

TRENTE

MÉLODIES POPULAIRES

DE GRÈCE & D'ORIENT

RECUEILLIES ET HARMONISÉES

PAR

L. A. BOURGAULT-DUCOUDRAY

Traduction Italienne en vers adaptée à la Musique

ET

Traduction Française en prose

DE M. A. DE LAUZIÈRES

QUATRIÈME ÉDITION

HENRY LEMOINE ET C^o, ÉDITEURS
PARIS, 17, RUE FIGALLE — RUE DE L'HOPITAL, 44, BRUXELLES

*Droits de reproduction, exécution et traduction réservés pour tous pays
y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.*



M

A MONSIEUR ÉMILE BURNOUF

MONSIEUR,

Lorsque vous dirigiez l'École Française à Athènes, vous m'avez secondé de la manière la plus bienveillante et la plus efficace dans l'accomplissement de la mission que m'avait donnée Monsieur le Ministre de l'Instruction publique d'étudier la musique de la Grèce dans ses chants religieux et ses mélodies populaires. Depuis que je me suis livré à ces études, vous m'avez constamment prouvé, en m'aidant de vos encouragements et de vos lumières, que vous vous intéressiez à mes travaux.

Permettez-moi aujourd'hui de vous dédier ce recueil ; veuillez accepter ce témoignage de ma vive reconnaissance et de mon respectueux dévouement.

L. A. BOURGAULT-DUCOUDRAY.

PRÉFACE

Ce recueil ne contient pas, à beaucoup près, tous les chants populaires que nous avons rapportés de notre mission en Grèce et en Orient. Le nombre considérable d'airs de toute espèce que nous avons recueillis pendant un voyage de quatre mois nous met en droit de considérer l'Orient comme une mine musicale inépuisable.

Ce premier volume renferme presque toutes les mélodies populaires que nous avons recueillies à Smyrne; et quelques-unes seulement de celles que nous avons recueillies à Athènes. Il ne contient aucune des chansons populaires que nous avons notées à Constantinople, ni aucun des nombreux airs de danse que nous avons recueillis à Constantinople, à Smyrne, à Athènes et à Mégare.

Aucune des mélodies qui composent ce recueil n'avait encore été écrite (1). Nous avons dû recourir à l'obligeance des personnes qui les avaient dans la mémoire, pour pouvoir les fixer par l'écriture. Parmi elles, il doit y en avoir de fort anciennes; on sait combien certains airs préférés, qui sont l'expression juste du tempérament de certaines races, se perpétuent par la tradition et le souvenir. Il nous est impossible d'en fixer la date, même approximativement. Tout ce que nous pouvons constater, c'est que la plupart de ces airs, même en supposant (ce qui n'est pas prouvé) qu'ils ne soient pas très anciens, sont construits d'après les principes des gammes antiques. On retrouve en Occident l'application de ces gammes dans les mélodies du Plain-Chant; mais ces dernières, privées aujourd'hui de leur rythme et de leur caractère primitifs, ressemblent à des momies, si on les compare aux mélodies vivantes de l'Orient.

(1) Il faut en excepter trois que nous avons trouvées écrites en notation orientale et que nous avons traduites en notation européenne.

Les mélodies que nous avons recueillies se distinguent par la souplesse de leurs contours mélodiques et l'indépendance de leur allure. Elles sont non moins frappantes au point de vue des rythmes qu'au point de vue des modes. Très souvent, pour traduire ces rythmes par l'écriture, nous avons dû, dans le même air, entremêler des mesures différentes. Ces rythmes, quoique irréguliers, sont naturels ; ils tirent, de leur irrégularité même, quelque chose de plus expressif et de plus saisissant. Leur existence est si intimement liée à celle de la pensée musicale, que celle-ci perdrait tout son caractère et tout son charme, si on tentait de les ramener à l'unité de mesure consacrée dans l'art européen.

Nous nous sommes attaché, en notant chaque air, à le reproduire tel que nous l'entendions, à le photographier pour ainsi dire, respectant en lui tout ce qui rompait avec les habitudes de la musique européenne, tant au point de vue de la régularité rythmique que sous le rapport de la constitution modale. Nous avons eu la chance de rencontrer, dans le cours de notre voyage, des personnes dont l'obligeance a singulièrement facilité une tâche que leur excellente mémoire et leur heureuse organisation musicale nous permettaient d'accomplir avec sécurité. Tout notre travail s'est borné, d'abord, à écrire le plus exactement possible les mélodies qu'on nous chantait, ensuite, à les harmoniser. Nous nous sommes imposé pour loi de ne jamais toucher à la mélodie pour les besoins de l'harmonie ; au contraire, nous avons fait obéir l'harmonie à la mélodie, nous efforçant de conserver dans nos accompagnements le caractère du mode auquel la mélodie appartenait. Si l'on retranchait de ce recueil les accompagnements et quelques-unes des ritournelles, il resterait purement et simplement la reproduction fidèle de ce que nous avons entendu.

Dans notre travail d'harmonisation, nous ne nous sommes interdit systématiquement l'emploi d'aucun accord. Les seules harmonies que nous ayons proscrites sont celles dont le caractère nous paraissait contrarier l'impression modale engendrée par la mélodie qu'il s'agissait d'harmoniser. Nos efforts ont eu pour but d'élargir le cercle des modalités dans la musique polyphonique, et non de restreindre les ressources de l'harmonie moderne. Nous ne pouvions nous laisser enchaîner par les règles du passé dans une tentative qui leur échappe ; si elle doit trouver des imitateurs, c'est une sanction que l'avenir seul lui réserve.

Puissions-nous avoir réussi à démontrer ce qu'il y a de fécond dans l'application de

la polyphonie aux gammes orientales ! La musique de l'Orient, immobilisée jusqu'ici par l'emploi exclusif de la mélodie, s'élancerait alors dans la carrière nouvelle que la polyphonie lui ouvre ; — la musique occidentale polyphonique, confinée dans l'emploi exclusif de deux modes, le majeur et le mineur, pourrait sortir enfin de sa longue réclusion. Le fruit de cet élargissement serait de fournir aux musiciens occidentaux des ressources d'expression toutes nouvelles et des couleurs qui ne se sont pas encore rencontrées sur la palette musicale.

Nous avons cru devoir joindre à cette préface une introduction contenant un exposé de la formation des gammes diatoniques et un aperçu de l'emploi de ces gammes dans la musique antique, dans le plain-chant, dans la musique ecclésiastique grecque et dans les chants populaires de l'Orient. Bien que notre publication ait un caractère plutôt esthétique que théorique, cependant il n'est peut-être pas sans intérêt pour le lecteur en quête d'impressions musicales nouvelles, de découvrir les lois en vertu desquelles ces impressions sont produites. Pour lui faciliter ce travail, nous avons fait suivre chacune des mélodies de ce recueil de quelques observations qui l'aideront, tantôt à reconnaître dans les faits particuliers une application des principes généraux formulés dans l'Introduction, tantôt à signaler les exceptions faites à ces principes.

Les explications théoriques que nous donnons résultent de l'observation des faits. La lecture de plusieurs livres, et notamment du premier volume de l'ouvrage de M. Gevaert (Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité), a été pour nous un auxiliaire fort utile. Nous nous sommes aussi aidé des conseils précieux de deux musicologues français : MM. Emile Ruelle et Potier de Lalaine.

Avant de terminer, nous remercions les personnes qui, pendant notre voyage, ont bien voulu s'associer à nos études. Sans l'obligeance avec laquelle elles nous ont laissé puiser dans leur mémoire, nous n'aurions pu réunir les éléments de ce recueil, où chacune d'elles peut revendiquer sa part de collaboration. Aussi avons-nous mis, en tête de chaque mélodie, le nom de la personne de la bouche de qui nous l'avons recueillie, et l'indication du lieu où nous l'avons notée.

Paris, le 31 juillet 1876.

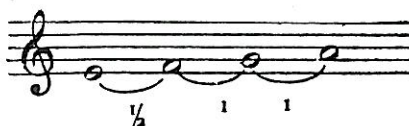
L. A. BOURGAULT-DUCOUDRAY.

INTRODUCTION

DE LA FORMATION DES GAMMES DIATONIQUES

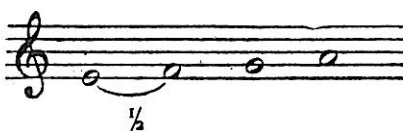
Pour comprendre la formation des douze gammes diatoniques, il faut avant tout se rendre compte de la composition de la *quarte*.

Toute *quarte juste* (1) est composée de deux *tons* et un *demi-ton*, par exemple :



Le *demi-ton* peut occuper dans la *quarte* trois positions différentes.

Il peut être au commencement ; ce sera la *première espèce* de *quarte* :



Il peut être à la fin ; ce sera la *seconde espèce* de *quarte* :



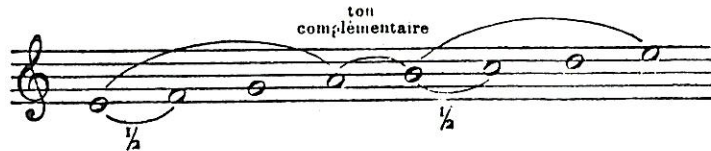
Il peut être au milieu ; ce sera la *troisième espèce* de *quarte* :



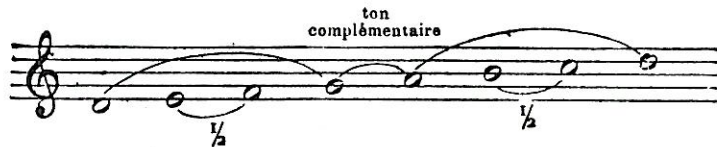
(1) Il est question ici du genre *diatonique*.

Toute gamme diatonique se compose de deux *quartes justes*, plus un *ton*.

Avec deux *quartes de première espèce*, séparées par un *ton complémentaire*, on forme cette première octave :



Avec deux *quartes de troisième espèce*, séparées par un *ton complémentaire*, on forme cette seconde octave :



Avec deux *quartes de seconde espèce*, séparées par un *ton complémentaire*, on forme cette troisième octave :



Ces trois octaves, basées sur les trois espèces de quarte, peuvent être appelées octaves *génératrices*, car ce sont les éléments qui les composent qui servent à former toutes les gammes.

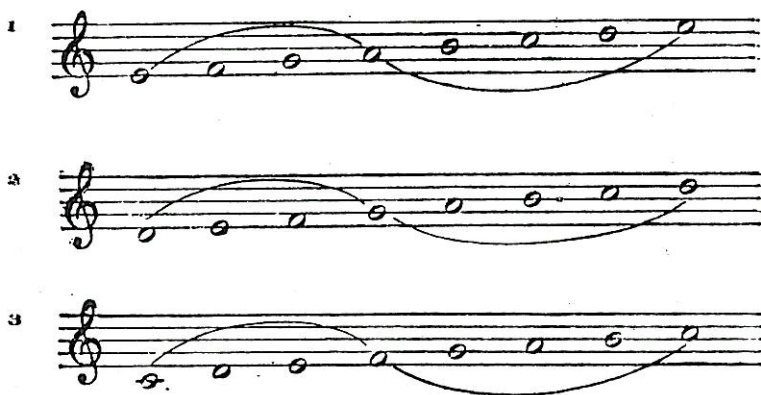
Dans chacune des trois octaves *génératrices* nous trouvons deux *quartes de même espèce* séparées par un *ton complémentaire*. Suivant qu'on associe le *ton complémentaire* à la *quarte* placée dans la partie inférieure de l'octave ou à celle placée dans la partie supérieure de l'octave, cette dernière se trouve divisée en *quinte* et *quarte*, ou en *quarte* et *quinte* ; on a dans le premier cas :



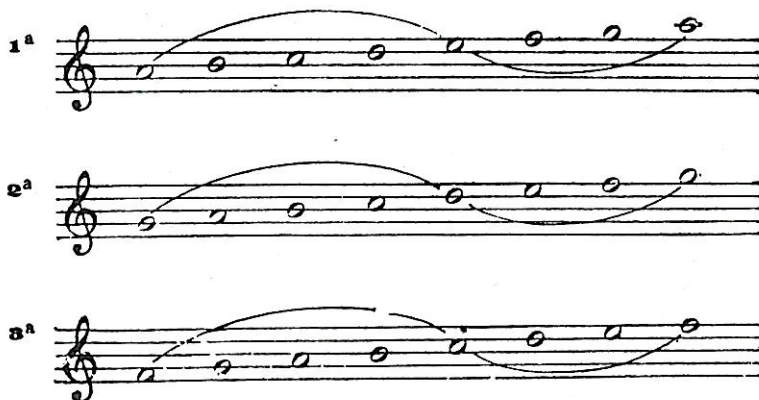
dans le second, on aura :



Considérons les trois octaves génératrices comme divisées en *quarte* et *quinte*, cela nous fournit les gammes suivantes :



Intervertissons l'ordre de succession de la *quarte* et de la *quinte* dans chacune de ces gammes, nous obtiendrons trois nouvelles gammes :



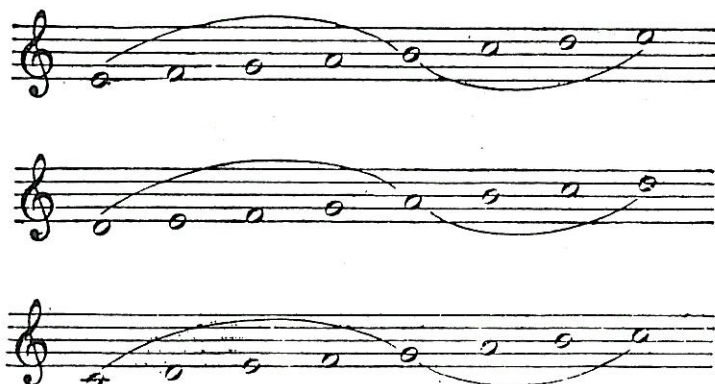
Nous voici déjà en possession de six gammes dont les trois premières 'octaves génératrices' sont divisées en *quarte* et *quinte*, et les trois autres (gammes *engendrées*) sont divisées en *quinte* et *quarte*.

Dans la gamme n° 1 (première octave génératrice) et dans la gamme 1ª (première gamme engendrée), le *mi* et le *la* conservent leur caractère respectif; dans les deux gammes, *mi* joue le rôle de dominante, et *la* celui de tonique.

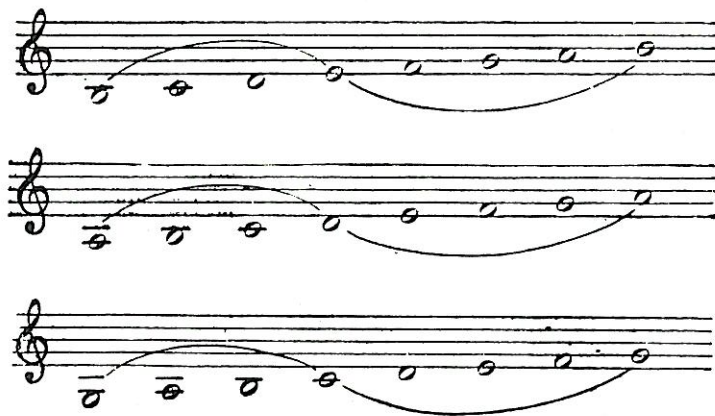
Il en est de même du *ré* et du *sol* dans les gammes 2 et 2^a, de l'*ut* et du *fa* dans les gammes 3 et 3^a. De part et d'autre, *fa* et *sol* sont toniques, *ré* et *ut* sont dominantes.

On peut donc formuler ce principe : *les gammes qui ont la quarte à la base de l'octave commencent par une dominante, et celles qui ont la quinte à la base de l'octave commencent par une tonique.*

Si nous considérons maintenant les trois octaves génératrices comme divisées en *quinte* et *quarte* au lieu de l'être en *quarte* et *quinte*, nous aurons trois gammes semblables aux trois premières par la composition des intervalles, mais différentes par la *coupe de l'octave*. Ces trois nouvelles gammes ayant à la base de l'octave non plus la *quarte*, mais la *quinte*, commenceront non plus par une *dominante*, mais par une *tonique* :



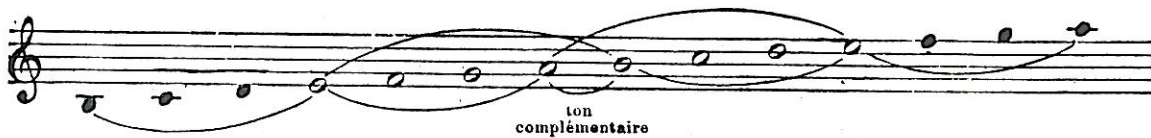
Ces trois gammes deviendront à leur tour génératrices de trois autres gammes qu'on obtiendra en intervertissant l'ordre de succession de la *quinte* et de la *quarte*. Les trois gammes ainsi obtenues auront la *quarte* à la base; elles commenceront par les *dominantes* de leurs génératrices respectives.



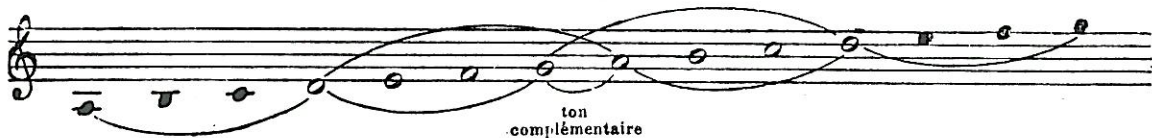
On le voit, la seconde division des trois octaves génératrices en *quinte* et *quarte* fournit encore six gammes, qui, jointes aux six premières, donnent un total de douze gammes.

Ici s'arrête la série des gammes diatoniques. Il ne peut y en avoir que *douze* : car il n'y a que *trois* espèces de *quarte*; elles donnent naissance aux trois octaves génératrices, et, avec chacune de ces trois octaves, on ne peut former que *quatre* gammes. C'est ce que nous avons cherché à rendre visible dans les figures ci-dessous.

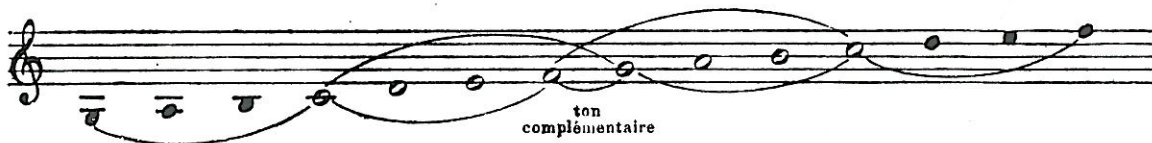
A (1) GAMMES ENGENDRÉES PAR L'OCTAVE GÉNÉRATRICE BASÉE SUR LA PREMIÈRE ESPÈCE DE QUARTE



B GAMMES ENGENDRÉES PAR L'OCTAVE GÉNÉRATRICE BASÉE SUR LA TROISIÈME ESPÈCE DE QUARTE



C GAMMES ENGENDRÉES PAR L'OCTAVE GÉNÉRATRICE BASÉE SUR LA DEUXIÈME ESPÈCE DE QUARTE



Nous donnons, plus loin, le tableau des douze gammes diatoniques. Dans la série de gauche se trouvent les six gammes divisées en *quarte* et *quinte* (commençant par une *dominante*); dans la série de droite, les six gammes divisées en *quinte* et *quarte* (commençant par une *tonique*). Ces douze échelles, qui diffèrent entre elles soit par la

(1) Dans les figures **A, B, C**, nous avons exprimé par des rondes les notes de l'octave génératrice. — Dans la figure **A**, l'octave *mi-mi*, divisée en *quarte* et *quinte* (*mi la — la mi*), engendre une gamme divisée en *quinte* et *quarte* (*la mi — mi la*). La même octave, divisée en *quinte* et *quarte* (*mi si — si mi*), engendre une gamme divisée en *quarte* et *quinte* (*si mi — mi si*). — Dans la figure **B**, l'octave *ré-ré*, divisée en *quarte* et *quinte* (*ré sol — sol ré*), engendre la gamme *sol ré — ré sol*; divisée en *quinte* et *quarte* (*ré la — la ré*), elle engendre la gamme *la ré — ré la*. — Dans la figure **C**, l'octave *ut — ut*, divisée en *quarte* et *quinte* (*ut fa — fa ut*), engendre la gamme *fa ut — ut fa*; divisée en *quinte* et *quarte* (*ut sol — sol ut*), elle engendre la gamme *sol ut — ut sol*. — Comme on le voit, chaque octave est toujours composée de deux *quartes semblables* et d'un *ton complémentaire* i se trouve placé soit au milieu, soit au commencement, soit à la fin.

composition des intervalles, soit par la coupe de l'octave, constituent autant de *modes* doués de *propriétés expressives* particulières (1). Nous avons donné à toutes celles qui étaient usitées dans l'antiquité les noms des *modes* auxquels elles appartenaient.

TABLEAU DES DOUZE GAMMES DIATONIQUES

Mode dorien (division arithmétique) (2)		Mode hypodorien	
phrygien		hypophrygien	
lydien		hypolydien	
mixolydien		dorien (division harmonique)	
locrien de Westphal		Division de l'octave de ré inusitée dans l'antiquité.	
Division de l'octave de sol inusitée dans l'antiquité.		Division de l'octave d'ut inusitée dans l'antiquité.	
	(Gamme majeure renversée)		(Gamme majeure)

En examinant ce tableau, on voit que chacun des sept degrés de l'octave diatonique sert de base à une gamme. Toutes ces gammes admettent la double division *arithmétique* et *harmonique*, sauf deux : la gamme commençant par *si* ne peut se diviser que d'une seule manière, en *quarte* et *quinte*, car *si-fa* n'est pas une *quinte juste*; la gamme commençant par *fa* ne peut se diviser qu'en *quinte* et *quarte*, car l'intervalle *fa-si* n'est pas une *quarte juste*. Ce qui fait qu'au lieu de quatorze gammes, il ne peut y en avoir que *douze*.

Ainsi se trouve confirmé le principe énoncé plus haut.

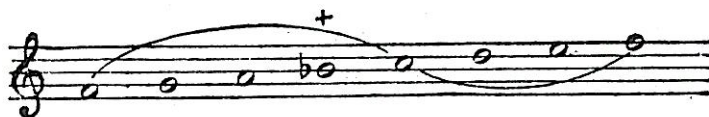
(1) Le caractère expressif d'un mode dépend de la place qu'occupe le *demi-ton* dans chacune des deux *quartes* et de celle qu'occupe le *ton complémentaire* dans l'octave. Les gammes commençant par une dominante font naître une idée de suspension; celles commençant par une tonique, une idée de repos. La constitution de ces différentes gammes entraîne pour chacune d'elles des combinaisons harmoniques spéciales, comme on peut le voir dans la suite de ce recueil.

(2) Quand l'octave est partagée en *quarte* et *quinte*, cette division s'appelle *arithmétique*; quand elle se divise en *quint* et *quarte*, cette division s'appelle *harmonique*. — Les archéologues ne sont pas d'accord sur la coupe de l'octave *antique*. Les uns la divisent en *quarte* et *quinte*, c'est l'opinion de M. GEVAERT; les autres, s'appuyant sur un texte du théoricien GAUDENS, la partagent en *quinte* et *quarte*. Nous avons représenté ici l'une et l'autre division.

GAMMES DIATONIQUES USITÉES CHEZ LES ANCIENS

Sur ces douze modes diatoniques, sept surtout étaient usités dans l'antiquité : le *dorien*, l'*hypodorien*, le *phrygien*, l'*hypophrygien*, le *lydien*, l'*hypolydien* et le *mixo-lydien*. Le mode appelé *locrien*, d'après Westphal, était moins souvent employé. La gamme génératrice de ce mode (5^e gamme de la série de droite du précédent tableau) était proscrite par les anciens théoriciens. Suivant M. Gevaert, on n'a commencé à en faire un usage fréquent que vers la fin du moyen âge.

Notre gamme *majeure* ne faisait pas partie des octaves adoptées par les anciens. Mais, en vertu de l'existence des deux systèmes *disjoint* et *conjoint* dont la réunion formait le système *immuable* (1), ils pouvaient à volonté faire entendre dans la même mélodie le *si naturel* ou le *si bémol*. Or, en pratiquant le système *conjoint* dans l'octave *hypolydienne*, c'est-à-dire en y faisant entendre le *si bémol*, on obtient la gamme *majeure*.



En faisant le *si bémol* dans la gamme *lydienne*, on produit la 6^e gamme de la série de gauche du précédent tableau, ou la gamme *majeure renversée* (commençant par une *dominante*) :



Il est inutile de montrer qu'il ne faut pas confondre le *lydien* (sans le *si bémol*) avec notre gamme *majeure*, puisque le *lydien* se trouve dans la série des gammes divisées en *quarte* et en *quinte* (commençant par une *dominante*), et le *majeur* dans la série des gammes divisées en *quinte* et *quarte* (commençant par une *tonique*).

(1) Voir les observations qui suivent la mélodie n° 4.

DES MODES DU PLAIN-CHANT COMPARÉS AVEC LES GAMMES DIATONIQUES USITÉES DANS L'ANTIQUITÉ

Dans le plain-chant occidental, le nombre des modes a été réduit de douze à huit, divisés en quatre *authentiques* et quatre *plagaux*.

Les échelles appartenant aux modes *authentiques* s'étendent d'une *tonique* à l'autre, située une octave au-dessus. Elles correspondent, par l'*étendue* et par la *finale*, aux gammes antiques dont le nom commence par la préposition *hypo...* (1).

Les échelles appartenant aux *plagaux* sont comprises entre deux *dominantes*. Elles correspondent, par l'*étendue*, aux gammes antiques dont le nom n'est pas précédé de la préposition *hypo...*; mais elles en diffèrent par la *finale*. En effet, dans le plain-chant, chaque mode *plagal* a la même finale que son *authentique*. Il en résulte que pour les huit modes du plain-chant il n'y a que quatre finales, c'est-à-dire quatre gammes.

La première, celle du 1^{er} mode (authentique) et du 2^e mode (plagal), est la gamme diatonique basée sur la tonique *ré*, avec le *si bémol*: elle ne diffère en rien de la gamme *hypodorique* transposée à la quinte inférieure (2).

La seconde, celle du 3^e mode (authentique) et du 4^e mode (plagal), a pour base *mi*: c'est l'ancien mode *dorien*.

La troisième, celle du 5^e mode (authentique) et du 6^e mode (plagal), est basée sur la tonique *fa*: c'est l'ancien *hypolydien*. Tantôt, dans les mélodies de ces deux modes, on rencontre le *si naturel*: c'est alors l'*hypolydien* pur; tantôt on rencontre le *si bémol*: c'est alors l'*hypolydien* ayant son quatrième degré altéré, ou la gamme *majeure*.

La quatrième gamme, celle qui appartient au 7^e mode (authentique) et au 8^e mode (plagal), est basée sur la ton lamentale *sol* (3): c'est l'ancien *hypophrygien* (4).

(1) Il faut excepter le 3^e mode grégorien (authentique), qui correspond à un mode antique dont le nom n'est pas précédé de la préposition *hypo...* (le mode *dorien*).

(2) Quelques mélodies du 1^{er} et du 2^e mode appartiennent à une gamme qui a pour tonique *ré* avec le *si naturel* (n^o 5 de la série de droite du tableau des gammes diatoniques). Nous avons vu que ce mode n'a pas son équivalent dans la musique de l'antiquité.

(3) Pour l'emploi du mot *fondamentale*, voir la note qui se trouve à la fin des observations sur la mélodie n^o 6 (p. 18).

(4) M. Gevaert considère comme des mélodies *phrygiennes* (se terminant sur la *dominante*) les mélodies du 7^e et du 8^e mode, appartenant à la gamme de *so* avec *si bémol*, et comme des mélodies *mixolydiennes*, les mélodies du 4^e mode appartenant à la gamme de *mi* avec *si bémol*. Les unes et les autres se trouveraient ainsi déguisées par une transposition à la *quarte supérieure*.

RAPPROCHEMENT ENTRE LES MODES DE LA MUSIQUE ECCLÉSIASTIQUE GRECQUE ET LES MODES DIATONIQUES ANTIQUES

Dans la musique *ecclésiastique grecque*, les modes *maitres* (authentiques) et les *plagaux* diffèrent, non seulement par l'*étendue*, mais par la *finale*. La théorie byzantine reconnaît pour ses différentes échelles non pas quatre, mais *sept* finales différentes. Si l'on fait abstraction des intervalles de *trois quarts* et de *cinq quarts de ton* qui *colorent* la plupart d'entre elles (1), et si on les ramène au diatonique pur, on retrouve dans les gammes des modes byzantins les sept octaves diatoniques usitées dans l'antiquité.

On reconnaît l'octave *hypodorique* dans les mélodies du 1^{er} mode, ordinairement transposées à la quinte inférieure et dans un certain nombre de mélodies du 1^{er} mode plagal, — l'octave *hypophrygienne* dans la variété du 4^e mode qui a *sol* pour base (variété *ἀγία*) (2), — l'octave *hypolydienne* (ayant le quatrième degré altéré par un *bémol*), dans le 3^e mode, et dans le 3^e mode plagal avec *fa* pour base, — l'octave *dorique*, dans cette variété du 4^e mode, appelée *λέγετος*, — l'octave *phrygienne* dans un grand nombre de mélodies du 1^{er} mode plagal, et dans cette variété du 4^e mode qui a *ré* pour base (3), — l'octave *lydienne* dans le 4^e mode plagal (4), — enfin l'octave *mixolydienne* dans le 3^e mode plagal avec *si* pour base (mode *grave*).

La musique byzantine possède en outre deux autres modes dont les gammes n'appartiennent pas au genre *diatonique* : le 2^e mode, dont l'échelle appartient au genre *semi-chromatique* et le 2^e mode plagal, dont l'échelle est *chromatique*.

Nous dirons quelques mots de cette dernière échelle qui est, non seulement usitée dans la musique ecclésiastique, mais très fréquemment employée dans les chants populaires orientaux, surtout en Turquie. On en trouvera plusieurs exemples dans ce recueil.

(1) Voir nos *Études sur la musique ecclésiastique grecque* (chez Hachette, libraire-éditeur, à Paris).

(2) D'après les mélodies ecclésiastiques que nous connaissons, le 4^e mode plagal (variété *ἀγία*), semblable au mode *hypophrygien* par la composition des intervalles, en diffère par la coupe de l'octave. Il semble admettre, non pas la division *hypophrygienne* en *quinte* et *quarte*, mais la division en *quarte* et *quinte* propre à la gamme *majeure renversée*. S'il en est ainsi dans tous les cas, notre assimilation, est vraie entre les deux octaves, mais non entre les deux modes.

(3) Les mélodies de ce mode apparaissent non transposées, tandis que celles appartenant au 1^{er} mode plagal le sont généralement à la quarte ou à la quinte supérieures.

(4) Nous ferons encore ici une restriction. En assimilant l'échelle du 4^e mode plagal à l'octave *lydienne*, nous devons ajouter que nous ne sommes pas certain que la coupe de l'octave soit la même dans les deux modes.

DU CHROMATIQUE ORIENTAL

L'échelle que nous désignerons du nom de *chromatique orientale* consiste dans une succession de *quartes chromatiques* (1) semblables entre elles, séparées par un *ton complémentaire* :

(2)

$\frac{1}{2}$ $1\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $1\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$

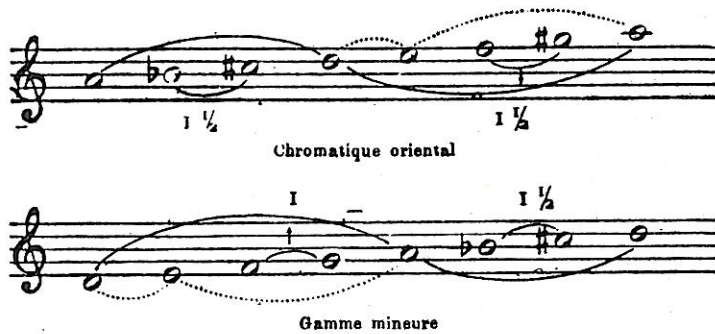
Il s'ensuit que la base de chaque *quarte* devient la base d'une octave composée de deux *quartes* semblables séparées par un *ton complémentaire*. Naturellement toutes ces octaves sont semblables entre elles par la composition des intervalles :

Dans chaque octave la *quarte* doit être à la base, et la *quinte* (*ton complémentaire* associé à la *quarte*) dans la partie supérieure. Ce qui équivaut à dire que la gamme renfermée dans les limites de chaque octave commence par une *dominante*, exemple :

Si nous comparons la gamme *chromatique orientale* avec la gamme *mineure* européenne, nous verrons qu'elle en diffère par la parfaite conformité de ses deux *quartes* entre elles, et par l'ordre dans lequel la *quarte* et la *quinte* s'y succèdent :

(1) Il y avait dans l'antiquité trois espèces de *quartes chromatiques*. Celle dont il est fait usage dans le *chromatique orientale* moderne, se compose de deux *demi-tons* séparés par un *trihémiton* (intervalle d'un *ton et demi*) : c'est la *quarte* appelée par les anciens théoriciens *quarte chromatique de seconde espèce*.

(2) Cette succession peut se prolonger au grave et à l'aigu au delà des limites assignées à cet exemple.



Le *chromatique oriental*, ayant la *quarte* à la base de l'octave, commence par une *dominante*, tandis que la *gamme mineure*, ayant la *quinte* à la base de l'octave, commence par une *tonique*.

La composition du *chromatique oriental* est parfaitement régulière. Sa gamme est formée, comme les trois octaves génératrices *diatoniques*, de deux *quartes* semblables *la, si bémol, ut dièse, ré — mi, fa, sol dièse, la*, séparées par un *ton complémentaire*. — La *gamme mineure*, au contraire, est une *hybride* provenant de la réunion dans la même octave de deux *quartes* dissemblables. La *quarte* d'en haut, *la, si bémol, ut dièse, ré*, est une *quarte chromatique*; celle d'en bas, *mi, fa, sol, la*, est une *quarte diatonique de première espèce* (quarte qui entre dans la composition des gammes *hypodorique* et *dorique*). Si l'on donne à la *gamme mineure* une *quarte supérieure* semblable à la *quarte inférieure*, on obtient la *gamme hypodorique* :



si on lui donnait une *quarte inférieure* semblable à sa *quarte supérieure*, on obtiendrait la *gamme suivante* :



qui n'est autre chose que la *gamme chromatique orientale* ayant la *quinte* placée dans la partie inférieure de l'octave ou basée sur la *tonique*. Cette gamme existe en Orient, où nous l'avons rencontrée quelquefois (1), mais beaucoup moins fréquemment que sa génératrice basée sur la *dominante*. Cette dernière s'y rencontre pour ainsi dire à chaque pas.

(1) Voir la Mélodie n° 29.

Nous avons cru découvrir une certaine affinité entre le *chromatique oriental* (basé sur la dominante) et le *lydien diatonique*. Faudrait-il voir dans le *chromatique oriental* une gamme *lydienne* ayant son second et son sixième degré abaissés par un bémol? Nous laissons à des personnes plus compétentes que nous l'honneur de décider cette intéressante question.

DES MODES ANTIQUES ENCORE USITÉS DANS LES CHANTS POPULAIRES DE L'ORIENT

On trouve en Grèce et surtout en Turquie d'innombrables échantillons du *chromatique oriental*. On y entend un très petit nombre de mélodies dans le mode *mineur* (1). En revanche l'*hypodorien*, qui ne diffère du *mineur* européen que par l'absence de la note sensible, est un mode très usité dans les mélodies populaires de la Grèce. Nous avons rencontré aussi assez fréquemment le *dorien*, le *phrygien*, l'*hypophrygien* (2) et le *mixolydien*. Les mélodies *mixolydiennes* que nous avons rapportées confirment l'opinion de M. GEVAERT, qui range le mode *mixolydien* parmi les harmonies *phrygiennes* et considère sa gamme comme une gamme de *sol* (avec *fa naturel*), commençant et finissant sur la médiane *si*. Nous n'avons trouvé aucun exemple de la gamme de *si* divisée en *quarte* et *quinte* (3). L'*hypolydien* est d'un usage très répandu; il se produit le plus souvent avec l'altération du quatrième degré et dans ce cas se confond avec le *majeur* européen. — Quant au *lydien*, nous l'avons généralement trouvé sous une forme irrégulière, soit qu'il fût accouplé, dans le même air, avec un autre mode, soit qu'il se produisît dans un genre mélangé de *diatonique* et de *chromatique*.

GAMMES HYBRIDES

Il n'est pas rare de rencontrer en Orient des mélodies construites avec des gammes composées de l'association de *quartes* appartenant à des *modes* ou à des *genres* différents. Ces *hybrides* n'ont rien de choquant pour l'oreille, qui les accepte très volontiers, — notre gamme *mineure* n'est elle-même qu'une *hybride*, — mais elles sont parfois fort difficiles à classer.

Nous avons tenté de déterminer le *mode* auquel appartient chacune des mélodies de ce recueil, bien que ce travail fût assez scabreux pour quelques-unes d'entre elles. Toutes les fois que, pour classer une mélodie, nous avons éprouvé un doute, nous sommes sorti d'embarras en proposant la solution la plus conforme au sentiment qui nous avait guidé en l'harmonisant.

(1) La plupart de celles qu'on rencontre ont une couleur italienne plus ou moins marquée.

(2) Il n'y a pas, dans ce recueil, de mélodie appartenant au mode *hypophrygien* proprement dit; mais nous en possédons d'assez nombreux échantillons parmi les mélodies et les airs de danse que nous comptons publier plus tard, si le public fait bon accueil à cette première publication.

(3) Voir la 4^e gamme de la série de gauche du tableau des gammes *diatoniques*, p. 16.

NOTE DU TRADUCTEUR

En lisant les mélodies qui composent ce recueil, on se demandera pourquoi la traduction destinée à être chantée a été faite en italien plutôt qu'en français. La réponse est bien simple : il y a plus d'analogie entre la poésie italienne et la poésie grecque moderne qu'entre celle-ci et la française; certaines images, certaines tournures de phrase que l'on trouverait à juste titre, les unes trop naïves, les autres trop crues, dans notre idiome, gardent impunément dans le vers italien le sens et la saveur de l'original.

Le lecteur pourra parfois s'étonner de rencontrer parmi les vers qui composent une même strophe, un vers d'un mètre différent. Il eût été facile de faire disparaître cette irrégularité; mais voulant respecter le plus scrupuleusement possible le texte original et la mélodie, j'ai mieux aimé glisser un vers irrégulier que d'altérer le sens de ce texte ou d'obliger le musicien à modifier, même d'une manière peu sensible, l'allure de cette mélodie. J'ai cru inutile de mettre en note le vers juste qui, pour le lecteur, sinon pour le chanteur, devrait être substitué au vers moins régulier. On le devinera aisément, surtout quand il suffit de remplacer, par exemple, le mot *amore*, de trois syllabes, par celui d'*amor* qui n'en a que deux. On sait que l'un et l'autre s'emploient indistinctement dans la poésie italienne.

Outre la traduction en vers italiens adaptée à la musique, le lecteur trouvera une version littérale des paroles grecques en prose française; même sans savoir le grec moderne, il pourra se faire ainsi une idée exacte de cette poésie populaire.

Je dois adresser mes sincères remerciements à MM. Cassiotis et Hodji, qui ont bien voulu me donner le sens précis du texte grec et faciliter ainsi ma tâche.

A. DE LAUZIÈRES.

Nous nous associons à M. de Lauzières pour donner un témoignage de reconnaissance à MM. Cassiotis et Hodji. Si nous pouvons nous flatter de présenter au public un texte grec correct, nous le devons en grande partie à leur obligeante collaboration.

Nous remercions non moins vivement M. Émile Legrand d'avoir bien voulu concourir à la révision du texte grec et à la correction des épreuves.

Pour qu'il n'y ait aucun doute dans l'esprit du lecteur, nous indiquerons ici la signification de quelques signes employés dans le courant de l'ouvrage.

= Ce signe, qu'on trouvera quelquefois dans le texte grec après ou devant une syllabe, indique un mot tronqué. En Grèce, les chanteurs populaires ne se font aucun scrupule de couper un mot en deux pour satisfaire aux exigences de la phrase musicale.

< > Cette sorte de parenthèse est employée uniquement dans la traduction française. Les mots qu'elle encadre ont été ajoutés par le traducteur, quand il y avait nécessité de le faire, et ne figurent pas dans le texte grec.

[] Nous nous sommes servi des crochets dans le texte grec, toutes les fois qu'une phrase ou un mot formait *ἐπιθεγμα*. Nous avons mis en caractères italiques, dans le texte italien et dans la traduction française, tous les passages correspondants.

On appelait *ἐπιθεγμα* dans l'antiquité, et l'on appelle *γύρισμα* en grec moderne, une phrase ou un mot surajouté qui s'intercale soit à la fin, soit au milieu d'un vers, et qui ne compte pour rien dans la quantité. L'*ἐπιθεγμα*, quand il se compose d'un vers entier ou de plusieurs vers intercalés entre les couplets, n'est autre chose qu'un refrain. — Le plus souvent, on l'emploie comme une sorte de rallonge, toutes les fois que le mètre poétique serait trop court pour la phrase musicale. Grâce à ce moyen très souvent usité en Orient dans les productions populaires, rien de plus facile que de faire cadrer la forme d'une mélodie avec celle du vers auquel on veut l'adapter. Quelque primitif que soit un pareil procédé, il est assurément très préférable à ces maladroitesses répétitions de mots dont on trouve maint exemple dans certaines productions savantes de l'Art européen. Il explique comment le rythme et la forme des mélodies orientales ont une variété infinie, tandis que la coupe vers des destinés à être chantés se ramène à un très petit nombre de types à peu près invariables.

La forme poétique la plus usitée pour les chansons populaires en Orient est le distique. Chaque distique se compose de deux vers de quinze syllabes. Tantôt il y a un distique entier pour un couplet; tantôt, quand la mélodie est plus courte, ou s'il y a un *ἐπιθεγμα*, le premier vers du distique forme à lui seul un premier couplet et le second vers forme un second couplet.

Dans les distiques que nous avons recueillis, le vers de quinze syllabes est construit de deux manières différentes. Tantôt il équivaut à deux vers français, dont le premier, composé de huit syllabes, serait féminin, et le second, composé de sept syllabes, serait masculin. Tantôt il équivaut à deux vers, dont le premier, de huit syllabes, serait masculin, et le second, de sept syllabes, serait féminin.

Sur un même air, on pourra chanter n'importe quel distique, pourvu que sa construction rythmique soit conforme à celle du distique sur lequel la musique a été faite. Il va sans dire que nous ne parlons ici que de la convenance *prosodique*; si l'on employait un pareil procédé sans discernement, il en résulterait, au point de vue du sens, des accouplements monstrueux entre la musique et les paroles.

Nous avons indiqué dans le courant de cet ouvrage quelques-uns des cas où l'on peut adapter les mêmes paroles à des airs différents, afin de mieux faire comprendre le mécanisme des rythmes divers usités dans la composition des distiques grecs. Nous avons cru inutile de les indiquer tous. une fois le lecteur mis sur la voie, il pourra facilement reconnaître quand ces mutations sont possibles.

L. A. BOURGULT-DUCOUDRAY.