



## Le tropaire byzantin "O Monogenes" dans la pratique du chant copte

Ilona Borsai

*Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 14, Fasc. 1/4. (1972), pp. 329-354.

Stable URL:

<http://links.jstor.org/sici?sici=0039-3266%281972%2914%3A1%2F4%3C329%3ALTB%22MD%3E2.0.CO%3B2-F>

*Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* is currently published by Akadémiai Kiadó.

---

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of JSTOR's Terms and Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/about/terms.html>. JSTOR's Terms and Conditions of Use provides, in part, that unless you have obtained prior permission, you may not download an entire issue of a journal or multiple copies of articles, and you may use content in the JSTOR archive only for your personal, non-commercial use.

Please contact the publisher regarding any further use of this work. Publisher contact information may be obtained at <http://www.jstor.org/journals/ak.html>.

Each copy of any part of a JSTOR transmission must contain the same copyright notice that appears on the screen or printed page of such transmission.

---

JSTOR is an independent not-for-profit organization dedicated to creating and preserving a digital archive of scholarly journals. For more information regarding JSTOR, please contact [support@jstor.org](mailto:support@jstor.org).

# Le tropaire byzantin « O Monogénés » dans la pratique du chant copte

par

ILONA BORSAI

Budapest

C'est un fait connu — et on peut s'en rendre compte même à un premier contact avec la liturgie copte — que le texte de cette liturgie est imprégné d'expressions, et même de phrases entières en grec.<sup>1</sup> On sait aussi, que originairement tout le texte de la liturgie copte était en grec — langue officielle et culturelle d'Alexandrie, centre de la culture hellénistique, devenu siège patriarcal de l'Eglise copte — et ce n'est qu'avec la pénétration du christianisme dans la vallée du Nil, qu'on commença de traduire les textes sacrés dans la seule langue parlée et comprise par les grandes masses de la population d'Egypte, le copte.<sup>2</sup> Mais, s'il est vrai que des traductions de la Bible ou de certains évangiles apocryphes apparaissent déjà au troisième siècle ou même avant,<sup>3</sup> la traduction des textes liturgiques ne commença pas avant le sixième siècle.<sup>4</sup> Même alors, c'étaient surtout les parties prononcées par le prêtre qui ont été traduites; les Exhortations du Diacre, les Acclamations et les réponses du peuple sont restées en grec jusqu'à nos jours.

<sup>1</sup> «About fifty per cent of the oral parts of the Coptic Liturgy is in Greek » O. H. E. Burmester, *The Greek Kirugmata, Versicles and Responses, and Hymns in the Coptic Liturgy*. *Orientalia Christiana Periodica*, Vol. II (1936), Nos 3—4, p. 363.

<sup>2</sup> A propos de l'ignorance de la langue grecque par la majorité du peuple d'Egypte dans les premiers siècles, v. par ex. Th. Lefort, *La Règle de St. Pachôme*, «Le Muséon» XV., pp. 33—34; idem: *A propos de Macaire de Tkow*. «Le Muséon» LXV, 1952, pp. 5—9, etc.

<sup>3</sup> S. Chauleur, *Histoire des Coptes d'Egypte*. Paris, 1960, pp. 24—25; I. Cecchetti, *Un interessante documento dei primi tempi del cristianesimo in Egitto*, II *Papiro Biblico di Torino*. *Miscellanea Giulio Belvederi*, Pontificio Istituto de Archeologia cristiana. Roma, 1954—55, p. 339.

<sup>4</sup> Burmester, op. cit. p. 363.

Le réveil du sentiment national chez les Égyptiens — qui a beaucoup contribué à la rupture avec Byzance au concile de Chalcedoine<sup>5</sup> — ne les a pas pourtant empêché de faire des emprunts à la liturgie byzantine, même après cette date. Pour cela nous trouvons dans les anciens manuscrits de l'Église copte, comme dans leurs livres liturgiques récemment publiés ou dans leur pratique quotidienne, une série d'hymnes entièrement en langue grecque. C'est un de ces hymnes que nous voulons présenter dans cette étude:

L'hymne «O Monogénés», selon la tradition de l'Église byzantine — à la base des témoignages de Sophronius et Cedrenus — a été composé par l'Empereur Justinien en 535—536, dans la période où il était très rapproché de la christologie monophysite;<sup>6</sup> par contre, l'Église syriaque attribue le même hymne au patriarche monophysite Sévère d'Antioche,<sup>7</sup> qui, en quittant l'Égypte en 534, se trouva aussi à Constantinople dans ces années, entouré de tous les honneurs. Quel que soit la vérité, il est sûr que cet hymne a pris naissance dans la première moitié du sixième siècle, quand les dimensions de la grandiose église Hagia Sophia et le nombre imposant de son clergé contribuant à la célébration de la messe et de l'office ont rendu nécessaires plusieurs nouveaux chants pour les différentes entrées et processions.<sup>8</sup>

Comme genre liturgique, l'hymne «O Monogénés» appartient aux *tropaires*; c'étaient d'abord de courtes prières en prose, insérées entre les versets d'un psaume;<sup>9</sup> plus tard, devenant plus longues, et souvent strophiques, elles n'étaient chantées qu'après les psaumes. Actuellement, ce Tropaire est chanté dans chaque messe byzantine après la doxologie de la Deuxième Antienne, avant la Petite Entrée, donc dans la partie qui précède la lecture de l'Épître. Son texte, en effet, n'est qu'une paraphrase d'une partie du symbole de Constantinople (le «grand Credo»), avec l'addition d'une formule doxologique et d'une supplication pour le salut.<sup>10</sup>

<sup>5</sup> v. par ex.: E. L. Butcher, *The Story of the Church of Egypt*. London, 1897; P. Jouguet, *De l'Égypte grecque à l'Égypte copte*. Bulletin de l'Association des amis de l'Église et de l'art coptes. Première année, 1935. pp. 1—26; E. R. Hardy, *Christian Egypt: Church and people*. Christianity and nationalism in the patriarchate of Alexandria. New York, 1952. Oxford University Press.

<sup>6</sup> J. Pargoire, *L'Église byzantine de 527 à 847*. Paris, 1905, p. 100. Cité par E. Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*. Second edition. Oxford, 1961, p. 165.

<sup>7</sup> J. Puyade, *Le tropaire O Monogénés*. Revue de l'Orient Chrétien XVII, 1912, pp. 253—258; Wellesz, op. cit. p. 369.

<sup>8</sup> Pargoire, op. cit. p. 60; L. Duchesne, *Origines du culte chrétien*. Études sur la liturgie latine avant Charlemagne. Paris, 1925. p. 85.

<sup>9</sup> Wellesz, op. cit. p. 171.

Concernant la *mélodie* de ce Tropaire, on ne connaît jusqu'à ce moment aucun manuscrit ancien qui l'aurait conservée entièrement avec une notation musicale. On peut trouver son incipit dans le manuscrit Athens 899, 103 v.; cette première ligne mélodique est une variante très proche du type mélodique utilisé actuellement dans l'Église byzantine chez la plupart des peuples — comme par ex. les Grecs,<sup>11</sup> les Bulgares, les Roumains, les Hongrois, les Italiens —, et paraissant être aussi d'un style ancien. Notre exemple musical No. 1 présente ce type mélodique en trois différentes variantes: 1) Telle qu'elle est publiée en «Canti della Divina Liturgia de San Giovanni Crisostomo in lingua greca», Roma, 1953, p. 2—3; 2) selon «Chants ecclésiastiques "Byzantins". Tome I. La Messe» par C. S. Khouri, Le Caire, 1935, pp. 14—17; et 3) d'après le chant de l'Archimandrite Chrysostomos Michailidis, prêtre grec-orthodoxe de l'église des Saints Archanges du Caire, quartier Daher, dans la manière qu'il était enseigné au Séminaire grec-orthodoxe d'Athènes.<sup>12</sup>

Ex. 1.

1. O mo - no - ghie - nis I - ós ke Ló - gos tu The - ú

2. O mo - no - yé - nis I - yos ké lo - os tou Thé - ou

3. Ὁ μο - νο - γεν - ἦς υἱ - ὄς καὶ λό - γος τοῦ θε - οῦ,  
O mo - no - ghe - nis li - ós ke Ló - gos tou The - ou,

<sup>10</sup> Le texte de cet hymne en français: «O Fils unique et Verbe de Dieu, Toi l'Immortel, qui as daigné, pour notre salut, prendre chair de la Sainte Mère de Dieu et toujours Vierge Marie, devenant homme sans changer, Toi, Christ Dieu qui, mis en croix, par la mort as écrasé la mort, Toi, l'une des personnes de la Sainte Trinité, glorifié avec le Père et le Saint-Esprit, sauve-nous.» La Sainte et Divine Liturgie de Saint Jean Chrysostome selon le rite byzantin. Nouveau texte arabe. Chevetogne, 1966, p. 10. Le texte français est emprunté au Liturgicon du R. P. Edelby.

<sup>11</sup> Markos, Ph. Dragoumis, dans son article: *The Survival of Byzantine Chant, in the Monophonic Music of the Modern Greek Church*, Studies in Eastern Chant Volume I, Oxford, 1966, p. 18, trouve la même similitude, en comparant cet incipit à la première ligne de l'hymne O Monogenés, publié dans Mousikon Anthologion, 1891, 387.

<sup>12</sup> Cette troisième variante a été enregistrée et transcrite par l'auteur en 1971.

1. a - thá - na - tos i - pár - hon

2. a - tha - na - tos i - par - khon

3. ἁ - θά - να - τος ὁ - πάρ - χων,  
a - tha - na - tos i - par - chon,

1. ke ka-ta-dhe-xá-me-nos dhi - á tin i-me-té-ran so-ti - ri - an

2. ké ca-ta-dhe-xamé-nos dhi - a tin i-me-te-ran so-ti - ri - an

3. καὶ κα-τα-δε-ξά-με-νος δι-ὰ τὴν ἡ-με-τέ-ραν σω-τη-ρί-αν  
ke ka-ta-dhe-xá-me-nos dhi-á tin i-me-té-ran so-ti - ri - an

1. sar-ko-thí - ne ek tis a - ghi-as The-o - tó - ku

2. sar-ko-thi - nai ek tis a - yi-as Thé-o - to - kou

3. σαρ-κω-θῆ - ναι ἐκ τῆς ἁ - γί - ας θε - ο - τό - κου  
sar-ko-thi - ne ek tis A - ghi-as The-o - tó - kou

1. ke a - i - par-thé - nu Ma - rí - as a - tré - pto - s e - nanthro - pí - sas

2. ké a - ï - Par-thé - nou Ma - ri - as a - tre - pto - os en - anthro - pí - sas

3. καὶ ἁ - ἱ - παρ-θέ-νου Μαρί - ας, ἁ - τρε - πτω - σ ε - νανθρο - πῆ - σας,  
ke a - i - parthe-nou Mari - as, a - tre - pto - s e - nanthro - pí - sas,

1. stavro - this te Christé o The - ós thaná - to thánaton patí - sas

2. stavro - this te Khristé o The - os tha - na - to thanaton ba - ti - sas

3. σταυρω - θείς τε, Χριστὲ ὁ θε - ός, θα - νά - τῳ θάνατον πατή - σας,  
stavro - this te, Christe o The - os, tha - na - to thanaton bati - sas,

rit.  $\text{♩} = 92$

1. is on tis A - ghi - as Tri - á - dhos sin - dhoxa - zó - menos to Patrí ke to A -

2. i - is on tis A - yi - as Tri - a - dho - os sindhoxa - zo - menos to Patri ke to A -

3. εἶς ὦν τῆς ἁ - γί - ας τρι - ἄ - δος συν - δο - ξα - ζό - μενος τῷ πατρὶ καὶ τῷ ἁ -  
is on tis A - ghi - as Tri - a - dos syndhoxa - zó - menos to Patri ke to A -

$\text{♩} = 116$   $\text{♩} = 100$

1. ghí - o Pnév - ma - ti só - son i - má - as.

2. yi - o Pnev - ma - ti so - son i - ma - as.

3. γί - φ πνεύ - μα - τι, σῶ - σον ἡ - μᾶ - ᾶς.  
ghi - o Pnev - ma - ti, so - son i - ma - as.

T. f.

Loin de figurer dans les messes quotidiennes, le même texte grec n'apparaît dans le rite copte que dans l'office du vendredi saint.<sup>13</sup> Dans la sixième heure de cet office, après la lecture des prophéties, le chant

<sup>13</sup> Plus précisément, il est chanté aussi pendant l'onction des évêques et du patriarche, mais ce sont des occasions encore plus rares.



♩ = 80

e - ye - e - ye - e - e - ye - ye - e - ye - e - ye -

ye - e - e - C [Υ] - ε - ΙΟ - C

♩ = 88

ΚΕ ΛΟ - 110 - 110 - 110 - 110 - 0 - 110 - 110 -

♩ = 96      ♩ = 92

0 - 110 - 0 - 110 - 0 - 0 - 110 - 0 - 0 - 110 -

0 - 110 - 0 - 110 - 0 - 110 - 0 - 110 - 0 -

♩ = 92

0 - 0 - 0 - 110 - 0 - 110 - 0 - 110 - 0 -

♩ = 88

ο - ΓΟC ΤΟ[Υ] ο ΘΕ - ε - ο[Υ]

♩ = 96

0 - 110 - 0 - 110 - 110 - 110 - 110 - 110 - 0 - 110 - 110 -

♩ = 100

0 - 110 - 0 - 110 - 0 - 110 - 110 -

ο 110 - 0 - 0 - 110 - 0 - 110 - 0 - 110 - 0 - 110 -

*Poco Rubato*

0 - 110 - 0 - 110 - 0 - 110 - 0 -

♩ = 56, Rubato

α - [θ] α -

[N] α - α - ΤΟ - C

α - θα -

να - ΤΟ -

♩ = 92 T.g.

0 - 100 - 0 - 100 - 0 - 100 - 0 - 100 - 0 - 100 -

0 - 100 - 0 - 100 - 0 - 0 - 100 - 100 - 100 - 100 - 100 -

100 - 100 - 100 - 100 - 0 - 100 - 100 - 100 - 0 - 100 - 100 - C

♩ = 88 T.g.

α-θα να - ΤΟΣ ΥΠΑΡ<sup>ρ</sup>-ΧΩΣ ΚΕΚΑΤΑ -

ΔΕ - ζα - α - ΜΕΝΟ - C

♩ = 92

♩ = 96

ΔΙ-Α ΤΗ Σ Η - ΜΕΤΕΡΑΣ ΣΩΤΗΡΙ -

♩ = 88

ΑΝ<sup>ρ</sup> ΣΑΡ ΚΩΘΗ - α - με

♩ = 96

ΕΚ ΤΗΣ ΑΕΙ-ΔΕ ΘΕ-Ο-ΤΟΚΟΥ ΚΕ ἄ - Ι -



O - C. ΘΑ-ΜΑ-ΤΩ - η ΘΑ - ΜΑΤΟ - η  
 [Π]Α - α-ΤΗ-ΣΑ - C I - C Ω ο - η ΤΗΣ ΔΕΙ-  
 ΔC i-Τι-ρι - i - Δ - ΔΟ - C  
 CΥ-Η-ΔΟΞΑ-ΖΟ - ΜΕΜΟ - C  
 ΤΩ ΠΑΤ-ΡΙ ΚΕ ΤΩ Α - ΞΙ-Ω  
 η Π-ΜΕΥ-ΜΑΤΙ: CΩ-CO - η Η - i - ye - ye - ye -  
 i - ye - ye - e - ye - ye -  
 η α - C.

On peut remarquer tout de suite, que le texte de cet hymne, écrit en caractères « coptes » — c'est-à-dire, en lettres grecques onciales — est mot-à-mot identique à celui du rite byzantin. Ce n'est que l'orthographe qui diffère en certains petits détails,<sup>16</sup> et les répétitions de certaines parties.

<sup>16</sup> Comme, par ex.: l'écriture phonétique des diphtongues; le manque de l'« iota subscriptum », des accents et des « spiritus » — tout cela marqué déjà par A. Baumstark, *Drei griechische Passionsgesänge ägyptischer Liturgie*. Oriens Christianus 1930, 3. Serie, 3-4, pp. 70-72. Les textes de nos exemples coptes sont écrits selon l'orthographe du Livre du service du diacre, pp. 314-317 et 64 — diffèrent un peu de certaines publications plus anciennes. Ce qui dans la prononciation du chanteur diffère du texte publié dans ce livre, est marqué par des lettres latines en italiques.

Malgré cette identité du texte, la mélodie, avec laquelle il est chanté dans le rite copte, appartient à un style musical tout à fait différent du tropaire byzantin. Une première différence, qui saute aux yeux: la mélodie byzantine est une pièce syllabique, avec très peu de mélismes; l'hymne copte, par contre, consiste surtout en longues vocalises, par lesquelles il parvient à une dimension quadruple. Ces vocalises<sup>17</sup> sont divisées en plusieurs groupes par des voyelles ou diphtongues intercalées aux syllabes du texte, éloignées ainsi l'une de l'autre à tel point, que le texte devient en grande partie inintelligible.

La pratique du chant byzantin connaît, elle aussi, l'usage des syllabes intercalées, comme par ex. «khe, khe, khe»; on peut les trouver dans l'ainsi nommé «chant kalophonique», surtout dans les manuscrits à partir du 13<sup>e</sup> siècle,<sup>18</sup> jusqu'à l'usage actuel. Certains manuscrits manichéens témoignent de l'existence des syllabes intercalées dès le cinquième siècle,<sup>19</sup> et nous les trouvons dans la pratique des autres églises orientales aussi, comme «ya-ye-yo, amma, mama, meme» chez les Syriens, «eya, enga» chez les Chaldéens,<sup>20</sup> etc. On peut les considérer, d'une part<sup>2</sup> comme une technique facilitant le chant des longues mélismes ou vocalises;<sup>21</sup> d'autre part, comme une tendance d'accéder au sacré dans un mode irrationnel, libéré du sens lié aux mots, eux aussi trop «charnels». <sup>2</sup>

<sup>17</sup> Nous utilisons l'expression des «vocalises» pour désigner les mélodies chantées à une même syllabe (ou avec des voyelles et diphtongues intercalées), dans le même mouvement et avec la même intensité que les parties syllabiques. À côté de ces vocalises, les mélodies coptes sont pleines de mélismes ornementales aussi, chantées dans un mouvement plus vif et avec une moindre intensité que les parties syllabiques. Ces ornements sont écrits par de petites notes, liées aux grandes auxquelles elles appartiennent, et leur valeur doit être soustraite de celles-ci. Les ornements perceptibles dans le mouvement original sont écrits avec leur queue en haut, tandis que ceux qui sont perceptibles seulement en mouvement ralenti sont écrits avec leur queue en bas.

<sup>18</sup> Wellesz, op. cit., p. 121.

<sup>19</sup> *ibid.*, p. 121.

<sup>20</sup> J. Jeannin, *Mémoires liturgiques syriennes et chaldéennes*. Paris, 1924.

<sup>21</sup> «The breaking up of the melisma in groups of two and three notes made the singing of extended phrases easier for the soloist.» Wellesz, op. cit., p. 122.

<sup>22</sup> «Wo immer auf der Welt Formen von Interpolation vorhanden sind, scheinen sie einem Bedürfnis zu entspringen, dem "gemeinen Menschenverstand" entgegenzuwirken, ihn in seiner empiristischen Begnügbarkeit zu erschüttern, in Vorbereitung auf eine Erfahrung nicht intellegibler Art aus dem Bereich des Glaubens und der metaphysischen Gesichte, samt ihrer sakralen Symbole. Der Eingang zur Welt des Sakralen erfordert es, das Allzu-Plausible zu verdunkeln, um seinen tieferen Sinn auf einer anderen Bewusstseinsstufe zu enthüllen, diesmal als Endbild von Meditationsketten. Sinn begegnet sich hier mit Un-Sinn und Über-Sinn.» Edith Gerson-Kiwi, *Der Sinn des Sinnlosen in der Interpolation sakraler Gesänge*. Festschrift Walter Wiora, Bärenreiter-Kassel, 1967, p. 524.



C

D

E 2x

II. F

D

D<sub>v</sub>

III. G<sub>1</sub> G<sub>2</sub>

D<sub>vv</sub>

IV. F<sub>v</sub> 2x

V. Str. 1-2.

Str. 3. etc.

Z

VI.

Du point de vue du *contenu musical*, la pièce se divise en six parties bien distinctes:

I. Une sorte de strophe, formée par 4 lignes mélodiques:

A.1: une ligne ascendante de *do* à *sol* (la petite oscillation entre *mi-fa* ne change pas le caractère explicitement ascendant de cette ligne);

A.2: une ligne descendante de *sol* à *re* — à peu près le «miroir» de A.1, en tout cas son équilibratrice;

B.1: une triple descente: (*fa-mi-re, mi-re-do, re-do-ti-la*), par cette tendance descendante apparentée à A.2;

B.2: variante de B.1, avec sa ligne descendante, comme avec la figure ornementale entre *mi-do*, devenue ici formule finale.

Après cette dernière ligne, toute la première partie (A.1, A.2, B.1, B.2) est répétée, tandis que le texte continue sa route indépendamment.

II. Une série de motifs mélodiques, groupés en lignes par 4, 5, 6 ou 7 mesures:

C: Ses deux premiers motifs sont des variations sur les motifs de la ligne B, tandis que ses deux derniers effectuent une modulation de la tonalité de *Do* qui était la tonalité de la première partie, à celle de *Fa*.

D: Ses deux premières mesures jouent aussi avec le motif B.2, en le transposant avec un degré plus haut, puis, en changeant son rythme; ses deux dernières mesures reprennent la clôture en *Fa* de la ligne C. Toute cette ligne D est répétée, avec de petites variations mélodiques, et avec les mêmes vocalises.

E: C'est une ligne «intermédiaire», avec des motifs jouant autour du ton *mi*, qui reste sa finale.

F: Une oscillation entre les tonalités *Fa-Do-Fa*, en utilisant les variantes des motifs des lignes A et D

Après la ligne F, on reprend encore une fois les lignes D, D, E, F, en continuant le texte, avec beaucoup de vocalises; puis, on retourne de nouveau à la ligne D, en la répétant avec une variation, qui effectue une modulation dans la tonalité de *Do*.

III. Cette troisième partie est en quelque sorte apparentée avec la première: sa première ligne reproduit en petit les lignes symétriquement ascendantes et descendantes de la première partie (A.1, A.2), tandis que sa deuxième ligne nous rappelle la longue ligne descendante de B.1; sa troisième ligne n'est qu'une variante de la première; et, sa quatrième ligne, n'est qu'une variante de la deuxième, en restant ouverte au deuxième degré. Cette partie porte les quatre syllabes du mot «*atha-*

natos», et elle est répétée ensemble avec ce mot; c'est la seule partie de la pièce entière, où mélodie et texte sont répétés ensemble.

IV. La quatrième partie est de nouveau une série — cette fois-ci plus courte — des motifs, déjà connus des lignes D A F, variés et transposés de telle façon, qu'ils nous conduisent d'abord dans la tonalité de *Fa*, puis en celle de *Do*, finalement au cinquième degré de celle-ci, restant ainsi ouverte.

V. C'est la partie strophique par excellence de cette pièce, en même temps relativement la plus syllabique. Elle est formée de trois lignes: dans la première nous retrouvons en miniature le mouvement ascendant de la ligne A. 1; la deuxième, avec ses motifs descendants et avec son ton final nous rappelle à A.2; quant à la troisième, elle finit avec la formule finale de B.2.

Cette partie strophique est répétée encore deux fois, dans une forme de plus en plus variée et amplifiée, tandis que le texte suit son cours, en répétant les mots « parthenou Marias » à la fin de la troisième strophe.

Après cela, la mélodie des troisième, quatrième et cinquième parties est entièrement répétée. Le texte continue; cette fois-ci aussi la troisième partie est la seule, qui soit répétée ensemble avec son texte « atreptós »; la quatrième partie ne porte que des vocalises, la cinquième, par contre, pour la plupart est syllabique. Les strophes de cette cinquième partie sont encore plus variées comme pour la première fois, avec beaucoup d'amplifications intérieures.

VI. A la moitié des vocalises de la pénultième syllabe du texte, avec laquelle se finit la mélodie de la dernière strophe, on ajoute un motif de transition, on le transpose avec une tierce en bas, puis on ajoute une formule finale surprenante: car, après que toute la pièce accentuait alternativement les tonalités de *Do* et *Fa*, cette formule se termine en *ré*, avec la seconde en 3/4 de ton, mais généralement plus près de la seconde mineure. C'est une des formules finales caractéristiques au chant copte, qui est très souvent attaché à n'importe quelle pièce, indépendamment de sa texture musicale; c'est ce qui se passe dans ce cas aussi.

Il est évident, que, malgré l'identité du texte, la mélodie du chant copte représente un style tout à fait différent au chant byzantin. Cela fait supposer que ce texte aurait dû être emprunté par les Coptes dans une époque, où leur force créatrice mélodique était encore (et déjà) assez forte, pour pouvoir assimiler un texte étranger, en façonnant la mélodie selon leur propre goût et habitude.

A vrai dire, les plus anciens manuscrits jusqu'ici connus des œuvres décrivant l'ordre de la Semaine Sainte copte — comme, par ex., « La

lampe des ténèbres» de Abū-l Barakāt, ou « La perle précieuse » de Ibn Siba<sup>24</sup> — ne font pas encore mention de cet hymne; il est signalé la première fois dans un manuscrit plus tardif de « La perle précieuse », daté de 1634. En parlant de l'ordre de la Sixième Heure du Vendredi Saint, après avoir décrit l'encensement solennel, le texte de ce manuscrit de 1634 continue ainsi:

« His omnibus peractis, postquam populus — *hoc turibulum* — quod tempore incensationis canebat — praecinere absolvit, dicitur epistola S. Pauli modo proprio, coptice et arabice, et postea pericopae [horae] sextae, coptice et arabice, deinde *o monoghenis*, quod dicit: “Unigenite, Verbum Dei”, et trinum trisagium quod ad hebdomadam crucifixionis spectat, i. e. *Sanctus Deus qui . . . pro nobis*. Ita et trinum trisagium quod solite dicitur, modo moesto [canitur]; sequitur psalmus, evangelium, hymnus . . . »<sup>25</sup>

Dans les manuscrits plus anciens (14. s.) de la même œuvre, le même chapitre est beaucoup plus laconique concernant cette partie de l'office; après la description minutieuse de l'encensement, on continue de la façon suivante: « Deinde legitur epistola S. Pauli, in cuius exordio non dicitur *etve tianastasis*. Et post epistolam S. Pauli [dicitur] *ter agios . . . o stavrotheis*, demum psalmus et evangelia. »<sup>26</sup> Il n'y a donc, comme nous l'avons déjà remarqué, aucune mention de l'hymne O Monogénés. Par contre, les manuscrits anciens de la « Lampe des ténèbres »,<sup>27</sup> comme tous les livres imprimés, en concordance avec la pratique actuelle, signalent la présence du grand Trisagion « tropisé ».

Pour mieux comprendre, de quoi il s'agit, arrêtons-nous un moment au sujet de ce Trisagion.

<sup>24</sup> Shams al-Ri'āsah Abū-l Barakāt Ibn Kabar a vécu au tournant des 12 et 13<sup>e</sup> siècles; le plus ancien manuscrit de son œuvre date du 14<sup>e</sup> s. Cette œuvre fut traduite en français par Louis Villecourt avec le titre: *La lampe des ténèbres et l'exposition (lumineuse) du service (liturgique)*, et publiée en trois volumes de la revue *Le Muséon*: XXXVI, 1922, pp. 249—292; XXXVII, 1924, pp. 201—280; XXXVIII, 1925, pp. 261—320, puis, en *Patrologia Orientalis* 20, 1929, pp. 575—734. Yuhannā Ibn Abi Zakaria Ibn Siba aurait vécu au commencement du 14<sup>e</sup> s., le plus ancien manuscrit de son œuvre date du 14<sup>e</sup> s. Cette œuvre fut publiée en arabe, avec une traduction latine intitulée *Pretiosa Margarita de Scientiis Ecclesiasticis* par V. Mistrih, « *Studia Orientalia Christiana* » Cairo, 1966.

<sup>25</sup> Ibn Siba, p. 570.

<sup>26</sup> Ibn Siba, p. 567.

<sup>27</sup> *Muséon* XXXVII, p. 287. Ce texte est gardé aussi par un manuscrit publié par W. Crum, *Catalogue of the Coptic Manuscripts*. Collection of the Rylands Library. Manchester, 1909, p. 12.

Il y a un texte simple du Trisagion, commun dans toutes les liturgies chrétiennes, fait qui témoigne de son ancienneté;<sup>28</sup> et, tandis que l'Église romaine ne l'utilise que dans les cérémonies du vendredi saint, tous les rites orientaux l'ont gardé dans leurs messes quotidiennes jusqu'à nos jours. Chez les Coptes aussi, le Trisagion est chanté dans chaque messe, mais dans une façon « tropisée », c'est à dire: en intercalant, à chaque répétition, une autre phrase entre les mots *athanatos* et *eleison*.<sup>29</sup> C'est le Trisagion qui est désigné dans certains manuscrits de la « Perle précieuse » comme « *trinum trisagium quod solite dicitur* ». C'est une des pièces chantées par le peuple qui sont restées en grec; sa mélodie est une des plus faciles et des plus populaires du chant copte.<sup>30</sup>

Le grand Trisagion du vendredi saint — cité d'habitude: *agios . . . o di émas* — est tropisé beaucoup plus abondamment, en intercalant après chaque acclamation de longues phrases concernant la crucifixion.<sup>31</sup> Sa mélodie n'a rien de commun avec celle du Trisagion quotidien; par contre, si nous l'examinons dans la transcription publiée comme Ex. 4,<sup>32</sup> nous pouvons nous rendre compte tout de suite, qu'elle correspond parfaitement aux parties III, IV, V, VI de l'hymne O Monogénés, avec un élargissement de la cinquième partie.

Cela veut dire, que même si le texte du tropaire O Monogénés serait d'un usage relativement plus récent dans l'Église copte, la mélodie, avec laquelle il est chanté, existait déjà auparavant, portant un autre texte, utilisée pour le même moment liturgique.

<sup>28</sup> « Agios o Theos, agios ischyros, agios athanatos, eleison émas » — « O Dieu Saint, O Saint Fort, O Saint immortel, ayez pitié de nous » ! Il y a des auteurs, qui placent son origine au premier siècle; en tout cas, Tertullianus et Clemens Alexandrinus le connaissaient déjà. V. par ex. F. Leitner, *Der gottesdienstliche Volksgesang im jüdischen und christlichen Altertum*. Freiburg im Breisgau, 1906, pp. 83, 39.

<sup>29</sup> Pour la première fois on intercale: « o ek parthenou gennethis » (« né de la Vierge »); pour la deuxième fois: « o stavrothis di émas » (« crucifié pour nous »); pour la troisième fois: « o anastas ek ton nekron ke anelthon is tous ouranos » (« ressuscité et monté au ciel »).

<sup>30</sup> On peut la trouver transcrite et publiée en deux variantes dans un article de R. Ménard, *Note sur la mémorisation et l'improvisation dans le chant copte*. Etudes grégoriennes 1959. III, pp. 135—143, comme dans l'article « Koptische Musik », du même auteur, dans le dictionnaire de musique « Musik in Geschichte und Gegenwart », dans la transcription de René Ménard et Hans Hickmann.

<sup>31</sup> « O Dieu Saint, devenu homme pour nous, en restant Dieu invariablement, O Saint Fort, montrant dans la faiblesse le surplus de la force, O Saint Immortel, crucifié pour nous, en subissant la mort par la croix dans ton corps, et montrant comment tu restes immortel même dans la mort, O Sainte Trinité, ayez pitié de nous ! »

<sup>32</sup> L'enregistrement et la transcription de cette pièce, comme des exemples suivants, ont été faits aussi par l'auteur, en 1971—72, d'après le chant du même P. Sidrāk Hanna Ibrahim.

## Ex. 4.

*♩ = 60, poco Rubato*

Α - - - - -

a - - - - -

α - α - α - - - - - ΕΙ - Ο - C

α - - - - -

α - - - - -

ΕΙ - Ο - -

*♩ = 84*      *♩ = 88*

110 - 100 - 100 - 100 - 100 - - - 100 - 0 - -

*♩ = 84*      *♩ = 88*

0 - 100 - 0 - 100 - 0 - 110 - - - 0 - 110 - - - 100 - 100 - 100 - 110 - -

100 - 100 - 100 - - - 0 - 110 - 100 - 100 - 0 - 100 - 100 -

*♩ = 100 - 112*

α - ΕΙ - Ο - C Ο ΘΕΟ - C Ο ΔΙ Ι -

μας α - νι . ε . θε - ρο - πιο - C

εε - το - λωC ατ - ρεπ - τωC κε μι -

σα - - - - - C ΘΕ - Ο - C

Α - ΕΙ - Ο - C ΙC ΧΥ - ροC Ο ΕΝ Δ - C ΘΕ ΜΙΑ ΤΩ ρ -

ΠΕ - ρέ - χω - σ - τη - ς - ι - σ - χ - ρ - ο - ς  
 Ε - ΠΙ - ΔΙ - ζα - με - πο - ς  
 Α - ΕΙ - Ο - Σ - Α - ΘΑ - ΜΑ - ΤΟ - Σ - Ο - ΣΤΑ - Γ - ΡΩ -  
 ΘΗ - Σ - ΔΙ - Η - ΜΑ - Σ  
 Ο - ΤΟ - Τ - ΔΙ - Α - ΣΤΑ - Γ - ΡΟ - [r] - ΘΑ - ΜΑ - ΤΟ - Τ -  
 ΠΟ - ΜΙ - ΜΑ - Σ  
 ΣΑ - Ρ - ΚΙ - ΚΕ - ΔΙ - ΖΑΣ - Ω - Σ - ΚΕ - Ε - Μ - ΘΑ -  
 ΜΑ - ΤΩ  
 Ε - Ε - Ο - ΜΩ - Σ - Ϊ - ΠΑ - Ρ - ΧΙ - ς - Α - ΘΑ - ΜΑ - ΤΟ - Σ  
 Α - ΕΙ - Α - ΤΙ - ΡΙ - Α - Σ - Ε - ΛΕ - Η - ΣΟ -  
 100 - 100 - 100 - 100 - 0 - 0 - 100 - 100 - Η - ye - ye - ye - e -  
 T. f.  
 ΜΑ - Σ

Selon les livres liturgiques actuels, après avoir chanté l'hymne O Monogenés et le grand Trisagion, on chante encore le Trisagion habituel aussi, mais toutes les trois fois avec l'intercalation de la phrase correspondant au moment liturgique: *o stavrotheis di émas*.<sup>33</sup> La présence de ce Trisagion est signalée par les anciens manuscrits aussi, avec la remarque des rubriques, que cette fois-ci il faut le chanter sur «le ton de la crucifixion» («bi-l lahn aš-šalabūt»). Certaines rubriques ajoutent aussi qu'on le chante «damgān» — expression arabe, traduite d'habitude par «recto tono».<sup>34</sup> Si nous regardons l'Ex. 5, où nous trouvons la transcription de ce dernier Trisagion, nous observerons d'une part que ce «ton de la crucifixion» est identique à la cinquième partie de l'hymne O Monogenés, et donc à la partie respective du grand Trisagion; d'autre part, qu'en conséquence, l'expression «damgān» ne signifie pas nécessairement «recto tono», mais plutôt un chant simple, syllabique, sans vocalises. Cela devient encore plus évident, quand nous arrivons à la troisième partie et à la doxologie de ce Trisagion, où la mélodie est vraiment réduite à son schéma, à son noyau, et devient presque totalement syllabique.

Ex. 5.

ΔΕ-Α-ΕΙ-ΟC Ο-ΘΕ-ΟC: Α - ΕΙ-ΟC ΙC-ΧΤΡΟC: <sup>shi</sup>

Α - ΕΙΟC Α - ΘΑ - α ΝΑΤΟ - C:

Ο-ΣΤΑΥΡΩΘΙC ΔΙΗΨΑC Ε - ΛΕ - Η-CΟ -

ο - νο - νο Ν Η - ye - ye -

μα α α C.

<sup>33</sup> Il est bien connu, combien de disputes a causé au cinquième siècle l'intercalation de cette phrase, considérée comme la proclamation de la doctrine monophysite, en annonçant l'Unique Nature Divine du Christ. V. par ex. O. Dix, *Shape of the Liturgy*. Westminster, (1945)–1954, p. 451.

<sup>34</sup> V. par ex. G. Graf, *Verzeichnis arabischer kirchlicher Termini*. Louvain, 1954.

*i*  
♩ = 116

Χε ἀ-ει-ος ο θε-ος : ἀ - ει-ο-ς ις-χρ-ος :

ἀ - ει-ος α-θα - α - πατο - σ :

ὁ ἑ-στατ-ρωθις διήμας ἐ - λε - η-σο -

ο - ισο - ισο - λ ἦ - γε - γε -

μα - α - σ.

♩ = 66

Χε ἀ - ει - ος ὁ θε - ος :

α - ει - ο - σ ι - σ-χρ-ο - σ :

♩ = 76

ἀ - ει - ο - σ α - θα - πα-τος :

ὁ στατρωθις διή - μα-ς ἐ-λεή-σο-μ ἡ μας

δο - ξα πα-τρι κε [γ] - ἰώ

κε ἀ - ει - ω .π-μετ - μα-τι :

κε μτμ κε ἀ-[ι] κε [ι]-σ το[γ]ς

ε - ώ - μας τω-π ἐώ-πω-π ἄ-μνητ.

ἄ-ει-ά-τριας ἐ - λεή - σομ ἡ - μα - σ.

*T.f.*

Dans les cadres de la même Sixième Heure du vendredi saint, après ces deux Trisagions on fait un autre encensement, on chante le psaume, les parties respectives des quatre évangiles, les 12 Kyrie Eleison, l'hymne final habituel, puis, encore, le «Témoignage du bon larron», en copte, en grec et en arabe.<sup>35</sup> En regardant les Ex. 6 et 7, nous pouvons observer facilement que les mélodies chantées aux textes coptes et grecs sont identiques avec le noyau mélodique du deuxième Trisagion.

Ex. 6.



♩ = 76

Α - ρι - πα - με - ρι ω πα - σοις :

ακ - υα - ρι θεε τεκ - με - τ ο υ - ρο .

Α - ρι - πα - με - ρι ω πα - ο υ - ρο :

ακ - υα - ρι θεε τεκ - με - τ ο υ - ρο .

Α - ρι - πα - με - ρι ω [Θ] Η - ε θ - ο - ρ α - β :

ακ - υα - ρι θεε τεκ - με - τ ο υ - ρο .

En assistant régulièrement à l'office chanté de la «Psalmodeya» copte, on peut bien observer d'une part l'existence des différents « tons » correspondants à différentes fêtes ou temps liturgiques, consistant en petites strophes mélodiques, chantées en différentes variantes à une série des textes; d'autre part, l'usage de substituer de temps en temps ces petites mélodies syllabiques — dans la première strophe, ou les deux

<sup>35</sup> Selon le texte copte:

«Souviens-toi de moi, o mon Seigneur, quand tu arriveras dans ton royaume.  
Souviens-toi de moi, o mon Roi, quand tu arriveras dans ton royaume.  
Souviens-toi de moi, O Saint, quand tu arriveras dans ton royaume.»

Selon le texte grec:

«Souviens-toi de moi, o Seigneur, dans ton royaume.  
Souviens-toi de moi, o Saint, dans ton royaume.  
Souviens-toi de moi, o Roi, dans ton royaume.»

premières strophes d'un hymne — par une longue série de motifs mélodiques avec des vocalises et syllabes intercalées. Si pour les strophes syllabiques rapidement récitées on emploie l'expression « damgān », le chant allongé par des syllabes intercalées est marqué toujours par l'expression « bi-l lahn ». <sup>36</sup>

Nos exemples nous fournissent un cas similaire: nous avons un noyau mélodique, le « ton de la crucifixion », apparaissant en plusieurs variantes,

Ex. 7.

♩ = 76

ὙΠΗΧ-ΘΗ-ΤΙ ΜΟ[Υ] ΚΥ - ΡΙ - Ε΄ :

ΕΠ ΤΗ ΒΑ - ΚΙ - : ΛΙ - , Δ ΚΟ[Υ].

ὙΠΗΧ-ΘΗ-ΤΙ ΜΟ[Υ] Ἀ - ΞΙ - Ε΄ :

ΕΠ ΤΗ ΒΑ - ΚΙ - : ΛΙ - , Ἀ ΚΟ[Υ].

ὙΠΗΧ-ΘΗ-ΤΙ ΜΟΥ ΔΕ-Υ΄ΠΟ-ΤΑ :

ΕΠ ΤΗ ΒΑ - ΚΙ - : - ΛΙ - , Ἀ ΚΟΥ.

même dans les différentes strophes du « petit » Trisagion; la plus simple forme de ce noyau est chantée aussi avec le texte copte et grec de Témoignage du bon larron. Les variantes un peu plus développées constituent la plus grande partie du « grand » Trisagion aussi. Celui-ci, selon les rubriques, est chanté « avec sa (longue) mélodie connue ». Cette « longue mélodie » consiste dans les vocalises et syllabes intercalées des parties

<sup>36</sup> L'expression arabe « lahn » a plusieurs sens: mélodie, hymne, etc. Un de ses sens, dans cette connexion, est celui dont nous parlons.

mélodiques que nous avons signalées par III, IV, VI. Le texte proprement dit de ce «grand» Trisagion est chanté entièrement à la mélodie strophique-syllabique de la partie V (correspondant au «ton de la crucifixion»); les parties III et IV servent d'introduction, en anticipant deux fois le premier mot: «agios»; la partie VI n'est qu'une formule finale allongeant la pénultième et la dernière syllabe.

Dans le cas de l'hymne O Monogénés, la plus grande partie de son texte est attachée aussi à cette variante plus développée du «ton de la Crucifixion»; et, similairement au «grand» Trisagion, le premier mot de cette partie («athanatos») est anticipé aussi deux fois avec les parties mélodiques III et IV; mais, au lieu de chanter l'une après l'autre les 7 strophes de plus en plus variées, après la troisième strophe, on intercale de nouveau les parties III et IV, avec l'anticipation vocalisée du premier mot de la strophe suivante, «atreptos». La terminaison de la pièce se fait aussi avec la même partie VI, comme au «grand» Trisagion. Ce qui distingue pourtant l'hymne O Monogénés de celui-ci, c'est sa bien plus longue introduction musicale des parties I—II, chantées aux syllabes du texte «O Monogénés yios ke logos tou Theou», séparées l'une de l'autre par beaucoup de voyelles et diphtongues intercalées.

Si nous jetons encore une fois un coup d'œil à la structure de cet hymne, nous pouvons constater les faits suivants:

On peut distinguer dans cette structure des *parties thématiques* (I, III., V.) et des *parties motiviques* (II, IV, VI). Les parties thématiques ont un caractère plutôt strophique, et leur contenu musical se rattache plus directement au «ton de la crucifixion». Les parties motiviques décomposent le noyau original à ses éléments de base, en jouant avec eux librement, en formant ainsi de nouvelles unités, quasi de nouvelles lignes. Ses unités se rattachent entre elles, comme aux parties thématiques d'une façon très organique.

Ainsi, toutes les parties introductives sont nourries — d'une façon ou de l'autre — du contenu musical de la partie strophique V. (donc au «ton de la crucifixion»). Comme récapitulation de ces connexités v. Ex. 8.

## Ex. 8.

„Ton de la crucifixion”

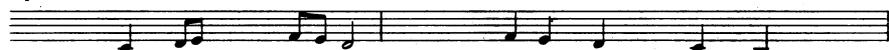
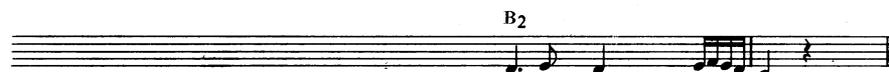


Connexités thématiques:

Str. 1-2.



Str. 3.

G<sub>1</sub>G<sub>2</sub>

Connexités motiviques:



Les parties thématiques de l'introduction sont d'un mouvement lent, les parties motiviques d'un mouvement vif, motorique; les strophes de la V<sup>e</sup> partie sont assez vives, leur formule finale ralentit de nouveau. Cette alternance des mouvements et des caractères assure en même temps la variété et l'équilibre.

Cette double tendance se manifeste d'ailleurs dans toute l'étoffe musicale de cette pièce: les motifs dont elle se compose, sont suffisamment apparentés pour donner l'idée d'une unité; et, en même temps, suffisamment variés, pour apporter toujours quelque chose de nouveau aussi.

Tout cela témoigne d'une haute culture musicale, qui devait être «in floribus», quand le texte de ce tropaire byzantin a été emprunté par l'Église copte.

La texture très organique de ce style, la répétition de certaines lignes et le retour de certains motifs finaux comme «rimes», nous rappellent à un genre très populaire du Moyen Age européen, la «sequentia».<sup>37</sup> Par contre, le caractère motorique de ses motifs, ses séquences mélodiques, comme l'apparition en germe de la pensée fonctionnelle et de la modulation, montrent une certaine parenté avec le style baroque. Les vocalises en rythme lié, faisant partie intégrale de la structure musicale, rappellent aussi aux grandes œuvres vocales de l'ère baroque — mais, d'autre part, un peu aussi celles de l'Ars antiqua. Mais ce ne sont que des analogies lointaines d'une technique autochtone, certainement enracinée dans ses propres traditions musicales.

<sup>37</sup> Malgré toutes ces similitudes, la fonction des lignes motiviques du chans copte est juste le contraire de celles des «sequentia»-s: celles-ci étaient formées pour remplir avec des syllabes intelligibles les mélodies des longues mélismes tandis que les parties motiviques des mélodies coptes sont introduites juste pour porter une longue série de voyelles ou diphtongues intercalées aux syllabes du texte.