

# Note sur la reconstitution d'une Invocation aux Dieux planétaires, chantée sur les sept voyelles dans les Temples de l'antique Égypte, avec Accompagnement de harpes et flûtes-doubles.

ED. BAILLY.

Le *Chant des Voyelles* dont j'offre, aujourd'hui, la reconstitution à votre III<sup>ème</sup> Congrès, est le résultat, 1<sup>o</sup>, d'investigations dont le contrôle n'est à la portée que d'un nombre limité d'étudiants de la Théosophie; 2<sup>o</sup>, d'une documentation que chacun peut facilement refaire. C'est de ces derniers matériaux que je vais parler dans cette courte note.

Bien que les cérémonies du culte ésotérique de l'ancienne Égypte s'entourassent d'un profond mystère, il nous en est parvenu quelques rares échos. Pour établir, en premier lieu, l'existence du *Chant des Voyelles*, je citerai, d'abord, Démétrius de Phalère dont le texte provoqua de nombreux travaux parmi lesquels celui de l'abbé J. J. Barthélemy est resté classique. Voici ce qu'écrivait Démétrius: "En Égypte, les prêtres chantent les louanges des Dieux en se servant des sept voyelles qu'ils répètent alternativement" (Περὶ Ἑρμηνείας).

Eusèbe, dans sa *Préparation évangélique*, dit que, d'après les oracles d'Apollon, il faut se concilier les Dieux *par des invocations muettes dont le plus grand des mages est inventeur, le roi des sept sons que tous connaissent*. Il ajoute: "Quant à ce qu'on rapporte des sept voyelles qui, réunies ensemble, constituent un nom et un son mystérieux que les enfants des Hébreux écrivent en quatre lettres<sup>1</sup> et qu'ils rapportent à la suprême puissance de Dieu, c'est une tradition transmise des pères aux fils, qu'il est interdit à la multitude de proférer, attendu que c'est un mystère." Puis il conclut par les vers suivants dont il ne nomme pas l'auteur:

“ Les sept lettres voyelles me célèbrent, moi qui suis le Dieu impérissable ; père infatigable de tous les êtres, je suis la Cythare indestructible de l’Univers ; c’est moi qui ai trouvé l’accord harmonieux du tourbillon des cieux ! ” (V. 14, et XI. 6.)

Si, à ces témoignages de l’antiquité, j’ajoute celui d’un de nos plus illustres égyptologues, l’existence du *Chant des Voyelles* ne sera plus en question. Écoutons le professeur G. Maspero : “ Les invocations où prédominent des séries A A A, E E E, I I I, etc., sont de véritables évocations par la voix seule, où le son opère sans le secours des mots. C’est là le procédé que Thot employait et que les autres Dieux lui empruntèrent. Ils l’avaient connu et emprunté d’ancienne date, puisque plusieurs des textes que j’ai déjà cités plus haut, se rencontrent sur des monuments de la XII<sup>e</sup> dynastie. ” (“ L’Ennéade ” dans la *Revue de l’Histoire des Religions*, année 1892, page 37.)

A titre d’indication complémentaire, j’ajoute qu’il existe à Paris, à Leyde, à Berlin, des papyrus gnostico-magiques dont l’étude intéresse directement notre sujet. Ces documents dont la date peut être placée entre les IV<sup>e</sup> et VII<sup>e</sup> siècles de notre ère ne me semblent pas être, du reste, autre chose que de grossières déformations des originaux antiques déchus entre les mains de bas thaumaturges.

Il est temps, maintenant, de dire ce qu’était le *Chant des Voyelles*, de poser son caractère astrologique. Car chacune des sept voyelles grecques correspondait à l’un des sept corps du système planétaire des anciens, en même temps qu’elle exprimait l’une des sept notes de la lyre d’Hermès. Voici le tableau de ce triple septénaire, dans lequel je conserve aux voyelles leur vocalisme radical sans tenir compte des modifications d’accent amenées par le temps et les lieux.

a	ré	Lune
é	ut	Mercure
ai	si	Vénus
i	la	Soleil
o	sol	Mars
u	fa	Jupiter
ou	mi	Saturne

En chantant sur les voyelles, les prêtres égyptiens entendaient, évidemment, invoquer tous les dieux, ou, plutôt, le Dieu unique les synthétisant. Dans l’enlacement vocal de ces voyelles, certains groupements acquéraient une puissance toute spéciale ; je signalerai, plus particulièrement, les combinaisons d’*alpha*, *iota* et *oméga*, d’où s’est dégagé le célèbre I A Ω, l’équivalent du יהוה des Hébreux et aussi, sans aucun doute, des trois paroles murmurées, suivant les Druides, par le Créateur, à l’origine des choses.

La brièveté de cette note ne me permet point d’établir, par des preuves,

les précédentes assertions. On peut, d'ailleurs, se reporter aux *Remarques sur quelques médailles de l'empereur Antonin*, de J. J. Barthélemy et au *Chant gnostico-magique des sept voyelles grecques*, lu par M. C. E. Ruelle, au Congrès international de l'Histoire de la musique tenu à Paris en 1900.

Il ne me reste plus qu'à m'expliquer, maintenant, sur l'harmonisation du *Chant des Voyelles* que je vais vous faire entendre dans un instant. La nouvelle interprétation des *Problèmes musicaux attribués à Aristote*, donnée, récemment, par MM. Gevaert et Vollgraff, aussi bien que les observations publiées dans la *Revue des études grecques* par MM. Th. Reinach et E. d'Eichthal clôt la longue discussion des musicographes et des hellénistes, touchant l'existence de l'emploi des sons simultanés chez les Grecs dont les Égyptiens furent certainement les initiateurs. Tous sont également d'avis que les lois qui régissaient cette antique polyphonie n'avaient rien de commun avec celles de ce que nous nommons l'harmonie. En effet, les seuls *intervalles* de *quarte* et d'*octave*, et plus rarement ceux de *seconde* et de *quinte*, pouvaient intervenir dans un système musical tel que nous le révèlent les connaissances assez complètes acquises, de nos jours, relativement à la musique grecque ancienne. Je prévois que mon affirmation va soulever le doute dans l'esprit de mes auditeurs musiciens, la possibilité de réaliser, suivant cette donnée, une œuvre capable de soutenir l'audition n'apparaissant point à *priori*. Allant de plus au-devant d'objections probables, au point de vue *pratique*, je signale que le nombre et la variété des harpes égyptiennes répondaient précisément aux nécessités de modulation, et que la flûte-double rapportée intacte à Londres par M. Flinders Petrie descend au mi  $\flat$  grave de la *clef de fa* (3<sup>e</sup> interligne).

Passons donc de la théorie à la pratique ; et si mon auditoire veut bien se reporter, mentalement, à quelques milliers d'années en arrière, au sein du mystère et de la majesté de quelque vaste salle hypostyle d'autrefois, il ne regrettera peut-être pas les quelques minutes que je lui demande encore.

J'ai, autant que je l'ai pu, rétréci le cadre du *Chant des Voyelles* ; mais en plaçant un *al segno* entre les 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> mesures et un autre entre les 70 et 71, les dix dernières mesures servant de *coda*, pour finir, il sera loisible de prolonger à volonté l'invocation.

# CHANT DES VOYELLES.

(EGYPTE ANCIENNE.)

LARGO.

Reconstitué par  
EDMOND BAILLY.

Voix. T<sup>o</sup>

o i

Harpes. Harmonium (Fl., C. angl.)  
T<sup>o</sup>

é ai i a o i ai

Harpes. Harm.

u ai i ou u

Harpes. Harm.

é  
Harpes. Harm.

Harpes.

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line with a single note 'é' followed by rests. The middle staff is a piano accompaniment with chords and some melodic movement. The bottom staff is a harp accompaniment with a continuous eighth-note pattern. Labels 'Harpes.' and 'Harm.' are placed above the piano staff.

u o ai i a o i  
Harm. Harpes. Harm.

Detailed description: This system contains the second two staves of music. The top staff has the lyrics 'u o ai i a o i' with notes and rests. The middle staff is piano accompaniment. The bottom staff is harp accompaniment. Labels 'Harm.' and 'Harpes.' are placed above the piano staff.

ou u ai o é a ou o  
Harpes. Harm. Harpes.

Detailed description: This system contains the third two staves of music. The top staff has the lyrics 'ou u ai o é a ou o' with notes and rests. The middle staff is piano accompaniment. The bottom staff is harp accompaniment. Labels 'Harpes.' and 'Harm.' are placed above the piano staff.

i ou  
Harm. Harm.

Harpes.

Detailed description: This system contains the final two staves of music. The top staff has the lyrics 'i ou' with notes and rests. The middle staff is piano accompaniment. The bottom staff is harp accompaniment. Labels 'Harm.' and 'Harpes.' are placed above the piano staff.

o é a a é o ou

Harpes. Harm.

The first system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains the lyrics "o é a a é o ou". The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a harp part labeled "Harpes." and a harmonic part labeled "Harm.". The piano accompaniment in the bottom staff features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the bass register.

i o ou a é o

Harpes. Harm. Harpes.

The second system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line in a treble clef with a key signature of one flat. It contains the lyrics "i o ou a é o". The middle staff is a grand staff with harp and harmonic markings. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

ai u ou i o a i

Harm. Harpes. Harm.

The third system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line in a treble clef with a key signature of one flat. It contains the lyrics "ai u ou i o a i". The middle staff is a grand staff with harp and harmonic markings. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

ai o u é u ou i

Harpes. Harm.

The fourth system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line in a treble clef with a key signature of one flat. It contains the lyrics "ai o u é u ou i". The middle staff is a grand staff with harp and harmonic markings. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

ai u ai i o a

Harpes. Harm. Harpes.

This system contains the first line of music. The vocal line (treble clef) has lyrics 'ai u ai i o a'. The piano accompaniment (grand staff) includes a left-hand part with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and a right-hand part with chords and single notes. The system is divided into three sections labeled 'Harpes.', 'Harm.', and 'Harpes.'.

i ai é i o

Harm. Harpes. Harm.

This system contains the second line of music. The vocal line (treble clef) has lyrics 'i ai é i o'. The piano accompaniment (grand staff) continues with similar textures. The system is divided into three sections labeled 'Harm.', 'Harpes.', and 'Harm.'.

a i ou ou i a

This system contains the third line of music. The vocal line (treble clef) has lyrics 'a i ou ou i a'. The piano accompaniment (grand staff) continues with similar textures.

i a ou ou ou.

Harpes. Harm.

FIN.

FIN.

This system contains the final line of music. The vocal line (treble clef) has lyrics 'i a ou ou ou.' and ends with a double bar line. The piano accompaniment (grand staff) ends with a double bar line. The system is divided into two sections labeled 'Harpes.' and 'Harm.'. The word 'FIN.' appears at the end of the vocal line and at the end of the piano accompaniment.

# LE CHANT DES SEPT VOYELLES GRECQUES

## D'APRÈS DÉMÉTRIUS & LES PAPYRUS DE LEYDE

---

On a étudié plus d'une fois le passage du traité de l'*Élocution* (chap. 71) relatif au chant des voyelles grecques exécuté par les prêtres grecs d'Égypte (1). Voici la traduction de ce passage, dont le texte original ne nous semble prêter d'ailleurs à aucune controverse.

En Égypte, les prêtres célèbrent les Dieux au moyen des sept voyelles en les chantant de suite, et à la place d'une flûte ou d'une cithare, le son de ces lettres se fait entendre d'une façon agréable. Ainsi donc celui qui n'admet pas la rencontre (des voyelles) ne fait autre chose en réalité que d'exclure le caractère mélodique et musical du discours. Mais ce n'est peut-être pas le moment de s'étendre là-dessus (2).

Un des papyrus grecs du musée de Leyde publiés par

(1) Je n'ai pu voir la dissertation de Jean Mathias Gesner *De laude Dei per septem vocales*. Gœttingue, 1746. L'abbé J. J. Barthélemy a touché la question qui va nous occuper dans ses *Remarques sur quelques médailles de l'empereur Antonin frappées en Égypte*, lues en 1775. (Mém. de l'Acad. des inscr. et b.-l., t. XLI, 1780, in-4, pp. 514 et suiv.) Cp. Son mém. sur les rapports des langues égyptienne, phénicienne et grecque (m. rec. t. XXXII, p. 222) et enfin sa lettre à Chabanon (Œuvres diverses, t. II, p. 420).

(2) Ἐν Αἰγύπτῳ δὲ καὶ τοὺς θεοὺς ὑμνοῦσι διὰ τῶν ἑπτὰ φωνηέντων οἱ ἱερεῖς, ἐφεξῆς ἠχοῦντες αὐτά, καὶ ἀντι ἀλλοῦ, καὶ ἀντι κιθάρης, τῶν γραμμάτων τούτων ὁ ἦχος ἀκούεται ὑπ' ἐὶδρωσίας· ὥστε ὁ ἐξαίρων τὴν σύγκρουσιν οὐδὲν ἄλλο ἢ μέλος ἀτεχνῶς ἐξαίρει τοῦ λόγου καὶ μουσικῆ· ἀλλὰ περὶ τούτων μὲν οὐ καιρὸς μηχανεῖν ἴσως. — Cf. Jablonsky, *Pantheon Aeg. Proleg.* LV; opusc., I, 409. Kopp, *Palaeographia critica*, t. III, § 260.



M. Leemans, directeur de ce musée, le papyrus W mentionne ces chants composés exclusivement de voyelles et nous en fournit de nombreux spécimens (1).

A la page 16 de ce papyrus, ligne 2 (Leemans, p. 135) on lit : je t'invoque, toi qui contiens tout... Et lorsque tu arriveras aux voyelles, dis ceci... Ὅταν δὲ ἔλθῃς ἐπὶ τὰ φωνήεντα...

Et plus loin : je t'invoque avec les sept voix, ἀπομιμοῦμαι σε (on doit lire sans doute ἀποκαλοῦμαι σε, comme précédemment) ταῖς ἐπὶ τὰ φωνᾶς. M. Leemans traduit φωναί par *vocales*, mais ici les φωναί sont plutôt les sons, les degrés de l'échelle musicale.

Pour obtenir le déchiffrement des nombreuses séries de notes-voyelles contenues dans le papyrus W de Leyde, il faut retrouver le rapport des sept voyelles grecques avec les sons qu'elles représentent. Nous croyons, comme l'abbé Barthélemy qu'on retrouvera ce rapport en établissant d'abord la concordance des sept voyelles et des sept astres que les anciens appelaient les sept planètes, puis la concordance de ces astres et de sept degrés de l'échelle musicale antique. Seulement on verra tout à l'heure que l'auteur du *Voyage d'Anarcharsis* n'a pas observé de tout point les conditions nécessaires à la solution du problème, et que par suite cette solution reste à connaître.

Le papyrus présente, p. 6, l. 2 et p. 16, l. 23, deux nomenclatures des planètes dressées, la première suivant la classification hellénique, εἰς τὰ ἐλληνικόν (tableau A), la seconde suivant les sept zones ou champs de leurs révolutions, ἐπὶ ἀζώνος (tableau B).

A	B
Soleil.	Saturne.
Lune.	Jupiter.
Mars.	Mars.
Mercure.	Soleil.
Jupiter.	Vénus.
Vénus.	Mercure.
Saturne.	Lune.

(1) Papyri graeci musei antiquarii publici Lugduni-Batavi regis augustissimi jussu edidit, interpretationem latinam, adnotationem, indices et tabulas addidit C. Leemans. Tomus II. Lugduni Batavorum, apud E. J. Brill, 1885, in-4°.

On remarquera que le tableau A présente l'ordre assigné aux 7 jours de la semaine dans leurs rapports avec les 7 astres, et que le tableau B reproduit l'un des deux tableaux avec lesquels Dion Cassius (xxxvii, 18) explique la formation d'une liste semblable de tout point au tableau A du papyrus (1).

Ajoutons que le tableau B confirme le témoignage de Dion Cassius, d'après lequel les Égyptiens classaient les sept astres dans l'ordre indiqué par ce tableau. Il en est de même d'une autre liste contenue dans le papyrus W, p. 1, l. 14 suiv., où les noms des sept astres sont mis en rapport avec autant de parfums.

La corrélation des sept voyelles avec les sept astres est formellement exprimée p. 13, l. 11 du papyrus, où nous lisons... τῶν ἑπτὰ ἀστέρων α ε η ι ο υ ω. Quant au caractère musical des voyelles, il est suffisamment indiqué dans cet autre passage (p. 14, l. 31) : Je t'invoque, Seigneur, par un hymne chanté; je célèbre ta sainte puissance Α Ε Η Ι Ο Υ Ω Ω Ω : ἐπικαλοῦμαι σε, κύριε) ὠδικῶ ὕμνω· ὕμνω σοῦ τὸ ἄριον κράτος (κρίτος pap.) α ε η ι ο υ ω ω ω. Le passage qui suit n'est pas moins significatif (p. 17, l. 28) : Ton nom composé de sept lettres suivant l'accord des sept sons qui ont des intonations (φωνάς) correspondant aux 28 lumières de la lune (c'est-à-dire aux 28 jours du mois lunaire (2). Σοῦ τὸ ἑπτά-ἡράμυκτον ὄνομα πρὸς τὴν ἀρμονίαν τῶν ἑπτὰ φθόγγων (φθόγγων pap., ἐχόντων φωνάς πρὸς τὰ κη' φῶτα σελήνης.

Ces diverses citations nous paraissent confirmer et compléter le dire de Démétrius touchant l'existence de chants exécutés avec les sept voyelles grecques et la mise en concordance de ces voyelles avec les sept planètes et avec les sept notes de l'échelle musicale primitive, dite lyre d'Apollon.

L'abbé Barthélemy a cru voir dans les groupes de voyelles

(1) D'après cette explication si l'on attribue à chaque jour quatre noms de planètes consécutifs, pris dans le tableau B, le nom de la première étant celui du premier jour de la semaine, le 4<sup>e</sup> nom sera celui du premier jour de la semaine (jour du soleil, dimanche), le 4<sup>e</sup> nom à partir de celui-là sera celui du second jour (jour de la lune, lundi) et ainsi de suite. — Voir dans le *Dictionnaire des Antiqu. gr. et rom.*, l'article CALENDRIER, p. 835, où, pour le dire en passant j'ai laissé une faute que l'on devra corriger ainsi : « Samedi, dernier jour chez les Juifs ».

(2) Voir une phrase presque semblable, papyrus V, p. 8, l. 6.

parvenus à sa connaissance une invocation collective, soit totale, soit partielle, adressée aux sept divinités sidérales, rangées suivant l'importance que le suppliant attribuait à chacune d'elles; mais il n'aurait pas gardé cette opinion s'il avait connu le papyrus W, dans lequel on rencontre des groupes qui comprennent plusieurs fois la même lettre, par exemple ΙΥΕΥΗ-ΩΩΑΕΗ (p. 14, l. 27); ΙΙΥΥΟΑΗΛΥΟ (l. 33); ΙΥΕΥΟ (p. 20, l. 2); ΙΑΙΑΙΥ (l. 13), etc.

Relevons maintenant les passages où les invocations qui remplissent le papyrus sont accompagnées de groupes que nous considérons comme des phrases mélodiques notées au moyen de ces lettres.

Page 13, lignes 11 à 13; l. 44 et 45, plusieurs groupes complets ou partiels de voyelles diversement combinées.

P. 14, l. 25 à 29; 32 à 36.

P. 17, l. 9, 32.

P. 18, l. 16 à 18; 25, 27 et 28.

Aux lignes 31 et suiv. de la même page, l'adepte reçoit le conseil ou l'injonction de chanter successivement chacune des voyelles (A puis E et ainsi de suite dans l'ordre alphabétique), en accompagnant ces chants d'un geste de sa main, dirigée tour à tour vers les divers points de l'horizon.

P. 19, l. 14 et 15, le chant est pour voix d'hommes; lignes 17 et 18, pour voix de femmes.

Les pages 20 et 21, sont presque entièrement occupées par des groupes de notes-voyelles. Les pages 22, 23 et 25, dernière du papyrus, en contiennent encore quelques spécimens.

Il nous reste à rechercher la clef de cette mélodie liturgique. Essayons de poser les termes du problème en tirant parti des notions que l'on possède sur diverses questions qui s'y rattachent.

Le texte cité plus du haut papyrus W, p. 13, l. 11, nous met déjà sur la voie. La mention des sept astres y est suivie des sept voyelles rangées dans l'ordre alphabétique et de plusieurs autres groupes où les voyelles sont disposées indépendamment de cet ordre. Or on sait que les anciens, notamment Nicomaque (p. 6 de Meibom) ont mis en rapport les sons d'une échelle heptacorde correspondant à notre échelle *mi, fa, sol, la, si* bémol,

ut, ré, avec la série des sept prétendues planètes, classées dans l'ordre même où les range notre papyrus, (tableau B ci-dessus).

Saturne.	hypate meson.	mi.
Jupiter.	parhypate meson.	fa.
Mars.	lichanos meson.	sol.
Soleil.	mèse.	la.
Vénus.	trite synemmenon.	si bémol.
Mercure.	paranete synemmenon.	ut.
Lune.	nete synemmenon.	ré.

Cp. Manuel Bryenne, *Harmoniques*, p. 363 éd. Wallis.

Maintenant que nous connaissons la concordance des sept astres avec les sept notes de l'échelle musicale heptacorde, si nous pouvions établir celle de ces mêmes astres avec les sept voyelles grecques, le rapprochement de ces deux concordances nous donnerait le rapport de la série vocalique avec l'échelle musicale.

Or cinq auteurs grecs ont exposé, plus ou moins complètement, la corrélation des astres avec les voyelles, savoir Plutarque (sur le mot EI, p. 389 e), Porphyre dans un passage de son commentaire sur Denys le Thrace cité par J.-J. Barthélemy, Laurentius Lydus (sur les Jours, p. 14, éd. Schow), Achille Tace (in *Phaenom. Arati*, p. 89, et *Uranologium* du P. Petau, p. 136), enfin le texte anonyme publié par Bekker (*Anecdota græca*, p. 796). Voici le tableau comparatif de ces données diverses.

	Plutarque	Porphyre	Lydus	Achille Tace et l'Anecdoton de Bekker
Saturne	Ω	Υ	Ι	Ω
Jupiter	Υ	Ω	Ω	Υ
Mars	Ο	Ο	Ο	Ο
Soleil	Ε	Ι	Η	Ι
Vénus	Ι	Α	Ε	Η
Mercure	Η		Α	Ε
Lune	Α		Υ	Α

Parmi ces quatre systèmes de concordance entre les planètes et les voyelles, nous n'hésitons pas à choisir celui d'Achille



Tace reproduit par l'Anecdoton de Bekker. D'abord le 3<sup>e</sup> degré, Mars — O est commun aux quatre systèmes, ce qui lui donne une certaine solidité. De plus, le 1<sup>er</sup> et le second degrés sont communs à Plutarque, à Achille Tace et à l'Anecdoton. Ce qui nous semble militer surtout en faveur de ce classement, c'est que les trois dernières voyelles correspondent aux trois premiers astres. Il s'ensuit, selon toute vraisemblance, que les quatre premières voyelles devront correspondre aux quatre derniers astres, comme l'indique le système auquel nous donnons la préférence.

Le rapprochement des listes que nous venons d'établir sur les textes donne les résultats suivants :

A. . .	Lune. . . . .	Nete synemmenon. . . .	RÉ.
E. . .	Mercure. . .	paranete synemmenon. .	UT.
H. . .	Vénus. . . .	trite synemmenon. . . .	si bémol.
I. . .	Soleil. . . . .	mèse. . . . .	LA.
O. . .	Mars. . . . .	lichanos-meson. . . . .	SOL.
Υ. . .	Jupiter. . . .	parhypate-meson. . . . .	FA.
Ω. . .	Saturne. . . .	hypate meson. . . . .	MI.

L'abbé Barthélemy a proposé une corrélation inverse de celle à laquelle aboutit notre argumentation. Cela tient à ce qu'il a suivi la concordance entre les astres et les notes musicales rapportée dans le prétendu second livre de Nicomaque (p. 34 de Meibom), texte qui n'est qu'une compilation où l'opinion du pythagoricien de Gérase est suivie d'une autre disposition dépourvue d'autorité. Ainsi la lune, dans cette disposition, correspond à l'hypate (MI) et Saturne à la note (RÉ) (1).

(1) Ce n'est pas à dire que le mémoire de Barthélemy ne contienne une suite d'observations et de notions exactes sur les diverses fonctions des sept voyelles grecques chez les Égyptiens et parmi les Gnostiques, surtout si on le complète par l'ouvrage de Kopp, *Palaeographia critica* (I. II, chap. III). Nous laissons à d'autres, plus compétents, l'examen critique de ce mémoire en ce qu'il contient d'étranger à la question que nous avons traitée. Nous relèverons seulement cette assertion qui dérive de l'ensemble du mémoire : il ne s'agit dans ce passage (de Démétrius de Phalère) que des hymnes chantées en l'honneur des planètes, puis-  
qu'on y fait mention des sept voyelles. Le texte entier du papyrus W prouve que

Deux compositeurs de musique, MM. R.-J. Pottier, membre de notre association et Ad. Populus, maître de chapelle, ont l'intention de traduire en notation moderne, sur la base du présent travail, tous les groupes de notes-voyelles contenues dans le papyrus W de Leyde. Du reste, ceux de nos lecteurs qui connaissent la musique seront en mesure de tenter cette expérience à l'aide de la concordance que nous proposons. S'ils obtiennent des effets constamment mélodiques, comme nous en avons obtenu, de l'aveu de plusieurs artistes, en prenant quelques exemples au hasard, on pourra se faire enfin une idée juste et complète de la musique pratiquée par les prêtres gréco-égyptiens, et le passage si curieux du grammairien Démétrius ne sera plus lettre close.

Ch.-Em. RUELLE.

les invocations chantées ne s'adressaient jamais à un astre. — Sur le caractère magique et gnostique de ce papyrus, voir l'Introduction placée par M. Berthelot en tête de la *Collection des alchimistes grecs* publiée sous sa direction, page 16 à 19.

---

## NOTE ADDITIONNELLE

SUR LE

### CHANT DES SEPT VOYELLES GRECQUES

---

Dans un numéro récent de la *Revue des études grecques* (1889, p. 38), j'ai proposé le déchiffrement musical des voyelles chantées, au témoignage du rhéteur Démétrius, par les prêtres gréco-égyptiens. Les papyrus de Leyde édités par M. Leemans, notamment le papyrus magique W, m'avaient fourni plusieurs spécimens de ce que je crois être des mélodies rituelles appliquées aux incantations.

Depuis la publication précitée, j'ai eu sous les yeux, grâce à l'obligeance de M. Henri Weil, le livre récemment publié à Vienne par M. Carl Wessely, *Griechische Zauberpapyrus von Paris und London*, inséré d'abord dans les *Denkschriften der philos.-histor. Cl. der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften*, vol. 36, p. 27-208. Le plus important document que comprenne ce livre est le texte du ms. conservé à notre Bibliothèque nationale sous le n° 574 du supplément grec, papyrus de 35 feuillets et de 3274 lignes. J'y ai rencontré plusieurs groupes de voyelles dont voici le relevé.

Fol. 6 v., lignes 411 à 433, 22 groupes, composés chacun de 4 lettres.

Fol. 7 v., l. 489 à 495, mention des quatre éléments, entremêlée de plusieurs groupes.

Au fol. 8 v., les lignes 610 à 616 sont toutes, sauf la première, exclusivement composées de voyelles, formant 49 groupes.

Fol. 11 v., l. 962 et 963, six groupes suivis de la série alphabétique des sept voyelles, séparées entre elles par un point.

Fol. 12 r., l. 1005 et 1006, 3 groupes formés, le 1<sup>er</sup> de 1 α, 2 ε, 3 η, 4 ι, 5 ο; le second de 6 υ, le troisième de 7 ω.

Fol. 12 v., l. 1034 et 1035, 9 groupes; l. 1040 et 1041, 6 groupes.

Fol. 13 r., l. 1130 et 1131, 5 groupes.

Fol. 13 v., l. 1188 et 1189, 8 groupes.

Fol. 14 r., l. 1207, 1 groupe de 18 voyelles; l. 1222 à 1225, 21 groupes.

Fol. 24 r., l. 2200 b à 2203, 7 groupes.

Fol. 26 v., l. 2353 à 2355, 9 groupes.

Fol. 35 v., l. 3240 et 3241, 2 groupes.

Un autre papyrus publié dans le même volume, le n<sup>o</sup> 46 du British Museum, contient aussi plusieurs groupes de voyelles, notamment fol. 1 r.; fol. 2 r.; fol. 3 r.; fol. 7 v.

Signalons enfin, dans le papyrus Mimaut, n<sup>o</sup> 2391 du Louvre, le fol. 9 v., l. 266.

Je dois le reconnaître, les contextes qui encadrent ces groupes de voyelles ne montrent pas, comme il arrive plusieurs fois dans les papyrus de Leyde (1), que ces voyelles étaient chantées, mais un passage du papyrus de Paris (fol. 45 r., l. 4304 et 4305) qui est une invocation à la constellation de la Grande Ourse, me semble de nature à bien marquer le caractère musico-astronomique des sept voyelles dans les textes de magie grecque. Voici ce passage (Wessely, p. 53): .. ἄρκτη, πανσεγγές ἀρμονία τῶν ἔλων α ε η ι ο υ ω πλινθίου, ἡ ἐπὶ τοῦ πόλου ἐφεστῶσα, ἥν ὁ κύριος θεὸς ἔταξε κραταία χειρὶ στρέφειν τὸν ἱερὸν πόλον. « O Ourse, très grande déesse, toi qui gouvernes le ciel, toi qui règnes sur le pôle (ou le ciel), le plus élevé des astres, brillante déesse, élément incomparable, système de l'univers, harmonie lumineuse de toutes (les voyelles) α ε η ι ο υ ω du plinthion (?), assise sur le pôle (ou ciel), toi que le seigneur Dieu a chargée de faire tourner de ta main puissante le pôle (ou ciel) sacré... »

Il est à souhaiter que les publications de M. Leemans et de M. Wessely soient mises en œuvre par les orientalistes et par-

(1) *Rev. des et. gr.*, 1888, p. 40.



ticulièrement par les égyptologues. Ils peuvent seuls entreprendre un tel travail, et je ne doute pas qu'en ce qui touche la question spéciale dont je me suis occupé, celle des incantations avec mélodies notées au moyen des voyelles, leurs recherches n'aboutissent à des résultats précieux pour l'histoire de la musique gréco-égyptienne. Il y a là un terrain vierge qui mériterait d'être exploré.

C.-E. RUELLE.

## LE CHANT GNOTICO-MAGIQUE DES SEPT VOYELLES GRECQUES

La question dont j'ai l'intention de vous entretenir, Mesdames & Messieurs, sous la forme d'une simple esquisse historique, apparaît pour la première fois, chez les anciens, dans un passage du musicographe pythagorien Nicomaque de Gérase, qui vivait au second siècle de notre ère. Il s'exprime ainsi (p. 37) : « Les sons de chacune des sept sphères produisent un certain bruit, la première réalisant le premier son, & à ces sons l'on a donné les noms des voyelles. Ce sont là des choses inexprimables par elles-mêmes chez les savants, ainsi que tout ce qui est formé, attendu que le son, ici, a la même valeur que l'unité en arithmétique, le point en géométrie, la lettre alphabétique en grammaire. Si ces choses sont combinées avec des substances matérielles, telles que sont les consonnes, de même que l'âme est unie au corps & l'harmonie aux cordes, elles réalisent des choses animées, celle-ci des tons & des chants, celle-là des facultés actives & productives de choses divines. Voilà pourquoi les théurges, lorsqu'ils honorent la divinité, l'invoquent symboliquement avec des poppysmes (clappement des lèvres) & des sifflements, avec des sons inarticulés & sans consonnes. »

Un autre témoignage, probablement contemporain du précédent, se lit dans le traité de Démétrius de Phalère (ch. 71) : « En Égypte, les prêtres célèbrent les dieux au moyen des sept voyelles en les chantant de suite, & à la place d'une flûte ou d'une cithare, le son de ces lettres se fait entendre d'une façon agréable (1). »

Le grammairien Servius commentant la phrase de Virgile

Voce vocans Hecaten (*Énéide*, vi, 247)

l'interprète ainsi : « Invoquant Hécate non par des paroles, mais par des *sons mystiques*. »

On trouve — & l'on a déjà remarqué — dans la *Préparation évangélique* d'Eusèbe ces deux vers significatifs : « Moi, le dieu incorruptible, les sept voyelles me célèbrent comme le père infatigable de toutes choses. »

(1) Cf. DENYS d'HALICARNASSE, *De compositione verborum*, ch. 22, p. 198. Sylburg.

Quelquefois les voyelles sont désignées par le mot grec *φωναι*, comme nous le verrons plus loin dans les papyrus révélateurs de cette musique si peu connue.

Saint Irénée, exposant le système de Marcos, disciple du gnostique Valentin, qui vivait au second siècle, nous dit que d'après ce système le premier ciel (c'est-à-dire la première planète), sonne A (*φθέργγεται* A), le deuxième E, le troisième H, le quatrième I, le cinquième O, le sixième Y & le septième Ω. (*Contre les hérésies*, I, 14; cp. *Philosophumena*, VI, v, 49.)

L'historien Ammien Marcellin raconte (XXIX, II, 28) le fait suivant, qui prouve qu'à l'émission des sept voyelles était attribuée une vertu thérapeutique : « Un jeune homme qu'on avait vu, dans son bain, approcher les doigts de ses mains alternativement de la baignoire & de sa poitrine en débitant les sept voyelles, avec l'espoir de guérir par ce moyen ses maux d'estomac, fut traîné en justice, torturé, puis tué d'un coup d'épée. »

Dans un papyrus grec de Berlin dont nous aurons à parler, on lit une recette magique contre l'amaurose, qui consiste, entre autres opérations, à prononcer plusieurs fois une même voyelle. (Papyrus I<sup>er</sup>, l. 222 & suivantes.)

L'ouvrage de Nicolas Myrepsus, auteur byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle, *De sufficientis* (Sur les parfums), XXI, 1, dit en décrivant la préparation du kyphi : « Qui conficit hoc thymiana proferat has vocales A E H I O Ω. — Que le préparateur prononce les voyelles a e ê i o ô. »

Il ressort de ces diverses citations que le chant des voyelles est, historiquement, un fait incontestable. Mais où pourrions-nous en trouver des exemples? Comment se fait-il que les historiens modernes de l'ancienne musique grecque restent muets presque tous sur cette question intéressante? Seul, croyons-nous, Fétis dans son *Histoire générale de la musique* (I, p. 204) a écrit : « Ce fait (le chant des voyelles) est confirmé par les monuments antiques de l'Égypte ; » & il renvoie à Rosellini (*Monumenti civili*, t. III, p. 54).

Il n'en est pas de même des philologues. Thomas Gale, à propos du passage précité de Démétrius (1), a le premier réuni divers textes à l'appui de notre thèse. Il renvoie aux Hiéroglyphes d'Hor-Apollon (l. II), rapportant que, chez les Égyptiens, sept lettres réparties sur deux doigts (de la main) « signifient la musique », & le savant Anglais ajoute avec raison que ces sept lettres sont les voyelles. Il cite aussi Cornutus *De Musis*, les *Theologumena arithmetica*, Nicomaque, Servius, un passage de Porphyre, commentant le grammairien Denys le Thrace, & la *Réfutation des hérésies* par saint Irénée.

J. Mathieu Gesner, en 1745, dans une dissertation *De laude Dei per septem vocales* que renferment les mémoires de l'Académie des sciences de Göttingue, a repris le passage de Démétrius, pour en donner une interpré-

(1) *Rhetores græci*. Oxonii, 1716, p. 265.

ation théologique que la critique a jugée invraisemblable. Il rapproche des sept voyelles le nom hébreu JEHOVA. Il ne connaissait pas les textes gnostico-magiques sur papyrus, où les invocations avec accompagnement de voyelles s'adressent aux dieux de la Grèce & de l'Égypte, textes découverts & publiés près d'un siècle après la date de son travail.

De 1750 à 1752, Paul-Ernest Jablonski faisait paraître à Francfort-sur-l'Oder, en trois volumes, son *Pantheon Ægyptiorum* dont les Prolégomènes (p. LI) présentent une nouvelle discussion sur le texte de Démétrius. Il retrouvait les sept voyelles dans les « septem voces » du poète latin Varron d'Atax (p. LVII).

C'est l'abbé J.-J. Barthélemy qui a révélé, en 1775, l'existence d'un rapport déterminé entre chacune des voyelles grecques & chaque son de l'échelle musicale heptacorde (1). L'auteur du *Voyage du jeune Anacharsis* ne voyait dans les caractères portés sur les médailles qu'il étudie, comme dans le passage de Démétrius, que « des signes représentatifs répondant musicalement à chacune des sept planètes (2) ». Il prend pour texte de sa discussion une inscription trouvée par des Anglais à Milet au XVII<sup>e</sup> siècle & publiée plusieurs fois avant lui & après lui (3).

Elle était encastree dans un des murs du théâtre de la ville. Les voyelles y sont disposées sur cinq colonnes surmontées de signes non déchiffrés que l'on retrouve dans les papyrus magiques. Suit dans chaque colonne le mot ΑΓΙΕ &, au-dessous, la formule φύλασον τὴν πόλιν Μιλησίων καὶ πάντας τοὺς κατοικοῦντας, « O saint, préserve la ville des Milésiens & tous ses habitants ; » & enfin, sur une ligne comprenant toutes ces colonnes ἀρχάγγελοι. Φυλάσσεται (lire φυλάσσεται?) ἡ πόλις Μιλησίων καὶ πάντες οἱ κατοικοῦντες]. « Les archanges. Soit préservée la ville des Milésiens & ses habitants. » L'inscription est incomplète dans sa partie de droite.

Barthélemy observe qu'on était convenu de désigner les sept planètes par les sept voyelles. Il rappelle que, d'après le texte susmentionné de Porphyre,

A	est consacré à	Vénus
I	»	» au Soleil
O	»	» à Mars
Υ	»	» à Jupiter
Ω	»	» à Saturne.

(1) *Remarques sur quelques médailles de l'empereur Antonin, frappées en Égypte*, dans les Mém. de l'Acad. des inscr. & b.-l., t. XLI, p. 501-522.

(2) Dans l'antiquité on comprend souvent le soleil & la lune parmi les planètes ; c'est ainsi qu'on arrive au nombre sept.

(3) *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant, fait en 1675 et 1676* par Jacob Spon & George Wheeler. Lyon, A. Cellier, 1678, t. III, p. 152. WHEELER, *A Journey into Greece*, Book III, p. 269. Autre édition 1724, t. I, p. 212 & 335. — R. CHANDLER, *Travels in Asia Minor*. Oxford, 1775. — Aug. BOECKH, *Corpus inscriptionum græcarum*, t. II, Berlin, 1843, n° 2895.

Il invoque le passage de saint Irénée sur le rapport des voyelles avec les sept cieus du gnostique Marcos ; &, partant de l'ordre assigné aux planètes par les Égyptiens & les Pythagoriciens, il établit la concordance suivante :

A	Lune
E	Mercure
H	Vénus
I	Soleil
O	Mars
Υ	Jupiter
Ω	Saturne.

Il prétend, gratuitement selon moi, que, lorsqu'on prononçait les sept voyelles de suite, c'est comme si l'on avait invoqué successivement les sept planètes. Il passe ensuite au témoignage de Nicomaque (p. 33-34), d'après lequel on aurait à mettre la lune en rapport avec l'hypate (note la plus grave de l'heptacorde) & le soleil avec la mèse (sa note moyenne), & il part de là pour proposer cette nouvelle concordance :

Lune	A	Hypate	<i>si</i>
Mercure	E	Parhypate	<i>ut</i>
Vénus	H	Lichanos diatonique	<i>ré</i>
Soleil	I	Mèse	<i>mi</i>
Mars	O	Trite des conjointes	<i>fa</i>
Jupiter	Υ	Paranète	<i>sol</i>
Saturne	Ω	Nète	<i>la</i>

Non moins arbitrairement que tout à l'heure, il veut que les sept cieus de Marcos sonnent, le premier, la voyelle A « c'est-à-dire *si* », le deuxième, E « ou *ut* », &c. — « Il suit de là, dit-il, que le nom de chaque planète pouvait être exprimé ou par l'une des sept voyelles de l'alphabet ou par un des sons de la lyre à sept cordes ou tout à la fois par la lettre & par le son. » — « Les notions précédentes, ajoute-t-il, répandront un nouveau jour sur le fameux passage de Démétrius de Phalère ». Puis il en fait suivre le texte & la traduction de quelques observations, entre autres celle-ci : « En Égypte, le son des voyelles étant substitué à celui des instruments, il devait former une certaine mélodie, par conséquent les sept voyelles étaient chantées... Le chant des voyelles n'excluait pas les paroles dans les hymnes des Égyptiens. Il serait absurde de dire que dans les temples d'Égypte on n'entendait qu'une suite de voyelles... Il ne s'agit dans ce passage (de Démétrius) que des hymnes chantées en l'honneur des planètes, puisqu'on y fait mention des sept voyelles. »

On verra dans la suite de cet entretien que l'assertion trop exclusive de Barthélemy est démentie par les documents découverts depuis qu'il l'a

énoncée. Il rapporte ensuite le passage de Nicomaque (p. 37) qui pourtant ne contribue point à l'affermir : « Voici donc, dit Barthélemy, comme les Égyptiens imploraient le secours de ces astres. On entendait d'abord les sept voyelles : c'était l'invocation ; venait ensuite une prière. On reprenait les sept voyelles ; on continuait la prière, & ainsi alternativement. »

Cette proposition ne pêche que sur un point, mais un point essentiel : l'emploi des voyelles réduit à la représentation musicale des dieux planétaires. Quant à la concordance des voyelles & des notes de musique, Barthélemy a commis une autre erreur capitale, rectifiée, on le verra plus loin, par Ulrich Kopp, dans sa *Palæographia critica* ; c'est d'avoir proposé la gamme des notes-voyelles en procédant du grave à l'aigu & non de l'aigu au grave (1).

La dissertation de l'abbé Barthélemy se termine sur les diverses explications auxquelles avaient donné lieu les formules IAΩ, AIΩ. Il répète avec Jablonski le rapprochement de IAΩ & de Jéhova ; il observe que ce mot accompagne souvent sur les Abraxas ou amulettes gnostiques la figure du soleil ou d'Harpocrate, symbole du soleil d'hiver ; que la lettre I était la caractéristique du soleil, que AIΩ, au point de vue pythagoricien, pouvait signifier, en même temps que la première, la moyenne & la dernière corde de la lyre. Je rappellerai ici, avec Kopp, que, dans le trope lydien, une des quinze échelles de transposition du système musical grec, le son de la mèse, ou corde moyenne de ce système, est noté aussi au moyen de l'iota ; mais, loin d'en tirer comme lui un argument à l'appui de notre thèse commune, je ne fais cette constatation que pour y relever une pure coïncidence.

La question du chant des voyelles grecques a fait un grand pas, quand Ulrich Kopp l'a traitée (2). On peut même dire qu'il l'a épuisée dans la mesure de ce qui était possible, lors de la publication de son admirable ouvrage. Pour Kopp, aussi bien que pour Barthélemy, les voyelles représentent les planètes, & leur roulement alphabétique avait pour but de ménager la susceptibilité jalouse de ces astres. Il appuie cette explication sur un passage de Jamblique où l'auteur du *De mysteriis Ægyptiorum* (V, 21) dit qu'un dommage manifeste nous menace, si nous négligeons d'honorer une quelconque des divinités. Il rappelle aussi (§ 254) que Marcien Capelle (3) parle des « lettres alternées » (*alternatæ litteræ*), &, en annotant cet auteur, il reproduit une inscription analogue à celle dont parle Gruter (*Inscr., App.*, p. XXI) :

A E H I O Y Ω  
E H I O Y Ω A, &c.

(1) Il ne pouvait ignorer, pourtant, que dans la notation alphabétique, dite vocale, les musiciens grecs suivaient l'ordre de l'alphabet en procédant de l'aigu au grave. Les gnostiques n'ont pu ni dû procéder autrement.

(2) *Palæographia critica*. Pars tertia. (Mannheim, 1829, in-4° ; § 250-291.)

(3) *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, V, 21.

Mais, il ne s'en tient pas là, comme l'abbé Barthélemy ; il établit l'existence d'un autre système de groupes vocaliques & reproduit à titre d'exemple un amulette très ancien (1), portant au droit des signes hiéroglyphiques & au revers les voyelles grecques disposées, au nombre de 90, dans un ordre absolument indépendant de l'ordre alphabétique. J'ai communiqué en 1889 la transcription de ce texte à M. Maspero qui en a reconnu, après l'avoir chanté, le caractère musical. M. Élie Poirée, mon collègue de la bibliothèque Sainte-Geneviève, & mon ami, va faire entendre la mélodie que nous croyons y reconnaître. Kopp admet sans hésiter (§ 257) que ces lettres sont des notes musicales correspondant à celles de la lyre heptacorde d'Orphée, & il observe que l'on a parfois attribué le son le plus grave à la planète Saturne & le plus aigu à la lune, mais qu'on a aussi adopté l'ordre inverse.

De sa discussion résulte le tableau suivant (§ 282), auquel nous ajoutons la notation moderne.

PLANÈTES	VOYELLES	NOTES MUSICALES GRECQUES	
Saturne	Ω	Hypate des moyennes	[mi
Jupiter	Υ	Parhypate	fa
Mars	Ο	Lichanos	sol
Soleil	Ι	Mèse	la
Vénus	Η	Trite des conjointes	si ♭
Mercure	Ε	Paranète	ut
Lune	Α	Nète (2)	ré]

Mais pourquoi, dans ce tableau, a-t-il attribué la première voyelle à la note la plus aiguë ? Il ne le dit pas. Voici le passage où il pose ce principe (§ 256) : « Quo factum est ut Saturno (literæ Ω) sonum acutissimum, lunæ autem (literæ Α) gravissimum adscriberent (Voss. nat. art. 3, 20, 3 ; Opp. III, p. 89) » (3). Je comblerai cette lacune, dans un moment, en rendant compte de mes propres recherches.

Il est à peine utile d'ajouter que Kopp n'a pas manqué de mettre à profit les passages cités plus haut de Démétrius & de Nicomaque. On est confondu, pour le dire en passant, à la lecture des centaines de références accumulées par cet érudit peu connu, dans son chapitre concernant la présence des voyelles sur les amulettes ; & pourtant ce luxe de renvois aux sources ne

(1) *Pal. crit.*, § 255. D'après [Hammer] *Fund-Gruben des Orients*, III, 84 f.

(2) Voir sur le rapport des sons aux planètes la longue note de Bellermand, (*Anonymi scriptio de Musica*, Berolini, 1841, in-4<sup>o</sup>, p. 89.) — Voir aussi K. von Jan, *Die Harmonie der Sphären*, (Philologus, t. LIII, 1.) Th. REINACH, *Rev. des ét. gr.*, 1900, p. 432.

(3) Il dit encore (§ 288) : « Verior mihi illa videtur dispositio quæ in tabulæ nostræ columna [§ 282] ex vocalibus lyræ nervis adscriptis facta est. »

nous éclaire pas d'une manière aussi décisive que certains feuillets des papyrus magiques, inconnus de lui, dont je vais avoir bientôt à vous parler.

En 1843, Aug. Boeckh, en reproduisant, comme on l'a dit plus haut, & en complétant la pierre de Milet, l'a commentée longuement; mais sa note n'ajoute rien aux notions acquises grâce aux travaux de ses devanciers; il n'a fait qu'imprimer à leurs conclusions le sceau de sa grande autorité.

L'académicien A. J. H. Vincent, mon maître en matière de musicologie, a reproduit, dans sa *Réponse à M. Fétis* (1), le dessin d'un vase peint antique du Musée de Berlin où figurent quatre musiciens, deux citharèdes & deux joueurs de double flûte, & où sur cinq lignes verticales courent des séries de caractères dans lesquels Fétis avait vu des notes musicales, tandis que Vincent croit y reconnaître les quatre voyelles de l'alphabet archaïque A E I O. Ce fut pour lui l'occasion de citer le passage de Démétrius.

Le Mémoire de Parthey sur deux papyrus magiques gréco-coptes, lu à l'Académie des Sciences de Berlin le 13 février 1865 (2), permit enfin d'étendre le champ des études relatives au chant des sept voyelles. Pour la première fois on les voyait figurer sous forme de groupes plus ou moins nombreux dans des textes littéraires, & non plus, isolément, sur une pierre précieuse ou sur une bractée, à titre d'amulette. Ces textes appartenaient à une littérature alchimico-magique & à la philosophie gnostique de la fin de l'empire. Les parties versifiées rappelaient les hymnes orphiques & ceux de Synésius, mais, ajoute Parthey, elles sont sans rapport direct avec eux. Dans son Mémoire il en rapproche les Ἐφέσια γράμματα, ces « lettres éphésiennes », mentionnées par Clément d'Alexandrie (*Strom.*, I, 360), textes étranges où se rencontrent, comme dans les papyrus magiques, des mots sans signification, ὀνόματα ἄσημα, provenant peut-être, avait dit Lobeck (*Aglaophamus*, p. 1330), de la langue des Mages émigrés très anciennement à Éphèse (3).

Aux yeux de Parthey, le caractère musical des sept voyelles grecques est hors de doute. Il relève ce fait que, dans les papyrus qu'il publie, « pendant plusieurs lignes de suite, les formules magiques en voyelles se continuent, & que, d'après un certain mode de permutation, les sons reviennent en séries

(1) Réponse à M. Fétis & réfutation de son mémoire sur cette question : « Les Grecs & les Romains ont-ils connu l'harmonie simultanée des sons? En ont-ils fait usage dans leur musique? » Lille, Danel, 1859, in-8°. Planches. Extrait de cette publication dans la *Revue archéologique*, XVI<sup>e</sup> année, 1859-60, avec 1 planche. — Consulté au sujet de ce vase peint & des lettres qui accompagnent les quatre musiciens, M. Edmond Pottier, membre de l'Institut, veut bien me répondre en m'envoyant la bibliographie de la question & en me disant qu'on a depuis longtemps renoncé à déchiffrer ces caractères, considérés aujourd'hui comme des lettres qui sont dépourvues de sens sur ce vase (n<sup>o</sup> 1686) comme sur beaucoup d'autres. Cette solution négative, adoptée par les céramographes, doit-elle nous ôter tout espoir? Pour ma part, j'ai peine à m'y résoudre.

(2) *Zwei griechische Zauberpapyri des Berliner Museums*, dans les *Abhandlungen der Kön. Akademie der Wissenschaften zu Berlin*; Philol.-histor. Klasse, 1865, p. 109-180. 1866, in-4°.

(3) Voir, dans le *Dictionnaire des antiquités* de Daremberg-Saglio-Pottier, l'article AMULETUM, où est donné un spécimen des Ἐφέσια γράμματα. Cp. WESSELY, *Ephesia grammata*. Wien, 1886.



toujours périodiques & en pauses déterminées. Ces textes, suivant lui, ont été rédigés dans une période comprise entre le IV<sup>e</sup> siècle & le VIII<sup>e</sup>. Nous y noterons un exemple (1<sup>er</sup> papyrus, l. 8 à 19), où les voyelles devaient être non chantées, mais simplement écrites. Ailleurs (l. 61 & 73) on conseille à l'initié de célébrer la divinité par le téréisme (τερέτιζε τὸν θεόν). Or qu'est-ce que le téréisme? Dans l'anonyme de Bellermann (§ 92), reproduit & traduit par Vincent (1), c'est un ornement mélodique assez mal défini; mais, en tous cas, le mot τερέτιζε du papyrus de Berlin renferme bien l'idée d'une expression musicale.

Parthey invoque l'autorité de Kopp, mais sans s'expliquer avec précision sur les groupes de voyelles contenus dans ces deux papyrus; or on y trouve, papyrus I, l. 90, un groupe de quatre voyelles; l. 138, la lettre A est répétée sept fois; l. 139, les sept voyelles sont placées dans l'ordre alphabétique; l. 227, toute une ligne est composée de voyelles diversement combinées; l. 228, autre groupe analogue; l. 229, quatre groupes, de trois voyelles chacun, sont précédés du vocatif Κύριε ἤλιε, ce qui prouve surabondamment que chacune de ces lettres ne correspond pas, comme le suppose l'abbé Barthélemy, à une planète déterminée. Ligne 242 surviennent sept groupes de voyelles conjuguées deux à deux. Enfin, l. 326, huit groupes, les uns de deux, les autres de trois voyelles, me semblent constituer une véritable mélodie.

Passons au papyrus II : l. 15 & 16, formule en voyelles qu'on doit prononcer (ou chanter) avant de se coucher. Ligne 12, on trouve λέγεται, & d'autres textes analogues font précéder les voyelles du verbe λέγειν, comme ici, ou εἰπεῖν. Or il est facile d'établir que ces verbes, comme le latin *dicere*, peuvent avoir la signification de *chanter*. Je n'en veux pour preuve que ce texte que j'ai relevé dans Grégoire le Grand (Lettre IX, Migne, t. 77, p. 956) : « Kyrie eleison autem nos neque *diximus* neque *dicimus* sicut a Græcis *dicitur*, quia in Græcis simul omnes *dicunt* & a populo respondetur & totidem vocibus etiam *Christe eleison dicitur*, quod apud Græcos nullo modo *dicitur*. »

Dans ce même papyrus II, les lignes 96 & 97 sont remplies par les voyelles A, E, H, I, O, Y, Ω, répétées respectivement au nombre de 7, 7, 3, 4, 7, 7 & 7 fois. Les lignes 128 à 140 sont en majeure parties occupées par de nombreux groupes tour à tour binaires, ternaires & quaternaires, consacrés à Phébus Apollon. Après la ligne 166 vient l'image d'un homme qui étend les bras & dont tout le corps, y compris les quatre membres, est couvert de voyelles grecques. Ce dessin rappelle d'une façon frappante celui que Matter a reproduit, planche IV, figure 7, dans l'album de son *Histoire critique du gnosticisme* & qu'il explique en ces termes : « C'est l'homme pneumatique [spiritualisé] qui se met sous la protection des principales puissances célestes. »

(1) *Notices et extraits des manuscrits*, t. XVI, 2<sup>e</sup> partie, p. 53 & 223.

En thèse générale, Matter voit dans les voyelles que portent les amulettes une représentation des divinités sidérales. Cette opinion est fort admissible, pourvu qu'on ne l'applique pas exclusivement à tous les cas où figurent les groupes vocaliques, surtout au cas où ces groupes, ainsi que vous pourrez en juger, sont annoncés par le texte qui les précède comme une invocation chantée ; mais n'anticipons pas.

La publication de M. Leemans, directeur du Musée des Antiquités à Leyde (1), a fourni une notable contribution à l'étude historique & technique du chant des sept voyelles grecques. Lorsque, en 1887, grâce à la libéralité du savant égyptologue, ce volume parvint à ma connaissance, je fus frappé du grand nombre de groupes vocaliques répandus parmi les feuillets droits du papyrus W. (J'ignorais alors l'existence de la publication de Parthey.) Naturellement le célèbre passage de Démétrius me revint à la pensée. De plus, traducteur des textes musicaux de Nicomaque, je ne pouvais manquer de me rappeler l'allusion que fait cet auteur aux chants « sans consonnes » des théurges. De là ma dissertation publiée en 1888 sur *Le chant des sept voyelles grecques d'après Démétrius et les papyrus de Leyde* (2). J'y relevai les passages du papyrus W, document gnostico-magique où le texte mentionnait les voyelles & attestait le rôle musical qui leur était assigné.

Qu'il me soit permis de reprendre ici cette discussion. Page 16 du papyrus, ligne 2, on lit : « Je t'invoque, toi qui contiens tout. Et, lorsque tu arriveras aux voyelles, *ὅταν δὲ ἔλθῃς ἐπὶ τὰ φωνήεντα*, dis ceci, &c. » J'ai montré plus haut que le verbe *dire* peut & doit souvent être pris dans le sens de *chanter*. — Page 5, l. 41 : « Je t'invoque avec les sept voix (3). » Nous avons vu aussi que *φωναί* est, dans ces textes, synonyme de *φωνήεντα*, à moins qu'on ne préfère, comme je l'ai fait en 1888, y trouver les sept notes de l'heptacorde, ce qui tend d'ailleurs à la même conclusion.

Par une inadvertance dont je me confesse & que j'ai d'ailleurs expiée en me livrant, inutilement, à un travail assez ardu, je n'avais pas lu dans Ulrich Kopp les pages où il réfute & rectifie l'abbé Barthélemy en ce qui concerne l'ordre attribué aux voyelles dans l'échelle musicale. Seulement Kopp ne pouvait donner, comme je l'ai pu faire avec le papyrus W (p. 16, l. 23), un tableau où l'ordre des sept astres est celui-ci : Saturne, Jupiter, Mars, Soleil, Vénus, Mercure, Lune. Il ne pouvait pas davantage s'appuyer sur cette expression caractéristique (p. 13, l. 11) : *τῶν ἀστέρων Α Ε Η Ι Ο Υ Ω*. Il n'avait pas, comme moi, à sa disposition, pour établir le rôle musical des

(1) *Papyri graeci musei antiquarii publici Lugduni-Batavi*. Regis augustissimi jussu edidit, interpretationem latinam, adnotationem, indices & tabulas addidit C. Leemans. Tomus II. Lugduni Batavorum, apud E.-J. Brill, 1885, in-4°.

(2) *Revue des études grecques*, 1888, p. 38-44.

(3) Cp. p. 1, l. 37 : « *γράφεις τὸ μέγα ὄνομα ταῖς ἑπτὰ φωνάις*. » — P. 2, l. 9 : «... τὰς ἑπτὰ φωνάς. »

voyelles, cette phrase décisive (p. 13, l. 11) : « Je t'invoque, Seigneur, par un hymne chanté ; je célèbre ta sainte puissance A E H I O Y Ω Ω Ω », ni cette autre, non moins efficace pour confirmer notre hypothèse (p. 17, l. 28) : « Ton nom composé de sept lettres, suivant l'accord des sept sons qui ont des intonations (φωνάς) correspondant aux vingt-huit lumières de la lune, &c. »

Je me rencontrai avec Kopp, contre Barthélemy, en apportant de nouveaux exemples, pour démontrer que les diverses combinaisons de voyelles, dans le papyrus comme dans l'amulette de Kopp (§ 255), réfutent péremptoirement l'explication d'après laquelle chaque voyelle représenterait toujours une planète. Je faisais ensuite, comme je l'ai dit, le relevé des groupes vocaliques ; & ici je dois un souvenir attendri à mes regrettés amis Ad. Populus & R.-J. Pottier.

Ancien collaborateur musical de M. Vincent, Populus avait entrepris de déchiffrer les groupes que je lui avais signalés & de les transcrire en notation moderne. A l'occasion de notre Congrès, je lui avais demandé de reprendre ce curieux travail, mais il en fut empêché par la maladie qui l'a emporté il y a quelques semaines. R.-J. Pottier s'était promis, lui aussi, de s'associer comme musicien à mes recherches. Il mourut l'an dernier avant de mettre son projet à exécution.

J'ai eu la bonne fortune d'intéresser à cette question M. Élie Poirée, déjà connu par des publications de critique & d'esthétique musicale sur Richard Wagner. M. Poirée saura suppléer à mon insuffisance en matière de théorie & surtout de pratique. Il va vous exposer avec toute la compétence nécessaire les données du sujet soumis à votre appréciation.

Je recherchai ensuite la clef de cette mélodie liturgique, ignorant, comme je viens de le dire, que Ulrich Kopp, dès 1829, l'avait découverte ; mais j'ajouterai, à ma décharge, que mon argumentation, mieux armée que la sienne, serrait de plus près la question. Je rappelai que Nicomaque (p. 6) & d'autres auteurs ont mis en concordance les sons d'une échelle heptacorde correspondant à notre échelle *mi, fa, sol, la, si bémol, ut, ré* (1) avec la série des sept planètes, classées dans le même ordre où les range notre papyrus. J'ajoutai aux témoignages réunis par Kopp celui de Manuel Bryenne (*Harmoniques*, p. 411 & 412). J'aurais pu citer encore l'Anonyme de Madrid que j'ai publié en 1877 (2).

En outre l'*Anecdote* de Bekker (3) nous donnait la concordance complète des sept planètes & des sept voyelles dans la forme suivante, adoptée conjecturalement par Kopp :

(1) Cette échelle est celle que Westphal (*Metrik*<sup>2</sup>, p. 294) nomme l'heptacorde de la seconde époque.

(2) *Deux textes anonymes concernant le canon musical, publiés et traduits* (dans l'Annuaire de l'Association pour l'encouragement des études grecques, XI<sup>e</sup> Année, p. 151).

(3) *Anecdota græca*, p. 796.

Saturne	Ω
Jupiter	Υ
Mars	O
Soleil	I
Vénus	H
Mercure	E
Lune	A

A la fin de cette même année 1888, je publiai une note additionnelle (1) dont j'avais puisé les éléments dans le papyrus magique de Paris, édité par Carl Wessely, membre de l'Académie impériale des sciences de Vienne (2). Ce manuscrit (3), qui contient 3274 lignes, m'a fourni plus de 130 groupes vocaliques qui ne sont pas tous, évidemment, aptes à former des mélodies, mais parmi lesquels M. Poirée en a distingué un bon nombre se prêtant à cette adaptation.

Je puis en dire autant, aujourd'hui, d'une seconde publication de M. Wessely faite ultérieurement (4), qui rentre dans la même catégorie.

Sous le titre de *Abraxas*, &c. (5), M. le Dr Albert Dieterich a mis en œuvre & reproduit partiellement les documents publiés par C. Leemans & par Wessely ; &, comme un ami lui avait communiqué mon premier travail sur le chant des voyelles grecques, il en a donné une analyse fort exacte, je le reconnais ; puis il a porté sur mes conclusions un jugement que je demande la permission de traduire (p. 42) : « On nous annonce que deux compositeurs de musique, M. R.-J. Pottier & M. le maître de chapelle Ad. Populus vont transcrire en notation moderne tous les groupes de voyelles musicales contenus dans notre document. L'effet comique (die komische Wirkung) que produisit sur moi cette perspective (Aussicht) n'a guère été diminué par quelques essais que j'ai faits en opérant sur plusieurs groupes de voyelles exposés ci-dessus. Il y aura bien çà & là des voyelles non parlées, mais « chantées », & il est certain pour moi que parfois, à la fin d'une prière, des voyelles sont déclamées avec une sorte de modulation... Cette modulation des voyelles est-elle limitée, dans ces textes, à un très petit nombre de groupes, ou bien veut-on voir des

(1) *Revue des études grecques*, année 1888, p. 393-395.

(2) *Griechische Zauberpapyri von Paris und London*, von C. Wessely. Wien, Tempsky, 1888, in-4. (Separatabdruck aus dem XXXVI. Bande der Denkschriften der philosophisch-historischen Classe der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften.)

(3) Bibliothèque nationale de Paris, Supplément grec, n° 574. « Nephosis tractatus astrologicus et magicus ad Psammetichum & hymni orphici. » (Papyrus Anastasi n° 1073)... IV<sup>e</sup> siècle. Papyrus, 36 feuillets, 305/120 mm. Moyen. (H. Omont, *Inventaire sommaire des mss. grecs de la Biblioth. nat.*, t. III, p. 278.)

(4) *Neue griechische Zauberpapyri*, von Dr C. Wessely. Wien, Tempsky, 1893, in-4°. (Extr. du susdit recueil, t. XLII.) Voir notamment les pages 39, 47, 60, 70 & 71.

(5) *Abraxas. Studien zur Religionsgeschichte des spätern Altertums*. Leipzig, Teubner, 1891, in-8°.

compositions (musicales) dans tous les jeux de permutation très transparents ? Les groupes A E H I O Y Ω, E H I O Y Ω A, &c., qui se répètent continuellement, doivent avoir été des sortes d'exercices musicaux pratiqués dans une académie mystique de chant. Pour le reste, c'est l'affaire de M. le maître de chapelle (1). »

Je ne puis souscrire à la conjecture de M. Dieterich, lorsqu'il voit des exercices d'école dans certains de ces groupes. Ils sont toujours encadrés dans un texte rituel ou magique, ce qui exclut absolument l'idée d'un enseignement même mystique.

Je terminerai, Mesdames & Messieurs, cet historique de la question par un témoignage dont l'autorité ne saurait vous échapper, & qui imprime à ma communication un caractère de grande vraisemblance.

Dans le cours d'un long & substantiel article sur l'*Ennéade* (2) publié par M. Maspero à propos de deux ouvrages allemands concernant la religion égyptienne, le savant égyptologue vient à traiter du rôle important que joue la parole dans le mythe égyptien de la création : « Thot connaissait, dit-il, l'incantation qui convient à créer & à mettre en mouvement chaque dieu... La voix, qui n'était d'abord que le véhicule nécessaire de la formule, devient, par un effort réel vers l'abstrait, l'instrument unique de la création... Chaque formule destinée à agir sur les dieux est rédigée au début en langage humain & contient les noms humains des dieux. A mesure qu'on s'éloigne de l'époque où elle fut composée, le sens s'en obscurcit... Il semble alors que les dieux exigent, pour être touchés, un langage inintelligible au reste des humains... La formule se complique donc d'un galimatias de syllabes & de mots dont les uns sont empruntés à des langues étrangères, & les autres sont formés de toutes pièces avec des sons qui ont l'air de ne pouvoir sortir d'un gosier humain. Parmi ces derniers, les interjections brèves, les voyelles finissent par l'emporter, d'autant plus qu'elles constituaient une véritable notation musicale, marquant la mélodie sur laquelle on devait réciter les passages décisifs. Les invocations où prédominent des séries AAA, EEE, III, &c., sont de véritables évocations par la voix seule, où le son opère sans le secours des mots. C'est là le procédé que Thot employait & que les autres dieux lui empruntèrent. Ils l'avaient connu & emprunté d'ancienne date, puisque plusieurs des textes que j'ai déjà cités plus haut se rencontrent sur des monuments de la XII<sup>e</sup> dynastie. » (pages 36-37.)

Dans le passage visé (p. 31), M. Maspero avait commenté les textes de Leyde pour ce qui concerne leur corrélation avec la religion des anciens Égyptiens, mise à contribution par les sectes gnostiques, notamment celle de Marcos. Il y relève cette donnée que le son du rire, marqué *kba*, *kba*, créa

(1) Wir müssen das Weitere dem H. Kapellmeistern überlassen (p. 43).

(2) *Revue de l'histoire des religions*, année 1892, p. 1-48.

les dieux ; puis, après le rire souvent répété, le sifflement ; puis, après le sifflement, le clappement des lèvres ( $\pi\sigma\pi\upsilon\sigma\mu\acute{o}\varsigma$ ) ; puis, après le clappement des lèvres, les trois notes musicales  $\text{I A } \Omega$  (1), sans signification dans le langage des hommes. Les Marcosiens, qui doivent tant au mysticisme païen de l'Égypte, lui ont emprunté aussi la conception de la création par la voix. (p. 33) (2).

Ces citations rendent quelque gravité à notre sujet, un moment égayé par la douce ironie de M. Dieterich ; mais elles étaient nécessaires pour vous montrer, Mesdames & Messieurs, que l'égyptologie n'aura pas étudié sans intérêt ni sans profit la partie musicale des papyrus gnostico-magiques, partie sur laquelle j'ai voulu attirer une fois de plus (3) l'attention des musicologues.

C. E. RUELLE.

(1) Le caractère musical de la formule  $\text{I A } \Omega$  a été démontré en 1893 par ce passage du papyrus 121 de Londres (Wessely, *Neue gr. Zauberpap.*, p. 39) :  $\text{Ἄδων κελῶ I A } \Omega$ .

(2) Voir la thèse doctorale de M. Amélineau intitulée : *Essai sur le gnosticisme égyptien, ses développements & son origine égyptienne*. Paris, Leroux, 1887, in-4°.

(3) La Société des compositeurs de musique avait bien voulu m'inviter, en 1893, à faire une communication que j'ai lue dans sa séance publique du 12 février de cette même année « Sur divers documents de musique grecque ». Dans ce court « Entretien » suivi d'auditions vocales avec accompagnement de dix mandolinistes dirigées par MM. Cottin, je mentionnai successivement 1° le morceau de papyrus conservé à Vienne & contenant un fragment musical de l'*Oreste* d'Euripide, 2° l'inscription funéraire de Tralles (aujourd'hui Aïdin), & enfin 3° le chant des sept voyelles grecques, sujet que je viens de traiter principalement au point de vue historique.

# CHANT DES SEPT VOYELLES

## ANALYSE MUSICALE

Interprétées comme documents musicaux, les formules, qui, dans les papyrus magiques, sont basées sur les combinaisons des sept voyelles, offrent différents caractères que nous allons signaler & qui, à notre avis, viennent confirmer la thèse précédente, à savoir qu'il s'agit bien ici de notes musicales.

A vrai dire, au premier abord, ce sont des documents d'une nature fort étrange. Diversement groupées par deux, trois, quatre voyelles ou plus, espacées simplement ou séparées par un point, — la réunion par trois restant la plus fréquente, — les formules ont, dans leur réalisation musicale, un aspect incohérent qui justifie l'opinion de M. Dieterich, rappelée par M. Ruelle. Ces groupes sonores sont loin, en général, de ressembler à des mélodies; ils n'ont pas l'allure d'une mélodie antique ou d'une psalmodie religieuse; l'audition de la plupart d'entre eux nous cause une sensation désagréable, nous laisse l'impression d'une suite de sons assemblés au hasard ou par le jeu de combinaisons capricieuses.

Mais sur cette première impression devons-nous déjà conclure? Si nous examinons attentivement les formules, nous apercevrons bientôt qu'il y a un certain ordre dans ce désordre apparent, que cette bizarrerie est un effet voulu, cherché; & si nous poussons plus loin l'analyse, nous découvrirons que le sens musical des formules a été masqué le plus souvent par un artifice singulier, assez inattendu, mais explicable dans des œuvres émanées de la magie.

Faisons donc cette analyse, ou plutôt, prenons-en les traits essentiels. Nous rechercherons d'abord quels sont les éléments purement techniques qui figurent dans ces formules; nous verrons ensuite comment il en a été fait emploi.

L'ambitus des formules magiques est celui de l'heptacorde allant de *ré* aigu à *mi* grave, présentant la série de sept sons diatoniques, *ré, ut, si*  $\flat$ , *la, sol, fa, mi*. C'est l'heptacorde de la lyre primitive, de la lyre d'Hermès avec ses deux tétracordes conjoints, *ré la, la mi*, tétracordes d'espèce dorienne, ayant le demi-ton à l'extrémité, *ré ut si*  $\flat$  *la, la sol fa mi*. Dans ce système qui, pour la



théorie ancienne, correspond au système conjoint, le *ré*, le *la* & le *mi* sont les trois cordes stables qui limitent les tétracordes ; le *la*, à égale distance des deux points extrêmes, peut être regardé comme faisant fonction de la mèse, le *mi*, comme une hypate mèse, le *ré*, comme une nète des conjointes. Nous nous trouvons donc en présence d'une manifestation d'art remontant vraisemblablement à une haute antiquité, d'une gamme complète qui contient sept sons différents provenant de la division d'une octave, & se suivant méthodiquement.

Les intervalles qu'expriment les formules sont tous ceux qui peuvent se rencontrer dans cette gamme de sept sons.

Nous trouvons donc, dans l'ordre descendant ou ascendant : les deux demi-tons, *si* ♭ *la*, *fa* *mi*, les combinaisons de *si* ♭ & de *la* étant de beaucoup les plus fréquentes ; — les tierces majeures, *la* *fa*, relativement fort peu employées, & *ré* *si* ♭ ; — les trois tierces mineures, *sol* *mi*, *si* ♭ *sol*, *ut* *la* ; — les deux quintes, *fa* *ut*, *ré* *sol* ; — les deux sixtes, *ut* *mi*, *ré* *fa*, intervalles assez usités.

Mais ce qui domine en ces phrases à structure harmonique, ce sont les quatre quartes justes, *ré* *la*, *ut* *sol*, *si* ♭ *fa*, *la* *mi* ; la quinte diminuée *si* ♭ *mi* ; la septième *ré* *mi* ; cette septième revient constamment au cursus où elle se combine soit avec la quarte juste, *ré* *mi* *la*, *la* *ré* *mi*, soit avec la quinte diminuée, *ré* *mi* *si* ♭, *si* ♭ *mi* *ré*, &c.

De tels groupements contribuent en une large mesure à donner aux formules un caractère antimélodique, une allure bizarre & incohérente. En effet, si les phrases à structure systématiquement harmonique sont en général peu mélodieuses, cet effet est d'autant plus marqué, lorsque les combinaisons successives des intervalles dans la mélodie, au lieu d'exprimer un accord véritable, — *ut* *mi* *sol* par exemple, — sont, comme au cas présent, d'autant plus éloignées de l'harmonie naturelle, & qu'en outre ces groupements dissonants en eux-mêmes, bien qu'ils soient entendus successivement, n'ont aucune résolution & par suite aucune justification de leur emploi.

Exemple : *mi* *la* *ré*, ou *mi* *si* ♭ *ré*, représentent des agrégations dissonantes arpégées, auxquelles aucune suite harmonique n'est donnée.

Les dessins que l'on obtient au moyen de ces divers intervalles se répartissent en groupes sonores nettement séparés dans l'écriture ; il y a là un procédé qui n'est pas sans analogie avec les neumes du plain-chant, espacés de la même façon, qu'il s'agisse de la déclamation syllabique, où le groupe est constitué par l'ensemble des syllabes d'un mot, ou du chant orné, des traits de jubilation où cette même disposition se rencontre.

Dans la succession des groupes, nous reconnaissons les procédés dont les musiciens se servent instinctivement pour construire une mélodie ; nous trouvons aussi certaines ordonnances symétriques poussées à l'excès.



Le même groupe est répété immédiatement, ou çà & là dans le cours d'une même formule.

Les mêmes notes se répètent, mais dans un ordre différent.

Par exemple, étant donné le groupe IAΩ, nous avons, en changeant les sons de place, six combinaisons possibles :

IAΩ ΩAI AIΩ AΩI ΩAI ΩIA

De même :

AIH, HIA, IAH, IHA, HAI, AHI, &c.

De ces arrangements il résulte parfois une disposition qui mérite de fixer notre attention & qui, dans l'étude du contrepoint, est appelée contrepoint à l'écrevisse. C'est une sorte d'*anagramme musicale*, pouvant se lire dans les deux sens, de gauche à droite ou de droite à gauche. Les anciens maîtres contrepointistes s'amusaient volontiers, dans les exercices de l'école, à écrire, au moyen de cet artifice, des canons rétrogrades.

Voici des exemples tirés des formules.

Le premier exemple est une anagramme sur IAΩ dont on épuise les six combinaisons possibles :

**Exemple I.**



Papyrus de Paris, ligne 1040, reprod. l. 1043.

Le second exemple est composé avec IAH :

**Exemple II.**



Pap. de Paris, l. 465.

Souvent l'anagramme dans une formule étendue ne porte que sur un petit nombre de notes ; on en trouve de nombreux exemples.

Une autre espèce d'anagramme mérite d'être signalée à cause de la disposition des intervalles allant progressivement en diminuant & en augmentant :

**Exemple III.**



Pap. de Paris, l. 1183.

Cf. Papyr. W de Leyde, page 20, ligne 18 (légères variantes), l. 25 incomplètement (ce qui paraît être un oubli du copiste).

Nous trouverons enfin un exemple d'anagramme encore plus remarquable dans le chant de l'amulette, décrit ci-dessus par M. Ruelle.

Les notes répétées sont très fréquentes. Quel était leur mode d'exécution, nous l'ignorons. Il est vraisemblable de croire que ces notes avaient un mouvement rapide, qu'elles correspondaient à une sorte de tremblement de la voix, à une espèce de vibration appelée probablement *térétisme*; en effet un des papyrus de Berlin présente la locution *τερέτιζε τὸν θεόν* qui nous paraît s'appliquer à ce procédé musical.

Citons seulement ici les formules AHΩ, IAΩ avec une répétition systématique par trois.

**Exemple IV.**



Papyrus W de Leyde, page 2, l. 34, reprod. page 4, lignes 16 & 19.

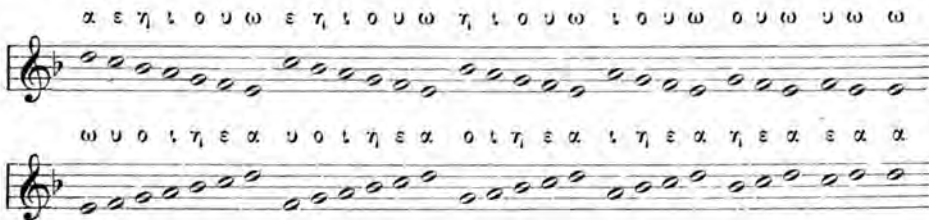
La gamme heptacorde a un rôle important dans les dessins des formules où elle prend diverses dispositions :

Gamme descendante énoncée complètement, *ré ut si<sup>b</sup> la sol fa mi* :

- Papyr. W de Leyde, p. 5, l. 41; p. 18, l. 17, &c...
- Papyr. de Paris, l. 919, l. 2201, l. 2354, &c...
- Papyr. de Berlin, l. 16...
- Etc...

Gamme énoncée d'abord complètement, puis partiellement, & reprise avec le même système dans l'ordre inverse :

**Exemple V.**



Papyr. W de Leyde, p. 13, l. 11.  
 » » » » p. 14, l. 34.

Gamme descendante compliquée d'une sorte de *térétisme*, de notes répétées en progression arithmétique croissante :

## Exemple VI.



Papyrus W de Leyde p. 5, l. 41.

» » » » p. 14, l. 27.

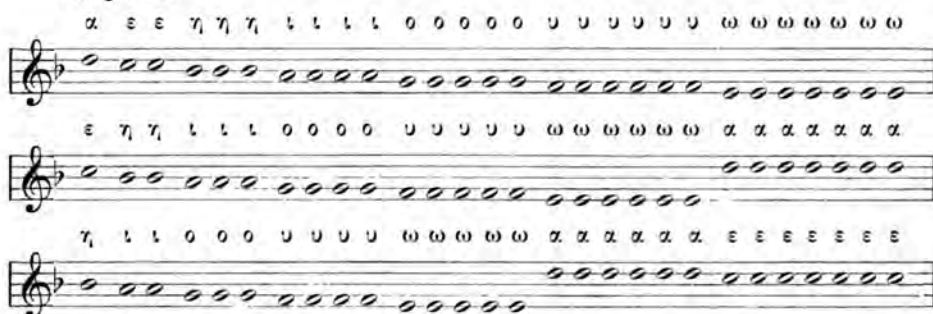
» » » » p. 14, l. 34.

» » » » p. 20, l. 19.

Papyrus de Paris, l. 1005.

Gamme descendante, ayant son point de départ successivement sur chacun des sept sons, complétée à l'aigu, offrant également des notes répétées, des redoublements d'une portion de la gamme :

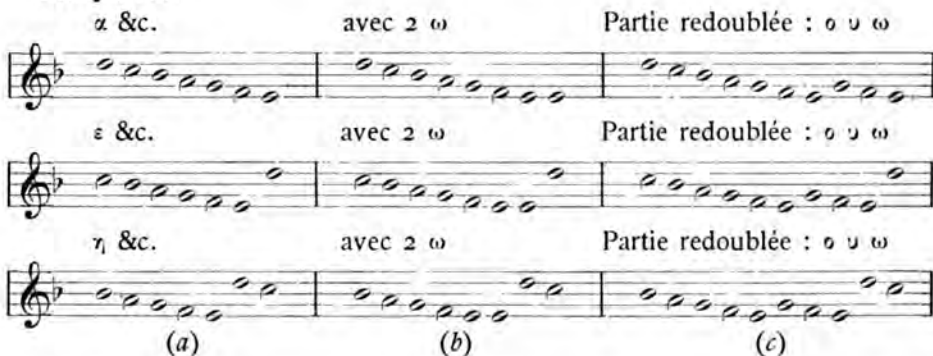
## Exemple VII.



&amp;c... en continuant par O, Υ, Ω.

Papyr. W de Leyde, p. 19, l. 21.

## Exemple VIII.



Et en continuant par I, O, Υ, Ω, avec la triple disposition que nous indiquons (a, b, c).

Papyr. W de Leyde, p. 20, l. 30.

Cf. Inscription du théâtre de Milet (gammes disposées en a) & Braçée en or mentionnée par P. Merula dans la *Cosmographia generalis* (gammes disposées en a, montantes & descendantes).

Pour compléter cet aperçu des éléments techniques des formules, il nous faudrait parler de leur rythme. A cet égard nous n'avons aucune indication, comme il arrive d'ailleurs dans tous les documents de musique ancienne qui nous sont parvenus jusqu'ici. Chaque groupe de notes était-il séparé dans l'exécution, observait-on une pause entre la dernière note d'un groupe & la première note du groupe suivant? Le groupe ternaire par exemple représentait-il une mesure à quatre temps, trois noires & un silence, ou, en augmentant la durée de la dernière note, deux noires & une blanche?

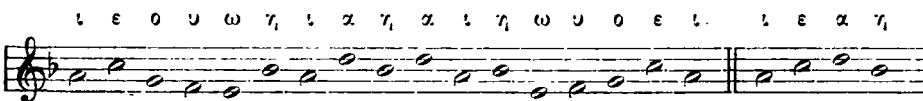
Nous pourrions supposer au contraire que le rythme était continu & que la première note d'un groupe indiquait l'ictus principal d'une mesure; mais cet espacement des notes n'offre pas de régularité; de plus les mêmes combinaisons de voyelles sont groupées différemment, quand elles se répètent dans les papyrus. Le point en haut, qui tantôt figure, tantôt est omis entre les groupes, reste pour nous jusqu'ici une indication dont nous ne saisissons pas la portée. Dans la reconstitution musicale de ces voyelles, nous avons pris le principe d'un cursus égal, pouvant être interprété librement.

Tels sont les matériaux & les principaux procédés de construction qui ont été mis en œuvre; cherchons maintenant quel parti, au point de vue musical, en ont tiré les magiciens du second siècle, l'auteur de la Monade & ses disciples, gnostiques ou autres, héritiers & continuateurs de pratiques sans doute fort anciennes, — le choix de l'heptacorde primitif en est la preuve, — mais peut-être arrangées à une mode nouvelle.

L'étude de l'ensemble des formules révèle deux caractères différents, l'un essentiellement musical, l'autre magique ou hiératique. Ces deux caractères apparaissent quelquefois séparément, ce qui nous a permis de les découvrir & de les distinguer; d'autres fois ils sont si intimement mêlés que l'analyse en devient fort difficile ou moins sûre. Il semble résulter de nos recherches que la grande majorité des formules constatées sur les papyrus, les amulettes & autres monuments, est issue d'un seul type mélodique, ou de deux types très voisins l'un de l'autre, quelque chose comme un *leit-motiv*. Un leit-motiv au deuxième siècle! Cette apparition est un fait curieux à constater pour l'histoire de la musique, pour celle des innovations en matière d'art.

Le plus important des deux thèmes organiques est le thème de l'amulette, celui que Kopp donne intégralement dans sa *Palæographia critica* & dont nous retrouvons principalement le début dans les papyrus magiques. Le voici dans son entier :

**Exemple IX.**



ο υ τ ι ω ω α η υ ο ε ι ο η ω α ο ε υ ο ι η

ο υ υ η ι ω ε η ο α υ α ε η υ ω υ ω ι ο

υ ε η τ ι ω α ω ο υ ο ι ω ο τ ι ε ω ω ι ω ω

ο υ ω η τ ι ο ι

KOPP, *Palæographia critica*, t. III, §. 255.

La première phrase de ce thème est construite à la façon d'une anagramme se lisant dans les deux sens ; elle apparaît *intégralement dans les papyrus magiques* ; elle constitue une des formules (Papyrus de Paris, l. 1130), avec une transposition de notes, Η Ω au lieu de Ω Η, ce qui est évidemment le fait d'une inadvertance de copie, car l'anagramme serait fautive :

**Exemple X.**

ι ε ο υ τ ι ω ι α τ ι α ι η ω υ ο ε ι

Reproduite un peu plus loin, ligne 1207 avec la même faute.

Nous retrouverons bientôt ce thème plus ou moins modifié.

L'autre mélodie organique est moins importante, le style en est le même, l'allure, semblable ; en voici une reconstitution approximative (1) :

**Exemple XI.**

ι α ο η ι ο υ ε η ι α ε η ι ι υ ο τ ι ε η ι

D'où proviennent ces deux mélodies si franches &, on peut bien ajouter, fort agréables à entendre ? Elles n'ont pas l'accent plaintif de la musique grecque, du moins des quelques fragments qui nous sont parvenus jusqu'ici de cette musique. Le mode majeur du ton de *fa* s'y affirme avec une netteté remarquable, la mèse & l'hypate de l'heptacorde ont bien plutôt les fonctions, la première d'une médiante (*la*) appartenant au groupe de la tonique dans le système moderne (*fa la ut*), la seconde d'une sensible (*mi*) faisant partie du

(1) Cette reconstitution est faite d'après plusieurs formules (entre autres Papyr. de Paris, l. 1011, légèrement simplifiée) ; elle n'a donc pas ici une forme définitive, mais elle figurait évidemment comme l'autre thème sur quelque amulette.

groupe de la dominante qui est majeur (*ut mi sol*). Il en résulte des mouvements de cadence d'aspect tout à fait moderne. Ces mélodies ne seraient-elles pas venues de l'Orient mystérieux, & cette origine même ne leur donnerait-elle pas une sorte d'investiture religieuse, sacrée ou mystique?

Les formes correspondant au second caractère, caractère purement magique ou hiératique, sont constituées par des groupes sonores, sans caractère mélodique & dont la plupart ont été puisés dans les mélodies types. Quelques-unes d'entre elles ont un sens symbolique assez facile à déterminer.

Telle est la combinaison IAΩ que nous avons déjà analysée, & qui donne lieu à des sous-combinaisons, IA, AΩ, ΩI. Ces trois voyelles (1) sont, comme nous l'avons dit, les trois cordes stables de l'heptacorde; elles délimitent le système, elles le caractérisent; par analogie, elles représentent, dans les papyrus, en tant que symboles, l'universalité des choses, le dieu créateur, le maître tout-puissant, ce qui est au commencement, au milieu, & à la fin de tout. Elles représentent aussi pour l'être humain les pieds, le milieu du corps, la tête; pour l'univers certaines planètes (d'un côté, la Lune, au milieu le Soleil, & à l'autre extrémité, Saturne), ou encore certaines directions (l'Orient, le Couchant, le Ciel ou le Zénith). Et d'ailleurs de telles analogies, dans des conceptions aussi vagues, peuvent se multiplier aisément.

Les sept sons de la gamme heptacorde, énoncés diatoniquement, — ce qui, nous l'avons vu, se produit très fréquemment, — ont également, au point de vue magique, un pouvoir expressif très analogue. Les évocations, les prières, aussi bien que les louanges à la divinité, trouvaient, en prenant toutes les formes phonétiques des voyelles, tous les sons d'un système musical complet (qui est ici l'heptacorde de la lyre primitive), un grandissement, une amplification, une vertu plus large, plus efficace. C'était appeler le dieu, le louer ou l'adorer sur tous les tons, sous toutes les formes & de toutes les manières.

En d'autres cas la gamme indique, comme la précédente formule, des gestes orientés, combinés entre eux, & chaque note, en tant que point de départ d'une gamme, représente un geste différent. D'après le diagramme placé en tête de la page 19 du papyrus W de Leyde, A correspond à l'Orient, E au Septentrion, H au Midi, I à l'Occident, O à la Terre, Y à l'Air, Ω au Ciel. Mais le texte qui suit, où se trouvent les gammes à notes répétées de l'exemple VII, donne pour certaines notes des interprétations différentes (E Terre au lieu de Septentrion, Y Ciel au lieu d'Air, Ω Ciel au lieu de Septentrion...). Ces contradictions doivent vraisemblablement être imputées au copiste qui paraît avoir transcrit ce passage avec beaucoup de négligence; ainsi une des sept gammes évocatrices a été omise & ajoutée, après coup, au bas de la page.

(1) Ces trois voyelles IAΩ ont été l'objet de nombreuses interprétations; nous ne les considérons ici qu'en tant que notes musicales.

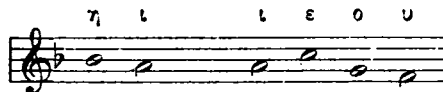
Quant aux autres combinaisons douées également d'une puissance surnaturelle & dont l'énumération serait fastidieuse (A H Ω, I A H, &c... &c...), l'ingéniosité des magiciens leur apportait sans doute d'autres interprétations dont le sens nous échappe, leur déléguait un pouvoir puisé dans des analogies plus ou moins lointaines, réalisé par la voix seule, par les sons, par les mouvements des lèvres & les contractions du gosier.

Au milieu de cette mise en scène complétée par des gestes, par des accessoires, par tout l'arsenal d'un magicien bien monté, à travers ces formules hiératiques, *bizarres* comme les *mots* prononcés par l'initié avant ou après la partie chantée, nous retrouvons, ainsi qu'un fil conducteur, les thèmes magiques, celui de l'amulette principalement.

Si ce thème de l'amulette est quelquefois énoncé entièrement dans sa première phrase (1), le plus souvent il n'apparaît que très fragmenté, défiguré par des notes intercalaires qui en modifient l'allure, brusquement interrompu par des formules, par des groupes incohérents.

Voici quelques exemples de ces fragmentations ou de ces modifications :

**Exemple XII.**



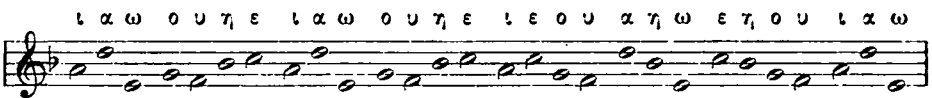
Papyrus V de Leyde, col. 10, ligne 24 chaque groupe répété quinze fois.

**Exemple XIII.**



Papyrus V de Leyde, col. 6, l. 14.

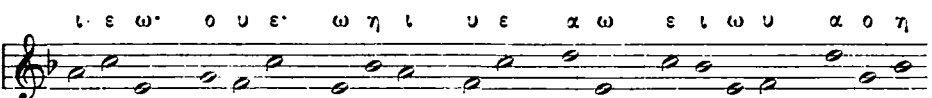
**Exemple XIV.**



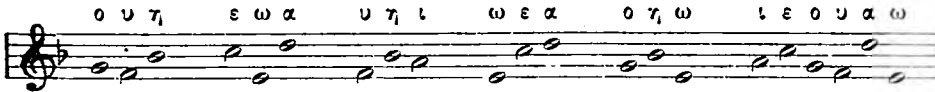
Pap. W de Leyde, p. 18, ligne 27. Le début du thème apparaît au milieu de la formule [IEOY]. Cf. 2° Papyrus de Berlin, l. 16.

Avec des notes intercalaires :

**Exemple XV.**



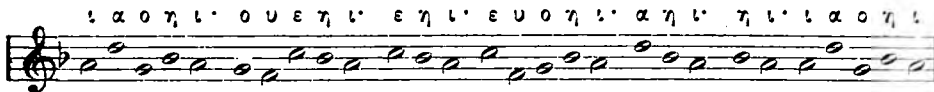
(1) Le troisième membre de phrase de ce thème se trouve également reproduit *en entier*, & avec quelques légères modifications, p. 20, l. 25 du papyrus W de Leyde.



Pap. W de Leyde, p. 19, l. 14.

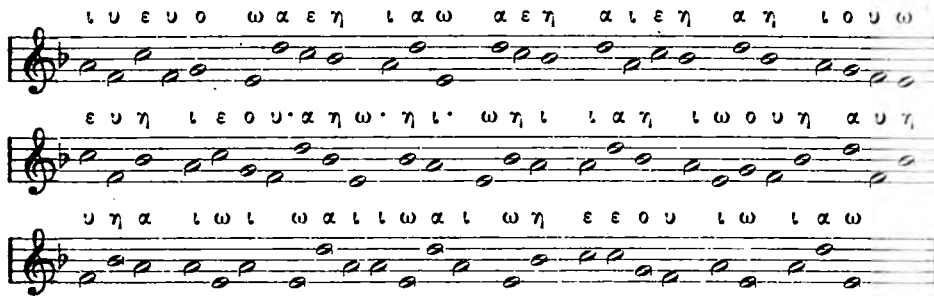
Voici maintenant quelques autres exemples relatifs à l'emploi du second thème, nous y retrouvons les mêmes procédés d'arrangement, d'interpolation d'éléments étrangers à la mélodie elle-même; quelques groupements pourraient être attribués également au thème de l'amulette.

**Exemple XVI.**



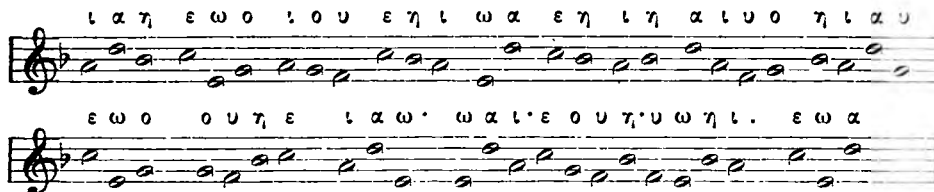
Pap. de Paris, l. 1011.

**Exemple XVII.**



Pap. W de Leyde, page 20, l. 2.

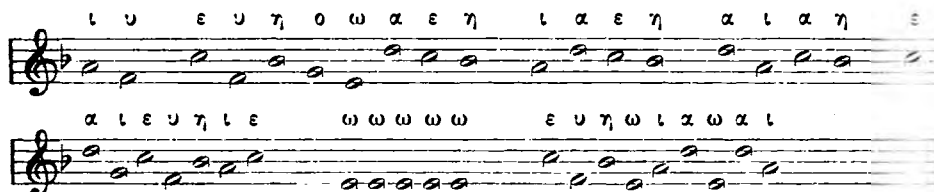
**Exemple XVIII.**



Pap. W de Leyde, p. 19, l. 17.

(Le thème de l'amulette est très reconnaissable à la fin de cette formule.)

**Exemple XIX.**



Pap. de Paris, l. 953.

Remarquer la répétition du groupe, ré ut si<sup>b</sup> la, et la suite de quintes, ré sol, ut fa, ou ut fa, si<sup>b</sup> mi, qui fait comme un accompagnement au groupe de notes, ré ut si<sup>b</sup> la, ou ut si<sup>b</sup> la.



A côté de ces formules assez claires, il en est d'autres, difficiles à analyser & qui probablement ont été tirées, çà & là, très librement, des membres de phrase du thème de l'amulette moins caractérisés que l'initium, & par suite moins aisés à reconnaître, quand ils sont modifiés. Il faut observer en outre que nous avons pris plusieurs fois le copiste en flagrant délit d'erreur, & il n'y a aucune invraisemblance à croire que certaines de ces formules, à l'aspect de rébus peu déchiffrables, n'ont pas un texte exact & qu'une revision plus attentive, plus complète que la nôtre, y révélerait bien des fautes, & parviendrait peut-être à en éclaircir le sens musical.

En résumé, de l'analyse très documentée de M. Ch. Émile Ruelle qui a bien voulu me demander ma collaboration pour cette étude, des quelques observations que j'ai pu faire à mon tour, nous pouvons conclure avec une quasi-certitude que les papyrus magiques contiennent des phrases musicales & que les groupes de voyelles étaient chantés. La musique, si bizarre que fût son emploi, avait donc elle aussi un rôle, & un rôle important, dans les cérémonies gnostiques, dans les opérations de magie. Seulement, comme les autres parties de l'incantation, elle s'entourait de mystères, elle dérobaux profanes sa véritable signification pour mieux garder le secret de l'œuvre qui était censée s'accomplir. Et devant ces papyrus, devant ces grimoires offerts à notre patiente curiosité, un souvenir s'éveille involontairement en moi. Je songe à la délicieuse partition de la *Flûte enchantée*, à la mélodie simple & gracieuse que joue Pamino, qui lui permet de vaincre ses ennemis, de triompher des éléments conjurés contre lui ; & je pense que jadis, sur les rives ensoleillées du Nil, pour retrouver, pour conquérir sa Pamina, quelque Pamino modula sur la flûte, en guise de précieux talisman, le thème de l'amulette ; c'était à l'époque de Marcos le gnostique & de ses disciples, mais Mozart, le divin Mozart, n'était pas là.

ÉLIE POIRÉE.

---