

# LA RECHERCHE SUR LA MUSIQUE PSALTIQUE, UN DOMAINE DE LA MUSICOLOGIE ROUMAINE CONTEMPORAINE

*Hrisanta Trebici-Marin*



La recherche sur la musique psaltique en tant que domaine autonome se cristallise parallèlement aux autres branches de la recherche musicologique roumaine. Bien que l'on consigne l'existence d'une série de travaux théoriques inclus dans quelques manuscrits musicaux découverts dans les bibliothèques conventuelles<sup>1</sup> — ceux-ci étant soit des *propediai* écrits en grec ou traduits en roumain, soit des ouvrages originaux<sup>2</sup> — une recherche systématique sur l'évolution historique de la musique byzantine et psaltique n'est vraiment réalisée, pour commencer, qu'avec l'œuvre de Nifon Ploieșteanul parue en 1902 sous le titre *Livre de musique ecclésiastique*, les ouvrages antérieurs à celui-ci se limitant, en dépit de leur notable intérêt, à l'étude des manuscrits et des textes imprimés de chants religieux — relevant — quant au contenu — d'une époque ultérieure à la réforme de Chrysant.

Ce retard de la recherche des sources historiques de la musique roumaine détermine N. I. Idieru et George Onciul<sup>3</sup> à affirmer que l'absence de documents et de datations, de même que l'absence d'une préoccupation visant à les découvrir, rendent impossible l'éclaircissement des débuts de la musique roumaine en général.

Malgré le fait qu'en 1941 George Breazu<sup>4</sup> — un précurseur pour nombre de domaines de la musicologie roumaine — ait attiré l'attention sur l'existence des manuscrits originaux du monastère de Putna, ce ne sera qu'en 1964 que Gheorghe Ciobanu et C. C. Ghenea vont publier une étude<sup>5</sup> ayant comme thème certaines productions de l'école de Putna; cette date marque en fait le commencement d'une recherche centrée sur les documents musicaux roumains de facture byzantine.

Quelques domaines importants structurent l'aire de la byzantinologie musicale, les exégètes concentrant leurs efforts sur :

1. les études de paléographie qui contiennent l'analyse sémiographique de la notation, ainsi que des considérations concernant les *échoi*.

2. les aspects historiques de l'évolution de la musique byzantine et psaltique.

3. les décèlements des modalités de conservation de la création laïque, par l'intermédiaire de la notation psaltique.

1. Les premières recherches systématiques sur la musique byzantine, en général, ont été entreprises par I. D. Petrescu, dont les amples ouvrages<sup>6</sup> de grande profondeur, constituent une contribution substantielle à la création des prémisses de l'apparition de la byzantinologie en Roumanie. Avec son esprit vif, I. D. Petrescu a été préoccupé par l'interprétation de la paléographie musicale des neumes et de leur signification, ainsi que par la détermination des modes, considérés comparativement, par leur évolution durant le temps, dans les manuscrits qui se trouvent, surtout, dans les bibliothèques de Rome, Grottaferata, Berlin et Milan.

A ce genre d'ouvrages suit l'apparition du volume *La notation et les échoi de la musique byzantine*<sup>7</sup> de Grigore Panțiru, véritable « manuel » d'initiation dans l'évolution de la notation de la musique byzantine et psaltique « telle qu'elle est apparue et s'est perfectionnée durant le temps, jusqu'à la musique ecclésiastique actuelle ».

Tout au contraire de son précurseur, Gr. Panțiru choisit comme base de démonstration des manuscrits trouvés dans les bibliothèques locales surtout : le *Lectonnaire évangélique de Iassy* (le XI<sup>e</sup> — siècle), deux manuscrits datant des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, certains manuscrits provenant de l'École de Putna (XV<sup>e</sup> — XVI<sup>e</sup> siècles), le manuscrit de Filotei

(1713), ainsi que les ouvrages de Macarie Ieromonahul, Anton Pann, D. Suceveanu, I. Popescu-Pasăre, T. Stupcanu (XIX<sup>e</sup> — XX<sup>e</sup> siècles), etc.

La première des deux parties du volume contient des explications sur la notation ekphonétique, sur celle de l'époque paléobyzantine, byzantine moyenne et cucuzeliennne, des observations théoriques soutenues par des exemples musicaux concluents (La louange de *sticherarion* du 13 Septembre, *sticheras* du 14 Septembre, *sticheras* de louanges etc.) ainsi qu'une présentation des *échoi* byzantins, une présentation des opinions diverses concernant l'ambitus, le tonique, leurs cadences intérieures ou finales, les signes de modulation (*phthoraï*) et les formules d'intonation propres à chaque *échoi*.

La deuxième partie contient des données concernant la notation et la musique du début du XIX<sup>e</sup> siècle quand « le métropolitte Chrysant et les psaltes Hurmuziu, Hartofilax et Grigore Levitul ont entrepris la réforme de l'ancienne musique ». On y trouve l'étude des traits de cette musique, de l'intervalle, du rythme et de sa dynamique, des genres et des systèmes musicaux propres, des ornements; les voix et les styles de chant sont systématisés et classifiés à la fois. Les deux parties du volume offrent une série d'exercices de transcription et solfège, aux degrés divers de difficulté et, finalement, leur solution.

Synthèse des recherches dans le domaine, *La notation et les échoi de la musique byzantine* est, par sa valeur, un instrument de stricte nécessité pour la connaissance de la notation musicale ancienne, pour la réalisation des transcriptions en notation linéaire et pour l'introduction dans une vaste circulation d'ouvrages musicaux d'une valeur inestimable.

Le problème des *échoi* constitue l'objet de l'étude de Gh. Ciobanu, *L'ancienneté du genre chromatique dans la musique byzantine*<sup>8</sup>. La recherche a comme but de démontrer la coexistence des modes chromatiques et diatoniques beaucoup avant l'apparition des influences de la musique turque, persane, arabe sur celle ecclésiastique. L'auteur démontre sa thèse en suivant quelques idées directrices: les *échoi* II et VI, *échoi* chromatiques dans la musique psaltique actuelle, ont en commun avec les *makams* la nature des intervalles, les cadences, les formules mélodico-

rythmiques étant différentes; les manuscrits byzantins contiennent aussi une forme spéciale des *échoi* mentionnés (II, VI) — *nenano* — spécifiée par une preuve et (ou) une formule d'intonation et une *phthora* qui établissent « leur nature chromatique ».

La structure ressemblante des *échoi* que la tradition a considérés chromatiques, leur contamination (« l'emprunt des échelles ») déterminent Gh. Ciobanu d'affirmer que le genre chromatique existait depuis les débuts de la musique byzantine, l'aspect dyatonique représentant seulement « une dénaturation ».

Par sa profondeur et originalité *Le lectionnaire évangélique grec de Iassy*<sup>9</sup> représente le summum des recherches de Grigore Panțiru. Le manuscrit est présenté en fac-similés et en transcription, en notation linéaire, étant accompagné d'une étude qui propose une nouvelle interprétation de la notation ekphonétique.

L'étude contient la description détaillée du manuscrit, des images d'ornement jusqu'à l'écriture des 18 péripocopes évangéliques qui constituent le contenu proprement-dit, aussi bien que l'explication de la datation de celui-ci — le XI<sup>e</sup> siècle — l'analyse comparative avec d'autres manuscrits pareils (*L'Évangélaire Kuprianovski*, *Le lectionnaire 159 du monastère Megali Panaghia de Jerusalem*, *Évangheliario ecfonético de Vaticano greco*, 351 etc.) et la conclusion de l'auteur, qui considère la notation ekphonétique comme étant « signes, lignes droites, obliques, des courbes en zigzag et en croix écrites au-dessus, au-dessous, au milieu ou à la fin du texte, le plus simple système de notation musicale chrétienne ».

La notation ekphonétique a rendu plus facile la récitation solennelle des textes de l'Écriture au IV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles et s'est cristallisée au VIII<sup>e</sup> — X<sup>e</sup> siècles, étant employée surtout au XI<sup>e</sup> — XII<sup>e</sup> pour que peu à peu, jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle, elle disparaisse complètement. L'étude considère les principales opinions concernant l'interprétation des signes, en exposant une vision propre du problème, soutenue par des explications détaillées en marge de nombreux exemples musicaux. Analysant de différents signes de notation qui n'existent pas isolés, mais en combinaison d'au moins deux et auxquels l'auteur a donné de significations diverses, qu'oiqu'ils

aient été considérés indéchiffrables, (*l'oxeia* indique une voix haute, *la syrmatiké*, un mouvement ondulatoire, *la bareia* une voix basse accentuée etc.); on mentionne, également, leur position au début ou à la fin de la phrase (du texte), les signes générateurs, dans ces conditions, d'un récitatif mélodique ou d'une cantilène. Au cadre de ce récitatif — déployé sur un ambitus de quinte — à l'exception du son de base (le final est toujours marqué par le signe *téleia*) aléatoire, pris en fonction du registre de la voix qui récite, tous les signes, souligne l'auteur, ont une hauteur fixe par rapport au son de base et ils ne représentent pas de vagues profils mélodiques, formules mélodiques ou intervalles. Par conséquent, lire l'Évangile n'était pas une simple improvisation, mais « fixer par écriture une tradition de lire, donnant au texte une interprétation musicale correspondante au contenu d'idées ». La valeur des arguments est amplifiée par la présentation de la structure des péricopes, dans les tableaux synoptiques du final de l'étude introductive: des combinaisons des signes ekphonétiques, des combinaisons des incisives, dans les phrases initiales, dans la partie moyenne des péricopes et dans les phrases finales, des images synthétiques de toute l'exposition minutieuse sur la sémiographie ekphonétique. L'importance de la transcription de ce manuscrit en notation linéaire réside dans la nouvelle interprétation des signes ekphonétiques par l'intermédiaire desquels les moments non identifiés jusqu'à présent de l'histoire de la pratique musicale à Byzance et — par extrapolation — d'autres zones d'orthodoxisme, commencent à être connus et valorisés.

2. La recherche systématique du fond des manuscrits qui se trouvent sur notre territoire a eu comme conséquence l'apparition de certains ouvrages historiques qui expliquent le phénomène musical roumain d'essence byzantine, sa connaissance et son analyse étant nécessaires pour déterminer le passé de la culture musicale nationale.

Grâce à ces ouvrages, « des zones blanches » de la géographie spirituelle du peuple roumain ont commencé à être identifiées par la mise en circulation de certaines valeurs musicales, de nouvelles possibilités s'offrant en même temps à l'interprétation de la tradition musicale roumaine dans le contexte européen.

2.1. Une place à part au cadre des recherches historiques est occupée par le problème de « L'École musicale de Putna », dont l'existence constitue la preuve indubitable d'un noyau de culture et d'art musical post byzantin, aux éléments roumains et de la perpétuité d'une musique de grande valeur, partie intégrante, à côté des autres arts, de notre patrimoine spirituel. Gheorghe Ciobanu, dans les études *L'École musicale de Putna, Les manuscrits de Putna et certains problèmes de la culture médiévale roumaine, Les manuscrits de Putna et le problème des rapports musicaux roumains, bulgares dans la période médiévale*<sup>10</sup>, Grigore Pantiru dans *Manuscrits musicaux non identifiés* et *Manuscrits musicaux inédits du monastère de Putna*<sup>11</sup>, aussi bien que Gh. Ciobanu, Marin Ionescu et Titus Moisescu dans les volumes III et IV de la collection *Sources de la musique roumaine*<sup>12</sup> démontrent les relations des Roumains avec le Byzance et l'Athos par la circulation des mêmes titres de chants, comme dans tout le monde de culte byzantin et, chose remarquable, l'existence de nombreux chants de certains psalmes roumains, preuve évidente de l'existence d'une école de création et d'interprétation, beaucoup plus importante qu'un banal centre à copier et à embellir les manuscrits.

La signification de l'existence de l'École de Putna a imposé aux chercheurs l'investigation profonde des documents et elle rend légitime le désir de conserver et de faire connues les preuves musicales liées à l'activité de cette école. Les volumes III et IV de la collection *Sources de la musique roumaine* — série Documenta — ont comme objet deux manuscrits de Putna<sup>13</sup> présentés intégralement en facsimilés et précédés d'amples études introductives dont la profonde documentation renforce les arguments exposés.

Les manuscrits — *Antologion* — conçus dans la période des XV<sup>e</sup>—XVI<sup>e</sup> siècles, « offrent un matériel informatif très intéressant » qui démontre la vitalité du phénomène musical byzantin devenu traditionnel par son extension dans le temps et l'espace dans les territoires habités par les Roumains. Ils contiennent des chants de Vêpres : *Ani randaria, Heureux l'homme...*, *Prokeimena*, Versets de l'office du matin; *Polyeleos, Louanges à la litie* et dans les trois liturgies — de Saint Jean Chrysostome de Saint Basil le Grand,

et la liturgie des dons bénis : *Alléluya*, *Cheroubikon* etc.

Le problème des langues de culte dans ces manuscrits gagne par extension, un intérêt à part par la confirmation de l'hypothèse conformément à laquelle dans une époque de slavonisme culturel on a chanté davantage en grec et non en slavon. On démontre la présence des langues grecque et latine, consécration de l'affirmation à Byzance des anciens Roumains et, donc, de la reprise de l'entier rythme byzantin, y compris la langue de culte. On clarifie le moyen d'apparition d'une tradition sur laquelle se greffe au X<sup>e</sup> siècle la langue slavonne, adoptée par le culte religieux et par les chancelleries, en mettant en lumière les rapports réels des Roumains avec la zone slave du sud-est.

Pour l'établissement des types de chants qui ont circulé pendant la période médiévale sur le territoire roumain le fait que du nombre total de pages (2386) des manuscrits de Putna 244 seulement ont un texte littéraire en langue slavonne, le reste étant en grec, est très significatif.

La notation musicale des *Antologion* est néobyzantine ou cueuzeliennne (la transcription étant souvent difficile à réaliser à cause des martyriaï rarement rencontrés ou des renversements des phrases, voulues difficiles, « chants intégrés dans le système d'écriture cryptographique »).

Les études introductives contiennent également les descriptions en détail des manuscrits, les opinions exprimées à propos de leur ancienneté et origine, aussi bien que les données importantes concernant les chants et leurs auteurs.

Les annexes se composent de l'index analytique des chants, facilitant la recherche des manuscrits par la relevation des données particulières (comme l'incipit du texte, l'échoi, l'auteur, par exemple), des mots marginales, des spécifications concernant l'office à laquelle le chant appartient, aussi bien que la consignation de l'aire de circulation, le tableau des anagrammes, contenant l'incipit anagrammé réel et, aussi, un tableau des filigranes de la sémiographie utilisée etc. Les volumes constituent une réalisation dont l'importance est décisive dans l'évolution de notre byzantinologie actuelle, les thèses véhiculées par les auteurs menant à la démonstration de l'existence indiscutable d'une école musicale roumaine au

XVI<sup>e</sup> siècle, avec toutes les implications dans l'évolution de la culture nationale.

2.2. La connaissance de la culture musicale roumaine de type byzantin a rendu facile la démonstration de la thèse de l'unité de tous les Roumains, avec des arguments et des contributions originaux.

Dans *La culture musicale byzantine en Roumaine jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle*, *La culture psaltique roumaine au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, *Le rapport entre la musique liturgique roumaine et la musique byzantine* et *La musique ecclésiastique chez les Roumains*<sup>14</sup> Gheorghe Ciobanu dévoile les dimensions de l'ancienne culture musicale roumaine, établit les aires de répandissement de la musique, les principaux centres de culture, il fait appel aux documents indirects concernant la musique pour énumérer aussi les manuscrits les plus importants et les principales directions d'évolution, les facteurs qui ont déterminé la spécificité de la trajectoire de cette culture.

Il mentionne l'origine et l'ancienneté de la musique byzantine en Roumanie, adoptée à la même époque que le christianisme, les nombreux termes d'origine latine, liés au culte religieux d'où l'évidente « appartenance à la zone intensesment latinisée qui s'étendait de l'Italie jusqu'en Dobrogea actuelle ». Les écrits de l'époque, les découvertes archéologiques sont les seules preuves qui attestent l'existence d'une musique jusqu'au début du XV<sup>e</sup> siècle, moment de référence pour la culture roumaine, l'ouverture — par l'apparition des manuscrits musicaux — d'une étape d'amples dimensions.

L'auteur classe le phénomène musical dans le climat historique des XIV<sup>e</sup> — XIX<sup>e</sup> siècles, en soulignant les coordonnées socio-culturelles qui déterminent l'existence pregnante de la musique byzantine. Les considérations concernant les modes médiévaux ou ceux ultérieurs à la réforme de Chrysant sont très intéressantes et elles sont le résultat d'une analyse comparative de certains chants (variantes) de Valachie, Moldavie, Transylvanie et Banat. Quoique la Transylvanie soit dépendante — du point de vue politique et administratif — de la Hongrie, les Roumains d'ici ont bénéficié d'une certaine autonomie du culte orthodoxe, situation due, également, aux liaisons permanentes avec la Valachie et la Moldavie. Le contact entre ces zones s'est réalisé par la

domination des princes roumains sur certaines régions de Transylvanie, par la fondation d'églises à la frontière, par la circulation des livres et des chants véhiculés par ceux qui apprenaient dans les centres culturels des pays roumains. On démontre ainsi la manière dont la Transylvanie et le Banat entrent de nouveau, grâce aux relations avec la Valachie et la Moldavie, en contact avec l'art byzantin, relation naturelle qui signifie l'unité spirituelle même des Roumains.

Le second volume de la collection *Sources de la musique roumaine*<sup>15</sup> a dans sa composition un chapitre dédié à la musique psaltique du XIX<sup>e</sup> siècle. L'auteur Gheorghe Ciobanu justifie le choix des pièces du début du XIX<sup>e</sup> siècle par le fait que dans certains chants on présente des formes anciennes des êchoi « ce qui prouve l'unité du chant psaltique chez tous les Roumains, malgré l'hostilité historique, jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle surtout ».

Rangées dans l'ordre de l'utilisation au cadre du service religieux les pièces représentent des formes modales anciennes, maintenues jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, des chants qui, apparus au XV<sup>e</sup> siècle se sont perpétués jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle (comme par exemple les Pripela de Filothei Monahul, une création roumaine de Filothei sin Agăi Jipei, présente dans diverses régions du pays), ouvrages dans lesquels on sent l'influence du makam oriental ou de la musique occidentale. Le volume contient, aussi, d'autres chants nombreux introduits pour compléter par leur variété l'aire stylistique des mélodies et pour exemplifier le moyen de structuration des êchoi. Pour ce volume l'auteur a utilisé comme sources les principaux ouvrages musicaux imprimés. La présentation des chants en variante neumatique et en transcription linéaire est suivie d'un chapitre où il décrit minutieusement leur circulation, il mentionne les publications dans lesquelles ils apparaissent, en réalisant ainsi la synthétisation d'un matériel extrêmement divers et riche dans ses significations.

*La continuité des chants psaltiques dans la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle*<sup>16</sup> d'Adriana Şirli est une ample étude dans laquelle l'auteur démontre la vitalité du phénomène musical byzantin dans les Pays Roumains et la Transylvanie et met en évidence la trajectoire et les dimensions de celui-ci. Elle

souligne le processus de retour de la musique byzantine par le greffage de certains éléments nouveaux sur le tronc de ceux traditionnels, ce qui explique l'essence même de la vitalité de cet art.

L'auteur analyse la musique psaltique à l'époque mentionnée, suivant la périodicité habituelle de l'art médiéval — en trois étapes — l'intégrant dans une présentation d'histoire culturelle, ce qui amplifie la valeur des données et des considérations exposées.

A. Şirli souligne que pour la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle le manque de manuscrits qui attestent la continuité naturelle de l'École de Putna, des chants qui ont circulé, de la langue utilisée etc. est spécifique. Les analogies des siècles précédents et celles qui vont suivre à cette période, l'existence des documents concernant la musique (celui adressé à la communauté orthodoxe de Liubov par Alexandru Lăpuşneanu), aussi bien que certaines données qui résultent de l'accentuation de l'ambiance historique, culturelle du temps (en Valachie, quoiqu'influencées par l'art moldave, les traditions culturelles continuent leur voie; en Transylvanie, soumise au catholicisme et au luthéranisme, l'une des possibilités de pénétration en circulation des manuscrits a été celle orale, facilitée par la sage politique de certains prélats, aussi) c'est ce qui justifie l'affirmation de l'auteur que la musique a suivi la voie naturelle de son évolution (étant écrite sur des textes grecs, surtout), se réévaluant de son essence byzantine par son « contenu religieux qui lui confère un caractère unificateur ».

Le XVII<sup>e</sup> siècle et le début du XVIII<sup>e</sup> s'avèrent être une période de fleurissement culturel des pays roumains, époque qui coïncide avec les règnes de Matei Basarab, Constantin Brâncoveanu, Vasile Lupu. Peu à peu, la langue roumaine s'impose à côté du grec et du slavon, même dans les manuscrits musicaux où le remplacement a été effectué avec beaucoup de précautions, tenant compte de la fonction de cette musique, de l'apparition de nouvelles églises et monastères, emplacements d'instruction pour les futurs érudits, de leur contact avec toute la zone de culture sud-est européenne, de l'assimilation de certaines influences de l'Orient orthodoxe et de l'Occident. L'auteur interprète ces phénomènes comme des arguments dans l'explication des tendances de des-

cription culturelle caractéristique à l'époque considérée.

Les manuscrits musicaux (30 environ), écrits en notation neumatique cucuzeliennne *Heirmologion*, *Octoekhos*, *Anastasi-matarion*, le livre des liturgies etc.) contiennent des chants dont le caractère confirme l'unité des pratiques de culte, sans tenir compte de l'espace géographique. L'auteur mentionne qu'à côté des variantes récentes il y en a d'autres, très nombreuses, qui contiennent la spécification de leurs auteurs — Ioannes Damaskenos Ioan Damaschinul, VIII<sup>e</sup> siècle, Ioannes Glikys, XIII<sup>e</sup> siècle, Ioannes Koukouzeles Cucuzel, XIV<sup>e</sup> siècle, fait significatif pour l'affirmation que la musique byzantine s'est perpétuée en formes pures ou « avec embellissements » dans les manuscrits qui ont circulé dans tous les pays roumains.

En pleine période d'ingérence dans les affaires de l'orthodoxisme roumain et en plein processus de convertissement de certains Roumains à d'autres formes de christianisme, la Transylvanie continuera d'entretenir des relations avec les Pays Roumains d'au-delà des montagnes et — affirme l'auteur — « quoiqu'on n'ait pas trouvé jusqu'à présent des manuscrits psaltiques du XVII<sup>e</sup> siècle en Transylvanie, l'unité de langue et de croyance soutiennent l'affirmation que les mêmes manuscrits et chants y ont circulé ».

L'auteur suit la manière dont se manifeste le phénomène naturel des traductions au long des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, une preuve certaine étant le grand nombre de manuscrits bilingues (grecs et roumains) et roumains. L'auteur mentionne, aussi, la véhiculation des manuscrits pour être copiés, embellis du point de vue graphique et dans leur contenu. On souligne le moment important de la parution du Psautier roumain de Filotei (1713), la parution d'autres ouvrages semblables, ainsi que — vers la fin du siècle — les influences de la musique orientale et occidentale dans la construction des mélodies et, donc, dans la structure des échoi de la musique psaltique roumaine. A. Şirli souligne la vocation de synthèse de la musique psaltique se constituant avec toutes les transformations et le renouveau dans un élément d'unité culturelle.

52 Dans l'étude *Eléments de continuité dans la musique psaltique roumaine*<sup>17</sup> Hri-

santa Petrescu se propose la relevation de certains arguments en faveur de la théorie de la continuité dans le temps et l'espace par l'intermédiaire du « phénomène de concordance, caractéristique aux relations entre le texte générateur et la ligne mélodique dans la musique byzantine et dans celle psaltique ».

Tenant compte du grand nombre de collections qui contiennent les chants, leur diversité, la spécificité des modes et des styles, l'auteur effectue sa recherche ayant à la base quelques textes pilotes (la sélection est réalisée tenant compte de la fréquence de leur apparition) dont la circulation est suivie dans des chants qui couvrent l'intervalles des XV<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. L'analyse a comme but la définition du mécanisme par lequel le texte engendre la musique, établit les niveaux auxquels se manifeste la relation texte — formules mélodico-rythmiques : le niveau sémantique (la polarité expansive-dépressive, telle qu'elle se dévoile du rapport entre le contenu du texte et la structure des formules mélodico-rythmiques), le niveau morphologique (le rapport entre la fonction morphologique des éléments du texte et les hypostases originales ou variées des formules), le niveau formantique — phonétique (le rapport entre les zones de fréquences formantielles spécifiques aux langues dans lesquelles sont écrits les chants et les zones d'hauteurs employées dans la composition des formules mélodico-rythmiques).

Il s'agit d'une recherche croisée texte-formules mélodico-rythmiques, basée sur l'investigation statistique des éléments spécifiques, tenant compte du plan diachronique, synchronique et synchro-diachronique, en déterminant le type de la relation de dépendance texte-formules mélodico-rythmiques et d'interdépendance texte-formules mélodico-rythmiques.

Dans la section conclusive l'auteur définit la notion de concordance (ou tendances de concordance) comme élément de continuité qui se manifeste constamment dans des étapes successives, dans des manières différentes : l'adaptation ou la composition de la musique en langue originale (grec byzantin) ayant comme conséquence la concordance pregnante ; la variété plus ou moins prononcée dans le processus de la transmission par copies, qui détermine une tendance d'adaptation réciproque ; après l'apparition des manus-

crits en roumain on constate des non concordances dans la relation texte-formules mélodico-rythmiques, phénomène qui, peu à peu, compensé par la composition (commençant avec le XVIII<sup>e</sup> siècle) des chants ayant à la base des structures qui existaient déjà et dans lesquelles le phénomène de concordance est de nouveau pregnant.

Finalement, l'auteur imagine de possibles directions de recherche qui mettent en lumière d'autres domaines de manifestation de la continuité comme, par exemple, la relation entre la musique folklorique et celle psaltique, la manière dont se réalise la contamination réciproque basée sur des éléments archétypaux, la migration des diverses structures ou la pénétration des formules intonationales dans les chants, leur transformation de l'amorphe dans le structuré, sous la pression du texte etc.

2.3. Un autre objectif de la recherche byzantinologique roumaine est la présentation de l'activité de certains psaltes roumains, de certaines écoles qui ont suivi la tradition musicale de Putna ainsi que la mise à la disposition des chercheurs de la présentation et du commentaire de certains manuscrits.

Dans les études *Filotei sin Agăi Jipei*, le premier psautier roumain connu jusqu'à présent, *Elemente teoretice la Filotei Sin Agăi Jipei, Ioan Sin Radului Duma Braşoveanu, Naum Rimniceanu*<sup>18</sup> (Éléments théoriques chez Filotei...) Sebastian Barbu Bucur analyse l'activité des personnalités marquantes de l'histoire de la musique psaltique, promoteurs de la musique en Valachie et en Transylvanie. L'auteur présente le complexe socio-culturel dans lequel ont évolué les trois psaltes, les principales dates de leurs biographies, les ouvrages de référence. Il fait des considérations sur les types de chants, sur la ligne mélodique ayant un texte grec ou roumain et sur les conséquences d'un certain type de texte (longueur différente, accents, modifications syntactiques — éléments incipients du processus de rendre « roumains » les chants). On y retrouve en notation linéaire et neumatique certains fragments appartenant aux trois auteurs et une élaboration de tableaux synoptiques concernant le contenu des manuscrits et la circulation des chants. *Theoreticonul lui Macarie Ieromonahul*<sup>19</sup> est l'ouvrage du Ieromonachos

Macarie, remis en circulation par Titus Moisescu. Il est composé de deux sections. La première, avec une préface et une étude introductive, est le *Theoreticon* translittérée de l'alphabet cyrillique dans l'alphabet latin par Titus Moisescu ; la seconde constitue le document en original.

*Le Theoreticon* est le premier livre de musique psaltique imprimé en roumain et paru à Vienne en 1823. Il précède *l'Anastasimaton* et *l'Heirmologion* appartenant au même auteur. Macarie Ieromonahul, grand patriote, maître des chants, a consacré sa vie à la prospérité de la musique nationale, « aux grands idéaux de rendre roumains les chants, acte significatif dans le processus d'affirmation de notre culture ». Macarie disait : « Pour que notre peuple puisse redevenir comme au début il a besoin de beaucoup de sciences et d'études qui nous manquent complètement, parce que sans elles il ne pourra se soustraire aux ténèbres où il git à présent ».

L'étude introductive contient des allusions à la vie et à l'activité de l'auteur de cette grammaire musicale créée « d'après le modèle du nouveau système » ainsi que l'évolution de la théorie de la musique psaltique roumaine dès le *psautier* de Filothei jusqu'aux ouvrages actuels ayant la même problématique.

Dans son étude *Învăţămîntul psaltic pînă la reforma lui Hrisant*<sup>20</sup> (L'enseignement psaltique jusqu'à la réforme de Chrysant) Sebastian Barbu Bucur mentionne les premières formes d'enseignement musical et leur évolution jusqu'à des formes institutionnalisées. Dès l'activité didactique, orale ou celle réalisée d'après les livres de chants, passant par l'école de Putna ou celle de Schei Braşovului où apprenaient des jeunes gens d'Ardeal et de Valachie, l'enseignement de la „*psaltichie*” se produira dans des écoles voïvodales comme celle de l'époque de Constantin Brîncoveanu ou Mihai Cantacuzino et dans des monastères et des églises (Sf. Gheorghe Vechi, Antim). Au XVIII<sup>e</sup> siècle « les écoles de *psaltichie* constituaient les seules formes d'enseignement organisé » soutient l'auteur de l'étude, mentionnant à côté de ces foyers de culture (la nouvelle école de l'église Sf. Nicolae de Schei, l'école normale d'Oradea, l'école de l'église d'Argeş ou Saint Nicolas de Moldavie et de nombreux autres centres où l'on enseignait à écrire, à lire et la musique psaltique) leur initiateurs, également —

Filothei Sin Agăi Jipei, Antim Ivireanu, Ioan Sin Radului Duma Brașoveanu, Mihalache, Constantin ou Naum Rîmniceanu. Le XIX<sup>e</sup> siècle, marqué par la réforme de Chrysant reste dans l'histoire de l'enseignement psaltique par l'école fondée par Petru Emanuel Efesiul de l'église Sf. Nicolae Selari, où allaient étudier Macarie Ieromonahul et Anton Pann, figures marquantes de la culture musicale roumaine.

La personnalité d'Anton Pann est révelée par Gh. Ciobanu dans *Anton Pann et le caractère roumain des chants ecclésiastiques*<sup>21</sup>. L'auteur explique l'importance de l'activité du remarquable homme de culture, connu plutôt comme lettré, mais dont les préoccupations sont très liées à la théorie et la pratique de la musique psaltique. Son action de « rendre roumains », expliquée par des traductions du texte qui accompagne la musique, par des adaptations de la ligne mélodique dans l'esprit de la langue roumaine, arrive à son apogée par l'intermédiaire des créations propres sur des textes roumains ; il réalise une série d'ouvrages dans lesquels la phonétique de la langue roumaine trouve un équivalent musical dans un équilibre de l'expression sonore. La conclusion de l'étude est edificatrice pour la compréhension de la contribution d'Anton Pann au développement de la musique psaltique roumaine : « il a imposé le chant en langue roumaine dans l'église par la publication de tous les chants ecclésiastiques nécessaires dans la stalle d'église ». Dans son étude *Pripelele lui Filotei Monahul*<sup>22</sup>, Gh. Ciobanu analyse le problème controversé de la paternité de certains chants. Considérées comme les plus anciennes créations psaltiques roumaines, « pripelele » appartiennent au moine Filothei, chancelier à la cour de Mircea cel Bătrîn. L'auteur nous informe sur le fait que sur ces textes ont également circulé des mélodies qui se sont perpétuées oralement et, ensuite dans des manuscrits, du XIX<sup>e</sup> siècle tout en présentant la multitude d'hypothèses concernant l'auteur du texte, la provenance de la musique et la fonction de ces petits chants. Gh. Ciobanu démontre le fait que le texte et la musique ont une genèse synchrone due à Filotei Monahul de Cozia et « ils ont été assimilés par les autres peuples orthodoxes à la suite de leur circulation chez les Roumains de la Valachie, de la Moldavie, de la Transyl-

vanie, de la Bucovine tout en concernant leur forme ancienne, avec de moindres modifications ».

La même question est reprise par Hrisanta Petrescu dans *Cultura muzicală bizantină din secolul XV* (La culture musicale byzantine au XV<sup>e</sup> siècle) où l'on affirme que les « pripelele », tout comme « l'hymne de Saint Jean le Nouveau de Suceava représentent les premières créations musicales de certains auteurs roumains ».

Deux autres études<sup>24</sup> de Gh. Ciobanu, *Originea canonului stîlpilor alcătuit de dascălul Sărbăni* et *Un kyrie eleison la 4 voci în notatie bizantină, la începutul secolului al XVIII-lea* reconsidèrent la dimension réelle de certains événements du XVIII<sup>e</sup> siècle. La première concerne le canon du Dimanche de *Florii* (Rameaux) ou des *Stîlpări*, création roumaine de Filothei Sin Agăi Jipei qui indiquait dans son manuscrit : « tout le canon est en roumain parce que c'est plus beau et plus facile ».

La seconde étude signale un document musical inédit du XVIII<sup>e</sup> siècle, provenu de Transylvanie, au cadre duquel on trouve un chant choral pour 4 voix, avec la même notation neumatique et un texte grec. Cette découverte est importante parce qu'elle nous donne la possibilité de localiser dans le temps et dans l'espace le début du chant choral chez les Roumains.

*Muzică bizantină și cîntece de lume în manuscrise obtene în notatie psaltică*<sup>25</sup> (Musique byzantine et chants laïques dans des manuscrits d'Olténie en notation psaltique) du même auteur est une étude qui communique l'existence de certains manuscrits non recherchés — jusqu'en 1964 — et dont on y retrouve une brève description, manuscrits importants pour la connaissance de l'activité d'Anton Pann et surtout d'un aspect de sa création qui témoigne de l'influence de la musique populaire et occidentale, manuscrits qui contiennent un grand nombre de créations laïques.

Dans la même direction d'élargissement de la sphère de connaissance du passé par l'intermédiaire des manuscrits se trouvent les études de Sebastian Barbu Bucur<sup>26</sup> *Propedii ale muzicii psaltice în notatie cucuzeliană* (Propedii de la musique psal-

tique en notation cucuzélienne), *Manuscrise psaltice românești în notație cucuzeliană* (Manuscrits psaltiques roumains en notation cucuzélienne) et *Manuscrise bilingve din secolul al XVIII-lea* (Manuscrits bilingues du XVIII<sup>e</sup> siècle). L'auteur catalogue les 33 propediai qui se trouvent à B.A.R., -- petites grammaires musicales, traités théoriques de dimensions réduites qui précèdent certains manuscrits et contiennent des données concernant la sémiographie, les formules d'intonation des modes, des exercices de « paralaghié » des classifications des voix dans des images graphiques d'exception --, il met en ordre chronologique un nombre important de manuscrits représentés sous le rapport du contenu, de l'écriture et de l'aspect extérieur en établissant plus précisément leur datation, les auteurs et de différentes notations marginales.

Dans ces études Gh. Ciobanu souligne l'importance de ces documents dans la détermination des coordonnées d'évolution de la culture musicale et il fait une brève présentation des manuscrits roumains de B.A.R., témoignages significatifs du processus de pénétration du chant en lague roumaine, avec les implications stylistiques de rigueur.

La classification des manuscrits musicaux byzantins et psaltiques de Roumanie est réalisée par Nicu Moldoveanu<sup>28</sup> dans *Izvoare ale cîntării psaltice în Biserica Ortodoxă Română* (Sources du chant psaltique dans l'Église Orthodoxe Roumaine). La musique byzantine (généralités), la présentation des anciens manuscrits byzantins qui existent dans les bibliothèques roumaines, l'analyse technique des manuscrits (titres, auteurs, copistes datation, place de la copie), l'analyse strictement musicale des manuscrits (leur circulation, la conservation de la structure mélodique byzantine, l'importance), les conclusions et les annexes (exemples musicaux, filigranes) constituent les chapitres de cet instrument de travail particulièrement utile.

Dans l'action d'ordonnation des documents du patrimoine musical psaltique Marin Ionescu a élaboré un catalogue des incipitus (texte et mélodie) des chants dans de divers manuscrits pour déterminer leur circulation, leurs auteurs et toute une série de traits stylistiques.

Suivant le même ordre de préoccupations Adriana Sirli a classifié les manuscrits

du type *Anastasimatar* dans un catalogue thématique où on trouve fichés les incipitus, les auteurs, la circulation des chants, le mode musical etc., en initiant une recherche profonde d'un domaine non exploré dans la byzantinologie roumaine.

3. Le domaine des études comparatives moins étendu que ceux décrits antérieurement, contient la ligne des ouvrages basés sur la comparaison entre les formes différentes de manifestation musicale (la musique psaltique et celle folklorique) ou entre les composantes d'une même forme, deux objets dont on va démontrer les ressemblances et les différences (des manuscrits psaltiques d'un certain siècle, des chants destinés à la même situation, mais appartenant à des siècles différents). La méthode comparative est facilement décelable dans certaines études déjà mentionnées aux points 1 et 2 parce qu'elle représente l'un des procédés fondamentaux dans la démonstration de la continuité des chants, de l'évolution de la notation ou de structure des chants, de la circulation de certains types de variantes etc.

Gh. Ciobanu relève dans *Colindele și muzica religioasă*<sup>29</sup> (Les cantiques de Noël et la musique religieuse) la ressemblance entre ce genre populaire pré-chrétien et la musique grégorienne et byzantine. L'utilisation de la structure tétracordale ou pentacordale, ambitus qui n'est jamais plus petit qu'une quarte, les types de cadence (sur la tonique, finale ou la quinte sur la corde de récitation, sur la sousdominante ou soustonique), l'utilisation des formules mélodiques, le principe de base de ce genre d'architecture variationnelle, le rythme basé sur l'indivisibilité du temps premier sont caractéristiques à la musique des cantiques de Noël et de celle religieuse grégorienne et byzantine. Ce sont des affirmations que l'auteur soutient par de nombreuses démonstrations des domaines comparés.

Le problème de la priorité (dans le temps), de l'influence des cantiques de Noël sur la musique religieuse ou de leur contamination réciproque inspire à Gh. Ciobanu le développement d'une théorie conformément à laquelle la musique pré-chrétienne des cantiques pénètre dans la musique byzantine durant le processus de formation de cette dernière. A côté des éléments de chant de synagogue, le chant populaire est assimilé et devient un élément de base du chant religieux,

En conclusion, l'auteur révèle les ressemblances évidentes entre les deux catégories analysées : « le dégagement d'une même atmosphère, dû à l'emploi des mêmes éléments d'essence populaire ».

Ayant comme point de départ les liaisons indestructibles entre le vers et la mélodie dans le folklore roumain et celui des peuples voisins, la musicalité de la langue reflétée dans la mélodie comme une expression de la concordance entre le texte et la mélodie Gh. Ciobanu suit dans *Raportul dintre text și melodie în muzica psaltică românească*<sup>30</sup> (Le rapport entre le texte et la mélodie dans la musique psaltique roumaine) l'évolution de ce processus au cadre de la musique psaltique, également, musique qu'il partage en musique de circulation orale, où l'on trouve des sonorités populaires, toutes prêtes à la transformation, et musique « officielle » que nous retrouvons dans les manuscrits dès le XV<sup>e</sup> siècle. L'auteur considère les manuscrits dès l'apparition des premières traductions en roumain. Le processus prolongé représenté par l'évolution des traductions aux créations originales passe par de différentes étapes, de non concordances frappantes jusqu'à la concordance absolue réalisée dans les chants d'Anton Pann. Grâce à lui — souligne l'auteur — les accents mélodiques des chants du style *irmologique* coïncident avec ceux toniques et expressifs, l'idée poétique est en liaison serrée avec la ligne mélodique dans les chants *stihirariques*, et les chants papadiques écourtés, épurés des inflexions orientales et des longs *teretismata*, deviennent plus coulants, dans une évolution qui peut être suivie « jusqu'à nos jours ».

Dans *Kekragariile din manuscrisele Bibliotecii Academiei (secolele XVII—XIX)* (Kekragaria des manuscrits de la Bibliothèque de l'Académie (XVII<sup>e</sup> — XIX<sup>e</sup>) siècles) Adriana Sirli suit l'évolution de ces chants attribués à Ioannes Damaskenos (le VIII<sup>e</sup>

siècle), en les comparant à ceux qui se trouvent dans des manuscrits grecs et roumains du XVIII<sup>e</sup> siècle, en démontrant par le degré réduit de variabilité vis-à-vis du modèle original la résistance dans le temps des anciens canons byzantins.

C'est toujours Adriana Sirli qui réalise dans l'étude *Manuscrise psaltice din secolul al XVIII-lea. Anastasimatarele*<sup>32</sup> (Manuscrits psaltiques du XVIII<sup>e</sup> siècle. Anastasimataria), l'analyse comparative de certains manuscrits du même type se trouvant dans les bibliothèques du pays, en décélant quelques grands types dans lesquels on peut grouper les documents. L'auteur relève les formules mélodiques fréquentes, les cadences, les tournures mélodiques et rythmiques de ces types en étudiant en même temps l'évolution des échoï tels qu'ils sont dans les *anastasimatares*.

4. L'analyse des nombreuses créations laïques conservées en notation psaltique fait l'objet d'études qui mettent en évidence le contexte dans lequel elles sont apparues, l'explication de la sémiographie utilisée, les traits généraux de l'œuvre, leurs auteurs et la signification d'habitude patriotique — l'apparition et la circulation sont liées à des événements d'intérêt national.

*Un cîntec cu conținut patriotic la începutul veacului trecut, Din cîntecetele lui șaptezecișisapte, Cîntecete inedite din preajma anului 1848, Cîntecete pe versuri de C. Conachi*<sup>33</sup> signées par Sebastian Barbu Bucur, *Din cîntecetele războiului pentru Independență*<sup>34</sup>, par Hrisanta Petrescu, *Cîntecete românești inedite de la începutul secolului al XIX-lea, Un cîntec al lui Dimitrie Cantemir în colecția lui Anton Pann*, par Gh. Ciobanu illustrent la préoccupation des chercheurs pour le dévoilement de certains aspects moins connus de la musique du XIX<sup>e</sup> siècle.

## Notes

<sup>1</sup> Ms. 113, 101 (B.A.R.), ms. 283 (B.A.R.), ms. 1096 (B.A.R.), ms. roum. 61 (B.A.R.), ms. 1106, B.C.U. Cluj-Napoca etc.

<sup>2</sup> Macarie Ieromonahul, *Theoreticon sau privire cuprinzătoare a meșteșugului muziciei bisericești după așezămîntul sistimii cei noao*, Viena, 1823; Anton Pann, *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești*, 1945; Dimitrie Suceveanu, *Theoreticon*, Iași, 1848; Nifon Ploieșteanu, *Carte de muzică bisericească*, București, 1902; I. Popescu-Pasărea, *Principii de muzică bisericească orientală (psaltică)*, București, 1928; T. V. Stupcanu, *Metodă pentru a învăța psaltichia*, București, 1932.

<sup>3</sup> M. I. Idieru, *Istoria artelor frumoase (Arhitectura-sculptura-pictura-muzica)*. Din toate timpurile și din toate țările inclusiv România, București, 1898... « en ce qui concerne la musique nous manquons presque entièrement de sources et de données qui puissent éclaircir la formation d'une histoire de cet art » (p. 446); George Onciul, *Istoria muzicii*, vol. I-ii. *Pină la apariția stilului melodiei acompaniate în eul nou*, București, 1929... « l'ouvrage présente n'admet pas une étude ample et détaillée de l'histoire de la genèse et du développement de la musique roumaine — c'est vrai que nous ne possédons pas les documents et les détails nécessaires » (p. 176).

<sup>4</sup> George Breazu, *Învățămintul muzical în Principatele românești*. De la primele începuturi până la sfârșitul secolului al XVIII-lea, în *Anuarul Conservatorului de muzică și artă dramatică din București*. édition soignée par Mihail Jora, București, 1941-1942.

<sup>5</sup> Gh. Ciobanu et Cr. Ghenea, *Un creator de muzică la începutul secolului al VI-lea*, în *Muzica*, An XV, nr. 5-6, 1965, p. 60.

<sup>6</sup> Ioan D. Petrescu, *Les idiomèles et le canon de l'office de Noël*, Paris, 1932; idem, *Manuscrise psaltice grecești din veacul al XVIII-lea*, în *Biserica Ortodoxă Română*, An. I.V, no. 1, 1937; Idem, *Études de paléographie musicale byzantine*, București, 1967.

<sup>7</sup> Grigore Panțiru, *Notația și churile muzicii bizantine*, București, 1971.

<sup>8</sup> Gheorghe Ciobanu, *Vechimea genului cromatic în muzica bizantină*, în *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. II, București, 1979, p. 164.

<sup>9</sup> Grigore Panțiru, *Lectionarul evanghelic grecesc de la Iași*, București, 1982.

<sup>10</sup> Gheorghe Ciobanu, *Școala muzicală de la Putna*, în *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, op. cit., p. 265; Idem, *Manuscrisele de la Putna și unele probleme ale culturii medievale românești*; Idem, *Manuscrisele de la Putna și problema raporturilor muzicale româno-bulgare în perioada medievală*, în *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. I, București, 1974, p. 293, p. 306.

<sup>11</sup> Grigore Panțiru, *Manuscrise muzicale inedite de la mănăstirea Putna*, în *Biserica Ortodoxă română*, An LXXXVII, no. 11-12, 1969, p. 1257-1264; Idem, *Școala muzicală de la Putna*. 1. *Manuscrise muzicale neidentificate*. 2. *Un vechi imn despre Sfântul Ioan cel Nou de la Suceava*, în *Studii de muzicologie*, vol. VI, București, 1970, p. 21-67.

<sup>12</sup> Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu, Titus Moisescu, *Școala muzicală de la Putna*, 2 vol., București, 1980, 1981 («Izvoare ale muzicii românești», seria Documenta, III, IV).

<sup>13</sup> Ms. n<sup>o</sup> 56/544/576 I du monastère Putna et ms. n<sup>o</sup> I-26/Iassy.

<sup>14</sup> Gheorghe Ciobanu, *Cultura muzicală bizantină pe teritoriul României până în secolul al XVIII-lea*; Idem, *Cultura psaltică românească în secolele XVII și XVIII*; Idem, *Muzica bisericească la români*, în *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, op. cit., vol. I, p. 287, p. 329; Idem, *Raportul dintre muzica liturgică românească și muzica bizantină*, în op. cit., vol. II, p. 263.

<sup>15</sup> Idem, *Muzică instrumentală, vocală și psaltică din secolele XVI-XIX*, în București, 1978, p. 147 («Izvoare ale muzicii românești», II).

<sup>16</sup> Adriana Șirli, *De la continuité des Chants psaltiques depuis la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle*, în *Revue roumaine d'histoire de l'art, Série Théâtre, Musique, Cinéma*, Tome XVII, 1980, p. 37.

<sup>17</sup> Hrisanta Petrescu, *Elemente de continuitate în muzica psaltică românească*, în *Studii și cercetări de*

*istoria artei*, Seria Teatru, Muzică, Cinematografie, T. 28, 1981, p. 57.

<sup>19</sup> Titus Moisescu.

<sup>20</sup> Sebastian Barbu Bucur.

<sup>21</sup> Gh. Ciobanu, *Anton Pann și românimea cântărilor bisericești*, op. cit., vol. I, p. 317.

<sup>22</sup> Idem, *Pripelele lui Filotei monahul*, op. cit., vol. II, p. 269.

<sup>23</sup> Hrisanta Petrescu, *Cultura muzicală bizantină din secolul XV. Tratatul de istoria muzicii românești*. (vol. I), en cours de parution.

<sup>24</sup> Gh. Ciobanu, *Originea canonului stălpărilor ale călăit de dascălul Sârban și Un kyrie eleison la patru voci în notație bizantină la începutul secolului al XVIII-lea*, op. cit., vol. I, p. 307, p. 402.

<sup>25</sup> Gh. Ciobanu, *Muzică bizantină și cintece de lume în manuscrise oltene în notație psaltică*, op. cit., vol. II, p. 238.

<sup>26</sup> Sebastian Barbu Bucur, *Propedii ale muzicii psaltice în notație cucuzeliană*, (I), (II), în *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, seria Teatru, Muzică, Cinematografie, Tome 21, Tome 22, București, 1974, 1975, p. 27-39/I/, p. 39-70/II/; Idem, *Manuscrise psaltice românești și bilingve în notație cucuzeliană*, în *Studii de muzicologie*, vol. XII, București, 1976, p. 119-181; *Manuscrise bilingve din secolul al XVIII-lea*, în *Muzica*, an XXVIII, nr. 11, 1977.

<sup>27</sup> Gh. Ciobanu, *Manuscrisele psaltice românești din secolul al XVIII-lea*, op. cit., vol. I, p. 287; idem, *Manuscrise muzicale în notație bizantină aflate în România*, op. cit., vol. II, p. 245.

<sup>28</sup> Diac. Asist. Nicu Moldovanu, *Izvoare ale cântării psaltice în Biserica Ortodoxă Română*, București, 1974.

<sup>29</sup> Gh. Ciobanu, *Colindele și muzica religioasă*, op. cit., vol. II, p. 95.

<sup>30</sup> Idem, *Raportul dintre text și melodie în muzica psaltică românească*, op. cit., vol. II, p. 257.

<sup>31</sup> A. Șirli, *Keçaragarii din manuscrisele Bibliotecii Academiei (secolele XVII-XIX)*, în *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, seria Teatru, Muzică, Cinematografie, Tome 23, 1976, p. 109.

<sup>32</sup> Idem, *Manuscrise psaltice din veacul al XVII-lea*, în *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, seria Teatru, Muzică, Cinematografie, tome 24, 1977, p. 127-138.

<sup>33</sup> Sebastian Barbu Bucur, *Un cîntec cu conținut patriotic la începutul veacului trecut*, în *Muzica*, nr. 4, 1967; idem, *Din cîntecele lui '77*, în *Muzica* nr. 5, 1967; idem, *Cîntece inedite din preajma anului 1848*, în *Muzica*, nr. 6, 1968; idem, *Cîntece pe versuri de C. Conachi*, în *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, serie Teatru, Muzică, Cinematografie, tome IV, 1969.

<sup>34</sup> Hrisanta Petrescu, *Din cîntecele războiului pentru Independență*, an XXVII, 1977.

<sup>35</sup> Gh. Ciobanu, *Cîntece românești inedite de la începutul secolului al XIX-lea. Un cîntec al lui Dimitrie Cantemir în Colecția lui Anton Pann*, op. cit., vol. I, p. 171, p. 146.