

*A la mémoire
du Mahatma Gandhi.*

VESTIGES INDO-EUROPÉENS DANS LE FOLKLORE MUSICAL DES PEUPLES FINNO-OUGRIENS

On sait que la linguistique comparée a pu établir l'existence d'une influence culturelle considérable dans la couche la plus ancienne des langues finno-ougriennes. On peut bien supposer que cette influence s'est exercée également dans le domaine de la musique.

A ma connaissance, c'est Bence Szabolcsi qui, le premier, exprima l'hypothèse selon laquelle les mélodies des peuples finno-ougriens fondées sur un hexacorde majeur seraient les vestiges d'une influence indo-européenne à une époque très lointaine⁽¹⁾. Le long passé de ces mélodies semblait être confirmé par leur forme primitive et leur fonction rituelle.

Szabolcsi a cherché les traces de la musique primitive finno-ougrienne dans les lamentations funéraires hongroises à ambitus restreint et dans les chants héroïques des Ougriens de l'Ob. Il établit leur échelle entre les degrés 1-4 ou 1-5 (tétracorde ou pentacorde) de la gamme majeure, en considérant les variantes pentaphoniques des mélodies de cette catégorie comme des formations secondaires. Une opinion analogue fut émise une vingtaine d'années plus tard par Lajos Vargyas⁽²⁾.

Ainsi donc les mélodies originales des finno-ougriens comme celles qu'ils ont empruntées aux indo-européens appartiendraient au système diatonique.

Ici la recherche conduit à une impasse, car si l'on admet cette hypothèse, l'on ne pourrait distinguer la musique originale des finno-ougriens non seulement de la matière proto-

(1) SZABOLCSI Bence, *Les éléments de la musique populaire hongroise provenant du temps de la migration des peuples* (en hongrois), dans *Ethnographia* XLV (Budapest, 1934), p. 140.

(2) VARGYAS Lajos, *La couche ougrienne de la musique populaire hongroise* (en hongrois) dans *Hommage à Zoltán Kodály pour son 70^e anniversaire*, Budapest 1953 (*Zenetudományi Tanulmányok*, tom. I) pp. 611-612 et 615-616.

indo-européenne, mais aussi proto-slave. Car au sujet des mélodies d'origine commune des peuples slaves, Béla Bartók a fait la même constatation que Szabolcsi et Vargyas au sujet de la musique de l'époque finno-ougrienne ou ougrienne : ambitus restreint, échelle diatonique⁽¹⁾.

Voilà une des raisons qui me firent étudier de plus près le folklore musical des peuples slaves. Je n'ai pas encore eu l'occasion de publier les résultats de ces recherches, mais je m'en servirai déjà dans cette communication. L'étude récente de Béla C. Nagy prouve la nécessité urgente de ce travail. Là, l'auteur affirme formellement que le type mélodique des lamentations hongroises et des chants héroïques des Ougriens de l'Ob considérés comme héritage commun de l'époque ougrienne s'accorde dans toutes ses caractéristiques avec les mélodies archaïques (lamentations et chants épiques) des peuples slaves⁽²⁾.

Quelques années à peine après la publication de l'étude précitée de Szabolcsi, a vu le jour la monographie de Zoltán Kodály sur la musique populaire hongroise⁽³⁾. Un chapitre y est consacré aux mélodies enfantines et à celles des *regős* et allusion y est faite à leur parenté indo-européenne. Quant aux variantes pentaphoniques des mélodies analogues des peuples finno-ougriens, il admit, contrairement à l'opinion de Szabolcsi, qu'une partie des mélodies hongroises basées sur un hexacorde majeur avait également une origine pentaphonique et un rapport historique avec les mélodies similaires des peuples apparentés.

Malheureusement personne ne s'est penché depuis sur cette question. Une quinzaine d'années plus tard, György Kerényi, dans son recueil systématique des mélodies enfantines hongroises se réfère toujours aux remarques sommaires de Kodály sur ce point⁽⁴⁾, et une dizaine d'années après György

(1) BARTÓK Béla et LORD A. B., *Serbo-croatien Folk-Songs*, New York 1951, p. 54.

(2) C. NAGY Béla, *Le problème des types dans la musique populaire hongroise* (en hongrois) dans *Magyar Zene I*, Budapest 1961, p. 606. Un demi-siècle plus tôt, Armas LAUNIS est arrivé à des résultats analogues par rapport aux mélodies feno-baltiques (*Über Art, Entstehung und Verbreitung der estnisch-finnischen Runenmelodien*, Helsingfors 1910. Mémoires de la Société Finno-Ougrienne (MSFOu dans les notes suivantes) XXXI, p. 100).

(3) KODÁLY Zoltán, *La musique populaire hongroise* (en hongrois), Budapest, s. d., tiré à part de *A Magyarországi Néprajza*, tom. IV, Budapest (1937).

(4) CORPUS MUSICAE POPULARIS HUNGARICAE (CMPH dans les notes suiv.) dirigé par Bartók B. et Kodály Z. tom. I, Jeux d'enfant, Budapest 1951, p. xxii.

Szomjas-Schiffert ne va pas plus loin au cours de son étude comparée des chants de regös⁽¹⁾.

Les études consacrées jusqu'ici au folklore musical comparé des finno-ougriens peuvent entraîner le lecteur dans des idées erronées. Les recueils de mélodies finno-ougriennes nous présentent les traces de deux styles archaïques complexes, déterminés par des éléments communs (ton, structure, rythme). Il y a fréquemment concordance thématique dans les mélodies des différents membres d'une même famille linguistique. Arrêtés par certains préjugés, les spécialistes n'ont pas encore découvert la richesse des sources que nous offrent les publications⁽²⁾.

(1) SZOMJAS-SCHIFFERT György, *L'origine finno-ougrienne de nos chants de « Regös »* (en hongrois), dans *Muzsika* VI, Budaepst 1961, pp. 32-38. Szomjas-Schiffert se range à l'avis de Kodály et considère comme pentaphonique le répertoire ancestral des mélodies finno-ougriennes ; toutefois parmi les vingt-sept mélodies finno-ougriennes présentées par lui, onze sont diatoniques, quatre appartiennent au système proto-indo-européen dont nous parlons dans la présente étude et douze seulement, moins de la moitié, sont pentaphoniques, et même celles-là perdent leur caractère pentaphonique dans la comparaison avec les mélodies diatoniques. Pour n'en citer qu'un seul exemple : son n° 1/b est une mélodie lapone pentaphonique (avec finale *do*), alors que les mélodies hongroise et esthonienne correspondantes sont diatoniques, nous dirions même que la preuve la plus importante de leur identité est justement la note initiale du deuxième vers, c'est-à-dire le *pien fa*. Si ces mélodies étaient vraiment les vestiges musicaux d'une civilisation préhistorique finno-ougrienne, elles prouveraient que la valeur du *pien* est devenue égale à celle des autres notes dès l'époque préhistorique et que la pentaphonie de la variante lapone soit un phénomène secondaire.

(2) VÄISÄNEN n'identifie que 4-5 mélodies ougriennes de l'Ob à peine avec des mélodies fénno-baltiques dans *Untersuchungen über den obugrischen Melodien*, Helsinki 1939, MSFOu 80, VARGYAS, dans l'*op. cit.*, essaie de justifier théoriquement pourquoi il ne trouve pas de mélodies identiques dans les matières hongroises et ougriennes de l'Ob ; enfin SZOMJAS-SCHIFFERT, laissant totalement de côté les folklores ougriens et fénno-volgaïques, cherche des correspondances fénno-baltiques et laponnes pour les mélodies hongroises de Regös, mais ses résultats sont très maigres malgré le fait qu'il a réuni sa matière sans aucun esprit critique. Ainsi par exemple il compare le chant de Regös de Transylvanie (n° 2/a) avec des mélodies hongroise et esthonienne tout à fait récentes (n°s 2/c et 2/d), et son autre comparaison entre une mélodie hongroise et deux mélodies finnoises n'est pas plus heureuse. Les variantes vogoule et tchéremisse de la mélodie de Regös (cf. VÄISÄNEN, A. O., *Wogulische und ostjakische Melodien* (WOMel dans les notes suivantes) phonographisch aufgenommen von A. KANNISTO und K. F. KARJALAINEN, Helsinki 1937, MSFOu, tom. 73 n° 85 et LACH Robert, *Gesänge russischer Kriegsgefangener*, I. Finnisch-ugrische Völker, 3. Abt. Tscheremissische Gesänge, Wien-Leipzig 1929, Akademie des Wissenschaften in Wien, Philos.-hist. Klasse, Sitzungsberichte 204. Band, 5. Abhandlung, mél. n° 39) témoignent que cette dernière n'a rien

La thèse de l'immutabilité des intervalles diatoniques en dépit des changements historiques a été l'un des préjugés les plus néfastes. Les musicologues ont analysé la matière des systèmes tonaux les plus différents avec les unités de l'échelle diatonique, ce qui rend leurs observations inutilisables dans la plupart des cas.

Il y a déjà une bonne vingtaine d'années que l'auteur de ces lignes a publié ses remarques sur les associations d'intervalles spéciales au système pentaphonique⁽¹⁾, mais malheureusement il n'a pu encore dissiper les préjugés issus d'une formation musicale unilatérale. Ce n'est que l'année dernière qu'il a pu publier une étude sur la question, où il envisage les problèmes de la pentaphonie finno-ougrienne⁽²⁾. Il y constate que dans les structures d'imitation des mélodies pentaphoniques, les associations diatoniques de seconde, tierce, quarte, etc., ne sont pas valables, mais ce sont les degrés conjoints, tantôt secondes majeures, tantôt tierces mineures, de l'échelle pentaphonique qui forment les *secondes pentaphoniques*, les degrés voisins de ces derniers, soit tierces majeures ou quartes justes, constituant les tierces pentaphoniques, etc. Ce n'est que cette substitution de valeurs qui permet une analyse juste et authentique des mélodies pentaphoniques.

Dans mon étude précitée, j'avais montré également que certaines structures mélodiques des finno-ougriens ont le même comportement chez les différents membres de cette famille linguistique, à savoir la modification des associations d'intervalles pentaphoniques en quelques endroits précis des structures formées par imitation, ce qui prouve l'unité et l'archaïsme du style. Je n'avais pas pu m'étendre sur d'autres particularités de style. Ici encore je ne traiterai que des particularités rythmiques. A côté des mesures à 2/4 (formule la plus générale), les mélodies pentaphoniques finno-ougriennes sont caractérisées par les mesures à 6/8, 3/8, 5/8, 3+5/8, 5+3/8, 4+5/8, et 5+4/8. Il n'est pas rare aujourd'hui même, de voir les collecteurs mal noter les mélodies de cette catégorie, et les chercheurs ignorant la matière analogue des

à voir avec les mélodies récentes d'origine occidentales que M. Szomjas-Schiffert considère comme apparentées.

(1) Lükő G., *Les formes de l'âme hongroise* (en hongr.) Budapest, 1942, pp. 300-305.

(2) Lükő G., *Le système pentaphonique* (en hongr.) dans *Ethnographia* LXXIII (1962), pp. 277-298.

peuples parents, faire l'erreur d'attribuer leurs caractéristiques aux Bulgares ou à une influence unilatérale de l'Occident⁽¹⁾. Je traite de ces problèmes d'une manière plus complète dans deux études en préparation, et j'envisage de consacrer une monographie plus importante aux problèmes du folklore musical comparé des Finno-ougriens. A la suite de mes travaux j'ai acquis la certitude que la musique originale des Finno-ougriens était de structure pentaphonique.

Quant au système tonal de la préhistoire musicale des Indo-européens, il reste à ma connaissance, encore dans la pénombre. Oskar Fleischer, dans son étude citée par Szabolcsi et Kodály⁽²⁾, considère l'hexacorde de la gamme majeure comme propre aux Indo-européens et son opinion repose avant tout sur les chants enfantins. Plus récemment, Werner Danckert attribue à son tour une grande importance aux chants enfantins allemands, bien que sa conception ne soit pas claire et fourmille de contradictions⁽³⁾. Là aussi, la raison de cette incertitude doit être cherchée dans le manque d'études de plus large envergure, et fondées sur l'analyse précise. C'est également pour cette raison que les spécialistes d'aujourd'hui négligent la comparaison des traditions musicales de groupes linguistiques délimitables historiquement et ethniquement, et cherchent les lois universelles de la musique primitive dans des éléments présentant des similitudes acci-

(1) Un seul exemple frappant : les mélodies hongroises en 3/8 des chants de noces (CMPH tom. III/A, nos 455, 461 et autres) et de fiançailles (*ibid.*, tom IV, nos 2-16) ont été comparées jusqu'ici par les spécialistes hongrois avec les mélodies uniquement occidentales, alors que la plupart des peuples finno-ougriens en connaissent des variantes. Une grande partie des mélodies finno-ougriennes sont pentaphoniques, tout comme les variantes archaïques de la mélodie hongroise et plusieurs en sont également chantées dans les noces (ainsi le n° 81 de SMIRNOV K. A., *Evrel marii mouro*, Yochkar-Ola, 1951), ou s'attachent à d'autres rites apparentés à celui des Regós hongrois, comme le chant du mythe vogoül sur la constellation d'élaus (WOMel, n° 49) ; cf. Lükö G., *Les représentations du mythe des élaus sur les dessins rupestres ouraliens* (en hongrois) dans *Ethnographia* LXXIII (1962), pp. 432-443, surtout les notes 5-7 et 50.

(2) FLEISCHER Oskar, *Ein Kapital vergleichender Musikwissenschaft*, Sammelbände der I MG. I 1899-1900.

(3) DANCKERT Werner, *Das europäische Volkslied*, Berlin (1939), pp. 15 et 27-29. Tout en déclarant qu'il est en désaccord avec la conception romantique selon laquelle les chants enfantins allemands seraient les vestiges des temps antérieurs au christianisme, Danckert croit retrouver le style archaïque et les traces des mythes païens des Ostro-Germains et des peuples nordiques dans certains types régionaux des chants enfantins allemands.

dentelles, et relevés dans des civilisations les plus hétéroclites⁽¹⁾.

Comme Kodály l'a déjà remarqué, les mélodies hexacordales des peuples finno-ougriens présentent généralement une échelle incomplète. On y retrouve plusieurs modes pentaphoniques, tels que le mode de *do* mentionné par Kodály (do-ré-mi-sol-la), le mode de *sol* (sol-la-do-ré-mi) sur lequel Szomjas-Schiffert insiste à la suite de Kodály, ou bien le mode de *mi* (mi-sol-la-do) non mentionné⁽²⁾, mais se meuvent le plus souvent dans une échelle différente, échelle incomplète et qui diffère nettement de la pentaphonie sans demi-ton. Cette échelle est également pentaphonique, mais ses degrés ne se répartissent pas aussi également dans l'octave que ceux des échelles pentaphoniques sans demi-ton ou diatonique. Deux tierces diatoniques consécutives occupent la majeure partie de l'octave, et sont suivies par des tons et demi-tons.



Les mélodies finno-ougriennes correspondantes n'utilisent le plus souvent que la partie comprise entre les degrés 1 et 5 de cette échelle avec finale sur 5 (cf. ex. nos 19-25), mais on trouve dans leur répertoire des mélodies à ambitus plus étendu, tels les mélodies mari (tchéremisses) à ambitus $\bar{5}$ -5 (ex. 1), les mélodies manchi (vogoules) de $\bar{4}$ -5 (ex. 2), et les mélodies lapones 2- $\underline{2}$ (ex. 3).

Les types mélodiques à ambitus différents représentant diverses périodes de cette échelle ont été considérés jusqu'ici comme venant de systèmes de tons différents (tous analysés

(1) Les plus éminents des érudits même se glissent parfois sur ce terrain instable, comme BRAILOIU Constantin, *Sur une mélodie russe*, dans *Musique Russe II*, Paris 1953 ou WIORA Walter, *Alter, als die Pentatonik*. Studia Memoriae Bélae Bartók Sacra, Budapest 1956.

(2) Pareilles mélodies sont WOMel nos 12, 26, 104, TIRÉN Karl, *Die lappische Volksmusik*, Stockholm 1942, nos 53, 95, 106, 438, LAUNIS Armas, *Runosävelmiä II*. Karjalan runosävelmät, Helsingki 1930, n° 735 (deux systèmes de ton parallèles séparés par une quinte diatonique), LACH, *op. cit.*, n° 198 (première partie).

selon les principes du système diatonique) ; on avait même classé dans le même système les mélodies à ambitus 1-4 et 1-5⁽¹⁾. Ces constatations ne sont plus acceptables après la découverte du système de tons que nous allons présenter⁽²⁾.

Cette échelle particulière, chez les Finno-ougriens, doit être considérée sans aucun doute comme d'origine indo-européenne, car tout nous incite à croire que le système tonal primitif des peuples appartenant à la famille linguistique indo-européenne était basé sur elle. Ces traces se retrouvent partout où, lors des premières recherches folkloriques, la musique de ces peuples se trouvait à l'état archaïque.

Je n'avais ni le moyen, ni l'intention d'examiner tout le domaine indo-européen, mais je m'intéresse depuis plusieurs dizaines d'années aux traditions musicales des peuples slaves et roumains/valaques/. Pour cet essai de reconstitution de la préhistoire musicale indo-européenne, la comparaison des mélodies slaves et plus encore des mélodies finno-ougriennes (apparemment plus archaïques) avec les mélodies indiennes brahmaniques m'a semblée suffisante. Les mélodies indiennes auxquelles j'ai pu accéder, malgré leur nombre restreint, permettent d'établir un certain nombre de caractères communs. Leur analogie avec les mélodies finno-ougriennes est, dans certains cas, surprenante.

Les chants religieux indiens ont gardé dans toute leur pureté l'échelle exposée plus haut, de même que les mélodies finno-ougriennes. Par exemple l'hymne brahmanique (n° 4) à tessiture étendue et riche d'ornementation, ne dépasse jamais les limites du système, et ne complète pas les lacunes apparentes de la gamme diatonique. Il semblerait donc que dans ce système, la gamme en question soit loin d'être incomplète.

Même remarque pour les mélodies finno-ougriennes citées. Pour prouver qu'il ne s'agit pas là de coïncidences fortuites, considérons les variantes indienne (n° 5) et carélienne (n° 6) d'une mélodie vogoule (n° 2). Bien que l'ambitus des premières, $\bar{5}-4$, soit plus restreint que celui de la mélodie vogoule,

(1) En dehors des spécialistes hongrois, ont émis une opinion analogue les Finnois LAUNIS (*Über Art...*) et VÄISÄNEN (*Untersuchungen...*) ainsi que l'Allemand DANCKERT (*Melodienstile des finnisch-ugrischen Hirtenvölker*, dans *Studia Memoria B. Bartók Sacra*).

(2) Danckert était déjà du même avis sans reconnaître le système de tons lui-même (*Das europ. Volkslied* 27). D'après lui le caractère majeur des mélodies enfantines allemandes est le produit d'une évolution plus récente. L'intervalle principal de ces mélodies est la tierce.

4-5, il est facile de constater des identités de tournures et de cadences.

La musique religieuse indienne connaît également une échelle semblable à la précédente, mais de caractère mineur. Récemment, Alain Daniélou a défini l'échelle du Sâmaveda comme un hexacorde mineur incomplet⁽¹⁾. En la comparant à l'échelle diatonique, on constate encore l'absence des degrés deux et sept de cette dernière (par rapport à la tonique *sol*), tout comme dans l'échelle majeure dont nous avons parlé plus haut ; toute la différence réside dans le fait que les degrés 1 et 4⁽²⁾ se trouvent un demi-ton plus bas dans la seconde échelle. En descendant, ces degrés sont : *fa-mi-ré-do-la*, appelés dans cet ordre, note *première*, *seconde*, *troisième*, *quatrième* et *cinquième* par les Indiens. Ils connaissaient également les degrés *si* et *sol*, mais ils les appelaient autrement pour les différencier, en insistant sur leur fonction adventive : notes *extrême* et *tirée*. La dénomination sanskrite des degrés de l'échelle est la suivante :

1. *prahama*, première, *fa*
2. *dvitīya*, seconde, *mi*
3. *tritīya*, tierce, *ré*
4. *chaturtha*, quarte, *do*
5. *panchama*, quinte, *la*

Notes adventives, en dehors de la gamme :

- alīvara*, note extrême, *si*
kriṣṭa, tirée, *sol*

Cette échelle se retrouve également assez fréquemment dans le monde finno-ougrien. Les mélodies n'en utilisent que quelques fractions, en appuyant sur plusieurs de ces degrés comme notes finales. Je ne parlerai ici que d'un type relativement rare des mélodies de ce groupe. La note finale est sur le degré 2, la note la plus élevée sur le 4, ou, comme dans la variante hongroise, sur le 3. La mélodie hongroise (n° 7) (lamentation funéraire) ne s'écarte en aucun point de la gamme du Sâmaveda, sans même en utiliser les éléments adventifs. La mélodie du chant épique mordve (n° 8) touche déjà *alīvara*, mais seulement accidentellement. On retrouve également la variante de cette mélodie finno-ougrienne parmi les chants des brahmanes (cf. n° 9). Cette mélodie indienne

(1) DANIELOU Alain, *Traité de musicologie comparée*, Paris 1959, p. 97. Comme le prouve notre ex. 15, le Samaveda connaît également l'échelle majeure archaïque des indo-européens.

(2) Voir l'échelle de la p. 40.

utilise également une note adventive, le *krishla*, mais dans un seul cas et accidentellement.

Les mélodies qui se meuvent sur cette région de l'échelle mineure ancestrale des indo-européens et se terminent sur le degré 1 ont été considérées généralement comme des variantes à échelle incomplète de l'hexacorde majeur, ou comme pentaphonies incomplètes basée sur *do*; certains même ont pensé trouver les vestiges d'une musique primitive plus archaïque encore⁽¹⁾. Walter Wiora par exemple a comparé une mélodie enfantine de ce type avec diverses mélodies européennes et océaniques⁽²⁾, alors que le recueil hongrois utilisé par lui contenait des variantes plus complètes qui se rattachent, sans doute possible au système archaïque mineur des Indo-européens.

L'exemple 10 présente les diverses variantes de la mélodie hongroise mentionnée. Wiora a étudié le type *a*. Il est formé de la combinaison de deux motifs d'une mesure : $a \ a / a^v \ b$, etc. Si l'on prend pour unité les parties mélodiques correspondant à un vers, la formule mélodique sera : $A \ A^v \ A^v \ A_r^v \ A_r^v$ (v = variante mélodique, r = variante rythmique), nous pouvons donc considérer le type *a* comme une mélodie à un seul vers. Par contre, le type *b* est composé de deux vers, de structure $A \ B$; quant au type *c*, il est à quatre vers, formule : $A \ B \ C \ D$. Le quatrième vers de ce dernier révèle l'influence, en plus, d'un cantique calviniste⁽³⁾, mais son troisième vers nous donne la clef du type *d*, le plus général. Ce dernier doit également être considéré comme formé de quatre vers, et sa structure est : $A \ A \ B \ B_k$, mais dans sa deuxième partie, les notes étrangères au système de tons ancestral des indo-européens, prennent une fonction structurale. Dans le type *c*, le vers correspondant (le troisième) est plus haut d'une quinte diatonique, et la mélodie est ainsi intégrée organiquement dans le système. Il est manifeste que la deuxième moitié des variantes du type *d* étaient à l'origine une quinte diatonique plus haut, ou une quarte diatonique plus bas. Elle a été transposée dans sa tessiture actuelle par les chanteurs, pour en restreindre l'ambitus, sous l'influence de la structure particulière (réponse à la quinte inférieure) d'anciennes mélodies

(1) A ma connaissance seul Danckert a protesté contre l'origine pentaphonique de ces mélodies (*op. cit.*, p. 28).

(2) WIORA, *op. cit.*, p. 197, n° 14.

(3) Premier vers d'un cantique connu : « *L'ange sacré de Dieu...* ».

pentaphoniques. Les mélodies de type *d* doivent être interprétées comme appartenant à deux systèmes mineurs parallèles proto-indo-européens. La finale de la première période tombe sur le degré 1, alors que celle de la seconde est sur le degré 4, bien que leur hauteur absolue soit la même.

Certaines mélodies vogoules jouées sur le *sankullap* (instrument à cordes pincées) se meuvent également sur les degrés 4-1 du système mineur proto-indo-européen⁽¹⁾. Une autre catégorie de ces mélodies se sert des degrés 5-3 du même système⁽²⁾. Ces mélodies méritent une attention particulière du fait que l'instrument lui-même est d'origine hittite, donc indo-européenne chez les Ougriens de l'Ob. C'est A. O. Väisänen qui a mis en lumière l'origine de la lyre en forme de poisson, d'après des dessins figurant sur des pièces archéologiques⁽³⁾. La civilisation hittite était florissante en Asie Mineure au cours du II^e millénaire avant notre ère, et son influence s'était exercée sur les Ougriens de l'Ob, par l'entremise des Scythes⁽⁴⁾.

Nous ne connaissons malheureusement que huit mélodies pour le *sankullap*, grâce aux phonogrammes de A. Kannisto. L'ambitus de cinq d'entre elles est de 4-1, les trois autres de 5-3. Aux premières est apparentée la mélodie enfantine hongroise (10 a), aux secondes la mélodie d'un runo carélien⁽⁵⁾.

Des mélodies archaïques indo-européennes de type majeur et d'ambitus 4-1 se retrouvent chez la plupart des peuples finno-ougriens. Je ne puis prouver la présence des types majeurs et mineurs dans les répertoires indien et slave, le bulgare mis à part. Ceci s'explique par le fait que ce sont les mélodies bulgares que j'ai pu consulter le plus facilement, et en plus grand nombre⁽⁶⁾. En ce qui concerne l'origine des mélodies bulgares qui nous intéressent, nous pouvons émettre

(1) WoMel, nos 144, 145, 148, 149.

(2) WoMel, nos 146, 147, 150.

(3) VÄISÄNEN, *Die Leier der ob-ugrischen Völker*, dans *Eurasia* VI, 1931.


(4) HÄKEL Josef, *Idokull und Dualsystem bei den Ugriern*, *Archiv für Völkerkunde* I, Wien, 1946, p. 136.

(5) LAUNIS, *Runosäv.* II, 513.

(6) Je me suis servi des deux volumes du grand recueil publié sous la direction de Vassil Stoïñ (*Bългарskii narodni pesni*). Ils sont pourvus de très abondants index musicaux. Malheureusement cette initiative bulgare n'a pas été reprise par d'autres, les index des dernières publications hongroises mêmes sont loin derrière ceux des bulgares du point de vue de variété et de la richesse des informations.

quelques doutes en les comparant aux mélodies des tchouvaches, descendants actuels des bulgares volgaïques d'autrefois, toutefois les rondes enfantines allemandes de caractère similaire plaident en faveur de l'origine indo-européenne.

A part les deux systèmes tonaux archaïques indo-européens, nous retrouvons encore les traces de quatre modes dans l'ensemble des mélodies finno-ougriennes et indo-européennes. Les voici, groupés selon leur parenté :



	1	2	3	4	5	
						Intervalles en demi-tons
Mode I (majeur)						2 2 1-4
» II »			#			2 1 2-4
» III »	b					1 2 1-4
» IV (mineur)	b			b		1 2 2-3
» V »	b	b		b		2 1 2-3
» VI »				b		2 2 2-3

La place nous manque pour présenter ici des exemples de tous les modes. J'espère publier ultérieurement le catalogue des mélodies correspondantes. Je me contente de remarquer qu'en dehors des modes I et IV les autres jouent un rôle insignifiant dans le folklore des peuples finno-ougriens⁽¹⁾, et

(1) Au moment où j'ai rédigé cette étude, je n'avais pas la possibilité de revoir les recueils finno-baltiques ; toutefois les archaïsmes de ce genre m'intéressent depuis longtemps déjà, c'est pourquoi il m'est possible de donner quelques exemples d'après mes notes prises antérieurement. *Mode II* : WoMel, nos 46, 108 ; LACH, *op. cit.*, vol. I, chap. 2, *Mordwinische Gesänge*, p. 109 (d'après les nos 602, 603 et 609 de Šachmatov). — GRIGORIEV A. D., *Archanguelskiya bylyni i istoričeskiya pessni*, I, Moscou, 1904, nos 21, 25. — FELBER, E., *Die indische Musik der vedischen und der klassischen Zeit*. Sitzungber. der Akademie der Wissenschaften, Wien 1912, n° 425. — *Mode III* : WoMel n° 76. — LAUNIS, *Runosäv*, II, n° 163. — SUŠIL František, *Moravské národní písně* 4. vydaniha 1951, p. 129, n° 296. — L'hymne médiéval bien connu *Stabat Mater dolorosa...*, avec ambitus plus restreint (1-4) : STOÏN V., *Narodni pessni ot sredna-severna Balgariya*, Sofia 1931, n° 1041. — KUHAČ Fr. S., S., *Južno-slovenske narodne popievke* III, Zagreb 1880, n° 1059. — FELBER, *op. cit.*, n° 428. — *Mode V* : ambitus 2-5 : LACH, *Mordw.*, p. 109 (d'après les nos 550/57, 568/66, 521/46 de Sachmatov). — ambitus 5-4 : STOÏN, *Narodni pessni ot Timok do Vita*, Sofia, 1928, nos 870, 1261. — Ambitus 1-4 : STOÏN, *op. cit.*, n° 1273. — FELBER, *op. cit.*, n° 428. — LAUNIS, *Runosäv*, II, n° 668.

sur le mode 6 je n'ai trouvé jusqu'ici d'exemple que chez les slaves et les peuples de langue latine⁽¹⁾.

Nous pouvons constater que ces modes ne sont que les variations d'un seul système tonal. L'unité du système se manifeste dans la répartition généralement uniforme des intervalles, et la parenté des associations d'intervalles. Ces associations d'intervalles caractéristiques des proto-indo-européens s'observent le plus facilement dans les mélodies à structure formée par imitation.

La plus grande partie des mélodies des Mari (Tchérémisses) de la région d'Ourjoum se rangent dans le mode I du système archaïque des indo-européens. Leur ambitus est 1-5 et leur finale 5. Ces mélodies sont, presque toujours, une structure d'imitation, c'est-à-dire que le thème se répète sur d'autres degrés du même mode. C'est ainsi que les intervalles initiaux sont remplacés par d'autres intervalles, suivant les lois du système indo-européen. Nous savons que dans le système diatonique il existe une relation analogue entre certains intervalles : les deux secondes, tierces, quarts, etc. De pareilles concordances ont été relevées dans mon étude précitée (notes 9 et 10), entre certains intervalles du système pentaphonique sans demi-ton. Plus récemment, j'ai essayé de démontrer que ces concordances reposent sur un principe fondamental en psychologie, celui de la catégorisation⁽²⁾. A l'intérieur d'un langage musical, les éléments des associations de seconde, tierce, etc., sont identiques mais différent des associations d'un autre langage musical. Deux sons, distants de trois demi-tons, constituent un intervalle de tierce dans un système diatonique, et un intervalle de seconde dans un système pentaphonique. Dans le premier cas, l'intervalle se place dans la même catégorie que la tierce majeure diatonique, dans le second cas il s'associe avec une seconde majeure diatonique.

Dans les systèmes diatonique et pentaphonique sans demi-ton, à l'exception de l'unisson et de l'octave (= sixte) tous les

(1) Chez les latins avec ambitus plus large : 5-4 BARTÓK B., *Cáhtece poporale românești din com. Bihor (Ungaria)* București, 1913, nos 6,7. — 1-5 : DA FALLA, *Siete canciones populares españolas*, Paris, 1922, n° 4. Ambitus plus restreint chez les Slaves et les Grecs, 1-4 : STOÏN, *Sred. sev. Bulg.* nos 21, 474, 708, 1007, 1161, 1223. — STOÏN, *Timok...*, nos 433, 752, 1279, 1358, 1774, 2612. — BARTÓK B., *Slovenské ľudové piesne*. — Slowakische Volkslieder, I. Bratislava 1959, 19/2. L'hymne au Soleil grec antique ; SACHS Curt, *The rise of music in the ancient World East and West*, New York 1943, p. 259, n° 84.

(2) LÜKÖ, *Das fünfstufige Tonsystem und die psychologische Grundlage der Musiksprachen*, Uralaltaische Jahrbücher 1963.

intervalles sont soit majeurs et mineurs, soit justes, et ils peuvent être augmentés ou diminués.

Le système de tons archaïque des indo-européens diffère essentiellement des précédents en ce sens que, chaque intervalle peut apparaître sous quatre aspects différents, sous des formes qui, sur d'autres degrés peuvent revêtir les fonctions d'autres relations. Nous nous occuperons d'abord des intervalles, puis nous verrons leurs correspondances dans les mélodies.

Les intervalles du système indo-européen dans son mode majeur (n° 1) sont les suivants (pour le mode mineur représenté par le mode 4 il faut se référer aux altérations mises entre parenthèses) :

Les degrés de l'échelle :



Intervalles	du 1 ^{er} degré	3	2	1	2	3	4	5	6	7	8	9
»	» 2 ^e »	4	3	2	1	2	3	4	5	6	7	8
»	» 3 ^e »	5	4	3	2	1	2	3	4	5	6	7
»	» 4 ^e »	6	5	4	3	2	1	2	3	4	5	6
»	» 5 ^e »	7	6	5	4	3	2	1	2	3	4	5

Ce système compliqué paraîtra peut-être douteux aux yeux des connaisseurs européens de la musique, mais la musique est avant tout un fait pratique, la question théorique n'intervient que secondairement ; je prie donc mes lecteurs de se familiariser d'abord avec les mélodies. Pour se faire une image réelle de ces problèmes, il faut se placer à l'intérieur même du système⁽¹⁾.

Les mélodies archaïques finno-ougriennes, et tout particulièrement les mélodies tchérémisses prouvent que ce n'est pas arbitrairement que j'appelle les degrés conjoints de l'échelle ci-dessus des secondes, et l'intervalle d'un degré plus ouvert des tierces, etc. Sous les numéros 11-14 nous trouverons quelques spécimens des mélodies tchérémisses d'Ourjoum. Leur deuxième vers reproduit le premier une tierce plus bas.

(1) J'ai déjà souligné cette condition subjective de l'objectivité (cf. *Ethnographia*, vol. LXXIII, p. 291). Dans la même communication j'ai relaté les observations du grand poète et philologue Mihály CSOKONAI VITÉZ, écrites, 150 ans plus tôt, sur l'aspect littéraire de la même question (p. 277).

Le vers entier est répété sans variation dans les nos 12 et 13. Voici leur formule : $A A_3$. Les nos 11 et 14 par contre répètent la dernière note du premier vers à l'unisson au lieu d'à la tierce. Leur formule est : $A A_3^{-c}$, ou en désignant par des lettres minuscules le motif d'un demi-vers : $a b/a_3 b^{-1}$. Ce dernier type se rencontre plus fréquemment dans les mélodies tchérimisses de l'Ourjoum que le premier, mais on peut déjà y observer les associations d'intervalles indo-européennes ($c =$ notes(s) finale(s) d'un motif ou d'un vers, et $i =$ note(s) initiale(s) d'un motif ou d'un vers désignent les changements intervenus, le signe - indique la suppression de la note correspondante).

Dans les mélodies tchérimisses précitées les secondes et tierces du 5^e degré remplacent toujours régulièrement les intervalles correspondants du 3^e degré. Dans la mélodie tchérimisse ex. n° 1, par contre on peut observer l'association de la seconde et de la tierce du 2^e degré avec la seconde et tierce du 4^e degré. La formule de cette mélodie est : $A A / A_3 A_3 / A_3 B$.

Pour qui connaît le style pentaphonique de la musique tchérimisse, il semble que ceux de l'Ourjoum aient élaboré ce système d'associations à la base de l'échelle indo-européenne et sous l'effet analogique des structures d'imitation des mélodies pentaphoniques. Cette hypothèse est à rejeter car dans les mélodies archaïques de l'Inde nous retrouvons également les vestiges de ce système tonal. L'ex. 15 présente quelques strophes d'une mélodie du Sâmaveda. La strophe 7 imite à deux reprises, à des degrés différents, le motif initial, tout en changeant la note finale : $a a_3^c a_2^{vc}$. Les 2 premières notes de la strophe 10 sont imitées à la tierce inférieure dans le deuxième vers qui reprend ensuite à la hauteur originale. Seule la note finale est à la seconde inférieure. Les 4 premières notes de la 12^e strophe par contre imitent à la seconde supérieure les notes correspondantes de la strophe 11, pour reprendre la mélodie jusqu'à la fin à la hauteur initiale, à l'exception de deux notes de variation. L'exemple 16 contient la deuxième strophe d'un chant brahmanique de date récente avec une des variantes fréquentes du premier vers. Dans cette dernière, l'une des notes chromatiques (*krishla*) du système n'apparaît qu'une fois. La structure est la suivante : $a b / a_3^v b_3$. L'imitation textuelle du motif b dans b_3 est particulièrement significative pour nous. Dans ces exemples on observera les associations de seconde, tierce et quarte dans la musique archaïque indo-européenne.

Nous retrouvons sporadiquement les traces de ces associations d'intervalles chez tous les peuples finno-ougriens. Dans les exemples 17 à 21 nous présentons quelques mélodies descendantes et à caractère d'imitation tirées de plusieurs domaines linguistiques. Le n° 17 est la mélodie d'un runo carélien. Sa structure est $a a_3^{c2} / a_3 a_4^v$. La structure du n° 18 (un runo ingrien) est $a a_2$. Celle du n° 19 (runo estonien) est : $A A_2^c$ avec sa césure sur *atisvara*. La structure de la mélodie tchéromisse n° 20 est également $A A_2$; enfin celle de la mélodie enfantine dérivée d'un chant de noces hongrois n° 21 : $a a_3^v / a a_3^v$. Il est inutile de souligner partout les associations d'intervalles proto-indo-européens; qu'il nous soit permis seulement de remarquer à propos de la césure de la mélodie estonienne que son degré actuel (eu égard aux variantes des nos 20 et 21) doit être considéré comme résultant d'une modification récente.

Les mélodies ascendantes à système indo-européen des peuples finno-ougriens méritent également attention. Mais elles ne représentent qu'une toute petite proportion de la matière qui nous intéresse. Sous le n° 22 on pourra lire une mélodie lapone de structure $A^{+1} A_2^c$, sous le n° 23 nous avons une mélodie zyriène de structure $A A_{vc}^2$, enfin sous le n° 24 une mélodie de *regós* hongrois de structure $A A_2^2$. Nous avons déjà rencontré une pareille tendance ascendante dans la mélodie védique de l'exemple 15. La variante archaïque sicule de Bukovine d'un chant de noces hongrois de large audience présente les mêmes caractères (ex. 25); sa structure est $a b / a^3 b / c b / a_2^3 b_2$. Du point de vue de l'association de tierces et de secondes indo-européenne la mélodie enfantine hongroise n° 10 / c est particulièrement instructive. Ce n'est que maintenant que nous pouvons identifier sa véritable structure car son troisième vers n'est autre que le premier à la quarte supérieure. Sa formule est donc : $A B A^4 C$. Je n'ai pas trouvé trace de mélodies imitatives ascendantes dans les mélodies pentaphoniques finno-ougriennes, c'est pourquoi nous devons considérer pour le moment cet élément structural comme un emprunt indo-européen.

Dans les mélodies mineures du système archaïque indo-européen (mode IV) nous pouvons également observer l'association caractéristique des intervalles. La structure de la mélodie de lamentation hongroise (n° 7) est :

$a a_2 a_2^{-1} / a_2^{-1} a_2^{+1} a_3 // a a_2 / a_2^{-1} a_2^{+1} b$. On peut très bien observer sur cet exemple l'association des diverses secondes et tierces diatoniques (notamment la seconde archaïque indo-

européenne). Les n^{os} 26 et 27, deux mélodies ougriennes de l'Ob, sont de structure analogue : $A A A_2^{vc} A_2^v$ (n^o 26) ; $a b / a_2^1 b / a_3^{-1} + b_2^{+c}$ (n^o 27). Les mélodies jouées sur *sankullap* déjà étudiées sont similaires, avec une structure $a a_2$ ou $A A_2$ (1).

Nous retrouvons des vestiges d'intervalles du système archaïque indo-européen dans les mélodies indiennes formées selon le IV^e mode. L'exemple 28 nous montre une strophe d'une mélodie du Sâmaveda à structure $a a_3 a_3^{-k}$, et l'exemple 29 trois strophes d'un autre chant brahmanique (j'ai noté au-dessus de la portée les secondes typiques). Parmi les indo-européens d'Europe, je n'ai retrouvé les traces des structures d'imitation et des associations d'intervalles archaïques que dans le folklore des peuples slaves, et là encore assez sporadiquement. A titre d'exemple je présente une mélodie slovaque et une bulgare. La mélodie bulgare n^o 30 utilise les degrés 2 à 5 du mode I. Sa structure est : $a a_2^v a_2^1 a_2^v$. Par contre la mélodie slovaque n^o 33 se sert des degrés 4 à 5 du IV^e mode. Nous étudierons plus loin l'altération du 5^e degré. La structure de la mélodie slovaque est : $a b / a b^1 / a_3^{-c} b^3 / b_2^v a_5^{-1}$.

Nous allons examiner comment se présentent les intervalles dans chacun des modes indo-européens. Dans le tableau ci-dessous on lira les différentes formes d'apparition des différents intervalles indo-européens. Je détermine chacune de ces formes de deux manières différentes : par le nom de l'intervalle diatonique et tempéré correspondant, et par un chiffre indiquant le nombre de demi-tons qu'il contient. Puis je note combien de fois l'intervalle indo-européen en question intervient sous cette forme dans chacun des modes et à l'intérieur d'une octave diatonique.

(1) Cf. n. 2 et 3, p. 44.

Interval. arch. ind. eur.	Interval. tempéré	Nb. de ½ tons	MODES						Total
			I	II	III	IV	V	VI	
<i>Seconde</i>	sec. mineure	1	1	1	2	1	1	-	6
	sec. majeure	2	2	2	1	2	2	3	12
	tierce min.	6	1	1	-	1	1	2	6
	tierce majeure	4	1	1	2	1	1	-	6
	Total..		5	5	5	5	5	5	30
<i>Tierce</i>	tierce min.	3	1	2	2	1	2	-	8
	tierce majeure	4	1	-	-	1	-	2	4
	quarte just.	5	2	1	2	2	1	2	10
	quarte augm. = quinte dim.	6	-	1	-	-	1	1	3
	quinte just.	7	1	1	-	1	1	-	4
	quinte augm.	8	-	-	1	-	-	-	1
Total..		5	5	5	5	5	5	30	
<i>Quarte</i>	quarte dim.	4	-	-	1	-	-	-	1
	quarte just.	5	1	1	-	1	1	-	4
	quarte augm. = quinte dim.	6	-	1	-	-	1	1	3
	quinte just.	7	2	1	2	2	1	2	10
	sixte min.	8	1	-	-	1	-	2	4
	sixte maj.	9	1	2	2	1	2	-	8
Total..		5	5	5	5	5	5	30	
<i>Quinte</i>	sixte min.	8	1	1	2	1	1	-	6
	sixte maj.	9	1	1	-	1	1	2	6
	sept. min.	10	2	2	1	2	2	3	12
	sept. maj.	11	1	1	2	1	1	-	6
Total..		5	5	5	5	5	5	30	

Nous n'avons pas rencontré dans la pratique d'intervalles plus étendus. Il me semble pourtant nécessaire, pour faciliter les recherches ultérieures, de compléter le système par des calculs purement théoriques.

Nous avons vu que, dans le système archaïque indo-européen, les secondes et les quintes peuvent se présenter sous quatre aspects et les tierces et les quartes sous six aspects quantitativement différents. Il est vrai que de ces derniers un mode donné n'en peut utiliser que quatre, mais cela suffit pour donner au système l'apparence d'un raffinement excessif. Car la majorité des intervalles,

quant à leur étendue absolue, sont identiques à d'autres intervalles représentant d'autres relations, ou au moins, s'en rapprochent. Nous aurions besoin de définitions plus précises des fréquences, que l'on ne pourrait obtenir que par une coopération internationale.

Il est à remarquer que le mode III, contrairement aux autres, ne connaît que 3 aspects de chaque intervalle, le mode VI, ne connaît, lui, que deux de la seconde et de la quinte. Ce dernier diffère à peine du système pentaphonique sans demi-ton. Il n'a pas un seul intervalle correspondant à un demi-ton diatonique et ses associations d'intervalles sont, *grosso modo*, identiques à celles des systèmes pentaphoniques. Puisque l'on trouve des mélodies pentaphoniques chez la plupart des peuples indo-européens, ainsi chez les Indiens, les recherches ultérieures apporteront peut-être certaines lumières sur les rapports des deux systèmes. Le VI^e mode nous apparaîtra dans ce cas comme le ton le plus ancien du système archaïque indo-européen, dérivé lui-même de la pentaphonie. Mais je ne possède pour l'instant sur le VI^e mode que des exemples néo-latins, qui ne nous permettent de conclure qu'à une formation tardive et locale⁽¹⁾.

Après avoir comparé les caractéristiques des divers modes, nous devons constater que la forme la plus fréquente parmi les secondes indo-européennes est la forme 2 (seconde majeure diatonique), la seconde mineure diatonique ayant la même fréquence que la tierce majeure diatonique. Si nous ne tenons pas compte du VI^e mode, quasi pentaphonique, c'est la tierce mineure diatonique qui est la plus rare parmi les secondes archaïques indo-européennes. Dans les tierces indo-européennes par contre, la tierce mineure diatonique a la même fréquence que la quarte juste, et dépasse de loin les autres formes de cet intervalle. La quinte juste a encore une certaine importance ici, tandis que le rôle de la tierce majeure diatonique est insignifiant.

Le cas des quartes indo-européennes est le même que celui des tierces, tandis que les quintes présentent une analogie avec les secondes, c'est pourquoi nous ne nous y attarderons pas, il suffit de consulter le tableau.

(1) Comme nous le verrons plus loin, ces mélodies peuvent être interprétées comme appartenant à la section 2-5 du mode IV, le degré 5 étant haussé.

*
* *

Comment ce système à la fois anarchique et compliqué a-t-il pu donner naissance au système tonal diatonique de l'Europe médiévale ? Deux réponses concordantes nous sont fournies de deux côtés différents. La première est le témoignage musical du folklore des peuples slaves. Leurs mélodies archaïques ont généralement l'ambitus d'un tétracorde, mais certaines variantes nous révèlent qu'autrefois cet ambitus était plus étendu et relevait du système archaïque indo-européen. Ainsi dans la byline d'Arkhangelsk (exemple 31), en dehors des degrés 1-4 du IV^e mode indo-européen, certaines strophes emploient le degré 5 ou $\bar{5}$. Cette forme plus complète était probablement l'originale. Il est peu probable en effet que l'ambitus se soit étendu à une époque récente et selon un schéma aussi archaïque. Au contraire, tout porte à croire que l'étendue des mélodies fut ainsi réduite aux degrés 1-4 du système indo-européen à l'époque proto-slave. Ce processus a dû s'amorcer à l'époque indo-européenne car on rencontre assez souvent dans la musique indienne des formules mélodiques qui font penser aux mélodies tétrachordales slaves et grecques (phrygiennes)⁽¹⁾.

Une partie des mélodies slaves ne dépassant pas le pentacorde se sont également formées en réduisant d'une autre façon l'ambitus de mélodies indo-européennes de plus grande étendue. La preuve en est fournie par cette autre mélodie de byline d'Arkhangelsk (exemple 32), qui use des degrés 1-5 du IV^e mode archaïque indo-européen, tout en haussant le degré 5, dans la plupart des cas, d'un demi-ton. La mélodie fut notée tout naturellement en utilisant les possibilités offertes par la notation musicale moderne, ainsi le degré 5 modifié tombe sur la ligne de l'atisvara sans signe d'altération. Nous n'avons rien à redire à ce procédé car cette forme altérée est devenue un élément constant dans les bylines et plus généralement dans la musique des slaves ; pour mieux faire ressortir cette métamorphose il m'a semblé plus indiqué de noter, dans l'exemple 32, sur sa ligne originale la note en question avec un signe d'altération s'il est nécessaire⁽²⁾.

(1) Exemple : FELBER, *op. cit.*, n^{os} 429, 430 (mél. du Sâmaveda) cf. STOIN, *Timok do Vita*, n^{os} 79, 91, 187, 211, 260 entre autres.

(2) Mon procédé est justifié par une autre byline d'un ambitus 1-5 où la mélodie ne modifie jamais le degré 5 ; cf. GRIGORIEV, *op. cit.*, vol. I, n^o 20.

Du point de vue de l'altération du degré 5, la mélodie de berger slovaque (exemple 33) est également très intéressante. Elle se sert des degrés 4- $\bar{5}$ du mode IV, tout en évitant, dans le registre supérieur de l'échelle, l'atisvara et le krishta, tandis que son degré le plus bas, le degré 5, est haussé d'un demi-ton, tout comme la mélodie russe sus-mentionnée, sur la note de l'atisvara.

Si l'on en juge d'après les éléments recueillis chez des peuples slaves éloignés les uns des autres, le rehaussement du 5^e degré devait commencer dès l'époque proto-slave. C'est ainsi que l'on pourrait ramener les mélodies pentachordales slaves de caractère « myxolydien » au mode IV archaïque ; les mélodies pentachordales slaves de caractère « dorien » au mode V archaïque ; et les mélodies pentachordales slaves de caractère « phrygien » au mode I archaïque des indo-européens.

Les mélodies slaves hexachordales sont issues probablement des mélodies indo-européennes à ambitus 1-5, avec stabilisation de l'atisvara. De ce point de vue les mélodies slaves qui évitent soigneusement l'atisvara pour s'en servir comme finale sont très intéressantes. Ce type caractérise particulièrement la musique populaire des Slaves du Sud, mais on en rencontre des vestiges isolés chez des peuples slaves occidentaux également⁽¹⁾. Quelques mélodies finno-ougriennes du Nord témoignent que ce type mélodique était autrefois familier à la musique populaire russe⁽²⁾. Ce phénomène est également fréquent dans le folklore roumain⁽³⁾. Par contre chez les Hongrois, ce type est rare et sa présence remonte à des origines tantôt slaves⁽⁴⁾ tantôt roumaines⁽⁵⁾.

Sur la genèse des échelles diatoniques embrassant l'octave et la formation des associations d'intervalles diatoniques, un autre témoignage nous est fourni par la théorie musicale de

(1) SÜŠIL, *op. cit.*, n° 1435 (Chant laboureur moravien) et SLOVENSKE SPEVY, vol. I, Turdians svety Martin 1880, n° 79 (chant de noces slovaque).

(2) LAUNIS, *Runosäv*, II, 317 et WoMel 44.

(3) Les n°s 30, 39, 40, 43, 46 de BARTÓK, *Cantece... Bihor* sont en mode I, les n°s 51, 60, 67 du même ouvrage, en mode II.

(4) Exemple : Kiss Lajos, *Délvidéki daloskönyv* (Chants de la région du sud), 108 mél. pop. hongr., n° 17.

(5) BARTÓK-KODÁLY, *Népdalok* (Chants populaires) Edélyi magyarság, Budapest 1912, n° 43. Au sujet des rapports roumains de cette mélodie, voir BARTÓK, *Melodien der rumanischen Colinde*, Wien, 1934, p. xxvi.

l'antiquité grecque⁽¹⁾. Celle-ci également est basée sur la période 1-4 des modes archaïques indo-européens, tout comme les mélodies slaves tétrachordales, et l'échelle est complétée jusqu'à l'octave par la transposition de celle-ci à la quinte supérieure. C'est ainsi que se sont stabilisées à l'échelle de l'octave les associations d'intervalles qui jusqu'alors n'étaient valables que dans la section 1-4 du système indo-européen, c'est ainsi que la modification des formes d'intervalles s'était réduite à deux, ce qui mena à la formation du système diatonique.

Comparons les tétracordes correspondants indo-européen archaïque, grec antique et médiéval chrétien occidental :

arch. ind. eur. mode	I = grec dorien = 3 ^e mode médiéval (« phrygien »)
arch. ind. eur.	II, V = grec phrygien = 1 ^{er} mode médiéval (« dorien »)
arch. ind. eur.	IV = grec lydien = (mode « ionien »)
arch. ind. eur.	VI = grec hypolydien = 5 ^e mode médiéval (« lydien »)

Ainsi donc, la diatonie ne peut pas plus être considérée comme originale chez les indo-européens que chez les finno-ougriens. Elle ne peut donc se prêter à aucune analyse de musique archaïque en Eurasie. Nous devons rechercher partout le système ancestral de la culture musicale du lieu et c'est sur cette base que nous devons essayer d'expliquer l'évolution récente..

*
* *

En conclusion nous devons attirer l'attention du lecteur sur l'importance extrême des traditions musicales des Ougriens de l'Ob ; ces peuples s'étant trouvés en rapport avec les Russes à une époque relativement tardive ; on peut ainsi distinguer plus facilement dans leur musique les éléments indo-européens ou iraniens archaïques des influences russes plus récentes⁽²⁾. Il est regrettable que cette matière si importante et apparemment si riche n'ait encore été ni recueillie, ni publiée⁽³⁾. La musique russe, par les moyens de la radio et

(1) WAGNER József, *Az antik világ zenéje* (La musique du monde antique), Budapest, 1943, p. 61 et SACHS Curt, *op. cit.*

(2) Une telle mélodie vogoule d'origine russe est, par exemple, le n° 87 du WoMel, présenté par VARGYAS, à tort, comme une mélodie vogoule et dans un rythme quelque peu faussé (*loc. cit.*, n° 7).

(3) En dehors des WoMel, souvent cités au cours de cette étude et contenant

du fait que la population de langue russe a atteint aujourd'hui la majorité absolue dans cette région, fera disparaître d'ici quelques décennies, les mélodies originales des peuples Vogoul et Ostiak. Ce processus est accéléré par la lutte que mène la culture socialiste-matérialiste contre les formes sociales et les croyances anciennes, car une grande partie de ces mélodies appartiennent à l'héritage des textes rituels de l'époque païenne. Il serait donc urgent de recueillir ces traditions musicales et poétiques si importantes par des enregistrements qui permettraient en même temps toutes sortes de mesures.

Kiskúnfélegyháza, 1963

Gábor LÜKŐ.

208 mélodies, seul l'ouvrage de S. PATKANOV, *Die Irtisch-Ostjaken und ihre Volkspoesie*, I-II, Petersburg, 1879-1900 contient, à ma connaissance, une vingtaine de mélodies ; plus récemment des chercheurs soviétiques ont publié un recueil assez mince de mélodies collectées chez les Ougriens de l'Ob (d'après les renseignements oraux obtenus du Prof. Wolfgang Steinitz). Des enregistrements sur bandes magnétiques de Steinitz et de J. Gulya quelques mélodies seulement ont été publiées jusqu'ici.

1.

$\text{♩} = 120$

Sãm-lâ-šëm ku-šê-ran Tu-šê-retâm êš-ta-l'ôm,

Kok tamgan šošê-re-tâm êš-ta-l'ôm, o-γâl- mo ?

2.

$\text{♩} = 152$

A B C
Var. 1.
Var. 2.

3.

Ande haeika ča-jo, Lällu, lällu, lällu.

Lällu, lällu, lällu, Lällu, lällu, lällu.

4.

1° & 3° Strophes

2° Strophe

3° FINE

1°

D.C.

5.

1. Ur- dh- va-mū- lam a-dhah- śa- kham a-ś-vat- tham

prā-hur a- v- ya- yaṃ 2. chandām- si Yas- ya pa- r- nā- ni yas-taṃ ve-

da sa ve- da- vi- t. 5. karmā- nu-ban- dhi- ni ma-nus- ya lo- ke.

6.

O- lin or-ja- na Vi-rossa, Käi Virossa käskylännä.

7.

Jaj, Bö-zsi-kém, jaj, gyer-me-kem,
 jaj, ked-ves gyer-me kem. Jaj, mér mos hal-tál meg ?
 mér hat- tál it-ten ? Jaj, itt hattál en-ge- met.
 Jaj, mer-re men-jek, gyer-me-kem ? Ked-ves jó gyer-me-kem,
 jaj de ár-ván hat-tál. en-ge- met !

8.

(Chant épique)

9.

♩ = 150

Van- de- san- tam श्री- ha-nu- man- tam
 rā- ma-da- sam a- ma- lam ba-la- van- tam



rā- ma-ka- bhā m rta- ma- nu ni- va- san- tam



pa- ra- ma- pre- ma- śa- re- 'na ṇa-ṭan- tam.

10.



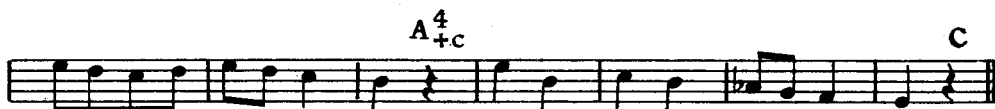
a/ É- li-ás, Tó- bi-ás, Egy tál dő- dől- le, Kertbe mentek a tyukok,
Et- tél be- lől- le. Mind leették a magot.



b/ Li- li-om, li- li-om, Hányat termett a liliom ?



c/ Most viszik Bi- borba, bársonyba, Ugorkáné lá-nyát,
Gyöngyöskoszoruba.



Mi már innen elmehetünk, Többet vissza - sem jöhetünk



d/ Mit ke- rü- lőd, Mit for- du- lod



Az én házam tá- ját, Az én házam tá- jékát ?

11-14.

$\text{♩} = 90$

11. Ju-môn kü-kü a- t'sam u- lo, Kü-kü šul-đêr a-βam u- lo.

$\text{♩} = 150$

12. Oš-βüt oš-mam βüt na- lôn, Šem βüt oš- ma kukšueš ko- đôn,
Nôm-nan ta-nâm jôn nal-đa- lôn,

$\text{♩} = 140$

13. βol-γâ-đet, βol-γâ-đet, O- ka- đu- let βol-γâ-đet,

βol-γâ-đet, βol-γâ-đet, Ši-đu- let βol-γâ-đet.

$\text{♩} = 138$

14. Jâ- tân kü- l'as mâ- nêr- žêm, Šar šu- do ma- mâ- keš.

15.

$\text{♩} = 88$ *sempre accel.*

7. Dyaurnaru- hâ- u, dyaurnaru- hâ- u, dyaurnaru-hâ- u

10. Tasmin- vayam- I- ya- ma- na- I- yâ- ma- he- hâ- u.

11. Tasmin-va-yam- I-ya-ma-na- I- yā- ma- he- hā- u

12. I- yā- ma- he-hā- u, I- yā- ma- he- hā- u

16.

2. Kara- yu- ga-la-vi- dhṛ-ta-ka ma-lām

Variante

vi-ma-lām ka-ma-lām ka-cū- ḍasa- ka-la-ka-lām.

17-21.

17. Itse on vanha Väinä-möine, itse on vanha Väinä-möine.

18. Ennen päivätä on e-letty,
Ku-pa-el-tu il-man kuuta.

19. Ei-de-ke-ne hel-la-ke-ne, Taa-di-ke-ne ven-ni-ke-ne. A₂

20. El-net koz-lat ku-yu koz-lat, Toşar böndödam t'şot kut'şalza. A₂^{-c}

♩ = 120

21. Ég a gyer-tya, ha meggyujtják, Ezt a lányok szé-pen fujják. a v a₃^v a v a₃^v

22-24.

22. Já kád-de ká pal-la, te ruo tas-ta, Ja nu man-na te ká tjuo nam. A⁺i A_c²

♩ = 168

23. Šon-di ba-nej o-leş-mej, Tom o-leş-mej, tom ga-zej! A Avc²

24. Azt is meg-en-ged-te De ja nagy Ur-is-ten. A A_c²

25.

El-ment a ma-dár-ka, Ú-res a ka-lit-ka. a b a₃^a b

Azt i-zen-te visz-sza; Visz-sza jó ta-vasz-ra. c b a_c³ b₂

26

$\text{♩} = 104$

Musical notation for measure 26, first system. Treble clef, 2/4 time signature. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Dynamics: A, A.

Musical notation for measure 26, second system. Treble clef, 2/4 time signature. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Dynamics: +c, v, A₂^{vc}, 3v, A₂^v.

27

Musical notation for measure 27, first system. Treble clef, 2/4 time signature. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Dynamics: a, b, v, a₂ⁱ.

Musical notation for measure 27, second system. Treble clef, 2/4 time signature. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Dynamics: b, a₃⁻ⁱ, +, b₂^{+c}.

28

$\text{♩} = 106$

Musical notation for measure 28, first system. Treble clef, 2/4 time signature. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Dynamics: a, v, +, a₃, a₃^{-c}.

va- sā na- ā sā- sí

29

Musical notation for measure 29, first system. Treble clef, 2/4 time signature. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Dynamics: 1° Strophe.

Musical notation for measure 29, second system. Treble clef, 2/4 time signature. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Dynamics: 2° Strophe.

Musical notation for measure 29, third system. Treble clef, 2/4 time signature. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Dynamics: 4° Strophe.

30.

$\text{♩} = 304$

а а^v₂

Се-я Ду-де бе-ло гро-ъ-де,

аⁱ₂ а^v₂

Ле-ле Ду-де, Ду-ди- о-ле

Detailed description: This block contains the musical score for exercise 30. It consists of two staves of music in a 16/8 time signature. The tempo is marked as quarter note = 304. The first staff has lyrics 'Се-я Ду-де бе-ло гро-ъ-де,' with a vocal marking 'а' above the second measure and 'а^v₂' above the fourth measure. The second staff has lyrics 'Ле-ле Ду-де, Ду-ди- о-ле' with vocal markings 'аⁱ₂' above the second measure and 'а^v₂' above the fourth measure. The music features eighth and sixteenth notes with various slurs and accents.

31.

Detailed description: This block contains the musical score for exercise 31, which consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The music is written in a single melodic line across five staves, featuring eighth and sixteenth notes with various slurs and accents. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

32.



33.

