

Musique et paix

Le témoignage de Maurice Rousseau par l'étude des transformations de la musique byzantine

Tempo la Cetra

Texte de Giovan Battista Marino (1569-1625)
mis en musique par Claudio Monteverdi

*Tempo la cetra e per cantar gli onori
di Marte alzo talor lo stil e i carmi ;
ma invan la tento e impossibil parmi
ch'ella giammai risoni alro ch'amori.*

*Cosi pur tra l'arene e pur tra' firori
not'amorose Amor torn'a dettarmi,
nè vuol ch'io prend'ancor a cantar d'armi,
se non di quelle ond'egl'implaga i cori.*

*Or l'umil plettro e i rozzi accenti indegni,
Musa, qual dianzi, accorda in fin ch'al canto
della tromba sublime il ciel ti degni.
Riede ai teneri scherzi, e dolce intanto
lo dio guerrier, teperando i ferì segni,
in grembo a Citerea dorm'al tuo canto.*

La cithare elle-même refuse de chanter la guerre, et le poème qui précède l'a illustré avec une musique de Claudio Monteverdi (1567 – 1643).

A l'époque de Monteverdi, dans un contexte où l'humanité croyait encore en la force de l'épée, le rôle de la musique dans la modération des sentiments guerriers s'est illustré par l'une des plus puissantes autorités politiques de l'Orient. En effet, quand en 1638, le sultan Mourad IV prit Bagdad, il ordonna de grands massacres. Alors que le carnage avait commencé, le chant du musicien Chah-kouli (littéralement : esclave du chah, en persan) vint illustrer les propos de Monteverdi par l'adoucissement du courroux de Mourad. Sous l'effet de la musique, Mourad décida de faire cesser la boucherie. Certains auteurs ajoutent que le sultan a « fondu en larmes »¹!

¹ http://www.archive.org/stream/literatureofturk00welluoft/literatureofturk00welluoft_djvu.txt

Chah-kouli revint avec le sultan à Constantinople avec quatre autres musiciens perses. Ils y fondèrent la première école de musique turque².

Sous l'influence de Chah-Kouli, la musique arabo-persane connut une telle vogue que les musiciens grecs n'indiquaient plus le mode et le rythme de leurs œuvres profanes que par les mots d'origine arabe *maqâm et ousoul*. La musique ecclésiastique byzantine subit les mêmes inspirations.

Ces influences ont été observées par le regretté Maurice Rousseau dans un article paru en juin 1998 qui n'a pas pris une seule ride en ce mois d'août 2012 !

Au-delà de l'évènement factuel, l'article de Maurice Rousseau nous invitera à découvrir l'amitié qui domine les relations entre les intellectuels perses, turcs, syriens, et grecs.

Respectueuse des différences, cette amitié se propage aussi bien dans les milieux religieux que profanes. En effet, et comme Maurice Rousseau l'a rappelé, les mêmes personnes qui psalmodiaient la louange céleste, chantaient aussi les amours terrestres dans les noces et les banquets. Rien d'étonnant en cela nous dit encore Maurice Rousseau en reprenant le compositeur breton Bourgault-Ducoudray (1840-1910), car la musique est une langue avec laquelle l'homme exprime ses sentiments de quelque ordre qu'ils soient.

L'article original est paru dans bulletin de la Paroisse Grecque Melkite Catholique de Paris. Numéro 27. Juin 1998. Au-delà de la compénétration des peuples et des cultures qui s'effectue en musique, sa lecture vous parlera de la beauté qui est en vous.

Adib Gabriel HATHOUT

Paris, 25 août 2012

Courriel: adoube2003@yahoo.fr

Mots clé : Byzance, musique arabo-persane, amitié entre les peuples, dialogue culturel et interreligieux.

²

<http://books.google.fr/books?id=f0hJAAAAYAAJ&pg=PA441&lpg=PA441&dq=chah-kouli+musicien+persan&source=bl&ots=U1wvXz04al&sig=6dsqIgcNxsUwyWqG39FMwXQmnQc&hl=fr#v=onepage&q=chah-kouli%20musicien%20persan&f=false>

DE PIERRE BÉRÉKÉTIS

A PIERRE LE PÉLOPONNÉSIE

L'ESSOR DE LA MUSIQUE BYZANTINE AU XVIII^e SIÈCLE

La musique byzantine, tant profane que sacrée, connut au cours du XVIII^e siècle à Constantinople, après une longue léthargie, une période de renouveau qui fut l'une des plus fécondes de son histoire. Dans le domaine ecclésiastique, quelques-uns des plus grands maîtres de l'art psaltique se distinguèrent par la qualité de leur écriture musicale et l'abondance de leurs compositions nouvelles qui constituent une des plus précieuses richesses du répertoire liturgique.

Ce mouvement de renouveau avait commencé au cours de la seconde moitié du XVII^e siècle avec quatre musiciens qui assurèrent la transition entre les anciennes écoles de psaltique et les tendances à venir. Ces quatre musiciens ont pour noms, par ordre d'ancienneté : Panayiotis Chryssaphis le Jeune, protopsalte de la Grande Eglise, Germain, métropolitain de la Nouvelle Patras, Balassis le prêtre et nomophylax, et Pierre Bérékétis le mélode.

Ce dernier, dont le surnom de Bérékétis signifie « bénédiction de Dieu », comme nos lecteurs arabisants l'auront deviné sans peine, mais dont le vrai patronyme était probablement Kouspazoglou, était protopsalte à l'église Saint Constantin de Psomathia, à Constantinople. Il passera pour être le plus savant musicien de son temps. Sa forte personnalité dominera tout le premier quart du XVIII^e siècle, sous le règne du sultan Ahmed III (1703-1730).

Son oeuvre est considérable, la plus importante peut-être de toute l'histoire de la musique byzantine. On a répertorié plus de 220 pièces liturgiques, dont une bonne moitié en style papadique ou calophonique¹. D'après Nicéphore Cantouniaris, archidiaque du patriarcat orthodoxe d'Antioche, il aurait été le

premier à introduire dans le chant ecclésiastique des éléments empruntés à la musique profane.

Rien d'étonnant à cela. « On voit toujours s'approvisionner aux mêmes sources le chant profane et le chant religieux. C'est avec la même langue musicale que l'homme exprime ses sentiments de quelque ordre qu'ils soient. » (Bourgault-Ducoudray). Les mêmes qui psalmodiaient la louange céleste à l'église, chantaient aussi les amours terrestres dans les noces et banquets, voire à la cour du sultan. Dans le domaine profane, toutefois, les musiciens grecs subissaient, tout comme leurs homologues turcs, l'influence croissante de la musique arabo-persane. L'engouement des Grecs pour cette musique est attesté dès le XVI^e siècle par les chansons que l'on trouve dans les anciens codices ecclésiastiques. Il s'accroît au siècle suivant comme conséquence, assez inattendue, d'un succès des armées ottomanes.

En décembre 1638, en effet, le sultan Mourad IV, depuis longtemps en guerre avec les Iraniens, réussit à leur reprendre Bagdad. Il en ramena à Constantinople un prisonnier de marque, non pas quelque éminent stratège dans l'art de la guerre, mais un stratège dans l'art musical, l'illustre musicien persan Chah-Kouli. Sous l'influence de ce dernier, la musique arabo-persane connut une vogue sans précédent, au point qu'au XVIII^e siècle, les musiciens grecs n'indiquaient plus le mode et le rythme de leurs oeuvres profanes que par les mots *maqâm* et *ousoul* dont nos avisés lecteurs auront connu l'origine arabe. La musique d'église subit, elle aussi, la contagion. C'est vraisemblablement vers cette époque que l'ancien 6^e mode en *si* (2^e plagal) fut remplacé par le mode *hidjaz* en ré, très populaire chez les Turcs.

Après Pierre Bérékétis, la seconde figure marquante du XVIII^e siècle fut Daniel le protopsalte. Originaire de Timovo en Thessalie, Daniel étudia la psaltique à Constantinople auprès de Panayiotis Khaladjoglou, protopsalte de la Grande Eglise de 1820 à sa mort en 1848, et la musique arabo-persane auprès de Zacharie Hanende le mélode (? - 1740), à la fois protopsalte, compositeur et musicien à la cour du sultan où il était un virtuose du *tambouri*².

Pierre le Péloponnésien, la troisième figure marquante de ce siècle, arriva à Constantinople vers 1755. Il était, comme son surnom l'indique, natif du Péloponnèse, plus précisément de Lacédémone (Sparte) en Laconie. Son véritable nom aurait été Bardakis, patronyme dans lequel il est tentant (mais aventureux) de voir un diminutif de *bardos*, « le barde ». On ne connaît pas la date exacte de sa naissance, mais des recoupements ont permis de la situer entre 1730 et 1740.

Pierre avait commencé ses études musicales à Smyrne, où ses parents s'étaient installés, auprès du protopsalte hiéromoine Théodose de Chio. A Constantinople, il suivit les leçons de Jean, protopsalte du patriarcat. Sur la proposition de ce dernier, il ne tarda pas à être admis comme second domestique dans les chœurs de l'église patriarcale. Il devenait ainsi l'assistant de Daniel, le futur protopsalte qui n'était alors que lampadaire³.

Pierre était aussi à l'aise dans la musique ottomane, qu'il composait suivant les modes et les rythmes du *maqâm* arabo-persan, que dans la musique byzantine. Les Turcs l'avaient surnommé « *hirsiz Pétro* », ce qui veut dire « Pierre le voleur », car il saisissait au vol n'importe quelle mélodie, ne l'eût-il entendue qu'une seule fois, la transcrivait, puis l'interprétait à sa façon en s'accompagnant au *tambouri*. Les Turcs lui donnaient également le titre de *khodja*, ce qui veut dire maître. Son autorité était telle que personne n'osait, dit-on, exécuter une nouvelle composition dans le style arabo-persan sans sa permission. Son talent lui ouvrit les portes non seulement de la bonne société de Constantinople, mais aussi celles du Sérail, et lui valut de hautes protections qui favorisèrent, comme on va le voir, sa carrière au patriarcat.

A la mort du protopsalte Jean, survenue entre 1769 et 1773, Daniel le Lampadaire lui succéda comme protopsalte du patriarcat. Jacques le Péloponnésien, qui était premier domestique, aurait dû alors, selon la règle, être promu lampadaire, et Pierre le remplacer comme premier domestique. Mais, à la grande déception de Jacques, ce fut Pierre qui, grâce à de puissantes interventions, fut nommé lampadaire, titre qu'il conservera jusqu'à sa mort.

Cette dérogation au protocole, entachée de favoritisme, valut longtemps à Pierre la sourde rancune de Jacques, frustré de ses espérances.

Pierre travaillait inlassablement, parfois jusqu'à une heure avancée de la nuit, non seulement à ses propres compositions, mais aussi à des transcriptions analytiques d'oeuvres anciennes dont l'écriture hiéroglyphique rendait le déchiffrement aléatoire même par les chantres les plus expérimentés. Son arrivée à Constantinople avait, en effet, coïncidé avec les premières initiatives, encouragées officiellement dès 1756 par le patriarche Cyrille V, en vue d'une simplification de l'écriture musicale.

Le système de notation alors en usage, appelé parasémantique, datait du milieu du XIII^e siècle. Sa conception était attribuée à un moine athonite, Jean Koukouzélès, qui avait apporté à l'ancienne notation, dite de saint Jean Damascène, ses derniers perfectionnements, pour ne pas dire ses dernières complications. De vingt-cinq, le nombre des signes musicaux était passé à plus de soixante, répartis en deux catégories : les signes dits de quantité, au nombre d'une quinzaine, qui déterminaient l'intervalle d'une note par rapport à la précédente, et les signes dits de qualité dont la moitié ne signifiaient plus rien de précis ou pas grand chose.

On avait mis longtemps à s'apercevoir que le système de Koukouzélès était un peu compliqué. Le besoin d'une réforme finit quand même, à la longue, par se faire sentir. On s'y risqua, toutefois, avec prudence. Il fallait, tout d'abord, procéder à une analyse critique rigoureuse de l'écriture synthétique héritée du passé. Balassis le prêtre et nomophylax avait été le premier, vers 1670, à entreprendre cette analyse et à procéder à quelques transcriptions analytiques. L'entreprise était restée sans lendemain. Forts de l'appui patriarcal, Jean le protopsalte et Daniel le Lampadaire reprirent le flambeau. Pierre le Péloponnésien était chargé, pour sa part, d'appliquer le résultat de leurs analyses à la transcription de l'ancien répertoire.

« Les plus habiles parmi les musiciens grecs sont impuissants à exécuter les chants composés avant Pierre le Péloponnésien », écrira en 1890 l'historien de

la musique byzantine Georges Papadopoulos, rendant ainsi hommage au travail de Pierre.

La réforme du système de notation ne verra, cependant, le jour et ne deviendra officielle qu'au début du XIXe siècle. Son véritable initiateur sera Georges de Crète, mort en 1814, dont l'oeuvre sera poursuivie par ses élèves, Grégoire le protopsalte et Chourmouziou le chartophylax, auxquels s'était joint l'archimandrite Chrysante de Madytes, futur évêque de Durrachion, puis métropolitain de Brousse où il finira ses jours en 1843.

La réforme sera approuvée par le patriarcat en 1818. Chrysante en exposera les principes dans deux traités en grec publiés, le premier à Paris en 1821 sous le titre *Introduction à la théorie et à la pratique de la musique ecclésiastique*, ou *Petite Théorie*, le second à Trieste en 1832, intitulé *Grand traité de la musique*. L'oeuvre de Chrysante recevra en Grèce un accueil élogieux. A l'étranger, la critique sera plus réservée. « Les deux traités de Mgr Chrysante abondent en exposés impénétrables », commentera le musicologue russe Yoring d'Arnold. Et Bourgault-Ducoudray, qui éditera en 1877 la traduction de la *Petite Théorie* due à E. Burnouf, écrira de son côté : « Nous avouons toujours n'avoir pas parfaitement compris la seconde partie de cette théorie dont un oeil plus clairvoyant que le nôtre percera peut-être le brouillard ». Mais ceci est une autre histoire. Revenons plutôt à Pierre le Péloponnésien.

Les années au cours desquelles Pierre occupa les fonctions de lampadaire furent les plus fécondes de sa carrière de compositeur, et celles où il influa le plus sur l'évolution de l'art psaltique. En 1776, il sera nommé professeur de musique dans la seconde école patriarcale, fondée la même année par le patriarche Samuel. Il y enseignera le chant papadique et calophonique, ainsi que le chant stichérarique⁴.

Pierre mourut prématurément, aux environs de sa quarante-cinquième année, au cours d'une épidémie de peste, probablement celle de l'hiver 1778 qui fut particulièrement meurtrière à Constantinople. Il laissait, hormis ses transcriptions, une oeuvre personnelle abondante, dont la perfection et la

*

variété lui avaient valu l'estime et l'admiration de ses confrères musiciens grecs et turcs. Les psaumes, doxologies, hymnes et tropaires pour l'Eglise orthodoxe y voisinaient avec des compositions de style arabo-persan, les *peshrev* (préludes), les *sema'* (musique rituelle des derviches mevlevi), les *taqsîm* (solos instrumentaux). Ses contemporains disaient de lui que son chant élevait l'esprit mieux que toute prière.

Ses funérailles, célébrées au patriarcat, furent suivies par une foule considérable de chrétiens et de musulmans parmi lesquels on remarquait des derviches de toutes les confréries de la Ville. Son inhumation au cimetière d'Egri Kapou fut marquée par le geste particulièrement émouvant d'un musulman, qui montre combien Pierre le Péloponnésien avait su, par son art toucher tous les coeurs. Au moment où l'on allait refermer le cercueil, un derviche mevlevi s'approcha et déposa sa flûte sacrée en roseau (*nay*) entre les mains du défunt en prononçant ces mots : « Afin que son chant accompagne le tien lorsque tu seras au paradis avec les anges ».

M.R.

Notes

- 1 On appelle papadique un chant très lent, dans lequel une seule syllabe du texte peut s'étendre sur toute une phrase musicale, voire sur une page entière. C'est dans cette catégorie qu'il faut ranger les chants les plus anciens du genre *chérubikon*. Le chant calophonique présente les mêmes caractéristiques essentielles, mais la mélodie embrasse une étendue encore plus grande.
- 2 Instrument de famille des luths, à corps hémisphérique sans rosace, muni d'un très long manche et de trois cordes doubles accordées sur *fa-mi-do*.
- 3 Les chantres forment normalement deux chœurs, exécutant les chants en alternance et placés, l'un à droite, l'autre à gauche du sanctuaire. On appelle protopsalte le préchantre du chœur de droite et lampadaire celui du chœur de gauche. Ils sont assistés respectivement par le premier et le second domestique. L'appellation de lampadaire vient de ce que son titulaire était chargé, à l'origine, des lampes du sanctuaire. Le titre de domestique était anciennement porté par de hauts fonctionnaires de l'Empire et par les chefs des chœurs de Sainte Sophie.
- 4 Chant plus rapide que le chant papadique, où chaque syllabe n'est modulée que sur quelques notes. Leur caractère modéré « les rend propres à l'expression de la prière calme et ample » (Bourgault-Ducoudray).
