

QUELQUES ASPECTS PLUS
PARTICULIERS DU DÉCHIFFRAGE
ET DE LA TRANSCRIPTION
DE LA MUSIQUE DE TRADITION
BYZANTINE
Transcripta IV

Titus Moisescu

Allant de pair avec la musique populaire et le chant linéaire grégorien, le chant byzantin pratiqué dans l'Église de l'Orient orthodoxe fut aussi un des grands filons médiévaux de l'art musical de Pays Roumains. Les premiers compositeurs du pays — les premiers « professionnels » pourrait-on dire — connus jusqu'à ce jour pour s'être fait remarquer dans le domaine du chant byzantin et dont les œuvres ont traversé les siècles jusqu'aujourd'hui sont *Erstatie le Protopsalte*, *Dometicien le Vlaque* et *Théodosie Zotica*. Les trois déployèrent leur activité dans le cadre de l'ainsi-nommée École musicale de Putna (XV^e — XVI^e siècles). Parmi ces trois, Evstatie représente la figure préminente de cette École qui fut un brillant centre d'art et de culture médiévale roumaine pendant plus d'un siècle et demi au monastère moldave de Putna fondé par Etienne le Grand au XV^e siècle (1466—1469).

Les manuscrits de l'époque, conservés dans les bibliothèques et les archives de Roumanie comme de l'étranger, ont permis la connaissance de l'œuvre musicale des compositeurs susmentionnés, leurs chants pouvant y être identifiés en général par les critères et les procédés d'attribution courants : présence d'un colophon comprenant entre autres le nom de l'auteur, le lieu et la date de rédaction du manuscrit ; présence du nom du compositeur en marge du chant respectif ; existence d'une mention spéciale du copiste comme quoi le chant en cause est « sa propre création » ; ou bien, en l'absence totale ou partielle des trois critères ci-avant, l'attribution du nom de l'auteur par la recherche comparée de plusieurs versions du même chant ; la détermination de certaines particularités de style, forme et structure musicaux ainsi que des formules rythmiques-mélodiques propres au chant analysé, etc. Tels sont en général les moyens susceptibles de contribuer à établir aussi exactement que possible l'appartenance d'un chant à un compositeur du Moyen Âge, époque où l'on sait que le sentiment de la « paternité artistique » n'était guère aussi développé que de nos jours.

Evstatie ne fut pas seulement compositeur, mais aussi copiste de manuscrits musicaux. Le fait ressort sans aucun doute de deux recueils d'un grand intérêt musicologique identifiés au Musée d'Histoire de l'État, de Moscou, et à la Bibliothèque

de l'Académie des Sciences de Leningrad, à savoir : l'*Anthologion* de 1511 (sigle M 350)¹ et l'*Anthologion* de 1515 (sigle M 1102)², les deux écrits de la main d'Evstatie et comprenant la plus grande partie de son œuvre en toute sa complexité et problématique. À côté d'eux, d'autres manuscrits également de l'École musicale de Putna contiennent des chants identifiables comme appartenant aussi à Evstatie ; ils viennent compléter ainsi la création originale, vaste et diversifiée du Protopsalte de Putna, marquée d'une évidente empreinte archaïque mais, néanmoins, visiblement ancrée dans la tradition de l'ancien chant byzantin.

Afin de parvenir à identifier ses chants nous avons parcouru et étudié le contenu de tous les onze manuscrits musicaux de l'École de Putna qui renferment au total plus de 475 compositions de divers auteurs roumains et étrangers. Sur ce chiffre, reviennent à ce premier « professionnel » roumain du chant byzantin 186 pièces d'étendue variée mais ayant, chacune, son importance dans le déroulement du culte orthodoxe et, par cela même, devenues toutes particulièrement nécessaires à la constitution d'un répertoire musical d'usage liturgique. La plupart de ces chants peuvent être examinés dans les manuscrits de Putna déjà publiés par nous en éditions de « monumenta » et de « transcripta » et, spécialement, dans le vol. V de la collection des « Sources de la

musique roumaine » qui, intitulé *Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei*, traite précisément de l'*Anthologion* (M 350) de 1511.

Les chants d'Evstatie sont écrits en notation néobyzantine (ou koukouzéli-

En effet, le déchiffrement et la transcription de l'ancien chant byzantin est une question plutôt conventionnelle; elle demeurera relative — on pourrait presque dire imparfaite — tant qu'on ne trouvera pas une réponse convaincante à quelques aspects

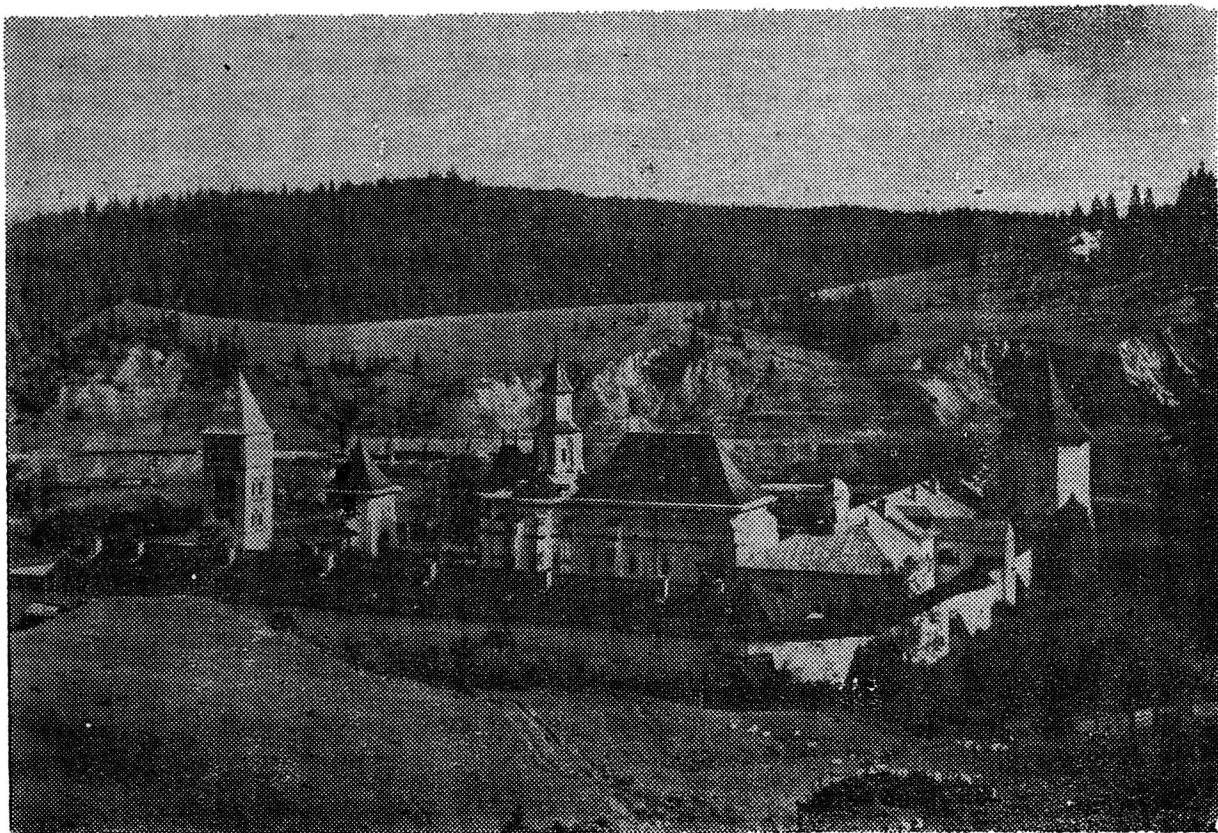


Fig. 1. Le Monastère moldave de Putna, fondé par Etienne le Grand au XV^e siècle (1466—1469).

que), le texte littéraire courant sous les neumes musicaux étant en grec ou en vieux slavon ecclésiastique, soit dans les deux langues liturgiques de l'Eglise orthodoxe roumaine au Moyen Age.

Dans le but de contribuer à une connaissance approfondie de l'œuvre d'Evstatie — venant ainsi au-devant du désir des chercheurs, compositeurs et interprètes actuels de recourir au mélос archaïque qu'elle renferme —, nous estimons utile de publier en transcription linéaire sur la portée la création compositionnelle du coryphée de la civilisation musicale médiévale roumaine, pas avant toutefois d'attirer l'attention des chercheurs sur quelques particularités soulevées par cette complexe opération de recherche musicologique que représentent les « transcripta ».

visant la qualité des intervalles, la structure des modes (*échoï*) et même l'interprétation d'une certaine partie de la sémiographie.

Afin de mettre en évidence ces particularités de déchiffrement et transcription de la musique byzantine ancienne et spécialement de celle créée par les compositeurs roumains des XV^e—XVI^e siècles, nous présentons ci-après les variantes de quatre chants d'Evstatie conservés dans plusieurs manuscrits provenant de l'Ecole musicale de Putna ces variantes posent précisément des problèmes en ce qui concerne le mode des psaltes-copistes d'assumer cette musique et en plus contiennent des inadvertances dans la structure mélodique-rythmique. Pour faire ressortir plus clairement celles-ci, les chants en question seront

présentés en notations parallèles — neumatique et transcrite sur la portée, l'une sous l'autre —, facilitant ainsi la recherche comparée.

Aux variantes mentionnées nous ajoutons une présentation de leur circulation en divers manuscrits, en fait le passage en revue des modalités d'emprunt pratiquées par les différents copistes, c'est-à-dire dans quelle mesure ils ont gardé inaltérées les structures mélodiques-rythmiques des chants. On verra ainsi que l'idée du respect au texte, de la reproduction d'un chant aussi fidèle que possible, était assez relative chez les copistes du temps. De là, de considérables difficultés dans le déchiffrement et la transcription d'un chant. La situation est pareille pour tous les manuscrits de musique byzantine, ceux de Putna inclus. A chaque fois, nous soulignerons les inadvertances relevées et proposerons des solutions aptes à les corriger. En conséquence, nous essaierons aussi de tracer la manière de ramener un chant à son état originel par la méthode comparative, mais seulement dans les limites du moule que nous estimerons comme étant le plus correct, soit : le moule considéré comme étant celui que l'auteur du chant aura créé initialement dans la structure mélodique-rythmique correspondant à notre concept d'interprétation. A quel point notre concept est-il correct et dans quelle mesure est-elle juste notre interprétation de la problématique d'ensemble de la sémiographie des vieux neumes byzantins — avec toutes les réserves que nous venons, d'autre part, d'énumérer quant à la substance de ce système —, voilà

des questions qui restent ouvertes à une permanente réflexion.

Toujours est-il qu'il est évident qu'en raison de l'information lapidaire fournie par les anciennes grammaires musicales, de l'interprétation imprécise appliquée à l'ancienne théorie du chant byzantin, diverses écoles régionales ont pris naissance qui, à leur tour, cultivent des concepts d'interprétation différents. Les musicologues roumains qui se sont tournés vers l'étude de cette musique témoignent d'un point de vue unitaire qu'ils considèrent logique, scientifique et adéquat à l'ancienne théorie assez confuse. Aussi associent-ils au processus d'interprétation théorique la tradition orale car ils considèrent celle-ci comme extrêmement significative pour la spiritualité spécifique de l'Orient orthodoxe dans le climat de laquelle fut créé et évolua le chant de tradition byzantine.

En ce qui concerne les chants reproduits du Ms. 816/S (conservé dans la Bibliothèque du Musée d'Histoire et Archéologie Ecclésiastique de Sofia et se présentant dans un état d'usure avancée), il convient de préciser ici que nos photocopies ne renferment pas tous les signes de chironomie notés à l'encre rouge car celle-ci, dégradée dans le manuscrit, a perdu de son intensité et de son éclat initial de cinabre ; c'est ce qui explique pourquoi dans les transcriptions de ces chants il existe des différences rythmiques par rapport à ceux qui proviennent d'autres manuscrits de Putna. Mais, de toute façon, les différences de cette nature ne sont pas essentielles et n'influencent nullement la structure mélodique des chants respectifs.



Ci-après les Abréviations (avec leurs formulations explicites) utiles au déchiffrement des sigles des manuscrits musicaux du Monastère de Putna, cités dans notre présente étude :

M 350 = Manuscrit N° 350, fonds Scukin du Musée d'Etat d'Histoire de Moscou, écrit par Evstatie le Protopsalle de Putna en 1511.

M 1102 = Manuscrit N° 1102, collection Synodale du Musée d'Etat d'Histoire de Moscou, écrit par Evstatie le Protopsalle de Putna en 1515.

P/I = Première partie du Manuscrit N° 56/544/576 I de la Bibliothèque du Monastère de Putna, dép. de Succava, Roumanie (ff. 1—84^v), écrit par un

copiste anonyme en XVI^e siècle (cca. 1520).

Lm. 258 = Manuscrit N° 258 de la Bibliothèque du Monastère Leimonos de l'île de Lesbos, Grèce (connu également sous le nom de « Manuscrit de Dobrovăł »), écrit par le diacre Macarie, tachygraphe et chantre, en 1527.

I = Manuscrit grec N° I—26/I de la Bibliothèque Centrale Universitaire «Mihai Eminescu» de Iași, Roumanie, écrit par Antonie, le Protopsalle de Putna, en 1545.

B 283 = Manuscrit slavon N° 283 de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine, Bucarest, écrit par un copiste anonyme en XVI^e siècle (cca. 1550).

- D* = Manuscrit N° 1886 de la Bibliothèque du Monastère de Dragomirna, dép. de Suceava, Roumanie, écrit par un copiste anonyme en XVI^e siècle (cca. 1550).
- S* = Manuscrit N° 816/S du Musée d'histoire et Archéologie Ecclésiastique de Sofia, Bulgarie, écrit par un copiste anonyme en XVI^e siècle (cca. 1550).
- Lz. 12* = Manuscrit slavon N° 12 de la Bibliothèque Universitaire de Leipzig, écrit

- par un copiste anonyme en XVI^e siècle (cca. 1570).
- B 284* = Manuscrit slavon N° 284 de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine, Bucarest, écrit par un copiste anonyme en XVI^e siècle (cca. 1550).
- P/II* = Deuxième partie du Manuscrit N° 56/541/576 I de la Bibliothèque du Monastère de Putna, dép. de Suceava, Roumanie : « Sticherion » (ff. 85–160^v), écrit par un copiste anonyme en XV^e siècle.

La numérotation des chants correspond au Catalogue de l'œuvre du Protopsalte Evstatie, établie par nous et publiée in *Studii și cercetări de istoria artei*, Tome 38, București, 1991.



78. Le chant *Cîți în Christos* / Vous tous qui, en Christ / — attribué à Evstatie — apparaît dans 4 manuscrits de Putna : *B 284* (f. 28), *D* (f. 4), *S* (f. 34^v) et *Lz. 12* (f. 35). Comme on peut le voir, il existe des différences dans l'écriture du texte musical, certains rapprochements pouvant être établis entre la version de *D* et celle de *Lz. 12*, notamment en ce qui concerne les trois premières lignes mélodiques. Le copiste de *B 283* note dans l'incipit la martyrie du IV^e plagal, alors que les autres indiquent la martyrie du I^{er} plagal. En dépit de la succession des neumes, quasiment pareille dans les quatre versions, exception faite de l'incipit de *S* et de la quatrième ligne mélodique, le final des quatre variantes est absolument différent. Nous avons transcrit les quatre variantes le plus fidèlement possible afin de bien illustrer une situation d'extrême complication du point de vue de la circulation d'un chant emprunté et diffusé par quatre copistes de la même époque (milieu du XVI^e siècle) et du même centre culturel (l'École musicale de Putna). La complication vient des inadvertances suivantes a) La martyrie solitaire du IV^e plagal notée dans *B 283* ; b) L'incipit de quarte noté par le copiste de *S* ; c) La succession différente des neumes de la troisième ligne mélodique du *Lz. 12* ; d) La non-concordance de la structure mélodique du final du chant (4^e ligne) qui amène des cadences finales différentes, seule celle de *Lz. 12* se maintenant correspondante au mode énoncé dans l'incipit du chant. Ordinairement, ce chant apparaît attaché au sui-

vant, *Slavă... Și acum... / Gloire... Et maintenant... /* (n° 2), aussi une composition d'Evstatie, notée dans le IV^e mode. Mais on constatera qu'aucune des quatre variantes présentées ne fait état de ce rapprochement avec le IV^e mode. Davantage même, ce chant ne figure nullement dans le *M 350*, toujours un manuscrit d'Evstatie (de 1511). Que faut-il donc déduire au sujet du chant n° 1 ? Serait-il une composition apocryphe seulement attribuée à Evstatie, alors qu'en réalité les copistes respectifs l'auront peut-être assumée d'après des feuillets volants, approximativement notés ou bien tout simplement d'après l'ouïe ?

51. Le chant *Slavă... Și acum... În Christos v-ați îmbrăcat / Gloire... Et maintenant... En Christ vêtus /* — créé par Evstatie et apparaissant dans 7 manuscrits de Putna : *M 350* (f. 39), *P/II* (f. 44^v), *Im. 258* (f. 196), *I* (f. 59), *Lz. 12* (f. 34^v), *B 283* (f. 28^v) et *S* (f. 34^v). On observera que tous les copistes indiquent le IV^e mode, ainsi qu'Evstatie lui-même le fait dans son *Anthologion*. Dans les cinq premiers manuscrits, la succession des neumes est homogène, amenant une cadence finale sur *mi*, ce qui correspondrait plutôt au IV^e legetos ou au II^e plagal, le médian du IV^e mode. Sans la moindre hésitation, tous les cinq copistes conduisent la mélodie de façon unitaire, à quelques légères différences près, non essentielles. L'aspect surprenant apparaît avec les deux derniers manuscrits (*B 283* et *S*) et, bien plus, avec le début même du chant car les copistes respectifs ont dévié la ligne mélodique par une seconde descendante, marquée d'un apostrophos (3^e neume), puis par un saut ascendant de tierce au lieu de quarte (8^e neume), ce qui a conduit le chant vers une cadence intérieure sur *ré* (5^e ligne) au lieu de *sol* comme est, conformément à la martyrie intérieure, la

cadence des cinq premiers manuscrits. Nous avons rétabli la marche mélodique d'après cette martyrie intermédiaire, acceptant un saut ascendant de quarte à la 5^e ligne des variantes notées en *B 283* et *S* de sorte que toutes les sept versions présentent au final une cadence sur *mi*. L'intéressant, c'est que de ce déroulement mélodique peuvent être établies certaines connexions significatives quant à la circulation du chant respectif et notamment à la possibilité d'un regroupement des manuscrits comme suit : a) *M 350* = *P/I* = *Im. 258* = *I* = *Lz. 12* ; b) *B 283* = *S*. De là, aussi, la conclusion que ce chant confirme notre affirmation comme quoi le *Ms. 816/S* se rapproche le plus du *B 283* en tant que structure et contenu les copistes anonymes des deux recueils pouvant être rattachés aux mêmes conceptions et pratiques musicales. Une précision supplémentaire s'impose ici au sujet de la manière dont les sept copistes de Putna ont écrit le texte littéraire au-dessous des neumes dans le sens qu'ils l'ont assumé dans une variante phonétique et en ligatures déterminées par le caractère spécifique du chant proprement dit (voir surtout le texte littéraire écrit en grec au-dessous des neumes des lignes 3, 4 et 5). Pour la comparaison consulter le texte grec du chant et le texte noté par nous sous les neumes musicaux.

80. Un autre cas intéressant est celui du chant *Toată suflarea* / Tous les peuples /, également d'Evstatie. C'est une Passapnorie dans le I^{er} plagal propre aux Laudes de l'Orthros. Elle est conservée en entier dans le *M 350* (f. 33) et seulement en partie dans *S* (f. 31). A remarquer l'absence de l'incipit dans *S* du fait que la page de manuscrit où celui-ci était noté s'est égarée. Il n'en reste donc que le final, c'est-à-dire ce qui est noté en *M 350* sur le feuillet 33(67) ligne 14 et sur le feuillet 33^v (68) lignes 1—7 ; en *S*, le copiste a éliminé la ligne 8 du *M 350*, ce qui a modifié le final du chant qui dans le *M 350*, s'achève sur *ré*, alors que dans *S* il s'achève sur *sol*. Exception faite des sept premiers neumes conservés en *S* et du final de cette variante, les deux versions du chant se superposent, les minces différences rythmiques étant insignifiantes. Il conviendrait encore d'ajouter que la variante du *M 350* a, de fait deux finals : un premier sur *sol*, long et fondé sur une kratéma, à la suite duquel Evstatie a établi, au

moyen d'une quarte descendante en glissando, un second final sur *ré*, l'ainsi-nommé final bref, coupé court, propre à un achèvement concis.

97. Pour les cas qui nous donnent la conviction que le déroulement d'un chant ne suit pas le moule modal déterminé par la martyrie précisée initialement, nous avons cherché à identifier celle-ci en d'autres manuscrits afin d'en établir comparativement les différences possibles. Tel est le cas du chant *Crucii Tale...* / A Ta Croix... / créé par Evstatie. Il est noté dans six manuscrits de Putna : *M 350* (f. 39), *P/I* (f. 44^v), *Im. 258* (f. 197), *I* (f. 59^v), *D* (...f. 5) et *S* (f. 35). Dans *D*, la page où se trouvait noté l'incipit du chant s'étant égarée, la variante ne revient à son contexte qu'à la 8^e ligne mélodique, là où apparaît le signe enarxis. Comparant les six versions du chant en question on remarque au moins treize inadvertances d'écriture, plus ou moins importantes. Mais, comparées, toutes semblent des erreurs de copie, d'emprunt erroné du chant, chose facilement saisissable. D'ailleurs, dans la version originale même, celle d'Evstatie, on constate à la 10^e ligne mélodique (la note 10) l'absence de deux neumes, fait qui conduit la mélodie vers un final imprévu sur *la*. Dès lors, pour établir un final qui corresponde au II^e mode, nous avons effectué à certain moment deux permutations conformes aux martyries intermédiaires, soit : au 5^e rang, une permutation de la quinte descendante *mi* à le second point et avant l'apparition du signe enarxis — qui indique aussi un changement de mode —, une permutation à la quinte descendante *ré*, chose qui détermine un final sur *sol* dans quatre versions (*P/I*, *Im. 258*, *I* et *D*) et un final sur *la* dans les deux autres (*M 350* et *S*). Quant aux treize inadvertances signalées tantôt et numérotées par nous en chiffres arabes, comme elles ne sont que des fautes de copie ou d'emprunt erroné du chant, le trajet mélodique n'en est pas influencé, pouvant être suivi aisément au moyen d'une recherche comparée des versions. Toutefois, nous proposons les corrections suivantes : 1/ pour les versions de *Im. 258* et *S* : l'ajout d'un oligon au-dessus du petastē, car il s'agit d'une évidente faute de copie 2/ pour la version de *Im. 258* : au lieu de l'oxéia avec kentēma, nous avons corrigé l'oxéia par hypselē, comme dans les autres versions 3/ pour la ver-

78 ΟΣΟΙ ΕΙΣ ΧΡΙΣΤΟΝ
CÎTI ÎN CHRISTOS

Muzica: EUSTATIE PROTOPSALTUI
Tronacriere: TITOS MOISESCU

B 283

πρὸ σοὶ ἡς Χρὶ στε ve βα πτεῖ ἰ ἰς θεῖ ἡ τε χρὶ

D

πρὸ σοὶ ἡς Χρὶ στε ve βα πτεῖ ἡ ἡς θεῖ ἡ τε χρὶ

S

πρὸ σοὶ ἡς χρὶ στε ve βα πτεῖ ἰ ἰς θεῖ ἡ τε χρὶ

LZ 12

Ὁ σοὶ εἰς χρὶ στον εἰ βα πτεῖ ἰς θεῖ ἡ τε χρὶ

των εἰς ve δι σας θε α ἡλι ἡ ἡ λη ἰ α ~

των εἰς ve δι σας θε α ἡλι ἡ ἡ λη ἰ α ~

των εἰς ve δι σας θε α ἡλι ἡ ἡ λη ἰ α ~

των εἰς ve δι σας θε α ἡλι ἡ ἡ λη ἰ α ~

ΔΟΞΑ... ΚΑΙ ΝΗΝ...
ΧΡΙΣΤΟΝ ΕΝΕΔΙΣΑΣΤΕ

51

SLAVĀ... ȘI ACUM...
 ÎN CRISTOS V-AȚI ÎMBRĂCĂȚ

Muzica: EUSTATIE PROTOPSALTUL

Transcriere: TITUS MOISESCU

M 350

P/I

Lm 258

I

Lz. 12

B 283

S

Δο ξα πα τρι xe ι ω xe

ξα πα τρι xe ι ω xe

ξα πα τρι xe ι ω xe

ξα πα τρι xe ι ω xe

ξα πα τρι xe ι ω xe

Δω ξα πα τρι xe ι ω xe

Δω ξα πα τρι xe ι ω xe

α γ ω πνευ μα α α τι
 α γ ω πνευ μα α α τι.
 α γ ω πνευ μα α α τι.
 α γ ω πνευ μα α α τι
 α γ ω πνευ μα α α τι
 α γ ω πνευ μα α α τι
 α γ ω πνευ μα α α τι

xe vuV xe a i xe n or se

xe vuV xe a i xe n or se

xe vuV xe a i ke n or se

xe vuV xe a i xe n or se

xe vuV xe a i xe n or se

xe w xe a i xe l or se

xe vuV ke a i xe n or se

o va a o ve w w w w vw



A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes with various slurs and accents. The notes are connected by slurs, and there are dynamic markings like 'sf' and 'v'.

w va a o ve w w w w vw



A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes with various slurs and accents. The notes are connected by slurs, and there are dynamic markings like 'sf' and 'v'.

w va a o ve w w w w vw



A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes with various slurs and accents. The notes are connected by slurs, and there are dynamic markings like 'sf' and 'v'.

w va a o ve w w w w vw




A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes with various slurs and accents. The notes are connected by slurs, and there are dynamic markings like 'sf' and 'v'.

w va a o ve w w w w zw



A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes with various slurs and accents. The notes are connected by slurs, and there are dynamic markings like 'sf' and 'v'.

w va a o ve w w w o vo



A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes with various slurs and accents. The notes are connected by slurs, and there are dynamic markings like 'sf' and 'v'.

w va a o ve o o o o vo



A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes with various slurs and accents. The notes are connected by slurs, and there are dynamic markings like 'sf' and 'v'.

va a mlv. Xpu



va a a mlv. Xpu



va a a mlv. Xpu



va a a mlv. Xpu



za a a mlv. Xpu



va a a mlv. Xpu



va a a mlv. Xpu



πον ε νε Δ σα αε α λλι ι ι λσ ι α:~

πον ε νε δι σα αε α λλι ι λσ ι α:~

πον ε νε Δ σα αε α λλι ι ι λσ ι α:~

πων ε νε Δει σα αε. α λλι ι ι λσ ι α:~

πον ε νε δι σα αε α λλι λσ ι α:~

πων. ε νε Δη ραϑ δε. α λλι ι λσ ι α:~

πων. ε νε Δι ραϑ δε α. λλι ι λσ ι α:~

BIBLIOGRAFIE : M 350 - f. 39 (83); P/1 - f. 44^v; Lm. 250 - f. 196-197; I - f. 59; Lz. 12 - f. 34^v-35;
 B 283 - f. 28^v-29; S - f. 34^v-35; Catalog - No 134; Conexiuni: P/1 = Lm. 250 = I = Lz 12;
 B 283 = S; **Oficiul:** Liturghie (în loc de Trisaghion la sărbătorile mai)

80 ΠΑΣΑ ΠΙΝΗ
 ΤΟΑΤΑ ΣΥΦΛΑΡΕΑ

Muzica: EVSTATIE PROTOPSALTUL
 Transcriere: TITUS MOISESCU

M 350

S

Πα σα πνο η η η η ε ε νε σα α

α α το το ο ον κυ τον κυ υ ρι

ον. ε νε σα το πνο η πα α α

Musical staff 1: Treble clef. Notes with rhythmic values: 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2. Accents (>) are present over the notes.

Musical staff 2: Treble clef. Notes with rhythmic values: 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2. Accents (>) are present over the notes.

Musical staff 3: Treble clef. Notes with rhythmic values: 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2. Accents (>) are present over the notes.

Musical staff 4: Treble clef. Notes with rhythmic values: 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2. Accents (>) are present over the notes.

The first system of music consists of two staves. The upper staff contains a series of notes, including quarter and eighth notes, with some rests. The lower staff contains a similar sequence of notes and rests, mirroring the upper staff's structure.

The second system of music consists of two staves. The upper staff features a sequence of notes and rests, with some notes beamed together. The lower staff contains a corresponding sequence of notes and rests.

The third system of music consists of two staves. The upper staff shows a sequence of notes and rests, with some notes beamed together. The lower staff contains a corresponding sequence of notes and rests.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff features a sequence of notes and rests, with some notes beamed together. The lower staff contains a corresponding sequence of notes and rests.

97 ΤΟΝ ΣΤΑΥΡΟΝ ΣΟΥ
CRUCII TALE

Muzica: EUSTATIE PROTOPSALTUL

Transcriere: TITUS MOISESCU

M 350
P/I
Lm 258
I
D
S

The musical score consists of six staves, each with a label on the left: M 350, P/I, Lm 258, I, D, and S. Each staff contains a line of Greek text with musical notation above and below it. The text is: 'Τον σταυρον σου' (The cross of you). The notation includes various rhythmic symbols and notes. The D staff is empty except for a bracketed symbol [23].

Τον σταυρον σου ο ο ο ο ο ο ο ο

Τον σταυρον σου ο ο ο ο ο ο ο ο

Τον σταυρον σου ο ο ο ο ο ο ο ο

Τον σταυρον σου ο ο ο ο ο ο ο ο

[23]

Τον σταυρον σου ο ο ο ο ο ο ο ο

Handwritten musical notation for the first system, including notes, rests, and a bracketed section labeled [23].

x x x x x x x ME E E E EV.

Musical staff with notes, rests, and dynamic markings such as >sf and sf.

Handwritten musical notation for the second system, including notes, rests, and a bracketed section labeled [23].

x x x x x x x ME E E E EV.

Musical staff with notes, rests, and dynamic markings such as >sf and sf.

Handwritten musical notation for the third system, including notes, rests, and a bracketed section labeled [23].

x x x x x x x ME E E E EV

Musical staff with notes, rests, and dynamic markings such as >sf and sf.

Handwritten musical notation for the fourth system, including notes, rests, and a bracketed section labeled [23].

x x x x x x x ME E E E EV

Musical staff with notes, rests, and dynamic markings such as >sf and sf.

Empty musical staff.

Handwritten musical notation for the fifth system, including notes, rests, and a bracketed section labeled [23].

x x x x x x x ME E E E EV

Musical staff with notes, rests, and dynamic markings such as >sf and sf.

System 1: A musical staff with a treble clef and a common time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Below the staff are rhythmic markings: a half note, followed by eighth notes, and then a sequence of eighth notes with a circled '5' below them. A second staff below shows a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

System 2: An empty musical staff with a treble clef and a common time signature, serving as a separator between systems.

System 3: A musical staff with a treble clef and a common time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Below the staff are rhythmic markings: a half note, followed by eighth notes, and then a sequence of eighth notes with a circled '5' below them. A second staff below shows a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

System 4: A musical staff with a treble clef and a common time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Below the staff are rhythmic markings: a half note, followed by eighth notes, and then a sequence of eighth notes with a circled '5' below them. A second staff below shows a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

System 5: A musical staff with a treble clef and a common time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Below the staff are rhythmic markings: a half note, followed by eighth notes, and then a sequence of eighth notes with a circled '5' below them. A second staff below shows a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

System 6: A musical staff with a treble clef and a common time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Below the staff are rhythmic markings: a half note, followed by eighth notes, and then a sequence of eighth notes with a circled '5' below them. A second staff below shows a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

ⓐ α α σι υ υ Δ ο ζα α α α α

α α σι υ υ υ υ Δ ο ζα α α α α

α α τι υ υ υ υ Δ ο ζα α α α α

α α σι υ υ υ υ Δ ο ζα α α α α ¹¹

α α α σι υ υ υ υ Δ ω ζα α α α α ¹²

ⓑ α α α σι υ υ υ υ Δ ο ζα α α α α ¹³

30 0 0 ME e e e e EV: -

30 0 0 ME e e e e EV: -

30 0 0 ME e e e e EV: -

20 0 0 ME e e e e EV: -

3ω ω ω ME e e e e EV: -

30 0 0 ME e e e e EV: -

Bibliografie : M 350-f. 39-39^v (83-84) ; P/1-f. 44^v-45 ; Lm 258-f. 197-197^v ; 1-f. 59^v-60 ; D-... f. 5(4) ;
S-f. 35-35^v ; Catalog - No 351 , Oficiul : Liturghie (în loc de Trisaghion, la sărbătorile Sfintei Cruci)

Τὸν σταυρὸν σου προσκυνῶμεν, Δέσποτα, καὶ τὴν ἁγίαν σου ἀνάστασιν βοᾷζομεν·

sion de *S* : l'ajout d'un apostrophos ; 4/ toujours dans la version de *S* : au lieu de l'oligon avec apostrophos, nous corrigâmes par oligon avec hypsêlê ; 5/ encore en *S* : l'ajout d'un apostrophos ; 6/ pour la version de *I* : élimination du kentêma de sous l'oxéia ; 7/ pour la version de *S* : l'ajout d'un kentêma sous l'oxéia ; 8/ ici, il est possible d'introduire le texte musical dont l'incipit manque dans *D* ; 9/ en *S* : l'ajout d'un apostrophos ; 10/ dans la version de *M 350* : modification du dessin mélodique par l'absence de deux neumes (un petastê et un élaphton), fait qui va conduire le chant vers un final sur *la* ; 11/ dans la version de *I* : l'ajout d'un kentêma sous l'oxéia ; 12/ pour la version de *D* : sous l'oxéia nous introduisîmes un kentêma comme dans les autres manuscrits ce qui contribue à établir un final sur *sol* comme dans les versions de *P/I, Lm. 258* et *I*, bien que la mélodie se déroule sur d'autres degrés de hauteur ; 13/ pour la version de *S* : par la modification du tracé mélodique, la finale s'arrête sur le *la* comme dans *M 350*. Voici donc que toutes les versions de ce chant suivent le même trajet jusqu'à la note n° 10 quand apparaît le premier embranchement (dans *M 350*) conduisant vers la finale *la*, pour que tout

de suite après à la note n° 13 un second embranchement apparaisse (cette fois dans le *S* également) amenant le même *la* du final de *M 350*. Les quatre autres versions (*P/I, Lm. 258, I* et *D*) s'arrêtent fermement sur *sol*, la finale du II^e mode.



L'œuvre compositionnelle d'Evstatie le Protopsalte offre beaucoup d'autres aspects spéciaux concernant la structure mélodique-rythmique des chants : les uns, nous avons pu les déchiffrer, d'autres pas. Toutes ces particularités proviennent tant du processus créatif du compositeur — dont nous n'avons pas encore entièrement compris le caractère spécifique — que de la circulation des chants, en fait du mode d'emprunt des différents copistes dans leurs manuscrits. Ayant l'intention d'aboutir à une solution aussi correcte que possible de la transcription de ces chants, nous allons présenter dans l'avenir encore d'autres exemplifications plus spéciales de l'œuvre de ce fécond et, parfois, secret compositeur médiéval roumain, les soumettant ainsi à l'attention de ceux qui se préoccupent d'une semblable musique archaïque dont la base théorique se laisse si difficilement saisir.

¹ Publié dans la coll. *Izvoare ale muzicii românești*, vol. V — *Monumenta : Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei (M 350)*, édition soignée et annotée par Gheorghe Ciobanu et Marin Ionescu, București, Ed. Muzicală, 1983.

² Voir Titus Moisescu, *Nouveaux documents sur la musique médiévale roumaine : « L'Anthologion de 1515 d'Evstatie de Putna »* (M 1102) dans *Rev. Roum. Hist. Art*, Bucarest, Tome XXIII, 1986.