

Manolis Hatziyakoumis

La reforme musicale de 1814
et la Grande Église du Christ

Tiré à part de la revue
ÉTUDES BALKANIQUES

Cahiers
Pierre Belon

VOLUME 24 / 2020

“LE LIVRE: TEXTE, IMAGE, OBJET”

La réforme musicale de 1814 et la Grande Église
du Christ*

Dr. Manolis K. Hatziyakoumis

καὶ ἔσσομένοισι πυθέσθαι
pour qu'apprennent ceux qui viendront
Odyssée, XXX, 76

LE LONG TRAJET parcouru par l'hellénisme a porté des fruits dans toutes les expressions de l'esprit et de l'art. Un de ces domaines, qui présente une signification et un caractère propres, est celui de la musique ecclésiastique, celle qu'on appelle aujourd'hui (d'un terme nébuleux tardif datant du début du xx^e siècle) «byzantine», ou bien, pour user du mot nouvellement forgé, et plus inadéquat encore, «art psalmodique» (*Ψαλμική Τέχνη*). Au fond, il s'agit, depuis le début jusqu'à aujourd'hui, d'une musique exclusivement liturgique (et vocale) entièrement tramée dans la tradition du culte orthodoxe. Et, lorsqu'elle excède ce caractère strictement liturgique, surtout lors des périodes où elle atteint le sommet de son apogée, elle demeure toujours distinctement religieuse.

Dans sa teneur essentielle, la musique religieuse orthodoxe est un *art*, et qui plus est un art élevé d'une inépuisable créativité. Mais elle est aussi une *science*, à savoir un domaine de recherche absolument spécialisé et clos, dont la profondeur historique révèle la grande étendue spatiale mais surtout temporelle. De plus, il s'agit d'une musique dont la transmission est orale, mais aussi savante, écrite, dont le matériau est aujourd'hui conservé dans d'innombrables manuscrits (environ sept mille disséminés dans le monde entier, entre le x^e siècle et 1820), et dans d'innombrables imprimés (à partir de 1820). De ce point de vue, ni l'étude ni l'approche justes ne s'accommodent simplement de la connaissance du système musical et de la tradition du culte orthodoxe. Par-dessus tout (et avant tout) est exigé un solide arsenal historique, philologique et paléographique, une vision scientifique et une méthodologie sans mélange ni préjugé,

* Conférence prononcée lors de la cérémonie spéciale de commémoration au Patriarcat Œcuménique de Constantinople le 2 novembre 2014 (par le terme « Grande Église du Christ » on entend le Patriarcat Œcuménique de Constantinople). La traduction est de Danielle Morichon.

que prolongent et amplifient culture et formation. Et, s'agissant d'un art immatériel qui s'adresse à l'oreille, il est exigé, comme d'ailleurs pour chaque art, ce que les Anciens définissaient comme l'« instinct naturel », à savoir les facultés de perception et de représentation.

La musique ecclésiastique a connu deux grandes périodes d'apogée et d'épanouissement au cours des années qui ont suivi la chute de Constantinople, déterminées par la recherche analytique effectuée sur place parmi quatre mille cinq cents manuscrits musicaux environ. Toutes deux se déroulent exclusivement au sein de la Grande Église du Christ, de Constantinople généralement, à savoir dans l'espace du Patriarcat Œcuménique. La première période se situe au cœur de la domination turque (entre 1650 et 1720) et coïncide aussi avec le premier éveil créatif de l'hellénisme asservi, dont la vigueur et l'ampleur touchent tous les domaines. Il s'agit d'une époque radicale et originale, au cours de laquelle nombre de compositeurs importants sont en vie et excellent, le *mélōs* (μέλος-mélodie) traditionnel est renouvelé, de nouveaux genres sont inventés et introduits dans l'action musicale religieuse, tandis qu'apparaissent les premières tentatives de simplification analytique de la notation musicale traditionnelle. C'est à cette époque que vivent Chrysaphis le Jeune, *prôtopsalte* (πρωτοψάλτης) de la Grande Église du Christ, qui renouvelle la ligne mélodique du *Stichèrарion* (Στιχηράριο) (1655) et du *Anastasimatarion* (Αναστασιματάριο) (1671), tous deux « embellis de frais », ainsi qu'il le note lui-même ; Balassios, prêtre et *Nomophylax* qui renouvelle la musique de l'*Heirmologion* (Ειρμολόγιο) « embellis par nos soins », note-t-il ; Germanos de Neai Patrai, qui compose à neuf et suivant le genre calophonique la mélodie du *Stichèrарion* (Στιχηράριο) (1655), sur laquelle s'appuie la mélodie du *Doxastarion* (Δοξαστάριο) de Iakovos (†1800) ; enfin l'incomparable Petros Bereketis, *psalte* (chanfre) de l'église de Saint-Constantin dans le quartier d'Hypso-matheia de Constantinople, qui reprend, de façon extrêmement savante et douce, presque toutes les mélodies du genre de la Papadique (Παπαδική). Grâce à ce quatuor de grands musiciens, la tradition de la musique ecclésiastique, sans délaisser ses racines historiques, s'enrichit et se régénère dans un esprit novateur de liberté et d'expression moderne.

La seconde grande période d'apogée et d'épanouissement de la musique d'église au cours des Temps modernes est celle qui coïncide (de nouveau) avec la brillante Renaissance de l'hellénisme, à l'époque de ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui les Lumières néohelléniques (1770-1820), et qui se caractérise par des opérations de réforme et de modernisation bien plus drastiques. C'est l'époque où agit un cénacle de grands *Prôtopsaltes* (Πρωτοψάλται) et de *Lampadarioi* (Λαμπαδάριοι) de l'Église du Christ et d'autres musiciens du Patriarcat, qui deviennent les vecteurs conscients d'un renouvellement radical : le *prôtopsalte* Ioannis de Trébizonde († en 1770), le précurseur ; le génial

et novateur *lampadarios* (λαμπαδάριος) Petros du Péloponnèse (qui mourut à quarante-sept ans à peine, en 1777); son élève et continuateur Petros de Byzance (†1808); Iakovos le *Prôtopsalte*, le plus « ecclésiastique » et traditionnel (†1800); mais aussi Georgios le Crétois, et enfin les trois grands Maîtres et inventeurs du nouveau système de notation, Grigorios le *Prôtopsalte* (†1821), Chourmouzios le *Chartophylax* (Χαρτοφύλαξ) (†1840) et Chrysanthos de Brousse (†1846?). Les grandes réalisations de cette période radicale de modernisation de l'histoire de la musique religieuse des Temps Modernes sont au nombre de deux : la rénovation totale du répertoire sacré et l'invention du nouveau système de notation, à savoir la Réforme (1814) de la Nouvelle Méthode.

La rénovation du répertoire de musique ecclésiastique constitue véritablement un acte révolutionnaire, qui s'accomplit progressivement au cours de ces cinquante années cruciales. Il s'agit d'un renouvellement du style et du caractère du chant religieux. Sans abandonner les formes musicales antérieures, surtout celles qui se sont développées au cours de la grande période d'apogée précédente (1650-1720), on assiste, sous tous les aspects, dans tous les genres musicaux, à un renouvellement encore plus profond et essentiel du style et de l'expression, moyens depuis toujours durables dans l'espace et dans l'esprit de la Grande Église du Christ. Ce renouveau est en accord absolu avec le mouvement d'extraversion et de renaissance de l'hellénisme asservi au cours de ces mêmes années, la consolidation économique et spirituelle de la classe urbaine du Phanar et l'embourgeoisement de la Constantinople ottomane. C'est dans ce climat que sont énergiquement renouvelés tous les genres musicaux, qui expriment désormais une conception et une tendance plus savante. Ce renouveau comprend le *Anastasimatarion* (Αναστασιματάριο) (*Argo et Syntomo*: Αργό και Σύντομο) et le *Heirmologion tōn Katabasiōn* (Ειρμολόγιο των Καταβασιών) de Petros le Péloponnésien, tous deux « suivant le style de la Grande Église du Christ » et « pour l'utilité des chrétiens », et le *Doxastarion* (Δοξαστάριο) du même, réalisé « dans l'esprit ecclésiastique » et « pour le profit de chacun et de tous » (ainsi que cela est noté partout). En outre, le *Syntomon Heirmologion* (Σύντομο Ειρμολόγιο) de Petros le Byzantin, le *Doxastarion* de Iakovos le *prôtopsalte*, – l'un des ouvrages musicaux les plus importants de l'époque de la domination turque, aussi appelé le « polisseur » de notre musique ecclésiastique –, et enfin la *Nouvelle Anthologie de la Paradique* connue sous de nombreux noms. Particulièrement, on renouvelle dans les *mélodies* de la *Paradique* (Παπαδικά μέλη), dans un esprit de renaissance audacieux, les *Heirmoi Calophoniques* (Καλοφωνικοί Ειρμοί), les prodigieux *Polyelaioi* (Πολυέλεοι) de la période et les nouvelles *Doxologies* (Δοξολογίες) à l'art consommé. Cette nouvelle réalité musicale a été consacrée depuis lors, dans son ensemble, comme constituant la tradition authentique et pure de la

nouvelle musique ecclésiastique. Et, même si elle a subi par la suite de légères interventions qui l'ont fait évoluer un tant soit peu ou l'ont modifiée, elle a connu la stabilité jusqu'à aujourd'hui. Voici donc une preuve que la soi-disant « tradition » n'est pas la simple observance ou résurgence de types venus du passé, une tradition en repos qui ne stimule pas les consciences. Bien au contraire, il s'agit une réalité vivante, d'une liberté et d'une expression incessamment vécues et créatives.

La seconde grande réussite de cette période, révolutionnaire si l'on considère ses données, est l'invention du nouveau système d'écriture, la Réforme de 1814. C'est-à-dire la consécration des sons monosyllabiques de la notation musicale pour remplacer le polysyllabisme de l'ancienne écriture parasémantique. L'invention de l'écriture musicale vient dès le départ (x^e-xi^e siècles) d'une imparable nécessité de restitution de la prononciation orale du *mélôs* sacré. L'oralité est l'un des traits les plus importants, et les plus distincts, de notre musique religieuse. Mais il ne doit nous échapper, en aucun cas, que cette écriture musicale inventée, quelle que soit sa forme évolutive, a toujours été au service de l'oralité. Néanmoins, l'ancienne notation était sténographique, condensée et synoptique, utile au fond à la mémoire orale. C'est pourquoi l'apprentissage de la musique était extrêmement ardu et exigeait énormément de temps (jusqu'à vingt années, rapporte la tradition), ainsi que des capacités spécialisées. De ce point de vue, la consécration d'un système d'écriture simple, analytique et d'un emploi aisé a contribué de façon décisive à ce que l'éducation musicale devienne rapidement (et depuis lors) un acquis du grand nombre, tandis qu'elle a conduit d'autre part à l'autre réussite de l'époque, à savoir la consécration de la typographie musicale (en 1820).

La Réforme de 1814 n'est pas une invention reliée à une seule figure, un saut extraordinaire dans un *vacuum* du temps historique. Au contraire, elle est, essentiellement, un processus long et collectif qui s'effectue exclusivement, et graduellement, au sein de la Grande Église du Christ. La réalisation véritablement révolutionnaire d'une écriture plus analytique de la notation musicale s'enracine dans la fin du xvii^e siècle et le début du xviii^e siècle. Il s'agit alors des premières tentatives d'« exégèse » du prêtre Balassios, *Nomophylax* de la Grande Église du Christ, et du patriarche œcuménique Athanase V (sur l'ancien *Allēlouarion*-*Αλληλουάριο* du moine Theodoulos et, en ce qui concerne Balassios, le *Trisaghion*-*Τρισάγιον* funèbre appelé « d'Athènes »). Néanmoins, c'est l'action radicale du *prôtopsalte* Ioannis de Trébizonde qui va jeter les bases de la question ; sa contribution a été décisive pour la formation de la représentation graphique des *mélè* ecclésiastiques et la création des conditions fondamentales qui ont conduit le problème à sa solution définitive. Non seulement il a fait lui-même l'exégèse de l'*Allēlouarion* (*Αλληλουάριο*) de Theodoulos, mais, surtout, en composant ses propres *mélè*, au cours du second

patriarcat de Cyrille V (1752-1757), il a utilisé « une manière d'écrire qui est différente de l'ancienne et penche vers l'exégétique », ainsi que l'écrit Chrysanthos, lequel souligne que « c'est lui qui est à l'origine du mode exégétique qu'a utilisé son disciple Petros ». En effet, sur ce sujet également, c'est le génie musical de Petros le Péloponnésien qui a constitué l'impulsion cruciale. En poursuivant l'effort de son maître Ioannis le *prôtopsalte*, il a inventé un système d'écriture encore plus simple et plus analytique, suivant lequel il a composé lui-même ses propres *mélè*, et il a pu transcrire, pour la première fois, les *syntoma heirmologika* (σύντομα ειρμολόγικα), tandis qu'il a fait l'exégèse de presque tous les anciens que la praxis traditionnelle avait conservés jusqu'à son époque. Ce système d'écriture analytique a été repris, par la suite, par son élève Petros le Byzantin, *lampadarios* lui aussi (1789-1800) et *prôtopsalte* (1800-c.1805) de la Grande Église du Christ; il l'a simplifié encore davantage et il a fait l'exégèse de nombre de *mélè* anciens et nouveaux; il a pu aussi composer, en raison justement de sa capacité d'analyse, son propre *Syntomon Heirmologion* (Σύντομο Ειρμολόγιο), qui est le premier dans l'histoire de la musique d'église, composé à la fin du XVIII^e siècle. Le dernier maillon de cette longue chaîne des exégètes est Georgios le Crétois (†1815), élève de Petros le Byzantin et maître, à son tour, de Grigorios le *prôtopsalte* et de Chourmouzios le *Chartophylax*, et qui est ainsi directement relié à la Réforme de la Nouvelle Méthode. Sa contribution a été, en effet, déterminante dans le domaine des exégètes et dans la simplification supplémentaire du système graphique, un seul pas le séparant des Trois Maîtres qui franchirent le dernier.

Ce long processus évolutif de modernisation culmine au moment de la grande action officielle de la Réforme de 1814 (juste une année avant la mort de Georgios le Crétois), qui est son aboutissement et sa solution radicale. C'est-à-dire l'invention d'un système d'écriture analytique et d'une nouvelle méthode, car c'est une nouvelle méthode unifiée d'enseignement de la musique ecclésiastique, aux limites définies, d'un emploi aisé et facilement compréhensible. Cette entreprise révolutionnaire a été l'œuvre commune de ceux que l'on dénomme depuis lors, par synecdoque, les Trois Maîtres: « le très saint et très savant parmi les serviteurs de l'Église » Chrysanthos de Madytos (ensuite métropolitain de Brousse), le « très instruit dans la musique » Grigorios le *Lampadarios* (ensuite *Prôtopsalte*) de la Grande Église du Christ et le « très instruit dans la musique » Chourmouzios (ensuite *Chartophylax* de la Grande Église du Christ). Tous trois étaient d'éminents dignitaires et de brillants musiciens de leur temps; ils avaient une connaissance profonde, théorique et pratique, de l'ancien système et ils étaient tout à fait capables d'inventer et de déterminer le nouveau sur la base de l'ancien. Ce nouveau système devint immédiatement la méthode officielle de l'enseignement de la musique de l'Église. Des ecclésiastiques éclairés (l'archevêque du Sinaï Konstantios

qui fut ensuite patriarche, le métropolite d'Héraclée Mélétiος, le métropolite d'Éphèse Dionysios), et, surtout, le patriarche œcuménique de l'époque, le décisif et clairvoyant Cyrille VI (1813-1818), y apportèrent leur contribution. Par une Lettre encyclique et synodale et une Proclamation (du 25 novembre 1815) ce dernier annonça la consécration de ce système et, en même temps, la fondation de la III^e École de Musique patriarcale qui fonctionna jusqu'en 1821. L'action de l'École de Musique, où Chrysanthos enseignait la théorie, Grigorios et Chourmouzios la pratique, fut justement l'instrument d'assimilation le plus efficace de la Nouvelle Méthode.

La réception du nouveau système fut immédiate et presque universelle. Dans un intervalle de cinq années (1815-1820), la Réforme avait été diffusée et assimilée partout, de Constantinople et du Mont Athos à Jassy, à Bucarest et à Smyrne. Et ce, car évidemment ce système ne tentait pas, au fond, de créer une rupture dans la tradition. Il ne transformait pas les composantes de l'énonciation musicale ni n'aliénait le mode d'expression des *mélè* (*ψαλμώδηση των μελών*). Simplement, il envisageait sous un angle conceptuel différent les données externes et techniques du système musical, tout en conservant leur dépendance directe avec les éléments traditionnels. Et il faut dire ici que de semblables tentatives réformatrices, franchement novatrices et liées à des initiatives personnelles, telles que le système alphabétique d'Agapios Palermos (au cours de la décennie 1790-1800) et son correspondant, appelé « lesbien », qui furent enseignés une vingtaine d'années (1828-1848) dans l'État hellénique libre, ne parvinrent pas à s'imposer. Cependant, les réactions ne manquèrent pas (ainsi qu'il advient souvent face à tous les comportements révolutionnaires qui font avancer l'histoire). Au plan purement théorique, les contestations vinrent du médecin-philosophe Vassilios Stephanidis (qui rédigea spécialement un manuel réfutatif daté de 1819) et Apostolos Konstas (qui avait déjà rédigé un *Theoritikon* avant Chrysanthos, daté de 1800, intitulé *Art musical de la tradition et de la technique communes*). Mais il s'agit de musiciens se mouvant dans les marges de l'espace patriarcal et qui divergeaient davantage quant aux formes extérieures de l'idiome musical. Au contraire, au plan pratique, les contestations provinrent des *psaltes* alors en activité dans la Grande Église du Christ: le *lampadariος* Antonios et, surtout, le *prôtopsalte* Manouïl (†1819) et le *domestikos* Konstantinos, qui fut ensuite *prôtopsalte* (1821-1855), continuèrent à chanter suivant l'ancien système. Sans aucune différence notable, ainsi que le rapporte la tradition, avec ceux qui chantaient suivant le nouveau. Et, en ce qui concerne Konstantinos, on doit remarquer qu'il chantait bien suivant l'ancienne méthode, mais qu'il restituait ses *mélè* suivant la nouvelle. Dans son fameux *Doxastarion* (Constantinople, 1841), le frontispice porte la mention « expliqué de manière inchangée suivant la Nouvelle Méthode musicale », tandis que lui-même affirme catégoriquement

dans son « Introduction » qu'« ils (les *mélè*) ont été traduits exactement sous ma dictée dans le nouveau mode musical » (par Stephanos, Premier *domestikos* de l'époque). Ce sont autant de preuves internes attestant que le nouveau système était sûr et précis, et qu'il concernait bien des données externes et techniques.

Les deux éléments les plus importants de la Réforme de 1814, ceux qui possèdent une grande signification culturelle, ecclésiastique, et, plus largement, nationale, sont d'une part le *Theoritikon* de Chrysanthos et de l'autre les transcriptions des anciens *mélè* (par Grigorios et, principalement, par Chourmouzos). Le premier constitue une condition nécessaire, le second un effet suprême. Le *Theoritikon Mega tēs mousikēs* (*Το Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*) de Chrysanthos est, on doit le dire dès l'abord, un ouvrage monumental devenu un classique du genre. Il est divisé en deux parties, celle de pure théorie et celle d'histoire, aussi précieuses l'une que l'autre. La rigueur scientifique de son organisation, l'équilibre de la structure et de la composition, la connaissance approfondie et méthodique du sujet et, surtout, la perception complète, magistrale pour l'époque, de ce nouveau système musical, font de cet ouvrage un traité unique et irremplaçable. S'agissant précisément du nouveau système, il adopte la pensée théorique des Anciens, conserve les caractères quantitatifs et qualitatifs de l'ancienne méthode, leur particularité *diastématique*, les notes finales ou intermédiaires (*καταλήξεις*), les indications des tons (*μαρτυρίες των ήχων*) et bien d'autres éléments sémiographiques encore. En même temps, il adopte des éléments de la musique occidentale, mais, – et c'est là que le génie de Chrysanthos se manifeste dans tout son éclat –, il les adapte pour les intégrer à la sémiographie traditionnelle précédente. Le point le plus révolutionnaire est l'adaptation des sons monosyllabiques de la *parallagē* (*παραλλαγή*) (l'équivalent du solfège occidental) pour remplacer le polysyllabisme de l'ancien système. En outre, et cela n'est pas moins important, il modernise et hellénise tous les termes arabo-perses et turcs, tandis qu'il en invente d'autres, personnels et tout à fait pertinents. On est aujourd'hui impressionné, si l'on prend en considération son époque, par l'ampleur du savoir de Chrysanthos et par sa rigueur scientifique. C'était un profond connaisseur de l'ancien système, de la musique grecque de l'antiquité, de la musique européenne, arabe, ottomane ; il connaissait également la langue latine et la française, grâce à laquelle il avait accès aux sources musicales européennes (« conversant avec les musiciens européens », ainsi que l'énonce la « Proclamation » patriarcale de 1815). Véritablement prodigieuses sont les références faites par Chrysanthos aux auteurs de l'antiquité (Aristoxène, Pythagore, Plutarque, Platon, et bien sûr au *De la musique* d'Aristides Quintilianus que l'on doit considérer comme le modèle fondamental de la structure du *Theoritikon*) ; aux Byzantins (Constantin Porphyrogénète, Manuel Bryennios, Soudas ; il connaît même le manuscrit *Theoritikon* de Manuel Doukas Chrysaphès, le

dernier *Prôtopsalte* de Sainte-Sophie, dont l'apogée se situe vers 1445-1465, mais aussi le *Catalogue des musiques* et de toute évidence l'*Introduction à la musique par questions et réponses* de Kyrillos Marmarinos, dont l'apogée se situe vers 1730-1760); à d'innombrables érudits européens (surtout français, anciens et modernes), mais aussi à des érudits grecs des Lumières, ses contemporains (Anthimos Gazis, 1764-1828; Zenobios Pop, 1778-1854). La rédaction du *Theoritikon* se situe dans les années 1811-1814. À cette occasion, on doit mentionner un point important, à savoir l'existence d'un manuscrit autographe daté de 1816 (il a été découvert en 1969, au début de ma grande étude des manuscrits musicaux), alors que son impression a eu lieu bien plus tard (en 1832, à Trieste, par les soins du propre élève de Chrysanthos, Panagiotis G. Pelopidis). Auprès du *Theoritikon*, il existe aussi un *compendium* fort commode, simplement connu sous le titre *Eisagōgē* (Introduction: *Εισαγωγή*), exclusivement destiné à des fins d'enseignement (et qui fit partie des premiers livres imprimés à Paris en 1821 par l'élève des Trois Maîtres Anastasios Thamyris). Écrit avec méthode et clarté, il connut rapidement une grande diffusion.

Il faut noter que le nouveau système fut compris, s'imposa et se diffusa très rapidement grâce à ce *compendium* didactique. C'est ainsi que, dans ces conditions, le *Theoritikon mega tēs mousikēs* de Chrysanthos constitue une innovation décisive, non seulement dans l'histoire de la musique ecclésiastique moderne, mais dans l'histoire entière de cette musique. En outre, il constitue aussi une preuve considérable des réalisations de l'hellénisme à la veille de la Révolution.

Le second événement apporté par la Réforme, qui comporte des prolongements plus grands encore, est la transcription des anciennes *mélodies*. Il s'agit d'une action dont la signification est inestimable, au plan scientifique, ecclésiastique et national. On comprend bien quelle serait la situation aujourd'hui sans ces transcriptions. Non seulement la connaissance d'un matériel historique d'une inestimable valeur serait impossible, mais les approches prosopographiques ultérieures ainsi que les différenciations éventuelles dans le déchiffrement d'un système graphique imprécis, si difficile d'accès pour les générations suivantes, tel que l'ancien système, aurait ouvert un formidable champ à la confusion et aux infertiles controverses. Déjà, la « Proclamation » patriarcale de 1815 établit des prévisions sur « la très nécessaire transcription des livres musicaux conservés » (elle détermine d'ailleurs qu'il faudra dix années pour achever ces transcriptions). Pour qu'elles soient connues à coup sûr des générations suivantes (le « pour qu'apprennent ceux qui viendront » suivant l'exhortation de l'*Odyssée*). Cet ouvrage gigantesque fut dévolu aux deux Maîtres chargés de la partie pratique parmi les Trois, Grigorios et, absolument et systématiquement, Chourmouziou. Grigorios (c.1777-†1821), *lampadarios* et, un bref instant, *prôtopsalte* de la Grande Église du Christ, excellait dans la partie pratique du chant, dans la composition, les exégèses et le thème

des transcriptions (les transcriptions qu'il a effectuées et que l'on a conservées sont toutes de sa main). Il avait transcrit les quatre volumes d'une *Anthologie de la Nouvelle Papadique*, le *Kalophonikon Heirmologion*, les *Ceuvres complètes* de Petros Bereketis, le *Stichirarion* de Germanos, le *Syntomon Anastasimatarion*, le *Doxastarion* et le *Heirmologion* de Petros le Péloponnésien, le *Syntomon Heirmologion* de Petros le Byzantin et le *Stichirarion* de Chrysaphis le Jeune (tout cela transcrit entre 1816 et 1819). Ce seul aperçu fait entrevoir l'ampleur et l'importance de l'effort de traduction de Grigorios. Néanmoins, c'est l'exploit de Chourmouzios (c.1770-†1840) en matière de traduction et de transcription qui suscite (chez les scribes) un respect et une admiration sans faille. Son travail tient dans trente-huit tomes autographes extrêmement volumineux, dont la plupart dépassent les mille pages (au départ, c'est à Constantinople qu'on les rechercha en 1973, avant de les repérer finalement, oubliés dans un coin, dans les sous-sols de la Bibliothèque Nationale de Grèce, d'où on les tira afin de les soumettre à une étude systématique et exhaustive). En somme, il a transcrit presque tous les genres de Livres et tous les *mélè*, à savoir tout ce que la tradition a sauvegardé depuis l'époque antérieure à la chute de Constantinople jusqu'à la sienne propre. Très précisément, il a transcrit (que cette mention soit considérée comme une simple commémoration de ce grand bienfaiteur ami de la Nation) : le *Palaion Kratēmatarion* (Παλαιό Κρατηματάριο) (2 volumes), une *Anthologie de la Papadique* (Ανθολογία της Παπαδικής) et son *Mathēmatarion* (Μαθηματάριο) (cinq volumes), le *Anastasimatarion* (Αναστασιματάριο) de Chrysaphis le Jeune, le *Stichirarion* (Στιχηράριο) de Germanos de Neai Patrai (quatre volumes), le *Stichirarion* (Στιχηράριο) de Chrysaphis le Jeune (cinq volumes), les *Ceuvres complètes* de Petros Bereketis, le *Palaion Stichirarion* (Παλαιό Στιχηράριο) (quatre volumes), le *Anastasimatarion tou Palaiou Stichirariou*, le *Mathēmatarion tou Palaiou Stichirariou* (Μαθηματάριο του Παλαιού Στιχηραρίου) (huit volumes), le *Oikimatarion* (Οικηματάριο) (deux volumes) et, parmi les ouvrages modernes, le *Anastasimatarion* et le *Heirmologion* de Petros le Péloponnésien, le *Doxastarion* de Iakovos, la *Sylogē tōn idiomelōn* (Συλλογή των Ιδιομέλων) de Manuel le *prōtopsalte* et l'ouvrage que l'on appelle *Neon Anastasimatarion* (Νέο Αναστασιματάριο) (tous transcrits entre 1816 et 1837). Cette simple production de titres suffit à montrer la taille et l'importance de l'œuvre de traduction de Chourmouzios, et jette une lueur sur une personnalité complexe, discrète mais active : il fut en même temps chantre (*ψάλτης*), professeur, et un compositeur important. On doit considérer comme chose sûre que parmi ces transcriptions primaires se trouvent également des éléments de son expérience personnelle, puisque l'oralité était encore un trait dominant de la praxis/pratique musicale de l'époque. Ainsi, les transcriptions de Chourmouzios ont un aspect sobre et synoptique, celles de Grigorios sont davantage analytiques et « psaltiques », tandis que celles, contemporaines, de

leur élève Petros d'Éphèse sont encore plus analytiques et centrées sur la mélodie, évident reflet d'un idiome plus ouvert et tourné vers l'extérieur (il vécut d'ailleurs à Bucarest où il développa son action). Ces divergences et ces différences demeurent, en somme, bienvenues et légitimes. On doit prendre ceci sérieusement en compte au sujet des transcriptions modernes de la Nouvelle Méthode. D'ailleurs, cette musique abhorre, de par sa nature même, la similitude et la reproduction en série. Et il est malheureux, pour les objectifs de l'étude, que les anciens originaux des transcriptions n'aient pas été conservés parallèlement (mais on a fait remarquer cependant, dans le *Cherouvikon* (Χερουβικό) de Bereketis, «chanté dans les huit tons» la présentation simultanée de l'ancien *mélôs* par Chourmouzios). La musique fait agir ensemble l'âme et l'esprit, et bien plus encore notre musique ecclésiastique et liturgique. Elle n'est pas un pédantisme technique effréné, fait d'imperceptibles intervalles et d'énonciations analytiques pleines de préciosité impudente, ainsi que l'avancent aujourd'hui tous ceux qui nient ou mettent en doute l'exploit des transcripteurs. Les transcriptions des Trois Maîtres sont l'accomplissement conscient de la robustesse et de la sobriété d'une expérience et d'une conquête artistique collective, séculaire et d'un riche contenu spirituel. Et, du moins jusqu'à aujourd'hui, elles demeurent le seul moyen efficace et sûr par lequel nous pouvons aborder la création de l'hellénisme depuis dix siècles.

La Réforme musicale de 1814 est un événement dont l'importance résonne dans l'histoire entière de l'hellénisme. Autant l'innovation décisive qui a déterminé irrévocablement le trajet de la musique ecclésiastique jusqu'à nos jours, que son symbolisme culturel plus général et sa sémiologie. En ce lieu, en cet espace, celui de la Grande Église du Christ, la musique ecclésiastique, domaine parallèle en importance à l'architecture, à l'hagiographie, et à la poésie ecclésiastiques, a toujours été un objet légué par les ancêtres, non seulement dans le sens du dépôt, mais aussi dans le sens homérique, le premier, qui connote son caractère précieux et sa valeur morale. Aujourd'hui, où dans l'espace helladique la musique d'église glisse résolument vers une version chantée, quand, de strictement liturgique et culturelle, elle se transforme en musique de concert et de distraction (au moyen d'exécutions chorales uniformisantes, d'imitations qui ôtent la liberté de l'oralité historique, d'exécution de *Kratēmata* agissant comme des compositions structurelles), quand de surcroît les énonciations instrumentales d'intervalles et de mélodies sont mises en avant comme tradition authentique, à savoir comme réalité historique objective, la réalité musicale du Patriarcat conserve intact son caractère historique et liturgique. C'est elle cette brillante tradition culturelle héritée des grands changements et des grandes conquêtes de notre Siècle des Lumières cosmogonique et inventif. À proprement parler, elle est aujourd'hui telle qu'elle a été reçue puis léguée par l'œuvre révolutionnaire de la Réforme musicale de 1814.

TERMES NOTABLES

1. *Αλληλουάριον* (*Allélouarion*): *mélòs* de l'hymne « alléluia », d'ordinaire chanté lentement comme Leçon de la *Papadique* au cours de fêtes des saints ou des fêtes votives. On appelle aussi souvent, par synecdoque, *allélouarion* tous les *mélè* qui sont chantés en lieu des *allélouaria*, comme par exemple l'hymne « Dieu ressuscita », *èchos* (mode) grave du Samedi Saint.
2. *Αναστασιματάριον* (*Anastasimatarion*): livre de musique qui comprend les hymnes de la résurrection dits *stichères* (*stichèra*) de l'*octoèchos*. Constituant initialement une partie de l'Ancien *stichèrion*, il s'en détache rapidement pour servir comme livre autonome possédant une unité propre. Sous cette forme initiale il comprenait d'ordinaire, dans chaque *èchos* (mode), les *stichères* des Vêpres, l'hymne à la Vierge (*dogmatikon theotokion*), les hymnes accompagnés de psaumes (*apostècha*), l'hymne des Heures canoniales (*doxastikon*), le *pasapnoarion* (vers précis chantés à Matines), les *ainos* (louanges) et le *makarismos* (tropaire chanté durant l'office dominical et lors des cérémonies funèbres). Plus tard furent ajoutés les *kékragaria* (il s'agit de deux vers particuliers chantés sur tous les modes) et les *eòthina* (hymnes chantés à l'aube), et plus récemment les *mélè* des Matines furent enrichis. Ses principales mises en musique sont celles de l'Ancien *Anastasimatarion* anonyme (avant la prise de Constantinople), l'*Anastasimatarion* de Chrysaphis le Jeune (autographe 1671), l'*Anastasimatarion* (*argo et syntomo*: lent et bref) de Petros le Péloponnésien (mis en musique autour de 1765-1775).
3. *Δομέστικος* (*Domestikos*): charge et position parmi les chantres (psaltes). Le premier assistant du *pròtopsalte* (I^{er} *domestikos*), et, respectivement, du *lampadarios* (II^e *domestikos*).
4. *Δοξαστάριον* (*Doxastarion*): livre de musique qui contient les *doxastika* (hymnes débutant par « Gloire au Père, au Fils et au Saint Esprit ») des fêtes de l'*éniautos* (les douze mois de l'année), du *triode* (les trois semaines de l'*Apokria* (carnaval), depuis le dimanche du Publicain et du Pharisien jusqu'au Lundi pur) et du *pentèkostarion* (offices des fêtes mobiles depuis Pâques jusqu'à la Toussaint). Il a été composé au départ par un choix parmi les *doxastika* des *Stichères* de Chrysaphis et de Germanos, vers la fin du xvii^e siècle et au début du xviii^e siècle. La première mise en musique propre à ces hymnes (autour de 1765-1775) a été effectuée par Petros le Péloponnésien et un peu plus tard par le *pròtopsalte* Iakovos (1794/1795). Ces deux *doxastaria* ont été les livres de musique les plus importants de la seconde moitié du xviii^e siècle.
5. *Ειρμολόγιον* (*Heirmologion*): livre de musique, parmi les plus anciens, qui contient les *heirmoi* (hymnes introductifs) des canons des fêtes de toute l'année, ordonnés suivant les modes (*èchos*) et, à la fin, les *prosomoia* (leur musique est pareille à celle de chants plus anciens), les *tropaires apolytikia* de l'office, et les hymnes *kathismata*, *antiphona* et *exaposteilaria*. La tradition de l'*Heirmologion* est extrêmement riche, et d'ailleurs, pendant la domination turque, elle est connue sous plusieurs noms, ce qui est peu ordinaire. Les *Heirmologia* connus sous des noms illustres sont l'*Heirmologion* de Theophanis (fin du xvi^e siècle), l'*Heirmologion* de Ioasaph

- Koukouzelis le Jeune (début du xvii^e siècle), l'*Heirmologion* de Balasios (fin du xvii^e siècle) et le *Syntomon Heirmologion* de Petros le Péloponnésien (environ 1765-1775) et le *Syntomon Heirmologion* de Petros Byzantios (fin du xviii^e siècle).
6. *Θεωρητικόν* (*Theoritikon*): manuel qui contient les éléments de la théorie de la musique ecclésiastique, mais aussi d'autres choses s'y rapportant ordinairement. Kyriakos Philoxenis, dans le *Dictionnaire de la musique ecclésiastique grecque* (Λεξικόν της Ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής), Constantinople, 1868, p. 113-114, dénombre dix-sept titres de manuels de théorie, manuscrits et imprimés.
 7. *Καταβασίες* (*Katavasiès*): les *heirmoi* des canons. «On appelle *katavasiai* les *heirmoi* car, d'une part, après que les canons ont été chantés, les chantres des deux chœurs descendent de leur stalle et, se plaçant au milieu de l'église, ils chantent à l'unisson les *heirmoi*», KONSTANTINOS LE PRÔTOPSALTE, *Typikon* (Rituel) *ecclésiastique* (Τυπικόν εκκλησιαστικόν), Constantinople, 1868, p. 234).
 8. *Κρατηματάριον* (*Kratèmatarion*): livre de musique qui contient seulement les *kratèmata* (*mélòs* composé de syllabes dépourvues de sens qui servent à «tenir» la mélodie), ordonnés d'habitude suivant les huit *èchos*. Dans sa forme initiale, il coexiste avec le *Oikèmatarion*. En tant que livre autonome, il apparaît dès le xv^e siècle (Monastère de Sina, ms n° 1522), mais sa tradition s'enrichit à partir de la seconde moitié du xvii^e siècle, quand sont aussi notés les premiers *kratèmata* datés (Monastère de la Grande Laure ms n° E9, de l'an 1666, Monastère Iviron ms n° 1190, de l'an 1674, Monastère de la Grande Laure ms n° I 147, de l'an 1682, etc.). Le *kratèmatarion* a été transcrit suivant la Nouvelle Méthode, en deux tomes, par Chourmouziou Chartophylax en 1817. En revanche, il n'existe pas dans les publications imprimées.
 9. *Λαμπαδάριος* (*Lampadarios*): le chef du chœur de gauche, au cours de la période byzantine, et, plus tard, le chantre de gauche. Charge et fonction principalement attachées à l'église patriarcale.
 10. *Μαθηματάριον* (*Mathèmatarion*): livre de musique qui contient des leçons. On distingue le *Mathèmatarion du Stichèrarion* et le *Mathèmatarion de la Papadique*. Le premier, connu aussi comme *Stichèrarion Kalophonique*, contient, d'ordinaire sous plusieurs noms, les stichères calophoniques, à savoir les anagrammes des fêtes de l'année entière (*éniautos*), du *triode* et du *pentèkostarion*. En tant que livre de musique indépendant, il apparaît dès la première moitié du xv^e siècle, et sa tradition suivante, au cours de toute la domination ottomane, est très riche. Le *Mathèmatarion du Stichèrarion* a été transcrit par Chourmouziou suivant la Nouvelle Méthode en huit volumes (Bibliothèque nationale de Grèce, MIIT ms n° 727-734). En revanche, le *Mathèmatarion de la Papadique* n'est pas indépendant, il constitue une partie de toute la *Papadique*, dont il est souvent le tome II. Il contient les Leçons de la Vierge (ordonnées suivant les *èchos*) et les Leçons calophoniques des fêtes de l'année (*éniautos*). Il a été transcrit en une seule unité indépendante par Chourmouziou en deux volumes en 1819 (Bibliothèque nationale de Grèce, ms n° 706, tome I, Les Hymnes à la Vierge, et ms n° 722, tome II, Les Leçons de l'*éniautos* et quelques *kratèmata*; en réalité, ces deux volumes constituent la suite de la *Papadique* en tant que tome III et IV).

11. *Παπαδική* (*Papadikè*) : livre de musique, dans lequel sont colligés les *mélè papadiques* (c'est pourquoi il est aussi appelé Anthologie de la *Papadique*). Il s'agit du livre de musique manuscrite le plus important et le plus répandu, dont la tradition s'étendit aussi bien pendant la période byzantine en tant que telle, qu'au cours des temps qui suivirent (surtout au XVII^e et au XVIII^e siècle, jusqu'au début du XIX^e siècle). Le schéma formel d'une *Papadique* est le suivant : brefs prologomènes aux canons élémentaires de l'art psaltique - office des Vêpres - office des Matines - office de la Divine Liturgie - hymnes à la Vierge - leçons - *heirmoi* calophoniques - *kratèmata* et, parfois, le *De profundis* (νεκρώσιμος ἄωμος). Sa composition initiale se place au XIV^e siècle (Bibliothèque nationale de Grèce, ms n° 2458, de l'an 1336). Dès la seconde moitié du XVIII^e siècle on élabore les Anthologies de ce que l'on appelle la Nouvelle *Papadique*, qui contiennent, presque exclusivement, les nouvelles compositions et les exégèses modernes des *mélè* les plus anciens. L'Anthologie de l'Ancienne *Papadique* surtout a été transcrite par Chourmouziou en cinq volumes en 1818-1819 (Bibliothèque nationale de Grèce, MPT ms n° 703-706 et 722 : le tome IV contient les Hymnes à la Vierge et le tome V ceux de l'*éniautos* et les *kratèmata*). L'Anthologie de la Nouvelle *Papadique* a été transcrite par Grigorios en quatre tomes au cours de l'année 1816 (voir M. HATZIYAKOUMIS, *Manuscrits musicaux de l'époque de la domination ottomane* (Μουσικά χειρόγραφα Τουρκοκρατίας), Athènes, 1975, p. 285) et a fourni la matière principale de l'édition en quatre volumes de la *Pandecte* (Πανδέκτη), Constantinople, 1850-1851.
12. *Παραλλαγή* (*Parallagè*) : la lecture psaltique d'un *mélòs* en observant uniquement les caractères de la quantité. Et, pour la notation antérieure à 1814, elle est « l'adaptation des sons polysyllabiques suivant les signes diacritiques de la quantité de la mélodie, en les chantant de façon continue dans l'aigu et le grave et jamais sur l'*ison* (note continue de la basse) ou en sautant des degrés de la gamme (Chrysanthos, *Theoritikon* (Θεωρητικόν), p. XLVI). La grande difficulté était non seulement les sons polysyllabiques, mais aussi le fait que ceux-ci différaient du genre diatonique au genre chromatique, et que certains servaient à la gamme ascendante et d'autres à la gamme descendante. En revanche, dans le nouveau système, *parallagè* est la lecture continue des monosyllabes Pa Bou Ga Di etc., qu'a consacrés Chrysanthos (c'est-à-dire qu'elle correspond au solfège de la musique occidentale).
13. *Στιχῆράριον* (*Stichèrarion*) : dans la tradition, le plus ancien manuscrit de livre de musique. Il contient les *stichères* (hymnes intercalés dans les psaumes) des fêtes de douze mois de l'année (*éniautos*), du *triode* et du *pentèkostarion* : c'est pourquoi il est divisé en *Stichèrarion* des douze mois de l'année et en *Stichèrarion* du *triode* et du *pentèkostarion*. L'ancienne mise en musique du *Stichèrarion* est rapportée par la tradition comme étant anonyme. On doit ajouter ici le *Mathèmatarion* du *Stichèrarion* ou *Stichèrarion* calophonique, qui contient les leçons et les anagrammes des *stichères* et qui a été presque terminé, dans sa forme connue, par Manuel Chrysaphis. Pendant la domination ottomane, deux *Stichèrarion* éponymes ont été mis en musique, le *Stichèrarion* de Chrysaphis le Jeune (1655) et le *Stichèrarion* de Germanos de Neai Patrai (1665), tous deux connaissant une grande diffusion. Tous ont été transcrits dans la Nouvelle Méthode par Chourmouziou (Bibliothèque nationale de

Grèce MIIT ms n° 707-709 et 715, l'ancien *Stichèraron*, vol. I-IV, s. d.; ms n° 761-764, le *Stichèraron* de Chrysaphis le Jeune, vol. I-IV, année de transcription 1835-1836; ms n° 747-750, le *Stichèraron* de Germanos de Neai Patrai, vol. I-IV, année de transcription 1831?-1832. Le *Stichèraron* de Germanos (ou de Chrysaphis?) a été transcrit par Grigorios (Bibliothèque nationale de Grèce MIIT ms n° 746, 755 et 745, vol. I-III car il manque le *Pentekostarion*, s. d., sans indications, sans texte, seulement la transcription musicale: identification par autopsie/examen du manuscrit). Parmi les publications imprimées ne se trouve aucun *Stichèraron*. À la tradition du *Stichèraron* appartient aussi l'*Anastasimatarion* appelé Ancien et, au cours des Temps modernes, le *Doxastarion*.

14. *Τρισάγιον* (*Trisagion*): l'hymne «Dieu saint, saint puissant, saint immortel, aie pitié de nous», qui contient trois fois «saint». Aujourd'hui, il est chanté surtout à Matines, à la fin de la doxologie, durant l'office de la Divine Liturgie, en tant que cantique *asmatikon*, avant celui de l'Apôtre et de l'Évangile, durant l'office funèbre (*trisagion* funèbre), et à d'autres occasions.
15. *Χερουβικόν* (*Cheroubikon*): hymne chanté au cours de la Grande Entrée de la Divine Liturgie et qui débute par la phrase «Nous qui représentons mystiquement les chérubins». Les *cherouvika* appartiennent à la tradition de la *Papadique* et ils sont parmi les hymnes ecclésiastiques le plus souvent mis en musique. (Voir aussi D. CONOMOS, *Byzantine Trisagia and Cheroubika of the Fourteenth and Fifteenth Century*, Fondation patriarcale des Études patristiques, Thessalonique, 1974 et M. HATZIYAKOUMIS, *Manuscrits musicaux de l'époque de la domination ottomane* (Μουσικά χειρόγραφα Τουρκοκρατίας), Athènes, 1975, p. 480-482).

BIBLIOGRAPHIE

- M. K. HATZIYAKOUMIS, «Αυτόγραφο (1816) του Μεγάλου Θεωρητικού του Χρυσάνθου» (Manuscrit autographe du «Theoritikon Mega» de Chrysanthos), *Ο Ερανιστής* (Ο Eranistis), t. 11, 1974, p. 311-322.
- M. K. HATZIYAKOUMIS, *Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453-1832)* (Manuscripts musicaux de la période de la domination ottomane, 1453-1832), Athènes, 1975. Dans la deuxième partie intitulée «Οι Συνθέτες και τα Μέλη» (Les compositeurs et les *mélè*) sont enregistrés, parmi les *mélè* connus, avec des renvois précis, toutes les transcriptions de Chourmouziou et de Grigorios, – dès lors placées à la portée de tous les intéressés.
- M. K. HATZIYAKOUMIS, *Χειρόγραφα Εκκλησιαστικής Μουσικής 1453-1820. Συμβολή στην έρευνα του Νέου Ελληνισμού* (Manuscripts de musique ecclésiastique 1453-1820. Contribution à la recherche sur le néohellénisme), Banque Nationale de Grèce, Athènes, 1980.
- M. K. HATZIYAKOUMIS, *Η Εκκλησιαστική Μουσική του Ελληνισμού μετά την Άλωση 1453-1820. Σχεδιάσμα ιστορίας* (La musique ecclésiastique de l'hellénisme après la chute de Constantinople 1453-1820. Les grands traits d'une histoire), Centre de Recherches et d'Éditions, Athènes, 1999.
- M. K. HATZIYAKOUMIS, *Μνημεία και Σύμμεικτα Εκκλησιαστικής Μουσικής. Εκδοτικές Σειρές – Κείμενα και Σχολιασμοί 1999-2010* (Monuments et mélanges de la musique ecclésiastique. Séries éditoriales – Textes et commentaires 1999-2010), Centre de Recherches et d'Éditions, Athènes, 2011. Aux pages 84-91 se trouve l'Ancien texte et la Transcription de Chourmouziou du *Cherouvikon* de Bereketis «chanté sur les huit modes», ainsi que les Commentaires s'y rapportant.
- K. ROMANOU, «Η Μεταρρύθμιση του 1814» (La Réforme de 1814), *Μουσικολογία* (Musicologie), t. 1, 1985, p. 7-22.
- K. ROMANOU, «Περί των δυτικών πηγών του «Θεωρητικόν Μέγα» της μουσικής» (Sur les sources occidentales du *Theoritikon Mega* de la musique), *Συμβολή στη Μνήμη Γεωργίου Στ. Αμαργιανάκη* (1936-2003) (Contribution à la mémoire de Giorgos St. Amargianakis, 1936-2003), Université Nationale et Capodistrienne d'Athènes – Département des Études musicales, Athènes 2013, p. 308-330.

RÉSUMÉ

Cet article est un exposé en diachronie de l'esprit artistique et scientifique qui entretient la tradition de la musique ecclésiastique byzantine, dont la fonction liturgique et l'esthétique sont indissociables de la pensée et de la vie religieuse de la *Nation*. L'auteur traite des nécessités induites par le passage des époques et des façons érudites et créatives dont certains musiciens ont transmis le chant byzantin, savoir oral également conservé dans des manuscrits. Deux étapes marquent ce parcours : d'abord, la période 1650-1720 qui voit un premier renouvellement des genres musicaux et une première tentative de simplification de la notation musicale. Puis, en 1814 a lieu la Réforme de la Nouvelle Méthode, liée à la renaissance de l'hellénisme et secondée par le Patriarcat de la Grande Église du Christ, qui détermina le mode de transmission de la musique byzantine jusqu'à nos jours. Il s'agit de la consécration d'un système d'écriture simple, analytique et d'un emploi aisé a contribué de façon décisive à ce que l'éducation musicale devienne rapidement (et depuis lors) un acquis du grand nombre, tandis qu'elle a conduit d'autre part à l'autre réussite de l'époque, à savoir la consécration de la typographie musicale (en 1820). À chaque époque, l'évolution de la musique byzantine est liée à des figures érudites qui publient des traités et rédigent des exégèses, transcrivent les anciennes notations, composent des mélodies, dispensent un enseignement et sont parfois un lien entre la musique occidentale et byzantine : ils sont l'expression des connaissances d'une collectivité historique et des valeurs d'un idéal national et religieux.

MOTS CLÉS : musique ecclésiastique byzantine, notation musicale, manuscrits, Réforme de la Nouvelle Méthode en 1814, Grands Maîtres, hellénisme.

SUMMARY

The musical reform of 1814 and the Great Church of Christ

The present paper aims to show the artistic and scientific spirit which transfuses the tradition of Byzantine ecclesiastical music whose function is not separatable from the religious thought and life of the *Nation*. The author analyses the cultural necessities engendered by the passing of time and the erudite and creative means of musicians in order to meet them. There are two milestones in this process of keeping alive an oral knowledge which is also written in manuscripts: first, the period 1650-1720 which marks a first attempt to regenerate the musical genres and to simplify the musical notation. Second, in 1814, the Reform of the New Method, connected to the rebirth of Hellenism and aided by the Patriarchate of the Great Church of Christ, which proved decisive for the transmission of Byzantine ecclesiastical music till today. In the entire course of its evolution, Byzantine music is related to great figures of erudite musicians who publish theoretical essays and exegeses, transcribe ancient notations, compose new melodies, provide teaching and, sometimes, constitute a link between Occidental and Byzantine music. They express the whole of the musical knowledge of the Hellenic historic community as well as the values of its national and religious ideal.

KEY WORDS: Ecclesiastical Byzantine Music, Musical Notation, Manuscripts, Reform of the New Method in 1814, Great Masters, Hellenism.

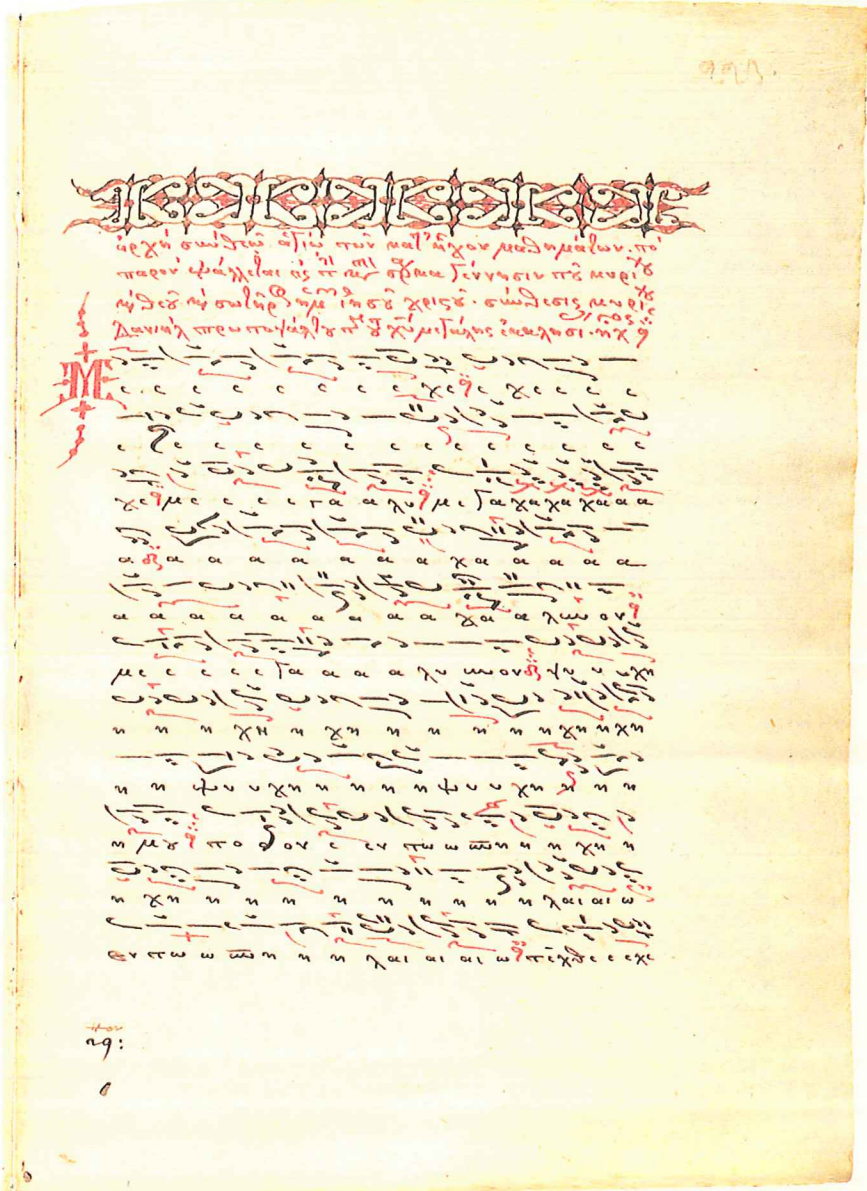


Fig. 1 : Manuscrit autographe de Chourmouziou le *Chartophylax*. Année 1792.
Le seul dans l'ancienne notation (Bibliothèque nationale de Grèce, MIIT ms n° 623).

Toutes les photographies reproduites ont été communiquées par l'auteur (T D R)



Fig. 3a

Fig. 3a, 3b : manuscrit anonyme, année 1815, comportant les prosopographies des grands musiciens de la Grande Église du Christ (du Patriarcat de Constantinople) [Monastère de la Grande Laure, ms Θ 178, f. 2v et 3r]. Les noms des figures : Petros le Fugitif (le Byzantin), Daniel le *Lampadarios*, Ioannis le *Prôtopsalte*, Iakovos le *Prôtopsalte*



Fig. 3b

Les noms des figures : Chrysaphis le Jeune, Petros Bereketis, Petros le Péloponnésien, Manouïl Chrysaphis

