

DE LA CONTINUITÉ DES CHANTS PSALTiques DEPUIS LA SECONDE MOITIÉ DU XVI^e SIÈCLE JUSQU'AU XVIII^e SIÈCLE

Adriana Șirli

L'étude de ces deux siècles et demi de musique psaltique coïncide — à quelques différences chronologiques près — avec les périodes fixées pour l'évolution de la culture roumaine médiévale en général et de l'art en particulier : 1) la première moitié de XVI^e siècle ; 2) le XVII^e siècle en entier et le premier quart du XVIII^e (en l'occurrence, 1713) ; ce qui reste du XVIII^e siècle et les deux premières décades du XIX^e.

Le XVI^e siècle se remarque par son grand essor culturel, et par l'originalité que les créateurs roumains ont manifesté dans tous les domaines : architecture, peinture, sculpture en bois, broderie.

Sur le plan musical religieux l'École de Putna apparaît comme un phénomène unique d'activité créatrice organisée, ayant joui d'une très grande renommée. De récentes recherches en attestent la continuité jusque, pour le moins, aux années 70–80 du XVI^e siècle ; on vient de découvrir à la Bibliothèque universitaire de Leipzig un manuscrit (Ms. Sl. 12) dont les données — filigranes, annotations, style de l'écriture, contenu musical — justifient son attribution à l'école musicale de Putna¹. Ainsi, à l'important document du 6 juillet 1558, d'Alexandru Lăpușneanu, concernant l'activité psaltique en Moldavie, s'ajoute un autre, musical, qui confirme les suppositions plus anciennes des chercheurs roumains sur la continuité de cette école. Les annotations figurant sur les premières feuilles du manuscrit de Leipzig attestent sa conservation en Moldavie tout au moins jusqu'en 1629 (si l'on ne tient pas compte aussi d'une autre date, isolée, 7166 = 1658) : « *ЕЛ<т>ТѢ 7137 (= 1629) М<ѣ>С<ѣ>ЦА ГЕНШар<іѣ> 19 ...* »².

Nous pouvons donc supposer que le manuscrit a été, durant tout ce temps, dans la possession des chantres moldaves qui s'en sont effectivement servi. Nous nous basons aussi sur le fait que Putna a été non seulement une fameuse école de chantres, mais aussi un fournisseur de livres — ce qui arrive couramment, par ailleurs, quand il s'agit de centres culturels importants — faisant des dons de manuscrits ou les prêtant pour être copiés³.

Le fait que à Putna il y avait des chantres qui étaient en même temps compositeurs, maîtres de musique et copistes — les manuscrits appartenant à cette école

semblent avoir été exécutés tous par des copistes différents⁴ —, et que son art était propagé par voie orale et écrite, accroît sa sphère virtuelle d'influence, en attendant que son contour soit précisé par les manuscrits qui, de toute évidence, seront encore découverts.

Les documents existants à l'heure actuelle limitent nos connaissances en ce domaine au Nord de la Moldavie. L'absence de manuscrits psaltiques de la seconde moitié du XVI^e siècle nous empêche de connaître le phénomène dans toute sa complexité, de même que nous ne pouvons savoir s'il y a eu aussi d'autres manifestations sur le plan de la composition, ainsi que nous pouvons en déduire des manuscrits de Putna. Il n'y a que d'allusions sporadiques, dans divers documents historiques, sur l'existence de quelques bons chantres et d'« habiles maîtres de chant » dans les grands centres culturels et aux cours princières⁵ ; cependant, la soif de culture et surtout les réalisations de plusieurs voivodes en ce domaine nous permettent de croire que la musique psaltique a gardé la place qui lui revenait et que seul le caractère périssable — naturel ou forcé, selon les circonstances — de cet art a été cause de ce qu'il ait occupé dans les études de spécialité effectuées jusqu'à ce jour une place périphérique.

La lettre de Alexandru Lăpușneanu est une confirmation du fait que la musique se trouvait, à côté des autres arts, dans l'attention directe des voivodes. Mais elle

met aussi en lumière un autre aspect, souverainement important, celui notamment des langues pour le culte : le grec et le slavons. Nous insistons expressément sur ce fait, d'autant plus qu'aucune des études d'art ou de littérature médiévale n'y a prêté attention. À la même période (le XV^e et le XVI^e siècles) où en Valachie et en Moldavie on menait une intense activité en copiant des textes en slavons, l'École de Putna donnait les fameux manuscrits psaltiques aux textes, pour la plupart (environ 90 %), en grec⁶ et le reste seulement en médiobulgare. Le texte grec des manuscrits de Putna pourrait apparaître comme un fait fortuit ou comme une tradition locale. Néanmoins, l'absence des manuscrits psaltiques slavons n'étant pas une particularité de la culture musicale roumaine, mais presque en égale mesure aussi des peuples slaves voisins⁷, nous inclinons à croire que la musique byzantine a, en quelques sorte, suivi une autre trajectoire dans son évolution — par rapport à la littérature religieuse — en maintenant les textes grecs. Pour le moment nous ne disposons pas d'un nombre plus grand de documents à l'appui de notre hypothèse, mais même ceux qui existent — dans la mesure où le service religieux était d'une pratique généralisée et où le chant psaltique était indispensable au rituel — mettent en une autre lumière le qualificatif de « slavonisme culturel » appliqué à l'ensemble de la culture roumaine ancienne. La prédominance de la langue slavone dans les textes littéraires et ecclésiastiques (dans leur grande majorité d'après des modèles byzantins), et du grec ancien dans les manuscrits psaltiques, quelle qu'ait été la raison qui a rendu cette coexistence possible, confirme une fois de plus le fait que pour les peuples du Sud-Est européen la culture d'essence byzantine constituait un fonds spirituel commun — son contenu religieux lui conférant un caractère unificateur accru — dont ces peuples pouvaient s'inspirer « sans aucune restriction déterminée par des sentiments nationaux »⁸.

Pour ce qui est de la Valachie et de la Transylvanie, nous ne disposons jusqu'à présent ni de manuscrits musicaux, ni d'autres documents qui puissent attester d'une façon directe la continuité des chansons psaltiques.

En Valachie l'art de cette seconde moitié de siècle sera dépourvu de l'aide accordée jadis par les voïvodes et les grands féodaux valaques, puisque le but qu'ils s'étaient assigné, l'organisation d'une croisade anti-ottomane, en vue de laquelle on avait déclenché toute cette propagande religieuse, avait disparu. Dépourvu aussi des ressources matérielles nécessaires, l'art de la Valachie abandonnera l'ancienne ligne qui tendait au faste métropolitain — et qui convenait aux chefs victorieux des croisades — s'efforçant, en cette période davantage que par le passé, de trouver un « style » propre, relié à ce qui était traditionnel dans l'art valaque⁹.

Au-delà des caractéristiques qui confèrent de l'unité à l'art valaque il y eut aussi — ainsi que de récentes études nous le révèlent — certains prêts dus soit à « un moment de maximum de réceptivité pour la culture serbe de nuance athonite », soit à une nette orientation grecque-lévantine ou à l'influence moldave¹⁰. Néanmoins, ces prêts n'ont pas empêché la poursuite — dans un esprit traditionnel autochtone — d'activités artistiques naguère plus riches, ce qui nous permet de supposer que la musique psaltique non plus n'a pas été absente des préoccupations artistiques de Valachie. Il est fort probable que l'activité des copistes ait diminué en intensité, que le nombre des manuscrits entrés dans le pays ait baissé, mais ceux déjà existants avaient dû être conservés, pour la plupart, comme des objets de grand prix.

En Transylvanie, la situation des Roumains ne leur a pas permis d'avoir, jusqu'en 1572, un métropolite officiellement reconnu (Michel le Brave étant pratiquement considéré comme le fondateur de la métropolie orthodoxe de cette province). Eftimie, consacré par le patriarche de Pécs, en Serbie, est le premier prélat auquel on a accordé « le droit de diriger au point de vue religieux les Roumains de toute la Transylvanie et des parties de la Hongrie »¹¹. Les circonstances où s'est déroulée l'activité religieuse des Roumains de Transylvanie furent — en raison des continuelles pressions exercées par le pouvoir sur le clergé orthodoxe ainsi que sur le peuple — particulièrement dures. Les princes de la Transylvanie ont essayé par tous les moyens de les convertir au catholicisme ; les Saxons voulaient les gagner au luthéranisme. Bien qu'on n'ait

pas épargné les efforts en vue de convertir les Roumains, le but final devant être leur dénationalisation, le résultat a été tout à fait insignifiant. Ce qui contribua à maintenir les Roumains fidèles à la religion du pays fut — selon P. P. Panaitescu — « non pas une administration ecclésiastique unitaire, plus vulnérable aux coups du pouvoir catholique, mais les autonomies locales qui étaient plus puissantes que le pouvoir féodal » et « les villes qui jouissaient de libertés municipales »¹².

On connaît, en général, les essais entrepris sur le plan musical dans le but de convertir les Roumains¹³, tant par la propagande calvine que par celle luthérienne mais on ne sait rien encore de la façon de réagir de l'église orthodoxe. Nous nous demandons en quelle mesure, le fait même que les évêques transylvains consacrés à Tirgoviște et à Suceava, ou bien les érudits venus des pays roumains apportaient avec eux des manuscrits, afin d'augmenter le nombre de ceux déjà existants en Transylvanie, était suffisant pour faire face à des mesures officielles visant toute la masse de la population roumaine. Comme il n'y avait pas, par la force des choses, une organisation ecclésiastique unitaire et que, d'autre part, des mesures promptes et à effet général s'imposaient, la musique psaltique a circulé, selon toutes probabilités, surtout par voie orale, suivant certaines traditions locales ou instaurant d'autres nouvelles, mais gardant, de toute évidence, l'essence byzantine et par là son caractère unitaire.



La période comprenant le XVII^e siècle en entier et les deux premières décades du XVIII^e représente un essor culturel sans précédent dans les pays roumains. Le XVII^e siècle apporta une intensification, tout d'abord, des relations entre les principautés et l'Orient hellénique, sur le plan culturel ces relations représentant une étape positive et une tentative consciente de modernisation.

En Valachie, les voïvodes nommés avec l'appui de la Porte — mesure en train de devenir de plus en plus fréquente et obligatoire —, que personne ne désirait, s'entouraient de quelques favoris grecs ou « grécisés », auxquels ils accordaient leur protection ainsi que de nombreux avantages au détriment des boïards autoch-

tones, plus nombreux. Il va de soi que l'opposition permanente entre les deux factions n'a pas laissé, pendant de longues décennies, le loisir nécessaire à des préoccupations soutenues sur le plan artistique. Ce loisir viendra avec le long et relativement paisible règne de Matei Basarab (1632 — 1654). En tant que représentant des boïards autochtones, Matei Basarab allait instaurer le « régime nobiliaire », c'est-à-dire une politique favorable aux intérêts de cette classe et dans laquelle tout le monde voyait un retour aux temps, entrés dans la légende — de Radu cel Mare, voire de Neagoe Basarab. Voulant donner au pays une force politique agrandie et une culture supérieure, le voïvode valaque initia un vaste programme de réorganisation de l'État, dans le cadre duquel l'Église détenait, comme autrefois, le double rôle d'allié politique et de facteur de culture.

Malgré les essais — à travers une activité de traduction et d'impression — de ressusciter la culture slavone, et quoique la langue slavone était encore employée dans la chancellerie princière et dans l'Église, la tendance s'avère anachronique à une époque où les peuples slaves des Balkans, tenus sous le joug ottoman, « n'avaient donné depuis longtemps que très peu de chose dans le domaine de la création artistique »¹⁴. À la mort du métropolitain Grigorie, lequel avait encouragé une érudition slavone importée de Kiev, sa place sera prise par Teofil Bistrițeanul, « patron des calligraphes <et> l'un des premiers promoteurs de la langue roumaine dans l'église »¹⁵. Une autre tendance, donc, alimentée aussi par la large diffusion des traductions et des livres imprimés dans la langue du peuple, allait se faire de plus en plus sentie, imposant cette langue jusque dans l'église métropolitaine valaque. Le remplacement du slavon par le roumain est un phénomène général en cette période ; mais si en ce qui concerne les écrits littéraires ou la langue de la chancellerie cette substitution s'imposait absolument, étant considérée comme allant de soi, les choses se passèrent autrement dans le cas de l'Église, où il s'avéra difficile de passer outre le préjugé du caractère sacré des deux langues de culte (le grec et le slavon)¹⁶. Nonobstant, des facteurs tenant de la conjoncture ainsi que la beauté en soi de la langue roumaine et sa musicalité finirent

par l'imposer, à côté du grec, même dans le chant psaltique. Il y a la confirmation de Paul d'Alep, des années 1653 — 1658, qu'à la métropole de Tirgovîste et à la cour voïvodale on pratiquait le chant antiphonique, en grec et en roumain¹⁷.

Matei Basarab, loin de s'entourer de conseillers grecs, chercha, par contre, à limiter l'influence de ceux qui se trouvaient dans le pays à leur efficience sur le plan culturel. Le nombre des érudits grecs, surtout cléricaux, de Valachie diminue sous son règne aussi en raison des mesures prises dans la question des monastères « consacrés » au Mont Athos ; il en reste pourtant assez, et parmi eux il y en a qui à cause de leur érudition seront très en honneur chez ce voïvode amateur de culture, — tel ce Meletie (qui lui avait conseillé d'imprimer des ouvrages pour toute la Péninsule Balkanique), excellent connaisseur du grec ancien et du slavon et qui fut élevé aux plus hauts rangs de la hiérarchie. L'appui permanent accordé par Matei Basarab à la vie culturelle se reflète avec prégnance aussi à travers l'existence en ce temps à Tirgovîste d'un cercle académique attesté en 1650 par le moine russe Arsène Soukhanov. Ce cercle d'érudits de nationalités diverses, préoccupé de philosophie et de culture, « a réussi à polariser l'intérêt de tout le Sud-Est européen »¹⁸. Ses membres avaient accès à la bibliothèque métropolitaine où ils trouvaient des livres venus de tous les pays orthodoxes : de Russie, du Mont Athos ainsi que de tous les pays de l'Europe occidentale. Le cercle académique de Tirgovîste a été presque contemporain avec les premières académies d'Occident et « l'activité ultérieure de certains de ses membres atteste le rôle de ce véritable précurseur de l'Académie Roumaine dans la cristallisation et dans la continuité de la synthèse culturelle représentée par le phénomène "Byzance après Byzance" »¹⁹. Après la mort de Matei Basarab les conflits entre les deux partis de boïards rivaux reprennent — ce qui attire inévitablement l'immixtion toujours plus accentuée de la Porte — et l'essor culturel si généralement manifesté entre dans une période de stagnation. Ce n'est qu'au temps de Șerban Cantacuzino (1678—1688) que l'activité culturelle sera reprise, mais cette fois elle sera orientée vers l'assimilation d'influences à la fois orientales et

occidentales, qui se croisaient dans le milieu constantinopolitain avec lequel le prince était en relations étroites.

En suivant la voie ouverte par son prédécesseur (Șerban Cantacuzino), Constantin Brâncoveanu (1688 — 1716) donnera une nouvelle impulsion à la culture du pays et reprendra la politique de patronage religieux à des proportions encore plus vastes ; de son temps, les aides et les subventions envoyées aux institutions religieuses en dehors des frontières atteignent des chiffres jamais encore enregistrés, tandis que le nombre des livres en langue grecque — langue de culture de tout l'Orient orthodoxe — issus des presses valaques est de plus en plus élevé. Ainsi, la ligne suivie par Matei Basarab, vers une culture « unitairement roumaine » — ainsi que l'appelle Emil Lăzărescu — est à présent, en cette conjoncture politique, abandonnée en faveur d'une culture éclectique comme l'était celle provenant du milieu constantinopolitain. « Si malgré tout, en cette époque, se développera un art valaque unitaire, en dépit de la diversité des éléments qu'il était arrivé à utiliser, et si cet art survivra aux conditions historiques qui l'ont engendré, cela est dû au fait que toutes les influences nouvelles se greffaient sur un fond traditionnel ayant de profondes racines dans l'expérience des siècles précédents et qui avait joui d'une large diffusion et d'une totale assimilation à « l'époque de Matei Basarab »²⁰.

À l'instar de la Valachie, la Moldavie traverse au début du XVII^e siècle une période de profonds troubles politiques causés par les brefs et orageux règnes imposés au pays avec l'appui de la Porte. Sur le plan culturel se remarque l'activité du dernier représentant de l'érudition en langue slavone, Anastasie Crimca. D'autre part, le courant de plus en plus fort de la culture de l'Orient grec est constamment encouragé, surtout par les Grecs, pour la plupart cléricaux, siégeant au pays. Mais c'est seulement avec l'avènement de Vasile Lupu (1634 — 1653) au trône de la Moldavie que sera inaugurée l'étape de grand essor culturel. En effet rapporté à la même période en Valachie, l'art moldave apparaît plus complexe, en raison de la variété des tendances qu'il englobe : orientales et occidentales, laïques et religieuses, le tout greffée sur un style autochtone qui s'était formé dans

ses lignes essentielles cent-cinquante ans auparavant. Sous le règne de Vasile Lupu s'élèvent en Moldavie des édifices religieux d'une richesse et d'une élégance sans précédent ; un intérêt particulier est accordé à l'enseignement. L'École princière, d'après le modèle de celle de Kiev, où l'enseignement se fait en slavon et en grec, prépare des cadres autochtones qualifiés, entre autres aussi dans le domaine de la musique psaltique. Dans le programme prévu pour la formation culturelle du clergé, action dans laquelle le voïvode fut aidé par les métropolites Varlaam et, surtout, Dosoftei, une attention particulière avait été accordée aux traductions et à l'impression d'ouvrages en langue roumaine. Par ailleurs, la langue roumaine, de plus en plus présente dans les inscriptions votives, les épitaphes princiers, les documents officiels, était parvenue à cette époque à substituer aussi les textes slavons des chants psaltiques antiphoniques. De même qu'en Valachie — nous dit à plusieurs reprises Paul d'Alep — on pratiquait en Moldavie aussi le chant antiphonique, en grec dans l'abside de droite et en roumain dans l'abside de gauche ²¹.

En raison du climat novateur qu'il instaure au pays, des réalisations humanistes de son époque, Vasile Lupu a été considéré tant sous le rapport culturel < ... > que sous celui religieux < ... > l'une des figures les plus importantes de tout notre passé » ²². D'autre part, à cause de sa politique à l'égard de l'Orient orthodoxe qui consistait à consacrer au Mont Athos les édifices moldaves, à cause des riches dons qu'il fit à ces monastères et des immenses sommes d'argent avec lesquelles il avait payé les dettes des patriarchats d'Orient ou celles de l'Athos envers la Porte, il a été considéré « l'unique défenseur et l'unique gloire, la joie de la nation grecque » ²³. Sur le plan religieux, la Moldavie était sous l'influence directe des moines grecs établis dans les monastères consacrés à l'Athos et des cléricaux venus pour y chercher des aides en argent ou bien — alarmés par la propagande catholique — accourus pour s'assurer de la loyauté des sujets. Après Vasile Lupu, par l'avènement au trône de voïvodes philogrecs, cette orientation culturelle générale sera maintenue, même si certaines influences inhérentes, parfois encouragées par des conjonctures politiques, ne resteront pas étrangères à l'art moldave.

Le XVII^e siècle transylvain nous met en présence d'une propagande croissante pour la conversion des Roumains, exercée d'une part en faveur des confessions protestantes (en premier lieu du calvinisme), d'autre part en faveur de la doctrine catholique, la victoire revenant à cette dernière par suite de l'ainsi nommée Union avec Rome. Au cours de cette période de temps on prend, lors des conciles, plusieurs décisions visant à diriger le clergé dans le sens calvin, lesquelles ne seront toutefois que sporadiquement respectées. Les préceptes calvins apportaient maintes vues avancées, en faisant promouvoir la langue roumaine, en écartant les superstitions, mais le but politique poursuivi, sur lequel les Roumains ne se trompaient pas, fit que le peuple et une bonne partie de clergé s'opposassent avec obstination aux nouveaux ordres. Grâce à l'arrivée dans le siège métropolitain de Ghenadie Brad et plus tard de Sava Brancovici — ce dernier étant un grand personnage politique et ecclésiastique —, grâce à leurs réalisations sur le plan culturel, religieux et administratif, grâce aux relations serrées avec les pays orthodoxes, est consolidée l'unité religieuse des Roumains. Les mesures prises par le gouvernement ainsi que par quelques nobles, d'imprimer et de diffuser des livres de propagande religieuse en roumain ; la création d'écoles pour les enfants roumains, avec la même orientation dans le programme d'enseignement (qui prévoyait aussi des chants adéquats) ; le fait d'imposer aux prêtres roumains certains livres pour les offices eurent pour effet la conversion d'une partie de la population mais aussi l'adoption de mesures innovatrices dans les églises orthodoxes. Ainsi, les métropolites aussi bien que les supérieurs des couvents et les moines orthodoxes tinrent compte de la nécessité d'officier dans la langue du peuple, faisant venir des Principautés les traductions, particulièrement celles d'après des sources grecques, qui avaient été effectuées en ce temps. Deux sources de narration de l'époque, celle appartenant au Syrien orthodoxe Paul d'Alep et celle au Turc mahométan Evlia Celebi, contiennent de brèves références à l'Église des Roumains transylvains. Le premier note que sous la juridiction du métropolitain de la Moldavie il y a aussi deux évêchés de Hongrie — les évêchés transylvains — « avec huit cent prêtres ». Evlia

Celebi fait des considérations sur les édifices proprement dits, en donnant même parfois le chiffre des églises et des monastères de différentes villes visitées.

Significative, non seulement pour cette période « d'anarchie religieuse » mais aussi pour tout le passé religieux des Transylvains, nous a semblé la condition mise par les Roumains se trouvant devant l'imminence de l'Union : « ainsi nous nous unissons et nous nous reconnaissons être les membres de la Sainte église catholique de Rome, à cette condition toutefois que nous puissions garder pour nous et pour notre descendance les coutumes de l'église orthodoxe d'Orient. Avec toutes les cérémonies, les fêtes, les jeunes, *que nous soyons libres de les pratiquer aussi dorénavant tels qu'ils étaient jusqu'à présent* <notre soulignement> »²⁴.

Le fait que les Roumains orthodoxes de l'Empire d'Autriche-Hongrie passèrent, par suite de l'Union de 1701, sous l'obédience de l'église serbe constituera la principale cause de la différenciation croissante des chants psaltiques, par rapport aux pays roumains.

La période que nous avons essayé d'esquisser en grandes lignes est représentée sur le plan musical ecclésiastique par moins de trente manuscrits, grecs, dont on ignore combien ont été copiés dans les pays roumains et combien ont été apportés, et surtout quand. Dès le début il convient de souligner que la notation spécifique pour la musique psaltique — l'écriture neumatique byzantine — a imposé la diffusion de cette musique, jusqu'au XIX^e siècle y compris, sous forme de manuscrits²⁵. Ceci explique en grande mesure le nombre réduit d'exemplaires, surtout d'exemplaires anciens, c'est-à-dire appartenant aux XVI^e et XVII^e siècles. Cependant, cette forme de présentation spécifique n'est pas dépourvue d'avantages, les manuscrits représentant pour le chercheur de nos jours de véritables trésors d'art, à cause de l'élégance de l'écriture et de l'ornementation, ainsi que de précieuses sources d'information, grâce aux annotations qu'ils contiennent. Une autre particularité des manuscrits psaltiques est leur typologie. Ainsi, les manuscrits contiennent en général soit des chants avec des fonctions spécifiques ou faisant partie de la même catégorie musicale (Sticherarium — stichères, Hirmologion — hir-

mi), soit des chants destinés à une certaine période de l'année ecclésiastique (Octoëchos, Triodion, Pentekostarion). Cependant, il arrive souvent, pour des raisons d'ordre pratique, que les manuscrits psaltiques soient de beaucoup plus volumineux, comprenant par exemple : une propédie (partie théorique) — un anastasi-mataire — un liturgiaire — un théotokion.

Le plus ancien des manuscrits de la période à laquelle nous nous référons, se trouvant dans les bibliothèques publiques roumaines, est un splendide exemplaire d'Anastasimataire-Sticherarium, avec propédie, datant de 1624 et qui fut écrit de la « main <de> Jacob, archiprêtre de la métropole de l'Oungrovlachie »²⁶. La grande majorité des autres date de la fin du XVII^e siècle ou au début du XVIII^e. Tous ces manuscrits ont pour trait commun tout d'abord la notation koukouzélienne²⁷, ou koukouzélienne de transition, en fonction de laquelle ils ont pu être, pour la plupart, encadrés dans l'époque. Un autre trait qui confère de l'unité au groupe est le fait qu'aux mêmes catégories de chants correspondent, dans la grande majorité des cas, les mêmes auteurs, les mêmes mélurges²⁸. À propos de cela et du problème de beaucoup plus vaste de la continuité des chants, nous mentionnons que les manuscrits psaltiques des époques plus rapprochées n'incluent pas seulement les créations contemporaines des copistes, « nouvelles » et exprimant éventuellement la « mode » de leurs temps, mais de préférence — en fonction aussi du type du manuscrit — plusieurs créations, anciennes et très anciennes, appartenant à un Jean Damascène (VIII^e siècle), Jean Glikys (XIII^e siècle), Jean Koukouzélès (XIV^e siècle) et d'autres. L'explication du fait réside d'une part dans le caractère sacré attribué aux créations psaltiques adoptées par l'Église et, d'autre part, dans la nécessité d'une unité de toutes les manifestations spirituelles religieuses des peuples orthodoxes. C'est précisément dans cette tendance d'uniformisation des chants que l'on peut distinguer aussi les différentes options dans les manuscrits que nous avons à disposition. Ainsi, les chants appelés *kekragariae* (appels), sur les huit échos, sont ceux attribués à Jean Damascène, dans presque tous les manuscrits où ils sont inclus ; les *éotinales* (les 11 stichères de l'Évangile) figurent sur-

tout dans la forme mélodique donnée par Jean Glikys ; certains stichères (comme ceux de la Résurrection) apparaissent le plus souvent dans la variante de Manuel Chrysaphis ou Crysaphe le Nouveau. Les stichères de l'année ecclésiastique dans la variante de Gherman de la Nouvelle Patras figurent de plus en plus souvent dans les manuscrits psaltiques de cette période et de celle qui suit.

Afin de démontrer en pratique la continuité des chants psaltiques dans les pays roumains, nous avons choisi le kontakion Τῇ ὑπερμάχῳ στρατιῶ²⁹, qui fait partie de l'*Hymne Acatiste* dédié à la Mère de Dieu. Les autres 24 strophes de l'hymne — qui pendant l'office ne sont plus chantées mais récitées — ont trouvé une large repré-

sentation dans l'art roumain, dans les programmes iconographiques des édifices religieux. Le kontakion Τῇ ὑπερμάχῳ στρατιῶ appartenant à Jean Kladas figure tant dans les manuscrits de Putna — dans six d'entre eux — que dans le manuscrit de 1624 (et dans d'autres manuscrits des XVII^e et XVIII^e siècles). *Psaltichia rumânească* (Le Psautier roumain) de 1713 n'inclut pas cette variante mélodique mais une autre plus récente, que l'auteur a probablement trouvée dans les manuscrits datant d'autour de 1700 et qui sera reprise dans presque tous les manuscrits gréco-roumains et roumains rédigés chez nous. Nous en donnerons un bref fragment, consistant uniquement des lignes mélodiques des deux premières sources :

Mrea Dragomirna
Ms. 1886 / 797
f. 66^r

Ms. gr. 1096
f. 229^r BARS

Ms. 1886 / 797

Ms. gr. 1096
BARS

Exemple 1*

Cette variante du kontakion, qui est un chant antiphonique dans le style stichérique, peut être structurée en trois parties : la première partie expose dans une forme quasi syllabique deux phrases mélodiques construites sur le premier vers, répété, de la poésie ; elle présente la structure tétracordale-pentacordale du VIII^e échos (*do*¹—*fa*¹—*do*²). Ainsi s'expliquent aussi

les cadences sur *fa*¹ et aussi l'apparition de la phtora du III^e échos authentique $\overset{\circ}{\underset{\circ}{\text{b}}}$, qui indique d'un côté la forme de l'échelle et, de l'autre, la quarte parfaite *fa*—*si*, spécifique aux modes plagaux, de celle-ci. La partie médiane est mélismatique (dans le style papadique), de grandes proportions, les quatre vers de cette forme poétique y apparaissant clairement délimités par des cadences. Au point de vue modal, l'échos appelé *leghetos* (ayant pour caractéristique la quinte *mi*—*si*) fait la

* Les transcriptions des exemples : 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9 appartiennent à l'auteur.

transition vers une autre forme sous laquelle peut se présenter le VIII^e échos, celle pentacordale-tétracordale, *do*¹—*sol*¹—*do*². De même, l'apparition de la phtora / sur *fa*¹ et *do*² signifie que les passages respectifs doivent être interprétés avec l'intonation du chromatique *nénanô*. Quant à la ligne mélodique, celle-ci — quoique expressive et intéressante — trahit néanmoins l'archaïque par le dessin d'une forme légèrement ambiguë où des progressions mêlées à des motifs mélodiques ne se succèdent pas selon un « programme » strict et ne gardent pas non plus intacte leur forme. Cependant, les principales cadences reviennent aux débuts des phrases,

témoignant d'une surveillance et d'une maîtrise attentive de la forme. Les différences entre les manuscrits qui contiennent cette variante mélodique — différences qui, du reste, ne sont pas essentielles et ne modifient pas la structure formelle — se remarquent surtout dans cette partie médiane, où se fait jour une plus grande liberté de manifestation de l'imagination créatrice, permettant certaines « licences ». Le final du kontakion est constitué d'un seule phrase mélodique (correspondant à la dernière phrase poétique), où revient le style quasi syllabique de la première partie, tout en étant gardée la structure *do*¹—*sol*¹—*do*² de la partie médiane.

Τη υπερμαχω στρατιῶ

Ms. 1886 / 797

Ms. gr. 1096

Ms. 1886 / 797

Ms. gr. 1095

Ms. gr. 1093

Ms. gr. 1096

Ε

Exemple 2

C'est à présent qu'apparaît l'échelle toute entière de l'échos, portée en un enchaînement de quinte-quarte qui souligne le point culminant du kontakion et son message poétique : « Réjouis-toi, mariée restée vierge ! ». Les cadences se font sur les degrés IV (*fa*), III (*mi*), II (*re*), VI (*la*), I (*do*), V (*sol*), chacun d'eux prenant plus de poids par rapport aux autres en fonction de la structure acquise par l'échos sur le parcours de la mélodie. Ce qu'il faut remarquer, comme une caractéristique générale des manuscrits psaltiques anciens des XIV^e — XVI^e siècles, est le fait que, en général, les cadences intérieures, secondaires, ne sont pas marquées par des signes de durée (T ; \bar{n} ; $\bar{\pi}$;). À partir du XVII^e siècle, les exemplaires mettent en lumière une notation beaucoup plus riche — témoignant d'une préoccupation spéciale — dans le sens qu'on a précisé les cadences, par des martyries, les ornements, par des signes adéquats, et les durées des sons. De même, les chants présentent sur leur parcours des phthorai de plus en plus nombreuses, placées en général dans le but de chromatiser certains fragments mélodiques mais aussi pour préciser certaines inflexions modulatrices.

Les manuscrits du XVII^e siècle et du début du XVIII^e proviennent, en proportions presque égales, des monastères roumains et de ceux de l'Orient orthodoxe. Ceux de la dernière catégorie sont venus dans les pays roumains soit par des commandes spéciales, soit apportées, en signe de reconnaissance pour la générosité proverbiale des voïvodes et des boïards roumains, par les cléricaux grecs. Les manuscrits, aussi restreint qu'il soit le nombre de ceux qui nous restent, mettent en lumière la circulation des chants psaltiques sur une importante aire géographique : le Mont Athos, Kastoria, les pays roumains, la Russie. C'est ainsi que fut assurée — certaines traditions locales existant, naturellement, sur le plan général musical — l'unité dans le temps et dans l'espace des chants byzantins. Une preuve en ce sens nous est fournie par le journal de voyage, déjà mentionné, de Paul d'Alep. Accompagnant son père, le patriarche Macaire d'Antiochie, lui-même archidiaacre et secrétaire patriarchal, Paul d'Alep a laissé d'amples descriptions, agrémentées d'observations relatives aux offices religieux auxquels il avait assisté dans les pays roumains. Ayant connu les grands centres

orthodoxes de l'Orient, il fera souvent des comparaisons concernant les pratiques liturgiques, non seulement entre les deux principautés mais aussi avec ces centres. Dans les descriptions des offices, Paul d'Alep inclut le plus souvent aussi les titres des prières et des chants, en observant qu'ils étaient faits « selon la coutume » ou bien « comme dans tous les pays chrétiens ». C'est toujours lui qui remarque l'introduction dans les chants antiphoniques, en Valachie aussi bien qu'en Moldavie, de la langue roumaine. Quant à l'interprétation des chants, il souligne plus d'une fois la virtuosité des chantres, qui remuaient les cœurs et bouleversaient les âmes. Les observations d'un spécialiste en la matière, tel qu'était Paul d'Alep, témoignent oculaire des faits décrits, mettent en évidence aussi clairement que possible l'unité du rituel et de la musique psaltique byzantine dans les principautés, ainsi que leur concordance absolue avec la pratique constantino-politaine.

Des manuscrits psaltiques avec un contenu musical identique à ceux de chez nous ont circulé aussi dans les pays voisins : chez les Bulgares, les Russes et les Ruthènes. Le fait que les Roumains de Transylvanie ont maintenu dans cette période aussi les relations avec l'Église des principautés, l'unité de langue et de foi — où se concrétisait pour le moment le rêve d'unité nationale réelle — de la grande majorité de la population roumaine de cette province, tout cela vient à l'appui de l'affirmation que les mêmes manuscrits, les mêmes chants ont circulé aussi en Transylvanie « du moins dans les monastères orthodoxes qui ne seront supprimés que dans la seconde moitié »³⁰ du XVIII^e siècle. Jusqu'à présent on n'a pas encore trouvé en Transylvanie des manuscrits psaltiques du XVII^e siècle, sur la base desquels on puisse directement suivre la circulation des chants. L'analyse effectuée par Gheorghe Ciobanu sur la musique psaltique à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle — qui donne une interprétation propre aux variantes « locales » enregistrées et à leur « filiation » serbe — a établi comme point de départ du phénomène enregistré le moment qui suivit de près l'union avec Rome, lorsque les Roumains orthodoxes ont passé sous la juridiction de la métropole de Carlowitz³¹.

À partir de la seconde moitié du XVII^e siècle apparaissent dans l'Orient orthodoxe les germes des renouvellements et des transformations en musique (psaltique) qui évolueront sur le parcours de tout le XVIII^e siècle et qui affecteront finalement le système musical dans sa structure même. Pour le moment, dans la période à laquelle nous venons de nous référer, les tendances se manifestent vers une individualisation plus prononcée en ce qui concerne l'invention en matière de composition, vers une plus grande diversité mélodique (qui peut être remarquée aussi dans la partie finale de l'exemple de plus haut); de même, une notation plus riche, manifestée dans les catégories des signes rythmiques et ornementaux, témoignant de l'importance particulière qui leur était accordée non seulement sur le plan expressif de l'interprétation mais aussi en vue d'une certaine rigueur de la notation. D'autre part, l'influence de la musique orientale avec ses nombreuses échelles chromatiques (manifestée tout d'abord dans la musique laïque urbaine) s'exercera toujours davantage sur la musique ecclésiastique aussi, étant peu à peu assimilée et en fin de compte légiférée.

Les pays roumains ne furent étrangers à aucun de ces phénomènes, d'autant plus en cette époque d'ample manifestation, dans la vie musicale surtout, de l'influence grecque orientale. Étant donné l'intensification de cette influence, on pouvait s'attendre à ce que tout essai d'émancipation sur le plan religieux, faisant preuve d'une autre orientation (comme fut celle du moine Ghervasie de Putna, lequel au cours du dernier quart du XVII^e siècle, transposait des chants de la notation neumatique dans celle linéaire)³² soit repoussé. Néanmoins, l'église souveraine de Constantinople, parvenue à un grand pouvoir politique et orientée, pour le moment, à un humanisme religieux à caractère conciliant, consentira, avec diplomatie, à ce qui était déjà un fait accompli : l'introduction de la langue roumaine dans l'office et les chants. Nous ne pouvons pas encore savoir en quelle mesure cette pratique, existante du temps de Matei Basarab et Vasile Lupu, a pu s'étendre dans les conditions où un nombreux clergé grec déployait son activité dans les principautés, où des académies grecques venaient d'être fondées, où un nombre toujours plus grand de livres en

grec étaient imprimés, où le pouvoir économique et politique des Grecs séjournant ici était en ascension. Sous Dimitrie Cantemir il était encore courant, selon une coutume datant de l'époque de Vasile Lupu, de chanter dans l'église de la cour en grec et en roumain (tandis qu'à la métropole la moitié de la liturgie était officinée en grec et l'autre moitié en slavon)³³; d'autre part, nous connaissons les livres à contenu religieux imprimés en roumain ainsi que l'évolution générale de la culture roumaine en cette direction. En Valachie, cette tendance s'accroît sous Constantin Brâncoveanu, si bien que en 1710, on officie pour la première fois la liturgie d'un bout à l'autre en roumain. Trois ans plus tard, l'effort d'un moine de la métropole, Filotei sin Agâi Jipei, allait être couronné du succès par la parution de *Psaltichia rumânească*, le premier manuscrit psaltique en langue roumaine connu jusqu'à présent. Ce livre représente l'apogée, sur le plan de la musique psaltique, de cette époque d'accumulations progressives et de réalisations d'ordre ecclésiastique.



La troisième étape de la division par périodes suivie par nous coïncide avec l'instauration dans les principautés des règnes phanariotes (1711 et 1716). Sur le plan politique et social cette époque ne fut guère favorable aux pays roumains, qui durent subir les nombreux changements de princes imposés par la Porte — chacun de ces changements signifiant d'importantes contributions financières de la part du peuple — et qui furent plusieurs fois le théâtre des luttes entre l'Empire ottoman, d'une part, la Russie et l'Autriche, de l'autre. Du fait que les princes nommés étaient pour la plupart grecs et s'entouraient de favoris de la même nationalité ou du moins de la même orientation politique et que les degrés de la hiérarchie ecclésiastique étaient occupés par des Grecs (à cela s'ajoutant aussi la circonstance que la majorité des monastères étaient consacrés à l'Orient orthodoxe), la connaissance du grec devenait de plus en plus nécessaire. Dans ces conditions politiques et sociales la culture grecque sera encouragée à tel point que vers la fin du siècle son centre se déplacera dans les pays roumains. Parallèlement avec cette orientation centrale se manifestera

aussi une autre, d'opposition à la tendance de « grécisation » par une activité soutenue de traduction, de multiplication — manuscrite ou imprimée — et de rédaction d'une riche littérature laïque et religieuse, non seulement aux fins d'imposer la langue roumaine mais aussi pour acquérir sur le plan culturel des traits originaux nationaux. Pourtant, la langue grecque, langue officielle pour le culte, langue parlée dans les relations sociales et économiques externes, aura, on le sait, — même si pas de façon absolue — l'important rôle de véhiculer la culture européenne et les nouveaux courants progressistes de provenance occidentale.

En Transylvanie, le fait que les Roumains étaient passé sous domination autrichienne n'était pas pour améliorer leur situation sur le plan politique, ni sur celui social, ni même sur le plan culturel. La noblesse locale empiétait sur les droits accordés par l'empereur ; l'union avec Rome n'avait pas apporté aux Roumains sur le plan religieux les droits promis. La majorité de la population et du clergé s'est opposée à cette mesure, suscitant les représailles de la cour de Vienne. La résistance des Roumains de Transylvanie, encouragés aussi par leurs voisins des principautés, s'intensifia à la suite des actions entreprises par quelques moines et archipêtres, voire même par des paysans, atteignant en fin de compte à de véritables mouvements de masse luttant pour rester « dans la loi du pays ». L'opposition à l'union a duré presque six décennies, se terminant par la victoire de l'écrasante majorité de la population, c'est-à-dire de l'orthodoxie. C'est ainsi qu'en 1861 les Roumains de Transylvanie avaient de nouveau des évêques (qui n'étaient pas roumains, il est vrai, mais serbes). La révolte antiféodale de Horia, Cloșca et Crișan, de même que la lutte de résistance sur le plan religieux n'ont pas rétabli dans ses droits la population transylvaine. La seule mesure positive durable a été la création, grâce à l'évêque uni Ioan Inochentie Micu Klein, de plusieurs écoles de différents degrés et l'encouragement, en général, de l'enseignement (y compris ecclésiastique) en Transylvanie.



Le nombre des manuscrits psaltiques conservés datant des XVII^e et XVIII^e siècles s'élève à environ deux cents —

gréco-roumains et roumains — contenant un immense matériel documentaire avec de multiples variantes mélodiques et mettant en lumière des traits musicaux nouveaux. Beaucoup d'entre eux ne présentent pas des différenciations nettes de notation, d'autres — ceux des dernières années du siècle et du début du siècle suivant, quoique là aussi il n'y a pas de règle précise — sont en notation préchrysantique. Pour ce qui est de leur contenu aussi, les manuscrits sont, par comparaison avec ceux du passé, plus volumineux et reçoivent, de ce fait, le nom générique d'*anthologies*. Les annotations faites par les copistes ou bien, au fil des ans, par leurs possesseurs, mettent en lumière les multiples aspects de la façon dont ces chants étaient transmis ; les manuscrits ont circulé dans le cadre du monastère ou d'un endroit à l'autre, étant prêtés pour être copiés ; ils étaient transmis de père en fils ; ils constituaient des livres d'enseignement pour les élèves et certains de ceux-ci les achetaient de leurs maîtres. Enfin, ils ont circulé dans le propre sens du mot, de Kastoria et du Mont Athos ainsi que d'autres centres monastiques orientaux jusque dans les pays roumains. Beaucoup d'entre eux furent copiés chez nous, pour ne plus parler des manuscrits traduits en roumain : celui du moine Filotei (sin Agăi Jipei), avec ses copies, et d'autres, au contenu semblable.

Le contenu musical des manuscrits de cette époque est plus intéressant, étant plus riche et plus varié, comme nous l'avons déjà dit, et constituant de la sorte, en sa totalité, un facteur de référence pour les manuscrits des siècles qui l'encadraient. Les manuscrits du XVIII^e siècle mettent en lumière non seulement l'évolution de la musique en tant que telle ou de certaines pratiques de transmission des modèles, mais aussi l'évolution de la pensée artistique. Ils reflètent en même temps la mentalité millénaire sur le caractère sacré des chants psaltiques et surtout de leur prototype, remontant à des auteurs entrés dans l'histoire de l'Église. Cette conception spécifiquement orthodoxe a rendu possible le maintien de l'« unité » des chants dans le temps et dans l'espace, ainsi qu'en témoignent les manuscrits. La thèse de l'unité, de la continuité de la musique byzantine — acceptée presque unanimement — constitue aussi l'une des idées centrales de l'ouvrage

théorique de Ioan D. Petrescu ³⁴. Elle fut soutenue par de nombreux exemples comparatifs — dont nous allons reproduire un seul—des manuscrits se trouvant dans les plus riches bibliothèques européennes visitées par l'auteur ; six jusqu'à douze lignes

mélodiques parallèles, appartenant à tout autant de manuscrits, témoignent de la puissante tradition grâce à laquelle la ligne mélodique s'est conservée intacte pendant six, voire huit siècles. À cet égard, l'auteur remarquait : « L'étude de

ηχος β̂ Οἶκος του Ευφρανθα

S XIII An f gr 261
f 51^r
Οἶκος του Ευφρανθα 'H

S XIII An f gr 355
f 149^v
Οἶκος του Ευφρανθα 'H

S XII E a II
-XIII Grotta ferr
f 113^v
Οἶκος του Ευφρανθα 'H

S XIII An f gr 270
f 56^v
Οἶκος του Ευφρανθα 'H

S XIV An f gr 265
f 69^v
Οἶκος του Ευφρανθα 'H

S XIII An f gr 264
f 45^r
Οἶκος του Ευφρανθα 'H

S XIV An f gr 1623
f 80^r
Οἶκος του Ευφρανθα 'H

S XIV An f gr 262
f 71^v
Οἶκος του Ευφρανθα 'H

S XIV A1 C 41
f 60^v
Οἶκος του Ευφρανθα 'H

S XV C 42
f 89^v
Οἶκος του Ευφρανθα 'H

S XVII A 12 f 114^v
S1 f 115^r
Οἶκος του Ευφρανθα 'H

S XVIII A3 f 138^r
S1 1816
Οἶκος του Ευφρανθα 'H

Exemple 3

ces manuscrits est plus simple que celle des manuscrits latins (grégoriens — n.n.), car en Orient nous sommes en présence presque d'une identité de la tradition consignée par la notation des scribes. Les quelques adjonctions ou omissions graphiques forment des pratiques personnelles qui ne changent en rien la matérialité de la ligne mélodique »³⁵.

À l'appui de l'affirmation du professeur Ioan D. Petrescu il y a aussi certaines « techniques » (que nous appellerions spécifiques, en pensant à leur finalité) les ainsi nommées « interprétations » (συνθετεντα) ou « embellissements » (καλοπιστεντα) consignés dans les manuscrits grecs des XVII^e et XVIII^e siècles de notre pays, mais aussi dans des manuscrits de beaucoup plus anciens, du XIV^e siècle³⁶. Ces interventions ont été effectuées de règle dans des chants appartenant au style stichérarique et, parmi les variantes mélodiques de chacun d'eux, sur les plus beaux. De même, ces « embellissements » se sont succédé au long des siècles, ayant pour objet la même création, comme dans le cas des kekragariae attribués à Jean Damascène, qui apparaissent dans les manuscrits grecs des XVII^e et

XVIII^e siècles, « embellis », tour à tour, par Jean Glikys (XIII^e siècle), Manuel Chrysaphis (XV^e siècle), Chrysaphe le Nouveau ; ensuite par Petru Lampadarios de Péloponèse (XVIII^e siècle) et Jacob le Protopsalte (XVIII^e siècle).

En comparant les manuscrits, nous observons, dans le cas des trois premiers mélurges, une similitude quasi parfaite des lignes mélodiques ; une confusion des noms est exclue, étant connue la fidélité avec laquelle étaient copiés les manuscrits. Le fait que Jean Glikys, Manuel Chrysaphis et Chrysaphe le Nouveau — par ailleurs fameux pour leurs créations originales — se sont penchés sur ces chants n'y changeant presque rien³⁷ confirme l'intangibilité du prototype, du modèle sacré (du moins jusqu'au XVII^e siècle) et le souci de transmettre aux générations suivantes les trésors de la musique ancienne. Un geste pareil — répété on ne sait combien de fois — a récupéré quelques-uns des chants conservés, dont beaucoup sont indéchiffrables pour le chercheur d'aujourd'hui. Il est en même temps un exemple de conservation inaltérée — au moins pendant quatre siècles (Jean Glikys — Chrysaphe le Nouveau) de la tradition.

« Le commencement, avec l'aide de Dieu, des kekrygariae composés par notre père Jean le Damascène »

Ms. gr. 39 (BARSA), f. 16^r



des kekragariae « embellis par kyr Chrisaphe le protopsalte »

Ms. gr. 661 (BARSA), f. 12^r



Les stichères anastasima « embellis d'après ceux de kyr Chrisaphe le Nouveau, protopsalte »

Ms. gr. 622 (BARSA), f. 10^r



En conformité avec l'esprit novateur qui fait qu'au XVII^e siècle et surtout au XVIII^e soit enregistrée une grande richesse mélodique, les « interprétations » et les « embellissements » ne resteront plus en tant que copies fidèles mais se transformeront en véritables variantes mélodiques. Petru Lampadarios et Jacob le

Protopsalte nous ont laissé de pareils exemples de la manière dont on entendait à l'époque de transmettre les anciens modèles. En gardant intact le début, et pour le reste seulement les caractéristiques générales du mode, on laisse se déployer la ligne mélodique, beaucoup enrichie, dans un ambitus élargi. Les inter-

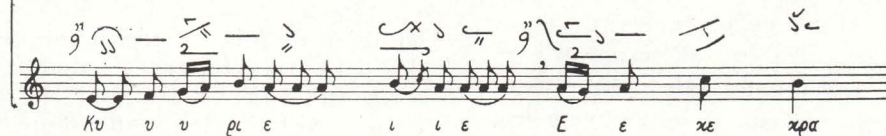
« Les kekragariae, dans l'ordre des échoi, dans l'interprétation de Pierre Lampadarios »

Ms. gr. 39 (BARS), f. 16^r



« D'autres kekragariae, par Jacob le protopsalte de la grande église, interprétés d'après les anciens <mélurges, n.a.> »

Ms. gr. 17476 (BCS), f. 34



Exemple 5

prètes traducteurs respectent le style de composition traditionnel, sans ajouter des phtorai (chromatismes) à leurs variantes mélodiques. Par rapport aux trois premiers « embellissements » qui apparaissent dans les manuscrits en notation koukouzélique, ces deux dernières sont dans la notation de leur époque, préchrysantique. Cependant, l'apparition des nouveaux embellissements n'a pas pour autant supprimé les anciennes des manuscrits antérieurs. L'esprit traditionaliste, conservateur, des serviteurs de l'Église et, d'autre part, la pénétration, naturellement progressive, de l'élément nouveau firent que pendant longtemps encore les manuscrits anciens, attestant une étape dépassée, coexistent avec les nouveaux.

Dans les manuscrits et les impressions musicales du début du XIX^e siècle et même de plus tard, les mêmes kekragariae de Jean Damascène se trouvent en notation nouvelle, chrysantique, avec des « embellissements » attribués toujours à Petru Lampadarios et Jacob le Protopsalte. Ils témoignent d'un niveau évolutif supérieur de la musique psaltique, étant rédigés selon les normes mélodiques et rythmiques de l'époque, tout en laissant transparaître encore — surtout si nous les comparons à la phase intermédiaire —

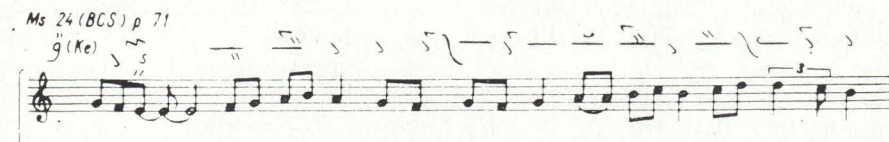
le profil de l'original. Nous sommes placés devant une conception artistique nouvelle ainsi que devant une nouvelle vision sur la tradition. Les trois phases de perpétuation des kekragariae de Jean Damascène représentent l'un des rares exemples, connus jusqu'à ce jour, s'étendant sur onze siècles (VIII — XIX).

Sur la ligne de continuité des chants dans leurs formes traditionnelles s'inscrit aussi le premier psautier roumain: *Psaltichie rumânească* de Filotei sin Agăi Jipei, de 1713. L'*Anastasimataire* qui figure dans son manuscrit appartient au type musical qui comprend aussi les kekragariae de Jean Damascène, probablement embellis par Chrysaphe le Nouveau, ainsi que les stichères de la Résurrection (anastasima) qui portent même cette spécification (les onze stichères de l'Évangile sont composés par Jean Glikys). Par ailleurs, le manuscrit tout entier, comprenant presque tous les chants de l'année ecclésiastique, se remarque par l'ancienneté et la beauté de ses chants. On peut dire que Filotei a inclus les anciens chants dans son livre non seulement parce que étant plus simples il lui était plus facile de les transposer en roumain, mais aussi parce qu'ils étaient déjà consacrés et

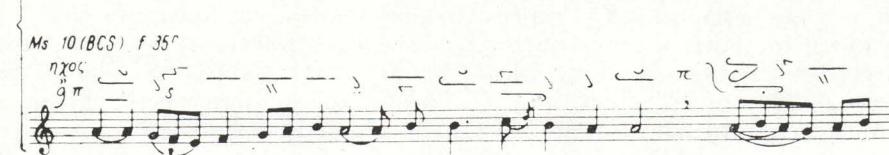
entrés depuis longtemps dans la tradition. Dans cet ordre d'idées, mais d'un angle de perspective élargi, l'*Anastasimataire* du *Psautier roumain* — qui appartient au type musical le plus répandu dans

notre pays, à cette époque (XVII^e — XVIII^e siècles), parmi ceux de sa catégorie, — est significatif aussi pour sa circulation sur une vaste aire géographique.

« Les kekragariae composés, dans l'ordre des êchoi, par Pierre Lampadarios, interprétés d'après les anciens (mélurges, n.a.) »



« Les kekragariae pour être chantés aux veillées funèbres ; composés par Jacob le proto-psalte »



Exemple 6

Les annotations trouvées entre les couvertures des manuscrits nous révèlent que des anastasimataires de ce type ont appartenu : l'un à « Serafim ieromonahul (= moine ordonné prêtre) de Simopetra, 1792, juin 5 », et qui passa par la suite en Moldavie, au monastère Rîșca³⁸ ; un autre, copié en 1770 par Nanos de Kastoria, a été en possession du moine Ioasaf Sikéliote, dans l'Est de l'Anatolie, puis a appartenu à Jean de Paná et à son fils Panaghîs Macris du monastère The-maton, ensuite à Stelianos Macris qui l'a prêté à Dionysos Avgherinos ; enfin, on ignore d'où, il a été acheté par le professeur Ioan D. Petrescu³⁹ ; un autre exemplaire avait été écrit, probablement avant 1792 au monastère Cernica⁴⁰ ; un autre encore, très ressemblant à celui du *Psautier* de Filotei, écrit avant 1745, avait appartenu à Nikolaos/Nikolake, le psalte de l'église Sf. Ioan de Bucarest, puis au prêtre réformé Kismajne György de Abrud, au professeur de langue magyare Szabo Attila de Cluj, entrant finalement, en 1777, en possession du sacristain Gheorghe⁴¹. Un autre exemplaire roumain, copié à la fin du XVIII^e siècle, porte plusieurs annotations témoignant du long circuit parcouru : Hristache de Craiova, Nicolae Muntianovici, curé à Alba-Iulia, Alexandru Popovici sin Popa Ioan de Brașov, Dobre Dăgeratul de Măhci (?)⁴². Enfin, pour clore les exemples, il y a celui rédigé par Akakie ieromonahul, du monas-

tère Căldărușani⁴³, qui comprend « tous les stichères de la Résurrection ayant été composés par les anciens mais aussi d'autres, dus à nos efforts » ; il est daté 1821, février 18, et les chants, dans la variante roumaine de Filotei sin Agăi Jipei, y figurent en notation koulouzélique, après plusieurs années depuis la réforme de Chrysante.

Nous avons énuméré quelques-uns seulement des nombreux exemples possibles qui attestent que les anastasimataires appartenant à cette variante mélodique ont circulé sur une aire étendue, dont les trois provinces roumaines. D'autres variantes, plus récentes, ayant également pénétré chez nous, n'ont pas été particulièrement appréciées⁴⁴, ainsi qu'en témoigne le fait que du total des anastasimataires (ou des manuscrits qui comprennent des stichères anastasima) conservés dans nos bibliothèques, le type mélodique auquel nous nous sommes référés n'est pas par un hasard le mieux représenté.

Pour revenir aux techniques, hormis les « embellissements » on peut citer en exemple aussi d'autres particularités des manuscrits, telles les annotations et les anagrammes. Les annotations sont assez fréquentes, dans les manuscrits anciens comme dans ceux plus récents, dans les chants syllabiques comme dans ceux mélismatiques. Insérés entre les lignes, les

petits fragments mélodiques en notation neumatique, trahissent par leur présence soit des dilemmes, soit plutôt la rigueur du copiste qui en observant des différences par rapport aux sources consultées ou connues par lui, les a consignées.

Les anagrammes représentent un procédé ancien (qui apparaît dans les manuscrits dès le XV^e siècle), que l'on trouve également dans les manuscrits de Putna et dans d'autres plus récents, jusqu'au XVIII^e siècle, par exemple dans les chants de Jean Koukouzélès, Jean Glikys, Petru Lampadarios, Jean Kladas, des ménées. Cette technique se reflète sur le texte, les phrases ayant une continuité au point de vue mélodique. Les anagrammes représentent une autre modalité de démontrer la continuité des chants au long des siècles et, pareillement, la continuité des « techniques » en tant que telles.

Les manuscrits du XVIII^e siècle incluent aussi les créations contemporaines des copistes, dont les caractéristique musicales tracent une ligne de démarcation distincte entre le « classique » et le « moderne ». Dès l'abord on remarque leur aspect graphique, les signes vocalique (de hauteur) étant accompagnés de signes cheironomiques (dynamiques et ornementaux) plus fréquents qu'auparavant, écrits en général avec de l'encre rouge pour être plus facilement distingués. Grigore Panțiru signale « leur énorme multiplication »⁴⁵, à laquelle vient s'ajouter aussi

l'évolution — et plus rarement la disparition — de quelques-uns des anciens, fait remarqué par Ioan D. Petrescu dans les manuscrits post-médiévaux, des XVII^e — XVIII^e siècles.

En ce qui concerne la création, les innovations se sont manifestées d'une façon différente d'une catégorie de chants à l'autre, en fonction de leur importance dans le cadre de l'office, de leur rôle dans le contexte général ou, surtout, en fonction du style — stichérarique, hirmologique ou papadique — auquel il appartenait. Les idiomes, par exemple, se sont mieux conservés au long des siècles que les hirmi des grandes fêtes et les influences des modes chromatiques turcs, persans et arabes (*Hisar*, *Nisabur*, *Mustaar*, etc.) ont pénétré dans les chants papadiques mais point dans ceux hirmologiques et stichérariques.

Au XVIII^e siècles, les mélurges ont pris de grandes libertés dans la création, de sorte que non seulement on remarque une considérable multiplication des variantes mélodiques, mais on peut aussi suivre, à l'intérieur des nouvelles, la modernisation de la forme en même temps que l'évolution des échoi. Les nouvelles coordonnées esthétiques où s'encadre à présent la création psaltique l'éloigneront toujours davantage de la tradition.

La variante « moderne » du kontakion $\Theta\eta\ \upsilon\pi\epsilon\rho\mu\acute{\alpha}\chi\omega\ \sigma\rho\alpha\tau\iota\gamma\omega$ — que nous avons trouvée dans *Psaltichia rumânească* de

Ms. roum. 16 BARS, f. 18^r « λ'' $\pi\beta$ »

λ''
 $\pi\beta$

A pă ră toa rei doa a a a mnci cea a a

le de e e de bi ru u u u u de bi ru

i in ță Mul ță mi i i i mul ță mmm

ca a a ce ca ce ce ei iz bă ă ă vi i

i iz bă viți din ne voi ă du u u ce em

Exemple 7 (suite)

ți i i i i i a du cem ți e e e e

ro o o o bii tăi nă scă toa re

de Du u u mne e zeu și pre e e e

e e cu u u u u u u u ci pre cum a a

ai stă pî î î ni i re ne bi i i i ne

bi ru u u i i tă Din toa a a a

a te e e e e e e e e din toa te

e e pri me e jdi i i le slo bo o

o o slo bo zea ea ea ște e ne Ca să

ă ă ă ă ă stri i i i i i i i i i

i să stri i găm ți e Bu u u cu bu cu ră te mi

i i cea să ne e e e e nu u un ti

i ne nun ti fă ă ă ă ă ne e e nun ti i i

i i i i i i i i i i i ta ă ă ă

Suit *Alléluia* sur une phrase mélodique identique à la précédente

1713 et dans d'autres manuscrits grecs et roumains ultérieurs — se déroule dans le même VIII^e échos que celle présentée auparavant ⁴⁶.

Dès le début on remarque le fait que toutes les phrases de celle-ci découlent les unes des autres selon le principe des variations, la ligne mélodique et la forme étant déterminées par la structure du texte. Néanmoins, la construction du chant — homogène au point de vue modal, pentacordale-tétracordale — se divise en trois grandes sections que nous allons noter A (a + a), B (b + b + b), C (c₁ + c₂). La première partie, A, est constituée de deux phrases identiques ayant pour support littéraire — par rapport à la variante plus ancienne — les deux premières phrases poétiques, la mélodie desquelles a un sens général descendant. Les moyens d'expression utilisés mettent en évidence ici — davantage que dans la variante antérieure — la symbiose de l'image poétique avec la mélodie. Ainsi est à remarquer l'effet créé par le jeu dirigé des registres, qui sert à la logique de la phrase. L'échelle toute entière, *do*¹—*do*², apparaît seulement dans la partie médiane du kontakion, dans les trois arcs brisés des b, les notes hautes conférant luminosité et force aux paroles qu'elles accompagnent. On a également accordé aux intervalles une grande importance expressive, leur rôle étant plus évident dans une mélodie basée sur une lente progression, apparemment monotone. Ce n'est pas par hasard que cette formule mélodique à valeur de leitmotiv a un profil distinct :



Exemple 8

quoique dans la première partie il ne semble pas avoir un rôle expressif, mais plutôt fonctionnel, pour marquer la structure de l'échos.

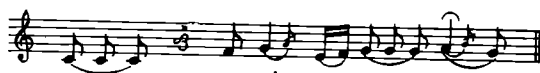
Dans la partie médiane, B, ce « leitmotiv » a, en premier lieu, un rôle d'expression. Il crée deux arcs dans chacune des phrases, imprimant à la mélodie un sens ascendant vers la quinte de la tonique.

La partie finale, C, enregistre, d'un manuscrit à l'autre, les plus grandes différenciations, les plus grands écarts du modèle initial. Elle est formée, d'habitude, de deux phrases : la dernière phrase du kontakion, à laquelle s'ajoute, ou ne

s'ajoute pas, un Alléluia. Les phrases sont, en général, identiques jusqu'à un point avec les phrases de type b, les phrases c₁ et c₂ ayant chacune en plus un bref développement. La nouvelle ligne mélodique, qui différencie ces deux phrases de celles de la partie médiane B, est due, d'une part à l'expression qui doit être soulignée « Réjouis-toi, mariée restée vierge », d'autre part au caractère de final que doit avoir la phrase c₁. L'Alléluia a le rôle de renforcer le message de la phrase précédente, le sentiment d'allégresse et de reconnaissance exprimé par ces mots. Aussi, la mélodie doit-elle être la même.

Filotei sin Agăi Jipei donne une interprétation personnelle à cette phrase, lui conférant un caractère de conclusion plus prononcé. Il apporte dans le cadre de la phrase c un passage profilé sur le tétracord *sol-grave-do*¹, qui avait été exposé dans la première partie de l'ouvrage. (Il est à remarquer qu'à la mélodie correspondent, dans ce registre, les paroles : « à la reine » ; « nous remercions » et, respectivement : « réjouis-toi »). Le phrase c₂ est identique avec c₁ (moins le fragment ajouté par Filotei). D'autant plus expressif nous apparaît cet Alléluia, répétant une seule phrase, brodée autour d'un unique mot : vierge.

Filotei a compris l'effet que produira ce mot doublé du « leitmotiv », mais cette-fois-ci changé, scindé ⁴⁷. L'accent ne tombera plus sur le *do*, mais sur le *fa*, ce qui n'arrive jamais au cours de la mélodie, de sorte que l'effet expressif en sera changé selon les exigences du texte. (Dans les



Exemple 9

manuscrits grecs la répétition enlève une partie de l'effet. Surprenante est la cadence finale sur *mi*¹ qui, bien que anticipée par deux autres cadences sur le même degré (allusion au mode leghetos) ne sonne pas comme une conclusion mais comme une cadence interrompue. Dans beaucoup de manuscrits ayant le même final mélodique, la cadence est sur le degré initial, *do*¹.

Cette variante du kontakion garde en général de nombreux points communs avec celle plus ancienne : le même échos, le même ambitus (*sol grave-do*²), les cadences caractéristiques pour sa structure mo-

dale. Par rapport à sa variante antérieure, celle « moderne » présente des différenciations stylistiques nettes, révélant une plus grande subtilité, une technique supérieure de la construction et une attitude complètement nouvelle, dans le sens positif, par rapport à la tradition. Filotei a adopté *cette* variante, de même que, n'étant pas étranger au courant musical novateur de son temps, il a lui-même apporté, dans d'autres cas, certaines innovations, ainsi qu'on le verra par la suite.

Nous avons déjà parlé de l'amplification des chants papadiques comme de l'une des tendances de cette époque. La « nouvelle » variante du kontakion est caractéristique pour une autre direction novatrice, tendant cette fois vers la simplification (des chants hirmologiques et stichérariques) et dont le principal représentant fut Petru Lampadarios de Péloponnèse. Parallèlement avec les tendances mentionnées apparaissent aussi certaines influences de la musique populaire autochtone et même de celle occidentale, ce qui mènera à des changements dans le caractère de la mélodie et des échoi. On remarque aussi la tendance de plus en plus prononcée vers la virtuosité mélodique manifestée par un ambitus élargi et par une fréquence des grands intervalles (la septième, l'octave et même la neuvième et la dixième).

Pour ce qui est de l'évolution des échoi, à cette époque les modifications ont été imposées surtout par des exigences d'ordre expressif. Ce fait peut être observé dans le cas de la plupart des chants, se manifester soit dans le registre des mélodies soit dans leur ambitus, dans leur structure modale, leurs cadences, etc. Ainsi, dans le cas de l'échos V (plagal I), le désir de lui conférer un plus grand éclat a déterminé le déplacement de la tonique de certains chants de *re*¹ à *la*¹. Dans le cas d'autres chants, dans le même échos, l'élargissement de l'ambitus — par l'extension de la mélodie vers le registre élevé — a imposé la mutation inverse : de *la*¹ à *re*¹ de l'incipit. Dans le même ordre d'idées, Ioan D. Petrescu remarquait que « le I^{er} plagal ayant une proche parenté avec le III^{ème} authentique, lui prête un coloris très riche, grâce à une extension mélodique inusitée. C'est ce qui arrive particulièrement à l'époque post-médiévale »⁴⁸. Caractéristique pour cette même époque est aussi la modification des ca-

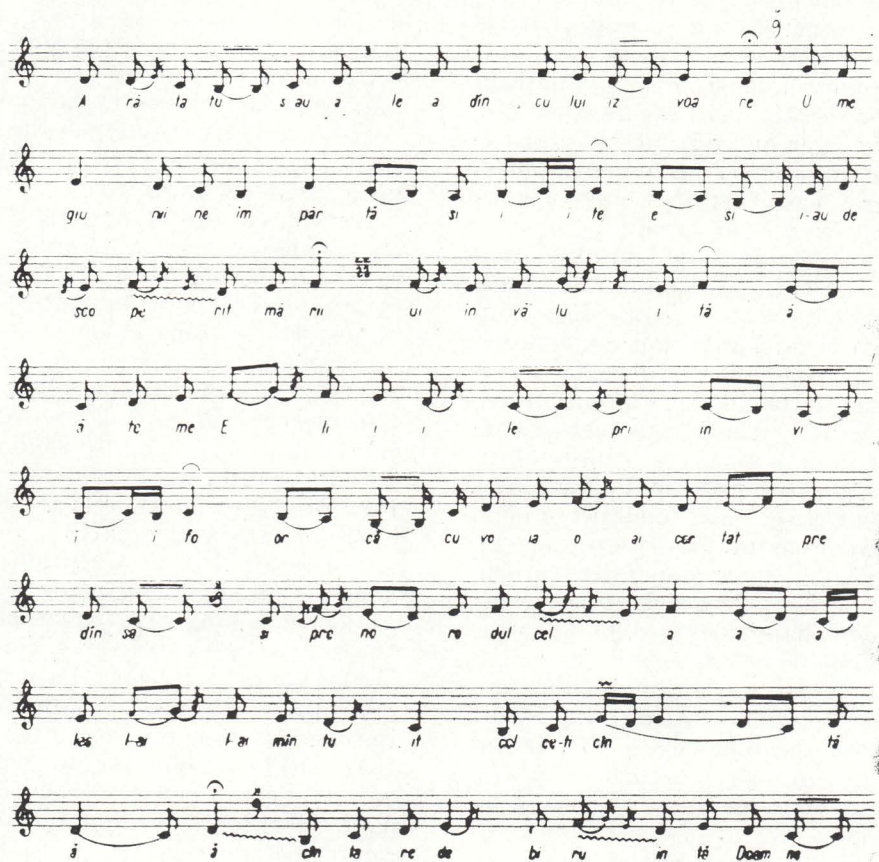
dences finales des chants (de préférence dans le sens ascendant) dans le cas de certains échoi. La subtilité de l'enchaînement dans la construction musicale des échoi apparentés, ainsi que l'utilisation de plus en plus fréquente des structures chromatiques ont contribué, à leur tour, par la richesse et la nouveauté de l'expression artistique, à une émancipation toujours plus évidente des musiciens vis-à-vis de la tradition.

Certes, ce furent les chants pour les principales fêtes de l'année ecclésiastique qui ont constitué un sujet de manifestation préféré pour l'inspiration des mélurges. En ce sens et se rattachant aux innovations créatrices de l'époque, il convient de mentionner le *Canon du Dimanche des Rameaux* (écrit dans le IV^e échos) dans la variante roumaine, d'une grande beauté, de Filotei sin Agăi Jipei. Ioan D. Petrescu attire l'attention sur la transposition à la quarte supérieure que nécessiterait la transcription de ce canon⁴⁹, comme une exception à la règle respectée le long des siècles par les variantes grecques antérieures, écrites dans le même échos. Grigore Panțiru transcrit pourtant le canon⁵⁰, considérant comme initiale *do*¹ et commençant, à l'instar de Ioan D. Petrescu, par le deuxième degré de l'échos, en l'occurrence *re*¹. Mais, dans sa transcription, les cadences intérieures coïncident avec les martyries, tandis que la finale est, elle aussi, conforme aux prescriptions théoriques : *do*¹. Ce qui constitue cependant un point d'attraction sous l'aspect modal — et qui pourrait être mis en liaison avec la spécification de Filotei, « dans l'échos roumain, car il est plus aisé et plus beau » — c'est justement la couleur mixolidienne des trois premières phrases mélodiques, accentuées aussi par la cadence intérieure sur le deuxième degré, pour que par la suite la ligne mélodique revienne au IV^e échos, annoncé au début. Quoique n'ayant pas trouvé d'équivalent dans la musique populaire, nous suggérerions néanmoins un rapprochement de celle-ci, remarqué soit dans certaines tournures mélodiques, comme par exemple :



Exemple 10

soit dans quelques ballades⁵¹, où la cadence tombe sur le deuxième degré :



Exemple 11

Le *Canon du Dimanche des Rameaux* composé par Filotei a été inclut dans des psautiers roumains ultérieurs, tel quel ou avec des modifications qui ont parfois affecté la structure et, partant, l'intonation spécifique de l'échos. Gheorghe Ciobanu, qui par ailleurs a établi aussi la filiation des variantes de Macaire, de Dimitrie Suceveanu et de celle du manuscrit de Neamț⁵², comme étant la création de Filotei, mentionne aussi ce fait⁵³ : la variante du manuscrit du monastère Neamț est dans le IV^e «en commençant de *ga* <*fa*> comme partant de *ni* <*do*>, et la finale est sur *re*¹; le Manuscrit de Macaire⁵⁴ contient une variante empruntée au protopsalte Constantin, lequel à son tour l'avait prise (vers 1733) de Șarban, protopsalte de la Valachie, dans le III^e échos *ga* comme partant de *ni*, avec la finale sur *pa* <*re*>. La variante de Dimitrie Suceveanu est dans le IV^e échos, *di* <*sol*>, et la finale toujours sur *di*. Les exemplifi-

cations de ces variantes apparaissent dans le nouveau système d'après la réforme de Chrysante.

Il convient également de remarquer comment une même mélodie, conçue dans un certain échos, comme étant le seul capable de rendre l'expression souhaitée par l'auteur, se trouve aussi dans des manuscrits et des ouvrages imprimés ultérieurs dans un autre échos et, qui plus est, la mélodie finit par être empruntée à un autre texte⁵⁵. C'est le cas du Kontakion *La Vierge aujourd'hui* (Ἡ παρθένος σήμερον), initialement composé dans le III^e échos (et dans l'*Hirmologion* imprimé en 1839 à Constantinople dans le III^e échos (*ga*) comme partant de *pa*). La mélodie a été empruntée aussi par un autre kontakion *Aujourd'hui tu t'es montrée* (Ἐπεφάνης σήμερον) qui est dans le IV^e échos, *di* <*sol*>, chaque fois avec une modification de l'échelle, ce qui confère à chaque variante une note à part.

Les exemples que nous venons de donner, bien qu'ayant un caractère généralisateur, présentent quelques-unes seulement des principales directions de la con-

tinuité et de l'évolution de la musique psaltique, telles qu'elles ressortent des manuscrits trouvés dans nos bibliothèques. Pourtant, la musique byzantine a

* Les transcriptions du manuscrit grec 670 (BARSR) appartiennent au pr. Ioan D. Petrescu (voir I. D. Petrescu, *Condacul Nașterii Domnului*, in *Études de paléographie musicale byzantine*, Bucarest, 1967, p. 38).

Ms. gr. 670 (BARSR), * fol. 274r 'Η παρθένος σήμερον ηχος β'



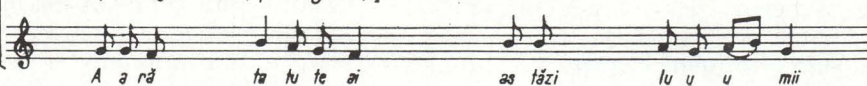
Ms. gr. 670 (BARSR), fol. 286v 'Επεφάνης σήμερον ηχος β'



Anton Penn, *Irmologium* (1846) p. 9 Γα ὦ γ, ῥ. Fecioara astăzi...



Anton Penn, *Irmologium* (1846), p. 19 Δι, γ. Arătătu-te-ai astăzi.



Exemple 12

été un phénomène de longue durée et d'autant plus complexe que, ayant été adoptée par des peuples différents, elle se déroula dans des climats culturels divers, étant peu à peu remodelée selon la sensibilité spécifique de ces peuples. Nous nous trouvons de ce fait devant le paradoxe que représente la solidité, l'unité du système musical, d'une part, et l'hétérogénéité conférée par le phénomène musical en mouvement, ainsi qu'en témoignent les pratiques conservées par la tradition. On peut, par conséquent, parler d'une « musique byzantine » de chaque nation à part, d'une musique byzantine homophone et d'une autre harmonique, d'une musique byzantine « selon le naturel moldave », d'un caractère spécifique transylvain, d'une musique « officielle » (celle des manuscrits) et d'une autre transmise oralement et ainsi de suite.

Le fait que les Roumains orthodoxes de Transylvanie sont passés, après 1701, sous l'obédience de l'Église serbe, constitua la principale cause des contacts musicaux roumains et serbes sur ce plan. Les multiples variantes enregistrées en Transylvanie et au Banat ainsi que leur grande

ressemblance avec celles serbes, d'origine byzantine, elles aussi, ont conduit à l'hypothèse que ces dernières ont influencé les chants psaltiques roumains. Mais en remarquant que les formes originales apparaissent justement dans les régions où, d'après cette théorie, l'« influence » aurait été la plus forte, Gheorghe Ciobanu la conteste, en proposant une autre explication : le fait que les manuscrits psaltiques des XVII^e et XVIII^e siècles avec le même contenu musical (les mêmes variantes) ont circulé chez les Roumains comme chez les Serbes ; d'autre part la conservation des formes modales postmédiévales jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, à une époque où elles étaient sorties de l'usage, étant dépassées, ainsi que les interférences inhérentes entre la musique roumaine et celle serbe, survenues par voie orale, ont mené aux grandes ressemblances constatées⁵⁶. Il ne s'agit cependant pas d'un phénomène isolé ; certains traits qui engendrent un aspect particulier dans une zone géographique d'un contexte plus large, comme celui d'une principauté, s'explique par son appartenance — surtout dans les cas des régions

de frontière — à une autre sphère d'influence culturelle : ainsi, par exemple, la zone autour de Braşov, où les relations étroites avec la Valachie, dès les temps les plus reculés, ont fait qu'y soit conservée jusque de nos jours la tradition psaltique valaque.

Un autre des aspects particuliers de la musique byzantine réside dans le fait que les manuscrits psaltiques représentent la « musique officielle » des grandes églises des villes et des monastères, car on ne le trouve que rarement dans les églises de campagne. « À côté de cette musique < ... >, continuellement alimentée et maintenue à un certain niveau par Byzance, par l'Athos et les autres centres culturels religieux, a circulé une autre musique, en essence toujours byzantine, mais qui étant en relations moins serrées avec la musique des psaltes et des protopsaltes n'a pas pu évoluer dans le même rythme que celle-ci »⁵⁷. Dans les villages du centre et du Nord de la Transylvanie, surtout, très à l'écart des monastères et des grands centres culturels, la musique byzantine a subi l'influence graduelle du folklore, acquérant un caractère oral et anonyme, spécifique à celui-ci. Un autre aspect qui s'ajoute à l'hétérogénéité du phénomène musical est le fait que les traductions roumaines ont coexisté avec les originaux grecs pendant encore un siècle et demi après la parution, en 1713, du *Psautier roumain*. Le processus de transposition des chants dans la langue roumaine n'a pas été simple et ne s'est pas généralisé dès le commencement, suivant un déroulement difficile et non organisé, non unitaire. Preuve en est le fait que la traduction de Filotei de la métropole de l'Oungrovlachie n'a pas pénétré dans tous les grands centres des pays roumains — ainsi que cela aurait dû se passer pour une première traduction ecclésiastique officielle — n'y ayant pas été, probablement, acceptée, puisqu'on connaît des anastasi-mataires grecs plus tardifs, dans la variante mélodique dont s'était servi aussi Filotei, tant dans les centres de Valachie que dans ceux de Moldavie. D'autre part, des copies intégrales ou fragmentaires du *Psautier roumain* ont circulé en Transylvanie. Nonobstant, cinquante années plus tard, en 1767, Mihalache Moldoveanu offrait un *Anastasi-mataire* roumain en une autre variante musicale. Du reste, Anton Pann observe que de son temps (vers 1845)

« des chants composés d'après l'ancien système en langue roumaine se trouvent en grand nombre dans presque tous les monastères de moines : c'est-à-dire à Căldăruşani, Cernica, au monastère de Neamţ et en d'autres endroits. Mais ceux qui les ont transcrits ou copiés ayant omis d'y mettre dessus leur nom (comme cela arrive aussi de nos jours) sont demeurés pour la plupart inconnus »⁵⁸.

Les aspects secondaires — dont nous avons mentionné seulement quelques-uns — du processus général de la continuité et de l'évolution des chants psaltiques ont été déterminés par des conditions particulières de déroulement de ce phénomène musical, spécifique au climat culturel de chaque peuple. De futures études partielles, systématiquement effectuées, seront à même d'ajouter d'autres détails au tableau que nous venons d'esquisser et elles s'avèrèrent d'autant plus nécessaires que, pour le XVIII^e siècle surtout, se pose avec une intensité croissante le problème de la « roumanisation » et celui des modalités de « roumanisation » des chants ; le problème des créations roumaines et de leur originalité et, pareillement, celui des « styles », du caractère spécifique autochtone annoncé parfois par des annotations laconiques ou par des formulations plus explicites : « selon le naturel moldave », ou « dans l'échos roumain car il est plus aisé et plus beau ».



En conclusion :

1. Si la musique byzantine ecclésiastique s'est conservée intacte au cours des siècles, dans un espace géographique aussi vaste, le phénomène est dû aux conditions socio-politiques favorables au maintien de l'autorité et aux principes orthodoxes médiévaux, figés, selon lesquels les créations psaltiques (comme d'ailleurs tout ce qui touchait au rituel) étaient d'inspiration divine et en tant que telles ne pouvaient être améliorées ;

2. Ce n'est qu'à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle et surtout à partir du XVIII^e que la conscience de la place occupée par l'homme dans l'univers — comme résultat des conquêtes dans presque tous les domaines d'activité, y compris sur le plan philosophique — ébranlait l'édifice de la doctrine théologique sur le monde. À une époque où la culture religieuse cède toujours davantage le terrain à la culture

laïque ou bien, autrement dit, où le rôle formatif et de dispensatrice de culture de l'Église, prédominant au moyen âge, est assumé, à de nouvelles dimensions, par les sciences exactes et celles humanistes, l'art religieux prendra une nouvelle direction. Surtout vers la fin du XVIII^e siècle, dans la période de dissolution du féodalisme, il exprimera d'une façon toujours plus visible le goût et les idéals de beauté, conformes au temps, des nouvelles classes en ascension. C'est maintenant que peuvent

se manifester les nouveaux courants, les nouvelles formes d'expression, résultats d'interférences artistiques ou provenus des pures ressources folkloriques. La tradition musicale ecclésiastique est abandonnée ; « corrompue » par la musique laïque, la musique psaltique atteindra à une polychromie au-delà de laquelle, en dernière analyse, se fera jour — comme résultante anciennes techniques de construction, investies de forces expressives spécifiques — l'essence byzantine.

¹ Le manuscrit a été identifié par le dr. J. Raasted. Pour ce qui est de la datation, Ann E. Pennington estime que « ce manuscrit pourrait avoir été écrit dans le décours du troisième quart du <XVI^e — n.n.> siècle, date suggérée aussi par le filigrane (*Music in Sixteenth century Moldavia*, in *Oxford Slavonic Papers*, New Series, vol. XI^e, 1978, p. 66).

² *Ibidem*.

³ À la Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie il y a trois ménées — Mss. sl. nos. 540, 544 et 547 —, sans neumes byzantines, qui furent données par le monastère de Putna au monastère Dobrovăţ. Récemment, le dr. D. Conomos a identifié au monastère Leimonos de l'île Lesbos un manuscrit musical copié en 1529 au monastère Dobrovăţ d'après un manuscrit de Putna (cf. Ann Pennington, *op.cit.*).

⁴ *Ibidem*, p. 83.

⁵ Voir SEBASTIAN BARBU-BUCUR, *Învăţămînt psaltic pînă la reforma lui Iirisanţ. Şcoli şi propedii în notaţie cucuzeliană*, chapitre du I^{er} volume du traité d'Histoire de la musique roumaine (en manuscrit).

⁶ GHEORGHE CIOBANU, *Manuscrisele muzicale de la Putna şi problema raporturilor muzicale româno-bulgare în perioada medievală*, in *Studii de muzicologie*, vol. XII^e, Bucarest, 1976, p. 99.

⁷ MILOŠ VELIMIROVIĆ, *The Influence of the Byzantine Chant on the Music of the Slavic Countries*, in *Studies in Eastern Chant*, vol. III^e, Londres, 1973.

⁸ CONSTANTIN CRONȚ, *Les Relations culturelles des peuples du Sud-Est de l'Europe au moyen âge — Le rôle du centre culturel d'Athos*, in *Histoire*, volume de résumés du III^e Congrès international d'études sud-est européennes, Bucarest, 1974, p. 128.

⁹ *Istoria artelor plastice în România*, vol. I^{er}, Bucarest, 1968, p. 235.

¹⁰ CARMEN LAURA DUMITRESCU, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, Bucarest, 1978.

¹¹ CONSTANTIN C. GIURESCU, *Istoria românilor*, vol. II^e, I^{ère} partie, Bucarest, 1935—1946, p. 324.

¹² P. P. PANAITESCU, *Introducere la istoria culturii româneşti*, Bucarest, 1969, p. 332.

¹³ Par exemple : *Cartea în psalmi versificaţi*, contenant dix chants traduits par Francisc David, *Cartea de cîntece*, en langue roumaine, de Szegedi Gergely, 1569 ; *Carte de cîntece* contenant six pièces en prose et soixante-dix-sept en vers, que l'on chantait selon la norme calvine dans les églises et les écoles (ce livre fut imprimé à Oradea entre 1570 et 1573).

¹⁴ *Istoria artelor plastice ...*, vol I^{er}, p. 234.

¹⁵ NICOLAE IORGA, *Istoria bisericii româneşti şi a vieţii religioase a românilor*, vol. I^{er}, Vălenii de Munte, 1908, p. 298.

¹⁶ Ainsi s'explique aussi l'annotation de 1733 de *Codicele Voroneţean* d'un certain Constantin de Dorna : « Ce livre a été écrit en roumain et n'est bon à rien ».

¹⁷ « les prêtres chantaient dans l'autel, et les psaltes (les chantres) chantaient en dehors de l'autel, l'un des chœurs chantant en langue roumaine et l'autre en langue grecque » (cf. Paul d'Alep, *Căldăria Patriarhului Macarie al Antiohiei sau Căldăria lui Paul din Alep*, in *Căldăria străini despre fările române*, vol. VI^e, Bucarest, 1976, p. 111).

¹⁸ EUGEN FRUCHTER et GABRIEL MIHĂESCU, *Érudits du monde méditerranéen et pontique aux débats du cercle académique de Tirgovişte au XVII^e siècle*, in *Histoire*, volume de résumés du III^e Congrès international d'études sud-est européennes, Bucarest, 1974, p. 130.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Istoria artelor plastice ...*, vol II^e, 1970, p. 14.

²¹ « dans l'abside de droite (les pages) chantaient en grec et dans celle de gauche en roumain, chantant ensemble et sur un ton qui remuait les cœurs et bouleversait les âmes » ; voir, en continuation, Paul d'Alep, *op. cit.*, p. 454—455, in *Căldăria ...*, p. 63.

²² CONSTANTIN C. GIURESCU, *Istoria românilor*, vol. III^e, Bucarest, p. 105.

²³ ATHANASIE PATELARIU. Apud Constantin C. Giurescu, *op. cit.*, p. 103.

²⁴ LUCIAN BLAGA, *Gîndirea românească din Transilvania în secolul al XVIII-lea*, Bucarest, 1966, p. 28.

²⁵ Ils coexisteront, à partir de 1823 (Macarie, *Theoreticon*), avec les ouvrages musicaux psaltiques imprimés.

²⁶ Ms. gr. no. 1 096, Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie.

²⁷ La notation de la musique psaltique, jusqu'à la réforme de 1814, se divise en trois grandes périodes, comme suit : paléobyzantine, X^e — XII^e siècles ; médiobyzantine, XIII^e — XIV^e siècles ; koukouzélienne, XV^e — XIX^e siècles (koukouzélienne de transition à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle). Nous mentionnons que la notation koukouzélienne est attribuée par la tradition à Jean Koukouzélès (avec approximation au XIV^e siècle).

²⁸ Voir NICU MOLDOVEANU, *Catalogul manuscriselor greceşti şi româneşti*, manuscrit dactylographié, à la Bibliothèque Centrale d'État.

²⁹ Le kontakion Τῇ ὑπερμάχῳ στρατιῶν précède les 24 strophes de l'Hymne Acatiste, en leur servant de modèle pour la construction poétique.

³⁰ GHEORGHE CIOBANU, *Muzica bisericească la români*, in *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie*, Bucarest, 1974, p. 329.

³¹ *Ibidem*.

³² Idem, *Cultura psaltică românească în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea*, communication présentée

à Bydgoszcz en 1972 et publiée dans *Muzica*, 23, 1973, no. 3.

³³ DIMITRIE CANTEMIR, *Descrierea Moldovei*, Bucarest, 1973, p. 229.

³⁴ IOAN D. PETRESCU, *Études de paléographie musicale byzantine*, Bucarest, 1967.

³⁵ *Ibidem*, p. 16.

³⁶ Cf. le microfilm no. 154 de la Bibliothèque de l'Académie Nationale de Leningrad. Psautier du XV^e siècle, provenant du monastère Pantocrator de Constantinople.

³⁷ Dans d'autres cas, comme celui des stichères anastasima, on observe de menues modifications et différences, d'ailleurs insignifiantes, entre les « embellissements » successifs de ces mêmes trois mélurges.

³⁸ Ms. gr. n^o. 661, f. 324^v, Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie.

³⁹ Ms. gr. n^o. 506, ff. 2^{r-v}, 3^v, 4^r, 103^v, Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie.

⁴⁰ Ms. gr. n^o. 795, Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie.

⁴¹ Ms. gr. no. 1 106, Bibliothèque Centrale Universitaire de Cluj-Napoca; cf. Sebastian Barbu-Bucur, *Manuscrite psaltice românești și bilingve în notație cucuzeliană*, in *Studii de muzicologie*, vol. XII^e, Bucarest, 1976, p. 124.

⁴² Ms. roum. n^o. 4 443, Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie.

⁴³ Ms. roum. no. 5 970, Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie.

⁴⁴ À une seule exception, peut-être, l'*Anastasima-taire* dans la variante de Mihalache Moldoveanu, qui réussit « à revêtir les paroles roumaines d'une mélodie tellement adéquate qu'elle a pu résister — dans beaucoup de cas — jusque dans nos jours ». Voir Sebas-

tian Barbu-Bucur, le chapitre *Procesul de românire a cântărilor. Însemnătatea lui Filotei sin Agăi Jipei și a celorlalți autori din secolul al XVIII-lea. Manuscrite psaltice românești și bilingve în notație cucuzeliană*, in

⁴⁵ GRIGORE PANȚIRU, *Notația și churile muzicii bizantine*, București, 1971.

⁴⁶ Le kontakion Τῆ ὑπερμάχῳ στρατιῶν existe aussi en d'autres variantes, tant dans le VIII^e échos que dans d'autres échos, mais ces derniers sont chantés pendant la messe en supplément.

⁴⁷ Dans les manuscrits grecs le « leitmotiv » est toujours un début de phrase, c₁ étant de la sorte presque identique avec c₂.

⁴⁸ IOAN D. PETRESCU, *op. cit.*, p. 47.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 130—131.

⁵⁰ GRIGORE PANȚIRU, *op. cit.*, p. 102.

⁵¹ ROMEO GHIRCOIAȘIU, *Contribuții la istoria muzicii românești*, vol. I^{er}, Bucarest, 1963, p. 165.

⁵² Ms. no. 3 de la bibliothèque du monastère Neamț.

⁵³ GHEORGHE CIOBANU, *Originea Canonului Stil-părilor alcătuit de dascălul Șarban*, in *Mitropolia Olteniei*, 22, 1970, no. 5—8, p. 778—787.

⁵⁴ Ms. roum. no. 3 705, ff. 41—45, Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie.

⁵⁵ Il arrive cependant de trouver aussi dans des manuscrits plus anciens une même mélodie commune pour plusieurs chants dans le cadre d'un certain échos.

⁵⁶ GHEORGHE CIOBANU, *Muzica bisericească la români ...*, p. 329—401.

⁵⁷ Idem, *Cultura muzicală bizantină pe teritoriul României până în secolul al XVIII-lea*, communication présentée à Bydgoszcz en 1966 et publiée dans *Glasul Bisericii*, 25, 1966, no. 11—12, p. 1 052—1 060 et dans *Studii de etnomuzicologie ...*, p. 284.

⁵⁸ ANTON PANN, *Bazul teoretic și practic*, Bucarest, 1841, p. XXIX.