


# CHOREIOS ALOGOS



## [ΧΟΡΕΙΟΣ ΑΛΟΓΟΣ]

CONTEMPORANÉITÉ ET PROTOHISTOIRE DANS LA RYTHMIQUE  
MUSICALE<sup>1</sup>

P A R


NICOLAE RADULESCU

Le présent essai a pour but d'appeler l'attention sur un fait de continuité dans le domaine de la rythmique musicale populaire du sud-est de l'Europe. L'objet de notre étude est le rythme à trois temps dont l'un est allongé d'une sous-unité. Ce type de rythme fait partie du système appelé — d'un terme emprunté au turc - *aksak*<sup>2</sup>, système caractérisé par l'emploi de deux durées fondamentales qui sont dans le rapport réciproque de 2 : 3 

La recherche comparative établit l'existence du rythme *aksak* ternaire dont un des temps est allongé dans la musique de tous les peuples du sud-est européen, ainsi que chez de nombreux peuples du Proche et Moyen-Orient. Dans la musique populaire roumaine le rythme en question apparaît sous deux formes : a) la forme anapestique (1)  dans laquelle le temps allongé occupe la première place ; b) la forme dactylique (2)  où le temps allongé occupe la première place du groupe rythmique<sup>3</sup>. La forme (1) est répandue dans les provinces de

<sup>1</sup> Les observations qui suivent ont été exposées pour la première fois sous la forme d'une communication à la Session scientifique de l'Institut d'Ethnographie et de Folklore de Bucarest, en octobre 1965.

<sup>2</sup> Vide C. Brăiloiu, *Le rythme aksak*. Abbeville, Imprimerie F. Paillart, 1952.

<sup>3</sup> Ni chez les Roumains, ni chez les Bulgares on ne connaît l'existence d'une forme amphibrachique (3)  stable qui soit en état de se maintenir tout le long d'une mélodie. Cette forme peut apparaître au cours d'une pièce musicale, mais toutefois elle y garde un caractère absolument fortuite et passagère.

Dobroudja, Valachie, Moldavie et dans l'est de l'Olténie. Cette forme est caractéristique pour la danse de type *Geampara* (autres dénominations: *Tirna*, *Zancunele*, *Mintita*, *Tintărasul*, *Musamaua*, *Pandelasul*, *Mărănghile*, *Baraboiul*) pour certaines mélodies cérémonielles et rituelles (*Cintecul soacrei* en Moldavie; *Capra* — coutume pour le Jour de l'An; *Paparuda* — rite pour invoquer la pluie), ainsi que pour quelques chansons proprement dites (*Lelită Ioană*, *Bun e vinul ghiurghiului*). La forme (2) apparaît dans la province de Banat, dans l'Olténie de l'ouest et dans le sud de la Transylvanie. Cette forme est spécifique des types de danses qui font partie de la grande famille connue sous le nom de *Briuri bănătene*. C'est la forme qu'utilisent aussi beaucoup de chansons à danser du Banat (*Iedera*; *Dodă*, *dodă*; *Dragostea nu-i ficum*). On rencontre la même forme dans quelques vieilles chansons rituelles (*Paparuda*), ce qui permet de présumer que, naguère, cette forme (2) a été plus largement diffusée dans le folklore roumain. Il faut remarquer la distribution géographique polarisée des deux formes (1) et (2), qui semblent s'exclure mutuellement: (1) au sud et à l'est, (2) à l'ouest et au nord. Leur zone de rencontre est le sud de l'Olténie.

En Bulgarie, le rythme qui nous préoccupe a une diffusion et une fréquence très considérables, surtout dans le répertoire chorégraphique. La forme (1) caractérise la riche famille des danses nommées *Răčenitsa*, tandis que la forme (2) est spécifique du type de danse appelé *Makedonsko horo*<sup>4</sup>. Dans les chansons aussi on rencontre fréquemment les deux formes.

En Yougoslavie, le même rythme est connu dans la partie est et, surtout, dans toute la région autour de Skopje où il est très commun, spécialement sous la forme dactylique (2), caractéristique de la musique du centre-sud de la péninsule balkanique<sup>5</sup>. Cette forme y possède une

<sup>4</sup> Dobri Hristov, *Ritmičnite osnovi na narodnata ni muzika* (dans «Sbornik za narodni umotvorenija i narodopis» XXVII, Sofia 1913, p. 14 sq.). Aleksandăr D. Motsev, *Rităm i takt v bălgarskata narodna muzika*. Sofia 1949, p. 228-263. Stojan Džudžev: *Bălgarska narodna horeografija*... Sofia 1945/, p. 209, 300. Stojan Džudžev, *Teorija na bălgarskata narodna muzika*. Tom. I: Ritmika i metrika. Sofia 1954, p. 108-115, 122-125.

<sup>5</sup> D'après l'évaluation de V. Hadžimanov (*Les danses instrumentales folkloriques en Macédoine-Yougoslavie*, p. 3) 30% des *ora* macédoniennes ont le rythme 7/16 ou 7/8 (3 + 2 + 2).

forte supériorité statistique sur la forme anapestique (1) — plus rarement attestée, mais toutefois présente, notamment dans la Serbie de l'est (Krajina et Zaglavak).

Dans la musique populaire albanaise prédomine aussi, à notre connaissance, la forme dactylique (2)<sup>6</sup>. On la rencontre souvent dans des danses et des chansons de style ancien ou récent, tant dans la région ethnographique *geg* que dans la région *tosk*.

En Grèce, le rythme *aksak* en question est assez commun dans la région du nord, où des danses comme *Μαντηλάδο* et *Σίτριτσα*<sup>7</sup> utilisent la forme anapestique (1), tandis que le *Κοπανιστός* emploie la forme dactylique (2). En ce qui concerne le *Καλαματιανός*, danse à sept temps qui est une des plus typiques du folklore néohellénique, on peut — par exception — rencontrer quelquefois des variantes dont la vitesse soit assez élevée pour permettre qu'on les place dans le domaine du système *aksak*. Toutefois, la plupart des *Kalamatianos* évoluent dans un mouvement qui ne dépasse que rarement le seuil d'un système syllabique. Ce fait prouve que dans le cas du *Kalamatianos* il s'agit d'une danse à sept unités de temps (*χρόνοι πρώτοι*) plutôt que d'une danse à *χρόνοι πρώτοι* inégaux (ce qui est le propre du système *aksak*). A part les danses, on rencontre le rythme *aksak* (1) dans quelques chansons à caractère cérémoniel, toujours en Grèce du nord.

Sous une forme semblable on trouve le rythme plus à l'est, en Turquie. Dans ce dernier pays le rythme *aksak* ternaire est typique pour la danse *Horon* — propre à l'ancienne province du Pont<sup>8</sup>. Tant d'après le nom, que d'après la structure (variabilité de la place du temps allongé), ce type de danse nous semble d'origine préturque, anatolienne. En faveur de cette thèse plaide la présence du même rythme chez les Arméniens<sup>9</sup> — ancien peuple anatolien — tandis que, d'après le témoignage

<sup>6</sup> Piter Dingu *Lira Shqiptare* (mél. nos. 9, 29, 39); Antoni Lorenc *Folklori muzikuer shqiptar. Bleni i parë*. Prishtinë, Shtëpia botuese «Milladin Popoviq», 1956, p. 44-67.

<sup>7</sup> Rickey Holden, Mary Vouras, Wouter Swets: *Greek Folk Dances*. Newark, New Jersey, Folkraft Press 1965, p. 79.

<sup>8</sup> Ahmed Adnan Saygun en *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Fifth Edition, edited by Eric Blom. London - New York 1954, s. v. *Folk Music (Turkish)*.

<sup>9</sup> R. Atajan: *Armjanskaja narodnaja pesnja*. Moskwa 1965, p. 57, 74. Spiridon Melikjan: *Armjanskije narodnye pesni i pljaski*. I. Erevan, Armgiz, 1949, p. 90.

d'une autorité en la matière<sup>10</sup>, le rythme «à 7/8» est totalement inconnu de la musique folklorique des Azerbaïdjdans — peuple de souche turque installé ultérieurement dans la région caucaso-iranienne.

Nous semblent également être de provenance anatolienne des danses comme *Laziko*, *Serra*, *Letšina* et *Ikosi ena* qui emploient l'*aksak* (1)<sup>11</sup>, ou *Kotsangel* qui emploie l'*aksak* (2) — danses que les réfugiés du Pont ont apportées avec eux en Grèce après 1922-23.

Notre rythme se rencontre rarement dans la musique populaire uzbèque, dont il n'est pas caractéristique<sup>12</sup>, et chez les Kirghizes<sup>13</sup>. En revanche, la forme dactylique (2) est assez souvent attestée dans les danses turkmènes<sup>14</sup>. Peut-être, ce fait doit-il être mis en relation avec la présence du même rythme dans le folklore persan et dans le folklore afghan<sup>15</sup>, où il revêt une forme semblable à celle de la danse néohellénique *Kalamatianos*. Enfin, signalons que le rythme dont il s'agit ici est connu également dans la musique arabe<sup>16</sup> et dans la musique hindoue<sup>17</sup>.

Cela étant, se pose la question : d'où provient et que représente

<sup>10</sup> Uzeir Hacibeğov : *Azerbaycan Halg musigisinin esaslari*. Baki 1945, p. 98.

<sup>11</sup> R. Holden, M. Vouras, W. Swets : *op. cit.*, p. 38, 55, 77.

<sup>12</sup> *Muzykaljnaja Kuljtura Sovetskogo Uzbekistana*. Očerki. Taškent 1955, p. 43.

<sup>13</sup> Al. Zataevič : 1000 Pesen kirgizskago naroda. Orenburg 1925, mél. no. 705/218.

<sup>14</sup> V. Uspenskij i V. Beljaev : *Turkmenskaja muzyka*. Moskva 1928, p. 187, 252-257, 289, 293, 297, 316-317.

<sup>15</sup> V. Beljaev : *Afganskaja narodnaja muzyka*. Moskva 1960, p. 8.

<sup>16</sup> Dans la théorie arabe de la musique le rythme *aksak* ternaire est une des variétés du rythme *remel* ; cf. Jules Rouanet : *La Musique arabe*, en *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*... Première partie, Histoire de la musique, V... p. 2704, 2728-29. Le même rythme est attesté au Maghreb, chez les Berbères ; cf. J. Rouanet : *La musique arabe dans le Maghreb*, *ibidem*, p. 2892.

<sup>17</sup> Parmi les 120 *deśī-tāla* (rythmes usités dans la musique du peuple) énumérés par le théoricien Śarngadeva, au XIII<sup>e</sup> siècle ap. J.-C., dans le livre V<sup>e</sup> de son ample traité *Sangīta-Ratnākara*, on trouve quatre types de rythmes *aksak* contenant chacun 3 1/2 temps premiers (*mātrā*). Ce sont le *saam* ( ♩ ♪ ♪ ♪ ) le *ṣatustāla* ( ♩ ♪ ♪ ♪ ) le *ṣandatāla* ( ♪ ♪ ♪ ♪ ) et le *rāgamārtanda* ( ♩ ♪ ♪ ) Cf. Joanny Grosset : *Inde. Histoire de la musique depuis l'origine jusqu'à nos jours*, en *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*... Première partie, I, Paris 1913, p. 300-304.

chez les peuples du sud-este européen le rythme décrit plus haut; est-il ancien ou récent, y est-il autochtone ou allogène?

Le rythme (1) est connu dans la musique turque sous le nom de *usul mandra*, c'est-à-dire *rythme mandra*. Le terme *mandra*, qui signifie en turc «bergerie, parc à bestiaux»<sup>18</sup> n'est pas un mot turc puisqu'il figure dans le vocabulaire de Sophocle et de Théocrite, au sens, très voisin, d'«étable», et avec la signification générale d'«enclos, clôture»<sup>19</sup>. Conservé dans la langue démotique néohellénique, le terme a été transmis, avec un sens analogue ou identique, à certaines langues romaniques méditerranéennes (italien, et espagnol) et s'est perpétué dans la plupart des langues balkaniques: albanais, bulgare et, come rareté, en roumain. Mais ce n'est pas seulement le terme qui le désigne, c'est aussi le rythme lui-même qui est allogène chez les Turcs, d'après ce qui ressort de ce qu'écrit le musicologue Raouf Yekta Bey<sup>20</sup>. Interprétant les affirmations de R. Yekta Bey, l'ethnomusicologue bulgare Stoyan Djoudjev arrive à la conclusion selon laquelle les Turcs auraient emprunté le rythme *mandra* aux Bulgares<sup>21</sup>. L'emprunt nous paraît certain, mais l'assertion de la provenance bulgare du rythme nous semble douteuse. Car, si le rythme n'est pas spécifiquement turc, il n'est pas non plus exclusivement bulgare, puisqu'il est attesté longtemps avant l'arrivée des Slaves et des Protobulgares dans la péninsule balkanique.

<sup>18</sup> *A Turkish-English Dictionary* by H. C. Hony with the advice of Fahir Iz. Second Edition. Oxford. At the Clarendon Press /1958/, s. v. *mandira*.

<sup>19</sup> *Dictionnaire Grec-Français* rédigé avec le concours de M. E. Egger . . . par M. A. Bailly . . . Librairie Hachette, Paris, s. a. /Onzième édition/, s. v. μάνδρα (ή). Le terme appartient au vocabulaire bucolique des langues indo-européennes, et s'apparente à *mandurā* (= écurie) du sanscrit (v. Wilhelm Gemoll: *Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch* von . . . Siebente Auflage. . . München /Wien, G. Freytag Verlag/ Hölder - Pichler - Tempsky, 1959, s. v. μάνδρα).

<sup>20</sup> Raouf Yekta Bey: *La musique turque*, en «Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire» . . . Première partie, Histoire de la musique, V. . . Paris, Librairie Delagrave, 1922, p. 3035: «Le nom de *mandra*, qui signifie en turc «la bergerie», a été donné à ce rythme curieux, parce que les bergers de la Turquie d'Europe, qui sont pour la plupart des Bulgares, font particulièrement usage de ce rythme dans leurs danses, qu'ils accompagnent toujours des sons d'une sorte de musette».

<sup>21</sup> *Rythme et mesure dans la musique populaire bulgare*, Paris, 1931, p. 154.

Parmi les fragments qui sont conservés du traité sur la rythmique (Ρυθμικὰ στοιχεῖα) d'Aristoxène de Tarente, il y a un passage, assez étendu, relatif à la façon dont les rythmes musicaux diffèrent l'un de l'autre. Aristoxène établit 7 types de *distinguo* : 1. d'après l'étendue (κατὰ μέγεθος); 2. d'après le genre (κατὰ γένος); 3. d'après la nature des pieds qui les composent : rationnels (πόδες ῥητοὶ) ou irrationnels (πόδες ἄλογοι); 4. d'après leur caractère simple ou composé (κατὰ σύνθεσιν); 5. d'après le mode de division des temps (κατὰ διαίρεσιν); 6. d'après la forme (κατὰ σχῆμα); 7. d'après le mode d'accentuation (κατ' ἀντίθεσιν). A l'intérieur du troisième critère, Aristoxène énonce l'observation suivante : un pied métrique est irrationnel lorsqu'il ne peut pas être exprimé au moyen d'un des trois rapports ordinaires de durée (connus par la théorie musicale hellénique préaristoxénique), à savoir 2 : 1 (λόγος διπλάσιος), 2 : 2 (λόγος ἴσος) et 2 : 3 (λόγος ἡμιόλιος); le pied irrationnel diffère du pied rationnel par le fait qu'une de ses composantes a une valeur intermédiaire entre *longa* et *brevis*, en d'autres termes, contient une durée égale à la moitié d'un temps premier. Et Aristoxène donne pour exemple le pied métrique (4)  $\frac{\infty}{2} \cdot \frac{\circ}{1} \cdot \frac{\circ}{1}$  qu'il appelle *choreios alogos* (χορευῖος ἄλογος), c'est-à-dire chorée (trochée) irrationnel<sup>22</sup>. Ce rythme a donné lieu à des interprétations très diverses de la part des savants occidentaux qui l'ont discuté. Rudolf Westphal, par exemple — qui a découvert le fragment en question<sup>23</sup> — voit dans l'allongement du dernier temps un effet de *fermato*. Gevaert, après un long commentaire et — chose assez curieuse — après avoir transcrit correctement, dans la forme (4), le rythme aristoxénique est d'avis que les affirmations de l'illustre musicologue tarentin ne sont pas à prendre

<sup>22</sup> Le terme « irrationnel » est utilisé ici par Aristoxène non pour désigner une irrationalité numérique, un rapport qui ne peut pas être exprimé par un nombre commensurable, mais pour définir un rapport qui, tout en pouvant être exactement mesuré numériquement, ne peut toutefois être évalué d'une façon précise par la perception, parce que les temps du rythme ne sont pas tous commensurables avec le temps premier (χρόνος πρώτος). Ce cas exprime donc une irrationalité d'ordre sensoriel. Cf. Louis Laloy : *Aristoxène de Tarente, disciple d'Aristote, et la musique de l'Antiquité*. Thèse pour le doctorat... Paris, 1904, p. 299-300.

<sup>23</sup> R. Westphal : *Fragmente und Lehrsätze der griechischen Rhythmiker*... Leipzig 1861; R. Westphal : *Aristoxenos von Tarent. Melik und Rhythmik des classischen Hellenentums*... I-II, Leipzig 1883-1893.

à la lettre et croit que sous la description qu'en fait Aristoxène se cache le rythme de *habanera* ou *tango americano* (5)  $\frac{2}{4}$  ♩ ♪ ♪ ♪<sup>24</sup>. A la lumière des connaissances qu'on a aujourd'hui sur le système *aksak*, il est assez amusant de remarquer qu'un des arguments avancés par Gevaert dans l'intention de démontrer l'impossibilité de l'exécution dans la pratique musicale du monde aristoxénique des pieds du type (4) — notamment le fait que le mouvement rapide dans lequel ces chorées se suivaient rendait impossible «l'appréciation exacte de durées si complexes» — représente exactement un contre-argument, car on sait que c'est justement le chiffre métronomique très élevé qui donne la garantie qu'on se trouve devant un rythme *aksak*. Plus proche de la vérité semble Louis Laloy<sup>25</sup> qui, tout en s'abstenant de noter musicalement le rythme décrit par Aristoxène, accepte la thèse d'une valeur intermédiaire entre 1 et 2 temps premiers.

On sait que, dans ses écrits sur la musique, Aristoxène a exposé des idées différentes de celles de l'école de Pythagore, dont il a critiqué les conceptions et la méthode<sup>26</sup>. Le savant tarentin était d'avis que l'élaboration d'une théorie musicale doit avoir son point de départ non dans l'expérience abstraite mais dans la pratique et dans les propriétés psychophysiologiques de l'homme. L'école fondée par Aristoxène, celle des «harmonistes d'après l'oreille», a réagi contre les excès de l'école pythagoricienne, celle des «harmonistes d'après le calcul», qui subordonnaient la musique aux lois mathématiques de la théorie des nombres. A l'encontre de la doctrine spéculative, imbue d'idées magiques et métaphysiques, de Pythagore, la doctrine d'Aristoxène faisait une assez large place à la réalité musicale dont elle était contemporaine. C'est ce fait qui nous pousse à voir dans le pied métrique (4) décrit par Aristoxène

<sup>24</sup> Fr. Aug. Gevaert : *Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité*, par... II, Gand, Typographie C. Annoot - Braeckmann, 1881, p. 54 - 55.

<sup>25</sup> L. Laloy : *op. cit.*, p. 299 - 300. Même auteur : *Lexique d'Aristoxène*... Paris, 1904, s. v. ἀλογία, ἄλογος.

<sup>26</sup> Aristoxène écrit : «Ceux qui veulent aider les sens par le raisonnement, en s'appuyant sur des proportions numériques et des rapports de vitesse comme sur les causes de la gravité ou de l'acuité des sons, non seulement recourent à des éléments étrangers à la matière, mais, bien plus, arrivent à des résultats directement contraires à la réalité». (*Grand Dictionnaire Universel du XIX<sup>e</sup> siècle*... par Pierre Larousse, Paris, s. a. /1865 - / s. v. *Aristoxène de Tarente*).

non l'effet d'une spéculation théorique ou un simple rapport prosodique mais la preuve documentaire de l'existence dans la pratique musicale du monde grec de la seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle av. J. - C. de rythmes semblables. Cette opinion se trouve confirmée par le fait que le rapport rythmique irrationnel est mentionné à plusieurs reprises dans l'Antiquité, par d'autres écrivains et musicographes dont certains spécifient qu'on exécutait des rythmes de cette nature. Denys d'Halicarnasse, qui vivait dans la dernière moitié du I<sup>er</sup> siècle av. J. - C., décrit dans son traité «Sur la composition des mots» (Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων)<sup>27</sup>, XVII, 130, deux pieds métrico-rythmiques dont chacun comporte un élément à durée intermédiaire entre la brève et la longue. Ce sont le dactyle nommé *cyclique* (6)  $\sim\upsilon$  et son renversement (7),  $\upsilon\sim$  tous les deux formes du rythme à trois temps dont l'un est allongé. Dans son «Introduction à l'art de la musique» (Εἰσαγωγή τέχνης μουσικῆς), II, 93-101, Bacchius le Vieux — contemporain de Constantin le Grand (274-332) — précise qu'il y a trois sortes de temps musicaux simples (élémentaires): bref, long et irrationnel (ἄλογος)<sup>28</sup> Enfin, Aristide Quintilien (I, chap. 2, par 2) — qui vivait, semble-t-il, au III<sup>e</sup> siècle ap. J. - C. — est d'avis qu'il y a même plusieurs espèces de rythmes irrationnels<sup>29</sup>.

Quelles sont les conclusions qu'on peut tirer des faits cités ici? En premier lieu, il faut admettre que le rythme *aksak* à trois temps dont

<sup>27</sup> Dionysii Halicarnassensis *De compositione verborum* Liber graece et latine. Cum priorum editorum suisque annotationibus edidit Godofredus Henricus Schaefer. Lipsiae CIOICCCVIII in Libraria Weidmannia; Londini apud J. Payne et Mackinlay et W. H. Lunn, p. 224-227, passim.

<sup>28</sup> *Musici scriptores graeci*. Aristoteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Gaudentius, Alypius et melodiarum veterum quidquid exstat. Recognovit prooemiis et indice instruxit Carolus Janus Lud. fil. Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1962, p. 313-316.

<sup>29</sup> Aristeides Quintilianus. *Von der Musik*. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von Rudolf Schäfke. Berlin-Schöneberg, Max Hesses Verlag, 1937, p. 217.

En théorie, on peut concevoir aussi d'autres types de rythmes *aksak*, dont les valeurs fondamentales comportent une durée qui tombe entre une *arsis* et une *thesis* entières:  $\downarrow \downarrow \downarrow (2:2\frac{1}{2})$ ,  $\downarrow \downarrow \downarrow (2:3\frac{1}{2})$  etc. C. Brăiloiu, à la fin de son étude (*op. cit.*), évoque la possibilité que des rythmes semblables existent dans la pratique. Des observations attentives signalent de temps en temps des rythmes de cet ordre dans la musique populaire.



l'un — le premier ou le dernier — allongé a été connu et utilisé par le monde antique. Nous savons que, suivant une pratique enracinée, on exécutait l'hexamètre héroïque des épopées homériques en employant les dactyles (6)<sup>30</sup> dont fait mention Denys d'Halicarnasse. Si l'on en juge par cette information, il semble que l'utilisation des pieds métriques irrationnels soit plus ancienne que leur première attestation théorique, à l'aube de l'époque hellénistique. Le musicologue Thrasybulos Georgiades a affirmé la continuité de ce rythme dans le folklore grec<sup>31</sup>. Nous sommes d'avis que cette hypothèse doit prendre une forme élargie qui permette d'affirmer la continuité du même rythme sur une aire géographique beaucoup plus étendue. Nous estimons que le rythme *aksak* (1) et (2) qui vit aujourd'hui dans le folklore balkano-anatolien est un descendant des rythmes *alogoi* qui y vivaient à l'époque de l'Antiquité classique<sup>32</sup>. A l'appui de cette thèse on peut invoquer aussi les témoigna-

<sup>30</sup> I. Laloy : *op. cit.*, p. 293, 300.

<sup>31</sup> Thrasybulos Georgiades : *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik*. Hamburg 1958 / Rowohlts deutsche Enzyklopädie / p. 54 - 58.

<sup>32</sup> Nous sommes d'avis que le système rythmique *aksak* trouve son correspondant dans le genre irrationnel antique. Nous tenons pour erronée l'identification de l'*aksak* au genre hémioïque antique. Etant donné que les proportions numériques des genres rythmiques antiques se réfèrent non pas au rapport réciproque des unités de mesure (χρόνοι πρώτοι) mais au rapport entre la θέσις et l'ἄρσις, c'est-à-dire au rapport entre la durée de la partie accentuée et celle de la partie non-accentuée d'un pied métrique, le rapport mathématique 2 : 3 appelé par les théoriciens grecs λόγος ἡμιόλιος (lat. ratio sesquialtera) désigne non pas le rythme *aksak* ♩ ♩ mais le péon I :  $\frac{2}{4} \frac{3}{4}$  (♩ ♩) lequel, évalué en χρόνοι πρώτοι, donne le rapport 2 : 3 entre la durée de la thésis et celle de l'arsis. Dans le genre hémioïque resté valable le principe fondamental de la rythmique de l'Antiquité, l'indivisibilité du temps premier. Il en va autrement dans le cas du rapport appelé par Aristoxène λόγος ἄλογος (lat. ratio irrationalis), dont le nom indique précisément l'absence d'une unité entière de mesure entre l'arsis et la thésis. C'est précisément ce qu'Aristoxène a eu en vue lorsqu'il a exprimé numériquement le rapport  $\frac{2}{4} \frac{3}{4}$ . Par le fractionnement du dernier nombre le rapport indique qu'entre les deux parties du pied métrique il n'y a pas d'unité commune calculable en χρόνοι πρώτοι. Fidèle à la rythmopée antique, Aristoxène n'exprime pas le rapport au moyen de subdiviseurs du temps premier, ainsi que procède Brăiloiu lorsqu'il note le rapport ♩ ♩ = 3 : 2. En écrivant 2 : 1 1/2 Aristoxène exprime la caractéristique fondamentale du genre irrationnel, à savoir




ges antiques qui désignent les pieds métriques aux durées irrationnelles comme des rythmes chorégraphiques par excellence<sup>31</sup>. Parmi les éléments

le fait qu'un des temps est allongé avec la moitié d'un χρόνος πρώτος. En conséquence, le rythme  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  doit être considéré non pas comme un rythme à 7 temps premiers, mais bien comme un rythme à trois temps inégaux, groupés en 2 parties:  $\frac{\sqrt{7}}{2\sqrt{2}} \text{ } | \text{ } \frac{\sqrt{2}}{2\sqrt{2}}$ . C'est encore ce que laisse entendre Brăiloiu lorsqu'il écrit: «La vitesse absolue des temps varie entre de très larges limites. Lorsqu'elle est modérée, il arrive, plus d'une fois, que les unités se subdivisent. C'est ce qui a fait prendre à certains la valeur divisionnaire pour unité réelle et les a amenés à confondre, par exemple, une mesure ternaire comportant un temps long avec un 7/16 à l'occidentale. Cette confusion provient, elle aussi, de la carence, déjà signalée, de notre notation, à qui l'indication d'une valeur non divisible par 2 est impossible. Aucune fraction ne pouvant désigner un groupe caractérisé par la présence d'un temps long égal à trois moitiés du bref, on en a usé, comme pour le 6/8: en prenant pour numérateur le chiffre correspondant non au nombre des temps, mais à celui de leur divisions» (*op. cit.*, p. 9-10). Ce qui distingue le système *aksak* des autres systèmes rythmiques, c'est l'inégalité de longueur des temps premiers. Ce fait se produit dans la pratique musicale lorsque la vitesse d'exécution dépasse une certaine limite supérieure (MM  $\text{♩}$ . > 60-70). Au-dessous de ce niveau on décompose les mesures complexes en les exécutant et, par la suite, on multiplie le nombre des temps premiers qui restent toujours des subdiviseurs de longueur égale. En conséquence, c'est une erreur d'identifier le chorée alogos (rapport chiffré 2: 1 1/2, noté musicalement  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ) et le dactyle cyclique (1 1/2: 2 ou  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ) au rythme *επτάσημος*  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  (4:3) ou  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  (3:4) qui appartient au genre épitrite.

Une vue correcte sur ce problème, encore confus chez beaucoup de musicologues, a été exposée par le folkloriste Miodrag Vasiljević (*Jugoslovenski muzički folklor*. II. Beograd 1953, p. XXIII-XXVI) et par le musicologue bulgare A. D. Motsev (*op. cit.* p. 7, 19).

<sup>31</sup> La liaison entre le rythme *aksak* et le rythme aristoxénique est renforcée par le fait que, dans beaucoup de danses roumaines, bulgares et pontiques, le rythme fondamental de la mélodie, rendu par les pas des danseurs et par l'accompagnement musical, apparaît constamment sous l'aspect trochaïque ( $\text{♩} \text{♩}$ )<sup>32</sup> donné comme variante par Aristoxène. A cet égard il est à remarquer que le mot *χορεῖος*, pris dans l'acception de pied métrique, a un sens dichotomique. Il désigne tant un pied binaire (le trochée  $\text{—U}$ ) qu'un pied ternaire (le tribrache  $\text{UUU}$ ); cf. M. A. Bailly: *op. cit.*, s. v. *χορεῖος*. Une autre analogie entre le rythme moderne et le rythme antique est le fait que l'accent dynamique

qui ont facilité la perpétuation des rythmes *alogoi*<sup>34</sup> on doit citer comme très important l'ensemble dont ils faisaient partie, l'union syncrétique du rythme, du mélós, du vers<sup>35</sup> et de l'orchestrique — union appelée par les anciens grecs *χορεία*, mot apparenté au *χορῆος* aristoxénique.

Les rythmes *aksak* qui se rencontrent aujourd'hui dans la musique populaire du sud-est européen, de l'Anatolie, de la Transcaucasie et les rythmes *alogoi* de l'Antiquité se prouvent réciproquement. D'une part il est difficile de concevoir l'apparition post-antique de tout un système rythmique original dans l'espace géographique en question, et d'autre part il est également difficile d'admettre que, s'il y a eu un précurseur antique, il ait disparu sans laisser de traces, alors que tant d'autres éléments métrico-rythmiques se sont transmis quasi-inaltérés de l'Antiquité jusqu'à nos jours<sup>36</sup>. En nous fondant sur ce qu'écrivent Aristoxène, Denys d'Halicarnasse, Bacchius, Aristide Quintilien, nous supposons que les rythmes *alogoi* étaient plus répandus dans la pratique musicale du monde antique que ne pourrait le faire croire la rareté de leur attestation chez les musicographes. Vu la difficulté que présentent pour la perception tous les rythmes *aksak*, leur existence n'a été reconnue qu'assez tard, dans l'Antiquité comme de nos jours, où des danses dans le rythme  ont été longtemps notées soit en  $\frac{3}{2}$   soit en  $\frac{2}{4}$  <sup>37</sup>.

ne frappe pas le premier temps du motif, mais le temps allongé (*βάσις* ou *θέσις* d'Aristoxène), chose qui saute aux yeux dans les danses roumaines et bulgares d'aujourd'hui.

<sup>34</sup> Ces pieds étaient d'un usage fréquent dans le lyrisme - manifestation simultanée de poésie chantée, d'accompagnement musical et de danse. Ainsi, le dactyle (6) décrit par Denys d'Halicarnasse et appelé *cyclique* (de *κύκλος* = cercle / de danseurs /; ronde) était un composant essentiel des vers logaédiques créés par les poètes de dialecte éolique. Gevaert (*op. cit.*, p. 116) précise même: «... les mètres qui admettent le dactyle cyclique sont d'origine populaire et possèdent un caractère particulièrement franc et alerte».

<sup>35</sup> Il est à noter que dans le folklore des peuples balkaniques on trouve — dans le rythme qui fait notre objet — un grand nombre de mélodies avec texte poétique.

<sup>36</sup> Voir à ce sujet, entre autres, l'étude de S. Baud-Bovy; Sur le *χελιδόνισμα* (*Byzantina - Metabyzantina*, t. I, New York, 1946, p. 23 - 32).

<sup>37</sup> Voir à ce sujet le livre de Djoudjeff: *Rythme et mesure*... p. 103 - 104.

Ce qui précède nous autorise, croyons-nous, à affirmer que :

a) Le chorée *alogos* (4) et le dactyle cyclique (6) cités par les écrivains antiques ne peuvent être identifiés qu'avec les rythmes *aksak* (1) et (2). En conséquence, ces rythmes ont dans la culture balkanique une ancienneté considérable. Ils représentent un ancien héritage musical-poétique et chorégraphique ; cette conclusion est étayée surtout par la présence de ces rythmes dans de nombreuses mélodies appartenant au folklore rituel, lequel — on le sait — change plus lentement à travers les âges.

b) Dans l'aire carpatho-anatolienne ces rythmes ont un caractère autochtone ; il y sont antérieurs à l'arrivée des populations qui se sont installées dans cet espace géographique pendant l'époque byzantine.

c) Il existe une continuité dans le folklore balkanique de certains éléments musicaux provenant de l'époque de l'Antiquité classique.

d) Les rythmes en question ont connu une évolution différente dans la musique balkano-anatolienne où ils ont pris des formes propres à la culture de chaque peuple. Rappelons ainsi qu'en Yougoslavie et en Albanie prédomine la forme dactylique (2), tandis que les Bulgares, les Arméniens et les Lazes donnent la primauté à la forme anapestique (1), et qu'en Roumanie et en Grèce les deux formes coexistent dans des proportions à peu près égales.

Bucarest (Institut d'Ethographie et de Folklore)

## Π Ε Ρ Ι Λ Η Ψ Ι Σ

### Χορείος "Αλογος.

Συγχρονικότητα και πρωτοϊστορία εις την μουσικήν ρυθμικήν.

ὑπὸ Ν i c o l a s R a d u l e s c u

Ὁ συγγραφεὺς ἐν ἀρχῇ τῆς μελέτης του ἐπιζητεῖ νὰ ἐπισύρῃ τὴν προσοχὴν τῶν ἐρευνητῶν εἰς τὸ ζήτημα τῆς συνεχείας τῆς δημώδους ρυθμικῆς μουσικῆς εἰς τοὺς λαοὺς τῆς Νοτιοανατολικῆς Εὐρώπης. Ἀντικείμενον ἐρεύνης ἐνταῦθα εἶναι ὁ ρυθμὸς εἰς τρεῖς χρόνους, ἐξ ὧν ὁ εἷς εἶναι μακρότερος μιᾶς ὑπομονάδος (sous-unité).

Ὁ ρυθμικὸς τύπος οὗτος ἀποτελεῖ μέρος τοῦ συστήματος, τὸ ὁποῖον τουρκιστὶ καλεῖται «*ἀκσάκ*», χαρακτηρίζεται δ' ἐκ τῆς χρήσεως δύο θεμελιωδῶν διαρκειῶν εἰς ἀμοιβαίαν σχέσιν εὐρισκομένων, ἤτοι 2 : 3 ( ♩ πρὸς ♪ ), ἀπαντᾷ δὲ εἰς ὄλους τοὺς λαοὺς τῆς Νοτιοανατολικῆς Εὐρώπης, ὡς καὶ εἰς τοὺς τῆς ἐγγυὲς Ἀνατολῆς.

Εἰς τὴν ρομανικὴν δημώδη μουσικὴν εὐρίσκεται ὑπὸ δύο μορφάς: α) τὴν ἀναπαιστικὴν ( ♪ ♪ ♪ ) καὶ β) τὴν δακτυλικὴν ( ♪ ♪ ♪ ). Ἐν Βουλγαρίᾳ ὁ ὑπὸ ἐξέτασιν ρυθμὸς ὑπάρχει εὐρέως διαδεδομένος ἰδίᾳ εἰς τοὺς χοροὺς. Ἐν Γιουγκοσλαβίᾳ εἶναι λίαν γνωστὸς πρὸ πάντων εἰς τὴν περιοχὴν τῶν Σκοπιῶν ὑπὸ τὴν δακτυλικὴν του μορφῆν, ἡ ὁποία χαρακτηρίζει τὴν μουσικὴν τοῦ κέντρον τῆς νοτίας βαλκανικῆς χερσονήσου. Ἐν Ἀλβανίᾳ ὡσαύτως ἐπικρατεῖ ἡ δακτυλικὴ μορφή, ἀπαντῶσα συχνὰ εἰς ἄσματα καὶ χοροὺς τοῦ παρελθόντος καὶ τοῦ παρόντος. Ἐν Ἑλλάδι ὁ ρυθμὸς «*ἀκσάκ*» εἶναι ἐπίσης ἀρκετὰ γνωστὸς εἰς τὰς βορείας περιοχὰς τῆς χώρας, ἔνθα εἰς χοροὺς, ὡς τὸ *μαντηλάδο* καὶ *σίτνιτσα*, γίνεται χρῆσις τῆς ἀναπαιστικῆς, ἐνῶ εἰς τὸν *κοπανιστὸν* χορὸν τῆς δακτυλικῆς μορφῆς.

Ὡς πρὸς τὸν *καλαματιανόν*, χορὸν ἐξ ἑπτὰ χρόνων, ὁ συγγρ. παρατηρεῖ ὅτι οὗτος ἐνίστε ἐκτελεῖται εἰς λίαν γοργὸν ρυθμὸν, διὸ καὶ εἶναι ἐπιτετραμμένον νὰ τὸν τοποθετήσωμεν εἰς τὸν ρυθμὸν: *ἀκσάκ*. Οἱ πλείστοι ὅμως τῶν *καλαματιανῶν* χορῶν, ὡς παρατηρεῖ ὁ συγγραφεὺς, ἐξελίσσονται εἰς ρυθμὸν, ὁ ὁποῖος σπανίως ὑπερβαίνει τὸ κατώφλιον τοῦ συλλαβικοῦ συστήματος. Τοῦτο δεικνύει ὅτι εἶναι χορὸς ἑπτὰ χρονικῶν μονάδων (χρόνοι πρῶτοι), οὕτω δὲ δὲν σύγκεται ἐξ ἀνίσων πρώτων χρόνων, ὡς εἶναι τὸ σύστημα: *ἀκσάκ*. Εἰς τὴν βόρειον Ἑλλάδα πλὴν τῶν χορῶν ἀπαντοῦν ἔτι καὶ ἐθιμοτυπικὰ ἄσματα εἰς τὸν ἐν λόγῳ ρυθμὸν.

Ἀνάλογος ρυθμικὴ μορφή ἀπαντᾷ πλατύτερον εἰς τὰς ἀνατολικὰς περιοχὰς τῆς Τουρκίας, ἔνθα χορὸς, ὑπὸ τὸ ὄνομα «*χορόν*», ἐπιχωριάζων ἐν Πόντῳ, εἶναι κατὰ τὸν συγγρ. ἀνατολικῆς, προτουρκικῆς, προελεύσεως. Ὑπὲρ τῆς ἀπόψεως ταύτης συνηγορεῖ ἡ παρουσία τοῦ ἐν λόγῳ ρυθμοῦ καὶ παρὰ τοῖς Ἀρμενίοις, ἐνῶ εἶναι τελείως ἄγνωστος εἰς τὴν δημώδη μουσικὴν τοῦ Ἀζερμπαϊτζάν. Ἀνατολικῆς προελεύσεως, κατὰ τὸν συγγρ., εἶναι καὶ οἱ Ποντιακοὶ χοροὶ *λάζικο*, *σέρα*, *λετζίνα* κ. ἄ., εἰς τοὺς ὁποίους χρησιμοποιεῖται ὁ ρυθμὸς «*ἀκσάκ*».

Ὁ συγγραφεὺς ἀκολουθῶς, θέτων τὸ ἐρώτημα περὶ τῆς καταγωγῆς τοῦ ἐν λόγῳ ρυθμοῦ καὶ χρησιμοποιῶν τὸ ὄνομα «*οὐσοὺλ μάνδρα*» (ρυθμὸς μάνδρα), τὸ ὁποῖον ἀπαντᾷ εἰς τὴν τουρκικὴν μουσικὴν, παρατηρεῖ ὅτι ἡ λ. *μάνδρα*, ἀπαντῶσα εἰς τὸν Σοφοκλέα καὶ εἰς τὸν Θεόκριτον, ἔχει διατηρηθῆ εἰς τὴν δημώδη ἑλληνικὴν, ἐκ τῆς ὁποίας αὕτη μετεδόθη μὲ τὴν αὐτὴν ἢ παραπλησίαν

ἔννοιαν εἰς διαφόρους ρωμανικὰς γλώσσας (ἰταλικὴν καὶ ἰσπανικὴν), διεσώθη δ' ὡσαύτως καὶ εἰς τὰς περισσοτέρας βαλκανικὰς.

Ἀκολουθῶς ὁ συγγρ., ἀναφερόμενος εἰς τὰ «*ρυθμικὰ στοιχεῖα*» τοῦ Ἀριστοξένου καὶ παραθέτων σχόλια περὶ διαφόρων ἀρχαίων ἐλληνικῶν ρυθμικῶν μορφῶν, ἐξ ὧν καὶ ὁ *χορεῖος ἄλογος*, δηλαδὴ ὁ τροχαῖος ἄλογος, καταλήγει εἰς τὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ ρυθμὸς *ἀκσάκ*, τοῦ ὁποῖου ὁ πρῶτος ἢ ὁ τελευταῖος χρόνος εἶναι μακρότερος (*ἄλογος*), ἦτο γνωστὸς καὶ ἐγένετο χρῆσις αὐτοῦ ὑπὸ τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων παλαιότερον τῶν ἐλληνιστικῶν χρόνων. Ὁ συγγρ. πρὸς στήριξιν τῆς γνώμης του ταύτης παραπέμπει οὐ μόνον εἰς σχετικὰς μαρτυρίας ἀρχαίων συγγραφέων, οἷον τοῦ Ἀριστοξένου, Διονυσίου Ἀλικαρνασσεῶς, Ἀριστείδου Κοϊντιλιανοῦ κ. ἄ., ἀλλὰ καὶ εἰς γνώμας νεωτέρων μουσικολόγων, ὡς τῶν R. Westphal, Gevaert, Θρασυβ. Γεωργιάδου κλπ.

Αἱ διάφοροι μορφαὶ τοῦ *ἀκσάκ* (*χορείου ἀλόγου*) εἰς τὴν περιοχὴν τῶν Καρπαθίων καὶ τῆς Ἀνατολῆς ὑποστηρίζει ὁ συγγρ. ὅτι εἶναι αὐτόχθονες καὶ οὐχὶ ἐπέισακτοι, ὑπῆρχον δ' ἐνταῦθα πρὸ τῆς ἐλεύσεως καὶ ἐγκαταστάσεως διαφόρων νεωτέρων λαῶν εἰς τὸν χῶρον τῆς βυζαντινῆς αὐτοκρατορίας. Οὕτως διαπιστοῦται ἱστορικὴ συνέχεια ὁρισμένων ρυθμικῶν στοιχείων εἰς τὴν δημῶδη βαλκανικὴν μουσικὴν ἐκ τῆς κλασικῆς ἐλληνικῆς ἀρχαιότητος. Τὰ στοιχεῖα ὅμως ταῦτα ὑπέστησαν διάφορον ἐξέλιξιν εἰς τὴν βαλκανικὴν καὶ ἀνατολικὴν μουσικὴν, εἰς τὴν ὁποίαν προσέλαβον ποικίλας μορφάς, ἀναλόγως πρὸς τὸν πολιτισμὸν ἐκάστου λαοῦ.