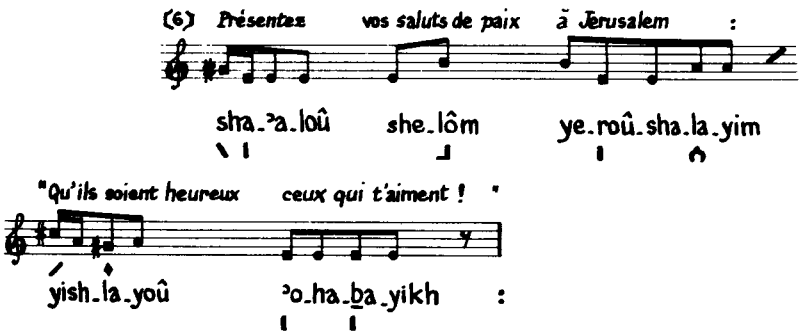
Et grâce à cette mise au point, la monodie des deux exemples précédents reconquiert la *physionomie* que nous lui connaissions : faite de mesure autant que d'expressivité et de goût,adéquate au sens littéraire :

PSAUME 30, versets 3 et 4 :



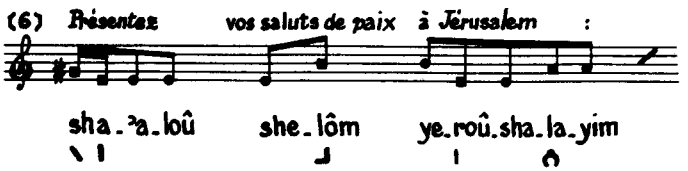
- cette simple *correction* a suffi pour rétablir la parfaite corrélation entre la musique et les mots. Elle agit de même dans cette savoureuse évocation d'un pélerinage à la Ville sainte :

PSAUME 122, verset 6 :

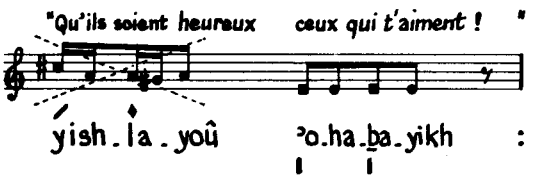


- ce dernier verset ne serait-il pas lui aussi *musicalement d'une expression* « déplacée », *si nous conservions à* ♦ *le sens qu'il a dans le 1er système ?*

le même texte, dans une interprétation défectueuse :



(1) *Les règles de résolution des notes ajoutées sont les mêmes dans la psalmodie comme dans la prosodie (cf. p. 391 et sv.).*



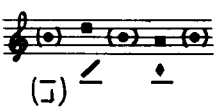
- une seule note en trop, et toute une phrase perd son éloquence ... Il s'en faut de peu !

Mais alors, pourquoi avoir abandonné le signe , spécifique de la note subordonnée à la seconde inférieure dans le 1er système ?

Sans doute parce que cette formule mélodique constituée par le « tandem » : est très fréquente dans la psalmodie, le second signe étant souvent littéralement *« accolé »* au 1er. Les deux points, s'ils avaient été utilisés, seraient non seulement une surcharge, mais ils créeraient une *équivoque* avec un mélisme du 1er système : , figure non utilisée dans le second.

La simplicité de , marquant en fait dans le système prosodique *« l'appoggiature de l'appoggiature à la seconde inférieure »* (1), sa substitution à était plus valable que l'utilisation d'un signe nouveau (dont les créateurs de cette figuration de la Cantilation sont, à juste titre, avares).

De plus, il y a de nombreux signes similaires dans les deux systèmes. Quelques distinctions de base sont de bons repères pour rappeler au lecteur qu'il est en face du système psalmodique, et non prosodique. La grande fréquence de dans les textes poétiques constitue un excellent support pour ce rappel ; et cela d'autant plus qu'il côtoie presque toujours le signe . La figure mélismatique qui en résulte



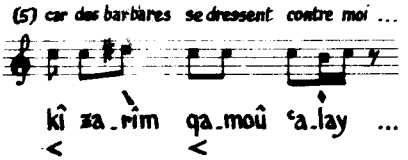
est l'un des indices les plus révélateurs de la présence du système psalmodique.

Rarement, dans ce second système, le signe se présente isolé ; remarquons que l'interprétation qui lui a été déférée s'avère coïncider avec le sens verbal, en tous exemples :

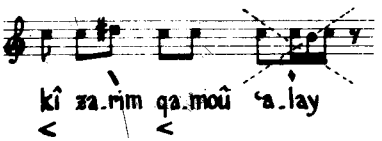
---

(1) *Corrélation de valeur : il marque dans la psalmodie la seule appoggiature à la seconde inférieure.*

PSAUME 54, verset 5 :

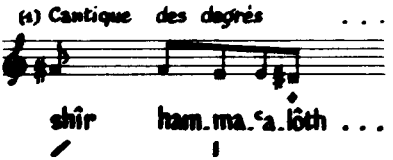


– *interprétation défectueuse :*

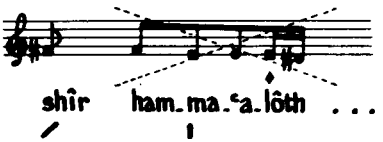


- l'accent sur « *alay* » est plus sobre, dans l'interprétation du signe que nous avons adoptée, et celle-ci est en même temps plus « vraie » :

PSAUME 122, verset 1 :



– *interprétation défectueuse :*



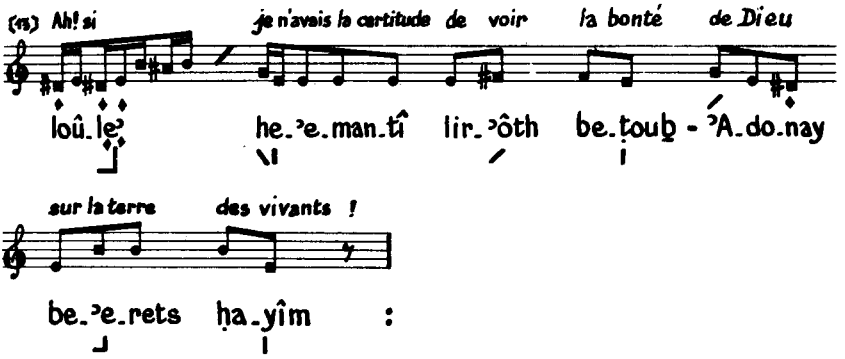
- le tour « facile » *infligé* à ce début de Psaume par l'interprétation rejetée, répondait bien mal en effet à une simple annonce ...

Un exemple typique, unique du reste dans la psalmodie, justifie pleinement cette détermination : c'est le *verset 13* du *Psaume 27*. Son premier mot n'utilise pas moins de trois fois ce même signe. (1). L'interprétation choisie fait de ce verset l'un des joyaux de l'inspiration psalmodique :

---

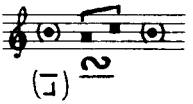
(1) *Cas exceptionnel ; pour une raison cultuelle sans doute, mais non musicale, le même signe figure également aux mêmes places au-dessous du texte verbal.*

PSAUME 27, verset 13 :



4 - 2 et 2 : DEUX MELISMES QUI GARDENT LA MEME VALEUR DANS LES DEUX SYSTEMES.

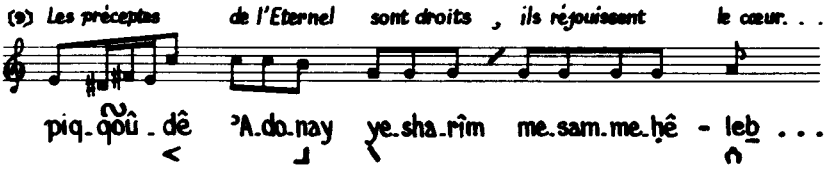
Nous en avons terminé avec les degrés subordonnés, et nous abordons les mélismes.

Vraisemblablement, ce signe 2 a le même sens dans les deux systèmes : il symbolise le *même dessin mélodique :* 

Il est particulièrement aisé de s'en convaincre, vu qu'on le rencontre très fréquemment en certains Psaumes.

Notamment dans le Psaume 19 *: il n'y figure pas moins de* douze fois. *Et c'est seulement lorsqu'on l'interprète de cette manière qu'il confère à la mélodie souplesse, naturel et surtout expressivité conforme au sens des paroles. On en juge par ce simple verset, parmi tant d'autres :*

PSAUME 19, verset 9 :

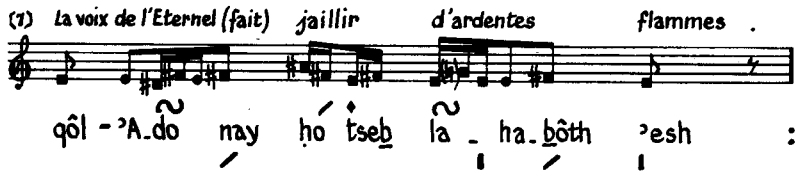


Tous les cas obligés de résolution de ce mélisme, nés des différentes conjonctures de signes,y apparaissent tour à tour.

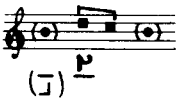
Notons toutefois dès à présent qu'ainsi interprété, il cisèle à la perfection, avec le contour approprié, la curieuse phrase verbale si mouvante et miroi-

tante du *Psaume 29* :

PSAUME 29, verset 7 :

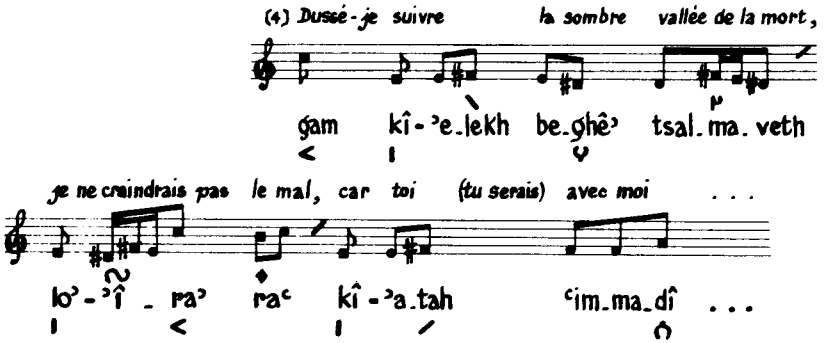


Cet autre mélisme lui aussi, conserve dans le système qui nous occupe présentement la valeur qui est la sienne dans le système prosodique :



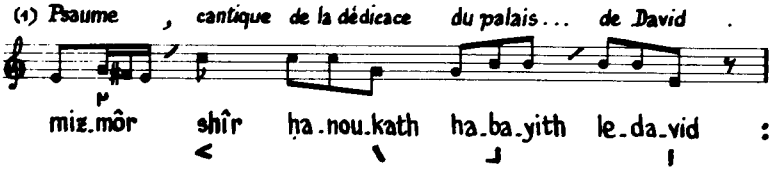
Cette émouvante phrase le prouve à elle seule :

PSAUME 23, verset 4 :



L'ensemble des exemples est concluant. Nous citerons pour sa *dignité* et sa *concision*, cette annonce du *Psaume 30* :

PSAUME 30, verset 1 :

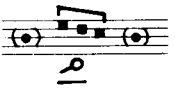


5 - CINQ MELISMES DU PREMIER SYSTEME SONT ABANDONNES...

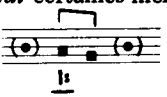
Plusieurs mélismes du système prosodique sont absents dans les livres poétiques, ce sont les suivants :

A la réflexion, cela ne surprend pas. Ils figuraient dans les *récits*, les *exhor-*

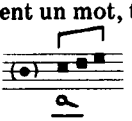
tations, soit pour diriger l'attention des fidèles sur des *mots clés :*



soit pour marquer d'un *recul* certaines incidences d'une incise :



soit au contraire, ils terminaient un mot, tel un *panache* :



etc ...

Ces moyens, ces *artifices*, sommes-nous tentés de dire, *(bien que légitimes partout où ils figuraient)* n'ont pas de place dans le Psautier. La cantilation psalmodique est une *harmonie* qui se *conjugue* avec celle des mots. Toutes deux allient leur pureté respective pour soutenir l'épanchement spécifique de la prière. Inutile d'attirer par des artifices l'attention de *Celui* qui sait tout ! En fin de compte, c'est la présence de ces mélismes, véritables tournures oratoires, qui serait *insolite* dans les Psaumes.

6 - VALEUR DES TROIS SIGNES SUPERIEURS NOUVEAUX :

Les trois signes supérieurs nouveaux, utilisés dans le système psalmodique, ont des valeurs *très différentes* de ceux que nous venons de citer, qui en sont exclus.

Pour les deux premiers notamment, ces valeurs sont moins caractéristiques, mais plus essentielles.

Cette mélodie des Psaumes est encore plus *dépouillée* que celle des récits, mais elle est aussi plus « chantante » (dans cette perspective tout au moins, que les notes ajoutées, ou les mélismes, ne visent aucunement à l'effet ; même si celui-ci dans la prosodie ne faisait que servir l'intelligence du texte).

Deux des signes identifiés ici sont des mélismes : ; l'autre n'est qu'une appoggiature : . L'intervention de et de , est pourtant indissociable de la mélodie.

La prosodie, lue sans les signes supérieurs, garde parfois *un visage*. Que les deux signes ci-dessus soient *non identifiés*, et les versets où ils prennent place sont inexpressifs, bien que les signes inférieurs soient connus ! (et très rares sont les incises privées de signes supérieurs dans la psalmodie).

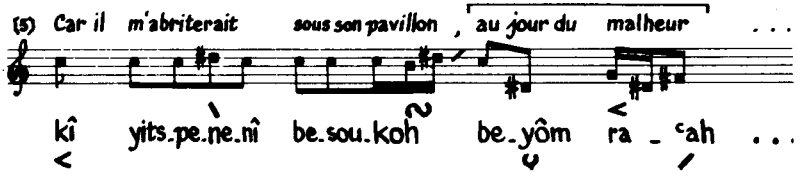
C'est pourquoi ce signe : ≤ *, en sa position* **supérieure**, *a pu être la* **pierre d'achoppement** *dans la recherche de la valeur des signes inférieurs du second système. Etant donné qu'il suit neuf fois sur dix la* **sous-tonique** *(qui n'était pas encore identifiée), presque toujours suivi du 2ème degré (1) en cette figure composée :* ‾ ≤ ‾ **, sans la connaissance de sa signification,** *la phrase musicale ne pouvait être reconstituée ; elle était « lettre morte ».*

Il ne pouvait être question, se référant au même signe placé **au-dessous** *du mot :* ‾ ≤ *, d'assimiler sa valeur à celle d'une* **échappée** *à la sixte supérieure. La mélodie en ce cas prenait une allure échevelée qui n'est guère son fait habituel (et pour placer cette sixte, encore fallait-il savoir d'où la faire partir : la valeur de* ‾ *étant alors encore inconnue !).*

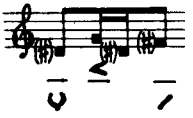
Seul un heureux concours de circonstances pouvait permettre de résoudre ce dilemme. Dans un certain verset, me laissant conduire par la puissante et suggestive inspiration de la mélodie, je retrouvai intuitivement le sens de ce composé signifiant, dont l'ignorance entravait ma recherche.

La reconstitution de phrases musicales telles que la suivante, force l'attention et pousse à étendre l'expérimentation (et lorsque celle-ci n'apporte que confirmation, dans les très nombreux textes explorés, c'est avec un réel soulagement que l'on s'apprête enfin à recueillir une moisson prodigieuse) :

PSAUME 27, verset 5 :



On en juge, c'est bien une incursion à l'aigu que le signe ≤ **représente, mais** *limitée à l'intervalle de quarte :*



avec retour immédiat — intégré dans la formule — au degré constitutif d'où elle prend son envol ; cela au cours de la même syllabe (ce qui fait qu'il s'agit bien d'un mélisme) (2).

Ainsi la ***cadence suspensive*** **au second degré, si fréquente dans les Psaumes revêt-elle toute sa valeur expressive.**

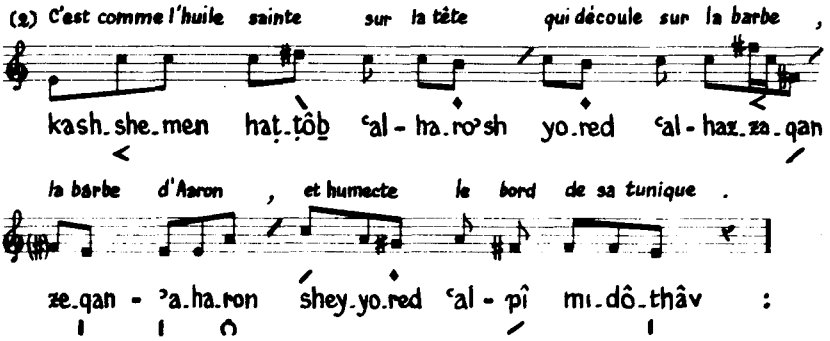
---

(1) *Celui-ci identifié dans le Premier système.*

(2) *Et c'est ce retour que précise justement l'étymologie (cf. p. 115).*

Mais, partant de tout autre degré, l'intervention de la formule est tout aussi parfaite :

PSAUME 133, verset 2 :



- en cet exemple, elle sait mettre en valeur la suavité du texte poétique avec tant d'à propos (malgré ce balancement à l'octave qu'elle impose à la mélodie dans ce contexte), qu'il apparaît nettement que le signe a trouvé, en ce mélisme, sa juste interprétation.

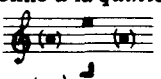
Que cette forme graphique ait été choisie pour symboliser une « jetée » à la quarte supérieure alors que le signe, dans sa position sous le mot, représente un 6ème degré constitutif, est assez étrange. Peut-être la réponse est-elle la même que celle qui concerne le ♦ *: il s'agit sans doute de faire garder conscience au lecteur qu'il est en face du* **système psalmodique** ...

Il apparaît bien, en effet, que les formes ou interprétations nouvelles des signes, spécifiques du second système, maintiennent constante la mémoire du lecteur en ce sens.

Moins fréquemment utilisé que le dernier, cet autre signe pose tout d'abord une énigme (et d'autant plus lorsqu'on a identifié le précédent).

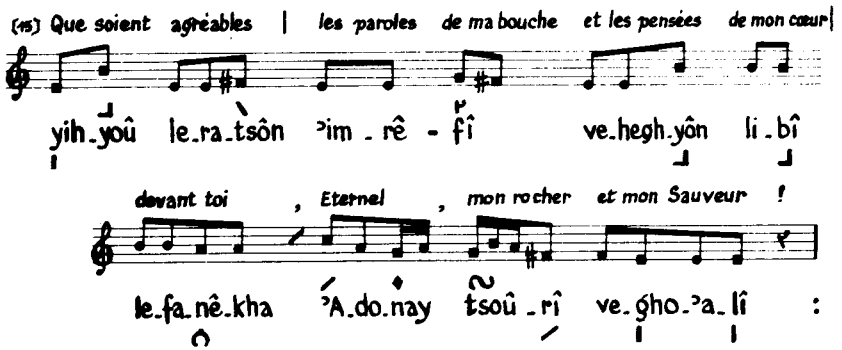
Représente-t-il *réellement* une incursion à la quinte supérieure ? En certains cas, cela paraît impossible : il faudrait alors pointer la voix à des hauteurs inhabituelles ! Et l'on pense qu'il est peut-être sujet à une même équivoque que .

Et pourtant non. Ce signe assimilable à ou représente bien, en sa position au-dessus du mot, un degré subordonné à la *quinte supérieure* (ou son équivalent, nous allons le voir) :

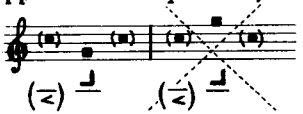


On en a la preuve en maints versets où il intervient comme il convient, sans le moindre éclat. Il rend dans celui-ci le sentiment d'une dévotion sobrement exprimée, malgré l'écart mélodique :

PSAUME 19, verset 15 :



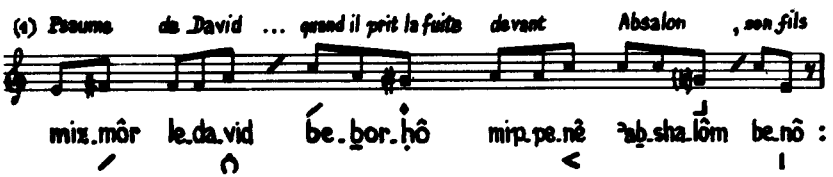
Mais alors, qu'en peut-il être lorsque le degré constitutif que le signe affecte est *élevé* ; ce qui est le cas dans l'exemple suivant ? Tout simplement (mais cela n'apparaît pas d'emblée), il implique alors le renversement de l'intervalle qui séparait de lui cette « échappée » : soit la *quarte inférieure* au lieu de la quinte supérieure :



(degrés subordonnés correspondants). En cette épargne de symboles, le simple « renversement » justifie ce signe unique ; une finesse qu'il fallait saisir ...

Et son efficacité éclate là encore. En ce sens autant que dans l'autre, il sert l'expression du texte verbal, il ne constitue pas un ornement :

PSAUME 3, verset 1 :



- combien touchante a pu être, grâce à lui, cette simple annonce ...

Plus épineuse encore est la recherche de la valeur de ce dernier mélisme :

, qui figure il est vrai dans les vingt-et-un Livres (notation prosodi-

que), mais seulement sept fois : ce qui fait que je n'en ai pas traité dans la 1ère partie.

Il apparaît près de trente fois dans les Psaumes ; ce qui permet une expérimentation appréciable.

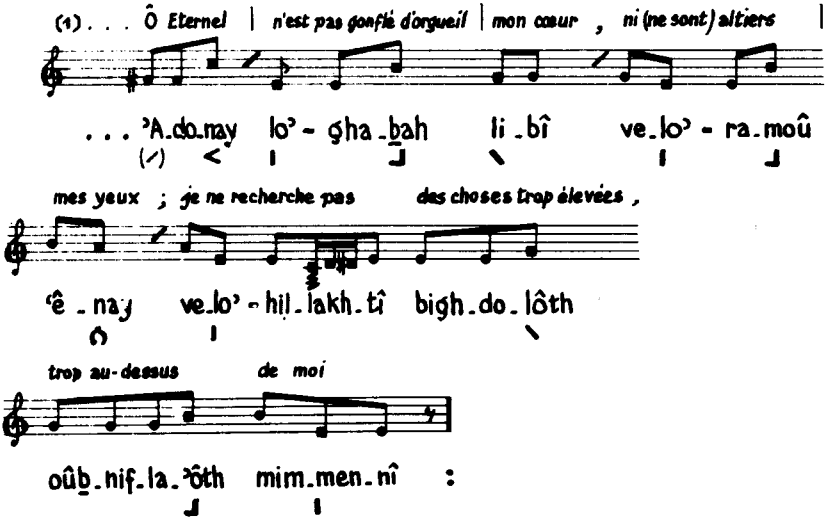
La forme ramassée « en zig zag » fait songer au *chromatisme* (1). Etant donné les éléments dont dispose l'expressivité, qui se révèle par ailleurs dotée de moyens discrets (et les diverses utilisations mises en présence), il apparaît qu'il s'agit d'un mouvement partant de la *tierce inférieure* du degré constitutif en cours, et revenant à celui-ci par deux degrés chromatiques, dont la disposition varie selon le mode :

- il se compose ainsi de trois degrés, correspondant aux *trois saillies* du signe.

Ces quelques exemples, très différents d'expression, en témoignent. En chacun d'eux, on peut le constater, le mouvement chromatique apparaît des plus naturels ; le sens ascendant également (il serait loin d'en être de même du mouvement inverse).

Quelle objectivité profonde garde la phrase suivante ! bien que pourvue de cette figure mélodique si originale en elle-même (convenant auditivement à la forme graphique du signe) :

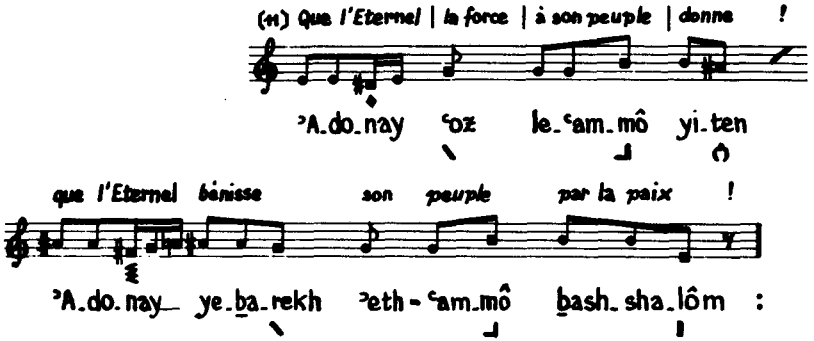
PSAUME 131, verset 1 :



(1) *Ce que confirme, nous l'avons vu, l'étymologie.*

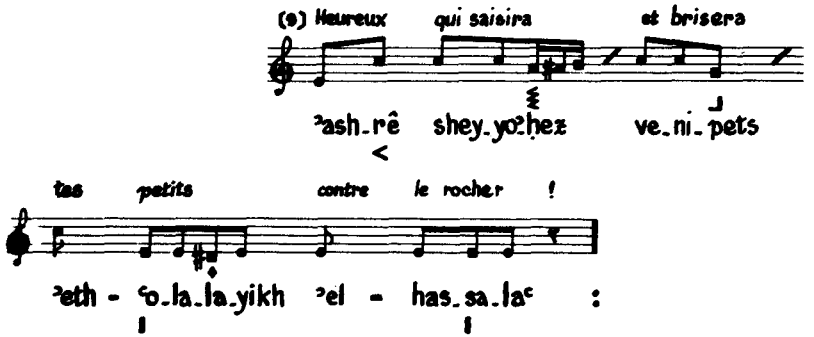
- et combien la conviction de cet autre verset se voit, par l'intervention de cette même figure mélodique, renforcée, appuyée, pour servir les paroles ! :

PSAUME 29, verset 11 :



- singulièrement, elle précise l'acte abhorré, conséquence du désespoir, qui est évoqué dans la fin du si tragique *Psaume 137 :*

PSAUME 137, verset 9 :



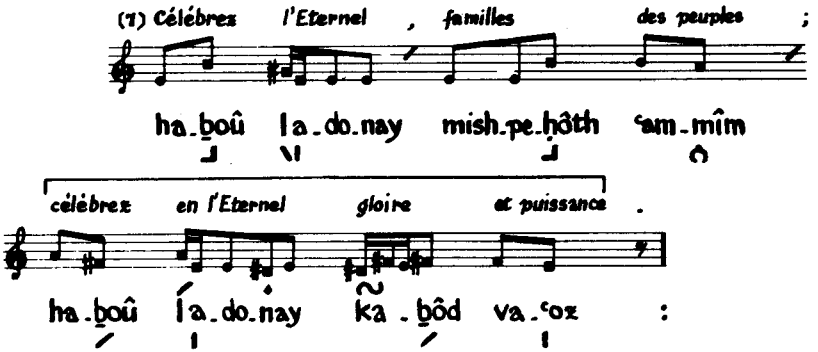
7 - CRITERE QUE CONSTITUENT LES SIGNES RAPPROCHES DANS LEURS MULTIPLES COMBINAISONS.

Il n'y pas, dans la psalmodie, d'exemple comparable à ceux qu'offre le *Décalogue* (cf. p. 169) où les signes, extrêmement rapprochés, souvent superposés, forcent, par le naturel et la qualité de la phrase musicale résultante, l'adhésion à l'interprétation qu'en donne la Clé.

Sans constituer une preuve aussi spectaculaire, la mise en rapport, en chacun des psaumes, des figures et formules attribuées aux divers signes par la Clé, parle tout autant en faveur d'une juste interprétation.

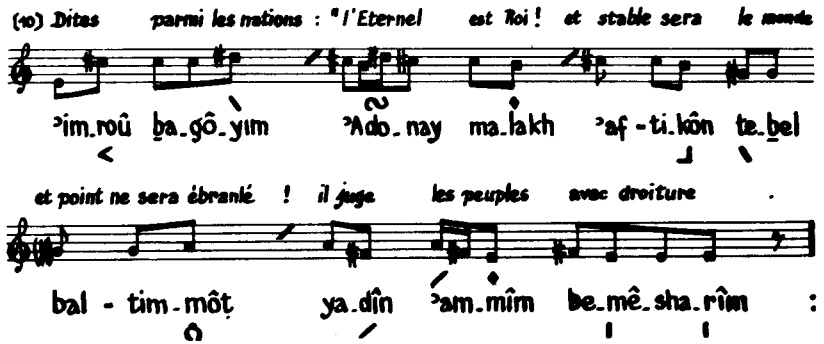
L'équilibre de la mélodie suivante l'atteste : les mélismes, loin de compliquer la phrase lorsqu'ils surviennent, la complètent gracieusement :

PSAUME 96, verset 7 :



Et l'exaltation du début du dernier verset du même psaume, qui ne faiblit pas lorsque les signes deviennent plus rares, le prouve, à l'inverse :

PSAUME 96, verset 10 :



C'est ce que confirmeront les situations analogues nées chaque fois de rapports de signes qui se succèdent différemment, dans les chapitres suivants ... dans tous les Psaumes.

CHAPITRE III

LA MODALITE DES PSAUMES EST PEU VARIEE

Sommaire

1 - Un hypodorien chromatique (notre mineur classique) sans seconde augmentée constitutive 351

2 - Le lydien, un « majeur » limité, comportant d'autres caractéristiques 353

3 - Un lydien mitigé : son sixième degré est mineur 355

4 - Un hypodorien à chromatisme accusé : avec une seconde augmentée centrale 356

5 - Rarement le mode varie au cours d'un psaume — il y a fort peu d'altérations accidentelles 359

6 - Neutralité modale de certains versets. 362

7 - Certaines expressions, de sens inconnu, ne concernent pas la modalité 363

I - UN « HYPODORIEN » CHROMATIQUE (NOTRE MINEUR CLASSIQUE), SANS SECONDE AUGMENTEE CONSTITUTIVE.

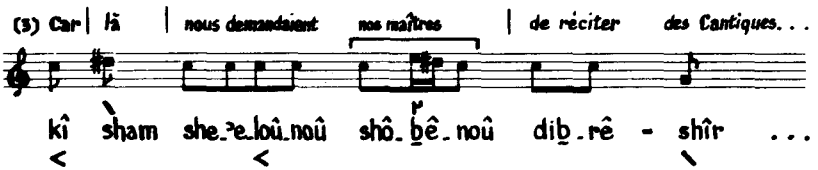
Nous commençons l'étude de la modalité des Psaumes par celle du « mineur-chromatique », principal support de la psalmodie.

Ses caractéristiques, nous les avons déjà esquissées (cf. p.329 ,330) : échelle *défective* de sept degrés, comportant un 7ème degré à *demi-ton* de la tonique ; suppression du 6ème degré inférieur, ce qui *exclut* la 2de augmentée des intervalles constitutifs. Mode dérivé de *« l'hypodorien »* (diatonique) que nous transposons ainsi que les suivants sur l'échelle RE-DO, pour unifier nos exemples.

Ce mode est *chromatique*, la théorie le confirme. La pratique aussi car, dès qu'intervient le *7ème degré supérieur* (atteint par une appoggiature ou un mélisme), l'intervalle caractéristique de seconde augmentée entre les 6ème et 7ème degrés apparaît. Il apparaît de même lorsqu'on touche, au grave, le 6ème degré, avant ou après le 7ème, cas très rare, il faut le signaler.

Qu'il s'agisse bien d'un « mineur-chromatique », c'est ce qui se confirme, même lorsque le mouvement mélodique est descendant, amorcé par le 8ème degré, comme dans le verset suivant :

Psaume 137, Verset 3



- la beauté de la phrase, autant que la justesse d'expression en font foi (1).

En fait, c'est un chromatisme « *d'incidence* », plus que de fonds. Certes, une telle structure est chromatique, mais la tension, née dans notre musique classique de l'attraction qu'exerce la tonique sur la « note sensible », et qui provoque la 2de. augmentée entre les 6ème et 7ème degrés (intervalle si caractéristique) pour faire s'abîmer la mélodie en la tonique, *n'y existe pas.*

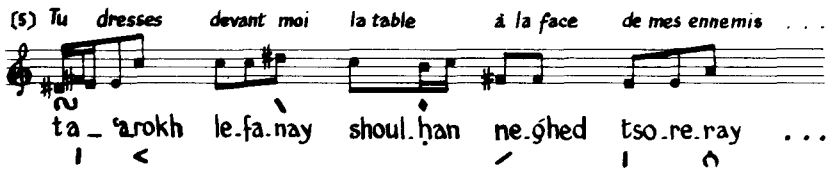
C'est, sans aucun doute, une autre forme de pensée.

Que cette disposition des degrés puisse convenir au caractère des Psaumes, nous venons d'en avoir la preuve parfaite. La mélodie qui peut en naître épouse intimement l'expression de douleur jugulée du Psaume 137.

(1) *Sans la seconde augmentée, elles disparaissaient.*

Mais elle est favorable à bien d'autres expressions. Elle évoque avec autant d'aisance un sentiment de confiance inaltérable, en ce verset :

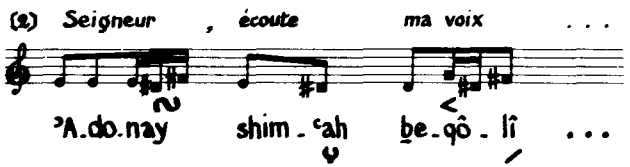
Psaume 23, Verset 5



- qui serait lui aussi dénué de toute valeur expressive si la 2de augmentée était évincée.

Dès que le chromatisme apparaît — même si cet intervalle caractéristique ne le représente pas — la structure se révèle admirablement appropriée à l'éthos spécifique du texte verbal :

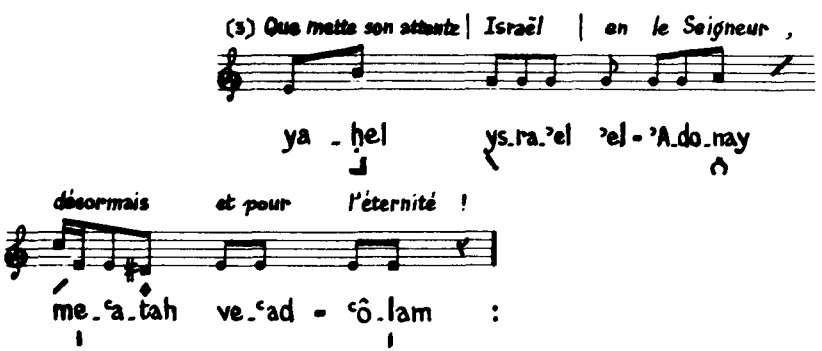
Psaume 130, Verset 2



C'est en effet le *mode caractéristique de la prière.* Structurellement, les deux demi-tons ainsi placés aux deux extrêmes de l'échelle défective qui le limite, le *resserrent*, le *ramassent* dans la douleur, la contemplation, l'attente ...

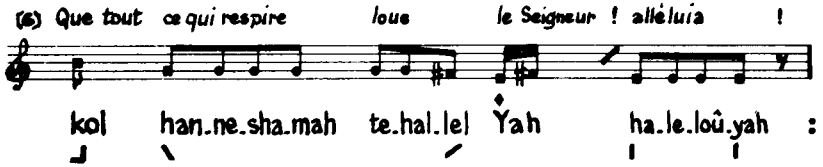
Ils peuvent en faire aussi une « coupe parfumée » pour l'offrande, l'onction :

Psaume 131, Verset 3



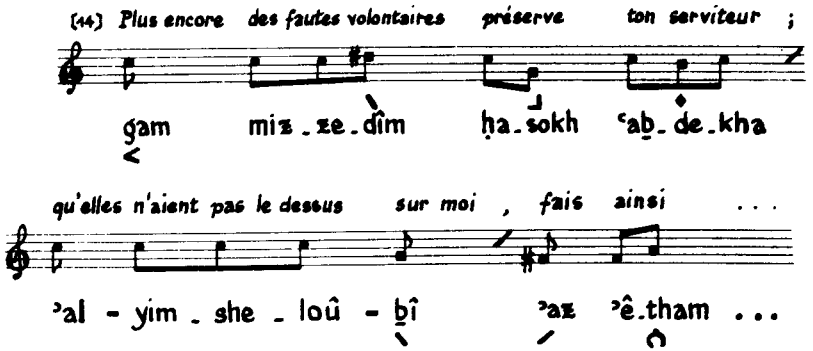
Dans le *Psaume 150*, qui limite encore l'échelle d'un degré au grave, l'hypodorien — cette fois diatonique — devient générateur d'enthousiasme :

Psaume 150, Verset 6



Il ne faudrait pas croire pour cela que l'usage de la 2de augmentée « rembrunit » son expression. Le voici, dans ce verset, le messager d'une foi scrupuleuse et humble, mais toute filiale :

Psaume 19, Verset 14



Bien que ce mode nous soit par ailleurs si familier, il est remarquable que les Maîtres antiques lui aient donné des tournures spécifiques, neuves pour nos oreilles, d'une expression si diverse, si originale et si profonde.

Il en est de même des autres modes empruntés par les Psaumes.

2 - LE LYDIEN, UN « MAJEUR » LIMITÉ, COMPORTANT D'AUTRES CARACTERISTIQUES.

Bien que de *même structure*, combien peut différer le « lydien » antique de notre classique mode majeur, devenu de nos jours synonyme ou presque de *banalité !*

Le « terrain » mélodique du mode antique n'est certes pas comparable. L'échelle défective limite ses degrés constitutifs au *6ème degré*, à l'aigu. La suite des degrés supérieurs appartient aux « notes ajoutées ». Mais, étant donné les mélismes utilisés, il ne peut y avoir de *mouvement conjoint ascendant*

de la dominante à la tonique, formule si caractéristique du « majeur » classique :

Seul, le 7ème degre précède la tonique au *grave* et, nous le savons déjà, il n'y aboutit pour ainsi dire jamais directement.

Le dynamisme tant cité du mode majeur, mode qui a régné des siècles durant sur la Musique occidentale, n'est pas la qualité essentielle du mode lydien antique, qui lui est pourtant strictement apparenté :

Mode majeur

Lydien défectif

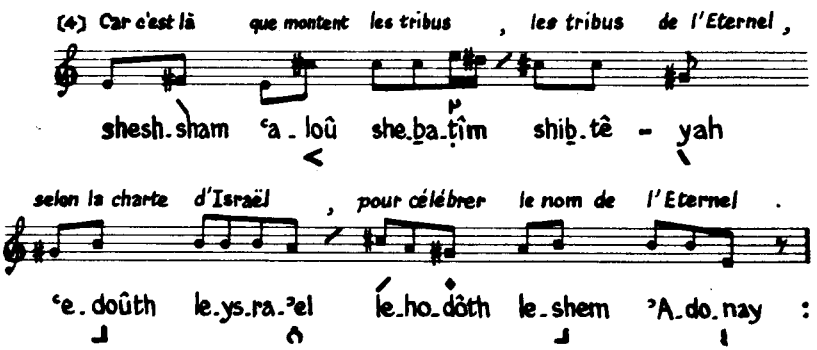
(transposé sur les degrés de l'échelle adoptée pour nos exemples)

Ce mode, bien que « tronqué », n'en est pas moins un précieux « moule sonore » d'où jaillissent des mélodies traduisant la spontanéité du cœur, alliée à l'élévation et la pureté des sentiments.

C'est ce qu'atteste brillamment le *Psaume 122*, un *« Cantique des degrés »*, qui se distingue des autres ainsi dénommés par sa grâce enjouée ... ; « degrés » de la *montée* vers Jérusalem, la ville aimée des fervents d'Israël !

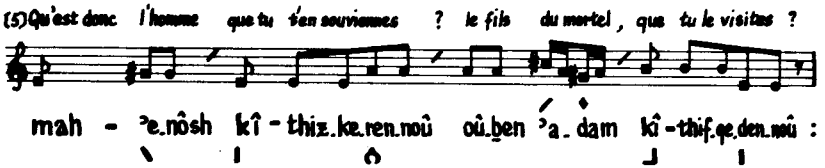
A travers le mode décelé, s'épanouit cette foi vibrante et virginale qu'aucun autre n'exprimerait si pleinement :

Psaume 122, Verset 4



Enjoué comme il convient, dans le Psaume 122, le mode lydien traduit tout aussi bien la réserve lucide (mode propice là encore, malgré la gravité des pensées, vu le contexte agreste du psaume) :

Psaume 8, Verset 5



De quelle palette dispose ce mode ! Il reflète dans le *Psaume 96 (verset 10*, déjà cité (cf. p. 347) l'expression chaleureuse d'une foi indéracinable qui clame sa conviction...

Cela démontre que le *« majeur »* n'a pas, comme on le croit, épuisé ses ressources, puisqu'avant d'avoir servi la pensée de nos Maîtres d'Occident, il savait être noble, sensible, efficient, avec le minimum d'inflexions permises par son orbite réduite ...

Notre pensée façonne la pâte sonore plus aisément que le potier l'argile ! Il suffit que la mélodie corresponde à un sentiment vraiment personnel ...

3 - UN LYDIEN MITIGÉ : SON SIXIEME DEGRE EST MINEUR :

Le lecteur pense peut-être que la présence du « majeur » et du « mineur » est assez insolite dans une monodie *née avant la lettre*, il y a plus de deux millénaires. Mais à y bien regarder, que peut-on faire normalement avec sept notes, sinon élever ou abaisser par le demi-ton, certaines d'entre-elles ?

Si une échelle de 7 degrés, finalement peu variée en ses structures, se prête à l'expression de sentiments si divers et si rares, c'est justement parce que l'usage des *« effets »* est des plus *sobres* .

Il semble que les Hébreux aient eu le sens du caractère affaibli, adouci, que peut prendre le lydien, si son 6ème degré est abaissé d'un demi-ton, à distance de sixte mineure de la tonique :

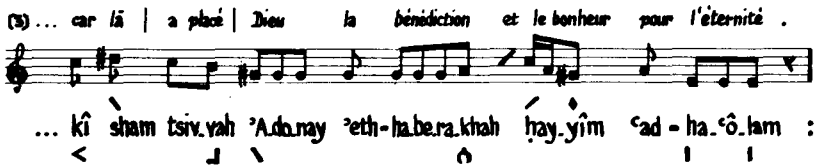
Avec sa tierce majeure et sa sixte mineure, ce mode, qui nous est familier, convient à l' « effusion contenue ».

Sa présence se justifie du fait que, pour bien servir le mot qu'il soutient, le 3ème degré se doit d'être *brillant* (donc à tierce majeure de la tonique), alors que le 6ème degré, autre note modale caractéristique, *n'a pas à éclairer* le mot qu'il accentue et qu'ainsi, l'éclat du « majeur » lui est inopportun.

C'est le cas du *Psaume 133*. Vraisemblablement, ce mode est la meilleure structure à choisir — dans la palette des équivalences —, pour « situer » mélo-

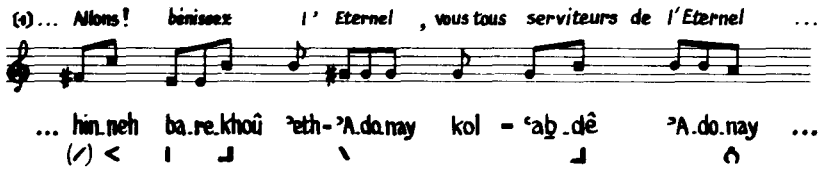
diquement l'expressivité si particulière du texte verbal :

PSAUME 133, verset 3 :



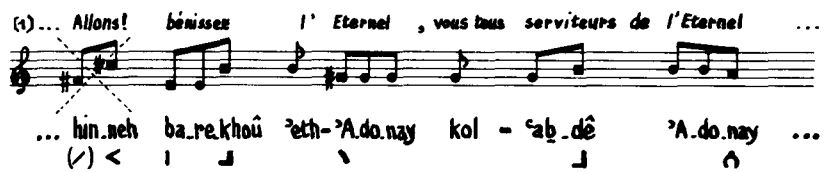
Il en est de même pour le **Psaume 134** *: une exhortation contenue mais vibrante de foi :*

PSAUME 134, verset 1 :



- le sixième degré **plus élevé** *d'un demi-ton, l'exhortation deviendrait trop positive ; étant donné les mots qui suivent :* **vous qui vous tenez dans la maison de l'Eternel durant les nuits » :** *le « majeur » serait trop éclatant ... :*

(le même Psaume) dans une interprétation défectueuse :



C'est de considérations semblables, **conjuguées et étudiées** *que naît, nécessairement parfois, la délicate détermination du choix du mode.*

4 - UN HYPODORIEN A CHROMATISME ACCUSE : AVEC UNE SECONDE AUGMENTÉE CENTRALE.

Bien différentes sont les correspondances qui annoncent la présence d'un

autre mode très particulier : le « mineur » à *seconde augmentée centrale.*

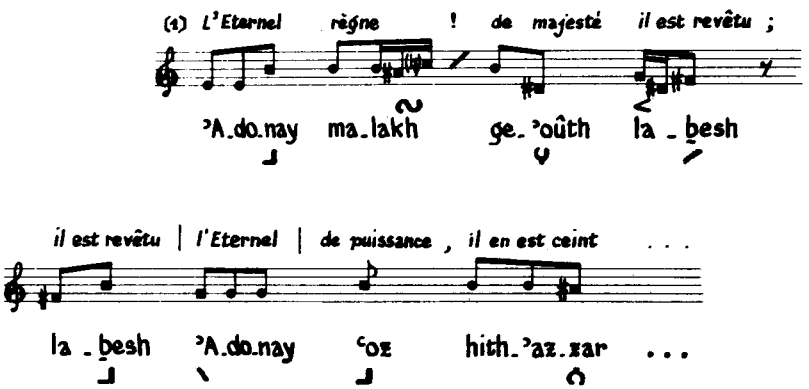
Dans l'ensemble, les degrés qui composent ce mode sont les mêmes que ceux du mineur-chromatique, sauf un : le 4ème, plus *élevé* d'un demi-ton.

Le *fossé* créé par la seconde augmentée qui le sépare du 3ème degré, cette « cime » que devient le 4ème degré par rapport à celui-ci, dentelle le contour des mots, les dessine en arêtes vives.

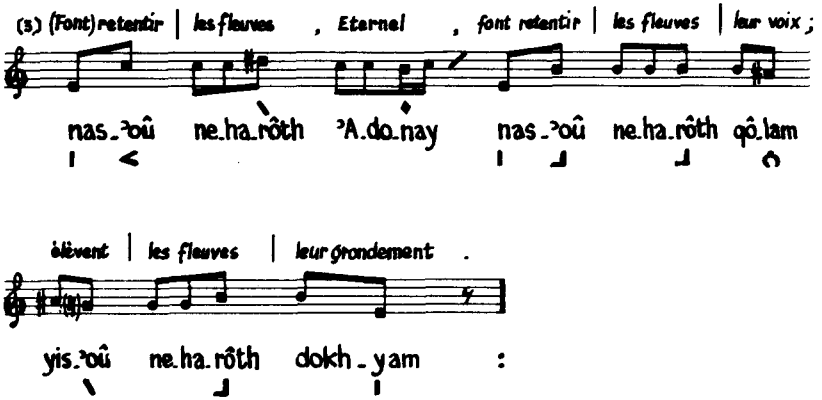
C'est le mode des « Prophètes », on s'en souvient (cf. p. 242). Bien qu'il ne soit pas question, dans la psalmodie, de visions ou d'exhortations enflammées d'hommes inspirés, justifiant cette structure heurtée, les textes qui l'appellent sont pour la plupart vigoureux, péremptoires, grandioses. Ils témoignent, ils proclament la souveraineté du Dieu unique ...

C'est le mode du *Psaume 93.* Il répond à la majesté transcendante du Dieu de l'univers, mise en relief par ses versets successifs :

PSAUME 93, verset 1 :

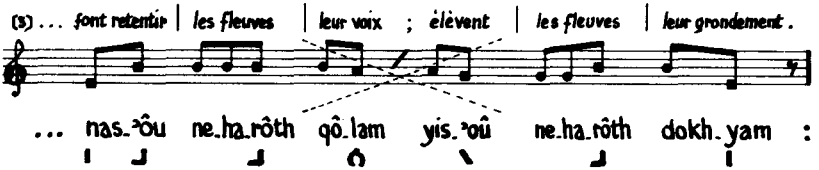


verset 3 :



Le 4ème degré, partout, appelle l'accent de « haut ton ». A la quarte juste, il n'apporterait que platitude, vu le contenu verbal :

la fin du précédent verset, dans une interprétation défectueuse :



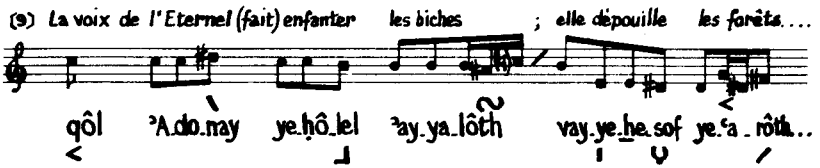
Se résoudrait-on à accréditer une interprétation médiocre, voire banale, sous prétexte de simplicité ? Pourquoi refuserait-on à la simple nuance modale le pouvoir d'expressivité adéquate au texte,qu'elle détient ? D 'autant plus quand le phénomène se répète tout au long d'un Psaume !

On sait que cette facture primitive n'est pas riche de moyens techniques à sa disposition. Elle se doit d'exploiter les plus faciles à utiliser. Psalmodie n'est pas **symphonie** *! L'effet est choisi parmi les possibilités offertes par les normes du temps. Le but est atteint grâce à des moyens simples : nous ne pouvons qu'obtempérer et admirer.*

Le Psaume 29, au texte abrupt, tissé des visions d'un *« clair-obscur »*, appelle également cette structure. L'annonce exceptée (elle est en « mineur »), c'est de bout en bout que le mode est légitimé, réclamé. Ici encore, sans lui tout serait sans effet : avec lui, la musique souligne, exalte la puissance du verbe.

C'est grâce, cela est incontestable, à ce mode spécifique appelé par les mots, que la psalmodie du *verset 7* rend si étonnamment les contours étranges des flammes évoquées : (cf. p. 340). Grâce à lui également l'exclamation, formulée verbalement au *verset 9*, devient réalité imposante :

PSAUME 29, verset 9 :



Si saisissante est cette psalmodie du *Psaume 29*, par le fait qu'elle épouse littéralement un texte si particulier, qu'elle fait de l'ensemble un cas à part, une réalisation de *genre romantique*, toute grandiloquence exclue.

5 - RAREMENT LE MODE VARIE AU COURS D'UN PSAUME — IL Y A FORT PEU D'ALTERATIONS ACCIDENTELLES.

Certains psaumes, d'emblée, se trouvent explicités musicalement par la découverte aisée du mode qui est le leur. En certains autres, celui-ci n'est décelé qu'après une mise à l'épreuve de structures diverses . Les choses ne vont pas toujours simplement.

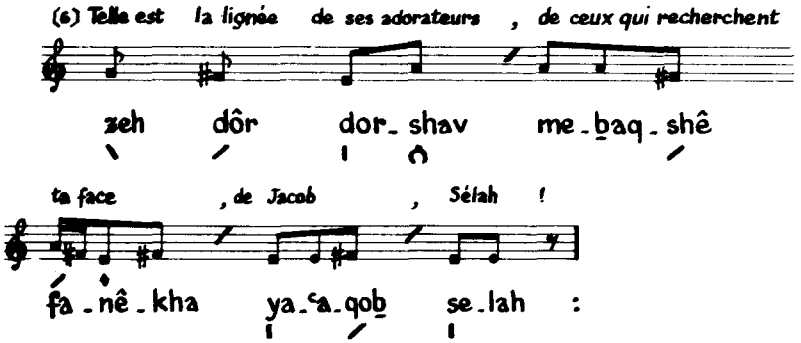
Parfois, grâce au bon choix du mode nettement approprié, le début d'un psaume se revêt d'une mélodie parfaite, expressive à souhait, servant fidèlement le sens des paroles ... puis cette merveilleuse coopération se gâte ... la phrase musicale devient d'une banalité inaccoutumée ou d'un mordant qui ne correspond plus au texte verbal.

Dans ces psaumes, la modalité *ne garde pas le même aspect.* Deux modes peuvent, soit se succéder, soit alterner de période en période.

Ces cas sont rares, fort heureusement, la fixation des points de mutation étant particulièrement complexe.

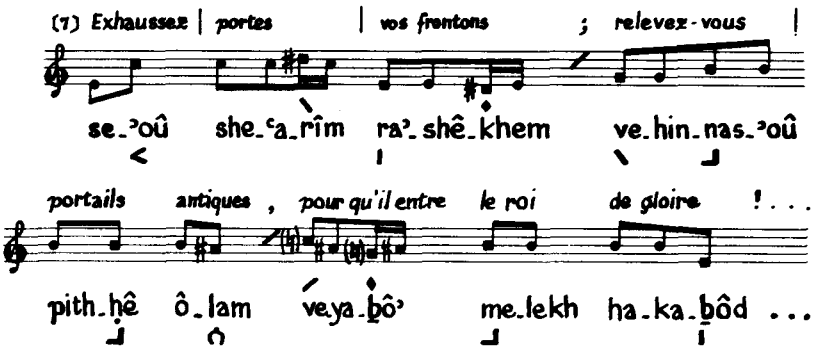
Un changement de mode s'impose ainsi dans le *Psaume 24*, mais il est confirmé par la forme même du poème qui se compose de deux volets. Le premier est parfaitement servi par le mode mineur (1). En voici la fin :

Psaume 24, Verset 6



C'est sans transition que nous débouchons alors sur le second volet, auquel ni le *lydien* ni *l'hypodorien* habituel ne répondent. En ces structures, le texte grandiose s' « écraserait » en une insoutenable banalité. Mais que l'on élève le 4ème degré, et comme par enchantement éclate la majesté divine :

Psaume 24, Verset 7

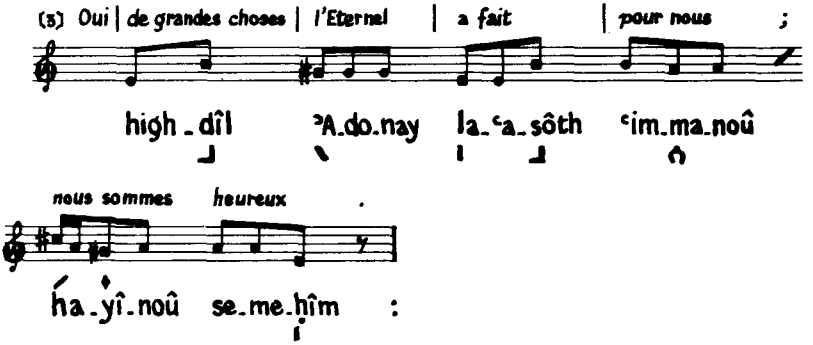


Constatons qu'il n'est pas là question de « goût » *plus ou moins discutable, mais* d'impératifs *auxquels le compositeur a le devoir de se plier. Les négliger, c'est ne pas coopérer au* message *du poème : or l'ensemble des Psaumes démontre que celui-ci est le* souci majeur *des créateurs de cette cantilation.*

(1) *L'expression grandiose de l'ensemble du poème et d'autres considérations musicales lui donnent la préférence.*

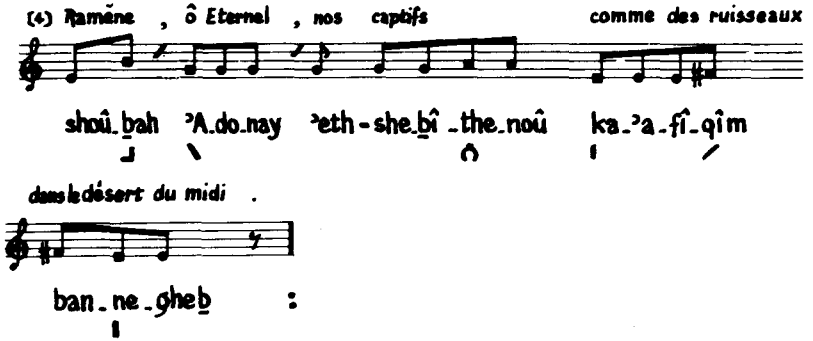
Sans aucun doute, le *Psaume 126* comporte ces mutations. Le début est lydien, jusqu'au *verset 3* inclus :

Psaume 126, Verset 3



- mais le « mineur » s'impose au *verset 4*, bien que le thème soit le même qu'au verset précédent. Car si le mode était le même, comment serait traduite la tristesse subite des mots ?

Psaume 126, Verset 4



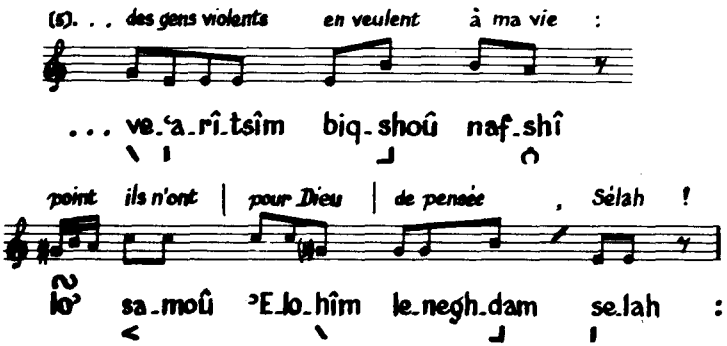
Celui qui penserait que seul le monde occidental pourrait avoir détenu ce privilège d'alterner ainsi le majeur et le mineur, sera peut-être surpris d'apprendre que les mélodies d'Iran (construites selon la théorie Sumérienne) étaient classées, au Xe siècle de notre ère encore, en « **majeures** » *et* « **mineures** » *(1) L'idée d'alterner ces deux modes peut donc avoir effleuré quelques précurseurs ...*

(1) *« Par l'histoire des instruments, nous savons que les Perses furent les héritiers de la Tradition Suméro-Babylonienne. Encore à l'époque d'El-Farabi (Xe siècle de notre ère), les auteurs nous apprennent que « tous les airs chantés se divisaient en deux genres : airs à vôsta et airs à bincir, c'est-à-dire qu'ils contenaient soit la tierce mineure, soit la tierce majeure. » Barkechli, Histoire de la Musique, in : Encyclopédie de la Musique (Delagrave), t. I, p. 462.*

Certaines altérations semblent parfois nécessaires, au cours d'un même verset, pour renforcer l'expression d'un mot. Loin d'y faire appel, il est normal de ne les accueillir que lorsque la monodie y gagne en naturel et en beauté, sans que l'unité de l'ensemble en soit compromise.

C'est ainsi sans doute que la mélodie a dû être conçue pour soutenir le verset suivant. Ainsi nuancée, elle répond pour le mieux à toutes les exigences du contexte (1) :

Psaume 54, Verset 5



- ne pas tenir compte de ces necessités ressenties, ce serait laisser la musique amoindrie à ces rares endroits, alors qu'une simple nuance rétablit la beauté et l'efficacité de la cantilation.

6 - NEUTRALITE MODALE DE CERTAINS VERSETS ...

Cet éventail modal parcouru, il est intéressant de s'arrêter un instant sur un procédé compositionnel susceptible de ménager, de renouveler l'effet d'un mode.

Il s'agit de passages où un degré caractéristique, ou même plusieurs (3ème, 6ème ou autre comme nous avons pu le remarquer), *ne figurent pas.*

L'exclusion temporaire de tels degrés constitue un repos, une trève, étant donné l'adhésion qu'ils sollicitent. Il en résulte une sorte de « virginité » d'oreille non négligeable dans une monodie à *tonalité unique* : par conséquent sans la moindre modulation. La réceptivité à l'influence modale s'en trouve accrue.

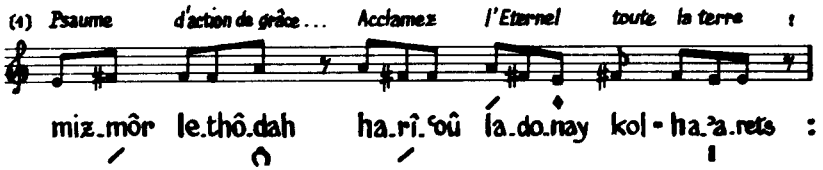
Il en est ainsi dans de nombreux Psaumes ...

(1) *La même phrase se reproduit, comportant la même remarque, au verset 8.*

Mais ce dépouillement structurel peut aussi provoquer une attente ; il accentue, par sa neutralité même, la réserve qui est souvent le fait de l'annonce d'un Psaume.

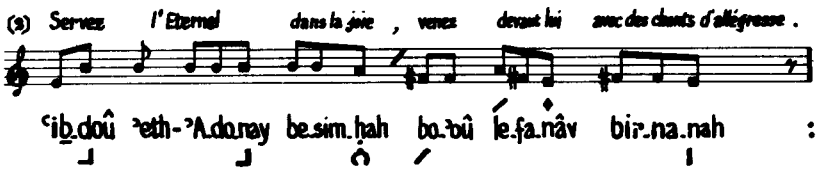
Cette réserve est particulièrement sensible dans le *Psaume 100*, d'autant plus qu'elle reste encore le fait du début effectif du poème :« *Acclamez l'Eternel* .. ». Elle est ainsi génératrice d'émotion contenue :

Psaume 100, Verset 1



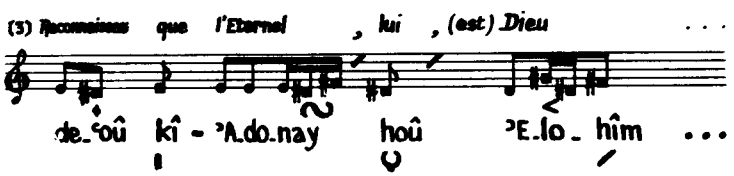
- elle marque encore le second verset ... :

Psaume 100, Verset 2



- cette exhortation paisible se passe en effet de l'appoint de degrés caractéristiques. Aussi, lorsque le mode majeur apparaît finalement, ainsi précédé, il n'en a que plus de chaleur et d'efficacité pour servir le texte verbal :

Psaume 100, Verset 3



7 - CERTAINES EXPRESSIONS — DE SENS INCONNU — NE CONCERNENT PAS LA TONALITE.

Nous avons pu donner une vue d'ensemble sur la modalité des Psaumes, ceux-ci étant reconstitués par le déchiffrement des signes de Tibériade. Combien cette étude est riche d'enseignement ! Mais nul, jusqu'à présent, n'aurait pu l'entreprendre ... et pour cause ! Aussi n'est-il pas surprenant que certaine

aient voulu attribuer un sens modal à des expressions trouvées dans les psaumes, parce qu'elles sont d'autre part incompréhensibles ... Elles sont dénuées de fondement.

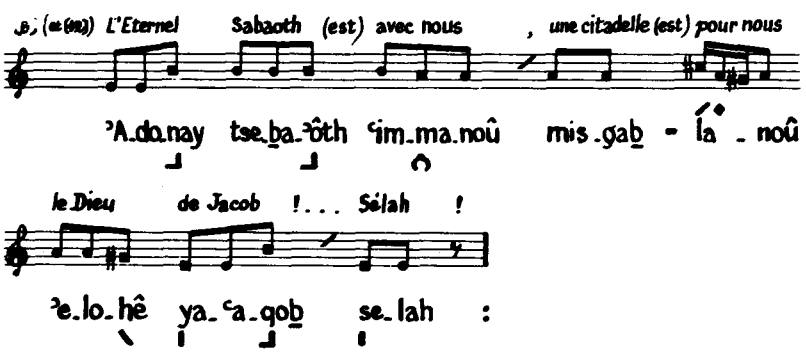
Certaines indications trouvées en tête des psaumes comme : *« la colombe muette dans le lointain »* (Psaume 56), *« la biche de l'aurore »* (Psaume 22), *« le lys du témoignage »* (Psaumes 60-80), ne concernent pas la modalité. Nous en avons maintenant la certitude. Les reconstitutions désormais possibles l'attestent. Nous reviendrons sur ce point dans les pages suivantes (cf. pp. 418, 419).

Il en est de même du mot « sélah », fréquemment rencontré à la fin des versets ; mot mystérieux auquel on a prêté tant d'hypothétiques interprétations (certaines plus ou moins extravagantes !). L'idée que ce mot pouvait signifier un repos motivé par un *ajustement des instruments à cordes* en vue d'aborder un mode nouveau, doit être éliminée.

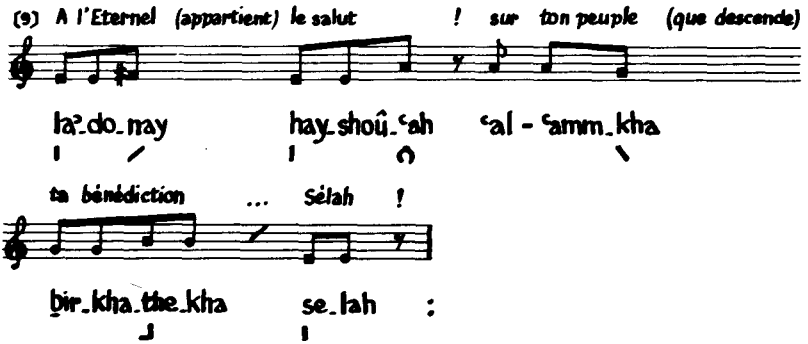
Sélah apparaît en effet sans que la modalité d'un Psaume puisse être si peu que ce soit contrariée. Et qui plus est, il apparaît également à la *fin d'un Psaume* : ce qui rendait erronée cette supposition !

Les reconstitutions présentes démontrent que ce terme ne se retranche aucunement de la syntaxe d'ensemble, mais qu'il l'affirme plutôt :

Psaume 46, Verset 8 et 12



Psaume 3, Verset 9



Telle est l'observation que l'on peut faire maintenant au sujet de ce mot. Eclairé par la musique, son sens est un peu moins fermé.

CHAPITRE IV

UNE RYTHMIQUE TRES PLANE ... MAIS FINEMENT MESUREE

Sommaire

1 - Révélation d'une « métrique » psalmodique 369

2 - Les mélismes s'insèrent, respectant l'égalité des syllabes 371

3 - Le temps des césures, lui-même, est mesuré 373

I - REVELATION D'UNE « METRIQUE » PSALMODIQUE.

Egalité des syllabes successives.

Pas davantage que le 1er système, le système psalmodique ne donne d'indication d'ordre rythmique. Mais, ainsi que dans le système prosodique, une *rythmique spécifique* se dégage de la psalmodie reconquise.

Elle n'apparaît pas d'emblée, on le conçoit, dès que le sens des signes est décelé. De longs tâtonnements sont nécessaires pendant lesquels le malaise domine ; car, mal interprétée rythmiquement, la mélodie apparaît déformée.

Enfin, de nombreux Psaumes étant reconstitués, la réalité se dessine. En fait, la rythmique des Psaumes est très différente de celle de la prosodie. Celle-ci ne supportait pas d'entraves. Elle consistait en la transposition, dans la durée, d'une hiérarchie de valeurs de syllabes, de mots, d'incises... Le temps dévolu à chacune d'elles l'était en fonction de son dynamisme propre ... Il en résultait une souplesse de débit qui assimilait la cantilation, bien que musicale, à la simple « diction ».

En interprétant ainsi la psalmodie, il apparaît bientôt que l'on fait fausse route ... *Jusqu'à ce que s'impose la loi particulière, sous-entendue mais immuable, qui régit la cantilation psalmodique : la régularité de temps des syllabes successives au cours des versets.*

Un temps mesuré, dont la syllabe est l'unité, voilà la convention de base qu'il importe de respecter pour restituer aux valeurs, léguées par le système de notation des livres poétiques, toute leur efficience.

Une *« métrique »* pourrait-on dire, mais bien éloignée de la nôtre ! *Celle que nous pratiquons est le résultat d'une gamme de valeurs de durées proportionnelles (rapports binaires ou ternaires en relation) : cette rythmique élaborée est la* pierre angulaire *de toute notre architecture sonore* ... Les Grecs basaient la leur sur les combinaisons bien plus réduites qu'offre la « longue égale à deux brèves » (cf. p. 211) : rythmique déjà savante. La métrique des Psaumes est la plus discrète de toutes : *un cadre plane, uni, mais jalonné par une cadence à temps unique :* le temps égal, proportionné du débit syllabique. Aucune alternance intrinsèque de temps fort et temps faible. **Egalité et homogénéité des temps successifs sont les fondements de la métrique des Psaumes.**

A première vue simpliste, cette donnée de base offre la supériorité, appliquée à la musique cultuelle, de ne pas attirer l'attention sur des contingences secondaires. Seul domine l'énoncé poétique, conçu pour la prière.

La langue hébraïque est naturellement rythmée ; ce rythme est *repoussé* dans la psalmodie, où la régularité syllabique s'avère propice à faire valoir le contenu de la poésie : les rapports harmonieux des mots entre eux (cette euphonie particulière qui est la « musique » du poète) et de plus les rapports entre incises ou membres de phrases au sein du verset.

La poésie des Psaumes n'est pas un *jeu* comme la nôtre : elle n'est qu'une *mise en œuvre de moyens concourant à mettre en relief la syntaxe.* La rythmique est conçue en rapport : elle s'efface dans le but de servir.

Prise à part, la Musique peut y perdre ... mais chaque Psaume en est exalté ... et la Cantilation, nous le savons bien, n'est pas faite pour être séparée du texte verbal !

Ainsi, les parallèles dont est tissée la poésie Hébraïque ressortent d'eux-mêmes, dans cette uniformité. La vie syntaxique s'épanouit, libre, tout autant que celle de la prosodie, en cette égalité *rassurante*, qui dégage le fidèle des contingences du monde de l'action, dont la prière se détourne.

De sorte qu'on serait presque dans le cadre de cette rythmique conventionnelle, en lisant (sans chanter) les Psaumes avec un *débit syllabique régulier.* Les lecteurs initiés l'ont fait ainsi et certains le font encore.

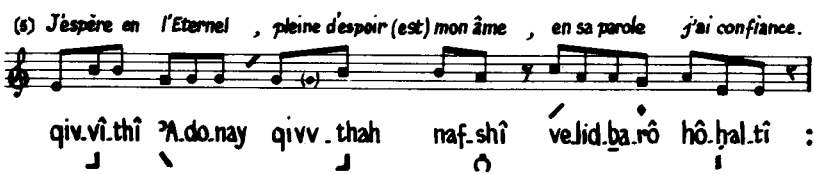
Mais ne nous éloignons pas de la psalmodie.

Son rôle est bien plus subtil qu'on ne l'imagine de prime abord, même rythmiquement parlant. Avec la musique, c'est tout un monde qui surgit, et de manière complexe ; ses éléments y concourent. Les procédés si simples que nous évoquons ici peuvent participer à la création de chefs-d'œuvre.

Sans exemples à l'appui, ce rôle effectif de la rythmique psalmodique, telle que nous l'entendons, peut paraître illusoire. Par quel prodige une mélodie en valeurs de temps égales, scandant régulièrement les syllabes peut-elle contribuer à créer une rythmique particulière ?

Cela apparaît pourtant ; même lorsque la psalmodie est dénuée de son habituel composant : le mélisme :

PSAUME 130, verset 5 :

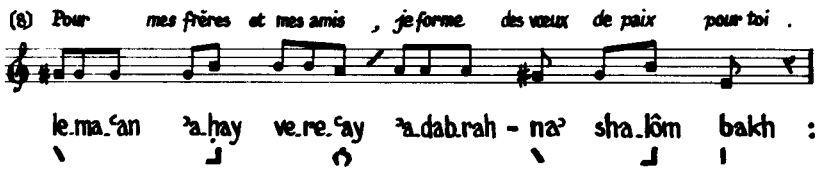


l'ensemble que constitue cette phrase, mélodie et mots, n'a-t-il pas le rythme

qui lui convient ? La régularité des temps syllabiques est-elle ici « pauvreté » ? N'est-elle pas exigée, au contraire ? Pourrait-on psalmodier ce verset avec des variantes dans la durée sans compromettre cette intime confession ?

Et cette évocation en faveur de Jérusalem, pour la sauvegarde de son peuple ... souffrirait-elle une recherche d'ordre métrique en cette mélodie ?

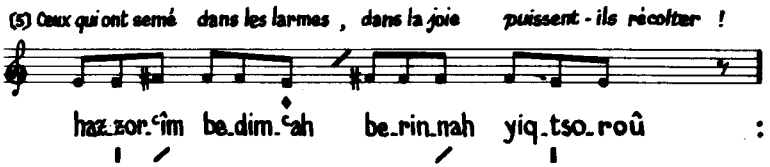
PSAUME 122, verset 8 :



Il en est ainsi des autres Psaumes lorsque les mélismes n'interviennent pas. Les temps syllabiques réguliers, sans jalons symétriquement disposés, épousent la cadence très souple, suggérée par l'accent dynamique. Ainsi, la Cantilation ne « quadrille » pas la poésie ; le dessin mélodique opérant d'autre part, elle se borne à la faire valoir.

Répondant à sa destination, cette façon de faire, exempte d'intentions détournées du contexte, fait ressortir la saveur particulière de chacun des versets :

PSAUME 126, verset 5 :



Mais nous le répétons, nous n'avons mis en évidence jusqu'ici que ce qui constitue l'ossature de la vie rythmique du verset. Lorsque cette cadence dénudée apparaît, elle n'est que *repos temporaire* dans le mouvement rythmique insufflé par les mots ... et les mélismes.

2 - LES MELISMES S'INSERENT, RESPECTANT L'EGALITE DES SYLLABES.

Que la *régularité des temps syllabiques* soit le fondement de cette rythmique ne signifie pas qu'elle se borne à cela exclusivement ; même si l'effet obtenu par ce procédé si modeste s'avère efficient.

Il faut compter avec les mélismes qui s'intègrent si étroitement, nous l'avons déjà remarqué, à la trame solide des degrés constitutifs.

Ces mélismes n'interviennent pas pour compromettre le débit régulier du texte. Chacun d'eux s'insère, au contraire, dans le temps imparti à la syllabe qu'il accentue, sans jamais le prolonger : *autre principe fondamental de la rythmique psalmodique.*

Se libérer de la « mesure » disloquerait en effet l'unité du verset poétique. L'égalité du temps syllabique doit être son fait. C'est pourquoi le Cantique des cantiques doit être mesuré ... (1).

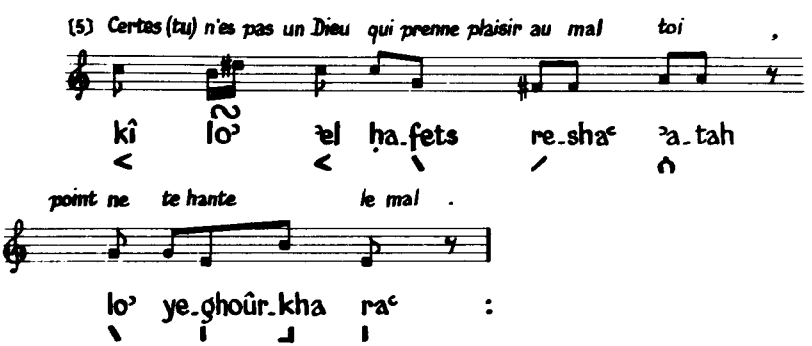
Ce n'est pas le cas dans la prosodie, il faut encore y revenir. En celle-ci, les mélismes accusent, par leur contour et leur rythme particulier lui-même, l'aspect syntaxique de leur intervention. (Nous l'exposions précédemment) (cf. p. 309). Moyens oratoires, *pourrait-on dire ; ils* nuancent *la durée même de la syllabe qu'ils habillent; ils répartissent en elle les durées respectives de leurs termes, pour la meilleure expression du texte verbal.*

La psalmodie impose le respect de la cadence ; mais ce n'est pas rigidité !

Soulevons dès maintenant le voile sur les causes profondes de cette discipline. C'est à *Dieu* que le fervent s'adresse dans les Psaumes ; ou encore, c'est face à Dieu qu'il parle à ses frères. Ce ne sont pas des *« moyens oratoires »* qui conviennent pour s'exprimer devant le Créateur. La psalmodie déploie son charme propre (particularité ancestrale de l'incantation) ; l'attitude du chantre, ici, reste réservée : ainsi la poésie s'épanche, *dans un ordonnancement préservé*, et la prière atteint son but.

On en acquiert la conviction dans ce verset où la supplication n'hésite pas à se faire persuasive : la « mesure » établie n'en doit pas être affectée :

PSAUME 5, verset 5 :

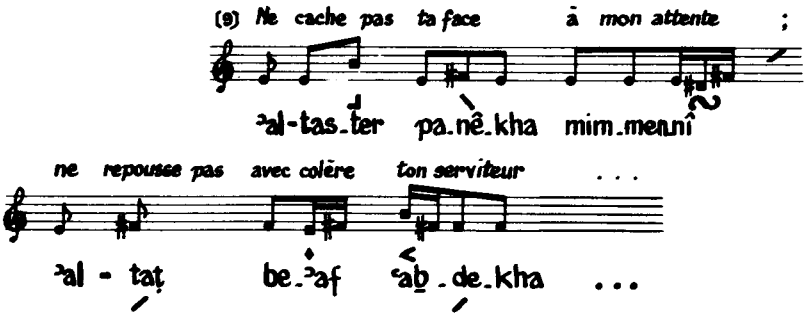


Que les mélismes se côtoient, la durée assignée à chacun d'eux sera *la même* : celle de la syllabe qu'il affecte, égale à celle des syllabes voisines. Il

(1) *Malgré sa notation (système prosodique) (cf. par exemple pp. 171, 303, 449).*

semblerait que la phrase en paraisse quelque peu encombrée, mais il n'en est rien. On peut le remarquer dans l'exemple suivant :

PSAUME 27, verset 9 :



- le temps syllabique est partagé, également, par les termes du mélisme ; *il n'est jamais allongé ou doublé.* C'est une rythmique, bien effectivement « mesurée ». Le balancement créé par les rythmes subordonnés, en valeurs intentionnellement binaires ou ternaires, s'accomplit à propos. Sans jamais surcharger l'expression du texte, il souligne comme il convient la valeur de certains mots.

Nous verrons bientôt que des impulsions discrètes, telles que celles-ci, peuvent être évocatrices, autant que certains rythmes symétriquement cadencés de notre fonds Occidental. Mais ce sont des *nuances légères*, adaptées au contexte poétique.

Il apparaît bien que cette forme, si elle est des plus simples, peut être beaucoup plus efficace qu'on ne l'aurait supposé. La sobriété est sa loi ; l'à-propos des interventions, son secret.

3 - LE TEMPS DES CESURES, LUI-MEME, EST MESURE.

En ces deux lois que nous venons d'énoncer, réside l'essentiel de la rythmique des Psaumes. Elles donnent à la psalmodie sa valeur sacerdotale, et même son originalité. Autrement présentée, la psalmodie est dénaturée. Nous en aurons la preuve, plus complète encore, au chapitre suivant (cf. p. 388 etc ...).

Il reste à parler ici des césures et du temps qui doit leur être conféré dans les étapes du discours poétique. *Ce temps est, lui aussi, mesuré*, mais il l'est diversement dans les différents poèmes.

La plupart des Psaumes comportent, à la fin de chaque verset, un silence égal au double du temps syllabique. Nombreux sont cependant ceux qui ne comportent qu'un silence *« d'un temps »* en cet endroit. De toute façon, il y a un repos.

C'est la mélodie elle-même qui réclame une plus ou moins longue césure *(mesurée)*, à la fin des versets ; la durée de celle-ci ne variant pas, en principe, du début à la fin du Psaume.

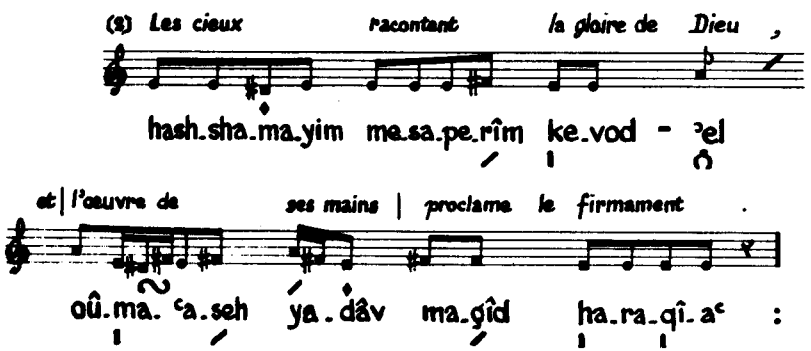
Que cet arrêt soit *mesuré*, c'est un fait certain. Qu'il corresponde à une ou deux « unités de temps » (nous entendons de temps « *syllabique* ») est plus une intuition que le résultat d'un quelconque calcul. C'est le *sens musical* qui évalue ; parfois une solution s'impose ; parfois aussi, elle reste tangente : en ce cas, la résolution prise devient bien entendu secondaire.

Nous ne donnons en ces pages que des fragments, limités en général à un seul verset, ce qui ne permet pas l'expérimentation. Face à une réalisation complète, les rapports de l'ensemble sont saisis, et contribuent à la détermination.

Les repos en cours de versets sont eux-mêmes *décelés* par l'oreille avertie. En général, ils sont de la durée d'une seule syllabe.

D ans certains Psaumes, pourtant, les versets entiers sont psalmodiés sans interruption (ou ceux de toute une période bien tranchée). Si l'on ne respecte pas cette consigne latente, la phrase, inutilement coupée, est brisée dans son élan :

PSAUME 19, verset 2 :



il apparaît bien en effet dans cet exemple que la musique — qui se tient si près du poème — impose pourtant que les deux hémistiches ne soient pas séparés : les propositions sont trop liées mélodiquement l'une à l'autre. La syntaxe verbale, dans la psalmodie, est certes respectée et mise en valeur, mais on le voit, c'est par l'entremise et dans le sillage *de la musique ! Il en est de même au verset 1 du* Psaume 29 *(cf. p. 346) et ailleurs ...*

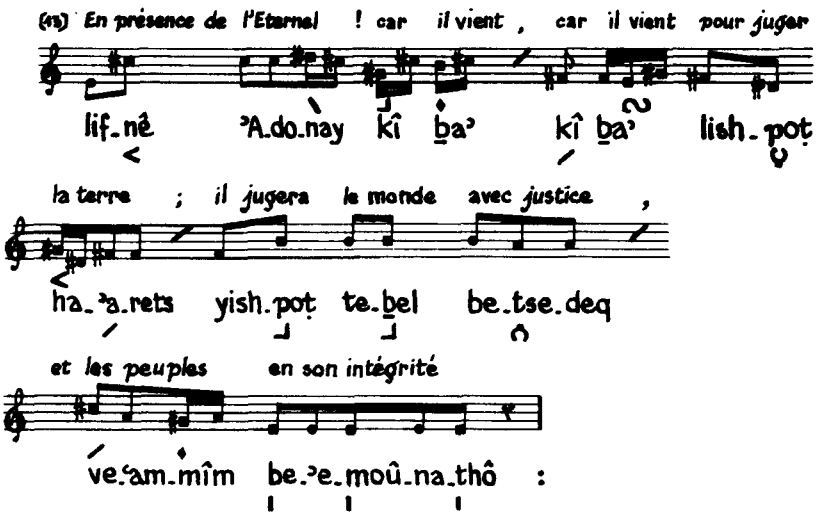
En feuilletant ces pages, le lecteur verra se justifier notre affirmation. La

lecture parlée laisse libre cours à l'interprétation, la psalmodie requiert des **repos dosés**. *Ainsi, dans le* **Psaume 130**, *verset 5 (cf. p. 370), un arrêt de la durée d'une syllabe est souhaitable à l'hémistiche : c'est dans ces conditions que la psalmodie prend son meilleur sens ; également au verset 5 du* **Psaume 5** *(cf. p. 372).*

Il est exact que le signe ◠ *marque souvent l'arrêt mesuré ; mais ce n'est pas forcément le cas, nous l'avons déjà observé. Et même lorsque le verset se compose de trois tronçons, ce n'est pas toujours celui que ce signe conclut qui comporte exclusivement un repos. C'est la musique qui en décide.*

Enfin, bien qu'un verset puisse comporter plusieurs propositions bien tranchées, l'arrêt mesuré peut n'être pas souhaitable ... :

PSAUME 96, verset 13 :



- en ces cas, bien entendu, une brève respiration sera nécessairement prise dans le temps de la dernière syllabe de chacune des incises.

Nous le répétons, ces modalités ne sont pas toujours impératives. Mais que la détermination soit prise, quelle qu'elle soit, la tenue générale de la psalmodie n'en sera pas compromise, puisque ces temps de repos sont toujours circonscrits dans la régularité des temps syllabiques .

On sait que les Grecs marquaient eux-mêmes la fin des phrases de leurs poèmes par des silences d'un ou de deux temps (ceux-ci étant soigneusement

notés) : mais la rythmique Grecque régentait le poème (1).

Il en est tout autrement dans les Psaumes. Etant donné qu'en eux ces déterminations naissent de l'aspect de la monodie, compte tenu des paroles dont elle est le support, le fait que les signes soient absents est sans gravité. La reconstitution suggère la durée des interruptions, pour le bon équilibre du débit *(mais ce temps reste mesuré)*.

En cette fin de chapitre, il convient de ne pas oublier que la psalmodie antique des Hébreux était interprétée généralement par un ensemble considérable de chantres et par des instrumentistes (cf. p. 131). L'égalité de temps constatée (rendue sensible par la force de cette psalmodie) devait bien être la condition *« sine qua non »* de l'exécution impeccable de celle-ci. Alors que la liberté de débit de la prosodie trouve sa raison d'être en le fait qu'un seul lecteur en était chargé ! Cette justification inopinée est ici bien venue ... (2).

---

(1) *Son principe était, répétons-le, le temps simple ou double, soit le contraire de celui qui est ici décelé ; la poétique y était assujettie.*

(2) *Elle est valable également pour les Psaumes chantés par un soliste ; ceux-ci comportant également un accompagnement instrumental.*

CHAPITRE V

SYNTAXE DES PSAUMES

Sommaire

1 - Ossature tonale et configuration mélodique 379

2 - Données et lois de la rythmique psalmodique 388

3 - Une thématique servante du texte.
— ni esclave ni affranchie 395

4 - La forme poétique détermine la forme
musicale — mais les cadres rigides sont exclus 400

5 - Des formes vocales variées se déduisent
des incidences mélodiques, en regard des mots 407

6 - Fond sonore de la psalmodie 413

7 - L'expressivité : un large éventail déployé ...
sur une octave !. 426

1 - OSSATURE TONALE ET CONFIGURATION MELODIQUE.

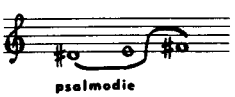
A) STRUCTURE TRES PROCHE DE CELLE DE LA PROSODIE... MAIS NON EQUIVALENTE.

Bien que de même structure que la prosodie, la psalmodie s'en distingue nettement.

Elle comporte bien une même ossature, utilisant une *même échelle.* Mais tout d'abord celle-ci, *réduite à sept degrés fondamentaux au lieu de huit,* ne constitue pas le même fonds. Nous en avons touché un mot au début de cette étude du système psalmodique (cf. p. 330).

Allant ainsi de la sous-tonique au 6ème degré supérieur, non seulement l'analogie entre ses deux degrés extrêmes est supprimée, mais l'échelle ne comportant qu'un seul degré au-dessous de la tonique, l'incursion mélodique en ce sens est des plus réduites. Certes, l'enchaînement caractéristique du 6ème au 7ème degré n'en est pas supprimé, puisqu'il se produit à l'aigu par le jeu des degrés subordonnés ... mais les conditions sont différentes, le mouvement mélodique *n'aboutissant pas aux mêmes cadences.*

Un septième degré à un *demi-ton* de la tonique, un second degré à *un ton* de celle-ci, cette structure spécifique de la psalmodie, en dépit du mode, est l'inverse de celle, habituelle, de la prosodie :



- et cette particularité contribue à les différencier.

A part cela, toutes deux comportent les mêmes « notes tonales » 1er, 5ème, et 4ème degrés, (celui-ci rarement altéré) ; les mêmes « notes modales » : 3ème et 6ème degrés. Rares sont les modes utilisés s'écartant de ces normes ; ceux qui apparaissent le plus fréquemment sont édifiés sur ces bases stables.

Avec son échelle réduite d'un degré, avec la même pénurie de moyens à disposition, c'est une nouvelle gageure que constitue la psalmodie, car elle parvient non seulement à se différencier totalement de la prosodie, mais encore à surprendre par la richesse d'expression qu'elle déploie dans cette orbite unique : la louange, la prière.

B) POINTS DE REPOS PEU VARIES.

Comment la psalmodie « s'articule »-t-elle comparativement à la prosodie, c'est ce qu'il importe de comprendre pour saisir le fondement de son originalité.

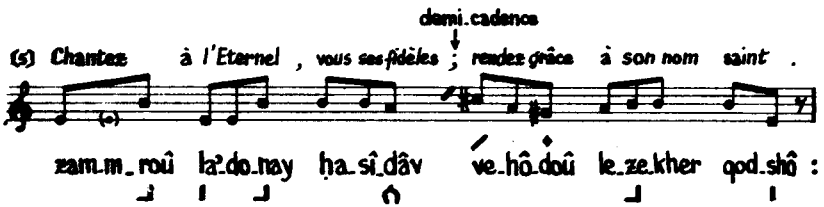
Les « articulations » d'une monodie, ce sont ses cadences, *suspensives ou conclusives*. Elles *motivent* sa forme : les sons de toute phrase musicale, de toute incise, ne prenant de valeur qu'en fonction de ces chutes qu'ils précèdent et accusent.

En raison du caractère poétique de la psalmodie, la disposition des diverses cadences y joue un rôle primordial. Considérons-le tout d'abord du point de vue strictement structurel.

La cadence terminale du verset s'accomplissant invariablement sur le 1er degré (1), les autres, suspensives, sont moins variées que celles qui jalonnent la prosodie.

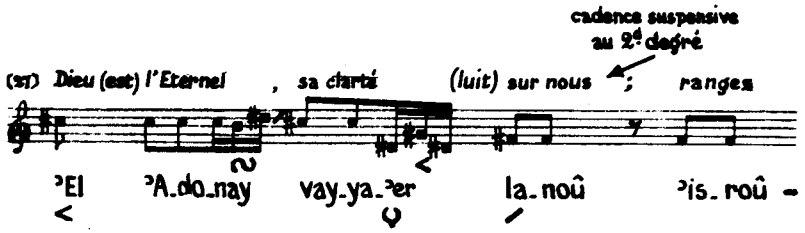
La principale de celles-ci, « la demi-cadence » au *4ème degré*, inflexion prononcée, représentative de la pensée antique, *est présente dans la majorité des versets*. Parfois unique, elle caractérise alors la composition consacrée du verset poétique en deux hémistiches :

PSAUME 30, verset 5 :

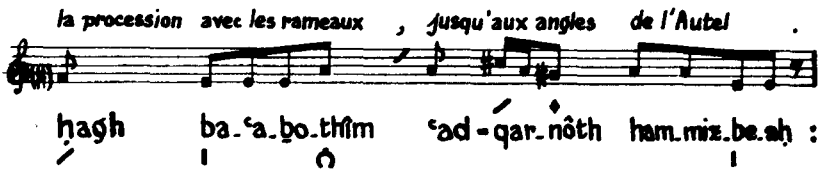


Dans de nombreux versets pourtant, d'autres inflexions lui font pendant, prenant parfois davantage de valeur qu'elle. Mais celles-ci ont également un degré de prédilection : *le 2ème* ou *le 6ème*, comme ci-dessous :

PSAUME 118, verset 27 :



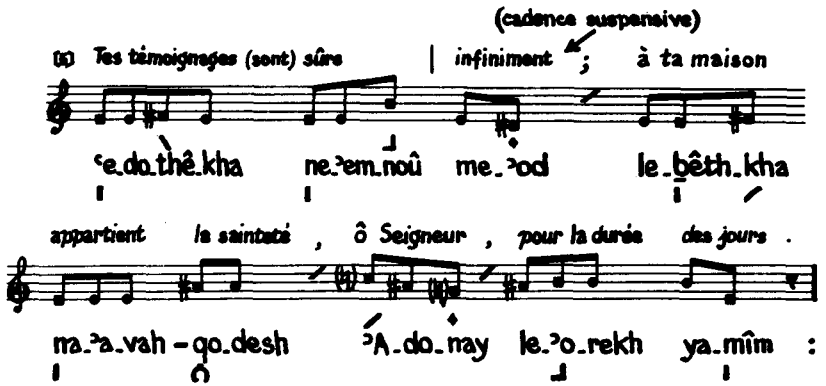
(1) *Comme dans la prosodie.*



Les membres de phrase n'offrent donc qu'assez peu de surprises, en ce qui concerne leur point d'aboutissement ; d'où sans doute le caractère plus « posé » de la psalmodie, quelle que soit la teneur du poème.

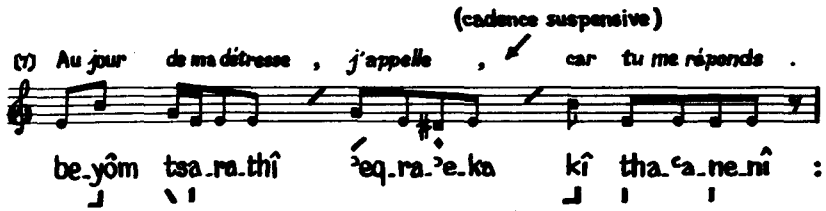
Rarement d'autres degrés ont le privilège de terminer un membre de phrase. Dans le dernier verset du Psaume 93, la sous-tonique apparaît bien choisie :

PSAUME 93, verset 5 :



Mais cadences suspensives et conclusives peuvent s'accomplir sur la *seule* tonique, lorsque celle-ci convient au sens :

PSAUME 86, verset 7 :



Ces quelques exemples illustrant l'étude d'un sujet si particulier démontrent à quel point, bien que volontairement confinée (on pourrait croire à première vue : « *normalisée* »), la psalmodie tire des moindres situations tonales tout le suc nécessaire à rehausser le texte verbal ; comme y parvient, par

d'autres effets, la prosodie. Il ne faudrait pas s'y méprendre : c'est véritablement « du grand art ».

C) *MODALITE RESTREINTE.*

Nous avons déjà fait ressortir que la cantilation Biblique, psalmodie comme prosodie, était nantie de moyens bien rudimentaires, comparée à la matière sonore des 12 tonalités classiques, avec les *modulations*, les *emprunts* qu'elles permettent (autant d'incursions de la pensée musicale en des lieux distincts, apparaissant proches ou éloignés ...). La psalmodie n'en évolue pas moins allègrement.

Ce domaine restreint assigné à la pensée ne constitue pas une carence. Avec ses limites exiguës, il permet de cerner de façon déconcertante les fines nuances du message. C'est une musique faite pour les mots, on ne doit pas perdre cela de vue ; chaque syntaxe a ses qualités propres. La transition qui naît de la modulation, dans la mélodie classique occidentale, doit être maniée avec tact, sinon elle perd bientôt tout intérêt. A l'opposé, dans une tonalité qui se restreint à un seul « lieu » tonal, le sens des mots s'aiguille d'autant mieux parmi des degrés à *fonctions aisément décelées*, en regard d'un centre unique. C'est le contexte verbal qui est chargé en principe du message. Il s'agit, pour la monodie, de le mettre en valeur, et non de le concurrencer !

Et elle y parvient d'autant mieux que la modalité, voire la modulation, (dans le sens originel du terme) apportent leur indispensable contribution pour faire concorder les deux structures, verbale et tonale.

Compte tenu du mode initial d'un Psaume, choisi pour lui convenir cela va sans dire, certains Psaumes, nous l'avons mentionné précédemment (cf. pp. 359 à 361), font plus ou moins appel au changement de mode entre périodes, ou en cours de période ou même de verset. Mais ce n'est pas par souci d'éviter la monotonie ... *Le contenu verbal appelait une autre structure : elle se présente.*

C'est, par conséquent, *recherche de coïncidence*, et non de variété.

D) *CE QUI CARACTERISE LA LIGNE MELODIQUE.*

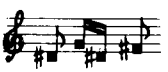
Observée à part, la ligne mélodique de la psalmodie apparaît souvent fort simple. Quelques accents bien placés, de rares ornements suffisent amplement à la dessiner.

Suivons-la dans son ambitus réduit ... : elle se déroule aisément, peu sinueuse. Les quelques mélismes qui la personnalisent, sauf toutefois celui-ci ne constituent pas de figures caractéristiques.

Avec la « poignée » de structures qu'elle s'octroie, où peut-elle puiser son intense et si diverse expression ?

Sans doute, sait-elle distinguer dans son modeste fonds, les éléments essentiels qui traduisent le mieux les sentiments à exprimer. Essayons de saisir ce rouage délicat : nous remarquons des mouvements mélodiques caractéristiques s'appliquant à des degrés de fonction bien déterminée ... Ce ne sera, disons-le tout de suite, qu'une « avancée ». Chaque verset comporte son unité *« musique-mots »*. Une des qualités premières de la Cantilation reconquise est son étonnante plasticité. Réduite à un minimum d'effets, elle peut tout traduire. Mais on n'analyse pas la vie ! l'examen séparé des systèmes de son fonctionnement ne la restitue pas, elle est trop complexe...

- Une formule cadentielle spécifique.

Une des formules les plus spécifiques de la psalmodie est celle qui part de la sous-tonique pour aboutir au 2ème degré. 
(cf. p. 342).

Mélodiquement parlant, la sous-tonique, seul degré constitutif inférieur à la note principale de l'échelle, exerce une curieuse influence, fort différente de celle de notre « note sensible » (nous l'avons déjà évoquée, p. 330).

Bien que séparée de la tonique par un demi-ton dans la quasi totalité des cas, elle ne cède pas à son attraction, elle ne se résoud pas en elle (sort auquel n'échappe pour ainsi dire jamais la « sensible » classique). Cette sous-tonique, dans la conception qui se fait jour, fait effet de *« bascule »* (1).

Dès que la ligne mélodique parvient à elle, comme en un recul, elle lui impose le plus souvent un rebondissement très caractéristique à la quarte supérieure (quarte diminuée la plupart du temps) et après une oscillation l'atteignant de nouveau, la fait aboutir finalement sur le 2ème degré du mode. Elle détermine ainsi une cadence suspensive par une figure chargée d'expression :

---

(1) *Remarque curieusement étayée par l'étymologie : elle est dénommée « roue ».*

PSAUME 5, verset 10 :

(10) Car | point (n'est) en leur bouche | de droiture ; leur sein (ne rêve que) ruines .

kî ʾên be.fî. hoû ne.khô.nah qir.bam hav.vôth:

Cette tournure de phrase est très fréquente. Et il est intéressant de remarquer que si d'aventure la mélodie avance d'un degré, après avoir atteint cette « **butée** » *que constitue le 7ème degré inférieur, elle reproduit — au départ de la tonique ainsi touchée — une même oscillation à la quarte supérieure avec retour, pour aboutir* **également sur le 2ème degré du mode** *(mais le cas est exceptionnel) :*

PSAUME 30 , Verset 8

(8) Eternel , dans ta bonté , tu avais fortifié ma montagne puissamment...

ʾA.dô.nay bir.tsôn.kha he.ʿe.mad.tah le.har.ri ʿoz ...

(1)

On a la preuve, semble-t-il, que l'attraction que nous ressentons : *note sensible* **(7ème degré) -** *tonique*, **n'existait pas chez les anciens ; par contre, l'attraction ... à distance :** *7ème degré inférieur - 2ème degré supérieur* **(lieu propice à la cadence suspensive) apparaît fort exploitée.**

L'expression de la formule n'est du reste pas compromise si le mode comporte un 3ème degré *« majeur »* **:**

PSAUME 8, verset 3 :

(3) Par la bouche des enfants et des nourrissons , tu as fondé ta puissance . . .

mi.pî ʿô.le.lîm va.yon.qîm yis.sad.ta ʿoz ...

- la quarte juste convient parfaitement à cette phrase verbale. La mélodie, ainsi, *l'auréole*. **Notons que l'utilisation de cette figure, dans ces conditions, est beaucoup plus rare.**

---

(1) *Le signe est placé effectivement après le mot : le mélisme s'insère à l'extrême limite du temps qui était dévolu à la syllabe.*

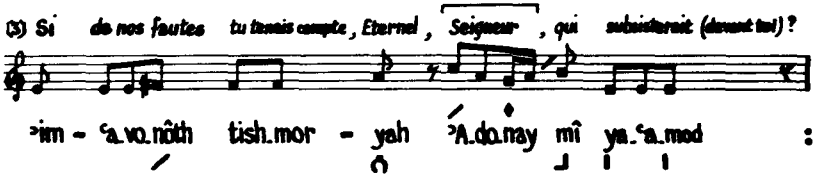
La figure symbolisée par le signe ∾ est également l'un des contours les plus typiques de la psalmodie (cf. exemple ci-dessus). Elle « encercle » en quelque sorte le degré qu'elle affecte (1).

- Une inflexion fréquente au cours des incises.

L'autre figure mélismatique contribuant à donner à la psalmodie son tour particulier, est celle qui résulte des deux signes associés : ⁄ et ♦ , qu'ils soient proches ou distants l'un de l'autre.

Moyen expressif largement utilisé, cette boucle, plus ample à l'aigu qu'au grave de la note sur laquelle elle insiste, la cerne souvent comme un commentaire méditatif ou douloureux. La phrase suivante le démontre, le résultat peut être magistral :

PSAUME 130, verset 3 :



- ne s'attachant pas à un degré déterminé, elle n'implique pas de *fonction tonale*, à l'encontre de la précédente.

On a scrupule à démonter ainsi le délicat mécanisme de l'expressivité de la psalmodie. Mais le résultat atteint par ces simples inflexions est si remarquable, que cette mise en évidence s'avère nécessaire.

Bien entendu quelques phrases mélodiques présentent des analogies ... (comment pourrait-il en être autrement ?). Mais elles sont rares. Et ce qui est surprenant c'est qu'il faut lire la musique seule pour s'en rendre compte, tellement celle-ci se renouvelle dans le complexe unifié qu'elle réalise, en chaque verset, avec le texte verbal.

E) MOUVEMENTS DISJOINTS PLUS FREQUENTS DANS LA PSALMODIE.

Nous en faisions la remarque au chapitre 2 (cf. p. 341) : la psalmodie est davantage faite *d'accents mélodiques* que de figures caractéristiques.

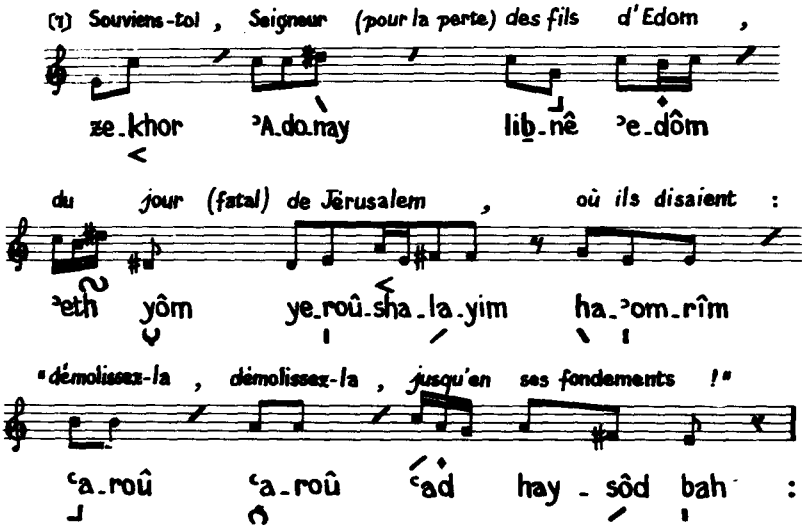
Elle diffère en cela de la prosodie, et également en ce qu'elle présente une ligne nettement plus *disjointe*.

---

(1) *Et curieusement encore, l'étymologie en témoigne. Ce degré – rappelons-le – est dénommé « tuyau ».*

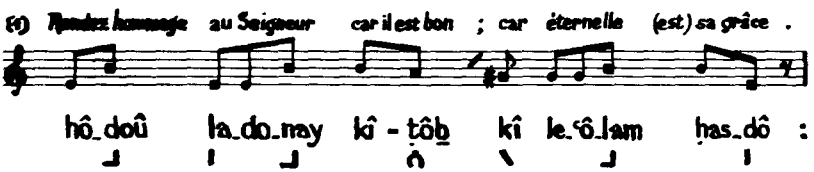
Nous avons déjà expérimenté qu'il n'est pas rare qu'une quarte ou une quinte ascendante, ou même une quarte descendante, ornent la mélodie tout en la sensibilisant à bon escient ; combien celle-ci s'enrichit alors, sans jamais dépasser pourtant le sentiment des mots :

PSAUME 137, verset 7 :



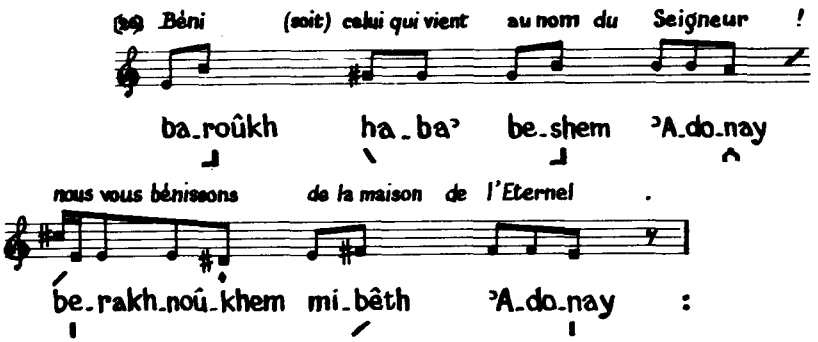
Mises à part ces jetées expressives, le plus souvent dûes aux mélismes, il est à remarquer que les *tierces* sont nombreuses dans la mélodie qui soutient les Psaumes, et aussi les *arpèges*, basés sur *l'accord parfait de tonique* différemment renversés. Sur l'accord parfait de tonique et non d'autres degrés ... Bien que cette musique semble plus inspirée que savante, il faut malgré tout mettre l'accent sur la *science musicale* que dévoilent ces réalisations ... et même sur une certaine science harmonique (*) :

PSAUME 118, verset 1 :



De là cette majesté, cette grandeur et parfois aussi cette « *rondeur* » qui caractérisent la psalmodie, qui la rendent si *musicale*, moins strictement « servante du texte » que la prosodie :

PSAUME 118, verset 26 :



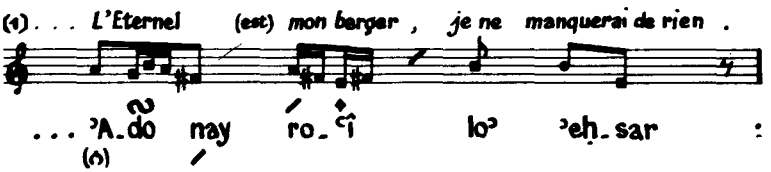
F) L'EXTRAORDINAIRE CADENCE « DOMINANTE-TONIQUE ».

Mais le plus surprenant du point de vue tonal, c'est bien que l'on trouve, dans la psalmodie, quantité de cadences mélodiques *« dominante- tonique »* sous forme conclusive.

Cette cadence, que l'on croyait être le signe de *l'épanouissement* de la science de l'harmonie, voici qu'elle trône, en un nombre important de versets, dans l'affirmation de ses assises tonales les plus fortifiées : comme si ces œuvres dataient de l'époque d'un Vivaldi, d'un Haendel, d'un J.S. Bach !

Or il n'y a aucun doute : la notation dont nous avons révélé le sens précède, pour le moins, notre millénaire (cf. p. 440). Elle s'est propagée à une époque où, dans nos régions, les assises tonales manquaient de fondations ... c'est le moins qu'on puisse dire ! Celles qu'atteste notre avant-dernier exemple (Psaume 118) témoignent d'une connaissance parfaite des principes harmoniques, ce qui confère sa force à la musique. Aussi solides sont les fondations du verset suivant, confirmées par les tierces successives qu'on « harmoniserait » aisément :

PSAUME 23, verset 1 :



- et la quiétude que celui-ci évoque n'en est que plus justifiée ...

Remarque féconde en suggestions, concernant la délicate question du *soutien instrumental* qui a pu être pratiqué au grand Temple de Jérusalem

selon les indications qui figurent dans la Bible ... Question brûlante à laquelle cette musique reconstituée répond de manière bien étrange et bien inattendue !

II - DONNEES ET LOIS DE LA RYTHMIQUE PSALMODIQUE.

A) UN CADRE FAVORABLE A LA POESIE SPECIFIQUE DES PSAUMES.

Bien que la musique ait une *plus large place* dans les Psaumes que dans les exhortations ou les récits, la psalmodie n'en est pas moins subordonnée au texte verbal.

Mais ce texte est *poésie* ... Et, nous l'avons déjà appris, la poésie Hébraïque requiert, même *« dite »* (cf. p. 369), une durée équivalente des syllabes, afin de mettre en valeur les éléments essentiels du verset.

Pourquoi cette nécessité de s'effacer ? Ces éléments sont *poésie* en leur synthèse : c'est pourquoi la trame qui les enserre doit être légère !

Certes, les accents dynamiques justifient les *inflexions* de la psalmodie comme de la prosodie ... Mais le rythme, au lieu d'accuser ceux-ci par des durées *nuancées selon leur hiérarchie* (ce qui est la cas dans la prosodie) (cf. pp. 263, 264), laisse dans la psalmodie les degrés musicaux *jouer seuls leur rôle*, dans la *« mesure simplifiée »* qu'il instaure.

La mélodie semble ainsi être seule à mettre en valeur les rapports des mots entre eux, mais elle est servante : une eurythmie de fond préside en fait. Elle consiste en *l'apparition — harmonieusement cadencée — de ces « temps forts » appelés par les accents dynamiques*, accusés par les contours mélodiques y afférant, qui sont disposés *selon une asymétrie élaborée avec art.*

En fin de compte, c'est le rythme poétique lui-même qui demande à être préservé. Poétique différente, en ses fondements, de la nôtre.

La poésie Occidentale (comme avant elle la poésie Grecque) se plaît à dresser des obstacles *devant l'inspiration : nombre* mesuré *des pieds de chaque vers,* rimes *masculines et féminines alternant différemment, etc ... la poésie orientale, dont procèdent les Psaumes* (1), *se distille dans le* parallélisme : corrélation ou contraste *des* figures *mises en rapport* (2).

(1) *« Les textes poétiques découverts à Ras Shamra (ancienne Ougarit) et datés du XVe siècle environ, ont révélé l'étroite parenté des littératures phénicienne et israélite » (...) « la poésie égyptienne, elle aussi, obéit au parallélisme. » R. Tournay, les Psaumes, pp. 49, 50.*

(2) *« Au balancement du parallélisme s'ajoute le balancement du rythme qui n'est point iso-syllabique (arithmétique) ou prosodique (quantitatif) mais tonique » (...) « La rime et l'assonance ont ici peu de place ... » R. Tournay, Les Psaumes, p. 39.*

Le jeu des mots *(1) souligne ces valeurs, les éclaire ; le contour mélodique insiste, et même suggère ...* le rythme musical se garde de rompre le charme , il reste discret. *Egalité de débit favorable, parsemée pourtant de* mélismes bien placés, *accusant l'idée ou les mots-clés sans retenir le cours du verset.*

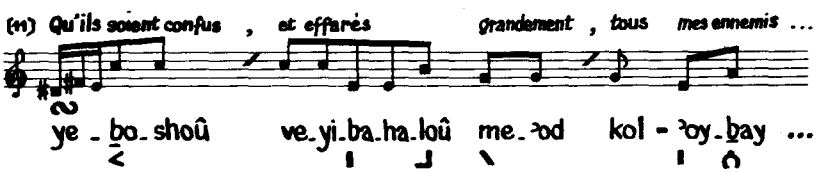
Cette rythmique subordonnée, qui s'en tient aux détails, est propice à la poésie ; elle l'est d'autant plus à la prière. Dans le recueillement créé, elle fait ressortir la valeur d'un mot, voire d'une syllabe, pour appuyer sans éclat l'invocation ou exprimer plus distinctement, mais toujours avec réserve, la louange.

Ainsi, la retenue qui s'impose, en cet ultime colloque avec le Maître de l'univers — même si l'approche est filiale — est préconisée et facilitée par le rythme si réservé de la psalmodie.

Le fait que la poésie n'est pas scandée comme l'est la prosodie apparaît peu à peu, à l'analyse, nous l'avons dit. Mais cela se vérifie par la place même qui est assignée aux notes subordonnées dans la psalmodie.

Dans le texte suivant par exemple, le pouvoir mélodique est sollicité dès la première syllabe du verset : syllabe « faible ». Celle-ci est mise en relief par le mélisme *qui développe ainsi la phrase musicalement, dès son début,* avec une telle ampleur *que l'expression du texte est* décuplée *quand apparaît l'accent dynamique. Procédé nettement différent de ceux qui sont utilisés dans la prosodie :*

PSAUME 6, verset 11 :



- l'expression musicale a pris ici le pas sur le formalisme verbal !

Dans un autre ordre d'idées, la cadence « carrée » d'un Psaume entonné par le chœur (2) sera posée, dès le départ, par le « scandé » régulier naissant des syllabes égales successives (3) , celui-ci étant précisé intentionnellement par des accents, là où l'équilibre rythmique l'exige :

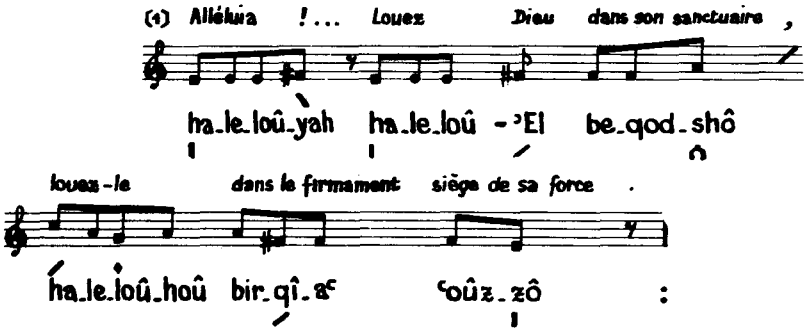
---

(1) *Rapports syntactiques.*

(2) *La musique, nous le disions, reprend ses droits dans la psalmodie.*

(3) *En cela se caractérise parfois la destination de certains Cantiques (les mots l'attestent) à un ensemble choral.*

PSAUME 150, verset 1 :

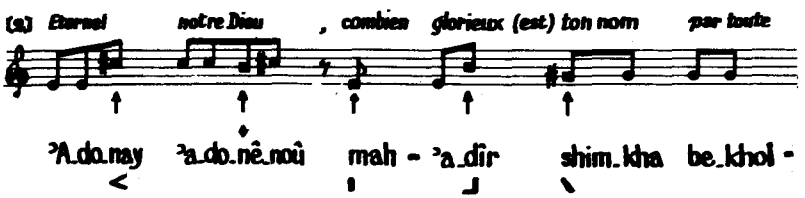


- l'effet de masse est saisissant dès le premier mot ! le signe initial : I , *qui est répété au second mot, aurait été superflu les deux fois, s'il n'avait eu là d'autre but que* d'accuser la cadence rythmique.

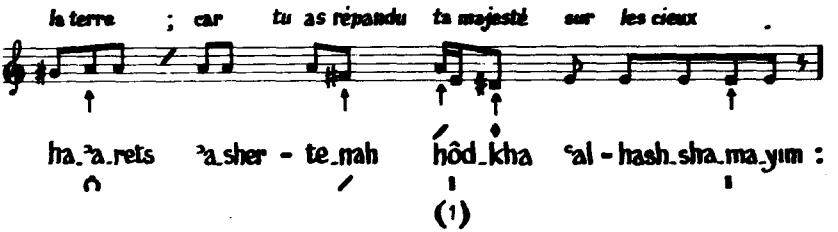
Bien des exégètes ont conjecturé sur les données profondes de la poétique des Psaumes,cherchant dans la forme les traces de conventions diverses. Dans cette poésie toute d'intentions, nous n'avons, pas plus qu'eux mêmes, constaté que le nombre des syllabes ou des accents dans une incise joue un rôle formel. L'impératif est d'un autre ordre. Encore une fois, c'est le *complexe* « verbe-ton » qui seul entre en cause ; et les accents ne font qu'accuser les diverses « couleurs sonores » ajoutées par la mélodie aux mots pour les bien situer dans la pensée réceptrice, étant établi que les syllabes ne comportant pas d'accent ont une valeur moindre (elle-même étant loin d'être négligeable).

Ce verset, presque totalement dépourvu de mélismes, voit s'épanouir son harmonie très particulière, mise en valeur uniquement par l'alternance dosée *des temps accusés (1) ... Mais ce dosage, ce sont les temps neutres qui l'ordonnent ... :*

PSAUME 8, verset 2 :



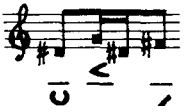
(1) *Ceux-ci sont mis en relief par les accents de cantilation, ou plutôt par les valeurs qui y sont attachées.*



Terminaison des incises :

Certaines particularités remarquées dans la prosodie sont également sensibles dans la psalmodie ; mais la physionomie de celle-ci est différente, spécifiquement par la *terminaison* de ses incises : elle est le plus souvent masculine (cela provient du fait que la carrure musicale est plus *affermie* dans les Psaumes). Aussi le 5ème degré appuyé d'un mélisme apparaît-il fort peu (terminaison féminine cf. p. 308). Les 1er et 4ème degrés, favorables à la terminaison *masculine*, sont le plus souvent ses points de chute (considérer, dans le précédent exemple, la cadence mélodique au signe ⌒).

De la *terminaison féminine*, la formule consacrée de la psalmodie :



est typique ; mais d'autres formules en sont également caractéristiques.

« Tempo » des Psaumes.

Nous dirons ici un mot du « tempo » des Psaumes. Il est variable de l'un à l'autre et dépend uniquement de l'allure conférée au texte verbal par la psalmodie. La musique est suggestive ... Il faut suivre son impulsion. Là comme ailleurs, le conformisme n'a pas de prise ...

B) COMMENT S'INSERENT LES « NOTES AJOUTEES » DANS LA PSALMODIE — MODALITES DE RESOLUTION.

Ces données bien établies, considérons maintenant le problème que pose le *rythme intra-syllabique*, résultant des notes subordonnées ou des mélismes.

Il semble confus au début de l'expérimentation, mais peu à peu les lois se dégagent et la psalmodie prend son visage réel, sans défaut.

---

(1) *Parfois bien entendu, les signes ne sont que le moyen de figurer un dessin mélodique, comme celui placé ci-dessus, et ne motivent alors aucun accent.*

La régularité du temps syllabique (nous l'avons expliqué) s'impose ; et il est indéniable que celle-ci *pose des règles* pour la résolution la plus favorable à la phrase mélodique, des notes ajoutées.

Une *différence fondamentale* apparaît entre prosodie et psalmodie à ce sujet, et elle découle de leurs particularités distinctes. Dans la prosodie, la durée d'un mélisme n'est à considérer que du point de vue de la syntaxe et des césures (1) ; une syllabe accentuée s'allonge, étant donné son importance attestée par l'accent : *le discours n'en est nullement affecté dans son ensemble.* Il n'est pas question de l'allongement d'un temps quelconque dans le cours d'une incise de la psalmodie, pas davantage à sa fin (2) : les valeurs réunies par la syllabe se partagent son temps également, mais elles ne doivent surtout pas, d'autre part, alourdir la phrase ...

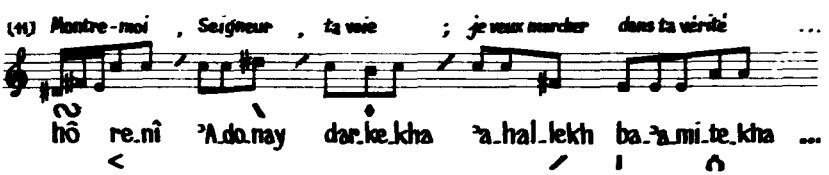
Comme pour la prosodie, des règles simples préservent cette unité fondamentale, caractéristique de la cantilation Hébraïque que nous reconstituons ; elles sont du même ordre que les précédentes (cf. pp. 315 et sv.) (3).

C) DES TOURNURES CARACTERISTIQUES SE DESSINENT QUI NAISSENT DE LA DISPOSITION DES MELISMES.

Dans cette *régularité* du temps syllabique — qui pourrait devenir monotone — les mélismes exercent, nous l'avons fait ressortir précédemment (4), une influence des plus heureuses ... et l'on s'étonne « a priori » qu'ils soient parcimonieusement dispensés, dans un art aux moyens si restreints.

Mais c'est leur *rareté même*, nous le disions, qui les rend si agissants. Ce verset du Psaume 86 n'en comporte qu'un, dont l'influence persiste jusqu'à sa fin :

PSAUME 86, verset 11 :



- le psaume entier, qui est long, comporte très peu de mélismes. *L'expression reste intense.*

(1) *Cf. p. 309.*

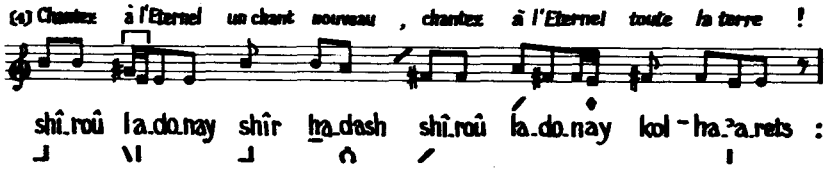
(2) *Nous ne parlons pas ici du temps de la césure : nous en avons traité précédemment (cf. p. 374).*

(3) *Etant donné les autres sujets à aborder, c'est dans l'Appendice cf. p. 445) que ces règles seront exposées en détail.*

(4) *Cf. p. 373.*

D'un autre point de vue, un seul mélisme peut créer l' « ambiance » d'un psaume, lorsqu'il est placé intentionnellement au début du 1er verset, comme celui-ci (1) :

PSAUME 96, verset 1 :



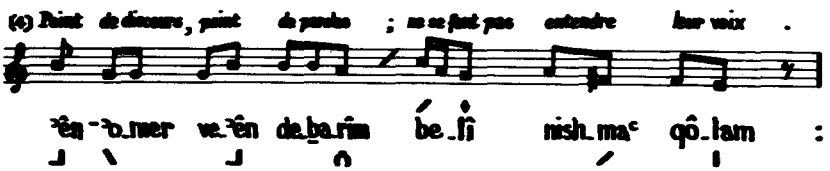
- il semble qu'on ait sous les yeux l'imposante procession d'une foule en liesse ...

Il est surprenant de constater combien, dans cette régularité de principe, un seul mélisme est suffisant pour *modeler* la phrase rythmique de la façon souhaitable ! Cette rythmique est vraiment affinée, et toute spiritualisée.

Il en est ainsi dans chacun des Psaumes : ce sont ces interventions qui finalement modèlent cette rythmique, car *sans détruire la cadence* elles n'en donnent pas moins un tour particulier à la phrase musicale.

Citons au hasard le verset 3 *du* Psaume 19. *Le ton serein, presque léger des paroles est souligné par l'à-propos* d'un *mélisme bien placé. Celui-ci suffit à « caractériser » la phrase tonale. Cette touche légère suffit ... davantage serait trop insister (2) :*

PSAUME 19, verset 4 :



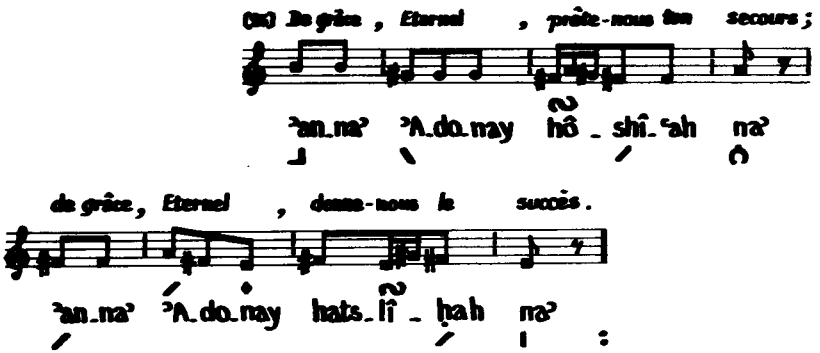
Mais dans ce sens, le Psaume 118 est encore plus évocateur. Composé de *strophes contrastées*, il trace en un trait de plume une scène complète : le tableau inespéré de ce qu'a pu être, au Temple de Jérusalem, une procession d'action de grâce... :

---

(1) *Il naît de degrés fondamentaux rapprochés, seul moyen de figuration du dessin mélodique.*

(2) *Voir également en ce sens le verset 3 du même Psaume, cité p. 397.*

PSAUME 118, verset 25 :



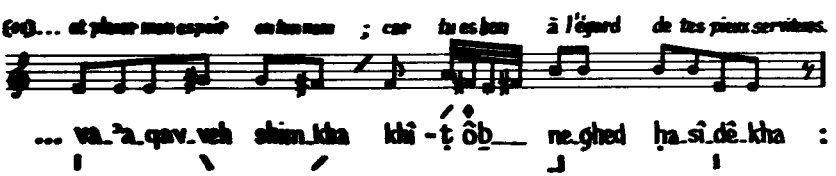
- là, les paroles sont dépassées ! la joie et la quiétude qui ressortent de la merveilleuse mélodie imposent une vision de paix que l'invocation ne fait que confirmer ...

D'autre part, nous assistons ici à la création, par ces moyens primitifs, d'un rythme fait d'alternances de deux et trois temps syllabiques, que soulignent à propos les deux mélismes. Nouvel indice caractéristique de cet art antique qui faisait *tout* de rien ... nous apprenons par ce même exemple que la foule des fervents, les « loulab » (1) en mains n'avançaient pas régulièrement mais, comme sous l'impulsion des imposantes palmes, selon une *cadence entravée* ...

Les mêmes mélismes se retrouvent sur les mêmes degrés en divers Psaumes, créant par force des rythmes similaires ; mais ils sont chaque fois à tel point appropriés au sens verbal *que la monotonie n'apparaît pas !*

Que dire de la grâce infinie qui se dégage de celui-ci, solitaire, qui scinde le temps de la syllabe qu'il occupe en *quatre parties* (cas exceptionnellement rare), trouvant ainsi l'expression juste de ce mot « kitov » (car tu es bon), mot-clé de tout le verset ? ...

PSAUME 52, verset 11 :



(1) *Branches de palmiers.*

III - UNE THEMATIQUE SERVANTE DU TEXTE.
– ni esclave, ni affranchie.

A) PRESENCE D'UN THEME, DEVELOPPE OU NON.

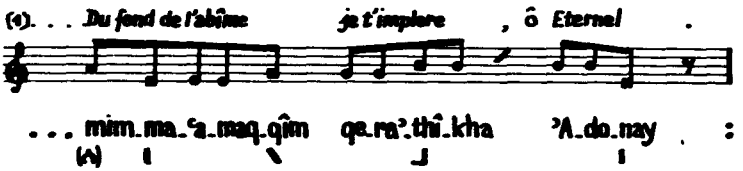
La thématique est des plus variées dans les Psaumes. Néanmoins, elle n'attire pas l'attention ; elle *« indique »* plus qu'elle ne précise.

La plupart des Psaumes ont un thème initial : il vaut mieux dire une *« figure »* mélodique caractéristique, souvent déterminante de la configuration de l'ensemble, mais parfois aussi inexploitée.

En ce dernier cas la mélodie évolue librement comme un lied, sans contrainte formelle (elle semble la dédaigner). Mais *l'unité* modèle le tout. C'est le cas des Psaumes éminemment expressifs et intimes, comme le *Psaume 23*, le *Psaume 130*, le fameux « de profundis ».

Dans celui-ci, la figure caractéristique qui synthétise en quelque sorte l'expression des premiers mots :

PSAUME 130, verset 1 :

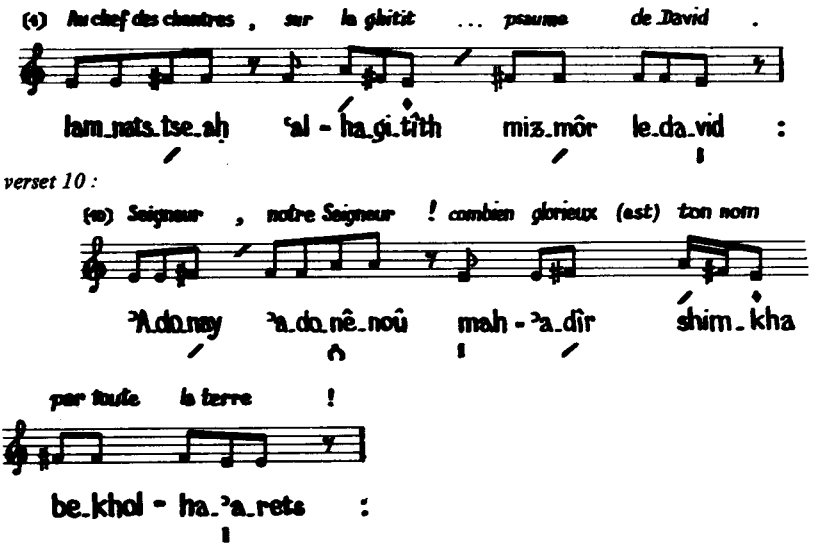


n'est pas reprise ; et bien que ce soit une musique digne de nos grands maîtres, on n'attend pas cette reprise ... tellement les contours mélodiques qui suivent épousent, eux aussi, le sens profond des mots (cf. pp. 352 et 370). C'est la mélodie dans sa forme la plus dépouillée.

Il peut en être ainsi dans les Psaumes les plus amples, auxquels conviennent une imposante masse chorale : comme le *Psaume 93* (cf. p. 357), dont le thème très *« visuel »* aurait mérité lui-aussi d'être exploité.

Mais nombreux sont les Psaumes où la figure thématique du début réapparaît. C'est parfois lorsque le texte verbal est le même et cela semble alors naturel (exemple : *Psaume 118*, cf. pp. 386, 387) ; mais ce peut être aussi *indépendamment* des mots. Ainsi le *Psaume 8* débute et se termine par la même phrase musicale :

PSAUME 8, verset 1 :

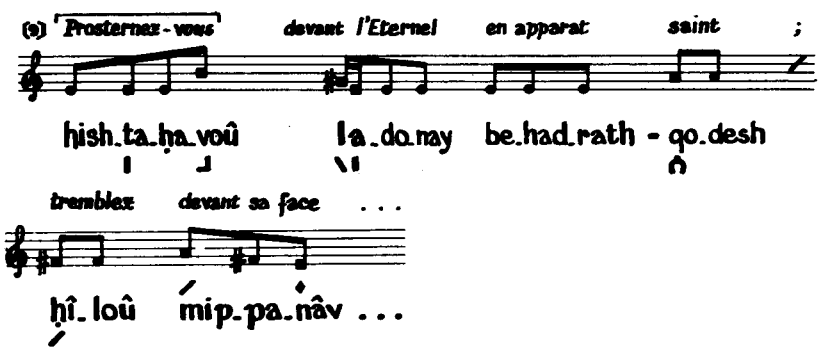


- et cette reprise est bonne : la mélodie de la simple annonce clôt, dans la mélancolie, un poème agreste d'autre part. L'essentiel du Psaume ressort, *comme dans un écrin.*

Les mots, dans la psalmodie, ne sont jamais asservis à la thématique : autrement dit, leur expression n'est jamais tributaire de l'exactitude d'une réminiscence mélodique. Au contraire, *c'est la mélodie elle-même qui se plie à l'exigence des mots.* Il en résulte une grande efficience dans la souplesse des contours, et cela bien que la reprise soit sensible.

C'est ce que démontre le Psaume 96, où la tête elle-même du thème (cf. p. 393) se modifie pour appuyer les mots nouveaux :

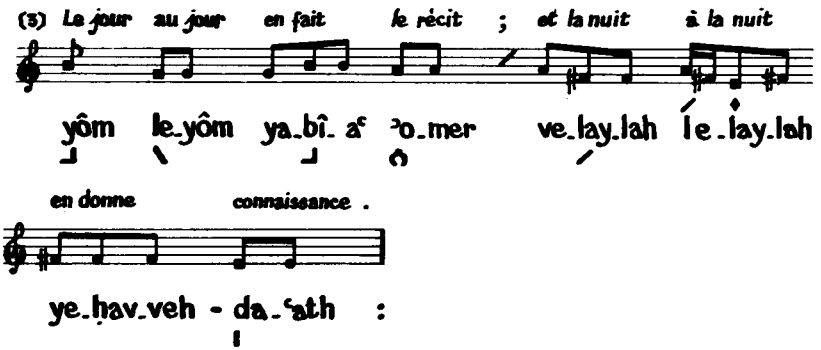
PSAUME 96, verset 9 :



B) PLUSIEURS THEMES, PARFOIS ...

Certains contours secondaires sont également exploités. Bien des Psaumes ne se contentent pas en effet d'une figure mélodique caractéristique, mais en utilisent deux ou même davantage ; parfois dans le cours d'une période, à l'appui du sens des mots, comme ci-dessous :

PSAUME 19, verset 3 :



–comparer avec le verset 4 du même psaume, p. 393 : le début des deux versets est le même, la suite de chacun d'eux comportant des inflexions différentes (1). Cette figure est très différente du thème principal.

Parfois, le procédé est utilisé pour marquer des périodes tranchées. Il en est ainsi dans le Psaume 118 ; également dans le Psaume 24 où s'expose, à partir du *verset 7*, ce qu'on pourrait appeler un refrain, mais qui est loin d'en être un étant donné la puissance de son intervention (cf. p. 360).

C) JAMAIS DE « REFRAIN ».

Nous avancions tout-à-l'heure que les mots, dans la psalmodie, ne sont jamais asservis à la thématique : nous en avons la preuve formelle.

Jamais dans les Psaumes une même mélodie ne servira de support à plusieurs versets (refrain ou couplet) (2) comme dans la chanson, la litanie (ou d'autre part le plain-chant) ; autre conception de la psalmodie déjà en usage à Sumer, où elle alliait parfois le profane au sacré (3). C'est un principe de la

---

(1) *Il faut admirer d'autre part la finesse de la cadence finale de ce verset, « suspensive » bien que placée sur la tonique.*

(2) *Forme cultivée en musique Orientale, Egyptienne notamment ((cf. p. 319).*

(3) *« Un psaume au dieu Enlil et une liturgie (...) séparent leurs strophes par un refrain de style populaire. » A. Machabey, La Musique suméro-chaldéenne, in : La Musique des origines à nos jours, p. 59.*

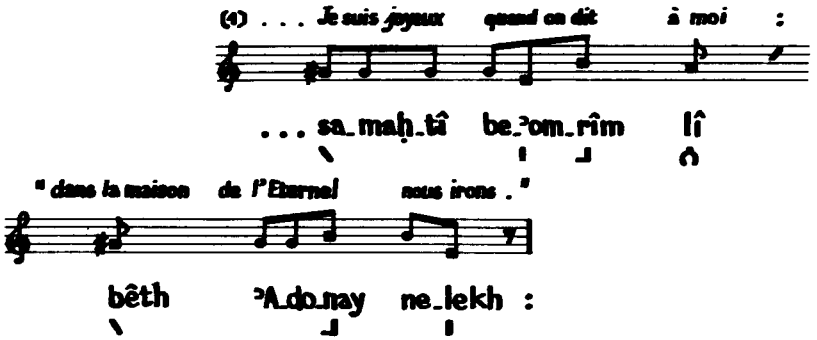
psalmodie Hébraïque de ne pas faire *une part trop grande à la musique*, de peur que l'on ne suive celle-ci plutôt que les mots ... L'objectif premier, c'est le message verbal.

Si donc un thème réapparaît — ce qui est le cas dans bien des Psaumes (nous l'avons dit) — c'est toujours en se *pliant au sens*, ce que démontre le Psaume 96 de bout en bout ; mais nous ne pouvons ici le reproduire en entier.

D) UNE THEMATIQUE SOMME TOUTE ELABOREE.

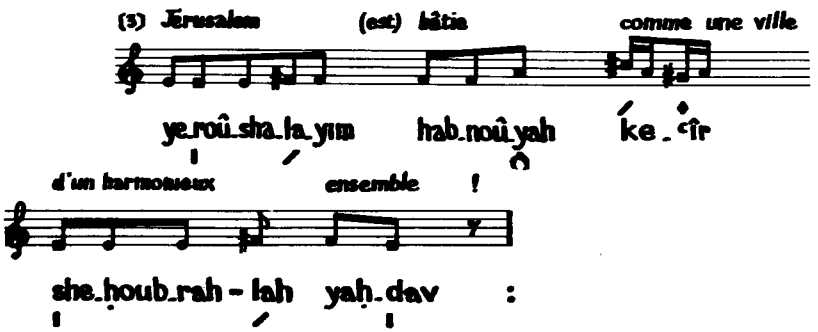
On commence sans doute à se rendre compte que, sans thématique astreignante, la psalmodie peut avoir une mélodie élaborée. *C'est bien ce que révèle l'analyse de chaque Psaume. C'est ce que confirme, dans sa spontanéité apparente, le* Psaume 122. *Le thème initial :*

PSAUME 122, verset 1 :



- est repris, sa « tête » étant déjà ornée *dès le second verset. Puis il suscite une sorte de complément thématique* en deux parties :

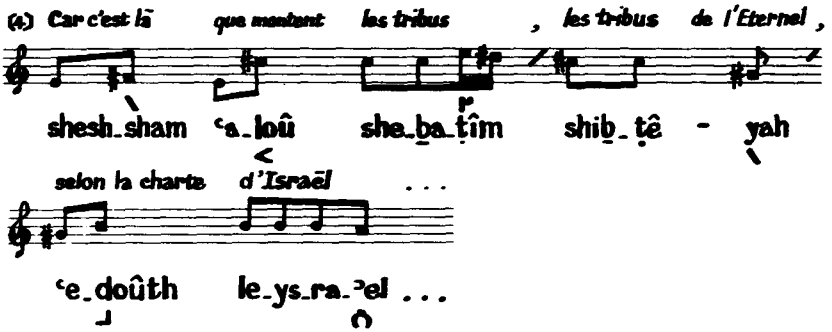
PSAUME 122, verset 3 :



... et celui-ci est repris presqu'intégralement au 7ème verset.

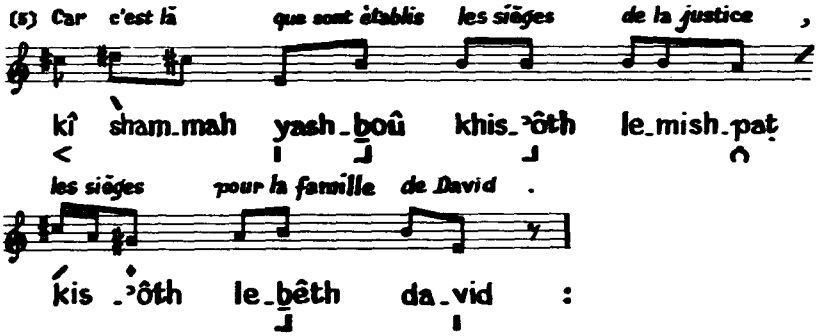
Mais avant cela, ce thème secondaire est « résumé » par **contraction mélodique**, *pourrait-on dire, de sa première partie (1), pour subir une expansion, un développement des plus heureux ; se scindant en trois tronçons :*

PSAUME 122, verset 4 :



... suit alors une fine réplique de complément qui fait fi de cette 1ère partie amplifiée de la figure thématique, mais réexpose sa résolution (2) :

(Psaume 122) - verset 5 :



- Alors réapparaît le 1er thème, avec une saveur renouvelée ...

Facilité toute d'apparence ! L'unité résultante, en sa concision stupéfiante, témoigne de l'art, sinon de la science, qui a présidé à sa conception.

---

(1) *Celle-ci est déjà citée, p. 354.*

(2) *Cf. p. 354.*

IV - LA FORME POÉTIQUE DÉTERMINE LA FORME MUSICALE – MAIS LES CADRES RIGIDES SONT EXCLUS.

C'est la forme du poème qui décide de la forme musicale. Certes, nous avons déjà saisi que celle-ci.n'en est pas le simple décalque. Le poème est en quelque sorte *« pris en charge »* par la monodie. Elle l'habille, le pare, le présente sous son jour le meilleur selon son caractère ; en un mot : elle *l'interprète.*

Est-ce à dire que le bien fondé de cette interprétation puisse parfois prêter à contestation ? Ce n'est jamais le cas. Mieux même que les mots, la musique nous révèle le véritable esprit des Psaumes ! C'est pourquoi les rares initiatives qu'elle prend au sujet de la forme ne peuvent être discutées.

A) LES DENOMINATIONS FIGURANT EN TETE DES PSAUMES RESTENT INEXPLIQUEES.

De la forme spécifique des différents Psaumes, pouvant avoir un rapport avec leurs dénominations ... nous ne savons pratiquement rien. Et ce n'est pas la musique qui peut nous éclairer à ce sujet, puisqu'elle suit le poème et reflète, avant tout, son sens spirituel...

Si donc une coupe originale des poèmes n'apparaît pas à la lecture muette, la musique ne la créera pas. Ce n'est pas son rôle de décider du nombre des versets devant éventuellement composer une strophe. Elle ne change pas davantage le nombre des syllabes du mot, ni le nombre des mots du verset.

Aussi ne s'étonnera-t-on pas que les noms particuliers dont sont dotés certains Psaumes, « mikhtam » (il y en a cinq), « maskil » (ils sont douze), restent un mystère. « Shigayon » (un seul) signifierait : *lamentation* (c'est le sens de ce mot, en Accadien (1)).

Les commentateurs ont tenté de saisir ces nuances que le contenu du poème ne révèle pas :

- le mikhtam serait un genre de *méditation murmurée* ... (2) ... mais la musique répond : il y a dans certains *mikhtam* des invocations véhémentes (3) ;

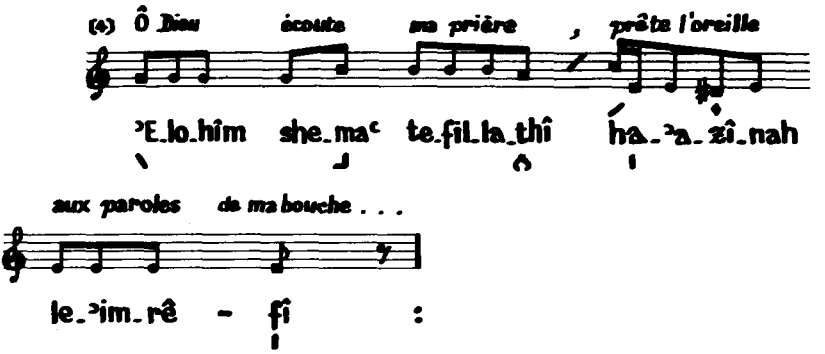
(1) *« Shigayon » (Ps. 7) correspond à l'akkadien shegû : psaume de lamentation. R. Tournay, Les Psaumes, p. 9.*

(2) *« D'après le sens de l'Assyro-Babylonien, Katâmu « couvrir », qui s'emploie au sens de « fermer » les lèvres, nous voyons dans l'indication mikhtam l'action de psalmodier à mi-voix, lèvres fermées ». E. Dhorme, La Bible, op. cit. p. 916.*

(3) *Musicalement parlant, cela s'entend ; notamment dans les Psaumes, 57, 58, 59.*

- le maskil serait un poème *« éloquent, solennel »* (1) ... mais les mêmes invocations s'y rencontrent, appuyées par une psalmodie tout aussi édifiante :

PSAUME 54, verset 4 :



- ce que confirment les versets suivants du poème (cf. p. 362).

A l'affût d'une précision possible pouvant être apportée par la musique, on découvre pourtant que l'expression « Cantique des degrés » (qui dénomme quinze Psaumes, *de 120 à 134)* ne signifie pas l'exécution systématique du cantique *trois* fois à un ton chaque fois plus élevé, comme certains l'ont suggéré (2).

La monodie y suit son cours normal, et la puissance de son expression (on a maintenant le loisir d'en juger) suffit amplement à l'enrichir, sans nécessité de recourir à un artifice aussi voyant. Le Psaume 130 est on ne peut plus édifiant en ce sens (cf. p. 395).

La précision apportée par le titre est tout autre : elle confirme d'autres hypothèses :

- *« degrés de l'Autel » ?* (3) : oui, pour les Psaumes 130, 131 *notamment* ... ultime ascension du croyant vers le Créateur ;

- *« degrés de la montée vers le Temple de Jérusalem » ?* (4) : oui encore, pour les Psaumes 126, 122 ...

---

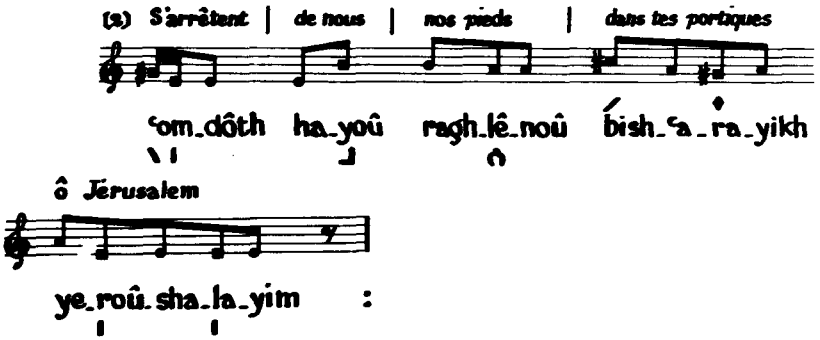
(1) *« Genre de poème dont la nature est difficile à définir : Poème instructif, didactique ? » Zadoc Kahn, La Bible Ed. Colbo), p. 1008 note 14.*

(2) *S'appuyant sur le fait que Sa'adia Gaon (Xe siècle) traduit l'expression « hamma' alot » par Chant de louange qui procède par élévation de la voix. Cf. S. Corbin, La cantilation des rituels chrétiens, in : Revue de Musicologie (1961) p. 32.*

(3) *« Le nom de Graduel vient de ce que ce psaume se chantait sur le gradus ou ambon, comme les lectures ». L. Duchesne, Origines du culte chrétien, p. 179.*

(4) *« Psaumes graduels qu'on chantait pour « monter » à Jérusalem et au Temple. » E. Dhorme, La Bible, t. II, p. 1177.*

PSAUME 122, verset 2 :



- la joie, le ravissement du pèlerin s'en exhalent...

Nous ne saisissons pas le sens des autres expressions, mais les Psaumes et leur psalmodie n'en sont pas moins émouvants ...

B) PAS DE FORMES POETIQUES RIGIDES.

A vrai dire, il se confirme que la forme est *secondaire* dans ce genre de poèmes : leur raison d'être étant d'unifier heureusement les figures verbales dictées par l'inspiration, sans gêner si peu que ce soit leur expression spontanée.

C'est une esthétique qui porte ses fruits lorsque l'attention doit être retenue par une pensée directrice. Le poème alors ne s'apparente pas à un « jeu poétique ». Il est normal que la représentation formelle passe au second plan.

Nous sommes éloignés, il faut le répéter ici, de la conception classique Occidentale qui entrave l'inspiration pour la stimuler : réglementation du vers, des rimes, de la strophe ...

L'optique tout autre des Psaumes n'est pas une particularité de la Bible ; les Hébreux ne l'ont pas innovée ... (cf. p. 388).

C) LE « PARALLELISME » REGENTE LES PSAUMES, COMME IL REGENTE LA POETIQUE ORIENTALE.

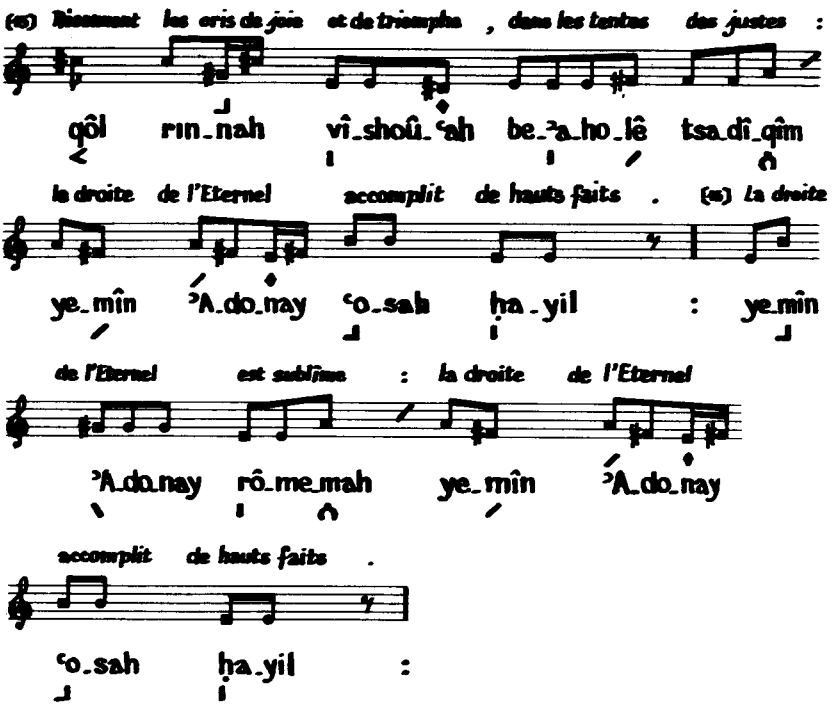
La poétique Orientale, qui régit les Psaumes, atteste d'autres préoccupations que celles qui nous sont familières. « La loi poétique, commune à toute l'Antiquité Sémitique, c'est le parallélisme : deux membres de phrases synonymes, antithétiques ou complémentaires *(forme synthétique)* concourent à l'expression d'une même idée » *(1).*

(1) *R. Tournay, Les Psaumes, p. 38.*

Nous le disions, les articulations du Psaume se plient à ce parallélisme, dans les différents caprices que lui dicte l'inspiration. Le verset le fait valoir, se scindant soit en deux membres de phrase, soit en trois ou davantage, selon l'abondance des figures. C'est pourquoi il n'est pas rare de trouver, dans le même poème, des versets composés de trois parties, alternant avec ceux ayant deux hémistiches, et cela sans régularité.

Aux poèmes d'expression virile s'associe volontiers la **coupe binaire**, *soit deux « stiques » (ou hémistiches) ; mais la* **coupe ternaire** *s'y rencontre aussi bien, sans que l'harmonie poétique en soit troublée le moins du monde. De cela, la musique répond :*

PSAUME 118, versets 15 et 16 :



D) LA MUSIQUE S'ATTACHE AU CADRE VERBAL, MAIS NON PAS A LA LETTRE ...

Nous avons déjà précisé comment intervenait la musique dans les Psaumes : ni en étrangère qui veut recueillir les suffrages, ni en servante aveugle. Cela se confirme lorsque le contenu verbal laisserait présager par une redite la présence d'un refrain, d'une antienne ...

La psalmodie pénètre son système ... et décide : elle dédaigne de s'attacher

à la lettre du texte. Il y a bien une sorte de refrain, en effet, *aux versets 8 et 12* du Psaume 46 (cf. p. 364) ; mais celui du *verset 6*, dans le Psaume 42, est vite abandonné au *verset 12* ...

Du reste, nous l'avons déjà dit, le terme « refrain » ne convient aucunement à la psalmodie : parfois la redite musicale s'insère dans l'œuvre, marquant la répétition des mots par celle d'une phrase mélodique qui leur est consacrée ; la psalmodie, en ce cas, ne fait que replacer une expression verbale dans une forme mélodique préalablement assignée, mais rien ne l'oblige à s'y tenir si l'évolution de la pensée l'en détourne...

Ainsi, la musique épouse la forme verbale, mais on en a le témoignage, c'est avec discernement et lucide détermination.

On ne peut mieux illustrer cette remarque qui définit l'importance proprement musicale de la psalmodie qu'en laissant s'exprimer la monodie elle-même, lorsqu'elle soutient la simple *annonce d'un Psaume*.

Bien des exégètes se sont demandé si cette annonce avait été ajoutée postérieurement au poème ou si elle était *« révélée »* , c'est-à-dire écrite sous la même inspiration. Cette seconde hypothèse paraît être la bonne, en tout cas les remarques d'ordre musical la confirment : musicalement, l'annonce est partie intégrante du Psaume.

En effet, nos avons déjà cité quelques débuts de Psaumes, ils sont à ce sujet concluants :

- grâce à la psalmodie, l'annonce du Psaume 8 est intégrée au poème ; cela est clair, puisque la phrase mélodique qui la soutient est *reprise intégralement à la fin, sous d'autres mots* (cf. p. 396) ;

- d'autre part, celle du Psaume 3 est, malgré l'incidence qu'elle comporte, déjà dans l'esprit de la complainte (cf. p. 344) ;

- mais pour le Psaume 100, la mélodie prend des droits ... : elle fait un tout *de l'annonce et du début du poème* proprement dit. L'idée est originale, mais de plus, en ce cas particulier, l'effusion qui en résulte est réellement touchante ... (cf. p. 363).

Ici la mélodie, cela est clair, a repoussé la forme proposée par le texte verbal, pour imposer la sienne, *assurément préférable !*

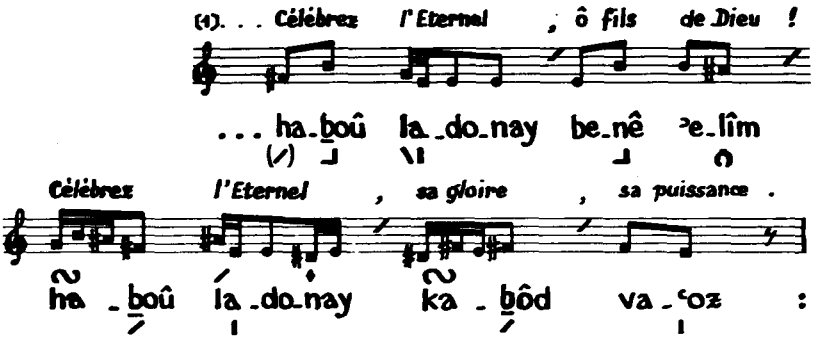
Le Psaume 29, en sa majeure partie, nous donne l'exemple d'une psalmodie assumant la responsabilité de la forme lorsque les mots, pour imprimer une idée dominante, s'en détachent et ne l'esquissent qu'à peine ...

En ce Psaume, de bout en bout *fulgurant*, d'un romantisme fougueux mais endigué, plusieurs versets — successifs — commencent par les mêmes mots : « qol Adonay.. » *(la voix de l'Eternel).*

Cette même phrase répétée, suivie d'évocations diverses, ne constitue pas à proprement parler une forme définie, mais elle peut la contenir en puissance. *C'est la psalmodie qui la prend en charge.*

Son thème initial « campe » le Psaume, original et fort :

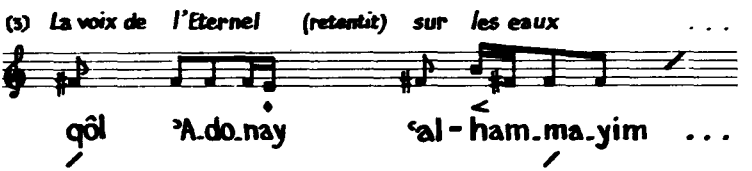
PSAUME 29, verset 1 :



- bien tranché : antécédent et conséquent, il sera exploité avec une rare maîtrise. Le second verset le reproduit presque intégralement.

Le *verset 3* introduit un thème qui paraît *incident* :

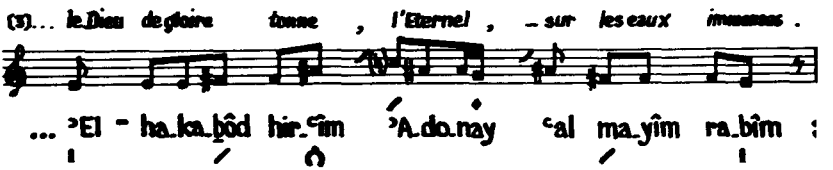
(Psaume 29) - verset 3 :



- mais qui deviendra la conclusion de cette « exposition ».

Nous assistons alors à une *« jetée » architecturale* peu commune : le second tronçon du thème B que nous venons d'énoncer deviendra le « fronton » *de la partie centrale :*

(Psaume 29) - verset 3, *suite* :



« *Qol Adonay...* » : ces deux mots *différemment éclairés par l'axe tonal* jalonnent le cursus du développement. Les deux thèmes sont tour à tour exploités, à peine modifiés par les mélismes : verset 4 :

verset 4 :

(4) La voix de l'Eternel (éclate) avec force . . .

qôl - ʾA-do-nay ba-ko-aḥ . . .

verset 5 :

(5) La voix de l'Eternel . . .

qôl - ʾA-do-nay . . .

verset 7 :

(7) La voix de l'Eternel (fait) jaillir . . .

qôl - ʾA-do - nay ḥo-ṯsev . . .

verset 8 :

(8) La voix de l'Eternel (fait) trembler . . .

qôl ʾA-do-nay ya-ḥîl . . .

Et c'est, au verset 9, l'aboutissement, la péroraison grandiose (cf. p. 346) :

verset 9 :

(9) La voix de l'Eternel . . .

qôl ʾA-do-nay . . .

- qui se termine par la reprise, à peu de choses près, *du 1er thème* (cf. p. 429). Celui-ci est à peine varié dans le dernier verset (cf. p. 346).

Ainsi, c'est une démonstration de la forme, et cela même *en dépit des mots*, que ce Psaume réalise à travers les thèmes, leurs modifications, leur alternance ...

Dans une psalmodie où la rythmique n'offre pas la diversité de cadences bien tranchées, où la monodie ne bénéficie pas de l'inattendu des changements de tonalité (principaux matériaux de la construction de nos classiques) quel meilleur moyen utiliser que ces savantes incidences mélodiques, pour sculpter une forme ?

V - DES FORMES VOCALES VARIEES SE DEDUISENT DES INCIDENCES MELODIQUES, EN REGARD DES MOTS.

C'est au Temple de Jérusalem que furent chantés les Psaumes, dès leur origine et par un effectif important. Nous l'avons dit précédemment.

Mais (et cela paraîtra étrange à première vue) la monodie seule des Psaumes que nous avons reconstituée appelle, par son propre pouvoir, *une formation vocale déterminée* ... et celle-ci convient au poème liturgique concerné !

Avec les preuves d'authenticité que nous apportons, il n'y a pas lieu d'être surpris ... En sens inverse, tout compositeur l'a éprouvé ! A la création d'une œuvre, une simple mélodie *appelle* sa formulation chorale ou instrumentale, même si la musique n'est pas encore *« réalisée »*.

Ainsi l'auditeur initié, écoutant *intérieurement* cette monodie (dans le cas présent elle soutient de plus les versets bibliques), distingue : pour un Psaume le solo, pour un autre le chœur unique ou les deux chœurs alternés etc ...

Une mélodie quelconque ne détient pas de telles indications en puissance : preuve à l'appui de l'affirmation que celle-ci a été écrite en vue d'une exécution chorale.

Ce sont des incidences mélodiques qui mettent sur la voie : parfois, une *figure* en tête d'un verset, *s'opposant à la précédente* ... et les mots confirment ; parfois, seulement la *simple touche* d'une note initiale ... Il suffit de laisser la monodie *suggérer* la forme vocale lui convenant pour se convaincre que celle-ci était en effet souhaitable, dans la vénérable enceinte à laquelle elle était destinée.

Ainsi, dans le Psaume 29 que nous venons d'analyser, tous ces départs en directions diverses donnés aux mêmes mots : *« la voix de l'Eternel »*, par l'anacrouse tonale, suggèrent en même temps l'intervention de deux chœurs. Il suffit de se recueillir et de les situer intérieurement : *les phrases alternées se répondent dans leur diversité*, semblent *se chevaucher* ... (cf. p. 406).

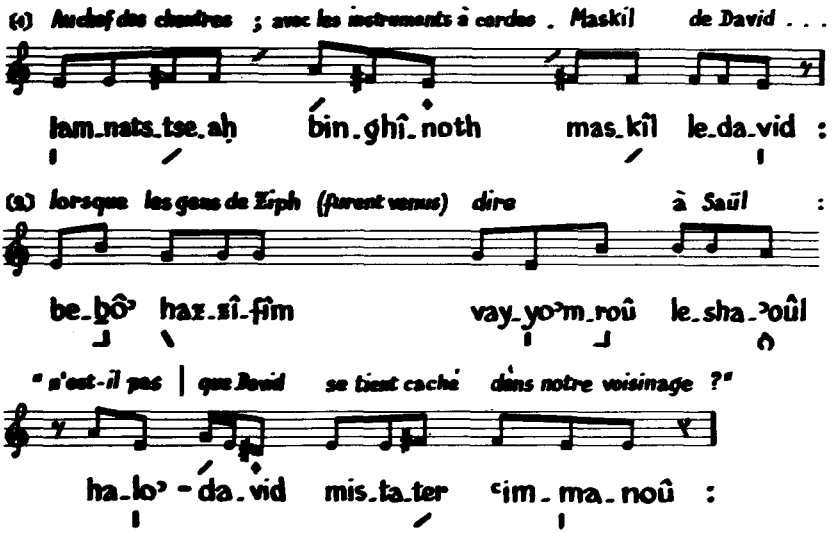
Une classification non arbitraire des formes chorales ainsi utilisées s'établit alors et elle répond totalement, faut-il le préciser, à *l'esprit* de chacun des Psaumes.

Disons, avant de donner les premiers exemples, que l'annonce de certains Psaumes semble avoir été conçue pour être faite (bien que chantée) par un soliste *autre* que celui auquel est éventuellement confié le poème.

Il devait en être ainsi pour le Psaume 54 ; cette introduction, véritable réci-

tatif, ne peut vraisemblablement être chantée par la même voix qui, dès le *verset* 3, se lamente et supplie (cf. p. 433) :

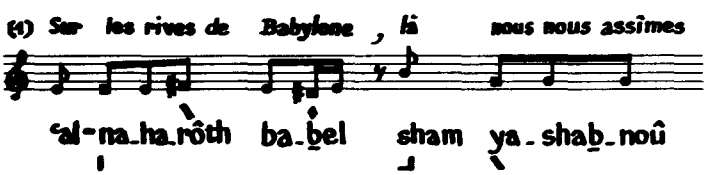
PSAUME 54, versets 1 et 2 :

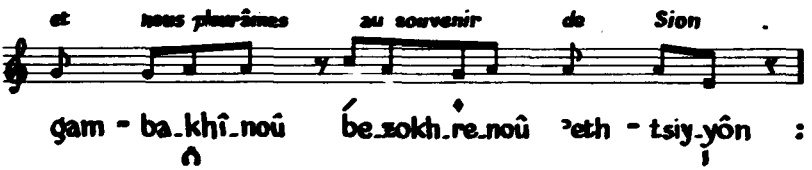


— LE SOLO.

La forme vocale de ce Psaume est le solo. Elle est attestée par la monodie particulièrement dépouillée et le sens des paroles. Il en est ainsi également du Psaume 23, « L'Eternel est mon berger » (cf. pp. 340, 352), de certaines prières (« tephilah ») comme le Psaume 86, dont le ton ne varie pas du début jusqu'à la fin, tant pour le poème que pour la monodie ; ou même pour les Psaumes où des contrastes très accusés se présentent, mais n'appellent pas d'alternances dans la voix... c'est le fait du Psaume 52, pourvu lui aussi d'un long récitatif introductif ; du Psaume 137 « Sur les rives de Babylone » . Malgré sa longueur et malgré les *« je »* et les *« nous »* qui s'y succèdent ; on ne s'y trompe pas, cette poignante évocation *ne peut être collective* : la mélodie s'y refuse ... :

PSAUME 137, verset 1 :



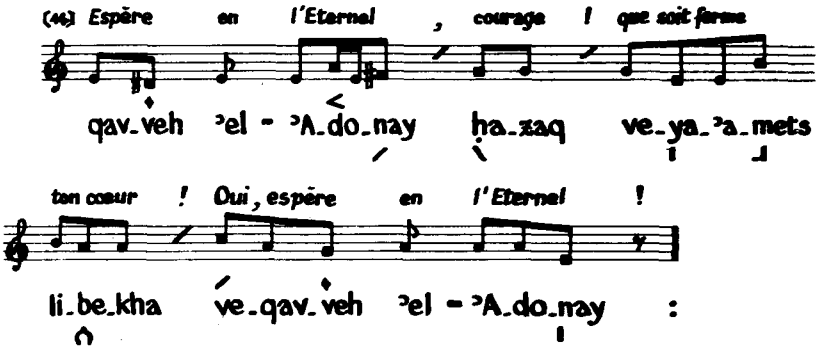


— SOLO, CHOEUR FINAL.

En certains Psaumes où le solo s'impose, la fin pourtant exige une intervention que l'on défère volontiers à un *chœur*.

C'est ce qui apparaît dans le Psaume 27. Une seule voix retient l'audience en ce poème, incessant appel à la bonté Divine face à la méchanceté des hommes : cette bonté qu'on espère trouver *« sur la terre des vivants » !* (cf. p. 339). Et le chœur intervient :

PSAUME 27, verset 14 (*fin*) :



- il ne pouvait en être qu'ainsi, c'est le *chœur* qui termine : et la monodie le prouve bien !

— CHOEUR

Bien que la mélodie puisse ne pas suggérer d'alternance, certains Psaumes ne peuvent être supposés convenir à un unique soliste ... Le ton est trop grandiose, la marche trop « carrée », seule une *masse chorale* peut y répondre.

A cette forme appartient incontestablement le Psaume 150 déjà cité, justement pour la *cadence robuste* que lui impose la disposition de ses accents musicaux (cf. p. 390). D'emblée, il est dans son sujet qu'il domine *« rênes en mains »*, avec une fougue dont il ne se départit jamais jusqu'à la fin (cf. p. 353) : un seul chœur suffit !

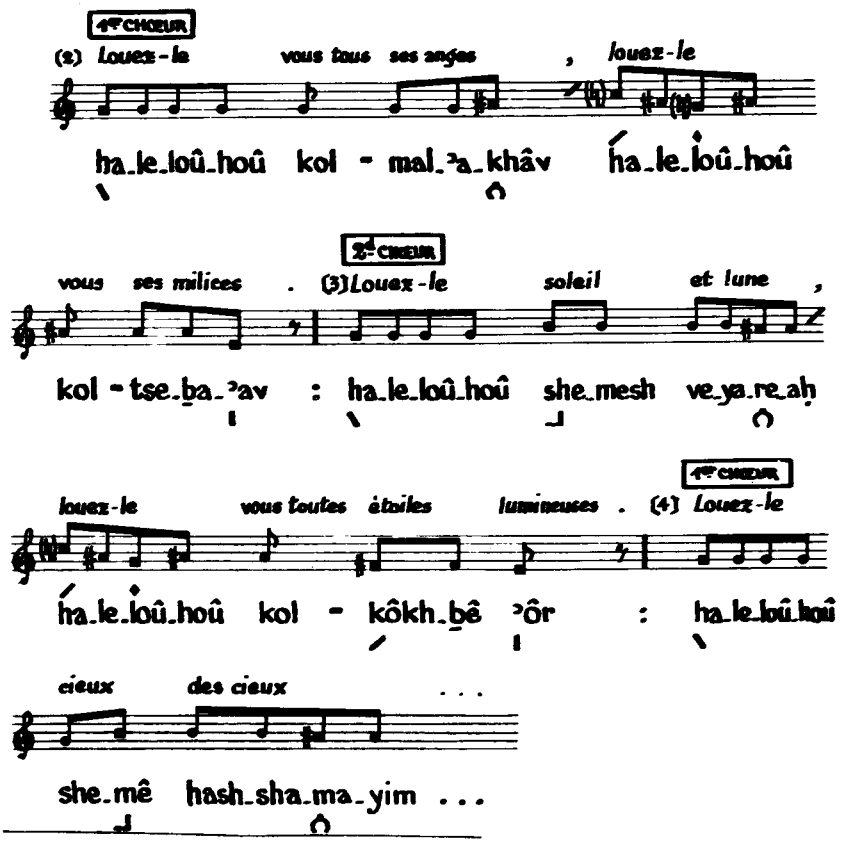
Mais la même formation est appelée par le Psaume 100 — chant d'action de grâce : un véritable « *lied* » pour voix conjuguées ... (cf. p. 363) fait assez rare.

— DEUX CHOEURS ALTERNES.

Certains Psaumes qui justifient l'ampleur chorale appellent, par leurs incidences répétées, *l'alternance de deux groupes*. Le Psaume 29, nous le disions un peu plus haut, illustre cette forme.

Le Psaume 148, presqu'entièrement de coupe binaire, l'illustre également. Un seul chœur s' « *essouflerait* » à souligner ces exhortations successives :

PSAUME 148, versets 2, 3 et 4 :



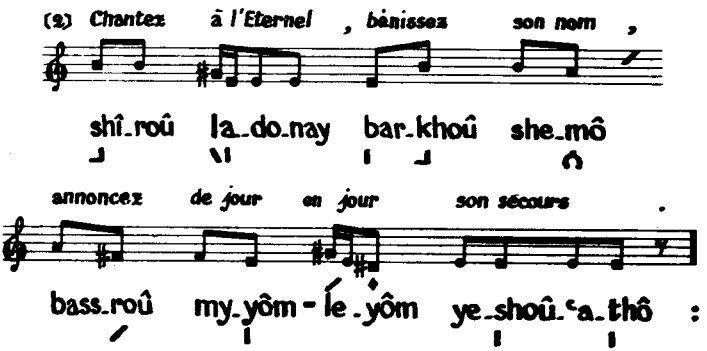
- la remarque est valable pour le Psaume 93.

— DEUX CHOEURS ALTERNES ET TUTTI.

Cette même forme appelle souvent le tutti. Le Psaume 96 en est un bel exemple. L'analogie des figures thématiques qui marquent le départ des versets successifs, *justifierait mal de simples redites par un unique chœur*, alors que l'alternance l'explique.

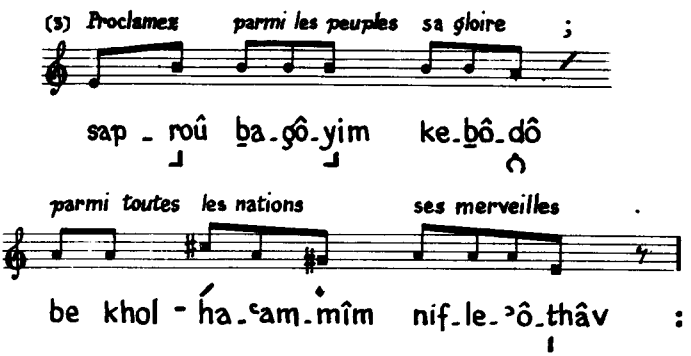
Semblable par la mélodie au 1er verset (cf. p. 393), le verset 2, entonné par le 2ème chœur, *garde ainsi — malgré le même thème — toute sa vigueur :*

PSAUME 96, verset 2 :



Par contre, la ligne mélodique contrastante du 3ème verset, *légitime une conclusion de cette vibrante exposition par le* tutti *:*

(*Psaume 96*) - verset 3 :



Et la suite du poème confirme cette forme : chœurs alternant, puis tutti. *Celui-ci intervenant avec autant d'à-propos aux* versets 6, 10 et 13.

— SOLO ET CHOEURS ALTERNES, REPONS.

Parfois, c'est le solo qui se propose pour *alterner* avec la masse chorale ; le

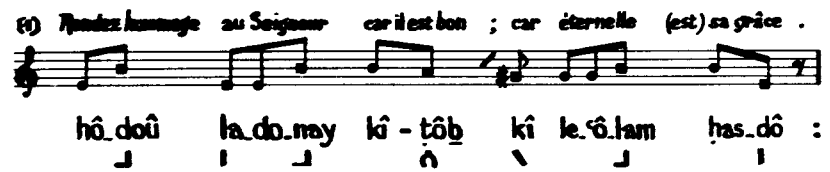
Psaume 122 en est le vivant exemple ; le texte verbal l'explique et, tout autant que lui, la mélodie ... (cf. p. 398, 399).

Dans le Psaume 19, le solo rompt l'alternance des deux chœurs. Répondant à l'incitation du texte verbal, la musique suggérerait cette forme, même en l'absence des mots !

A cet inventaire édifiant d'une musique liturgique fort représentative (nous aurons lieu d'en juger bientôt) il faut ajouter les *« répons »*, au cours d'un même verset, qui devaient prendre un caractère certain de munificence dans les cérémonies les plus imposantes.

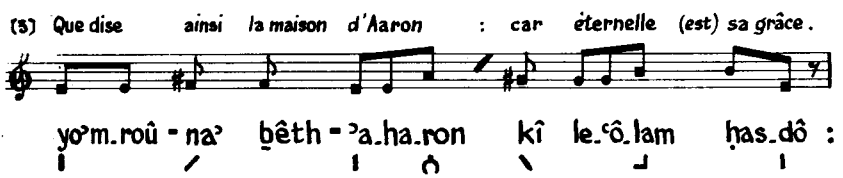
C'est la forme du Psaume 136, du Psaume 118. Fait rare dans la psalmodie, la *mélodie* soutenant la formule consacrée de ces chants d'action de grâce est la même *aux premiers versets des deux Psaumes* (1) (cf. p. 386) :

PSAUME 136, verset 1 :

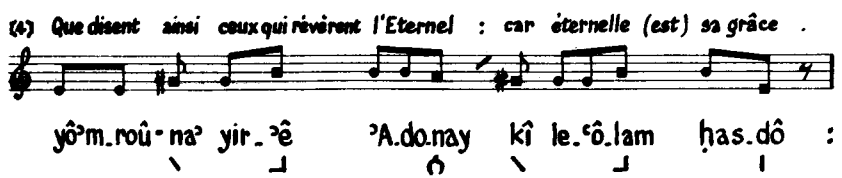


- dans le Psaume 118, les versets suivants comportent a peu de choses près la même mélodie :

PSAUME 118, verset 3 :



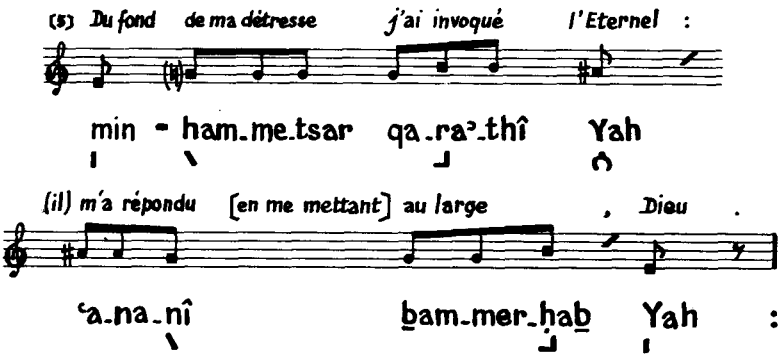
(Psaume 118) - verset 4 :



- et sans transition suit un solo ; la musique comme les mots le suggèrent :

(1) *Nous avons fait allusion à cette similitude dans la partie historique (cf. p. 142).*

(Psaume 118) - verset 5 :



Les *chœurs alternés* et le *solo* se partagent la suite, et le Psaume se termine sur la *reprise exacte du 1er verset, avec le répons.*

A cet ensemble de grand apparat (qui accompagnait la procession, cf. *p. 380)* participaient les *instruments du culte* et les *trompettes* ... qui songerait à s'en étonner !

Mais c'est le sujet des pages qui suivent ...

VI - FOND SONORE DE LA PSALMODIE.

A) LES PSAUMES ETAIENT ACCOMPAGNES ...

Instruments consacrés au culte : ils ne sont pas caractérisés.

« Mizmor » ... Psaume, vient de *couper, diviser les sons, moduler* ... et signifie par extension : *chanter en s'accompagnant d'un instrument* (1). Voilà le sens du mot Hébreu dont la traduction Grecque des Septantes a donné « psalmi », d'où psaume.

---

(1) *Maur-Cocheril ; Psaume, in Encyclopédie de la Musique (Fasquelle) t. 3 p. 498.*

La psalmodie était donc accompagnée à l'origine (1), et non la prosodie (2).

Certains Psaumes comportent en effet, à leur début, l'indication d'un instrument ou d'un groupe instrumental. Mais la plupart sont privés de ces détails d'exécution ; est-ce à dire que ceux-ci n'étaient pas accompagnés d'instruments ?

Les textes Bibliques (Chroniques - Rois) sont formels : la musique sacerdotale comportait une participation instrumentale. *David avait même créé des instruments de musique à cet effet* (I Chron. 23-5 et II Chron.7-6).

Mais il faut penser que les instruments consacrés au culte étaient fort discrets car, à l'opposé de ceux qui sont indiqués pour certains Psaumes — dont le timbre, nous le verrons, semble *suggéré par la mélodie même* — les instruments d'un usage constant ne s'y laissent pas sentir,à l'exception toutefois des trompettes : on ressent leur présence, bien qu'elles ne soient jamais mentionnées dans les Psaumes. Mais on sait d'autre part qu'elles participaient — tout au moins pour quelques-uns d'entre eux — dans les cérémonies d'apparat (I Chron. 16-4 à 6) (3).

Vingt-quatre « maîtres » auraient assuré la partie instrumentale, disent certains commentateurs (4) (cf. p. 421). Le livre des chroniques (II Chron. 5-12) précise pourtant que *tous* les chantres étaient munis d'instruments (cf. également II Chron. 7-6).

Quels étaient donc ces instruments ?

Ils sont cités au nombre de trois : les deux premiers : des *instruments à cordes* (on le sait parce que le nombre de celles-ci est quelquefois précisé), le troisième : les *cymbales*.

Entre le « Kinnor » et le « nébel » — les instruments à cordes — peu de détails nous permettent d'établir la différence. Ces instruments n'ont jamais été représentés, et d'autre part, jusqu'ici, aucune découverte archéologique ne permet de supposition. Ils devaient pourtant être de petite taille, puisque Saül et le chœur des Prophètes qu'il rejoignit à Bethel, *« et qui descendait de haut*

---

(1) *« Il faut savoir qu'en Egypte comme à Sumer, le solo vocal avec accompagnement instrumental était pratiqué. » A. Machabey, Musique égyptienne, in : La Musique des origines à nos jours, p. 61.*

(2) *Sauf peut-être pour les « Prophètes » (cf. I Samuel 10-5) mais il s'agit là d'une prose inspirée...*

(3) *Voir aussi II Chron. 5-13. La trompette sacerdotale aurait été droite et fine, faite en métal, s'évasant en un petit pavillon à son extrémité (d'où un timbre perçant, sans doute).*

(4) *Cf. Bible, Edition Colbo, p. 1314, note 32.*

lieu » (I. Sam 10-5), étaient précédés des uns et des autres (1).

Leurs formes étaient déjà oubliées au temps du Second Temple. Les musicologues ont sur celles-ci des opinions en apparence contradictoires, somme toute pas tellement divergentes : harpes, lyre, cythare, et même luth (moins vraisemblablement) (2). Selon certains avis autorisés (3) (et si l'on accepte la *suggestion de la sonorité du mot à l'oreille) nébel serait harpe (le mot, en effet, est onctueux). Kinnor (plus marquant) qui se jouait d'ordinaire avec le plectre* (I Sam. 16-*23), serait lyre. Mais ce sont des hypothèses ...*

Quoiqu'il en soit, kinnor et nébel étaient conçus spécialement pour le culte. *Avec du bois de « santal »*, est-il précisé sous le règne de Salomon (II Chron. 9-11), alors que le bois de *cyprès* est cité pour le culte de plein air (II Sam. 6-5) ; leurs cordes étaient en *boyau* (4). On pourrait déduire de tout cela qu'ils avaient un timbre plein et suave, bien que peu accusé ...

Quant aux cymbales, celles-ci (d'un usage courant) devaient, on peut le croire, préciser seulement *en douceur* les syllabes en relief, pour assurer la simultanéité de l'imposant ensemble. Mais parfois la Bible mentionne (notamment dans le Psaume 150) des cymbales *« sonores »*, d'autres *« retentissantes »* ... (5). A part des cas particuliers, pour la musique sacerdotale il n'est nullement question d'une démonstration de force !

Disons d'un mot que tous ces instruments, dont le timbre, lui, à moins d'un miracle restera inconnu, ne devaient avoir pour mission que de *soutenir le chœur ou le soliste*. Le Kinnor, d'usage courant, est mentionné maintes fois *antérieurement* à la création du Temple de Jérusalem ; on en parle déjà à l'époque des Patriarches (Gen 31-27). Instrument *« aux sons harmonieux »*

---

(1) *L'iconographie contemporaine nous en donne l'exemple.*

(2) *La Bible ne mentionne pas d'instruments du culte n'ayant que 2 ou 3 cordes.*

(3) *I. Adler traduit nébel par harpe. La musique Juive, in : Encyclopédie de la Musique (Fasquelle), t. II, p. 641 ; également E. Dhorme, La Bible, op. cit. II Samuel, chap. 6, verset 5 ; t. I , p. 944. I. Adler traduit kinnor par lyre, E. Dhorme par cythare (mêmes références que ci-dessus). La différence entre ces instruments n'était pas tellement marquée ; E. Combarieu précise : « La harpe a des cordes inégales ; la lyre, de volume moindre, a des cordes de longueur égale ; la lyre sémitique est presque rectangulaire et n'a rien de l'arc, prototype de la harpe égyptienne. Le musicien la tient sous le bras gauche, et, en marchant, frappe les huit cordes avec le plectrum. » Histoire de la Musique, t. I, p. 57.*

(4) *Dict. de la Bible, t. IV, col. 1352.*

(5) *Le cortège accompagnant le transfert de l'Arche Sainte à la Cité de David comportait, parmi divers instruments de musique, des cymbales de cuivre (I Chron. 15-19).*

mentionne le Psaume 92 ; se pliant aux expressions diverses : le Psaume 49 le précise *(verset 5) (« prélude avec le kinnor aux piquants aphorismes ... »)*. C'est du Kinnor que David tirait les doux accents qui calmaient les appréhensions de Saül. Par trois fois le livre de Samuel précise que David le touchait *avec la main* (1) (ainsi le timbre, sans doute, était-il plus velouté ...). Il aurait eu *huit ou dix cordes* , et de même le *nébel*, sur lequel nous sommes bien moins informés encore quant à son timbre (Josèphe mentionne un *nébel à 12 sons*).

« Nébel » signifie *outre* en hébreu. *« Ce qui permet »* dit Dom Parisot *« de se figurer cet instrument comme pourvu d'une partie rebondie, formant corps de résonance »*. (2). Sans doute, mais nous pensons aussi , avec A. Machabey, à une *harpe triangulaire* (3). Le chœur des Prophètes, qu'aborda Saül sous l'instigation de Samuel, était précédé de lyres, de harpes, mais aussi de *flûtes*, et de *tambourins* ...(cf. p. 415) ensemble plus hétérogène ...

Autre vision orchestrique : avant l'édification du Temple de Jérusalem, pendant le 1er transfert de l'Arche Sainte (4) qui venait d'être reprise aux Philistins, *« David et toute la maison d'Israël jouaient, devant le Seigneur, de toutes sortes d'instruments : lyres, tambourins, trompettes et cymbales ... »* (I Chron. 13-8).

Célébration populaire, ensemble approprié à la circonstance. Tout à fait autre est la participation des instruments habituels du culte ... *ils passent inaperçus.*

Mais grâce à eux, l'ensemble choral devait être stable, imposant, noble ... et « le peuple était debout ... » (II Chron. 7-6). Rien ne dit qu'il mêlait sa voix à celle des chantres ... (5).

B) - INSTRUMENTS INDIQUES POUR CERTAINS PSAUMES : LA MELODIE SUGGERERAIT PRESQUE LEUR TIMBRE ...

— Un seul Psaume fait appel aux flûtes : *« pour les flûtes » (« Hanhilot »)* : c'est le Psaume 5. Selon A. Schaeffner, traduire par le mot *« flûte »* le nom

---

(1) *I. Samuel, 16 - 23, 18 - 10, 19 - 9 (non pas avec le plectre, comme les autres).*

(2) *Dictionnaire de la Bible, t. IV, col. 1352.*

(3) *... selon Virolleau : cf. Musique Suméro-chaldéenne, in : la Musique des origines à nos jours, p. 60.*

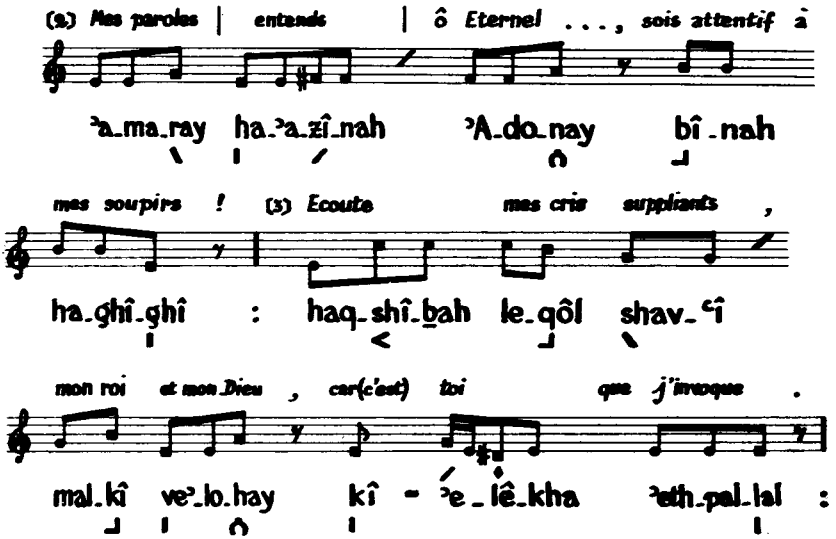
(4) *Dans la maison d'Obed-Edom, le Ghittéen.*

(5) *Alors qu'il est dit par ailleurs que les Hébreux chantaient parfois spontanément des chants de louange (II Chron. 7 - 3).*

d'anciens instruments à vent nous donne, de la musique de la Grèce antique, *« une image faussement douce, édulcorée »* (1).

La mélodie en effet propose un timbre plutôt aigre ; elle est malgré cela languissante, presque lancinante :

PSAUME 5, versets 2 et 3 :



- vraiment cette monodie se distingue des autres. Celles qui sont conçues pour les cordes, («neghinot »), *bien qu'incisives, sont plus douces, plus envelop-pantes (cf.* Psaume 6 *pp. 424, 457).*

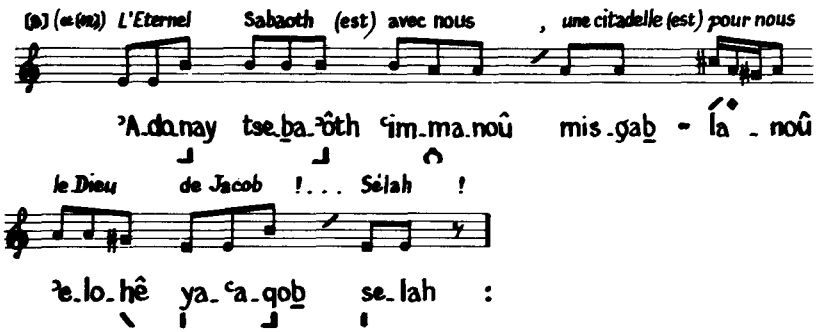
Pour l'expression « Alamot », la Bible propose trois formules, sans choi-sir : *« jeunes filles »*, *« instrument de musique »*, ou *« voix de soprano »* (2). Si l'on « écoute » le Psaume 46 — où ils sont mentionnés — les *« alamot »* seraient plutôt des *instruments à vent au timbre assez perçant* que des voix de jeunes filles ... La mélodie est *franche*, bien *campée* ... peut-être en notes aiguës, d'où l'analogie :

---

(1) *Origine des instruments de Musique, p. 270. Selon E. Combarieu, chez les Hébreux « à cause des sons perçants, elle finit par être employée dans les scènes de deuil, comme chez les Grecs et les Latins ». Histoire de la Musique, t. I, p. 56.*

(2) *Zadoc Kahn, La Bible (déjà citée) p. 1019, note 20.*

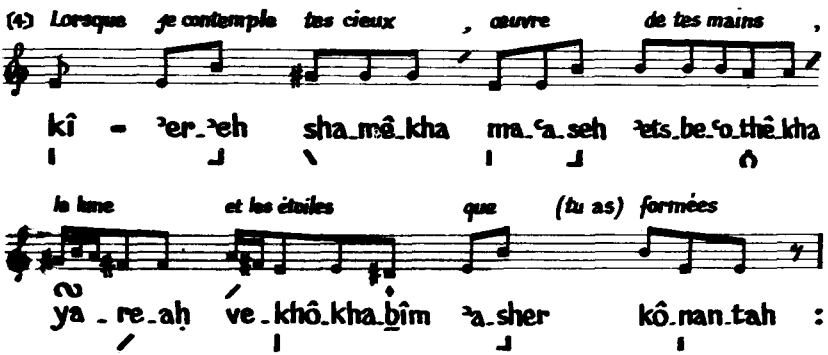
PSAUME 46, verset 12 *(fin)* :



(de nos jours, le « basson » ne précise-t-il pas *par son nom* sa tessiture ?).

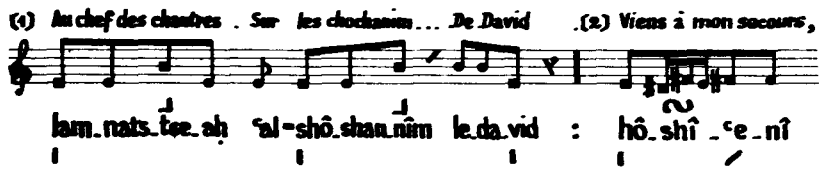
Les Septantes (1) rattachent le mot Hébreu « ghitit » à *gat* : pressoir. Il semblerait qu'ils aient été dans le vrai ... La psalmodie évoque un timbre champêtre, d'une douce chaleur, pouvant d'ailleurs être brillant :

PSAUME 8, verset 4 :

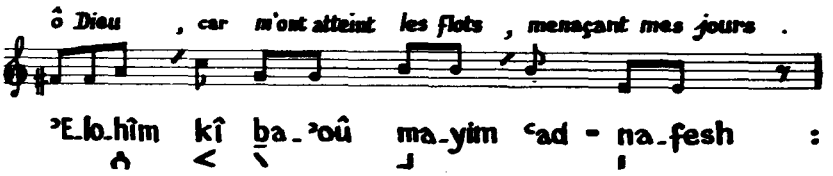


La traduction de « shoshanim » reste obscure : *« lys »*, *« instrument de musique »*, ou *« mélodie connue »* (2). Le Psaume 69 lui confère une ampleur peu commune (3) :

PSAUME 69, versets 1 et 2 :

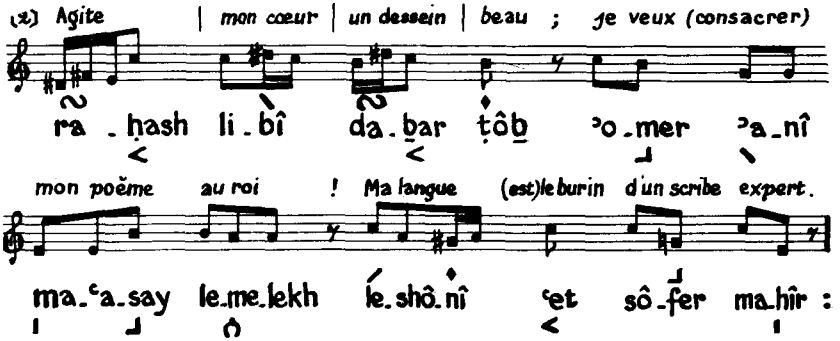


(1) *E. Dhorme, La Bible (Bibliothèque de la Pléiade) t. II, p. 902.*
(2) *Z. Kahn, La Bible, p. 1018.*
(3) *Et cela dès l'annonce, on peut l'observer.*



- ampleur sensible également dans le Psaume 45, dans un tout autre sentiment :

PSAUME 45, verset 2 :

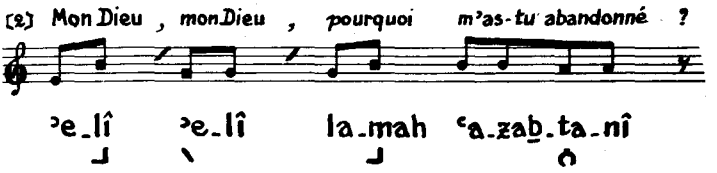


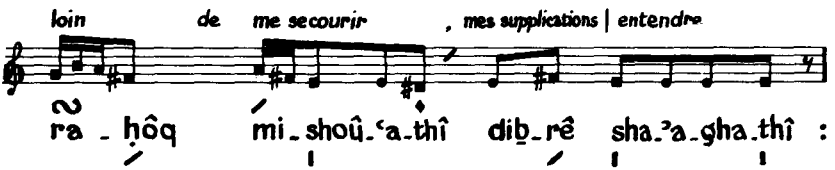
- le timbre évoqué semble *plein*, *noble*, *majestueux*, il fait penser à notre *violoncelle*, le jeu d'archet excepté ... peut-il s'agir du luth, en usage en Asie Occidentale et en Egypte bien avant David ?...

Les termes « *la colombe muette dans le lointain* » ou « *la biche de l'aurore* », nous le précisions au cours de cette seconde partie, ne peuvent concerner des modes particuliers ; par contre, la psalmodie évoque un timbre caractérisé, assez en rapport avec la vision suggérée.

Très pénétrant et incisif, dans sa fine douceur, est en effet le timbre de la mélodie du Psaume 22, l'un des plus célèbres. L'instrument le produisant pourrait être dénommé : biche de l'aurore. Un timbre grêle, pur, plaintif, comme aux aguets :

PSAUME 22, verset 2 :





Sur ce sujet captivant, et bien qu'il ait suscité la curiosité au cours des siècles, nous ne pouvons guère nous étendre davantage ici ...

C) HARMONIE SOUS-JACENTE.

Les Psaumes étaient accompagnés ... En quoi pouvait consister cet accompagnement ?

Les textes lus à haute voix dans l'antiquité étaient tous cantilés : c'était une manière de faire généralisée. Récits, poèmes étaient soutenus par le chant, le plus souvent sans appui instrumental. La mélodie pouvait n'avoir rien de musical, marquer simplement, par les fluctuations du *« ton »*, la nature des divers membres de phrases.

— Il en était ainsi communément ; la musique sacerdotale du Temple de Jérusalem ne pouvait s'en contenter ...

Nous avons eu l'exemple, par nos reconstitutions, de la prosodie biblique ; bien que *« musicale »*, elle se passe d'accompagnement. La psalmodie, les chœurs par définition, *requièrent une base tonale* : le « tissu » complémentaire du soutien instrumental.

Une mélodie syllabique conçue pour être accompagnée, procède davantage par *mouvements de notes disjointes* que conjointes : ainsi, les sons s'accordent mieux avec une *« harmonie »* ; procédant par degrés disjoints, la nécessité de changement d'accord se fait moins sentir. C'est le cas de la psalmodie restituée, nous l'avons déjà remarqué (cf. p. 385).

L'ensemble instrumental attaché au culte était en principe peu marquant *(lyres, harpes et cymbales)*. Nous savons que David avait jugé bon de créer à cet effet des instruments spéciaux.

Et d'autre part, nous avons remarqué que le « timbre » de la psalmodie reconstituée est parfaitement *neutre* lorsque des instruments particuliers ne sont pas présents (cf. p. 414) ; sauf, bien entendu, lorsque intervenaient les trompettes ... (ce qui n'est jamais mentionné : mais elle se devinent à l'expression *grandiose* que prend parfois la monodie, conforme en cela au texte verbal).

A l'inauguration du grand Temple construit par Salomon, la chronique ne signale pas moins de cent-vingt *trompettes* : nombre impressionnant ! ...

D'après certains traducteurs, il semblerait que seuls les vingt-quatre chefs de sections jouaient des instruments : il semble difficilement admissible que *vingt-quatre* instruments à corde aient pu *contrebalancer* cent-cingt trompettes ! On peut croire que le nombre d'instruments à cordes utilisés dépendait du Psaume exécuté, allant du solo au « tutti » instrumental (ce qui est concevable, chaque chantre étant également instrumentiste, cf. p. 131).

Les instruments habituels devaient avoir pour mission de soutenir le chœur ou le soliste ; mais de quelle manière ?

Dans la conjoncture que nous venons de rappeler, est-on fondé à réduire la participation instrumentale au simple « note à note », *à l'unisson* ? Si c'était le fait, pourquoi alors en certains cas le préciser ? Ainsi, avant que fût édifié le grand Temple, lorsqu'on transporta l'Arche sainte au pavillon construit pour l'abriter temporairement — procession joyeuse sous la conduite du Roi David, « sautant et dansant » (I. Chron. 15-29) — la chronique rapporte que, pour accompagner le chant *« à pleine voix »*, il y avait des cymbales de cuivre, des *harpes « à l'aigu »* (1) et des *lyres « à l'octave »* (plutôt en octaves) (2) qui, elles, « conduisaient le chœur » (I. Chron. 15-21) ; puisque cela est précisé, on peut ainsi penser qu'*elles seules* doublaient les voix ! ...

Autre indication : à l'inauguration du Temple, enfin construit par Salomon, le chœur, les instruments du culte et les trompettes étaient réunis, nous l'avons déjà dit. Le texte précise : « lorsque donc sonneurs de trompettes et chanteurs entonnèrent à l'unisson les louanges du Seigneur » ... II Chron. 5-13). Cela n'est pas précisé pour les autres instruments présents. S'ils avaient tous été à l'unisson, pourquoi mettre à part les trompettes et les voix ?

La part des instruments semble donc avoir été plus « nourrie » ... *Mais attention ! de là à imaginer une harmonie vraiment « organisée », telle qu'elle s'est finalement formulée dans le monde auquel nous participons :* à plusieurs voix *ayant chacune une* démarche indépendante *et malgré cela unifiées ... il y a un monde ! Comme du reste il y a un monde entre ces extraordinaires monodies,en apparence simples malgré leur prodigieuse expressivite, et nos savantes compositions notamment liturgiques : nouveaux* « modèles » *du genre.*

---

(1) *« A la manière d'alamot »* (cf. p. 417).

(2) *La lyre Phénicienne, la « magadis » des Grecs, sonnaient ainsi en octaves : jeu emprunté à l'Orient, dit J. Combarieu. Celui-ci précise que le mot dérive de « magas » : chevalet, et que « les cordes de cet instrument étaient disposées de manière à permettre l'attaque simultanée de celles qui se répondaient à l'octave. » Cf. Histoire de la Musique, t. I, p. 98.*

Tout d'abord, les instruments utilisés se confinaient par nécessité dans un espace assez réduit du *champ tonal, que nos orchestres modernes nous rendent présent* dans une marge très étendue,*souvent dans ses limites.*

Nous l'avons dit un peu plus haut : les instruments ne comportaient guère que dix ou douze cordes au maximum (cf. p. 416). Pas même l'espace de deux octaves ! (il semble logique de les imaginer consécutives ...). Bien entendu, il n'est pas exclu de penser qu'il y ait eu diverses tailles de harpes ou de lyres... *mais il n'en est pas fait mention pour la musique du Temple.*

D'autre part, les chœurs eux-mêmes n'évoluaient que dans le grave. *Seules les voix d'hommes adultes se produisaient.* Les femmes ne participaient pas au culte *(1) ; et les jeunes garçons non plus, car il est dit :* « tous ceux qui étaient passés maîtres » ... (I Chron. 25-7). *Nul n'est « maître » à douze ou treize ans !*

Puissance des ensembles certes, en densité *; mais non comparable, concrètement, à ces édifices grandioses, ces « cathédrales sonores » que sont les « Passions », les messes, les oratorios, qu'il nous est donné d'entendre de nos jours.*

C'est donc un art très différent du nôtre qui se produisait, et nous pouvons croire qu'il était lui aussi noble, impressionnant, grandiose, mais *à la manière antique* ... que nous ne connaissons pas !

Il serait risqué de vouloir tracer un tableau sonore assez précis de ces ensembles. La mélodie nous aide quelque peu ; et l'histoire aussi, bien que certains musicologues n'aient guère concédé, à ces temps *« obscurs »* de la musique, que les unissons et l'antiphonie (2).

Nous ne pouvons, bien sûr, supposer un accompagnement ornemental bavard, *brodant en-deçà et au-delà de la mélodie par les unissons et les octaves, comme celui qui* « vagabonde » *autour des mélodies arabes auquel on trouverait là un antécédent : ce genre ne convient pas à la gravité de la psalmodie, et de plus, celle-ci a été créée en vue de l'harmonie en notes souvent*

---

(1) *C'est en effet incidemment que les filles d'Héman sont citées dans les chroniques (I Chron. 25-5) et non pas comme faisant partie du chœur.*

(2) *« La polyphonie n'existait pas à Byzance ; seules, certaines pièces étaient susceptibles de revêtir ce que déjà les anciens nommaient hétérophonie, « autre chant » ou « voix accompagnatrice ». Parfois l'hétérophonie était un véritable contrepoint en intervalles « parfaits », octaves, quintes, quartes, note contre note. Ou bien la mélodie étant en valeurs lentes, un autre exécutant en brodait le thème, à une autre octave sans doute. Le procédé subsiste dans tout l'orient » ... A. Gastoué, La Musique Byzantine, in : La Musique des origines à nos jours, p. 73.*

disjointes (cf. p. 385). L'autre genre d'accompagnement requiert justement le **mouvement conjoint !**

Il est invraisemblable d'autre part d'admettre qu'un accompagnement plus dense ait pu être **improvisé**, *et constituer ainsi une hétérophonie* **incontrôlée** *: cette monodie est d'une efficience, d'une précision, qui repoussent toute participation empirique ! ...*

Entre ces deux extrêmes : **les unissons ou les « fioritures »**, *il y a des normes qui semblent mieux concrétiser le monde antique.*

Les **instruments à air à deux tubes**, *figurés en si grand nombre qu'ils étaient par conséquent* **courants** *en ces temps lointains, s'ils ne font guère entrevoir autre chose (a priori) qu'une voix évoluant et l'autre fixe, posent déjà le fait acquis de la « diaphonie » (*). L'intervalle* **« frappe »** *l'oreille, et, dans ce cas de la psalmodie Biblique restituée, il n'y aurait rien de prétentieux à entrevoir que la seconde voix puisse* **changer de note** *lorsque le sens musical l'exige !*

Mais aussi, il ne faut pas oublier — cela est édifiant — que le jeu de la lyre antique consistait communément en un **« râclement de toutes les cordes, certaines rendues d'avance muettes par effleurement de la main gauche »** *(1). Jeu arpégé par conséquent, signifiant* **« accords sous-entendus »** *... Les choses se précisent : si en cette période on ne peut songer qu'il y ait eu* **« polyphonie »**, *il y avait au moins des* **intervalles** *harmoniques, et quelques* **accords** *— semble-t-il — ceux-ci* **arpégés** *(2).*

Dans la pratique courante, le **jeu arpégé** *devait convenir fort bien ; mais il semble bien improbable que, pour l'accompagnement des Psaumes dans le Temple, il fût toléré. La* **ferveur contenue** *de la musique reconstituée des Psaumes semble en effet* **s'y opposer.** *C'est donc l'* **« intervalle »**, *l'* **« accord »** *qu'il faut retenir ; c'est l'hypothèse la plus probable en ce qui concerne la musique cultuelle des Hébreux antiques ; et la monodie qui surgit la justifie grandement. Comment étaient disposés ces accords ? cela reste mystérieux. Pour plusieurs raisons, il ne semble pas que ce soit au* **grave** *de la mélodie. Mais on ne les conçoit pas non plus à l'aigu ! La recherche en ce sens, semble témoigner d'une manière de faire qui convenait à un tel ensemble, peut-être impratiquée d'autre part ...*

---

(1) *A. Schaeffner, Origine des instruments de musique, p. 208.*

(2) *L' « ison (*) double » des Byzantins : tenue vocale de la tonique et de la dominante, simultanément, en serait dérivée (c. R. Verdeil, La Musique Byzantine, in : Larousse de la Musique, t. I, p. 144).*

L'évolution ne va pas toujours du simple au composé ! Si le plain-chant fut, on le dit, uniquement **vocal**, *en principe* **monodique**, *n'oublions pas que l'*ison *simple ou double (cf. p. 423) remplaçait dans le culte chrétien les tenues instrumentales alors prohibées. Survivance assez pâle sans doute d'un passé* « **plus nourri** ».

Ce qui éclaire le sujet d'une lumière toute particulière, c'est la remarque que nous avons faite au début de ce chapitre et sur laquelle nous nous réservions de revenir ici ...

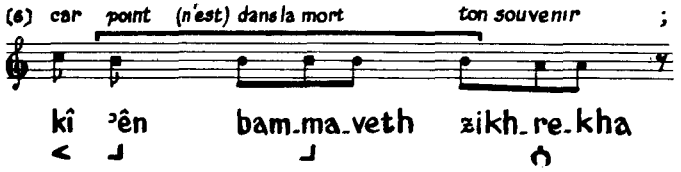
Il s'agit de la cadence *« dominante - tonique »* : si fréquemment utilisée dans les Psaumes, si rarement par contre dans la prosodie. Il ne peut s'agir de coïncidences fortuites : le cas est trop net et trop fréquent. En principe la prosodie s'exécutait en solo. La psalmodie était *accompagnée par les instruments à cordes ...*

Or, les « **cordes** » *en grand nombre, à l'unisson, produisent l'* « **harmonique naturel** » *(1) à la quinte octaviée ... (les* **trois cordes à l'unisson**, *mises en vibrations par* **chaque touche** *du piano, l'attestent amplement !). Il est fort possible que les créateurs de la psalmodie s'en soient aperçus, et qu'ils aient tenu compte de ce fait physique. La cadence* **dominante - tonique**, *fréquente dans la psalmodie, l'atteste hautement.*

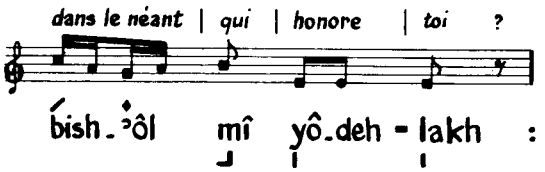
Nous le disions plus haut, en comparaison de la libre évolution de la prosodie : un mouvement mélodique, en notes la plupart **conjointes** *(dans un chant syllabique), ne* **coïncidera** *pas avec cette* **harmonie naturelle** ; *il est normal que les* **tierces** *ou les* **quintes** *soient davantage présentes dans la psalmodie que dans la prosodie, ce qui est le cas.*

Et lorsque les « **cordes** » *sont « à l'octave » les unes des autres, le phénomène est d'autant plus saillant. C'est sans doute pourquoi le* **Psaume 6**, *dont l'annonce préconise justement cette disposition des cordes « à l'octave » comporte une monodie où le même son se prolonge pendant plusieurs syllabes :*

PSAUME 6, verset 6 :



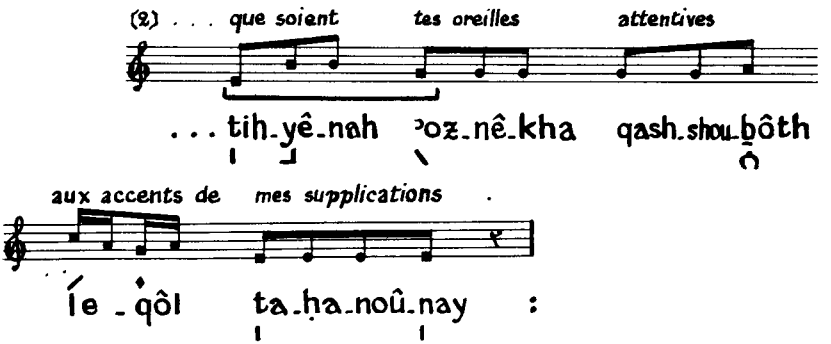
(1) *Phénomène acoustique de « résultance ».*



- *fait rarement observable dans les Psaumes, fréquent dans ce dernier.*

Question découlant de ces remarques sur la résonance autant que de la *structure même* de la monodie : pourquoi des créateurs, utilisant avec tant d'à-propos des formules s'équilibrant du point de vue modal et tonal, égrenant l'accord « parfait » majeur ou mineur (toujours, remarquons-le encore, sur les *« bons degrés »*), n'auraient-ils pas eu l'idée de placer plus ou moins ceux-ci dans l'accompagnement, par exemple sous cette mélodie du Psaume 130 ?

PSAUME 130, verset 2 :

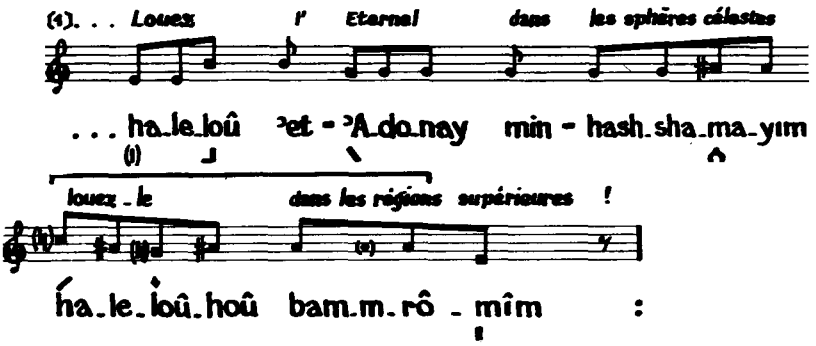


- compte tenu du champ tonal exigu de ces instruments, de leur tessiture inconnue, sans évoquer la délicate question de la *« disposition »* ... quel est le vrai musicien qui n'entend pas ici se succéder *l'accord de tonique*, puis de *sous-dominante* ?

Et même dans les chœurs, sans entrevoir de « polyphonie », *il ne semble pas illusoire de penser que des voix aient pu tenir quelques notes-clés*, de temps à autre, *donnant ainsi plus de soutien à la mélodie* (cf. Psaume 122, p. 402).

Dans certains Psaumes comportant le mode suivant, particulièrement propice, les *« échanges »* entre 3ème, 4ème et 6ème degrés se proposent spontanément à l'oreille :

PSAUME 148, verset 1 :



- je sais bien que certains musicologues contestent la valeur harmonique aux arpèges pouvant être égrenés dans certaines monodies ... mais face à un art si évolué, on peut formuler des hypothèses sans qu'elles soient vraiment hors de portée !

La question est en effet tout autre à présent ; et l'on peut d'autant plus penser avec A. Schaeffner que ceux qui refusent à l'Antiquité le droit d'avoir pu penser *« harmoniquement »* font preuve *« d'une forme de provincialisme européen ou confessionnel »*. (1).

Dernière remarque qui a sa valeur dans cette délicate question : c'est que nulle part la mélodie ne semble s'effacer, se contenter d'un rôle secondaire qui laisserait présager une prédominance instrumentale momentanée. Il s'agit vraisemblablement, dans cette participations instrumentale, uniquement d'accompagnement ». Les préludes, interludes, ne seraient-ils pas *superflus* en cette musique exempte de verbiage, intimement liée au texte verbal pour le servir, lui, et non pour *« s'en servir »* .

VII - L'EXPRESSIVITE : UN EVENTAIL LARGEMENT DEPLOYE ... SUR UNE OCTAVE !

Les divers éléments de la psalmodie, nous les avons, en leurs généralités, détaillés tour à tour.

Ce qui ressort de l'étude entreprise dans ce chapitre, c'est la remarquable *sobriété* des moyens utilisés. Mélodie sans contours excessifs, rythme régulier,

---

(1) *A. Schaeffner, op. cit. p. 313.*

valeurs réparties avec égalité, thématique sans recherches qui témoigneraient trop éloquemment du savoir, forme sans contrainte ...

Toute cette réserve de principe serait peu éloquente si la qualité fondamentale de la psalmodie n'était son *extraordinaire expressivité*, à l'efficacité de laquelle coopère toute une science cachée.

Nous avons déjà remarqué, tout au long de cette seconde partie, la puissance de cette simple monodie, en ce sens. En détaillant cette expression, nous serons mieux à même d'en apprécier l'ampleur déconcertante.

Un tel résultat, atteint avec si peu de variété formelle, tient du prodige !

Toute la gamme des sentiments cultuels les plus purs, des témoignages les plus divers d'une foi authentique, y sont représentés musicalement.

A) PAS DE CLOISONNEMENT : C'EST L'ESPRIT DE CHAQUE PSAUME QUI EST MIS EN EVIDENCE.

Ce serait une classification bien bornée que celle qui tendrait à distinguer des « genres » de psalmodie, définis et délimités par les caractères généraux qui différencient les Psaumes. Certes, une distinction s'établit par force entre les chants d'action de grâce, de glorification, de prière et de supplication ; mais là n'est pas l'essentiel. Car d'autre part, quelle que soit sa principale source expressive, la musique de chaque poème fait ressortir *l'universalité* des sentiments qu'il contient, d'une façon *qui convient à son unité spécifique*, élargissant partout l'angle de vision ...

Et de plus, ce que les paroles contenaient en puissance mais ne pouvaient concrétiser elles-mêmes, étant retenues par le sens positif qui leur est attaché, la psalmodie le *suggère*, restituant ainsi à chaque Psaume sa richesse particulière, qui n'était accessible jusqu'ici, qu'après maintes lectures.

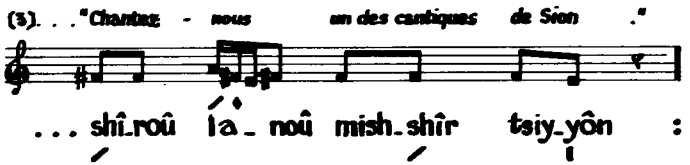
C'est qu'il ne s'agit pas de la révélation du sens profond d'un ou même de quelques versets ... C'est l'intégralité de l'esprit d'un Psaume que la psalmodie nous communique. Et en cela chacune de ces musiques constitue bien *« une œuvre »*.

B) DE BOUT EN BOUT, PRIMAUTE DE LA VERITE D'EXPRESSION.

La profonde humanité de la douleur qu'exhale le Psaume 137 ressort de la monodie, dès les premières notes (cf. p. 408). Elle nous enveloppe, nous pénètre ... Mais dès le *3ème verset*, cette douleur devient *mordante*, comme

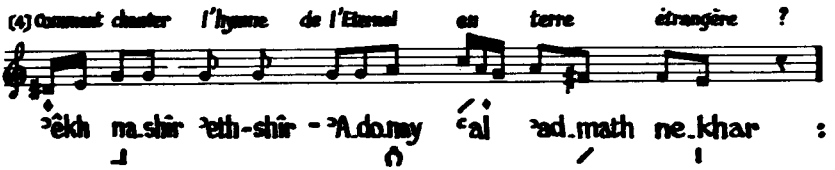
un croc enfoncé dans une plaie ... (cf. p. 351). Nous assistons presque à la scène ! Les oppresseurs n'exigeaient-ils pas des chants ?

PSAUME 137, verset 3 :



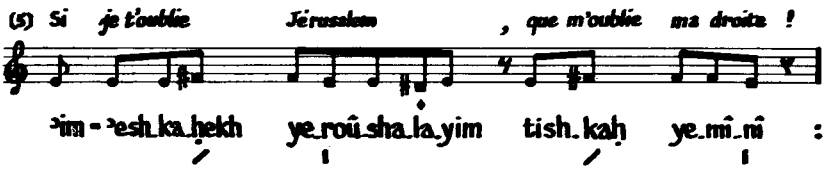
- leur suffisance, leur arrogance transparaît, dans la *condescendance* de cet ordre aveugle. L'exilé y puise une sourde et farouche détermination :

(Psaume 137) - verset 4 :



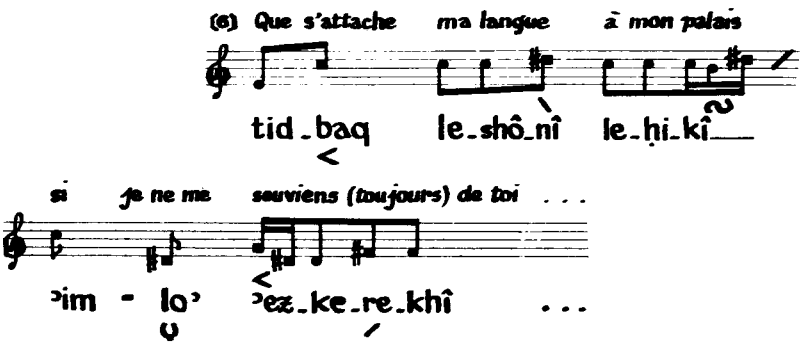
- mais bientôt elle éclate, avec l'intensité d'un désespoir qui ne peut plus être contenu :

(Psaume 137) - verset 5 :



- l'amour de la Ville Sainte s'affirme, intense, total :

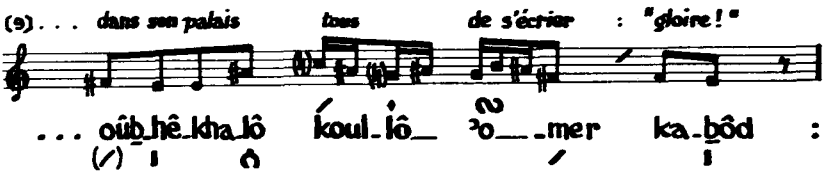
(Psaume 137) - verset 6 :



- la suite ne trahit pas cette perfection. Jusqu'à la dernière note, c'est un chef-d'œuvre !

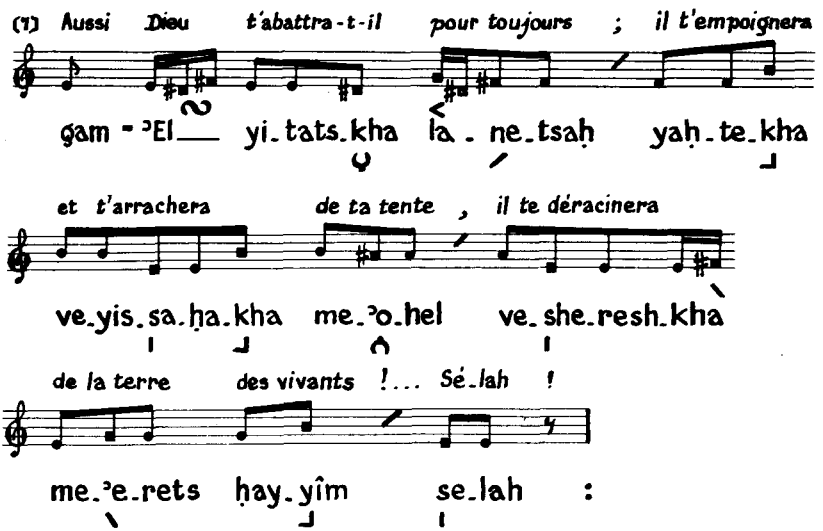
Le Psaume 29 est en ce sens un autre sommet. Lui aussi précise le sens exact des mots. En lisant ce poème, certains en effet ont pu penser que cette glorification du Créateur cachait une intention : obtenir son appui pour vaincre l'adversaire ... (1). La psalmodie *rectifie* : la puissance de Dieu est évoquée — pour elle-même — non pour en tirer parti. La cadence est serrée, l'ensemble *lance des flammes !* Nous en avons donné quelques versets dans ces derniers chapitres (cf. p. 405) ; leur enchaînement a une force invincible. Et l'unité de conception s'impose, malgré les visions nombreuses suggérées ! C'est une glorification vibrante qui, dénuée de toute emphase, s'épanouit dans une gradation incessante :

PSAUME 29, verset 9 :



Passer en deux versets successifs à des images opposées est un privilège de cet art, malgré un fonds de moyens si restreint. Dans le Psaume 52, on peut admirer avec quelle vigueur et quelle réalité les mots : ... *« t'abattra, t'empoignera, t'arrachera »* sont mis en relief, dans le cours d'un même verset :

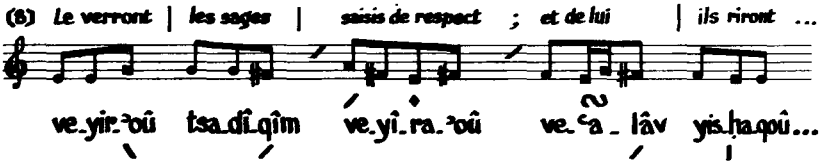
PSAUME 52, verset 7 :



(1) *« Le thème de l'orage évoque la puissance et la gloire divines qui terrassent les ennemis d'Israël et lui assurent la paix. » R. Tournay, Les Psaumes, p. 151.*

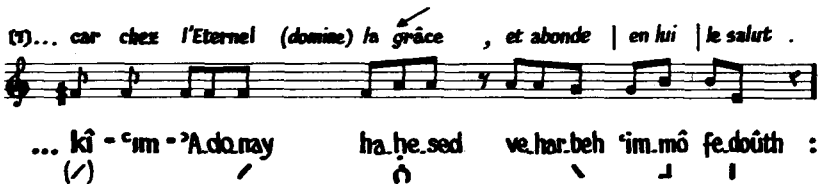
... et comme la psalmodie *se calme*, sans transition ! :

(Psaume 52) - verset 8 :



La mélodie se limite parfois à ne mettre en relief que l'expression d'un seul mot, faisant *émerger* le ton qui l'accuse de l'uniformité de ceux qui l'entourent :

PSAUME 130, verset 7 :

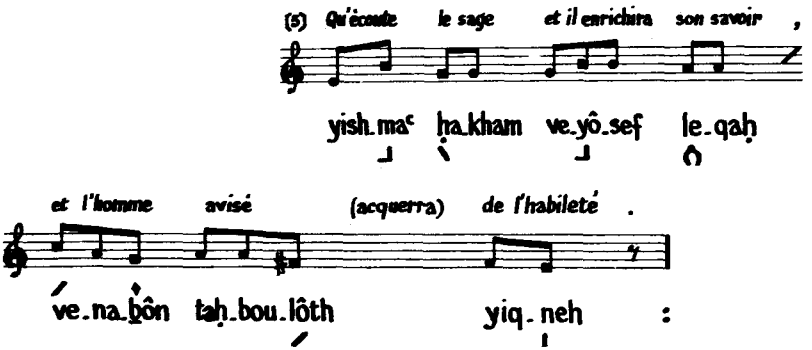


- mise en valeur discrète ici ; alors que dans le Psaume 52, le psalmiste *« s'absorbe »* littéralement dans *« la bonté de Dieu »* (cf. p. 394).

C) LE LACONISME DES PROVERBES NOUS CONFIRME LA MAITRISE DE L'EXPRESSION, SON « DOIGTE ».

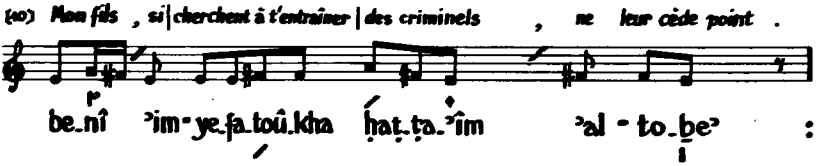
Autre est le ton des Proverbes : il est presque toujours un sobre support des sentences. Resserrée dans son ambitus (*), presqu'exempte de mélismes, la mélodie *s'efface* pour laisser tout leur poids aux mots. Musique utilitaire, certes ; mais qui n'est en rien comparable aux cantilations traditionnelles (cf. p. 174 et Complément II). Elle est l'œuvre de *« spécialistes »* :

PROVERBES ; Chap. 1, verset 5 :



- non dénuée de sensibilité, pourtant ... Là où celle-ci est appelée, la musique répond :

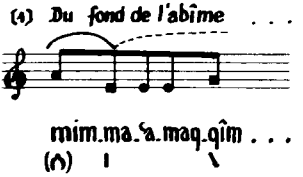
(Proverbes, Chap. 1) - verset 10 :



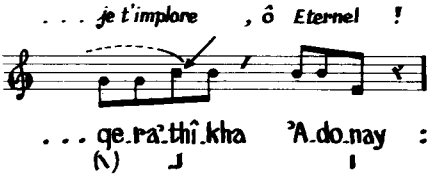
D) LA MONODIE SE PLAIT PARFOIS A RECTIFIER LE SENS APPARENT D'UN VERSET.

En cinq notes sur trois mots, le Psaume 130 *« campe »* le repentir ! Cinq notes dont la durée uniforme, dans des relations tonales si réduites, *soulève un monde de pensée !* Le poème a inspiré bien des Maîtres : on a encore dans l'oreille certains « de profundis » d'impressionnante gravité.

J.S. Bach a saisi l'humaine douleur, la contrition infinie du croyant repentant, au sein de ses péchés (1). Cette antique psalmodie ne lui cède en rien. Et avec quelle simplicité : un mouvement de quarte, *« plongeant »* sur la tonique :



... l'ampleur d'un accord « mineur », dont la tension est accusée par son aboutissement sur la dominante :



Par ces quelques notes, le sens profond du Psaume est éclairé. Et cette fidélité persiste, en dépit du relâchement que laisserait supposer certains versets, en l'absence de musique. Le *verset 3*, en effet, évoque la faiblesse humaine qui incite au pardon ; et engagées dans cette voie, les paroles qui le suivent paraissent se *libérer* de l'abattement du début ... Mais la mélodie corrige, elle in-

---

(1) *J.S. Bach, « Du fond de l'abîme je crie vers toi », choral pour orgue (Ed. Bornemann XIIème vol. p. 54).*

sisre : le *poids des fautes demeure malgré le pardon imploré.* Et comment perce cette insistance ? : en la simple reprise de la mélodie du verset précédent ; celle-la même qui *se chargeait* du poids des fautes (cf. p. 385) :

PSAUME 130, verset 4 :

(4) Mais chez toi (l'emporte) le pardon , de telle sorte qu'on te révère .

kî - ʿim.me.kha hass.lî.ḥah le.ma.ʿan tiv.va.reʾ :

- subtile réminiscence qui redresse, par le fonds, le sens des mots !

C'est donc bien un *véritable complexe,* une entente entre la monodie et le texte, qui confère à la psalmodie retrouvée son inestimable valeur et confirme étrangement son authenticité.

Un musicien, un mélomane peut-il la retrancher,maintenant qu'elle est connue, de son impérissable contexte ?

Que dire de ce verset psalmodié, sinon qu'il exprime, à dessein, *dans l'abattement,* des paroles dictées ailleurs par l'enthousiasme :

PSAUME 86, verset 8 :

(8) Nul (n'est) comme toi parmi les dieux , Eternel ,

ʾên - ka.mô.kha ba.ʾe.lo.hîm ʾA.do.nay

rien n'égale tes œuvres ! (1)

ve.ʾên ke.ma.ʿa.sê.kha :

C'est ainsi que l'action de grâce, la ferveur, prend de nombreux visages : émue à travers la psalmodie du Psaume 100 (verset I, cf. p. 363).

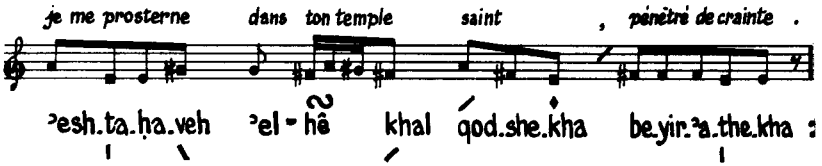
- recueillie, illuminée, dans l'intimité du verset suivant :

PSAUME 5, verset 8 :

(8) Mais moi , par ton immense bonté , j'entre dans ta demeure ,

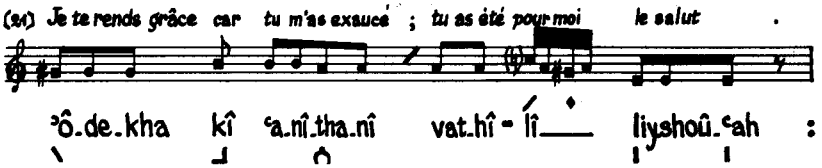
va.ʾa.nî be.rob has.de.kha ʾa.bôʾ bê.the.kha

(1) *Ces paroles paraphrasent le verset 11 du Cantique célébrant le passage de la Mer Rouge (cf. p. 134).*



- vibrante de reconnaissance dans l'exaltation de celui-ci :

PSAUME 118, verset 21 :

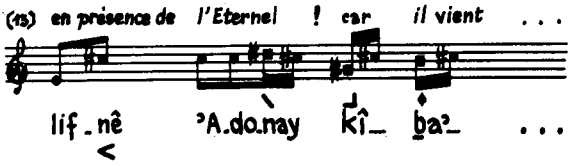


E) LA FIDELE EXPRESSION MUSICALE D'UNE FOI INTEGRALE...

On voit que, *dans sa sobriété de principe*, la psalmodie ne perd rien des qualités dont est pourvue la prosodie ; elle n'est jamais distancée par les mots, elle ne les outrepasse jamais :

- digne et sobre jusque dans l'exubérance, exempte de toute grandiloquence ... :

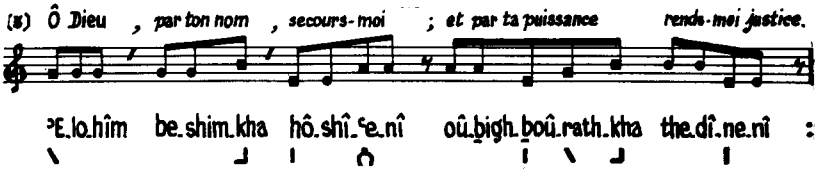
PSAUME 96, verset 13 :



(1)

- réservée jusque dans la supplication :

PSAUME 54, verset 3 :

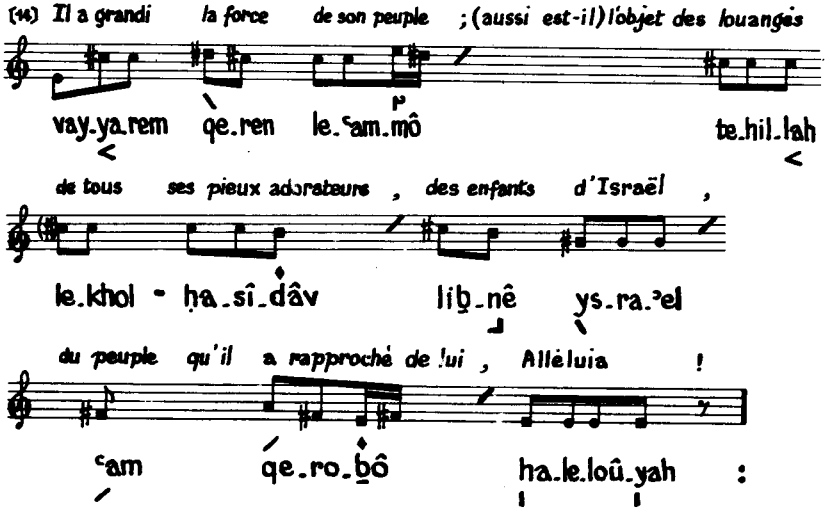


- elle n'en ajoute pas moins son propre message qui est la « *substance* » des mots. Elle ne s'engage pas à la légère sur l'apparence de ceux-ci. Ainsi, lorsqu'elle exulte du choix divin de ce peuple, parmi les autres :

---

(1) *Voir p. 375 le même verset cité en entier.*

PSAUME 148, verset 14 *(fin)* :

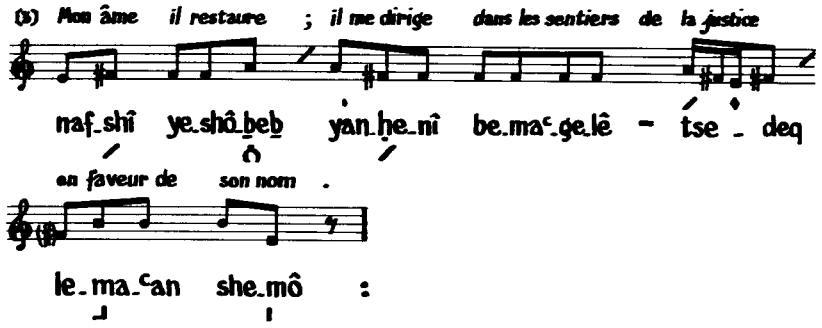


- aucun orgueil n'apparaît : seulement l'amour et une infinie reconnaissance...

C'est pourquoi, au-delà de cette musique et dans sa transparence, nous voyons se préciser la foi indicible qui fut celle des grands prophètes, des promoteurs d'Israël. Les traductions restaient incertaines, les interprétations subjectives, les convictions variaient ...

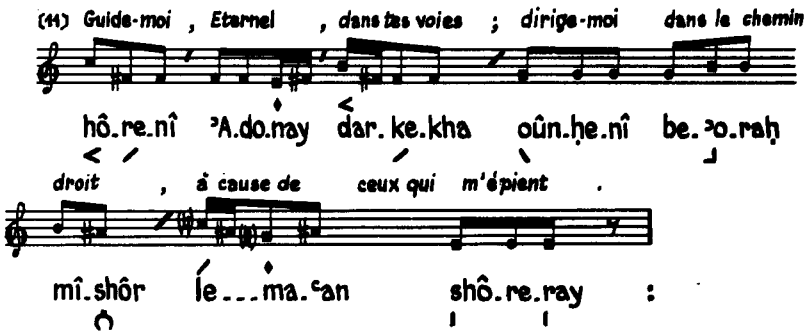
Or, c'est une foi *pétrie d'amour, de confiance, de reconnaissance, et dénuée d'outrecuidance que cette psalmodie* « actualise » ; *que ce soit celle du fidèle apaisé qui a trouvé sa voie :*

PSAUME 23, verset 3 :



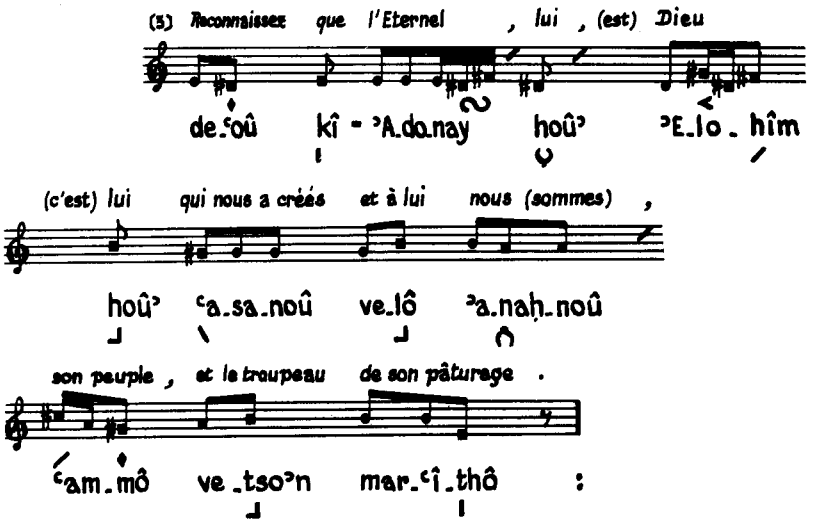
ou celle du mortel traqué qui la cherche... :

PSAUME 27, verset 11 :



- ou la foi même, empreinte de tendresse, qui prêche la fraternité humaine :

PSAUME 100, verset 3 :



Témoignage émouvant !, la musique ranime cette foi lointaine. Elle la fait pénétrer intimement en nous-mêmes, *dans son intégrité*. Elle prend ainsi une valeur éthique ; et c'est cette puissance que les philosophes Grecs lui reconnaissaient et qui s'est, par la suite, corrompue.

En effet, elle n'attire pas à elle, *comme en un filet*, notre admiration. Elle ne fait pas état de l'approbation flatteuse des grands de la terre ! Elle ne pontifie jamais. Elle ne dédaigne même pas parfois, malgré son insigne message, une certaine *bonhommie* ...

Elle n'a certes pas la liberté de la prosodie ni ses éclats oratoires (bien qu'ils restent nuancés) ; mais ceux-ci, dans les Psaumes, seraient-ils à leur place ?

En un cadre tonal plus restreint encore, (neuf plutôt que dix degrés, certains à peine touchés) dans la régularité d'un débit naturel comme le cours d'un fleuve tranquille, elle accomplit une œuvre inégalée et inégalable.

Elle constitue un legs unique qui, à une époque où l'art fuit son âme, donne la nostalgie des *formes dépouillées* ...

ANNOTATION

LES GARANTIES TECHNIQUES DONT S'ENTOURE CETTE RECONSTITUTION.

— Le bien fondé de la Clé de déchiffrement n'est démenti par aucun signe.

— La même notation figure — et sur les manuscrits Bibliques anciens — et sur les Bibles actuelles.

— Ce n'est qu'ainsi identifiés selon la Clé que les signes créent une véritable musique, en accord avec l'esprit des mots.

— La Clé s'applique à tous les accents de la Bible et la musique produite répond au sens de tous les versets.

- LE BIEN FONDE DE LA CLE DE DECHIFFREMENT N'EST DEMENTI PAR AUCUN SIGNE.

Ce travail ne constitue pas une hypothèse. Il est confirmé dans ses déductions par une ample expérimentation. Il est scientifique ... si tant est que la science réside davantage dans les faits et leur analyse, que dans les idées seules et leur relation, ce que la culture occidentale s'est évertuée à prendre pour base, depuis Descartes.

Loin de me contenter d'exposer vaguement une Clé possible, et de laisser les autres en faire péniblement l'essai, j'ai précisé mon argumentation et l'ai accompagnée des signes concernés, placés sur ou sous les mots qu'ils affectent, exactement à leur place, en ajoutant une traduction littérale qui explicite ceux-ci.

Ainsi, le lecteur qui m'a suivie a pu se rendre compte de l'exceptionnelle efficacité de la Clé, et de sa simplicité qui en dit long ...

- LA MEME NOTATION FIGURE ET SUR LES MANUSCRITS BIBLIQUES ANCIENS ET SUR LES BIBLES ACTUELLES.

C'est en me servant d'une Bible Hébraïque courante que j'ai effectué toute cette recherche (1), tout en jetant un regard sur quelques autres éditions, quasi conformes du point de vue des signes de cantilation. Il m'avait entre temps été précisé par les spécialistes les plus autorisés (2) que cette Bible procède d'une édition du XIXe siècle, fidèle aux textes des plus anciens manuscrits, (3) et à la seconde Bible Hébraïque imprimée, éditée par Bomberg à Venise, au début du XVIe siècle : édition corrigée par le célèbre Elie Lévita, l'humaniste que j'ai amplement cité (4).

---

(1) Edition « Colbo » qui spécifie : « Texte hébraïque d'après la version massorétique (Paris, 1967).
(2) Notamment G.E. Weil, déjà cité ; et tout d'abord le regretté grand rabbin Henri Schilli, directeur de l'Ecole rabbinique de Paris.
(3) De H. Letteris, Vienne, 1873. On remarque, du reste, que la typographie est exactement la même, et qu'elle en procède.
(4) Edition qui servit de base, jusqu'à notre siècle, à toutes les impressions des Bibles Hébraïques ; cf. G.E. Weil, La Massorah, op. cit., p. 96.

J'avais, avant ces informations, procédé moi-même à d'édifiantes recherches. J'ai pris en main la Bible de Bomberg, et j'ai confronté le texte et les signes musicaux de ma Bible personnelle avec ceux des deux réalisations de cette édition, l'une à l'usage du corps rabbinique, l'autre courante. Ainsi ai-je pu remarquer qu'à de rares modifications près les signes concordaient, et dans leurs formes, et dans leurs positions si diverses (1).

Cette similitude elle-même ne m'a pas paru suffisante pour étayer l'entreprise que je poursuivais, cette première édition datant d'une époque relativement proche ...

C'est pourquoi j'ai scruté plusieurs manuscrits parmi les plus anciens comportant cette notation de Tibériade. En particulier celui rédigé par Moïse ben Ascher, en 895, le premier qui soit connu (cf. p. 122), et d'autre part des extraits d'une Bible complète manuscrite, la troisième semble-t-il, datant du début du XIe siècle (2) : les mêmes signes se retrouvent aux mêmes places.

Il faut ici ouvrir une parenthèse pour signaler que certains courants de la Massorah attribuaient au signe ֥ : « sillouq » (la tonique), un sens différent selon la place qu'il occupe dans la phrase. Certains le considéraient comme semi-ton au début ou au sein d'une incise, ayant alors une moindre valeur dichotomique. En ce cas, ils le dénommaient « ga'ya » (3)

Cette distinction dans l'interprétation du signe a fait que certains scribes, certaines éditions – même des plus récentes – suppriment purement et simplement le signe lorsqu'il ne marque pas véritablement une « coupure » du texte ! (4) (bien que la Tradition réelle le comporte).

(1) A part quelques omissions, les rares signes divergents ne sont présents que dans l'une ou l'autre des deux éditions réalisées presque simultanément : celles d'usage courant et la monumentale édition rabbinique de 1524-1525. (Une première édition date de 1517).

(2) Le manuscrit B 19a de la Bibliothèque Publique de Léningrad, provenant d'une synagogue de Fostât (vieux Caire). Les deux premières Bibles complètes manuscrites comportant ces signes datent de 930. L'une d'elle est le célèbre manuscrit d' « Alep », actuellement à Jérusalem (étant donné la sainteté qu'on lui reconnaît, il n'a jamais été exposé à la reproduction photographique en son entier).

(3) Le nom : méteg lui a été donné plus tardivement (cf. Mayer Lambert, Traité de Grammaire Hébraïque, p. 34, note 60).

(4) Mayer Lambert, ibid. p. 34, précise en fin de la note 3 : « Ces différents emplois du méteg n'ont aucune importance grammaticale et sont souvent négligés dans les manuscrits et les éditions. »

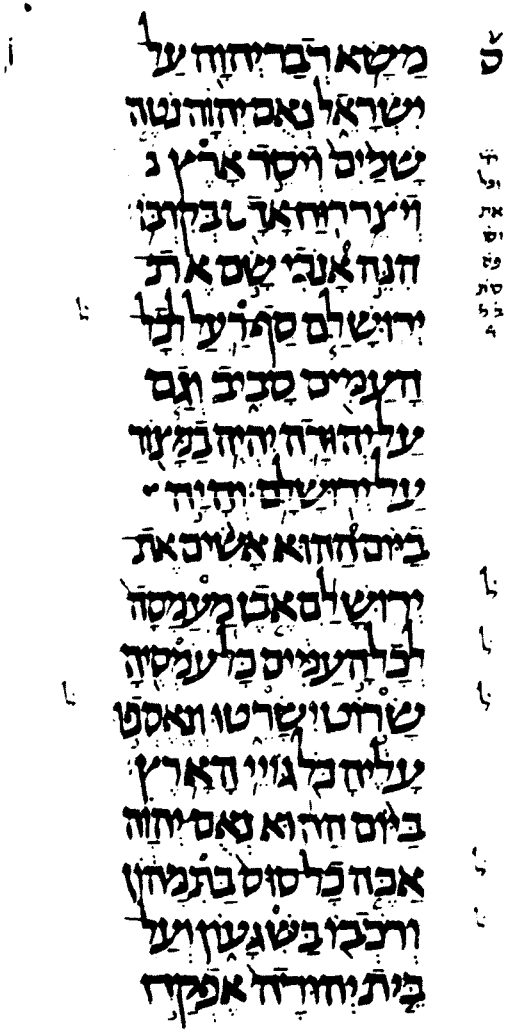
Sach. 11, 17 b-12, 4 a | Sach. 11, 12 a-17 a | Sach. 11, 6 b-11

MANUSCRIT DE MOISE BEN ASCHER
(895) (Zacharie - Ch. 12, versets 1 à 4)

retrouvé dans la Geniza d'une synagogue du Vieux Caire.

Une colonne du célèbre manuscrit de Moïse Ben Ascher (cf. p. 123), pourvu des signes de cantilation selon la Tradition cachée millénaire. Mille ans plus tard, aujourd'hui, les Bibles hébraïques conformes (cf. p. 439) comportent toujours exactement les mêmes signes, exactement aux mêmes places.

C'est à cette double fidélité que nous devons la reconstitution si bouleversante des merveilleux chants que recélaient la Bible, à l'insu de tous ...



MANUSCRIT DE MOISE BEN ASCHER
(895) (Zacharie - Ch. 12, versets 1 à 4)

retrouvé dans la Geniza d'une synagoge du Vieux Caire.

א מַשָּׂא דְבַר־יְהוָה עַל־יִשְׂרָאֵל נְאֻם־יְהוָה נֹטֵה שָׁמַיִם וְיֹסֵד
2 אָרֶץ וְיֹצֵר רוּחַ־אָדָם בְּקִרְבּוֹ׃ הִנֵּה אָנֹכִי שָׂם אֶת־יְרוּשָׁלַם
סַף־רַעַל לְכָל־הָעַמִּים סָבִיב וְגַם עַל־יְהוּדָה יִהְיֶה בַּמָּצוֹר
3 עַל־יְרוּשָׁלִָם׃ וְהָיָה בַיּוֹם־הַהוּא אָשִׂים אֶת־יְרוּשָׁלַם אֶבֶן
מַעֲמָסָה לְכָל־הָעַמִּים כָּל־עֹמְסֶיהָ שָׂרוֹט יִשָּׂרְטוּ וְנֶאֶסְפוּ
4 עָלֶיהָ כֹּל גּוֹיֵי הָאָרֶץ׃ בַּיּוֹם הַהוּא נְאֻם־יְהוָה אַכֶּה כָל־
סוּס בַּתְּמָהוֹן וְרֹכְבוֹ בַּשִּׁגָּעוֹן וְעַל־בֵּית יְהוּדָה אֶפְקַח אֶת־
ה עֵינַי וְכֹל סוּס הָעַמִּים אַכֶּה בְּעִוָּרוֹן׃ וְאָמְרוּ אַלְפֵי יְהוּדָה
בְּלִבָּם אֲמֻצָה לִי יֹשְׁבֵי יְרוּשָׁלִַם בַּיהוָה צְבָאוֹת אֱלֹהֵיהֶם׃
6 בַּיּוֹם הַהוּא אָשִׂים אֶת־אַלְפֵי יְהוּדָה כְּכִיּוֹר אֵשׁ בְּעֵצִים
וּכְלַפִּיד אֵשׁ בְּעֹמֶר וְאָכְלוּ עַל־יָמִין וְעַל־שְׂמֹאול אֶת־
כָּל־הָעַמִּים סָבִיב וְיֵשְׁבָה יְרוּשָׁלִַם עוֹד תַּחְתֶּיהָ בִּירוּשָׁלִָם׃
7 וְהוֹשִׁיעַ יְהוָה אֶת־אָהֳלֵי יְהוּדָה בָּרִאשֹׁנָה לְמַעַן לֹא־תִגְדַּל
תִּפְאֶרֶת בֵּית־דָּוִיד וְתִפְאֶרֶת יֹשֶׁב יְרוּשָׁלִַם עַל־יְהוּדָה׃
8 בַּיּוֹם הַהוּא יָגֵן יְהוָה בְּעַד יוֹשֵׁב יְרוּשָׁלִַם וְהָיָה הַנִּכְשָׁל

Le même passage (Zacharie Ch. 12, versets 1 à 4) dans la bible actuelle (Editions Colbo - Paris) qui a servi de base aux recherches de l'auteur.

– même place des signes de cantilation au début ou à la fin d'une syllabe, à la première ou à la deuxième hampe d'une même lettre ...

Il est évident que, musicalement parlant (nous le disions plus haut cf. p. 191), la tonique n'a pas la même fonction lorsqu'elle se présente au début ou en cours d'incise, et à la terminaison. Là seulement elle prend sa valeur cadentielle. Les Massorètes ont ressenti cette distinction ... il n'en est pas moins évident que c'est toujours un même degré tonal : le 1er du mode ; et que nul n'est fondé, sous le couvert de nuances d'interprétation exégétique, de le retrancher d'un contexte dont il est partie inhérente (1).

Cette précision donnée, le lecteur, s'il compare une édition ainsi mutilée à une édition conforme, saura à quoi s'en tenir : face à la carence mélodique indiscutable qui en résulterait, il saura qu'il a chaque fois affaire à une omission de la tonique.

A noter également que le trait vertical placé entre certains mots du Texte n'est pas à proprement parler un accent : il n'a aucune valeur tonale (2).

Munie moi-même de toutes ces informations complémentaires indispensables, j'ai pu acquérir la certitude que la cantilation qui est ici restituée, grâce à mon interprétation musicale des signes, date bien effectivement d'au moins mille ans : confirmation extrêmement importante, qu'il était bon de souligner.

Une précision qui forcera la surprise : en respectant scrupuleusement les signes de la Bible utilisée, sans la moindre entorse à la Clé, sans changer donc un signe quelconque, ni même le déplacer d'une syllabe, voire d'une voyelle, j'ai pu réaliser toutes ces œuvres qui forcent l'admiration !

Il importe, à présent, de dire – pour l'édification de certains – en quoi consiste réellement une Clé musicale de déchiffrement ...

---

(1) J. Derenbourg, dans son commentaire du Manuel du Lecteur, p. 519, émet une opinion en apparence similaire à celle de Mayer Lambert, mais qui expose la question sous son véritable jour : « Cette diversité de noms est devenue la cause de définitions subtiles n'ayant aucun fonds, et déterminées seulement par le désir d'attribuer un domaine spécial à chacun des différents termes qui, à l'origine, ne désignaient qu'une seule et même chose. »

(2) Mayer Lambert, op. cit p. 33, alinéa 59.

- CE N'EST QU'AINSI IDENTIFIES SELON LA CLE QUE LES SIGNES CREENT UNE VERITABLE MUSIQUE, EN ACCORD AVEC L'ESPRIT DES MOTS.

Précisons-le, l'interprétation mélodique dévolue à chaque signe ne résulte pas du choix d'une solution parmi d'autres : elle s'est imposée comme la seule possible, dans la continuité des textes Bibliques. Aucune autre, mise en parallèle, ne peut lui être comparée. A tous points de vue, elle est unique. C'est un résultat qui surprend ... mais il faut maintenant s'expliquer quelque peu sur ce qu'est réellement une « Clé » de déchiffrement.

La Clé, à quelque infime détail près, a percé le secret de la notation. Or cette notation ne s'est pas improvisée. Toute cette étude prouve au contraire – et là est le point crucial – qu'elle est le reflet d'une conception vraiment archaïque de la théorie musicale, que nous n'imaginions que de loin, en l'absence de documents.

Si cela n'avait produit qu'une musique ordinaire, pourquoi s'y arrêter ? Mais le résultat est tellement transcendant que l'auditeur pourrait s'imaginer entendre là des compositions quasi contemporaines, admirablement réussies !

L'inspiration dont cette musique fait preuve est bien la chose à laquelle cependant je n'ai, directement, aucunement pu participer Ma participation a été d'un tout autre ordre. J'en ai fait parcourir le détail ici, en abrégé : participation faite de suppositions, d'expérimentation, de déductions, de rejets, de nouvelles hypothèses, confrontées chacune avec les convictions chèrement acquises, les remettant en question ... interminablement !

- LA CLE S'APPLIQUE A TOUS LES ACCENTS DE LA BIBLE ET LA MUSIQUE PRODUITE REPOND AU SENS DE TOUS LES VERSETS.

Grossière au début, la Clé pourtant ouvrait le sens de certains versets des plus célèbres : résultat exaltant qui poussait à la ciseler de plus en plus finement, pour que ses échancrures ouvrent finalement le « sens » musical de tous les versets. Travail de longue haleine ... le tout s'effectuant sans aucune donnée préétablie.

Ainsi perfectionnée, la Clé désormais opère seule. Si elle dévoile des merveilles, c'est que la notation les détenait en ses secrets.

Car le lecteur en a jugé : la Clé s'applique partout, sans la plus infime concession.

Ceux qui, peu informés, ont pu avoir l'idée que j'ai quelque peu créé ces mélodies, sont totalement dans l'erreur.

Qu'on veuille bien y songer : il faudrait en effet un pouvoir surnaturel pour, non seulement écrire une musique géniale de facture inusitée, mais, et surtout, pour la faire coïncider en ses moindres replis avec les rigueurs d'une notation préétablie ... !

Epuisons la question (cette activité qu'est le déchiffrement d'une notation de sens oubliée n'est pas une chose si courante qu'on doive éviter de s'y arrêter) ... certains pensent peut-être que le réalisateur, sans même en avoir conscience, peut avoir exercé une certaine influence sur le sens attribué aux signes, et qu'ainsi en quelque sorte, sa personnalité transparaît dans la direction qu'il a donnée aux détails de l'identification ...

Qu'ils se détrompent. Cela est impossible. La simplicité et la rigueur de la Clé s'y opposent formellement. Son application à la Bible entière est le garant de son indéniable authenticité.

Ce qui fait qu'une hypothèse scientifique devient théorie, c'est qu'elle est prouvée, expérimentalement.

Englobant un nombre plus ou moins considérable des éléments qu'elle met en présence, elle est agréée, parce qu'elle est la meilleure.

Bien entendu, telle théorie, hier accréditée, est aujourd'hui périmée ; les moyens d'investigation scientifique se perfectionnent. Comme un microscope de plus en plus grossissant, la science inclut de jours en jours dans sa vision des données qu'elle ne soupçonnait pas ...

Mais en ce qui concerne notre étude, le cas est tout autre. L'évidence de la Clé ne peut être remise en question : elle est expérimentalement démontrée, rien n'ayant été laissé dans l'ombre.

Quant aux témoignages historiques, ils confirment tous l'authenticité de cette restitution. Et sur cette liste de preuves impressionnantes, l'étymologie des valeurs ancestrales vient apposer son sceau !

MASSADA : SYMBOLE DE LA FIDÉLITÉ.

C'est à la forteresse de Massada que 960 résistants juifs (ils s'y étaient réfugiés après la destruction de Jérusalem et son Temple, en l'an 70) repoussèrent, pendant toute une année, les attaques de 6.000 légionnaires romains. A bout de résistance, ils se donnèrent mutuellement la mort plutôt que de tomber entre leurs mains.

Les fouilles de Massada, entreprises systématiquement de 1963 à 1965, mirent à jour, entre autres, les Psaumes 81 à 85, et le Psaume 150. Fait capital appuyant nos conclusions : « le texte et l'orthographe de ces psaumes sont **identiques** à ceux du texte massorétique traditionnel. »

Ce qui relie les manuscrits de Moïse et Aron ben Ascher à la tradition antique de la Bible.

APPENDICE

DE LA RESOLUTION DES NOTES AJOUTEES SELON LA POSITION PARTICULIERE DES SIGNES SUPERIEURS

Sommaire

A - Système prosodique 447

1) Signe supérieur apparaissant en cours d'incise 447
2) Signe supérieur apparaissant à la césure 449

B - Système psalmodique 453

1) Signe supérieur apparaissant en cours d'incise 453
2) Signe supérieur apparaissant à la césure 456

A - SYSTEME PROSODIQUE.

La position spécifique des signes supérieurs modifie la **résolution** des notes ajoutées : et par conséquent la **ligne mélodique.**

Elle se limite à quelques cas précis que nous aborderons tour à tour, tout d'abord dans la ***prosodie***.

– deux modalités sont possibles :

1) le signe supérieur apparaît au ***début*** de la syllabe ;
2) il apparaît ***au cours*** d'une syllabe.

Ces cas précis, à l'évidence toujours les mêmes, donnent lieu à quelques règles simples (parce que logiques), variant selon que le signe affecte une **syllabe en cours** d'incise, ou la **dernière syllabe** d'une incise : *à la césure.*

En quelque situation que ce soit, le retour au degré constitutif ne peut être que :

– ***normal***
– ***anticipé***
– ***évité.***

– nous allons voir, dans les situations diverses, ce qui déterminera la solution à adopter.

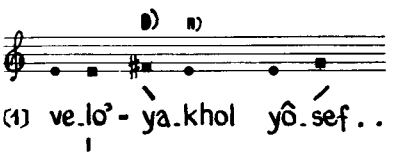
I - Signe supérieur apparaissant « en cours » d'incise.

... au **début** d'une syllabe (D) :

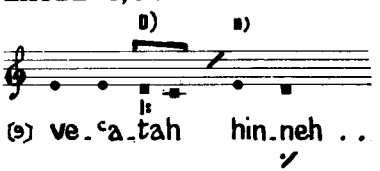
– retour **normal** (n)

– la note ou le mélisme ajoutés apparaissent au début de la syllabe : la résolution s'effectue dans la plupart des cas sans problème, *sur la syllabe suivante* (1) :

GENESE - 45, 1 :



EXODE - 3, 9 :

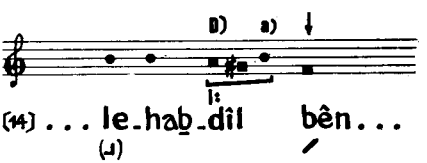


– c'est le cas le plus fréquent. On le retrouvera sans peine dans les exemples de notre étude.

Signe apparaissant au **début** de la syllabe (D),

– retour **anticipé** (a)
– La note ou le mélisme apparaissent également au début de la syllabe, mais le signe d'un **nouveau degré constitutif** (2) apparaît sur la syllabe suivante, d'où un retour **anticipé** sur la syllabe affectée par le 1er signe :

GENESE - 1, 4 :



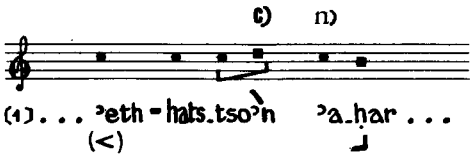
(1) *Dans les exemples, nous reproduisons l'initiale, en majuscule ou en minuscule, des expressions caractérisant le cas de la résolution.*

(2) *Ou un autre signe supérieur.*

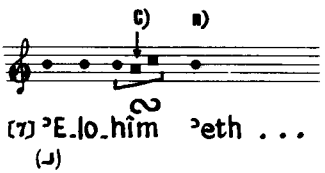
Signe apparaissant au cours d'une syllabe (C)
– retour normal (n)

Lorsque le signe supérieur apparaît au cours d'une syllabe, la résolution peut être malgré cela normale (1) :

EXODE - 3, 1 :

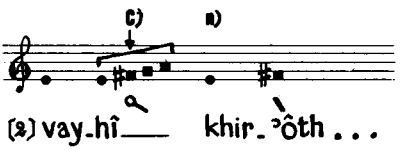


GENESE - 1, 7 :

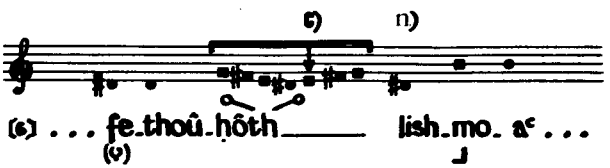


– même si le mélisme est important :

ESTHER - 5, 2 :



NEHEMIE - 1, 6 :



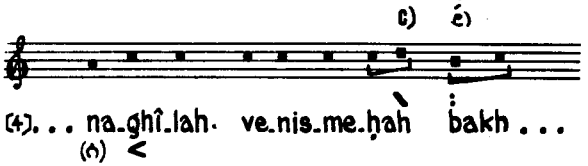
Signe supérieur apparaissant au cours d'une syllabe (C)
– retour évité (é)

C'est l'intervention d'un signe nouveau, inférieur ou supérieur, sur la syllabe suivante, qui oblige à esquiver la résolution de l'appoggiature ou du mélisme apparaissant en cours de syllabe : car cette résolution anticipée apparaîtrait comme une surcharge disgracieuse :

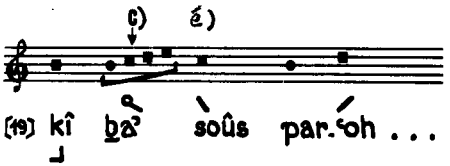
---

(1) *Il s'agit, rappelons-le, d'intervention du signe supérieur au cours de la phrase, et non à la fin ; en ce cas, cf. p. 449.*

CANTIQUE DES CANTIQUES - 1, 4 :

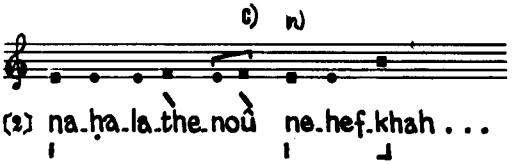


EXODE - 15, 19 :



A moins bien entendu, qu'il n'y ait *coïncidence* : auquel cas le signe marquant le degré attendu appelle l'**accentuation** pure et simple de ce degré :

LAMENTATIONS - 5, 2 :



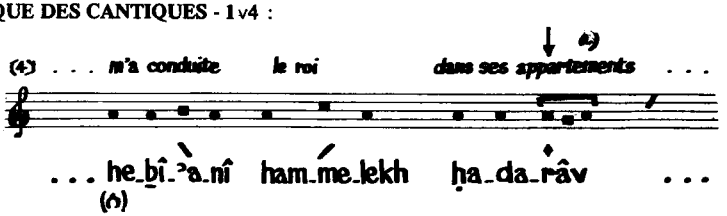
2) Signe supérieur apparaissant à la « césure ».

Nous étudierons maintenant le mélisme dans la situation où il nous préoccupe le plus (pour convenir du reste que cette préoccupation n'a pas la musique pour fondement, mais qu'elle relève de la **ponctuation adoptée** (cf. p. 315).

Il s'agit des signes supérieurs placés au début ou au cours de la dernière syllabe du mot **terminant un hémistiche** et plus particulièrement une **incise.**

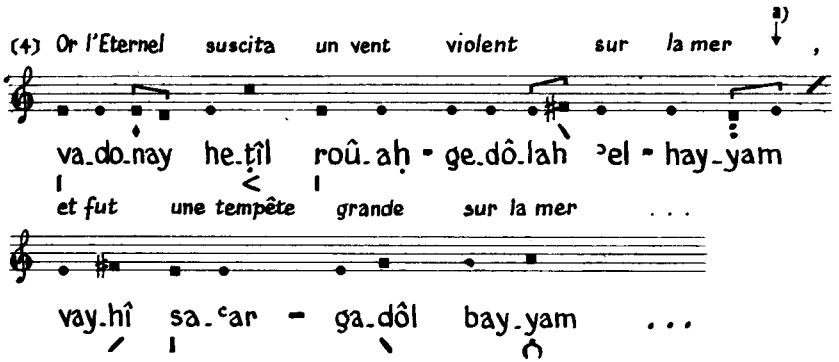
– Lorsque le signe apparaît sur la dernière syllabe d'un mot précédant une respiration, le retour au degré constitutif sera en principe **anticipé** ; il s'agit de ne pas **amputer** la ligne mélodique de sa résolution, celle-ci étant souvent nécessaire dans l'incise même pour compléter son sens musical. Mais c'est souvent affaire d'interprétation ; chaque cas est *particulier :*

CANTIQUE DES CANTIQUES - 1 v4 :

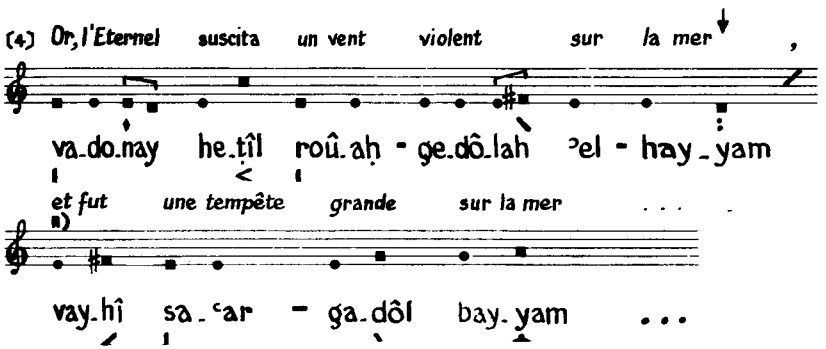


On ne saurait ici reporter la résolution ! Cas moins péremptoire, voici un exemple de musique descriptive : « l'évocation de la tempête », qui réclame aussi semble-t-il une résolution **anticipée** ; la phrase musicale est ainsi plus complète ... :

JONAS - 1, 4 :



– notons pourtant qu'ici, la résolution pourrait être **normale** : c'est-à-dire effectuée sur le mot souvent ; mais en ce cas la respiration elle-même devient tangente :

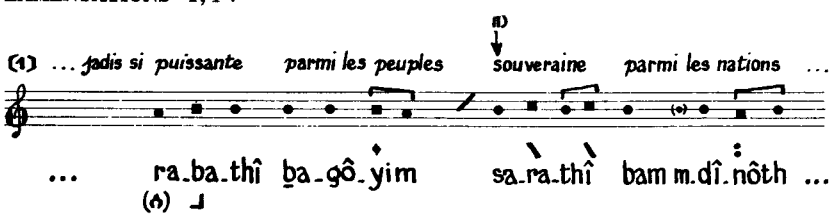


On le voit, certains cas laissent admettre l'une ou l'autre des deux résolutions. Mais d'autre part, ces possibilités soulevées démontrent que la *façon de dire* (ou de chanter) **détermine la configuration définitive de la monodie.**

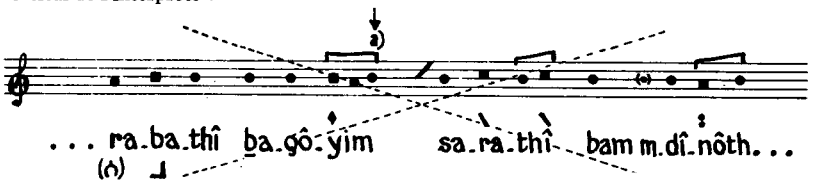
Les chefs de chantres, les chantres eux-mêmes, dès le temps de David, étaient musiciens de pères en fils : leur expérience se transmettait de *bouche à oreille* et par la pratique ; ils devaient ainsi pouvoir répondre à ces questions, qui peuvent nous arrêter, par des **habitudes acquises.** La logique nous les fait retrouver.

Le cas de **résolution normale – même après une respiration** – n'est pas exclu, il se lit dans la musique elle-même ; alors, la « note ajoutée » fait office de **simple flexion** (comme on en rencontre souvent à la césure dans le chant grégorien) :

LAMENTATIONS - 1, 1 :

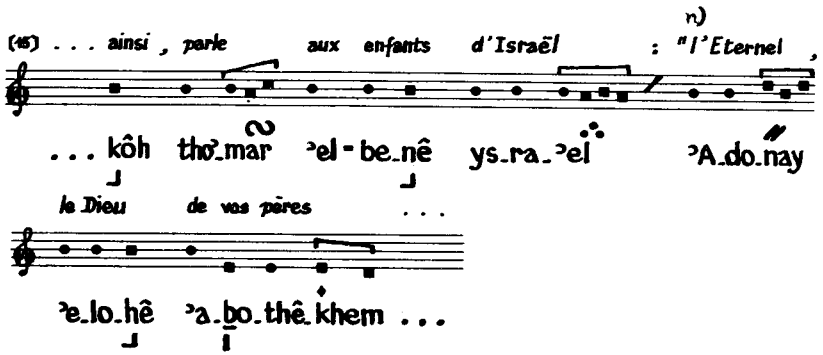


– ici la résolution anticipée constituerait une faute de goût (ce qui n'échappe pas au sens musical de l'interprète :



Même remarque, s'il s'agit de **mélisme**. Avec celui-ci : le cas de résolution sur le mot suivant, séparé par la respiration, est le plus fréquent :

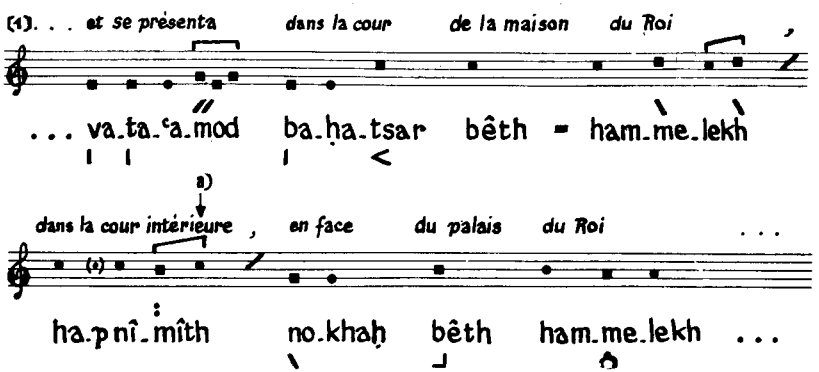
BUISSON ARDENT - EXODE 3, 15 :



– d'autant plus que le signe est très souvent placé au cours de la dernière syllabe plutôt qu'au début ...

Bien entendu, il est nécessaire d'anticiper ce retour si la première syllabe du 1er mot de l'incise suivante est affectée d'un signe nouveau :

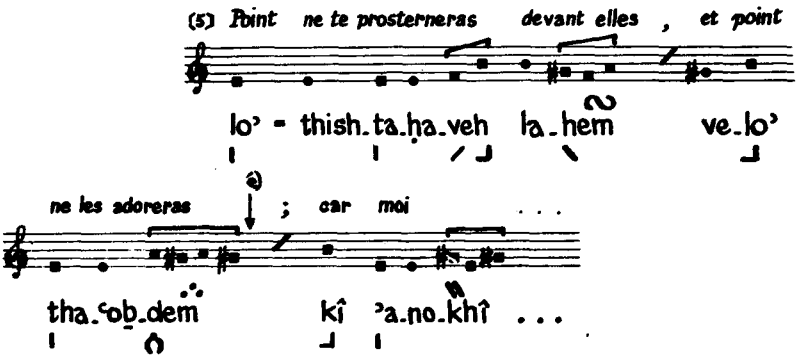
ESTHER - 5, 1 :



A moins que le texte n'apparaisse alors trop surchargé (1) ; ce qui porterait à éviter cette résolution, malgré la respiration :

(1) *Ce qui est le cas dans l'exemple suivant*

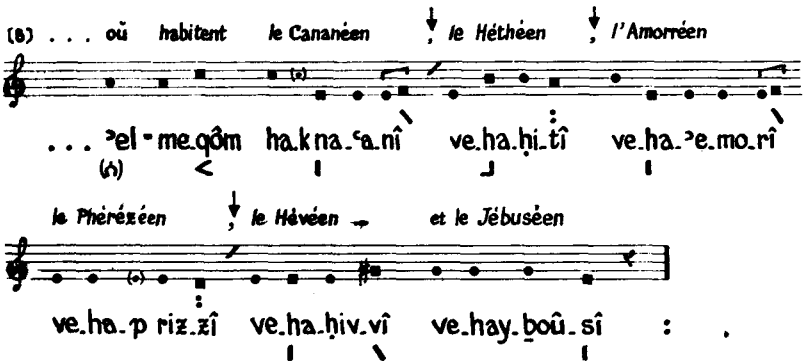
DECALOGUE - EXODE- 20, 5 :



– *Pouvoir « conformant » de la ponctuation.*

Il est des versets où les incises sont nombreuses ; où par conséquent, comme dans certaines de nos phrases, même courantes, l'abus de la respiration est évité à certaines césures de la phrase, à seule fin de ne pas « hachurer » par trop le texte verbal :

BUISSON ARDENT - EXODE 3, 8 :



– dans ces conditions (on en a ci-dessus l'exemple), les cas de résolution seront assimilés à ceux que nous avons traités précédemment : on les considèrera comme résolution de degrés subordonnés intervenant en cours d'incise.

Encore une fois, toutes ces modifications possibles mettent l'accent sur le *pouvoir conformant de la ponctuation.* Et il est clair que dans l'indécision provoquée, seule fait loi la détermination (laissée comme il se doit à l'interprète) de l'à-propos ou non de la césure. Celle-ci décide du reste ... (1).

Que l'on oublie ce préalable, et la question de ces résolutions ne manquera pas, à tort, d'embarraser le réalisateur scrupuleux, épris comme il se doit de perfection.

---

(1) *Cela ne peut être considéré comme une lacune ... N'oublions pas que cette notation n'est que la transmutation graphique de la chironomie : figuration vivante en laquelle certaines libertés d'initiative devaient être tout naturellement laissées à l'interprète, concernant les effets mineurs de la ponctuation.*

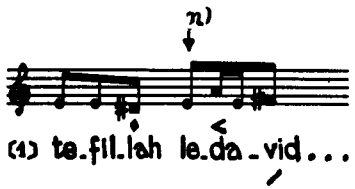
B - SYSTEME PSALMODIQUE.

1) Signe supérieur apparaissant « en cours d'incise ».

a) résolution normale, soit s'effectuant au début de la syllabe suivante :

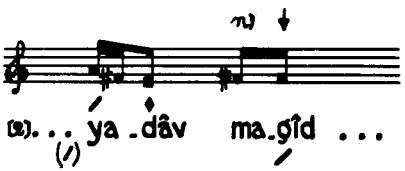
– Lorsque la syllabe suivante n'est pas pourvue de signe (1) la résolution s'effectue sur celle-ci, elle est « normale » :

PSAUME 86, verset 1 :



– et cela, bien entendu, même si le signe symbolisant le degré de résolution figure après :

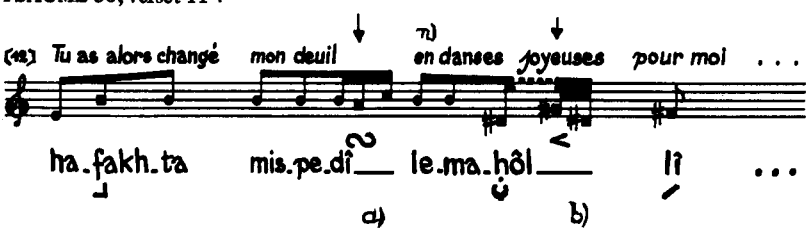
PSAUME 19, verset 2 :



car en ce cas, le degré de résolution est simplement **répété avec une accentuation** (cf. p.251). On a déjà pu observer combien cette phrase, ainsi réalisée, est naturelle et gracieuse (cf. p.374).

– Si le signe supérieur est un **mélisme**, bien qu'il puisse n'apparaître qu'**en cours de syllabe**, la résolution n'en sera pas moins *« normale »* (a) :

PSAUME 30, verset 11 :



– il en sera de même si le signe n'apparaît qu'*après le mot* – cas rarissime – comme nous le voyons ci-dessus (b) ; le mélisme s'insèrera alors à **l'extrême limite** *du temps dévolu à la syllabe, mais surtout* **sans la prolonger.** Et dans le cas présent, ce retard souligne encore l'idée de *réjouissance.* Ailleurs, bien entendu, il reste en accord avec le sens des mots (cf. même **Psaume**, verset 10 ; **Psaume 31**, v. 10, 19, 21).

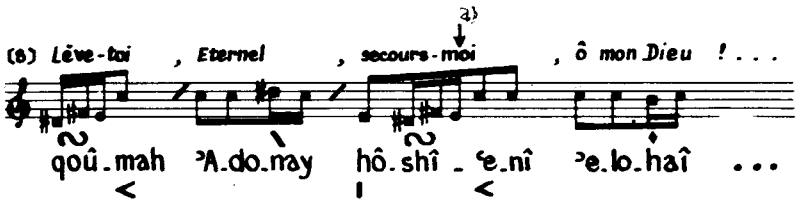
b) résolution anticipée, soit s'effectuant au cours de la même syllabe :

– la situation n'est plus si simple lorsque la syllabe suivante présente un signe nouveau, inférieur ou supérieur. Si possible, en ce cas, la résolution sera *anticipée :*

---

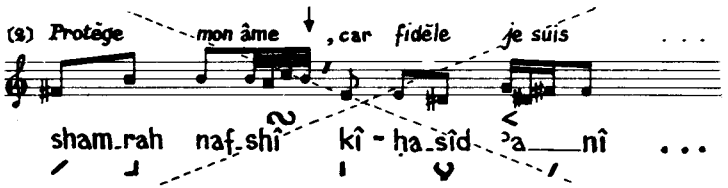
(1) *Ou lorsque ce signe n'est autre que celui du degré de la résolution normale.*

PSAUME 3, verset 8 :



– Mais cette solution n'est pas toujours heureuse ... on le constate dans l'exemple ci-dessous : la phrase est alourdie :

PSAUME 86, verset 2 :

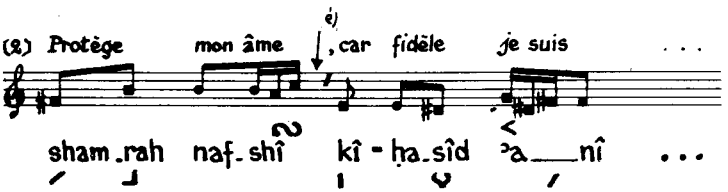


– dans ces conditions, il faut adopter la troisième solution ...

c) résolution évitée.

– Enfin lorsque les conditions l'imposent, la résolution peut être évitée. Et il est à remarquer que cette décision, prise à la lecture, doit être toujours confirmée par la perfection de la phrase résultante ; ce qui atteste le bien fondé de la détermination :

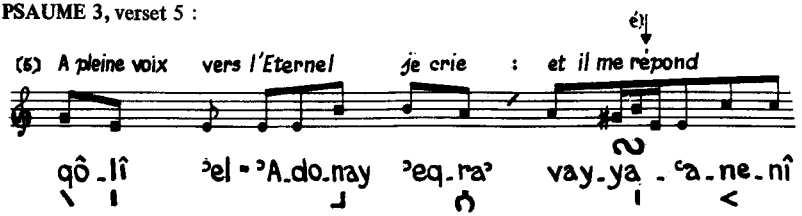
PSAUME 86, même verset :

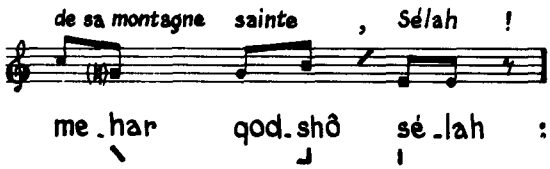


– ainsi allégée en effet, la phrase mélodique ci-dessus, tout-à-l'heure disgracieuse, devient grave et éloquente ; sa syntaxe répond totalement à celle des mots.

– Autre cas de **résolution évitée** : lorsqu'un degré constitutif nouveau apparaît, au cours même de la syllabe comportant le mélisme ou l'appoggiature à résoudre :

PSAUME 3, verset 5 :



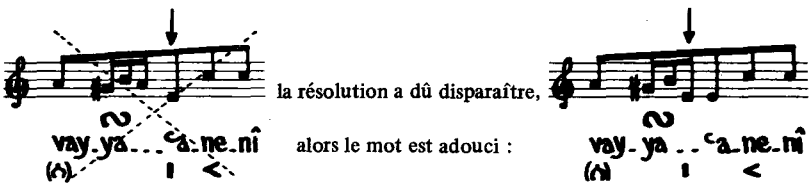


– la pureté de la monodie répond à la profondeur de l'invocation ; sans cette éviction, elle serait amoindrie, gâchée.

– A des fins d'euphonie verbale : signe inférieur anticipé (en cours de syllabe) pouvant supprimer la résolution.

Il nous faut remarquer que souvent cette anticipation avec éviction de la résolution est dictée par un évident souci d'euphonie verbale : ne pas accuser la répétition d'une même voyelle *par un degré nouveau.* C'était le cas dans l'avant dernier exemple : ainsi l'effet serait disgracieux :

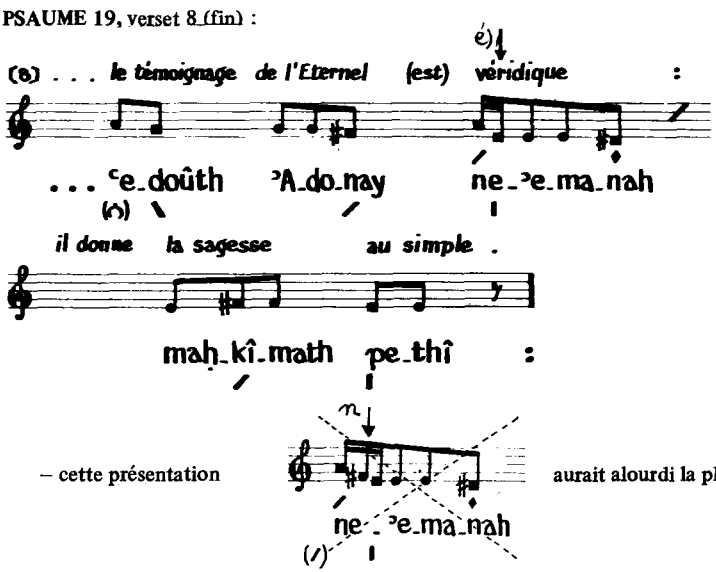
PSAUME 3, verset 5 :



la résolution a dû disparaître, alors le mot est adouci :

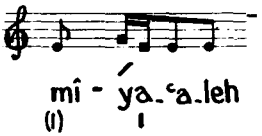
Nombreux sont de tels exemples d'anticipation d'un degré nouveau qui, on le devine, sont motivés par ce principe .

PSAUME 19, verset 8 (fin) :



– cette présentation aurait alourdi la phrase.

Bien entendu, lorsqu'il s'agit de la résolution d'une appoggiature, et que le degré anticipé n'est autre que celui de la résolution, cela ne pose aucun pro-

blème : 

(cf. p. 334)

Il était nécessaire de donner l'explication d'un état de fait inhabituel, dans la cantilation.

2) Signe supérieur apparaissant « à la césure ».

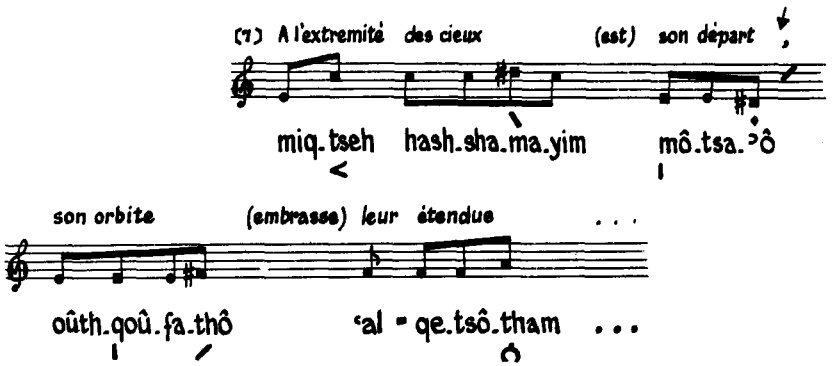
a) résolution normale, en dépit de l'interruption :

– Le débit mesuré de la psalmodie est la première cause des modalités particulières qui régissent en elle la résolution des mélismes ; la seconde, aussi importante, est que la césure elle-même est mesurée.

– alors que, dans la prosodie, la résolution du mélisme est nécessaire à la césure (sans elle l'incise perd ses assises tonales) (cf. p. 449), dans la psalmodie, cette résolution ne doit avoir lieu qu'à la syllabe suivante ; donc *après la césure*, à moins que des conditions particulières ne s'y opposent.

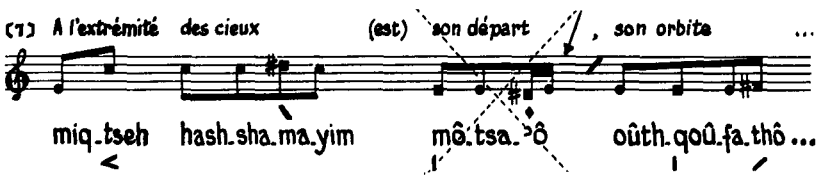
Bien entendu, ce sont les réalisations elles-mêmes, trouvant ainsi leur perfection, qui démontrent la nécessité de cette manière de faire :

PSAUME 19, verset 7 :



– une résolution prématurée serait fort disgracieuse, en ce même cas :

PSAUME 19, même verset :



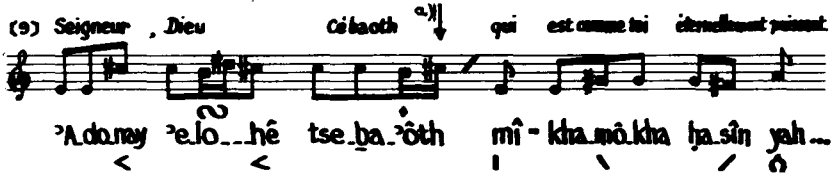
– remarquer qu'il n'est pas dit que cette note ajoutée est toujours « appoggiature » dans le sens où nous l'entendons ; cette formulation est souvent simple *abréviation*, pour économie de signes. En fait, on a affaire, ici, à une véritable « flexe » (1).

(1) *Simple flexion mélodique avant une césure.*

b) nécessité de résolution, avant la césure (un signe nouveau apparaissant au début de la syllabe suivante) :

– l'exemple suivant le démontre, la résolution du signe ♦ ne peut être esquivée : elle doit avoir lieu **avant la césure** : la phrase est parfaite ainsi, expressive et chantante :

PSAUME 89, verset 9 :

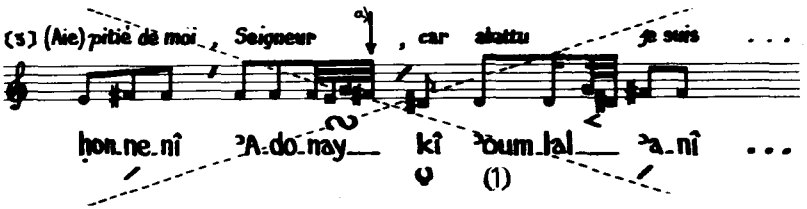


c) résolution évitée, à la césure (lorsqu'elle surcharge l'incise) :

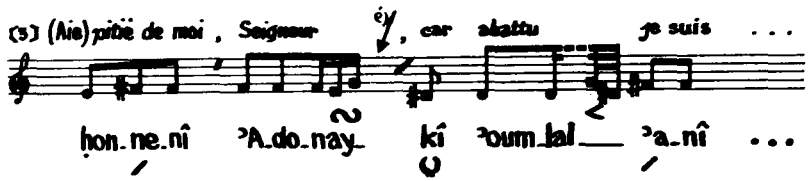
– C'est lorsque le mélisme n'intervient qu'au cours de la dernière syllabe d'une incise que la nécessité d'éviter la résolution peut se faire sentir :

– celle-ci, à la fin de l'incise, **alourdirait la phrase**, ou même la défigurerait, la syllabe suivante étant marquée par un signe nouveau :

PSAUME 6, verset 3 :



– alors que bien interprétée, la phrase musicale est émouvante et noble :



C'est lorsque les règles si simples que nous venons de formuler sont appliquées, que la cantilation « décantée » nous livre la subtilité rythmique dont elle peut faire preuve, au service de l'expression et de la poétique ...

---

(1) *Cf. p. 453.*

COMPLEMENT II

LES CANTILATIONS TRADITIONNELLES NE TIENNENT PAS COMPTE DES SIGNES ...

Sommaire

1 - Les cantilations synagogales suppriment des signes ... Elles changent leur position — elles attachent des chapitres entiers à des formules types, extensibles ... et elles sont divergentes 461

2 - Ces cantilations ne dictent pas la ponctuation : elles la suivent ! — elles ne constituent pas « une musique » 467

3 - Insoucieuses des signes, elles l'étaient déjà au Moyen Age ... et divergentes ;
— les premiers commentateurs de la notation Tibérienne soulignaient l'efficacité de la cantilation originelle ... de cette efficacité, les cantilations traditionnelles ne portent aucune trace 470

Voici que la notation livrée par l'Ecole de Tibériade est totalement élucidée, que son délicat mécanisme a été soigneusement démonté, et que la musique née de son déchiffrement s'avère présenter non seulement des qualités extrêmement remarquables, mais comme il fallait s'y attendre, jouir d'une syntaxe d'une *impeccable logique*.

Voyons donc comment les cantilations qui nous sont parvenues, préservées par les diverses traditions, interprètent les signes ... (1)

I - Les cantilations synagogales les plus anciennes suppriment des signes ... Elles changent leur position – elles attachent des chapitres entiers à des formules types, extensibles ...

Le lecteur impartial qui nous a suivi, sera fort surpris de constater la manière dont a pu être envisagé le rôle des accents dans les cantilations traditionnelles : manière empirique et sans cohérence.

Le fait est pourtant, en soi, assez compréhensible, puisque ces traditions sont censées être antérieures à la notation rectificatrice (certaines revendiquent même une ancienneté remontant à la période Biblique !). Pourtant, nous savons d'autre part que la notation elle-même fixait la tradition : la « vraie » tradition, celle du *Temple de Jérusalem*. Les cantilations traditionnelles s'y attachent-elles plus ou moins ?

Fidèles à notre manière de procéder, ne considérons ces monodies tout d'abord qu'en *elles-mêmes* ; et notamment : par rapport aux signes.

Nous pouvons affirmer d'emblée que les cantilations ancestrales *ne coïncident pas, musicalement parlant*, avec les signes de Tibériade. Remarque grave, du point de vue où nous place la découverte de notre Clé, qui interprète de façon spectaculaire les signes représentant cette Tradition.

Nous n'avons pas à rechercher si ces cantilations synagogales lointaines coïncidaient ou non avec l'une ou l'autre des deux notations antérieures ; l'une ayant été abandonnée (celle « archaïque » de *Palestine*) et l'autre (la *Babylonnienne*) s'étant « compliquée » sous l'influence de la notation de Tibériade (supposée dernière née), reconnue seule valable (en réalité *divulguée* par les derniers Maîtres de Tibériade sous l'impulsion des qaraïtes, cf. p. 123).

(1) *Nous ne parlerons que des cantilations considérées « primitives ». Les autres ne sont en effet que le résultat d'une codification arbitraire et tardive (cf. p. 160), sans aucun lien avec ce qu'affirmèrent les commentateurs contemporains, à la divulgation de la notation Biblique massorétique (cf. p. 68).*

Ces traditions, transmises oralement (1) avant la propagation de la notation de Tibériade et dans les siècles qui suivirent, ne furent finalement *fixées* qu'au début de notre siècle, grâce aux enregistrements phonographiques, et groupées en grande part dans l'importante compilation de A.Z. Idelssohn (2) (dix volumes). Nous avons donc maintenant une ample documentation s'offrant à l'examen : elle n'est guère éloquente ! ...

La notation est rarement présente.

On peut remarquer dans ce vaste ensemble et cela est regrettable, que la notation concernée accompagne très rarement les textes musicaux ; quand c'est elle, justement, que chaque monodie devrait interpréter !

Les signes sont toujours « supralinéaires ».

Lorsque les signes y figurent, ils sont toujours supralinéaires ; position unique qui était celle, nous le savons, des deux notations préalables ... : mais qui est en contradiction avec la notation de Tibériade, puisqu'elle comporte les deux positions : *inférieure et supérieure.*

Ces signes ont — à peu près tous — la forme des signes Tibériens : soit telle quelle, soit retournée (3) : pour ; pour et vice versa ; pour et vice versa, etc...). La *morphologie* des signes s'en trouve ainsi faussée ... (cf. p. 119), mais passons ... cela ne trouble qu'au premier abord.

Position unique irrecevable (les signes similaires de sens variable selon leur position, devenant indifférenciés).

C'est la position *unique*, au-dessus des mots, qui est incorrecte lorsqu'on cherche des preuves d'authenticité ; certains signes de forme analogue (qui ont, nous le savons maintenant, un sens *tout autre* lorsqu'ils sont placés, soit au-dessus, soit au-dessous des mots) se trouvent de ce fait *indifférenciés* :

et ; et ; et , etc ...

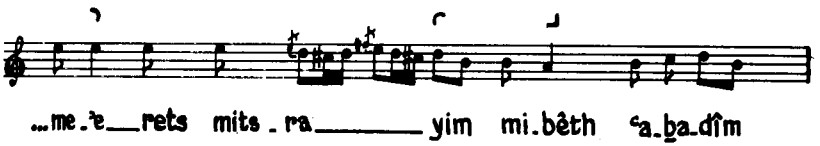
L'exemple suivant en témoigne, sans même tenir compte de la musique qui est attachée aux signes. Il comporte au-dessous, afin de comparer, la notation réelle, celle authentique des manuscrits les plus anciens (et son interprétation révélée par la Clé) :

(1) *Ce qui n'exclut pas l'usage d'une chironomie de circonstance, encore utilisée de nos jours (cf. p. 96)..*

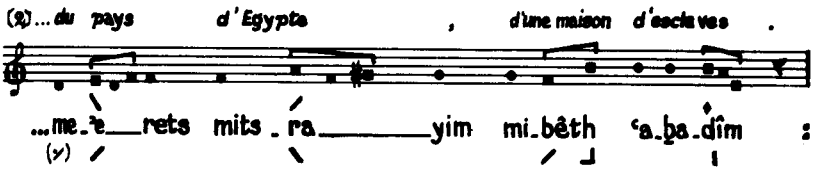
(2) *Hebraisch Orientalishen Melodienschatz.*

(3) *Certains transcripteurs ayant sans doute été influencés par la direction opposée de l'écriture verbale et musicale actuelles de la gauche vers la droite.*

LE DECALOGUE - EXODE ; Chap. 20, verset 2.
a) tradition synagogale (1)



b) selon la Clé de déchiffrement (2)



- la première formulation n'est qu'un accommodement par force inexact : un seul signe supérieur ne peut avoir normalement le même sens que deux signes similaires superposés. Mais on le voit aussi par ailleurs, certains signes sont déplacés ou même absents ...

Signes manquants, ou déplacés sur d'autres syllabes.

En effet, indépendamment de tels cas, de nombreux signes ont une *place inexacte* ou même sont absents (au-dessus du texte Biblique normalement ponctué, nous faisons figurer dans l'exemple suivant les signes (supralinéaires) placés au-dessus d'une des cantilations traditionnelles *(Idelssohn Vol. 2, p. 47)*, dont on trouvera plus loin (cf. p. 466) le texte musical :

Notation déviée :

neshékhem	tapékhem	oumiqnékhem	yéshvou	baarets
(2)			(4) (3)	(2)

Notation normale :

neshékhem	tapékhem	oumiqnékhem	yéshvou	baarets

(1) *Cf. pp. 169, 170, où les deux versions sont déjà citées plus amplement.*
(2) *Les signes correspondants (⌊ pour ⌋) (cf. p. 462) sont placés sur des syllabes différentes.*
(3) *Le signe n'a pas la même place dans le mot ou la syllabe.*
(4) *Le signe correspondant manque.*

Notation déviée :

asher natan lakhem mosheh beéver hayarden

Notation normale : (1) (2) (1)

asher natan lakhem mosheh beéver hayarden

Interprétations traditionnelles s'excluant l'une l'autre.

Ces cantilations, on le sait (cf. p. 68), sont loin d'être le témoignage d'une tradition unique, mais on ne peut qu'être surpris, *si l'on veut s'y fier*, des divergences profondes qu'elles révèlent. Elles prêtent à la tradition des visages contradictoires : *divergences d'échelles mélodiques, d'ambitus, de configuration, et de rythme* (3).

Qu'il y ait eu plusieurs traditions n'est pas le plus gênant : parmi elles, il s'agirait de rechercher laquelle est « *l'authentique* ». Mais cela ne pourrait être qu'en *pouvant attribuer tel ou tel dessin mélodique à tel signe déterminé*, que celui-ci soit présent, ou même sous-entendu : les signes étant censés être la tradition « fixée ».

Divergences au sein d'une même tradition, dans la même monodie.

Au sein d'une même tradition, les mêmes divergences se présentent, selon le Livre Biblique qu'on lit (4) ... et même au sein d'une unique *monodie !*

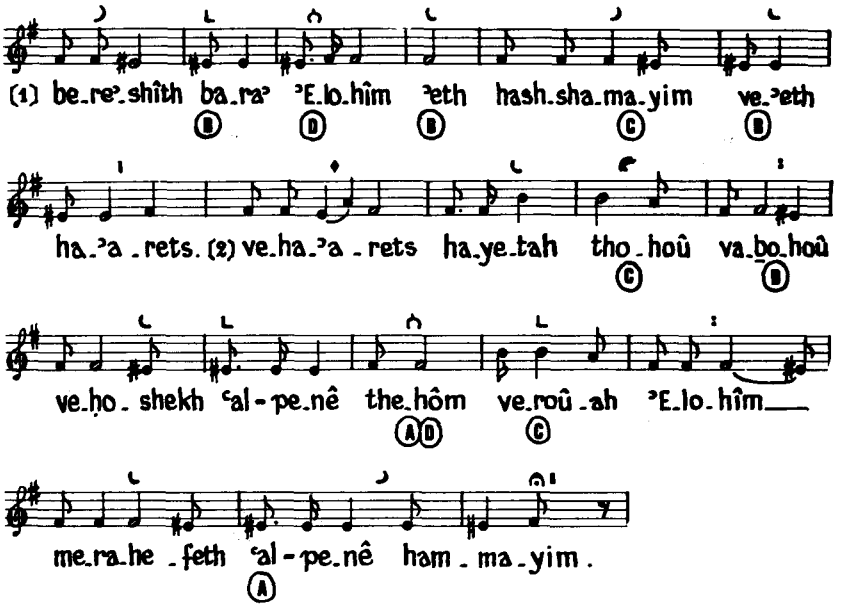
- nous constatons que les figures caractéristiques *interviennent là où aucun signe ne les justifie* (points marqués par un A dans l'exemple suivant).
- nous voyons apparaître, par contre, un signe nouveau, sans qu'il détermine *aucune réaction de la mélodie* (B) ;

ou bien une *même formule mélodique* est attachée à divers signes (C) ;

- ou encore celle qui est attachée à un même signe *varie* (D) :

(1) *Le signe n'a pas la même place dans le mot ou la syllabe.*
(2) *Le signe correspondant manque.*
(3) *Qui excluent l'observance d'une dichotomie rigoureuse, puisqu'il s'agit d'un même enchaînement de signes dans un même verset.*
(4) *« ... une même succession de te'amim donne une interprétation fort différente, non seulement selon les divers rites et traditions, mais à l'intérieur d'une même tradition, selon qu'il s'agit du « mode » du Pentateuque, des Prophètes, des Lamentations, etc ... »* I. Adler, *Musique Juive, in : Encyclopédie de la Musique (Fasquelle), t. II, p. 646.*

LA CREATION - GENESE ; Ch. 1, verset 1 et 2.
Tradition synagogale (1).



Les spécialistes de cette codification justifient ces anomalies musicales selon leurs conceptions *toutes particulières*, que nous respectons mais que nous n'avons pas à pénétrer. Nous recherchons des preuves réelles de *coïncidence* entre ces cantilations et la notation Tibérienne : il n'y en a aucune (2).

Musicalement ces monodies ancestrales sont *totalement étrangères aux signes* (elles les interprètent empiriquement, nous le savons, du point de vue de l'exégèse (3).

Cela n'a pas empêché les musicologues intéressés de dresser des Tableaux comparatifs, mettant en présence les diverses *« interprétations »* d'un même signe pour chacune des nombreuses traditions ... Comment, à travers la tradition, en regard des signes, auraient-ils pu l'extraire d'un tel imbroglio ?

(1) *Rite Séfardi(France). Cf. Idelssohn, op. cit. Vol II, p. 36.*

(2) *La primauté est donnée, disent actuellement les spécialistes, à la syntaxe verbale. qui est la même dans toutes les versions traditionnelles. La monodie l'habille diversement, imprégnée des habitudes locales. sans qu'on s'en émeuve.*

(3) *« Il faut entendre ici le terme mode non pas dans le sens courant d'une octave-type, caractérisée par les intervalles qui la composent, et par la hiérarchisation de ses différents degrés par rapport à une tonique mais dans celui d'un ensemble de formules mélodiques, qui se meuvent à l'intérieur d'une certaine échelle. » I. Adler, op. cit. t. 2, p. 645.*

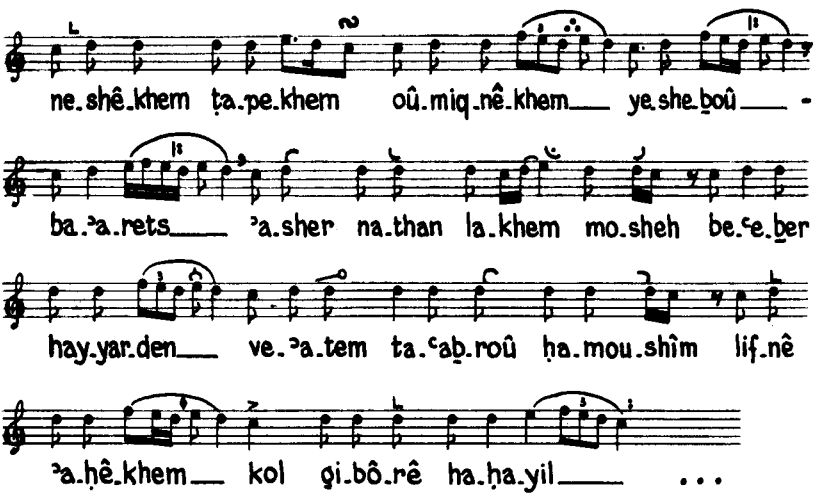
Toutes ces constatations s'opposent à la possibilité d'une véritable Tradition musicale, en regard des signes de Tibériade, pour l'une ou l'autre des communautés.

Mais voici qui couronne le tout : c'est l'usage généralisé, par toutes les communautés orientales, de formules « passe-partout » qui se répètent *pendant la durée de chapitres entiers.* Nous avons évoqué cette forme primitive (cf. p. 174).

Ce fait échappe, au cours des lectures dans les synagogues : il ne s'agit alors que d'extraits relativement courts ...

Cela apparaît déjà plus clairement lorsqu'on examine de près les cantilations *fixées par écrit :* le début d'un passage marquant, d'un chapitre, a parfois un certain caractère, une *« tournure »* particulière, mais par la suite, à peu de chose près la formule est reproduite, sans discontinuer. Elle « s'étire » simplement ou se « rétrécit » *pour suivre le nombre de syllabes de chaque verset :*

JOSUE ; Ch. 1, verset 14. *Tradition synagogale* (1)



Et c'est là l'ultime preuve que les cantilations ne suivent pas, musicalement parlant, les signes : en effet, ceux-ci *différent dans leurs formes et leur enchaînement* de verset en verset ; et la monodie se répète, inlassablement ...

Cette répétition est visible sur les exemples notés, bien que ceux-ci soient écourtés, réduits à quelques versets successifs ; *mais à l'audition de chapitres*

(1) *A. Z. Idelssohn, op. cit. Vol. 2 (Babylonie) p. 47 (n. 3).*

entiers (1) l'évidence de cette reprise incessante d'une formule initiale, ou de deux apparaît si nettement que l'on comprend le rôle vraiment « accessoire » de ces cantilations « de soutien ». Nous ne pensons pas nécessaire de nous y appesantir ! ...

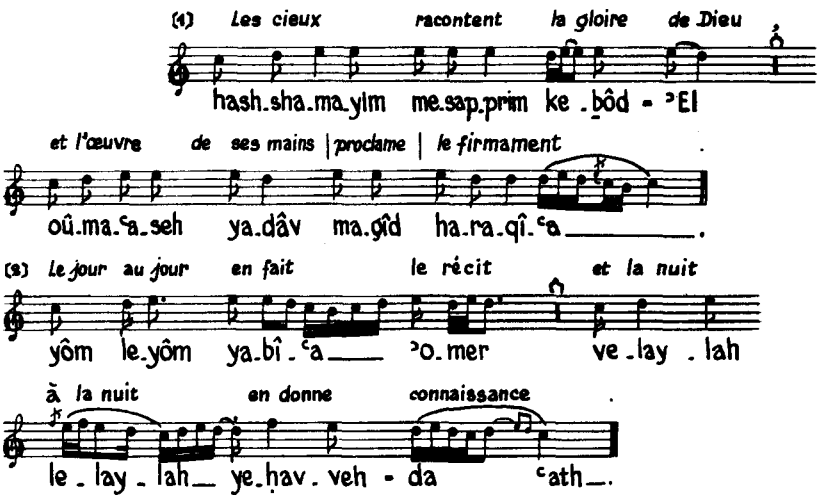
2 - Ces cantilations ne dictent pas la ponctuation : elles la suivent ! — elles ne constituent pas « une musique ».

Maintenant, observons ces cantilations des traditions diverses *intrinsèquement.*

Nous constatons que ces pseudo-mélodies n'ont en elles-mêmes (en serons-nous surpris ?) *aucun pouvoir dichotomique.* Elles ne dictent aucunement la ponctuation : elles la suivent, ce qui est tout autre chose !

En effet, une inflexion mélodique *« non amenée »*, non validée par ses points d'attache dans le sein de l'axialité tonale, n'est pas une « cadence » au sens musical du mot (2). L'effet musical est bien pauvre :

PSAUME 19, verset 2 et 3. *Tradition synagogale (3).*



- il faut pour créer un « sens *musical* » des composantes plus déterminantes ! le même Psaume, reconstitué selon la Clé, illustre cette remarque (cf. p. 397, 393). Alors seulement, la musique *épouse* le sens verbal !

Ce n'est pas davantage un *complément ornemental* copieusement dévelop-

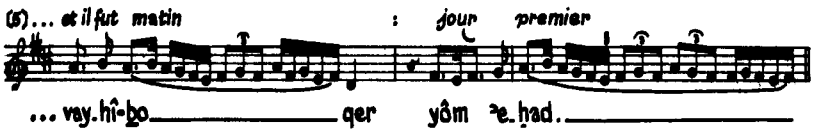
(1) *Résultant d'enregistrements actuels sur bandes magnétiques, ces derniers forcément moins condensés que ceux effectués sur disques phonographiques.*

(2) *Avec la diversité de valeur que celle-ci peut refléter (cf. p. 297 et sv.).*

(3) *(Yémen) ; cf. Dictionnaire de la Bible. t. V, suppléments colonne 1443.*

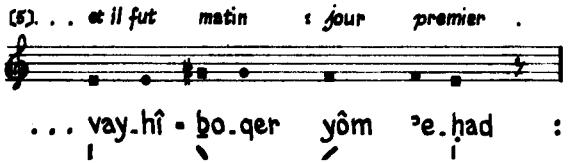
pé qui nous donnera une sensation de repos suspensif ou conclusif de la phrase :

LA CREATION ; Ch. 1, verset 5. *Tradition synagogale* (1)



- comme des « panneaux indicateurs de la circulation routière », de telles *« enseignes »* mélodiques accusent les péripéties du parcours, sans y participer ; alors que, selon notre reconstitution, non seulement la syntaxe est reflétée par la *diversité* des tons musicaux, mais aussi le sentiment des mots :

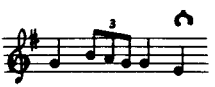
le même verset, selon la Clé de déchiffrement (2)



Mais comment ces mélodies, aux *formules interchangeables* juxtaposées au petit bonheur, pourraient-elles dicter une ponctuation ? lorsqu'on aperçoit dans les *Tableaux comparatifs* des figures mélodiques attachées aux diverses traditions (Idelssohn, vol. 2, pages 52, 53) des valeurs quasi analogues *pour des signes nettement différenciés par la syntaxe verbale*! Nous choisissons volontairement les deux signes principaux, les plus marquants selon notre Clé : *tonique* et *« sous-dominante »*, qui sont pour la tradition exégétique : le *repos* en fin de verset | , et le repos à l'hémistiche ◠ ; examinons ces exemples :

- même figure mélodique, mêmes appuis, même rythme (à si peu de choses près), marquent la cadence « parfaite » et la « demi-cadence » :

Yémen pour les signes | et ◠ :



(1) *A.Z. Idelssohn, op. cit. vol. 2, p. 36 (tradition de Gênes).*
(2) *Déjà cité p. 320.*

rite aschénase pour les mêmes signes : I et ◠ :

- les lois élémentaires de la syntaxe tonale sont ici laissées de côté ! ...

Du reste, pour la plupart de ces formules, *la place reste indéterminée dans l'enchaînement tonal.* Intervenant indifféremment après l'une ou l'autre, elles *s'intercalent* au petit bonheur !

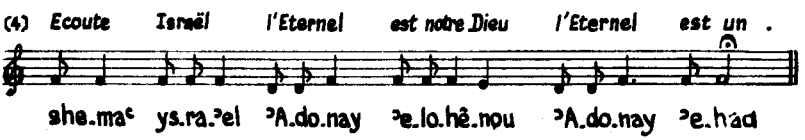
Il n'y a qu'à examiner une monodie traditionnelle, et rapprocher les formules à l'aide d'un tableau comparatif, pour s'en persuader. Mais à quoi bon ... nous avons, dans ces pages mêmes, constaté que les formules attachées à un signe variaient non seulement de hauteur, mais de forme, au cours d'une même mélodie, en dépit de toute logique musicale. La place de ces formules dans l'échelle tonale *(lieu unique de l'axialité) n'étant pas fixe.* mais dépendant de *rencontres fortuites,* la ligne mélodique ne peut qu'être *empirique,* dénuée de syntaxe, dépourvue de sens. C'est bien, malheureusement, ce qu'on remarque ...

N'ayant pas de syntaxe, ces monodies traditionnelles sont dénuées de « vie » musicale.

Ce qui frappe le musicien, c'est en effet que ces cantilations sont sans vie. Mais qui s'en étonnerait, lorsqu'on sait comment celles-ci sont faites ! Des rapports empririques, non régis par des lois tonales, n'ont jamais créé une « musique » *dans le sens noble du mot !*

Les mélodies de ces cantilations traditionnelles ne s'articulent même pas comme une quelconque mélodie normale ; *elles sont sans chair, sans muscles, sans membres,* quelle que soit la portée des mots :

« Ecoute Israël » - Deutéronome ; Ch. 6, verset 4. *Tradition synagogale (1).*



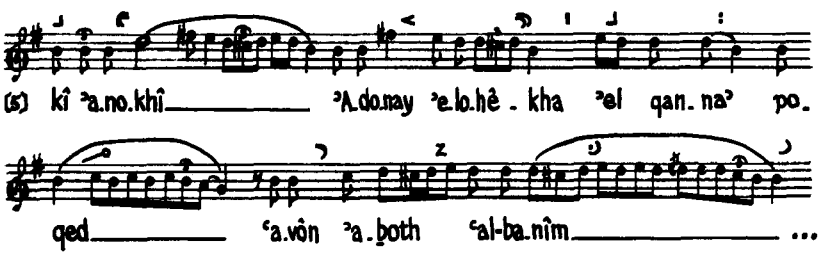
- elles n'ont aucune unité, elles ne constituent aucunement un « corps » existant et vivant de par les *fonctions diverses et relatives* (attestées par les rapports vibratoires) *des ses tons composants.*

---

(1) *A.Z. Idelssohn, op. cit. Vol. 5, p. 36 (tradition du Maroc). Voir la musique de ce même verset, reconstituée selon la Clé de déchiffrement, p. 235).*

Toutes ces mélodies traditionnelles — sauf celles, rarissimes, qui sont empruntées (on s'en rend immédiatement compte) au répertoire local, restent *inefficaces* ; qu'elles soient schématiques comme ci-dessus, ou qu'elles comportent quelques artifices (cf. p. 467), ou même des fioritures intentionnelles, comme la suivante :

LE DECALOGUE - EXODE ; Ch. 20, verset 5. *Tradition synagogale (1).*



- elles restent toujours « *amusicales* », donc inexpressives ... alors que la musique qui surgit de la Clé, par l'effet de l' « art » dont elle témoigne, est le « *décalque* » *dans le domaine sonore*, de la syntaxe verbale des versets Bibliques dont elle magnifie le sens.

3 - Insouscieuses des signes, elles l'étaient déjà au Moyen-Age ... et divergentes ; les premiers commentateurs de la notation Tibérienne soulignaient l'efficacité de la cantilation originelle ... de cette efficacité, les cantilations traditionnelles ne portent aucune trace !

Ces cantilations, en définitive, n'apportent au texte verbal qu'un *ton fluctuant, sans forme ni âme.*

De l'efficacité des signes de la notation Tibérienne, les premiers commentateurs pourtant donnaient une toute autre idée : « *Les accents sont nécessaires pour mettre de la clarté dans le sens des paroles, et de l'ordre dans les discours ; sans les accents, on n'aurait pas la division des sens* » ... (2).

Ce ne peut être une allusion à la valeur exégètique des te'amin : les grammairiens, nous le savons, ne l'ont guère pénétrée ! (3) C'est plutôt le souvenir persistant de l'efficacité réelle des signes de Tibériade, dans leur *sens originel* ...

Certains pensent peut-être que l'écho qui nous parvient de ces cantilations ancestrales est *non conforme à ses originaux ?*

(1) *Idelssohn, op. cit. Vol. 2, (Babylonie) p. 131 (n. 177).*
(2) *Cf. Manuel du lecteur, op. cit. p. 474.*
(3) *Cf. Complément I, p. 185 et sv.*

La tradition orale n'est certes pas « infaillible », mais elle reste valable dans les grandes lignes.

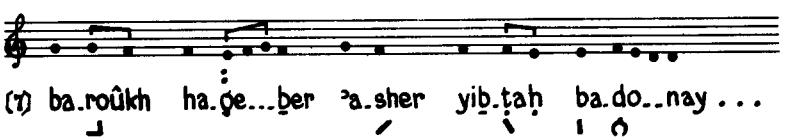
On sait maintenant que certaines mélodies attachées à la lecture Biblique, traditionnelles aujourd'hui (elles figurent dans la compilation de A.Z. Idelssohn) étaient déjà chantées et ... notées musicalement au XIIe siècle. Notées en effet, en neumes occidentaux, par un prosélyte chrétien converti au Judaïsme : Adbias « le Normand ». I. Adler a fait ressortir cette corrélation d'ensemble (1).

J'ai rapproché ces diverses monodies. Les dernières notées sont, pour certaines, plus ornées que les primitives, fixées par Abdias, mais leur ossature est la même, sans nul doute. Il en était donc à peu près comme de nos jours, déjà au XIIe siècle.

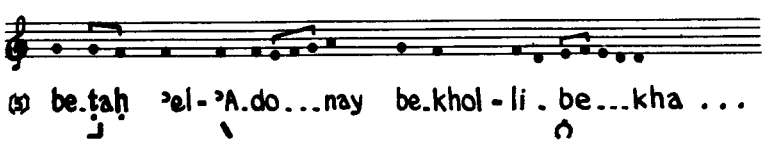
Ces monodies sont également sans vie. Mais elles démontrent éloquemment une autre réalité encore plus importante ... Au XIIe siècle déjà, on ne tenait aucunement compte des différents signes de cantilation qui étaient censés accompagner les versets Bibliques (2) : la mélodie suivante qu'Abdias nous a laissée, presque identique à elle-même, accompagne plusieurs versets de « Livres Bibliques différents, pourvus (nous pouvons le constater) de signes diversifiés, selon la notation consacrée de Tibériade (3)

Cantilations synagogales traditionnelles *notées en neumes Occidentaux par Abdias « le normand » :*

JEREMIE ; Ch. 17, verset 7 (3) :



PROVERBES ; Ch. 3, verset 5 :

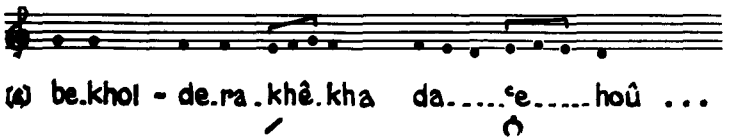


(1) *Chants traditionnels de la synagogue au XIIe siècle. La notation musicale d'ABDIAS le prosélyte normand, Article de J. Adler, in : Ariel (Jérusalem 1967).* Les chants reproduits dans notre étude, transcrits par J. Adler, se trouvent à la page 48.

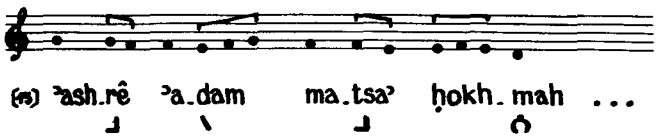
(2) *Selon la notation de Tibériade, alors mise en balance avec les traditions locales (cf. p. 188).*

(3) *Les signes de Tibériade sont ajoutées ici par moi pour faciliter la confrontation « mélodie-signes » ceux-ci étant, on le sait, consacrés par la tradition ...*

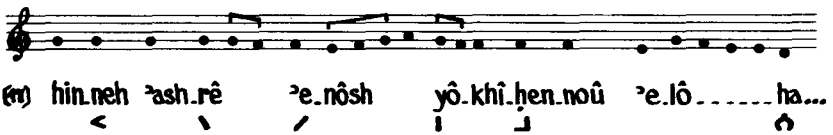
PROVERBES ; Ch. 3, verset 6 :



PROVERBES ; Ch. 3, verset 13 :



JOB ; Ch. 5, verset 17 :



Cette unique phrase musicale, reprise sur diverses successions de signes, en dit long ! Elle confirme l'existence *déjà*, ou plutôt « encore » à cette époque (cf. p. 68 et 160), de formules types, ajustables sur plusieurs versets. Et nous l'avons observé dans ce complément : ce ne sont ni des *« refrains et couplets »* parfois éloquents comme dans le plain-chant (cf. p. 163), ni des mélodies normalement constituées qui pourraient être belles ... *C'est une musique sans syntaxe, inexistante.*

Et comme aucun vestige, aucun écrit préalable (cf. pp. 157, 159) ne nous permet de penser que les communautés synagogales aient fait antérieurement *un plus noble usage du chant* pour la cantilation des Textes Saints, cela confirme nos conclusions qu'il a dû en être ainsi de tout temps en Israël, dès la multiplication des synagogues, peut-être même déjà en Babylonie.

Redisons-le en conclusion : cette cantilation, à la synagogue, tout en s'appliquant à respecter (empiriquement) une tradition seulement locale, n'a jamais été qu' *« utilitaire »*.

Il y a un monde entre ces monodies et celles qui reprennent vie, grâce au décryptage de la notation préservée par les Qaraïtes (cf. p. 123), muettes pendant quelques dix-huit siècles !

LEXIQUE

Accord :

Ensemble *simultané* de sons musicaux distincts : **trois**, dans la formulation la plus simple (*deux* = intervalle *), **quatre, cinq**, dans l'harmonie classique.

Altération :

Signe marquant l'élévation ou l'abaissement (à demi-ton) d'un degré naturel.

Ambitus :

Etendue d'une mélodie, sans considération de sa tessiture *.

Antiphonie :

Nom donné à l'octave * par les théoriciens de la Grèce antique.

Appoggiature :

« Note ajoutée » à la mélodie, reconnaissable comme telle, intimement liée pourtant à sa contexture (voisine d'une note déterminée à laquelle elle aboutit).

Architectonique :

La « forme » des œuvres musicales, résultant des relations tonales.

Augmenté (intervalle *) :

Dépassant la normale. Exemple : la **seconde**, distance entre deux degrés conjoints *, normale lorsqu'elle se compose d'un ton *, est dite augmentée, lorsqu'elle comporte un ton plus un demi-ton.

Brève :

Ancienne désignation de la durée *proportionnelle* d'un son (la **longue** ayant une durée *double*).

Cadence (du latin cadere) *tomber* :

Nom donné à une succession d'harmonies (ou une ligne mélodique) qui produit l'impression d'un repos ou d'une terminaison.

Cadence (rythmique) :

Réapparition, à intervalles de temps réguliers, du **temps fort** * (schématiquement : **métrique**).

Chironomie :

Terme usité pour désigner les gestes manuels (de la main et des doigts) exprimant un son, un *ton* de départ, les intervalles, les flexions de la ligne mélodique, etc ... l'écriture neumatique en dérive. Les anciens l'appellent aussi : *musique muette.*

Chromatique (échelle) :

Dans le système classique (musique de l'Europe occidentale) échelle de douze degrés, tirés des sept notes, différemment déplacées d'un ou de deux demi-tons, par les **altérations** :

dièse :	bémol :	double-dièse :	double bémol :
1/2t. supér.	1/2 t. inf.	deux 1/2 t. supér.	deux 1/2 t. inf.

Les anciens, qui n'avaient pas de signes spécifiques d'altérations, usaient du genre chromatique avec circonspection.

Chromatique (genre) :

Espacement des degrés successifs, caractérisé notamment par la présence de la *seconde augmentée* : **ton et demi-ton**, la distance normale étant le **ton** *.

Conjoints (degrés) :

Ce sont les notes voisines, de nom différent (l'altération d'une note ne constitue pas, par rapport à elle, un degré nouveau).

Défectif (ive) :

Mode, succession mélodique, où certains degrés sont manquants. (La gamme chinoise, notamment, qui ne comporte que cinq degrés par octave *.

(1) Les astérisques renvoient au Lexique, pour l'explication du mot qu'ils suivent.

Demi-cadence :

Repos important de la phrase musicale, non conclusif.

Demi-ton (interstice) :

Petite distance entre deux degrés *conjoints* * (justifiée par les lois de la tonalité – le demi-ton peut être aussi de nature *chromatique* *).

Diaphonie :

Marche des voix par mouvement *oblique* ou *parallèle* (ou même contraire : *déchant*) dans la théorie musicale du Moyen Age.

Diastématiques (signes ou notation) :

Signes de notation suggérant *visuellement* les rapports de « hauteur » entre les sons.

Diatonique (échelle *, mode *, ou mélodie) :

Dont les degrés sont espacés selon le *genre* * diatonique.

Diatonique (genre) :

Espacement naturel des degrés * successifs, d'une série de sons, consistant exclusivement en tons * ou demi-tons, disposés immuablement dans l'alternance suivante : – ton, ton, 1/2 ton, ton, ton, ton, 1/2 ton.
(tout degré pouvant par ailleurs, être le point de départ de la série).

Dichotomie (en exégèse Biblique) :

Coupures du verset qui seraient justifiées par la présence des signes de cantilation.

Disjoints :

Degrés d'une *échelle*, d'une *gamme*, séparés dans la succession.

Dominante :

Dans notre système classique, le degré le plus important d'un mode, d'une mélodie, après la Tonique * ; – c'est exclusivement le 5ème degré du mode utilisé. Mais on peut appeler ainsi, plus généralement, tout degré important d'un *mode*, autre que la tonique.

Dorien (mode) :

Les Grecs de l'antiquité dénommaient ainsi le mode * résultant des sept notes naturelles (non altérées *) ayant pour point de départ la note **MI.**

Echelle :

Succession théorique de degrés * musicaux ; en leur espacement déterminé par le GENRE : diatonique *, chromatique *, ou enharmonique * ; indépendamment du mode * choisi (celui-ci impliquant le choix d'une tonique * : centre attractif).

La tonalité classique considère une échelle totale des degrés musicaux (sept octaves * environ) soit sous l'aspect *diatonique* *, facilement concrétisé par les touches blanches d'un clavier (sept par octave), soit sous l'aspect chromatique (touches blanches et touches noires : douze sons par octave).

Dans la théorie grecque antique, l'échelle totale ne dépassait pas deux octaves 1/2. Les échelles partielles coïncidaient avec ses degrés (genre *diatonique* *) les genres *chromatique* * ou *enharmonique* * n'étaient que des altérations partielles et déterminées du genre *diatonique*.

Ekphonétique :

La plus ancienne des notations byzantines, dérivant de la chironomie *.

Enharmonique (genre) :

Espacement des degrés *conjoints* d'un mode *, caractérisé par des interstices minimes (tiers ou quarts de ton). Les Grecs, les Romains, ont utilisé le genre *enharmonique* – l'Eglise l'a prohibé, la tonalité classique conjugue les *enharmonies* dans le tempérament *.

Ethos :

Expression d'un **mode** – en fait indéfinissable – liée pourtant à sa *structure* *.

Finale :

Dernière note d'une monodie ; – dont la valeur équivaut à celle de la Tonique * de notre théorie moderne.

Flexe :

Note indiquant une flexion mélodique de la phrase (à la seconde inférieure) ; une *cadence suspensive,* dans le plain-chant.

Harmonique (science) :

Traitant de la *relation* des sons *simultanés.*

Hémistiche :

Membre de phrase, (deux en principe, ou davantage) du verset.

Hypodorien (mode) :

Nom donné au mode * naturel de **la** (donc **diatonique**) – qui n'est autre que notre « mineur » classique.

Incise :

Membre de phrase très court (verbal ou musical).

Intervalle (solfège) :

Distance séparant deux notes (elle comprend la première, les degrés intermédiaires, et la dernière) ;

(harmonie) :

Selon les rapports *étroits* du nombre (cordes sonores, vibrations, voir **tempérament**) les intervalles *normaux* sont **majeurs** ou **mineurs**, sinon **justes** (: quarte, quinte, octave) ; ces différences étant d'*un 1/2 ton*. Partant de cette base, tout intervalle peut être **augmenté** ou **diminué** (la seconde diminuée et la 7ème augmentée étant exclues, car ce sont respectivement l'*unisson* ou *l'octave*).

Ison :

« Bourdon » vocal (soit *tenue*) sur la **tonique** (note principale). Ison *double* : tenue simultanée, par les voix, de la tonique et de la dominante (5ème degré).

Juste (intervalle *) :

Nom donné à certains intervalles : la *quinte* *, la *quarte* *, l'*octave* *, que les lois physiques ne permettent pas de considérer **majeurs** * ou **mineurs** *.

Longue :

Dans la rythmique ancienne, la durée de la **longue** par rapport à la **brève** était proportionnelle : elle équivalait au *double*.

Majeur (intervalle) :

Considéré grand, par rapport à mineur ; l'un et l'autre se trouvant dans la *norme*. Les tierces * normales sont soit **majeures**, soit **mineures**. Par contre, les intervalles dits **« justes »** ne sont ni *majeurs* ni *mineurs* (appréciation de l'oreille que justifient les rapports vibratoires).

Majeur (mode) :

De genre **diatonique** *, dont la composition est la suivante (en commençant du grave vers l'aigu) – 1 ton, 1 ton, 1/2 ton, 1 ton, 1 ton, 1 ton, 1/2 ton. Les degrés naturels (sans altérations *) constituent la gamme de **DO majeur** : do étant la *tonique* *.

Médiante :

Note intermédiaire entre la **tonique** et la **dominante** (dans la théorie occidentale, le *3ème degré).*

Mélisme :

Dans la théorie antique de la *prosodie* * : figure mélodique (de deux ou trois sons) occupant le *temps de la syllabe,* à la place (et en extension) d'une seule note (du grec

« mélismos » : division). Plus tard, le nombre des termes du *mélisme* s'accroît (forme *vocalisée*).

Métrique :

Succession de **temps** égaux, caractérisée par le retour périodique (symétrique ou *asymétrique*) d'un **temps fort** (la *métrique* de la psalmodie Biblique est *asymétrique*).

Mineur (intervalle) :

Considéré petit (voir majeur *).

Mineur (mode) :

De genre **diatonique** * : caractérisé par la gamme de **LA**, sans altérations ; ou de genre chromatique * caractérisé par la seconde augmentée * entre les 6ème et 7ème degrés (dans notre théorie classique).

Modalité :

Etat des relations *tonales* d'un ensemble de sons, résultant du *mode*.

Mode :

Manière d'être d'une gamme, (d'une échelle *, par extension, d'une mélodie) résultant de l'espacement caractéristique des degrés qui la composent : ton, 1/2 ton, ton et 1/2 ton, etc ... Ils se classent en trois genres : **diatonique** *, **chromatique** *, **enharmonique** * (celui-ci inutilisé dans la théorie classique occidentale). La notion de MODE implique celle *de tonique* *.

Modulation :

Dans le système tonal classique, la transposition de l'un des deux modes * : majeur ou mineur, en prenant pour point de départ un degré quelconque de l'échelle sonore (chromatique *).

Monodique :

Musique consistant en une seule mélodie, à l'exclusion de toute autre (polyphonie) ou d'*accords* (harmonie).

Neumatique (notation) :

Issue du geste (du grec : neuma).

Octave :

Le *huitième* degré, inférieur ou supérieur ; d'une note quelconque, portant par conséquent le **même nom** ; – ce que justifie d'une part l'*analogie tonale*, d'autre part, le **rapport vibratoire** (1 pour un-demi).

Position (d'accords) :

Disposition adoptée de sons présentés dans un ordre invariable, dans la résonnance naturelle *(harmoniques)*. Les **positions diverses** des accords *modifient* leur caractère.

Prosodie (du grec prosodia) :

Chant qui s'ajoute à la prononciation courante d'une voyelle « cet accent, chez les Grecs comme chez les Latins, était *mélodique* : élévation puis retombée de la voix. La **prosodie** d'un vers était la quasi-mélodie qui résultait de la succession de ses voyelles : accentuées ou non, et que Cicéron qualifiait de : *chant obscur* ». La *prosodie biblique* utilisait des sons **musicaux** bien différenciés.

Quinte (intervalle) :

Distance entre les deux extrêmes d'un groupe de cinq notes conjointes ; ex: do-sol ou mi-si (s'énonce dans l'ordre ascendant).

Quarte :

L'intervalle de Quarte est formé par les deux extrêmes d'un groupe de quatre notes conjointes ; ex : do-fa, ou sol-do (énoncées dans l'ordre ascendant).

Résolution :

Parlant d'*appoggiature* ou de *mélisme* : retour au degré constitutif dont ils *dérivent*, en tant que *« notes ajoutées »*.

Seconde (intervalle) :

Deux « notes » voisines ; ex : do-ré ou sol-la.

Sensible (note) :

C'est le nom donné au 7ème degré de notre mode mineur (classique) chromatique * ; la seconde augmentée * qui le caractérise plaçant ce 7ème degré à distance de « seconde mineure * de la Tonique * », (1/2 ton). Ainsi rapprochée de la tonique, la note sensible subit son attraction, et se résoud par son enchaînement à cette note principale du mode.

Sous-dominante :

Nom donné au *4ème degré d'un mode* (dans la théorie classique) parce qu'il est effectivement placé **sous** la dominante (l'un des trois degrés principaux : **tonique, dominante, sous-dominante).**

Syllabique (prosodie) :

Dont les sons *accusent* les syllabes. Rarement, pourtant, deux ou trois sons se succédant dans le temps imparti à celle-ci (mélisme *).

Tempérée (échelle) :

Dont les degrés, fixés *théoriquement* par les rapports *numériques* sont groupés et égalisés en leurs distances par le **Tempérament.**

Temps fort (rythmique, métrique) :

Est considéré « fort » le **1er temps** des mesures à deux ou trois temps ; les 1er et *3ème temps* de la mesure à 4 temps (le 1er prévalant toutefois).

Teneur :

Nom ancien, équivalent au terme *« dominante * »* employé dans notre théorie classique.

Tessiture :

Situation d'ensemble des sons d'une voix, d'un instrument, *dans l'échelle * sonore.*

Tétracorde :

Dénomination théorique d'un groupe de quatre notes conjointes, (ascendantes ou descendantes) avec leur espacement caractérisé par le **mode** * et son *genre* déterminé.

Tierce (intervalle) :

Distance entre deux degrés, séparés par un seul autre, dans l'ordre naturel ; ex : do-mi.

Ton (distance sonore) :

Espacement *normal* entre deux degrés conjoints * – dénommés pour cela différemment – (apprécié par l'oreille, et justifié par les relations du nombre).

Ton (structure) :

Nom donné à un mode * lorsqu'il se situe sur des degrés définis (théorie classique). Ex : **ton** de *sol majeur* (sol, 1er degré d'une gamme de *mode majeur*).

Tonalité :

Théorie de la relation entre les sons musicaux « tons », compte tenu des *rapports vibratoires* et de l'appréciation de l'oreille. Ce mot peut aussi être employé comme synonyme de « ton » * (lorsque ce mot signifie *structure*).

Tonique :

Note principale d'un mode * : centre attractif de sa structure particulière – qui lui confère son caractère (son éthos *). Par la tonique se termine ordinairement la mélodie (d'où son synonyme ancien : *finale*).

Unisson :

Le *même* son, produit par deux ou plusieurs voix (ou instruments).

Vocalisée (prosodie) :

Elle est nettement *ornementale*. La syllabe peut être le support d'une longue suite de sons : tels les *« alleluia »* du chant grégorien.

INDEX

Abdias le normand 471.
Abraham 32, 149.
Abréviations (cf. Clé).
Académie (cf. Lévites).
Académie de Tibériade (cf. Ecole de...).
Accadien 400.
Accents de cantilation (cf. signes ; cf. notations) 441.
Accent verbal (cf. ponctuation ; cf. rythme ; cf. notations neumatiques) 78, 79, 80, 98, 99, 102, 164.
— et cantilation reconstituée 263, 264, 388, 389.
Accent tonique (cf. rythme).
Accentuation 253.
Accompagnement (des psaumes) (cf. instrumental).
Accords 297, 386, 420, 423, 425.
Acoustique 147, 148.
Ad cantus 79, 98.
Algazi (L.) 113 etc. etc.
Altérations 235, 238, 244, 362.
Ambitus 300.
Amos 137.
Antiphonie 422.
Appoggiature (cf. notes ajoutées).
Aqiba (Rabbi) 108.
Araméenne (langue) 114.
Arche d'alliance 132, 135, 138, 415, 416, 421.
Aristarque de Samothrace 80.
Aristophane de Byzance 79, 101.
Aristote 103
Aristoxène de Tarente 94, 103.
Arpégé (jeu) 423, 426.
Asaph 108, 160.
Ascher (Aaron b.) 67, 96, 122, 123, 127.
(Moïse b.) 67, 122, 123, 125.
Aurélien de Réomé 79.

Babylone 159.
Babylone (retour de) 139, 140.
Babyloniennes (tablettes) (cf. tonalité).
Bergson (H.) 304.
Bible 14 ;
— rédaction 13, 18, 19, 39, 140, 146, 158 ;
— manuscrits (de la) 66, 85, 109, 122, 140, 181, 313, 440 ;
— éditions (de la) 57, 313, 439.

Cadence (mélodique) (cf. cant. reconstituée ; cf. tonalité).
(rythmique) (cf. rythme) 263, 389, 390.

Canaan (cf. musique cananéenne) 31, 32.

Cantilation 135, 161, 209, 420.

Cantilation reconstituée (cf. Clé ; cf. harmonie sous-entendue ; cf. modes ; cf. expressivité ; cf. tonalité ; cf. rythme ; cf. mélodie).
— caractéristiques 16, 25, 70, 109, 143, 163, 168, 269 à 271, 297, 300, 301, 304, 316, 317, 320, 321, 330, 341, 353, 358, 381, 386, 387, 388, 392, 403, 416 à 419, 420, 427 ;
— et témoignages bibliques 17, 23, 131, 132 à 143, 317, 414 à 419 ;
— preuves d'authenticité 24, 63, 65, 68, 115, 121, 126, 127, 145, 146, 149, 150, 152, 174 (réminiscences internes) 142, 143 ;
— et cantilations synagogales 68, 158, 167 à 174, 271, 284, 292, 463, 464 ;
— et plain-chant 162, 171, 172, 397 ;
— et chironomie 104 à 107, 110, 151, 152 ;
— et musiques diverses 50, 146, 149 à 151, 208, 233, 238, 243, 271, 304, 307, 308, 312, 358, 382, 397, 421 à 423.

Cantilations synagogales (cf. cant. reconst. ; cf. chironomie).
— caractéristiques 14, 15, 159, 160, 161, 163, 167, 174, 269, 271, 466 à 472 ;
— sources présumées 14, 15, 18, 40, 69, 156 158, 165, 167 à 174 ;
— historique 18, 68, 154, 157 à 161, 167, 461, 462, 471, 472 ;
— et notation de Tibériade 19, 55, 70, 119, 174, 175, 292, 461 à 472 ;
— et plain-chant 161, 162, 172, 173.

Cantique des Cantiques 13, 372.

Cantiques de David 137, 140.

Cantique des degrés 401.

Cassien (J.) 101.

Césure 225, 297, 309, 316, 373, 392.

Chanson 397.

Chant obscur 80.

Chantres (cf. Lévites ; cf. hazan) 158, 269.

Chants (cf. musiques).

Chants (Livre de) 136.

Cicéron 80.

Clément d'Alexanndrie 162.

Cohen (A.) 145 etc. etc.

Chironomie — généralités 20, 22, 23, 89, 90, 91, 93 à 98, 100, 104, 105, 107, 108, 126, 151, 211 ;
— égyptienne 91, 104, 179.
— grecque 91, 92, 98, 101 ;
— hébraïque 96, 102, 108, 109, 110, 120, 159 ;
— et plain-chant 93, 95, 100, 102, 105, 152 ;
— comparaisons 92, 104, 152, 164 ;
— et notations 22, 23, 24, 77, 92 à 100, 106, 197 ;
— et notations de Tibériade 23, 102, 105, 106, 110, 120, 193 ;
— et cantilation reconstituée 23, 105, 106, 107, 126, 151, 164, 316 ;
— et cantilation synagogale 96, 164.

Chironomiques (signes) 100, 101, 109, 179, 180.

Chromatisme (cf. tonalité ; cf. mode).
— généralités 162, 208, 210, 238, 302 ;
— et cantilation reconstituée (prosodie) 235, 242, 302 ; (psalmodie) 330, 351, 352 ;
— comparaisons 302.

Clé de déchiffrement (cf. cantilation reconstituée ; cf. rythme ; cf. tonalité ; cf. mode ; cf. signes).
— fondement expérimental 16, 217, 223, 224, 241, 242, 244, 249, 250, 253, 254, 327 à 330, 333 à 340, 342 à 345, 347, 356, 358 ;
— remarques d'ensemble 49 à 59, 220, 315, 327, 333 à 346 ;
— abréviations 224, 251, 253, 254 ;
— critères techniques 16, 18, 24, 54 à 56, 190, 191, 251, 252, 255, 256, 271, 284, 291 à 293, 313, 439, 441 à 444 ;
— confirmations historiques 24, 47, 51, 68, 113 à 121, 149 à 151, 244, 245, 263, 284, 330, 439 à 441, 444.

Combarieu (J.) 96 etc. etc.

Culte israëlite (cf. Hébreux).

Cunéiformes (tablettes) (cf. tonalité).

Cyrill 92.

Cymbales 132, 137, 140, 414 à 416.

Cythare 415.

Cyrus 140, 159.

David 23, 36 à 38, 108, 131, 132, 135 à 140, 151, 152, 317, 414, 416 421.

Décryptage (cf. clé de déchiffrement).

Denis de Thrace 80.

Dénomination (des valeurs) (cf. signes ; cf. notations de Tibériade).

Derenbourg (J.) 189, etc. etc.

Dhorme (E.) 152, etc. etc.

Diaphonie 423.

Diatonique (échelle, mode) 162, 207, 208, 226, 243.
Diatonisme (cf. tonalité) 148 à 150, 207 à 210, 238.
Dichotomie 70, 189.
Dominante (le 5e degré) (cf. notes tonales) 225, 297, 308, 309, 423.
Dominante - tonique (cadence) 387, 424.
Duchesne - Guillemin (M.). 150 etc. etc.
Echelle tonale (cf. diatonique ; cf. chromatique ; cf. modalité ; cf tonique).
— cantilation reconstituée 226, 229, 230, 243, 379, 436 ;
— musiques diverses 147 à 150, 162, 207 à 209 ;
— défective 149, 226, 330, 351.
Ecole de Tibériade (cf. Massocrètes).
Elégie de David 136.
Ephrem (saint) 83, 262.
Ethique 245, 435.
Ethnomusicologie 94.
Ethos (cf. expressivité ; cf. modes).
Etymologie (cf. signes de cantilation).
Expressivité (cf. clé de déchiff. ; cf. critères d'authenticité).
— généralités 103, 147, 151, 355, 379.
— cantilation reconstituée 126, 226 (prosodie :) 251, 267, 299, 300, 304, 305, 306, 321 (psalmodie :) 351, 352, 353, 393, 427 à 436 ; (comparaison :) 148 à 151, 213, 214, 245, 261, 306.
Ezéchias 138.
Ezéchiel 37, 140.
Ezra 18, 38, 67, 140, 141, 145, 151, 195.
Finale (cf. tonique).
Fleischer (O.) 92, 99 etc. etc.
Flexe 165.
Flûte 208, 416, 417.
Foi (spécifique des Hébreux) (cf. Hébreux) 433 à 436.
Forme (cf. mélodie ; cf. syntaxe).
Gevaert (F. A.) 131 etc. etc.
Grammairiens 194.
Grecque (langue) 163.
Grégoire Ier 78, 84, 180.
Gruppetto 287.
Guignebert (C.) 167, etc. etc.
Hallel 158.
Harmonie 214, 225, 386, 387, 424.
— sous-entendue, psalmodie reconstituée 109, 143, 387, 420 à 426.

Harmonique (accompagnement ... des musiques antiques) 90, 107, 209, 420, 423, 426 ;
Harmoniques (naturels) 424.
Harpe (cf. instruments de David) 132, 136, 144, 414 à 416, 420 à 422.
Hébraïque (langue) 114, 158, 370.
Hébreux (cf. vie culturelle).
Hellénistes 38.
Hémistiches 225, 227, 228, 270, 330, 403.
Héraclite 147.
Hérode 144.
Hétérophonie (cf. harmonie) 90, 423.
Hickmann 90 etc. etc.
Hiéroglyphes 91.
Hoeg (C.) 99 etc. etc.
Hymnes 83, 101, 150, 182, 212, 262, 319.
Incises (terminaison des) 306 à 309, 391.
Instrumental (accompagnement) (cf. psaumes ; cf. harmonie sous-entendue) 153, 414, 416, 420 à 426.
Instrumental (timbre) 415 à 420.
Instruments de musique (cf. instrumental).
— antiques 136, 148, 148, 207, 421, 423 ;
— des Hébreux 132, 133, 135, 136, 140, 144, 148, 316, 414 à 416, 421 ;
— cultuels de David 16. 37, 136 à 138, 153, 413, à 422 ;
— de la chrétienté 162.
Interprétation (des notes ajoutées) 309, 315, 316 ; (des exemples musicaux :) 219 (données essentielles).
Isaïe 139.
Islam 124.
Ison 423, 424.
Jacob 31, 32.
Jean de Damas 95, 98, 100, 109.
Jéroboam 138.
Jésus (Christ) 161.
Jésus ben Sira 39
Joas 138, 151.
Josaphat 138.
Joseph 32.
Josèphe (Flavius) 144, 167, 416.
Juifs (cf. vie cultuelle).
Kinnor (cf. lyre).
Laban 31.

Latine (langue) 163.
Lelong (Père) 13.
Letteris 439.
Lévita (E.) 195 etc. etc.
Lévites (chantres) — généralités 17, 22, 25, 151 à 154, 179, 180, 183.
— avant la royauté 135, 136 ;
— pendant la royauté 13, 14, 23, 36, 37, 108, 131 à 133, 137 à 141, 151 à 154, 160, 414, 421, 422 ;
— période du second Temple, 38, 39, 140, 141, 144, 145, 159, 162, 166, 167 ;
— après la dispersion 17, 40, 173.
Lied 395.
Litanie 212, 319, 320, 397.
Luth 415, 419.
Lyre (cf. instruments de David) 31, 132, 144, 414, 415, 416, 421 à 423.
Machabey 80, etc. etc.
Magadis 421.
Maïmonide 188.
Manuel du Lecteur 189 etc.
Manuscrits de la Bible (cf. Bible).
Manuscrits de la Mer Morte 22, 109,180.
Mar Natronaï 68, 122.
Martyries 81.
Maskil (cf. Psaumes).
Massorah 440.
Massorètes 18, 20, 21, 41, 66 à 69, 84, 122 à 124, 127, 180, 195, 313, 441.
Mayer-Lambert 114, etc. etc.
Mélismes (cf. notes ajoutées) 52, 81, 83, 101, 107, 256, 290, 309, 314, 316, 342, 346, 351, 371 à 373, 389, 391 à 394, 430.
Mélodie (configuration de la).
— cantilation reconstituée (cf. mode ; cf. expressivité 312 à 316 ; (prosodie :) 253, 300, 301, 316 à 322, 436 ; (psalmodie :) 382 à 386, 391 à 392, 420, 422, 426, 430 à 436 ;
— accompagnement sous-entendu 416 à 425 ;
— chœurs sous-entendus 407 à 413 ;
— thématique - forme 317 à 322, 380, 395 à 399, 403 à 406, 426 ;
— prosodie et psalmodie comparées 209, 210, 424, 436 ;
— musiques diverses 209, 210.
Méteg 440.
Métrique (cf. rythme) 263, 264.
Mikhtan (cf. Psaumes).
Mime 91.
Mizmor (cf. Psaumes) 413.
Modale (neutralité) 362, 363.

Modales (notes) 355, 379.

Mode (cf. diatonique ; cf. chromatique ; cf. tonique ; cf. expressivité) 149, 150, 163, 207 à 210.

Mode (détection du) — cantilation reconstituée (prosodie :) 50, 149, 233 à 245, 299 à 301, 303, 357 ; (psalmodie :) 51, 330, 351 à 365 ; (changement de :) 359 à 361, 382.

Modes — musiques antiques 148 à 151, 207 à 209, 212, 213, 238, 241, 243, 244, 302, 303, 355.
— du plain-chant 209, 245, 302.
— comparaisons 245, 302, 351, 353 à 355, 361.

Modulations 208, 244, 297, 382.

Moïse 18, 32, 68, 135.

Monodie 209, 225.

Monteverdi 214.

Morphologie (cf. signes).

Mots inexpliqués (de la Bible) 363 à 365, 400 à 402, 418 à 420.

Musicologie 244.

Musique cultuelle des Hébreux — généralités 13 à 15, 31, 37 à 39, 49, 173, 211, 420 ;
— hypothèses 15, 42, 131, 133, 152 à 154, 212, 213, 421 à 423 ;
— sources 32, 35, 36, 133, 136, 149, 150 ;
— évocations Bibliques 38, 108, 109, 131, 133, 135 à 140, 151, 413 à 419.
— témoignages post-Bibliques 47, 145, 162 ;
— et chironomie 108, 109, 151, 152 ;
— et cantilation synagogale 153, 154, 158, 159, 162, 173, 174, 213 ;
— et autres musiques 148 à 151, 213.

Musiques diverses — Suméro - Accadienne 32, 34, 35, 147 à 150, 207 210, 319, 397 ;
— Egyptienne 32, 35, 90, 148, 163, 208, 210, 319, 397 ;
— Cananéenne 36 ;
— Grecque antique 39, 101, 103, 207, 208, 245, 302 ;
— antiques en général 79, 80, 89, 93, 94, 98, 100, 102, 104, 147 à 149, 151, 174, 182, 207 à 214, 243, 316, 317, 321, 330, 422, 423, 426 ;
— juive traditionnelle 51, 210, 238 ;
— et chironomie 93 à 110, 151, 152 ;
— médiévale 89, 209, 210, 214, 422, 423 ;
— occidentale 92, 93, 148, 175, 214, 271, 307, 382 ;
— instrumentale 90, 91, 212 ;
— chorale 92, 95, 108, 109, 317 ;
— comparées 211 à 214, 271, 307, 382, 422 ;

Nebel (cf. harpe).

Neghinot (cf. not. de Tibériade ; cf. signes) 113 à 417.

Néhémie 140, 141.
Neuma 98.
Nombre (cf. tonalité, principes).
Notation de « Tibériade » (cf. signes ; cf. clé ; cf. chironomie).
— particularités 42, 47 à 49, 53, 55, 57, 58, 63, 78, 82, 85, 115 à 121, 197, 217 ;
— et notations hébraïques antérieures 19, 21, 41, 64, 69, 71, 122, 127, 187, 188, 196 à 198 ;
— et notations diverses 19, 64, 71 à 74, 77, 80 à 82, 117, 179, 180, 250, 256, 287 ;
— interprétation exégétique 19, 21, 67, 122, 123, 187 à 194, 196 à 199, 441, 470 ;
— sources présumées 17, 18, 20 à 24, 41, 65 à 67, 69, 83 à 85, 97, 109, 110, 113 à 119, 121 à 127, 179 à 181, 313 ;
— commentaires 21, 41, 66 à 68, 71, 77, 120 à 125, 180, 181, 187, 188, 192 à 194, 197, 198, 199, 470 ;
— valeur musicale (cf. clé) 15, 16, 47, 63, 66, 68, 69, 81, 83, 84, 113, 115, 116 à 119, 121, 122, 126, 180, 187, 190, 193, 199, 217, 244, 249.
Notations diverses — généralités 77, 93, 245 ;
— Byzantines 19, 20, 22, 71 à 74, 76, 81, 84, 109 ;
— Egyptienne 91, 180.
— Grecque 50, 74 à 77, 80, 82, 83, 94, 107, 210, 212, 239, 244, 287.
— Hébraïques antérieures 18, 20, 21, 69 à 71, 73, 76, 77, 102, 127, 159, 181, 196 à 198 ;
— neumatiques 20, 64, 76 à 83, 94, 97 à 102, 197 ;
— diverses 49, 109, 117, 179, 180, 245 ;
— et chironomie 20, 92, 96, 98 à 100, 197 ;
— ekphonétique (cf. Byzantine).
Note ajoutée (cf. mélismes) 52, 253, 309 à 311, 314, 316, 391, 392 ;
— résolution 315, 316, 342, 391, 392, 447 à 457.
Note (sensible) 51, 241, 305, 330, 351, 384.
Notes (modales) (cf. mode).
Notes (tonales) (cf. tonalité).

Octave 230, 421, 422, 424.

Patriarches 31, 32, 138, 415.
Pentateuque 135.
Philistins 416.
Philologie 93, 97.
Philon d'Alexandrie 32, 167.
Phonétique 219.

Plain-chant (cf. rythme ; cf. tonalité ; cf. mode).
— particularités 40, 98, 100, 101, 103, 161 à 165, 175, 209, 210, 212, 213, 261, 397, 424 ;
— sources 14, 40, 78, 83, 84, 94, 102, 104, 161 à 165, 171, 174, 231, 261 ;
— et cantilations synagogales 162 163, 171 ;
— et cantilation reconstituée 162, 163, 164, 171 ;
— et chironomie 164.

Platon 92, 103.

Plectre 414.

Points (voyelles) (cf. signes vocaliques).

Pollux 92.

Polyphonie 225, 423, 425.

Ponctuation (et musique) (cf. accent verbal) 19, 51, 70, 101, 174, 307, 315, 316.
— sources 80 ;
— et cantilation 51, 125.

Prononciation (de l'Hébreu) 219.

Prosodie 261 ;
— biblique (cf. 2e partie, livre I et sous-classif.).

Psaume — Psalmodie — généralités 13, 109, 136, 153 ;
— biblique (cf. 2e partie, livre 2 et sous-classif.).

Ptolémée 24, 95, 98, 109.

Pythagore 147.

Qaraïtes 123, 124.

Qumran (cf. manuscrits).

Rabbanites 124.

Rachi 96.

Refrain 163, 319, 397, 404.

Renan (E.) 182, etc.

Romain Rolland 26.

Rythme — généralités 54, 126, 210, 212, 261, 262, 263 ;
— de la cantilation reconstituée 54, 126, 253, 261, 264, 320 ; (prosodie) 54, 233, 249, 257, 259 à 271, 305 à 312, 369, 376 ; (psalmodie) 54, 55, 369 à 376, 426 ;
— métrique psalmodie 164, 369 à 376, 388 à 394 ;
— prosodie et psalmodie comparées 369, 388, 389 ;
— des cantilations synagogales 167 ;
— du plain-chant 164 ;
— de la musique Grecque 126, 164, 167, 211, 262, 263, 375 ;
— musiques diverses 210, 261, 263 ;
— en l'absence de signes 210, 211, 261 à 271 ;
— comparaisons 265, 269, 305, 306, 369, 373.

Rythmique (cadence) 242, 307, 390, 429.

Salomon 420, 421.
Sappir (rabbin J.) 96, 189.
Saül 36, 414, 416.
Schaeffner (A.) 94, etc. etc.
Scribes 145.
Selah 364, 365.
Septantes 413, 418.
Serugin 70, 124.
Shigayon (cf. Psaumes).
Shofar 132.
Signes décryptés (cf. clé ; cf. not. de Tibériade) 14, 59, 179 ;
— dénominations 20, 41, 113 à 115, 121, 179, 197, 230 ;
— étymologie 24, 113 à 121, 230 ;
— morphologie 118 à 121, 229, 249, 250, 254, 255, 277, 280, 282, 284, 286 à 288, 329, 337, 343, 345 ;
— remarques d'ensemble 249 à 256, 261, 312 ;
— système prosodique (signes inférieurs) 221 à 230, 251, 252, 307, 312 ; (signes supérieurs) 247 à 257, 309, 312, 414 ; (signes supérieurs composés) 273 à 291, 309, 340, 341, 391, 392 ;
— système psalmodique (signes inférieurs) 327 à 330 ; (signes supérieurs) 333 à 339 ; (signes supérieurs composés) 339 à 346.
Signes vocaliques 39, 66, 288.
Silences 269 à 271, 373 à 376.
Sistres 132, 133.
Solesmes (Bénédictins de) 245.
Solmisation 74.
Spanier 122.
Stiques 403.
Strophes 393.
Structure (cf. mode).
Sumérienne (cf. musique).
Syllabique (temps) 309, 369, 371 à 373, 388, 392.
Synagogue 154, 157, 159 à 161, 167.
Synagogue (grande) 145.
Syncope 310, 311.
Syntactique (cf. cantilations synagogales) 266.
Syntaxe musicale (cf. expressivité).
— cantilation reconstituée (prosodie) 233 à 245, 303 à 307, 311, 317 à 322 ; (psalmodie) 370 à 377, 436 ;
— musiques antiques 103, 211, 239 ;
— comparées 103, 163, 164, 179, 182, 211, 240 ;
— et syntaxe verbale 225, 233 à 239, 242, 243, 263, 269 à 271, 298, 300, 311, 320, 359, 373, 382, 383, 389, 393, 396, 404, 405, 407 à 413 426 à 436.

Talmud 22, 96, 108, 123, 124, 161, 181, 195.
Tambourin 31, 132, 133, 317, 320, 416.
Te'amim (cf. not. de Tibériade ; cf. signes) 14, 21, 67, 113.
Temple de Jérusalem 137, 139, 144, 157, 161, 167, 407, 415, 420, 421.
Tempo (des Psaumes) 391.
Temps (fort) (cf. rythme) 262.
Tessiture 422.
Thématique (cf. mélodie).
Thérapeutes 167.
Tibériade (Ecole de) (cf. Massorètes) 18.
Tonalité (cf. modalité ; cf. diatonisme) ;
— principes 147, 148, 207, 208, 303, 387 ;
— généralités 236, 238, 244, 304, 382 ;
— cantilation reconstituée 48, 126, 217, 225, 227, 229, 297 ; prosodie) 49, 297, 298, 303 à 305, 309 ; (psalmodie) 50, 379 à 381 ; (comparées) 379 ;
— cantilations synagogales 163 ;
— du plain-chant 162, 163, 209 ;
— des musiques antiques 147, 148, 149, 207 à 209, 236, 238, 308.
Tonique (ou finale) 49 à 51, 53, 162, 163, 209, 224, 228, 229, 233, 297, 305, 307, 330, 351, 379, 381, 387, 397, 423, 441.
Tradition (musicale orale) (cf. cantil. synagog.) 75, 84, 233, 238, 463 à 466, 468 à 472.
Traduction (du texte hébreu) 114, 234, 429.
Transcription (de l'Hébreu) (cf. translitération).
Transcription (musicale) 219, 233, 251, 253.
Translitération (de l'Hébreu) 218.
Triangle 317.
Troubadours 214.

Unisson 421, 422, 424.

Valéry 304.
Vie cultuelle (Sumer, Egypte) 35 ; (chrétienté :) 162 ;
— Israël (cf. Lévites) (avant la captivité de Babylone :) 35, 37, 416, 422 ; (pendant et après la capt. de Babyl. :) 140, 144, 145, 157, 159, 166, 167 ; (après la destruction du second Temple :) 124, 125, 127, 157, 158, 159, 161.
Vocalise 101, 126, 163, 210.

Weil (G. E.) 198, etc. etc.
Werner (E.) 109.

Xénophon 91.

Zaccaï (rabbi b.) 157.
Zorobabel 140.

RÉFÉRENCES COMPLÉMENTAIRES BIBLIOGRAPHIQUES

Arié (Gabriel), Histoire Juive, Paris, Les Editions du monde moderne, 1926.
Aron (Robert), Histoire de Dieu – Le Dieu des origines, Paris, Librairie académique Perrin, 1964.
Bible (Hébraïque), révision Zadoc Kahn, Paris, Colbo, 1967.
Bible (révision E. Dhorme), Paris, Gallimard, 1959.
Bergson (Henri), Les deux sources de la morale et de la religion, Paris, Presses Univer-versitaires de France, 1967.
Bescond (Dom J. A.), Le Chant grégorien, Paris, Buchet-Chastel, 1972.
Cohen (A), Le Talmud, Paris, Payot, 1933.
Combarieu (J.), Histoire de la Musique, Paris, Armand Colin, 1930.
Duchesne (L.), Origines du culte chrétien, Paris, De Boccard, 1925.
Dictionnaire de la Bible, Paris, Letouzey et Ané, 1928.
Encyclopédie de la Musique, Paris, Delagrave, 1921.
Encyclopédie de la Musique, Paris, Fasquelle, 1961.
Fleischer (Oskar), Neumen-studien, Leipzig, 1895.
Gevaert (Fr. A.), Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité, Gand, 1875.
Guignebert (Charles), Le monde juif vers le temps de Jésus, Paris, Albin Michel, 1969.
Hickmann (Hans), Miscellanéa Musicologica, Le Caire, 1949.
Hickmann (Hans), La Chironomie dans l'Egypte pharaonique : Bulletin de l'Institut d'Egypte, T. 83, Berlin, 1958 ; Problème de la notation musicale dans l'ancienne Egypte : Bulletin de l'Institut d'Egypte, T. 36, Session 1953-54, Berlin 1954.
Histoire de la Musique, Paris, Gallimard, 1960.
Hoeg (Carsten), La notation ekphonétique, Copenhague, 1935.
Idelssohn (A. Z.), Hebraisch Orientalishen Melodienschatz, Berlin, 1929.
Jeans (Sir James), Science et Musique, Paris, Hermann, 1939.
Kahlé (P.), The Caito Geniza, Oxford, 1959, 2ème édit.
Larousse de la Musique, Paris, Larousse, 1957.
Machabey (A.), Genèse de la tonalité musicale classique, Paris, 1955.
Machabey (A.), La notation musicale, Paris, P.U.F. (Que sais-je) édition de 1960.
Mayer Lambert, Traité de Grammaire hébraïque, Paris, Leroux, 1938 (2ème édition : Hildesheim, 1971)
Musique des origines à nos jours (La), Paris, Larousse, 1946.
Nahon (Gérard), Les Hébreux, Paris, Ed. du Seuil, 1968.
Paléographie musicale, Solesmes, 1900.
Parrot (André), Sumer, Paris, Gallimard, 1960.
Paroissien Romain, Paris, Desclée.
Pincherle (Marc), Histoire illustrée de la Musique, Paris, Gallimard, 1959.
Renan (Ernest), Histoire du Peuple d'Israël, Paris, (réédition) Calmann Levy, 1953.
Romain Rolland, Musiciens d'Autrefois, Paris, Hachette, 1908.
Schaeffner (André), Origines des instruments de Musique, Paris, Mouton, 1968.
Thieberger (Frédéric), Le roi Salomon et son temps, Paris, Payot, 1957.
Tournay (R.), Les Psaumes, Paris Editions du Cerf, 1955 (2ème édition).
Weil (Gérard E.), Elie Lévita, Leiden, Brill, 1963.
Wolley (Sir Léonard), Abraham, Paris, Payot, 1949.

L'OPINION DES PLUS ÉMINENTES PERSONNALITÉS

ISRAEL ADLER
Directeur du Centre d'Etude de Musique Juive
Université de Jérusalem

July 11, 1973.

(...) J'étais très impressionné par votre interprétation musicale des textes bibliques. C'est de la très belle musique, et je vous en félicite de tout cœur. Vous avez réussi, en prenant pour base le rôle d'interponctuation des accents bibliques (les te'amim), de créer des lignes mélodiques qui s'adaptent au texte de la manière la plus parfaite. Vos efforts de faire connaître et diffuser cette belle musique méritent les meilleurs appuis.

●

Tony AUBIN
Professeur de Composition au Conservatoire National Supérieur de Paris
Membre de l'Institut de France.

Paris, 21 Mai 1974

(...) retraçant le processus de votre découverte, vous donnez une vue réelle de la théorie antique de la musique, laquelle, faute d'exemples concrets, apparaissait nébuleuse et contradictoire.

Mais aussi, les œuvres que vous présentez témoignent d'un art parvenu à un haut degré d'expression qui résiste – il est curieux de le constater – aux contraintes formelles imposées par la formulation gestuelle de la musique, qui prévalait dans l'antiquité.

Votre intéressante étude historique met ces faits en lumière, et apporte un support rassurant à toutes les spéculations déterminantes qui aboutissent à cette restitution. Notamment les dénominations des valeurs symbolisées par les signes que vous avez décryptés, et dont l'étymologie confirme, indiscutablement, votre clé.

●

M. M. DAVY
Agrégée es-lettres — Philosophie.

20/1/75

(...) J'ai communiqué comme convenu votre excellent ouvrage à Robert Aron ... il a été passionné, et il vous offre d'en rédiger la préface.

Je suis heureuse de vous apprendre cette bonne nouvelle.

●

Norbert DUFOURCQ
Musicologue – professeur d'histoire de la musique au
Conservatoire National Supérieur de Paris.

Paris, 13 Novembre 1972.

Fort douée pour la recherche, mon ancienne élève Suzanne HAIK VANTOURA s'est attachée à l'un des problèmes les plus épineux de la musicologie antique : déchiffrer la notation musicale hébraïque, telle qu'elle s'est conservée dans la Bible au cours des

siècles ; tenter une reconstitution des échelles employées ; expliquer le système de la prosodie biblique qui entraîne celui de la musique notée ; découvrir les deux systèmes musicaux complémentaires – signes inférieurs, signes supérieurs –, et par là même projeter une lumière neuve sur certains signes évoquant tonique, dominante et sous-dominate ; montrer que certains de ceux-là sont interdépendants ; puis, à l'aide de cet arsenal, reconstituer la cantilation telle qu'elle nous arrive des profondeurs d'un lointain passé, une cantilation originelle qui laisse de côté les déformations qu'elle a subies au cours des siècles ...

On aperçoit l'immense travail fourni par l'auteur, qu'anime une science à l'égal de son énergie. Le tout aboutit à la restitution d'une mélopée dont la grandeur, la sérénité résultent – même si certains mélismes se superposent, même si certains accents dynamiques l'habillent – d'une simplicité étrange autant qu'émouvante, d'une sobriété et d'une efficience à nulle autre pareille.

•

Marcel DUPRÉ
Membre de l'Institut.
Ancien Directeur du Conservatoire National Supérieur de Paris.

19 Février 1971.

Ma chère Suzanne,

C'est avec le plus profond intérêt que j'ai écouté l'enregistrement de la merveilleuse musique que vous avez reconstituée pour les Psaumes de la Bible. J'ai admiré l'harmonie intime entre les paroles et la musique qui expriment, tour à tour, la foi ardente et l'espérance avec des accents émouvants qui touchent le cœur. Elle annonce le plain-chant. Vous avez fait là un travail qui mérite l'admiration. La mienne vous est acquise.

Bien affectueusement à vous.

•

Maurice DURUFLE
Compositeur – Professeur d'Harmonie au
Conservatoire National Supérieur de Musique.

Paris 28 Novembre 1973.

Le travail considérable fourni par Suzanne Haïk Vantoura pour reconstituer ces mélopées à partir des signes accompagnant les textes bibliques mérite toute notre admiration. Grâce à ces échelles très particulières, ces mélodies prennent un accent étrange et émouvant. C'est de la très jolie musique, d'une grande expression mystique.

•

Henri DUTILLEUX
Compositeur – Professeur de Composition au
Conservatoire National Supérieur de Paris.

Paris, le 9 Mai 1974.

La démarche entreprise par Suzanne Haïk Vantoura en vue de retrouver la clef de la notation musicale hébraïque à partir des signes qui accompagnent le texte biblique est particulièrement passionnante et émouvante.

Il faut admirer la patience et la foi avec lesquelles cette remarquable musicienne a su accomplir une tâche aussi ambitieuse. L'instinct et la raison, la science, la sensibilité et l'intelligence l'ont également soutenue dans ses recherches, et s'il y a toujours – par définition – une part de spéculation dans ce genre de démarche, comment ne pas être sensible à la troublante poésie qui imprègne les textes musicaux, les rapproche si harmonieusement des textes littéraires et leur confère un tel accent d'authenticité ?

●

Rolande FALCINELLI
Compositeur — Professeur d'orgue et d'improvisation au Conservatoire National Supérieur de Paris.

21 Mai 1972.

Il est difficile de concevoir la somme de courage, de patience, de déduction, d'intelligence musicale, dont a dû faire preuve, depuis tant d'années de tenaces recherches, Suzanne Haïk Vantoura, pour mener à bien la tâche écrasante de la découverte de la clef nous restituant la musique de la Bible.

Mais, indépendamment de l'admiration que suscite cet immense travail, un authentique musicien ne peut être que stupéfait, bouleversé même par la surprenante interpénétration du texte et de la musique ; ils se complètent si intimement, se magnifiant l'un l'autre que la musique donne l'impression d'avoir été, elle aussi, « révélée ».

Aucun, parmi les plus grands musiciens dramaturges de génie, n'ont dépassé, dans la déclamation, la « vérité musicale » contenue dans ces textes mélodiques, aussi variés que les textes bibliques eux mêmes.

(...) Je souhaite que cette œuvre trouve la compréhension complète de ceux qui se donneront la peine de la pénétrer, et qu'elle puisse être rapidement divulguée. Nul doute que, par la puissance suprahumaine de la vraie musique, elle apporte une compréhension plus profonde de chaque parole de la Sainte Bible.

C'est mon vœu le plus cher.

●

Bernard GAVOTY
Critique musical
« Clarendon » du Figaro
Membre de l'institut de France

Le 7 Juin 1975

(...) Recherchant la signification des indications musicales qui accompagnent le texte de la Bible juive, vous avez été amenée à décrypter ces symboles. Comme Champollion, face aux hiéroglyphes, vous avez cherché la clé de l'énigme. A force de tâtonnements, de comparaisons, d'hypothèses l'une après l'autre vérifiées, vous avez rétabli le sens musical de ces signes énigmatiques. Et voilà qu'aujourd'hui, vous nous proposez des exemples de ce que put être, bien avant la musique hellénique, celle des temps bibliques. Du coup se trouve reléguée l'hypothèse, si longtemps en vigueur, d'une musique à jamais perdue, parce que transmise uniquement de bouche à oreille durant des siècles.

Humble et fascinante, telle nous apparaît cette musique exhumée du fond des âges, vieille de plusieurs millénaires, contemporaine de l'épopée du peuple élu. La parenté de ces cantilènes avec certaines expressions grégoriennes avant la lettre – avec, d'autre

part, des mélismes indiens, établit un lien de parenté entre la musique occidentale et la musique extrême-orientale. Découverte capitale et féconde – peut-être l'une des plus importante du demi-siècle. La musique universelle aurait-elle une source unique ?

•

Yvette GRIMAUD
Chargée d'enseignement à l'Université - Paris VII, et à l'Ecole d'Anthropologie.

Paris, le 1er Juin 1972.

Vos recherches et transcriptions musicales sur la cantilation biblique vont beaucoup plus loin qu'un simple travail d'érudition ; elles répondent, en outre, aux exigences d'une époque qui tend à renouer, aussi directement que possible, avec sa réalité singulière – non point sous-jacente mais immédiate ; celle où les êtres, les événements, sont envisagés dans la profondeur de leur contenu ...

•

Michel HUGLO
Musicologue
Maître de Recherche au Centre National de la Recherche Scientifique.

(...) Votre ouvrage, qui témoigne d'une grande intuition et d'une longue patience pour arriver aux restitutions proposées, apporte des éléments nouveaux à ces questions sur lesquelles les discussions s'élèvent, faute de bases solides.

•

Jacob KAPLAN
Grand Rabbin de France.

... Ces « Neghinoth » (modulations) sont fort anciennes. Avec le temps, elles se sont plus ou moins modifiées selon les rites et les régions.

Madame Haïk Vantoura s'est donné pour tâche de les retrouver telles qu'elles ont été à l'origine et elle y a admirablement réussi. Restitué grâce à elle dans sa pureté première, ce chant hébraïque, tout pénétré de piété, est profondément émouvant, et éveille dans les âmes une vive ferveur religieuse.

•

Daniel LESUR
Compositeur – Inspecteur général de la Musique au Secrétariat d'Etat à la Culture.

23 Juin 1974

Comment ne pas être saisi d'émotion par ces chants qui remontent des âges et nous atteignent encore de plein fouet. Quiconque a conservé – ou retrouvé – le sens de la pureté monodique, se sent concerné.

Madame Suzanne Haïk Vantoura s'est attachée, avec un profond sens esthétique à rendre vie à cette musique, dont le corps, enserré de bandelettes, gisait immobile au long des froides galeries souterraines où s'enfouissent les civilisations.

Olivier MESSIAEN

Musicien profondément croyant, je ne puis qu'admirer la beauté des textes musicaux Bibliques reconstitués par Madame Suzanne Haïk Vantoura.

(...) La musique Biblique qui nous est présentée ici tient à la fois de la cantilène grégorienne et des modes semi-chromatiques de l'Inde (en beaucoup plus simple dans les deux cas). La musique Biblique étant antérieure à ces deux grandes traditions, il est profondément émouvant de pouvoir chanter ou entendre chanter le résultat de l'immense travail de Suzanne Haïk-Vantoura – qui, tel Champollion lisant enfin les hiéroglyphes Egyptiens – fait revivre un passé musical vieux de presque 3.000 ans.

•

Darius MILHAUD

Paris le 18 Octobre 1972.

Chère Madame Haïk Vantoura,

J'ai pris connaissance avec le plus vif intérêt de l'importante découverte que vous avez faite sur les signes de la cantilation biblique.

(...) Votre travail considérable mérite une large diffusion et je vous souhaite de réussir dans cette importante entreprise.

•

Marie-Louise GIROD PARROT
Organiste – Compositeur
Du même sentiment et avec la même appréciation
André PARROT
Membre de l'Institut de France

Le 25 Juin 1972.

(...) Cette musique est si belle que j'y pense sans cesse, car j'ai la certitude qu'elle représente la vérité.

Elle soutient le texte avec tant d'exactitude qu'il semble qu'il ne peut en être autrement.

Et tout cela sans aucune recherche d'effet mais avec une totale simplicité, dans un style tour à tour vigoureux, ou tendre.

(...) Elle apparaît ainsi comme la seule façon de chanter ces textes et quand on pense que ce naturel et cette aisance d'expression représente pour vous tant de recherche, de science et de travail, on ne peut que vous exprimer une très grande reconnaissance.

•

Henri SCHILLI
Grand Rabbin
Directeur de l'Ecole Rabbinique de France.

Il est très émouvant de ressaisir le fil qui nous relie au passé, en quelque domaine que ce soit. Mais il en est où la recherche est particulièrement ardue, surtout quand les documents du passé font défaut.

Cette constatation vaut notamment pour la cantilation des textes sacrés en langue hébraïque. Par la simple forme et la position des signes et des accents toniques,

Madame Haïk Vantoura a réussi à faire une découverte bouleversante. Les résultats de cette découverte sont d'autant plus remarquables que la prosodie des textes est scrupuleusement observée. Cette convergence entre la prosodie et la cantilation, légitime cette découverte. Nous félicitons, et c'est peu dire, Madame Haïk-Vantoura du succès qui a couronné ses patients efforts.

•

M. Mordechaï SETER
Prix Italia 1962
Prix de l'Etat d'Israël 1965

Etant compositeur Israëlien, connaissant l'Hébreu ainsi que les cantilations bibliques des différentes communautés Juives tant par l'ouïe que par ma pratique de compositeur, je peux attester mon profond étonnement et admiration devant le travail de déchiffrement accompli par Madame Suzanne Haïk-Vantoura des signes de cantilations de la Bible.

Son approche tout à fait personnelle des signes accompagnant le texte biblique l'a conduite aux résultats extraordinaires, tant pour l'exactitude de la transmission du contenu, que du point de vue purement musical.

Tout en s'écartant de la tradition orale de cantilation des différentes communautés, Madame Suzanne Haïk-Vantoura a réussi à former un tout organique, convainquant de par sa simplicité même.

•

Gérard E. WEIL
Professeur à l'Université de Nancy II
Chef de la Section Biblique au Centre National de la Recherche scientifique.

Chère Madame,

Vous avez souhaité à deux étapes de votre recherche mon avis scientifique sur l'œuvre que vous avez entreprise.

Dans la première phase, j'ai tenté de vous donner toutes les indications sur la valeur des signes de la cantilation hébraïque tels que nous les comprenons et tels que nous les étudions selon les règles édictées par les massorètes.

La monodie imposée par les massorètes est destinée à servir à la réalisation orale du texte pour le service sacré autant que pour l'étude, et prescrit en quelque sorte un découpage syntaxique intoné à la lecture, qui est post-imposé d'une façon contraignante. Le texte doit donc être lu selon une syntaxe prescrite qui empêche le lecteur traditionnaire de solliciter le texte autrement qu'à travers le moule qui lui a été imposé par le milieu socio-théologique qui a pris en charge la transmission du texte.

(...) Par une intuition toute personnelle, vous vous êtes séparée de l'interprétation traditionnelle des valeurs que nous donnons à ces signes et, vous éloignant du système des combinaisons que nous connaissons, vous les avez inscrits dans un système tout à fait nouveau pour nous, dont vous avez vous-même découvert la clé et fixé les valeurs mélodiques.

Au terme de votre travail, vous êtes revenue me voir pour m'en faire part et pour me permettre d'entendre les résultats que vous avez obtenus. Ils sont fort beaux et certaines monodies me font souvenir de mélopées entendues dans les communautés les plus lointaines de la Diaspora juive orientale. Je dois vous dire, Madame, que vous êtes très dangereuse pour le chercheur scientifique que je suis.

(...) Je ne puis que vous répéter toute l'admiration que j'éprouve pour votre art et pour votre sincérité, et vous remercier pour l'émotion artistique que vous m'avez donnée à l'écoute des chants nouveaux dont vous m'avez si aimablement apporté les prémices.

●

Rolande FALCINELLI
Compositeur
Professeur d'Orgue au Conservatoire National Supérieur de Paris.

Paris, le 30/9/73.

Après avoir attentivement étudié le cheminement de la pensée de Suzanne Haïk Vantoura, au cours de son extraordinaire périple nous révélant une vérité musicale endormie depuis des siècles ...

Après avoir éprouvé dans un sens musical évident, les différentes hypothèses qu'elle avançait et ce, toujours pour aboutir aux mêmes conclusions de syntaxe, (exigées par la nature de la musique et de l'esprit) auxquelles elle aboutissait elle-même ...

Après avoir compris que son interprétation de la clé redéchiffrée était d'une logique impeccable et que le résultat musical semble l'évidence même dans les deux systèmes, prosodique et psalmodique ...

J'en conclus que nous nous trouvons en face d'une structure musicale cohérente, belle, émouvante, sur tous les plans nécessaire à la réalité constructive de toute musique, à savoir : mélodie, modalité, rythmique, thématique même.

L'étonnante économie de moyens employés offre une telle densité et diversité d'expression, que le compositeur est profondément impressionné ...

●

Secrétariat d'Etat à la Culture (France)
Direction de la Musique
de l'Art Lyrique et de la Danse.
Marcel LANDOWSKI
Directeur

23 Octobre 1974

Le fait que Madame Suzanne Haïk-Vantoura ait pu trouver une clé permettant d'élucider le sens des accents qui accompagnent les textes de l'Ancien Testament et en déduire la restitution de la cantilation originelle, constitue un événement.

Ces chants de haute époque ont surpris par leur beauté les musiciens dans le même temps qu'ils recueillaient l'approbation des spécialistes.

TABLE DES MATIERES
ET DES ILLUSTRATIONS

INTRODUCTION 11

PREMIERE PARTIE
UNE DECOUVERTE MUSICALE FACE A L'HISTOIRE

Préliminaires I. De l'esprit présumé de la musique sacerdotale des Hébreux — de sa préservation possible en dépit de l'oubli 29

Chapitre I. Les signes de cantilation de la Bible hébraïque recélaient une musique insoupçonnée — exposé succinct de la clé de déchiffrement 45

Chapitre II. Une notation anachronique vu son efficacité exemplaire 61

Chapitre III. La chironomie, source des notations neumatiques, explicite la notation de Tibériade reconstituée et la conformation de la musique 87

Chapitre IV. L'étymologie des valeurs ancestrales symbolisées par la notation de Tibériade confirme, et la Clé musicale, et la forme des signes : l'ensemble n'a pu qu'être conçu globalement. 87

Chapitre V. La Clé fait renaître une musique liturgique brillante ... l'histoire n'en fait état que dans l'antiquité 129

Chapitre VI. Les cantilations traditionnelles ne sont que synagogales — de là leur insuffisance. De saisissantes coïncidences entre certaines d'entre elles (ainsi que le plain-chant) et la cantilation reconquise confirment l'authenticité de celle-ci 155

Chapitre VII. Conclusion : La musique qui renaît est antérieure à notre ère ; ainsi que les valeurs dénommées et les signes ;
— le message de cette restitution. 177

Complément. Une syntaxe théorique source de la notation de Tibériade ?
— c'était la thèse admise mais elle est insoutenable 185

DEUXIEME PARTIE
PROCESSUS DU DÉCHIFFREMENT

Livre I : LE SYSTEME PROSODIQUE

Livre II : LE SYSTEME PSALMODIQUE

Livre I

Préliminaires II. De la conformation très simple de la musique antique qui n'exclut pas l'hypothèse d'un art consommé 205

Chapitre I. Etude expérimentale de la notation musicale de la Bible. Remarques préalables — Analogie et complémentarité des deux systèmes qui la composent 215

Chapitre II. Le système prosodique — signes inférieurs 221

Chapitre III. Comment s'impose le mode 231

Chapitre IV. Signes supérieurs les plus simples : ce sont des notes subordonnées aux degrés constitutifs 247

Chapitre V. Du rythme de la prosodie biblique, en l'absence de notation 259

Chapitre VI. Les signes supérieurs composés : ce sont des mélismes aussi subordonnés aux degrés constitutifs ...
— Trois signes très rarement rencontrés dans le système prosodique.
Un ultime critère : le Décalogue 273

Chapitre VII. Syntaxe de la prosodie biblique 295

Livre II.

Chapitre I. Les sept signes inférieurs : une échelle restreinte à sept degrés. 325
Chapitre II. De la valeur des signes supérieurs 331
Chapitre III. Une modalité des Psaumes est peu variée 349
Chapitre IV. Une rythmique très plane, mais finement mesurée 367
Chapitre V. Syntaxe des Psaumes 377

Annotation Les garanties techniques dont s'entoure cette reconstitution 437

Appendice De la résolution des notes ajoutées selon la position précise des signes supérieurs. 445

Complément II. Les cantilations traditionnelles ne tiennent pas compte des signes 459

Lexique 473

Index 481

Index bibliographique 494

L'opinion des personnalités les plus éminentes 495

Table des illustrations. 510

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Pages 32-33

I Art Egyptien — Saqquarah — le Scribe accroupi (Giraudon)
II Tello — Statue du Gudéa dite « Petit Gudéa assis » (Giraudon)
III Ninive — Le roi Sargon
IV Tello — Tête d'homme de la Diyala — Um — El Aghareb

Pages 76-77

V Notation Grecque (Ier s.), Fragment d'un chœur d'Oreste d'Euripide
VI Notation Arménienne, Fragment du Charakan (IVe s.)
VII Notation Hébraïque babylonienne simple (VIe s.)
VIII Première notation Byzantine — Ekphonétique (IXe s.)

Pages 92-93

IX Relief mural d'une tombe de la Ve Dynastie égyptienne (2600 ans avant J.C.)
X Scène de musique égyptienne — Nouvel Empire
XI Tombeau — Art étrusque (VIe s. avant J.C.) (Lauros-Giraudon)
XII Fragment d'une peinture murale — Kyzyl (Olle Verlag)

Pages 208-209

XIII Deux harpistes du Pays « des deux Fleuves » (IIe millén. avant J.C.) (Musées nationaux)
XIV Tombe de Makht — Peinture d'une tombe thébaine de la XVIIIe Dynastie
XV Musiciens de l'armée d'Assurbanipal (VIIe s. avant J.C.) (Giraudon)
XVI Instruments de la Grèce antique (Giraudon et Roger-Viollet)
XVII Musiciens étrusques — Tarquinia (Anderson-Giraudon)

Pages 322-323

XVIII Fouilles d'Ur — Quartier de la ville contemporaine d'Abraham (Michaël Audrain)
XIX Le Mont Sinaï (Roger-Viollet)
XX Le Lac de Tibériade (Michaël Audrain)
XXI Jérusalem de la Bible (Ed. Arthaud)

Pages 440-441

XXII Manuscrit de Moïse Ben Ascher (895), Zacharie ch. 11 et 12 (Ruth Oren)
XXIII Manuscrit de Moïse Ben Ascher (895), Zacharie ch. 12, v. 1 à 4
XXIV Le même passage (Zacharie ch. 12, v. 1 à 4) dans la Bible actuelle (Ed. Colbo - Paris), qui a servi de base aux recherches de l'auteur
XXV Massada : Symbole de la Fidélité

Achevé d'imprimer sur les presses d'Edit Offset à Saint-Etienne (Loire)
D.L., 1-1978 - Editeur n° 1837 - Imprimeur n° 614
Imprimé en France

BON DE COMMANDE

à remplir et à retourner à

DESSAIN ET TOLRA

10, rue Cassette, 75006 PARIS

Veuillez me faire parvenir la Cassette enregistrée des exemples musicaux du livre :

LA MUSIQUE DE LA BIBLE RÉVÉLÉE.
de Suzanne HAIK VANTOURA.

(en majuscules s.v.p).

Nom : . . . . . .

Prénom : . . . . . .

Adresse : . . . . . .

. . . . . .

. . . . . .

Règlement de Frs 40. Participation aux frais de port : 10 % **en sus, effectué** par :

☐ ***Chèque bancaire.***

☐ ***Chèque Postal.***

☐ ***Mandat***

(cocher la case correspondante).

Les exemples
musicaux
de ce livre
sont enregistrés
sur
CASSETTE
(solo vocal)

ainsi
le lecteur
qui le souhaite
est à même
de
pénétrer
pleinement
– mélomane
comme musicien –
le sens
de l'exposé
technique
au cours
de son
déroulement
(cf. ci-contre).

Couverture D. Kongs
Atelier des Grands Augustins

Les signes de cantilation de la BIBLE hébraïque livrent leur secret ...

Ils recélaient une MUSIQUE de grand art qui épouse le TEXTE, qui le magnifie !

Ce sont les chants des LEVITES, ceux perpétués au Temple de JERUSALEM sous l'impulsion de DAVID et selon sa gestuelle.

L'Histoire – scrutée dans le détail – confirme cette restitution.

ISBN 2-249-27102-X