

COLLOQUE

LA LITURGIE SYNTHÈSE DES ARTS

"Chants liturgiques maronites : unité entre église, monastère et société"

S. Marana Saad, Liban

Introduction

Le chant sacré a envahi notre temps et nos espaces, dans les cultes de diverses religions comme dans les milieux professionnels, tant pour sa dimension instructive et disciplinaire que pour sa dimension artistique. Il ne fait aucun doute que ce chant nous apporte, comme l'a dit Teilhard de Chardin « le sentiment d'une grande présence¹ ».

Ce sentiment vibre toujours depuis les premiers moments de la création jusqu'à nos jours à travers les voix et les chants du peuple, qui expriment non seulement leur foi et leur dévotion, mais surtout leur existence et leur identité. Plus on chante, plus on existe. Cette caractéristique de la musique sacrée en général et du chant maronite en particulier, nous incite à aborder ce sujet sur « chants liturgiques maronites : Unité entre église, monastère et société ».

La tradition musicale maronite incarne une fusion singulière entre la foi ecclésiale, la vie monastique et l'identité sociétale. Ces chants, empreints d'une profonde spiritualité, vont au-delà du cadre liturgique de l'Église d'Antioche pour englober les ordres monastiques et l'ensemble de la société. Ils établissent ainsi un lien intemporel entre les croyants et leur héritage, tout en renforçant la foi catholique, notamment après le concile de Chalcédoine. La liturgie dans les monastères devient un lieu d'apprentissage spirituel et musical, où les moines et les maronites se nourrissent des enseignements théologiques et des sonorités propres au chant maronite, qui a évolué à travers les siècles, en particulier après la réforme du Vatican II.

Parallèlement, ces chants symbolisent l'attachement profond de la nation maronite à son patrimoine et à son histoire de souffrance et de martyre pour la foi et la liberté. Cette triade entre l'Église, le monastère et la société se révèle dans chaque note et chaque rythme. La préservation de cette tradition musicale revêt alors un caractère sacré, représentant un devoir ecclésial, humain et national, unissant la communauté maronite dans son engagement, son dévouement et son intégrité.

Les psaumes, cantiques bibliques, hymnes de saints et des pères comme saint Ephrem, saint Jacques de Saroug, et Bardesane, composent le répertoire riche et varié de ces chants. Cette musique se caractérise par une harmonie subtile entre les textes liturgiques et poétiques, les modes musicaux et les pratiques monastiques, offrant une expérience sonore empreinte de dévotion et de contemplation.

À travers cette communication, nous entendons présenter le charisme propre du chant maronite, définir l'esprit et l'identité et déterminer sa structure. Ce qu'il serait utile, c'est de ne pas identifier sa forme avec l'une ou l'autre des formes de chants sacrés mais plutôt de découvrir son originalité et sa vocation propre et de le ressusciter.

Les premières questions qui nous viennent à l'esprit sont les suivantes: qui sont les maronites et quels sont leurs défis? Comment se manifeste le lien entre l'Église, les monastères et la société ? Quelles sont les caractéristiques de leurs chants sacrés ? Et comment leurs chants liturgiques contribuent-ils à l'unité entre cette triade et à la préservation de leur identité religieuse ?

¹ Cf. T. De Chardin, « le phénomène humain, éd. Seuil, vol I, 1955, 350, 296.

I. La naissance de l'église maronite

L'Église maronite trouve ses origines au monastère de Saint Maroun, situé dans la région d'Apamée. Selon les documents historiques, l'empereur Marcien (451-457) fit construire ce monastère durant la deuxième année de son règne, comme l'indique l'historien arabe Abou Al Fida (1273-1331)².

Le terme « maronite » dérive de ce monastère, érigé en l'honneur de saint Maroun (†410), un anachorète dont la vie austère et les miracles l'ont rendu célèbre. Plusieurs disciples s'étaient regroupés autour de lui, vivant comme lui une vie ascétique et monastique. Ses disciples, actifs dans les débats doctrinaux de l'époque, ont été persécutés par d'autres sectes chrétiennes. En 517, trois cent cinquante moines chalcédoniens furent massacrés et les monastères furent brûlés, avec leurs églises et leurs propriétés. Suite à des persécutions par les envahisseurs perses et arabes en 611 et 634, les Maronites se sont réfugiés dans les montagnes libanaises. La majorité s'y est installée, développant une communauté religieuse indépendante. Leur exode final vers le Mont-Liban s'est produit aux X^e et XI^e siècles.

À l'origine, le monastère de Bayt Maroun était sous la juridiction du Patriarcat d'Antioche, l'un des cinq grands patriarcats primitifs, les autres étant Alexandrie, Constantinople, Jérusalem et Rome. Au début du VII^e siècle, Athanase II, patriarche d'Antioche, a été assassiné. L'invasion perse et arabe de la Syrie ainsi que les divisions dans l'Église d'Antioche ont empêché l'élection d'un nouveau patriarche. Un siècle plus tard, les Maronites ont élu leur propre patriarche, l'évêque maronite Jean Maroun, marquant la fondation officielle de l'Église maronite. Cette création du patriarcat maronite au monastère de Saint Maroun a eu une influence significative sur l'Église maronite, qui s'est caractérisée par une spiritualité et un mode de vie monastiques, et sans manquer de mentionner qu'elle est en communion avec l'Église catholique romaine.

L'Église maronite détient alors son œcuménisme d'Antioche et son authenticité et son attachement au Siège de saint Pierre. La résidence patriarcale se trouve au Liban et ses diocèses sont répartis dans différents pays : Liban, Syrie, Turquie, Jordanie et Terre Saintes, Egypte, Chypre, Sénégal, France, Rome et toute l'Europe, États-Unis d'Amérique, Canada, Mexique, Venezuela, Brésil, Argentine, Colombie et Australie.

II. Histoire du chant sacré maronite

« Si on veut connaître un peuple, il faut écouter sa musique » Platon.

L'origine et l'histoire du chant maronite sont étroitement liées à celles de l'Église Maronite elle-même. Étant l'un des rameaux de l'ancienne et grande Église syro-antiochienne, l'Église maronite perpétue une liturgie et un chant profondément enracinés dans la tradition syro-antiochienne³.

La dénomination, Chant syro-maronite, s'impose en raison de l'origine de ce chant qui est une continuation de celui de l'ancienne Église syro-antiochienne. Toutefois, avec le temps et les divisions de l'Église Antiochienne⁴, les différences entre les répertoires des diverses branches actuelles de cette église se sont accentuées⁵.

Le syriaque, dialecte araméen de la région d'Édesse, se développe et devient une langue littéraire classique dès le II^e siècle après Jésus-Christ. Les chants syriaques trouvent ainsi leurs origines dans le chant des peuplades cananéennes,

² Abou Al-Fida naquit à Damas en 1273 d'une noble famille musulmane arabe : il reçut une éducation religieuse et littéraire et se livra à une étude approfondie des principes de l'Islam, de la langue arabe, de l'histoire et des lettres. Cf. P. NAAMAN, *Théodore de Cyr et le monastère de saint Maroun*, Liban, Kaslik, 1987, 3 ; cf. aussi P. Daou, *Histoire des maronites*, 4 vols, Beyrouth (Dar Al Nahar), 1977, 293.

³ L. HAGE, *Précis de chant maronite*, Kaslik 1999, 35.

⁴ Après le concile d'Éphèse en 431, marqué par la sécession nestorienne, et le concile de Chalcédoine en 451 inaugurant celle des monophysites, la grande Église d'Antioche sera divisée en trois groupes: les Nestoriens, les Monophysites Syriens (Jacobites) et les Chalcédoniens, dont les maronites. À la suite de l'invasion arabe de la Syrie au VII^e siècle, et peu après la vacance du Siège patriarcal d'Antioche pour un siècle d'environ, le puissant monastère de Saint Maroun, ayant juridiction sur la population des environs du couvent, se déclare indépendant et forme une véritable Église à la tête de laquelle nous trouvons, au VIII^e siècle, un patriarche. (C. DE CLERCQ, *C.O.C.*, in HEFELE-LECLERCQ, *Histoire des conciles*, t. XI, Paris 1949-1952, p. X.

⁵ P. HAGE, *Le chant de l'Église maronite*, t. I, Beyrouth 1972, 13.

mésopotamiennes, araméennes du Moyen-Orient. De plus, en raison du lien constant entre le peuple et l'église, on observe une grande influence et une connexion entre le chant syro-maronite et le chant folklorique notamment libanais.

Bardesane (†222) est l'un des Pères du II^e –III^e siècle qui a offert par ses hymnes composées et par les hymnes de son fils Harmonius, de la beauté, de l'éclat, et de la richesse⁶.

Après lui, au IV^e siècle, le siècle d'or du chant et de l'hymnographie syriaques. Durant cette période, le chant antiphonal apparaît dans les monastères de rite syriaque et les formes poético-musicales (madroshé) connaissent un développement inouï grâce à l'œuvre gigantesque de Saint Ephrem (†373), l'un des plus grands hymnographes de l'Église universelle⁷, et particulièrement de l'Église Orientale, qui chercha par ses poésies lyriques métriques à combattre l'influence des hérétiques et raffermir la foi des fidèles.

Aux V^e et VI^e siècles, on trouve d'autres hymnographes de langue syriaque de talents, notamment Balaiï (†ca 432), Narsai (†502), et Jacques de Saroug (†521).

Aux VII^e et VIII^e siècles, la fondation du patriarcat maronite marque un tournant significatif⁸. Dès ce grand événement, l'Église Maronite est présidée par un patriarche sur le siège d'Antioche, symbolisant ainsi son unité et son autonomie. Cet événement ecclésial aura, on s'en doute, des conséquences importantes sur la liturgie et le chant maronite⁹.

L'Église maronite a été confrontée à une multitude d'épreuves durant plusieurs siècles, soit avec les Croisés au XI^e et XIII^e siècle, jusqu'à des tentatives de latinisation par l'Église. Ces défis ont perduré à travers les périodes des Mamelouks¹⁰ et bien d'autres qu'on ne peut pas tout citer. Cependant, malgré ces obstacles et les pressions subies, l'Église Maronite a toujours su préserver son identité, ses traditions, sa liturgie et ses chants qui trouvent leurs racines dans la Bible et l'enseignement théologique et dogmatique. Son objectif constant a été d'instruire le peuple et permettre à tous les fidèles d'acquiescer et de méditer sur ces enseignements, même lorsque les persécuteurs faisaient brûler les manuscrits et livres et les poussaient à fuir et à se réfugier.

L'Église, le monastère et la société forment une triade inséparable chez les maronites, ancrée dans son origine, ses traditions, sa liturgie et ses valeurs. Chacun de ces trois piliers influence les autres et dépend mutuellement, que ce soit pour recevoir ou pour offrir.

La vie monastique, tout en prenant forme au sein de l'Église maronite comme une expression authentique de la sequela christi, et en tant que manière de vivre la Parole de Dieu et célébrer ses mystères dans la liturgie, est également ancrée dans une tradition historique et humaine. Elle constitue ainsi une réalité culturelle, évoluant au sein d'une culture spécifique et formant à l'intérieur de celle-ci une sous-culture éducative et influente.

Nous n'avons pas l'intention de parler de chacun des trois éléments séparément, mais plutôt d'explorer la symbiose entre le monachisme et la liturgie du chant maronite, au sein de l'église et la société, en s'appuyant sur des exemples historiques.

Lorsque nous évoquons le « Chant maronite », le terme « maronite » signifie que ce chant, bien que fondamentalement « syrien », a évolué à travers les siècles en intégrant des éléments distinctifs qui le différencient du chant équivalent des autres Églises. Ce chant est le seul à refléter l'identité musicale du peuple maronite et à servir de référence ou d'inspiration pour les créations musicales futures.

⁶ J. TEIXIDOR, *Bardesane d'Édesse: la première philosophie syriaque*, Paris (cerf) 1992, 159; cf. aussi H. AUGUST, *Bardesanes gnosticus, Syrorum primus hymnologus: commentatio historico-theologica/quam scripsit Augustus Hahn*, Lipsiae (Vogelli) 1819, 94.

⁷ L. HAGE, *Précis du chant maronite*, 36.

⁸ *Treizième Centenaire de la fondation du Patriarcat Maronite*, Kaslik 1992, (Ouvrage collectif, en arabe)

⁹ L. HAGE, *Précis du chant maronite*, 36.

¹⁰ Ibid.

III. Qualités du chant liturgique maronite

Le chant syro-maronite est le chant propre de l'Église maronite, il est le modèle confirmé de la musique sacrée, du fait qu'il possède dans le degré le meilleur des qualités qui sont les qualités propres de la liturgie, et spécialement la sainteté, la beauté des formes, la simplicité et la richesse. Le chant syro-maronite est le seul chant qu'on ait hérité des anciens Pères, dans sa pureté. Pour ces motifs, on le considère comme le modèle suprême de la musique sacrée de notre Église syro-antiochienne maronite, qui dans toutes les actions liturgiques, non seulement peut être employé, mais doit être préféré aux autres genres de musique sacrée.

Ce chant est réservé aux livres liturgiques et constitue le cœur du 'beth gazo'¹¹. Ainsi, il n'est pas approprié de le chanter en dehors des contextes sacrés. Il incarne l'identité musicale du peuple maronite et sert de référence ou de source d'inspiration pour les créations ultérieures.

« Ce chant sacré appartient à tous les maronites et se lègue d'une génération à l'autre, d'une manière vivante et anonyme. Il exprime leur sensibilité et leur identité musicale propre »¹². Il n'est pas propre ou individuel, il est le chant de la communauté, qui chantonné ensemble, prie d'un seul cœur, et d'une manière simple et ardente qui convient à tous les âges de ses membres, afin que tous participent. Sa transmission, encore orale, se fait au sein de la communauté qui chante sa prière¹³.

Le texte, en forme de poésie syriaque, remonte en partie aux hymnes de Saint Éphrem (IV^e siècle). Les mélodies remontent, pour la plupart, aux premiers siècles de la chrétienté.

Avec le recul de la langue syriaque au profit de l'arabe, l'Église maronite a été contrainte d'adopter l'arabe en parallèle avec le syriaque. Une nouvelle catégorie de chant maronite en arabe a alors émergé et gagné en importance. Cette évolution a commencé par la traduction des textes du chant syro-maronite en arabe dialectal, étroitement lié au syriaque, puis en arabe classique, donnant naissance à un répertoire de plus en plus diversifié.

Néanmoins, le chant maronite en arabe représente une étape cruciale de l'histoire de l'Église maronite, car il marque la transition entre le chant syro-maronite et le chant adopté par la diaspora maronite, incluant des versions en français, espagnol, anglais, grec, italien, etc.

Le chant syro-maronite est connu et qualifié en tant que chant d'une nation, d'un peuple qui à l'image de son Église maronite est en contact avec les deux civilisations arabe et occidentale, et c'est pour cela qu'il incline tantôt vers l'une tantôt vers l'autre, tout en suivant leurs systèmes musicaux¹⁴. Après avoir exécuté ce chant sur plusieurs années, voire simplement en l'écoutant, on remarque qu'il ne suit aucun des deux, bien qu'il puisse être influencé.

¹¹ Le Beth Gazo (ܒܝܬ ܓܙܘܐ), littéralement "la maison du trésor", est un livre liturgique syriaque qui regroupe une collection de chants et mélodies syriaques. Ce livre est considéré comme une référence majeure de l'hymnodie syriaque. Il existe des variantes modernes de ce livre avec des noms différents, notamment : beṭ gāzo dqnōto, beṭ gāzo dzimrōto et beṭ gāzo dne'mōto. Le Beth Gazo contient les hymnes suivants : 1) Qole shahroye (ܩܘܠܐ ܫܗܪܝܘܝܐ) "vigiles". Ces chants étaient interprétés par ceux appartenant à l'ordre des shahroye, "veilleurs". Ils sont dédiés à la Vierge, aux saints, à la pénitence et aux défunts. 2) Gushmo (ܩܘܫܡܘ) "corps". Chacun d'entre eux se compose de huit modes et est récité pendant les offices quotidiens appelés šhimo (ܫܫܝܡܘ) S3) Sebeltho d'madroshe (ܫܒܠܬܘ ܕܡܕܪܫܝܐ) "échelle des hymnes". C'est cette catégorie qui semble avoir principalement hérité d'Éphrem. 4) Fardo (ܦܪܕܘ) "unique ou seul". Ce sont de courts hymnes divisés en huit collections correspondant aux huit maqams syriaques. 5) Qonuno yawnoyo (ܩܘܢܘܢܘ ܝܘܢܝܘܝܘ) "canon grec". Il est divisé en huit collections. 6) Mawrbo (ܡܘܪܒܘ) "magnificat". Dédié à la Vierge Marie. 7) Qole ghnize (ܩܘܠܐ ܓܝܢܝܝܐ) "hymnes mystiques". Ceux-ci ont été perdus. 8) Takheshphotho rabuloyotho (ܬܚܫܫܫܘܬܘ ܪܒܘܠܝܘܬܘ) "litanies de Rabula". Attribué à Rabula, évêque d'Édesse. 9) Tborto (ܬܒܪܬܘ) "brisé". Ils se divisent en trois catégories : ceux attribués à saint Jacques de Saroug, saint Éphrem le Syrien et saint Balai de Qenneshrin. 10) Quqlion (ܩܘܩܠܝܘܢ) "cycles". Ce sont des cycles issus des Psaumes. Cf. <https://web.archive.org/web/20110610105148/http://sor.cua.edu/bethgazo/>

¹² L. HAGE, *Précis du chant maronite*, 79.

¹³ Ibid.

¹⁴ Parlant ici surtout des échelles: diatoniques, non-diatoniques, de la mobilité de certains notes comme le Mi, de temps: tempéré ou non-tempéré, des modes-genres, etc. Mais comme c'est une étude ou analyse plus musicologique que monastique et spirituelle, nous préférons seulement de l'accentuer sans entrer dans les détails.

Le caractère des chants syro-maronites ainsi que leur expression dépendent largement du contexte, du milieu ou de l'entourage social et spirituel aussi bien des exécutants que des auditeurs.

IV. Les composantes du chant sacré maronite

Les caractéristiques du chant maronite, sont traités à partir du XV^e siècle, étant donné que les manuscrits proprement maronites sont rares avant cette période¹⁵. Ainsi, l'attention est principalement portée sur les éléments constitutifs de ce chant, sans se pencher sur les autres chants des Églises syriaques.

Du XVI^e siècle jusqu'à nos jours, le rite maronite a subi plusieurs révisions, réécritures et réorientations. Mais, en ce qui concerne le chant, il n'y avait pas ce désir de le transformer en le remplaçant par un autre. Ainsi, bien que le chant soit resté inchangé, il a certainement fait l'objet de nombreuses études plus approfondies qu'auparavant.

Pourtant, on ne peut pas ignorer l'évolution des compositions du chant sacré maronite, surtout au XX^e siècle. C'est pour cela qu'on peut diviser le répertoire du chant maronite en trois périodes:

1. **Le chant sacré maronite du moyen-âge:** il ne reste de ce répertoire que sa transmission orale effectuée par les communautés monastiques. On ne trouve aucune notation ou manuscrit, probablement en raison des persécutions infligées aux chrétiens et aux maronites pendant cette époque.
2. **Le chant sacré maronite entre le XV^e et le XIX^e siècle:** ce répertoire a subi plusieurs révisions, notations et réorientations, effectuées à partir du XIX^e siècle, comme il a eu aussi plusieurs essais de traduction et de nouvelle composition en langue arabe.
3. **Le chant sacré maronite à partir du XX^e siècle:** le répertoire maronite s'enrichit grâce à de nouvelles compositions.

Nous constatons donc que le répertoire musical en usage dans l'Église maronite est très hétérogène. Nous pouvons le diviser en six groupes bien distincts¹⁶:

1. La psalmodie ou la cantillation des psaumes

La psalmodie ou la cantillation des psaumes est un élément fondamental dans la liturgie en générale et joue un rôle important aussi dans la liturgie maronite, surtout dans l'office des heures, mais avec l'évolution musicale, elle perdit du terrain en face des hymnodies et des nouvelles compositions. On distingue trois types de psalmodie: alternée¹⁷, responsoriale¹⁸ et psalmique¹⁹.

Cette forme s'est développée à partir du XX^e siècle avec de nouvelles compositions. À titre d'exemple les psaumes composés par le P. Paul El-Achkar, le P. Youssef El-Khoury, le P. Youssef El-Ashqar et tant d'autres.

- Psalmodie alternée: ex. Récitation du psaume 90 entre deux coeurs:

¹⁵ On trouve des manuscrits antécédents communs à l'Église Maronite et à d'autres Églises de langue syriaque.

¹⁶ Cf. L. HAGE, *Précis du chant maronite*, 12-13

¹⁷ La psalmodie alternée consiste en une récitation alternée d'un psaume en deux chœurs, c'est-à-dire qu'elle est chantée selon un *recto tono*. Par ex. Récitation de *Yoteb bsetoreh damraymo*....

¹⁸ La psalmodie responsoriale est une forme de chant composé d'un répons chanté par l'assemblée et de couplets chantés par un soliste. Par Ex. *Shabah Oureshlem Imorio*, Ps. 140-141, ou bien Ps. 135 *I'tarifou lil-Rabbi*.

¹⁹ L'hymnodie psalmique consiste à intercaler les versets entre les strophes et de poésie ecclésiastique. Cf. L. HAGE, *Précis de chant maronite*, 59.

Récitation du psaume 90

Premier chœur:

yo - te - b bse - to - reh dam - ray - mo wab - te - lo -
leh d-A - lo - ho meš - ta - bah

Second chœur:

e - mar l - mor - yo: tuli - lon bet gaws A - lo - ho
da-t - hul no 'law

Doxologie (les 2 chœurs ensemble):

šub-ho l-A - bo wla-B-ro wal- Ru - ho d-quššo men 'o - lam wa ' da -
mo l-'o - lam 'ol - min. A - min.

- Psalmodie responsoriale: ex. Alleluia de l'office divin maronite, dimanche du temps ordinaire - Shimto, p. 174.

Voici l'alleluia du premier dimanche du temps ordinaire

ha - lle - lu - i - a w hal - le - lu - i -
a, huwaza lwamu llazi sana' ahur ra - b, ta' alaw nusarru wanaf -
rahu fi - hi. hallelu - ia

- Psalmodie psalmique

Versets du psaume 140 et 141

لَسْتُمْ صَلاَ بِسِي كَالسُّخُورِ أَمَا تَرَ
وَرَفَعُ يَدَيْ كَتَفِي كَتَفِي مَاءِ الْمَسَاءِ

Refrain

Au Refrain *Couplet 1*
 إِيَّاكَ أَصْرُخُ يَا رَبِّي أَسْرِعْ! أَلَيْسِي أَصِيحُ لِصَوْتِي جِئْتِ أَصْرُخُ! إِيَّاكَ

Au Refrain *Couplet 2*
 إِيَّاكَ عَيْنَايَ أَيُّهَا الرَّبُّ الْكَسِيدُ بِكَ أَعْتَصَمْتُ فَلَا تُفْرِغْ نَفْسِي

Au Refrain *Couplet 3*
 يُحِيطُ بِي إِكْلِيلٌ مِنْ أَلْصِدِّيقِينَ عِنْدَ مَا تُكَافِئُنِي

2. Le chant syro-maronite

Le chant syro-maronite ou l'hymnodie maronite regroupe les chants maronites par excellence. Il se transmet oralement au milieu de l'assemblée liturgique qui chante, surtout l'assemblée monastique.

Il s'agit dans ce deuxième groupe, du texte en poésie syriaque, il se trouve dans les livres proprement liturgiques.

Les mélodies sont très anciennes et remontent, pour la plupart, aux premiers siècles du christianisme.

Le nombre des chants syro-maronites, encore conservés de nos jours, oscille autour de 150, dont un tiers est de très grande qualité, un autre, de qualité moyenne, et le troisième est satisfaisant.

Les fidèles l'apprennent en se mettant à chanter avec l'assemblée qui devient ainsi une école de chant et de foi. Cet apprentissage oral est facilité grâce à trois facteurs principaux: la composition centonisée²⁰, l'adaptation par mélodie-type et la fréquentation très assidue des offices religieux de la part des moines, des clercs et de tous les laïcs. Il s'agit donc d'un chant communautaire.

La forme du chant syro-maronite est presque toujours strophique avec une mélodie qui s'adapte à un grand nombre de strophes. La strophe-type, sur laquelle doivent se régler la métrique et la mélodie des autres strophes, s'appelle rish qolo (incipit).

Le chant syro-maronite est formulaire et ses mélodies sont souvent courtes. C'est un chant monodique et son harmonisation n'a été faite qu'à partir du XXe siècle. Ce groupe de chant peut être chanté à une seule voix comme en polyphonie.

Le chant syro-maronite est syllabique. A l'exception de la syllabe finale d'une mélodie, et quelques fois de la penultième, presque aucune autre syllabe ne prend plus de deux notes.

L'étendue de la mélodie est fort restreinte, elle se limite généralement à une tierce, quarte ou quinte, et rares sont les mélodies qui dépassent la quinte. Cette étendue simple favorise la répétition des formules mélodiques et le genre récitatif. Les mélodies procèdent toujours par mouvement conjoint.

L'échelle musicale est originellement non tempérée. Une même mélodie peut être également exécutée selon le système tempéré sans être altérée ou appauvrie.

Par rapport à sa modalité, l'étude de l'hymnodie syro-maronite fait apparaître une organisation modale autour de do, ré et mi²¹. Il ressort que ce chant possède une sorte de modalité d'un type archaïque spécial, car il ne dépend ni du système musical arabe, ni de celui de huit modes²².

Exemples des hymnodies en Do, Ré et Mi:

²⁰ La composition centonisée est composée de mélodies faites de certaines formules préfabriquées, lesquelles reviennent fréquemment au cours du répertoire.

²¹ Cf. L. HAGE, *Précis du chant maronite*, 97.

²² Cf. Ibid., *Écrits musicaux*, Jounieh (USEK) 9.

a. Mode de do, *qolo fšīto*

ha - le - lu - i - a, bḥad bšabo yawmo qadmo et - bri nū -
 hro wba-tren rqi - 'o wba-tlo - to i - lo - ne kūl - hun barb'o bša - bo
 bro šemšo w-sahro b-ḥamšo raḥ - šo wṭay - ro wfo-raḥ - to w-ba-'rubto gab -
 le moryo l-a - būn o - dom wa-b-šab - to et-niḥ mor-yo men 'bodaw
 kūl - hū - n.

b. *Qolo da-ḥto dlo neḥte*

duḥ - ro - neh' mar - ya - m neh - we 'al mad-bḥo
 waš - lu - teḥ' teh - we 'al ḥu - leh 'o - l - mo.

c. *Qolo 'adlo nizūn*

ha - le - lui - a, 'ad - lo niz-un ḥawbay qudmay lgaw bet di - no
 wan-qimu-non qdom dayo - no kad ba - hit no et - ra - ḥam 'lay moryo da - tu
 mīc raḥ - me.

3. Le chant syro-maronite libanais et arabe classique²³

C'est le plus chanté dans nos églises dernièrement. Le texte est en langue arabe, mais les mélodies sont d'origine syro-maronite. Il comporte trois catégories: les mélodies d'origine syriaque, les mélodies d'origine ou d'influence occidentale, les mélodies d'origine ou d'influence orientale.

Il faut distinguer les chants syro-maronites-arabes traditionnels composés entre le XVII^e et le milieu du XX^e siècle, et ceux d'après. Les premiers, généralement de texte arabe « maronite » peu littéraire, ne dépasseraient pas le nombre 40. Les autres, de texte arabe littéraire, deviennent de plus en plus nombreux.

Ce chant est strophique et la mélodie s'adapte à un nombre plus ou moins grand de strophes n'étant pas toujours nécessairement homométriques. Il procède, en général par un mouvement conjoint dans toutes ses catégories. C'est aussi un chant populaire et communautaire.

Le chant syro-maronite arabe est syllabique comme le chant syro-maronite mais le chant personnel et le chant improvisé en arabe sont en partie syllabique et en partie mélismatique selon les compositeurs. Le texte des chants est divisé entre la métrique syriaque et la métrique classique arabe.

²³ Ces chants apparaissent dès le XVI^e-XVII^e siècle, mais ne se propagent vraiment qu'à partir du XVIII^e siècle.

L'ambitus²⁴ du chant maronite en arabe ou en libanais varie selon la catégorie: le chant syro-maronite arabe conserve l'ambitus restreint comme le chant syro-maronite, tandis que l'ambitus du chant personnel et du chant improvisé est souvent développé.

Le chant maronite arabe varie entre le monodique et le polyphonique. mais la majorité des chants polyphoniques se base sur un cantus firmus monodique du répertoire syriaque, raison pour laquelle ils peuvent être chantés à une seule voix comme en polyphonie.

4. Les mélodies improvisées

L'improvisation tient une place importante dans le chant sacré maronite. Le texte des mélodies improvisées dans un style traditionnel peut-être en syriaque ou arabe.

Les mélodies subissent de plus en plus l'influence du style des chanteurs populaires. Elles ne sont pas réglementées dans un système propre à l'Église Maronite.

Les différentes catégories d'improvisation varient en fonction de la technique et de la liberté du soliste. Elle s'étend de la simple récitation, comportant des clausules mélodiques au mélisme très développé jusqu'à l'exhibitionnisme.

5. Les mélodies en langue étrangère

Il y a deux catégories des mélodies en langue étrangère:

A- Les maronites immigrés ont utilisé les langues des pays d'émigration dans leurs prières et chants à côté des langues syriaque et arabe. Certains ont traduit les textes syriaques et arabes dans la langue de leur pays d'émigration, tout en conservant la musique traditionnelle; d'autres ont traduit les textes syriaques et arabes et ont adopté ou composé de nouvelles mélodies du style du pays.

B- Les mélodies orientales ou occidentales appliquées à des textes arabes dès le XVII^e siècle environ. Ces mélodies sont appliquées essentiellement à des cantiques et à des poèmes paraliturgiques.

6. Les mélodies personnelles

Les mélodies personnelles sont des compositions nouvelles ou modernes (dès la fin du XIX^e siècle) elles sont évidemment variées et hétérogènes. On peut distinguer plusieurs styles et techniques de ces compositions: mélodies composées selon le style et la technique orientaux, mélodies composées selon le style et la technique occidentaux, mélodies composées selon un style et une technique mélangés.

Leur nombre ne cesse d'augmenter au détriment des autres groupes.

Il est utile de souligner la répartition de ces six groupes dans le rite maronite au cours de toute l'année liturgique et leur usage dans la vie liturgique durant les prières des heures ou la messe, dans les paroisses ou dans les maisons religieuses et monastiques.

Comment pouvoir se familiariser avec ces six groupes si ce n'est à travers une excellente pratique quotidienne dans l'action liturgique.

V. Composition, forme et rythme du chant syro-maronite

Le chant syro-maronite est en principe composé selon deux procédés traditionnels: la centonisation et l'adaptation par mélodie-type.

²⁴ Dans le domaine de la musique, le mot ambitus désigne l'étendue d'une mélodie, d'une voix ou d'un instrument, entre la note la plus grave et sa note la plus élevée.

- La centonisation: La plupart des mélodies syro-maronites sont construites à partir d'un ensemble de formules mélodiques déjà existantes et reconnues, qui peuvent également être présentes dans d'autres mélodies. Ce style de composition centonique signifie que le chant syro-maronite ne se base pas sur des compositions personnelles ou originales. Les formules mélodiques n'existent pas seules ou à l'état pur ; elles n'apparaissent que dans le contexte des mélodies et sont souvent répétées avec quelques variations, que ce soit dans l'ordre ou de manière plus aléatoire. Les formules mélodiques sont généralement assez courtes et sont déterminées principalement par la structure poétique et métrique du poème ou du chant. Leur composition, ainsi que leur esthétique, peuvent être altérées ou masquées par une interprétation incorrecte. Une exécution appropriée nécessite une compréhension de la structure mélodique spécifique au chant syro-maronite. La méthode centonique est particulièrement visible lors de la transition du chant syro-maronite vers le chant syro-maronite arabe, où la délimitation et l'autonomie des formules sont clairement définies.
- L'adaptation par mélodie-type: largement utilisée dans le chant syro-maronite, l'adaptation vient parfois doubler celui de la centonisation. Le procédé d'adaptation obéit à des règles propres dont aucune description ne nous est parvenue. Nous trouvons trois genres de reproduction :
 - la reproduction identique, ce genre n'exigeant que l'égalité métrique des textes,
 - l'accommodation, c'est lorsque l'application d'une mélodie à un nouveau texte exige quelques modifications particulières, passagères, notables et irrégulières.
 - le remaniement, celui-ci exige une modification générale, constante et régulière des valeurs de notation de toute la mélodie.

Par rapport à sa forme, on peut distinguer deux formes principales: la forme strophique et la forme alternée. Il est possible aussi d'en déceler d'autres, comme la forme directe, la forme responsoriale, la forme dialogue, et la forme d'acclamation.

Le chant syro-maronite est réalisé, en très grande partie, d'une hymnologie variée où l'on peut particulariser aussi les formes suivantes²⁵:

1. **Madroshô**: désigne une leçon, une instruction. Les madroshê sont des chants de la catégorie la plus ancienne d'hymnes lyriques et didactiques en divers mètres. Saint Ephrem l'a utilisée pour enseigner la bonne doctrine contre celles de Bardesane et des Gnostiques.

Madrošo : Šūbħo l-haw ro'yo



2. **Qolô**: désigne une voix, un son, une parole ; une sorte d'hymne. C'est un poème d'une ou de plusieurs strophes, qui donne son incipit comme titre, son mètre et sa mélodie à tout le poème, ainsi qu'aux autres compositions dont il est le modèle. Le rish qolo désigne la strophe type sur laquelle se règlent la mesure et le chant des strophes d'autres hymnes.

Qolo : Mšalem nūreh d-imomo



²⁵ L. HAGE, *Précis du chant maronite*, 59-77.

3. **Sugitô**: ce mot dérive du verbe chanter, il désigne un chant, une hymne. Ce sont des hymnes qui ont une allure populaire et un caractère dramatique. Ils prennent la forme du dialogue.

Sūgīto

šub-ḥo l-raḥ-mayk mšī-ḥo mal - kân bār A- lo - ho sḡid men ḥū - lo
 'a- tu mal-kan wāt A- lo - kan ri - šo d-ḥa-yayn w-sabrân rā - bo

4. **Bo'outô**: désigne une prière, une supplication, une demande, il dérive du verbe chercher, demander à, prier, et désigne aussi une composition poétique du genre strophique à mètres bien définis que l'on l'exécute en deux chœurs.

bo'ūto de Saint Jacques

loh teš- buḥ - to A - ho gnī - zo d-lo met'a - qab

Bo'uto De Saint Ephrem

'nin mor-yo 'nin fo - rū - qan 'ah - da' - nay-toy le - i - yo
 kad šā - li b-šer - fat šay - don w-a - ḥi la- broh d-ar-mal - to

Bo'ūto de Balaï

ḥo - yen l-ḥa - to - ye ḥun lān byūm dī - no
 wa šbūq lān ḥaw - bayn ba - mraḥ - mo - nū - tob
 wa - byūm gel - yo - noh aš - wen lag - nū - noh

5. **Sedro**: il dérive du verbe disposer, ordonner et désigne une série, une hymne. C'est une longue prière en prose ou en vers.

sedro de saint jacques. 1.

Lew - yo to - bo d-qa - riḥ hul - šo lad - bo - 'em leh
 w-ba - zban qe - šo mḥa - we ḥū - bo lad - ro - ḥem leh

sedro de saint jacques. 2.

23 Lew - yo to - bo d-qa - rfb hul - šo lad - bo - 'en leh w-ba-zhan qe - šo
 mħa - we hū - bo lad - ro - ħem leh

6. **Mazmourô**: signifie psaume. Il forme une catégorie de poèmes propre au rite maronite. Sa fonction est celle du psaume responsorial. Il se place toujours avant les lectures.

Mazmūro ramremāyn

b-ramšo l-bay - toħ e - tay - nān ye - šū mšā -ħo to - rū - qm
 d-nesgūd leh b-haykal qūd - šo w-ne -sāb hū -so - yo d-ħaw - be

7. **Enyonê**: signifie réponse. Les enyone sont des réponses ou des antiphones de la psalmodie responsoriale et antiphonique.

'Enyone bote d-ħāšo

B-ħe -no yaw -mo ar - mi mo -rān ma - yo blaq -no ma -ki -ħe -
 yīt wšā - ri da - nšig re - gle d'ab - daw byū do - ša - ri b-šem'un
 ša lem wħa - tem - ro -zo d-ma -ki - hū - to

8. **Lyūdoiyê**: signifie seul, unique. C'est un chant d'encens. Ce genre de poème forme un tout organique.

L- ħūdoyo : Moryo l-mar 'toħ

yaw -mo -no nfaq ne - še b-ħe -rū -me šed - qa - bro
 Wa -šar - to dħaye e -mar lħen
 lħen ħor - ħe bo - 'yo -ten
 lhaw ħa -yo 'am mī - te
 w-la -gli -lo net -wa - 'dūn knišo - yīt w-neħ -rū -me - y

Le chant syro-maronite connaît une grande variété de rythmes: unaire, binaire, ternaire et quinaire, le rythme irrégulier où se mélangent le binaire et le ternaire, et enfin le rythme libre. Ses éléments sont la croche (brève) et la noire (longue).

forme unaire :

b-ṣaf - roh rā - ho mo do - tet mor w-o - ten 'a - meh 'i - ray raw - mo

formes binaire et ternaire

dnāh leh nū hroh 'al ber -yo - to mo - reh d-nū - hro
 war - daf men - hen lheš -ko san -yo daf - ta - krū - to

forme quinaire

'a - mā-nu mo - ryo 'a - mā-nu mo - ryo mor-yo 'a - mā - nob - lil - yo w - bimo - mo
 ho - yen l-ha - fo - ye hun lān byūm dī - no
 wa šbūq lān ḥaw - bayn ba - mrah - mo - nū - teh
 wa - byūm gel - yo - noh aš - won lag - nū - noh (...)
 'nin mor-yo 'nin fo - ru - qan 'ah da 'nay - toy l-e - li - ye

VI. L'interprétation du chant syro-maronite

Pourquoi la liturgie doit être bien chantée?

Par le moyen du chant sacré, l'église éduque les âmes. Elle fait renaître notre éducation spirituelle comme tout art religieux. La musique doit donc connaître ce que requiert la majesté de Dieu et traduire les vérités de l'ordre surnaturel.

La responsabilité de l'interprète du chant sacré est celle de prêter sa voix à une tradition qui le surpasse. Il faut prendre en considération les points suivants:

- Exigence d'intériorité et de prière pour élever les âmes et protéger le message divin dans les cœurs des fidèles.
- Meilleure intelligibilité du texte grâce à la présence de nombreuses notes structurantes. La prononciation du texte et sa compréhension sont fondamentales pour ordonner le rythme qui effectue la fusion entre l'élan et la tension d'une part, et le repos et la détente de l'autre. Le rythme c'est la vie de la musique.
- Quand le chant est vivant, on y ajoute de l'expressivité, mais s'il ne l'est pas, il est inutile d'essayer de lui ajouter quoi que ce soit.

- L'interprète doit éviter les performances techniques, les considérant comme des obstacles à la clarté et à la connexion spirituelle. Contrairement à d'autres cultures, la tradition maronite ne valorise pas la virtuosité technique. Par conséquent, maintenir la voix dans la sobriété du chant maronite est plus exigeant que dans des styles plus dynamiques. Pour éviter cette difficulté, certains chanteurs se tournent vers la virtuosité pour masquer d'éventuelles imperfections.
- Le synode libanais de l'Église maronite de 1736 se penche sur les critères liturgiques pour l'interprétation du chant. Il requiert pour la louange divine : des voix belles et harmonieuses, une émission vocale continue et non fragmentée pour éviter de transformer le chant en cri, une discipline dans l'interprétation évitant la hâte, le respect de la parole tant dans la prononciation que dans l'homogénéité des voix, ainsi qu'un chant alterné entre deux chœurs, marqué par des silences et exempt de précipitations stridentes.

VII. L'accompagnement instrumental

Le chant syro-maronite est en général a cappella et il n'est accompagné que par quatre instruments métalliques à percussion: le naqus, les cymbales, la grande cymbale et la marwaha. Leur usage est réservé à quelques solennités et à certains temps liturgiques joyeux.

Progressivement, surtout après le concile Vatican II, l'usage des instruments de la musique s'est répandu dans la liturgie maronite.

VIII. La transmission du chant syro- maronite

À travers tout ce qu'on a vu, on sait bien que dans l'Orient les écrits et les notations sont très pauvres, d'où l'utilité d'études de la transmission orale. Il est de cette façon intéressant de donner un aperçu sur la façon dont se transmet le chant syro-maronite.

Rappelons tout d'abord les principaux faits que conjecture la transmission orale²⁶:

- a. l'existence d'une tradition vivante
- b. le respect de la tradition
- c. la fidélité dans la transmission
- d. le pouvoir prodigieux de la mémoire

C'est le dernier fait qui détermine tous les autres. Car « la mémoire est véritablement la clef de voûte de toutes les civilisations orales passées et vivantes. Son pouvoir, entretenu par l'exercice constant et par des techniques propres de mémorisation, peut nous paraître parfois prodigieux »²⁷.

Le chant maronite traditionnel se transmet oralement, jusqu'au jour où J. Parisot (1899)²⁸ et P. Achkar (1939)²⁹ avaient fixé ces chants en les écrivant, ayant le but de sauvegarder le répertoire traditionnel, avant qu'il ne se

²⁶ L. HAGE, *Le chant de l'Église Maronite*, Kaslik 1972, t. I, 14.

²⁷ L. HAGE, *Le chant de l'Église maronite*, t. I, 14.

²⁸ Jean PARISOT, *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie, Extrait des « Nouvelles Archives des Missions Scientifiques »* t. IX, 251 pages.

²⁹ P. ASHQAR, *Mélodies liturgiques syro-maronites*, recueillies et notées, Jounieh (Liban), 1939, 1X + 1-90 p.

déforme davantage ou ne disparaisse. Plusieurs autres versions de transcription sont apparues aussi grâce à Jules Jeannin³⁰, Youssef El-Khoury³¹, Marie-André Chaptini³², Yaacoub Fahd³³ et Louis El-Hage³⁴.

Voici quelques exemples de transcription :

1. P. Youssef El Khoury

قَلِّ: فَسْطَ وَمَرَنَ اَيْمِنَهُ لِحَسَنِ اَبَا

فَسْطَ وَمَرَنَ اَيْمِنَهُ لِحَسَنِ اَبَا
 عَلِّ لَمَرْزُوقَ بَرَحَتَا خَلِّ لَنْشَ سَاجِدِي وَ
 مَزْدَا خَلُو دَوَاتِبَسْمِ يَتْرَ مَنْبُيُونِ قَصِي نَعَسَرَتُو فَنِيَسِنِ

2. Dom Jean Parisot :

ABO D-QUSHTO

n - ho dqu - to, bro ã - ri - ro
 wru - ho dqud - so, at un - hem - ayn.

³⁰ J. JEANNIN, *Mémoires liturgiques syriennes et chaldéennes*, T.2, *Introduction liturgique et Recueil de mélodies*, Beyrouth, 1914.

³¹ J. KHOURY, Joseph, *Les chants syriaques de l'Église Maronite d'Antioche* (en arabe), Liban, 1991.

³² M.-A. CHAPTINI, Marie-André, « *Collection de chants syriaques selon le rite de l'Église maronite* » (en karšuni : *majmu'at al-alhan as-suryaniyya hasab taqs al-Kanisa al-maruniyya*), manuscrit, 'amchit (Liban), 1926, 82 p.

³³ Y. FAYYAD, « *Les mélodies hasrunites des strophes-types syriaques* » (en arabe : *Annaġamat al-ḥaşruniyya fi al matali' as-suryaniyya*), manuscrit, Hasrun (Liban), 1947, III + 17 p.

³⁴ L. HAGE, [Notation publiée dans différents livres liturgiques édités à l'Université Saint-Esprit, Kaslik (Liban), 1976-1986].

B'EDONEH D-ŞAFRO.

'it - to bkul fe - ny-on ho zom-ro loh
 teš-buḥ-to drammet qar - noh - wal-beš-toh šub - ho
 sog-din loh bga-vvoh 'a - me wʔulime wšarho - to zhi -
 - nay ba - dmoh, fri-qay ba - si - boh -

B-KULHUN ŞAFRE (ton ordinaire)

hal - le - lu - ya Imoryo teš-buḥ-to - 'ad - lo
 ni - te 'un-do - to b'i men mo-roh rahme ha - to - yo.
 'ad - lo oh - din leh Ptaro wlayt lo a - tro wno - fol zaw -
 Vari:
 o bgavv tibal wḥošet nuh-ro, wšo-myō i - da - to.

3. Dom Jules Jeannin:

رَبِّهِمْ مَعًا وَنَحْنُ

Presto

حَقِّقُوا نِعْمَتَ رَبِّهِمْ وَأَقْرَبُوا
 كَلِمَاتِهِمْ مَعًا وَنَحْنُ
 كَلِمَاتِهِمْ مَعًا وَنَحْنُ
 كَلِمَاتِهِمْ مَعًا وَنَحْنُ

مُلَّا وَيَسْكُلَا لِأَنْسَكُلَا : ا

Allegro

Comment cette transmission se faisait-elle dans les paroisses, dans les maisons religieuses ou dans les monastères?

La vie monastique veillant de tout temps sur la tradition, les principaux faits que suppose la tradition orale sont présents ici ; de ce fait, les moines et les religieux continueront à faire la connaissance et la pratique du répertoire de ce propre chant maronite, mais certainement avec l'aide de leur maître ou d'un des moines choisi pour les faire apprendre ou corriger la technique d'un chant donné³⁵.

En effet, l'enseignement du chant syro-maronite est facile parce qu'il est simple et en même temps pratiqué par la communauté des fidèles, donc la mélodie devient familière pour celui qui l'entend. Ces fidèles, participaient aux offices des moines de tous les jours, spécialement aux laudes, aux vêpres et aux complies³⁶; comme ils devaient participer le dimanche et le vendredi, à tierce, sexte et none. Les autres offices étaient obligatoires pour le Patriarche, les évêques et les moines, mais facultatif pour les fidèles et les prêtres mariés³⁷.

Le fidèle ou le moine apprend donc vite car le chant maronite est un chant monodique et ne sous-entend pas une harmonie et n'a pas été traité en polyphonie. C'est un chant calme, doux, vivant et profond. C'est le chant de l'esprit, du cœur, c'est pour cela que le sort de la musique est ainsi, dans les mains de l'exécutant.

Il n'y a aucun doute qu'il est utile d'avoir dans les monastères une sorte de formation musicale et de préparation sérieuse qui exige de l'effort et de la soumission à une bonne discipline en vue de mettre de l'ordre dans l'interprétation du chant sacré et en vue d'une bonne continuité dans sa transmission orale.

³⁵ Synode Libanais, in MANSI, *Sacro-concilium*, T. XXXVIII, col. 1-432; trad. par Mgr J. NAJM, *AlMajma'alLubnani*, Jounieh 1900, 520-522; le SL 1736 oblige les évêques de «faire le mieux pour établir un maître dans la plupart des églises et des monastères afin d'enseigner les chants ecclésiastiques et non profane...»

³⁶ *Kitab AlHuda* (en arabe), «*Livre de la direction*», 26, 182-184.

³⁷ *Ibid.*, 63.

IX. Le répertoire du chant maronite

Après avoir vu l'histoire du chant maronite, sa qualité, ses caractéristiques, ses formes ainsi que son rythme, et après avoir vu une idée sur ses révisions, ses réécritures, sa composition et son évolution à travers les siècles, nous pouvons évidemment tirer un répertoire qui peut être considéré très riche car il comporte le chant sacré maronite du passé ainsi que du présent. Sachant que ce répertoire est très grand et varié, nous devons nous limiter à quelques exemples mais en le divisant en trois groupes:

1. Chant syro-maronite traditionnel (syriaque et arabe)

Comme on vient de le voir, ce répertoire du chant sacré maronite est le plus traditionnel. Il est centonique, anonyme et monodique. Il est chanté surtout durant les offices. Nous le divisons selon la répartition de l'année liturgique:

- A. Le temps de l'Avent
- B. Le temps de l'Épiphanie
- C. Le temps du Carême
- D. Semaine de la Passion
- E. Le temps de la résurrection
- F. Le temps ordinaire

Nous prenons quelques exemples des chants du temps ordinaire ou du temps de la croix:

OFFICE DU DIMANCHE			
Vêpres	Complies	Laudes	Midi
Bkhoulhen Saфро B'edononeh Dsaфро Soughito 'fiffo Ramremayn Bo'outo dmor ya'coub (1)	Domyo 'idto Thar Gabriel Bo'outo dmor Efrem	Fchito Enono nouhro chariro Techbouhto Dnouhro Imor Afrem Balbibouto 'achinto Soughito Moryo Imar'itokh Bsafrokh Rabo Bo'outo dmor ya'coub (2)	Mchiho natarekh l'idto Bo'outo dmor ya'coub
<i>N.B. Sans oublier la Gloria et les psaumes comme Ps 135, 140-141,118, (Office du soir) et 92, 150 (Office du matin) qui peuvent être cantillés ou chantés.</i>			

Analyse d'un chant syro-maronite:

Bo'outo dmor Efrem

Il y a plusieurs mélodie pour le Bo'outo dmor Efrem.

- Le texte est de saint Ephrem, en langue syriaque
- Il est formé de plusieurs strophes, de 4 lignes, chaque ligne a 14 syllabes: 14+14+14+14
- Chant monodique, syllabique, strophique
- Chant sur le mode de Do, transposé en Fa, ou sur le tétracorde du maqam rast.
- L'étendue de sa mélodie est restreinte, elle se limite à une quarte.
- Le mouvement est conjoint
- Son exécution demande deux chœurs durant l'Office

2. Mélodies étrangères

Dans ce répertoire, nous proposons les chants qui sont mentionnés sans aucune référence à leurs compositeurs ni même parfois à leur auteur. Nous classons ce répertoire selon les occasions de la sorte:

- A. Psaumes
- B. Chants mariaux ou de la Vierge Marie
- C. Chants de la Messe répartis en ordre

La forme et la structure mélodique de ces types de chants démontrent leur importation de diverses sources, qui peuvent être d'origine orientale (arabe ou turque) ou occidentale (qui dérivent des mélodies latines importées par les anciens missionnaires). Nous n'avons pas de connaissances précises sur ces mélodies, peut-être à cause de la transmission orale qui se désintéressait de l'auteur ou du compositeur.

Voici quelques exemples sur des chants mariaux:

- **Ilayki el-wardou ya Maryam** (chant sacré populaire oriental): c'est un chant marial, le texte est proche du dialecte, composé de plusieurs strophes mais sur une même mélodie. Son allure mélodique est très ornée, son rythme joyeux, ainsi que son ambitus est large, ce qui lui donne son caractère populaire. Ce chant est sur maqam rast, donc il est d'origine arabe ou turque. Il commence par les notes aiguës du maqam et descend pour atteindre la tonique. Il trace aussi la gamme descendante du maqam d'une manière ornementée. Il est tantôt mesurable sur 2/4 et tantôt sur 3/4.

إِلَيْكَ الْوَرْدُ يَا مَرْيَمَ

اللعن : كَتَسَي شَدِيحِي

إِلَيْكَ الْوَرْدُ يَا مَرْيَمَ مِنْ أَيْدِي مَنِي وَأَقْبَلِي بِمَنْدَابِنَا مَعْتَابِنَا كَبِيرًا كَبِيرًا مَعْتَابِنَا

- **Anti el-šafi'ul akramou** (chant sacré populaire oriental): C'est un chant marial aussi. Le texte n'est pas bien soigné poétiquement. Il est d'origine populaire oriental et spécifiquement syrien. C'est un monodique sur la maqam Hijaz, qui lui donne une allure mélancolique. Il est strophique et toutes ses strophes se chantent sur la même mélodie. Son rythme est mesurable sur 2/4.

ah ya Zein (Ô Zein)



anti š-šafi°u (Tu es l'intercesseur)



- **Majdou Maryam yata'azzam** (chant occidental): c'est un chant marial. Le texte invite les fidèles à vénérer et à glorifier la Mère de Dieu. Il est monodique et composé d'un refrain et de plusieurs strophes. Il y a des sauts d'intervalles très clairs. Son rythme est régulier et mesurable sur 3/4.



X. Conclusion

Le chant liturgique maronite n'est donc pas simplement une affaire théologique et esthétique, c'est une affaire d'amour, de beauté et de vérité.

En chantant à l'église, nous rencontrons Dieu avec sa tendresse. La liturgie est plus qu'un simple édifice ecclésial, c'est un lieu de rencontre entre église, monastère et société. Chaque église est un appel à la louange, à la fidélité, à la liberté et à la méditation.

C'est le chant qui transmet la vérité chrétienne à travers des sons et des émotions pour exprimer l'indicible et l'invisible en cherchant l'absolu et l'éternel. Nous sommes en quête permanente du beau et du vrai, en quête du "regard de Dieu" et du regard incarnée en Jésus-Christ et c'est pourquoi on vibre toujours.

La gloire de Dieu n'est pas uniquement l'homme vivant, mais surtout l'homme vibrant, voire l'homme qui chante.

Je termine cette idée par une citation de Igor Stravinsky "J'ai dit quelque part qu'il ne suffisait pas d'entendre la musique, mais qu'il fallait encore la voir ...

Pour conclure, on peut dire que le chant syro-maronite est un chant transmis oralement par la tradition monastique et paroissiale de la Montagne libanaise. Il est, malgré tous les apports étrangers qui alourdissent sa structure originelle, un chant formulaire, modal, diatonique, ayant sa spécificité propre, qui le distingue de toute autre musique tant profane qu'ecclésiale.

Le peuple auquel se réfère ce chant est ainsi, l'expression musicale d'une communauté unie par la langue, l'histoire, la foi, et le mode de vie. Cette communauté élabore ses expressions et leur donne une forme musicale, reflétant ses expériences avec Dieu, son vécu de l'amour et de la souffrance, ses moments de naissance et de mort, ainsi que sa connexion avec la nature. Bien que ce chant puisse sembler simple, il émane d'une tradition profonde et d'un lien

originel avec les expériences fondamentales de l'existence humaine, incarnant ainsi la vérité de leur foi. Sa simplicité donne naissance au sublime et au céleste.

Un chant sacré réussi ne peut être qu'un chemin de prière, nous guidant vers une union parfaite avec le Seigneur Jésus-Christ, un chemin sur lequel Dieu se contente de se mettre à l'écoute.