

Le rôle de constantinople dans la musique arménienne au XIX^e siècle

Selon une classification schématique, la musique des Arméniens se répartit en musique paysanne, musique des troubadours, musiques des communautés urbaines, et musique religieuse. Nous devons tenir compte de l'absence d'une musique de cour, que l'on appelle de nos jours, classique. Tous ces genres s'inscrivent dans le cadre proche-oriental, avec des particularités intrinsèques, peu étudiées.

Pour la plupart de ceux qui se sont intéressés à Constantinople et, plus généralement, à la culture ottomane, les musiques des communautés constantinopolitaines ne se distinguent les unes des autres que par la langue de leurs chants. Il est vrai que toutes les communautés ont chanté des chants du répertoire ottoman dans leur langue, ou adopté des styles urbains assimilés par cette musique. Cela ne représente qu'une facette de leurs occupations musicales, celle du langage commun des métropoles multiculturelles, qui ne représente pas pour autant l'éventail complet des expressions musicales de chaque peuple.

Dans le cas arménien, l'influence essentielle du milieu musical constantinopolitain s'est exercée dans le domaine de la musique religieuse, ce qui est aussi le cas du chant liturgique byzantin. Pour pouvoir exposer l'apport de Constantinople avec clarté, nous devons tenir compte de la complexité de cette société et des interactions qui ont eu lieu entre les communautés qui la composaient. C'est la cohabitation de cultures différentes, et la rencontre de celles-ci sur une plate-forme commune qui caractérisait Constantinople, notamment au XIX^e siècle, période également très marquée par l'imitation des formes artistiques occidentales. Les échanges de mœurs entre ces communautés ont été très nombreux, les conflits aussi. Des mécanismes d'adaptation et de défense ont fonctionné simultanément tout au long de ce siècle, ce qui a fait apparaître au début du XX^e siècle une accumulation exceptionnelle de richesses culturelles, dans les domaines de la littérature, de la poésie, de la musique et des arts en général. C'est dans ce contexte que prend sens l'héritage du XIX^e siècle pour les Arméniens. Ici nous ne ferons qu'effleurer le domaine de la musique.

Le chant liturgique arménien s'inscrit dans un système musical monophonique et modal, qui montre de nombreuses similitudes avec les musiques voisines, notamment en ce qui concerne la morphologie de son système modal. Il se différencie des autres par l'usage qu'il fait de ce système, et c'est précisément ce qui caractérise l'ethos de ses modes musicaux. La langue rituelle reste l'arménien classique, depuis le début de la formation de la liturgie. La présence de cette langue est un vecteur essentiel dans l'évolution des mélodies-types tout au long de l'Histoire.

La période moderne du chant liturgique arménien est très peu étudiée. Ce sont les Arméniens eux-mêmes qui ont ramené le débat à une confrontation entre des styles turquisant et occidentalisant, et ont laissé le champ libre à toutes sortes d'assertions mal fondées. Afin de mieux cerner les événements du XIX^e siècle, rappelons très brièvement quelques repères historiques :

La liturgie arménienne développe ses propres caractéristiques à partir du V^e siècle, quand l'alphabet arménien est créé. Hormis les prières et les collectes, elle est entièrement chantée. La majeure partie du répertoire est basée sur des mélodies-types organisées dans

un système modal, appelé *Outh tzayn* (huit voix = huit modes; oktoechos). L'octoéchos arménien renferme une vingtaine de modes musicaux. Ce système opère à travers le répertoire des *charagan* — hymnes — dont le répertoire de plus de 1300 chants, d'un usage constant dans les Offices, constitue en outre le matériel fondamental de reconnaissance et d'apprentissage des modes musicaux. D'ailleurs, la notation neumatique, introduite chez les Arméniens au cours du IX^e siècle¹, a été conçue et est restée un guide visuel pour l'interprétation correcte des chants liturgiques par des chantres ayant appris le répertoire par transmission orale. Les groupes de chantres ordonnés dont l'existence est attestée dans les textes anciens, ont été le véhicule de cette tradition, en assurant la transmission de maître à élève. C'est notamment au cours de la période cilicienne, du XII^e au XIV^e siècles, que la notation neumatique est devenue un système complexe, suivant les développements musicaux de l'époque. Malgré toute la richesse que cette période a apporté à la musique arménienne, le fait que l'interprétation des chants mélismatiques devienne de plus en plus dépendante de la notation neumatique créera plus tard un problème majeur, et sera l'une des raisons qui donneront naissance au mouvement de sauvegarde et de réforme du début du XIX^e siècle à Constantinople. Entre temps, des traditions musicales originales se perpétueront dans de nombreux monastères d'Arménie, mais elles susciteront peu d'intérêt chez les intellectuels de Constantinople avant de disparaître.

Il existe une littérature scientifique considérable sur la présence arménienne à Constantinople à l'époque byzantine. La prise de Constantinople par les Ottomans en 1453, et la fondation dans cette ville d'un patriarcat arménien par un décret du sultan Mehmed II² marquent le début d'une nouvelle période pour cette communauté. Des populations arméniennes de diverses régions d'Arménie y ont été amenées par les Ottomans, principalement pour contrebalancer la population grecque de la ville. Au XVI^e siècle, une grande partie de l'Arménie passe sous la domination ottomane, et la majorité des diocèses se placent sous la juridiction du patriarcat arménien de Constantinople. Au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, le Patriarcat acquiert une importance grandissante et la population arménienne de la ville croît par des immigrations incessantes, en raison de la dégradation des conditions de vie en province. En particulier dans les six quartiers qui leur étaient attribués, les Arméniens vivent jusqu'au XVIII^e siècle dans un système communautaire relativement fermé, organisé autour des églises³. Ce système se révèle favorable au développement des groupes de chantres ordonnés dans chacune de ces églises et à une bonne transmission orale de la tradition liturgique. De nombreux religieux-musiciens venus des monastères arméniens séjournent à Constantinople et transmettent leur savoir à des chantres ordonnés, contribuant ainsi à la formation de plusieurs écoles musicales dans cette

1. R. Atayan, *La Notation neumatique arménienne*, Érévan, 1959, p. 76-78, en arménien; la traduction anglaise: *The Armenian Neume System of Notation*, Curzon Press, Surrey, 1999. Sur l'histoire de la notation neumatique arménienne, voir aussi presque tous les articles de N. Tahmizian, en particulier «L'art de la notation neumatique dans son évolution historique», *Banber Maténadarani*, n° 12, Érévan, 1977, p. 69-113, en arménien.

2. La date exacte et les conditions de l'établissement du Patriarcat arménien de Constantinople restent encore à définir.

3. Cf. H. Dj. Sirouni, *Constantinople et son rôle*, tome I, Beyrouth, 1965, p. 174-201, en arménien; pour l'origine des Arméniens établis dans les différents quartiers de Constantinople, cf. *Istanbul Şehri Rehberi (Guide de la ville d'Istanbul)*, publié par la municipalité d'Istanbul, Istanbul, 1934, p. 158-160.

ville. C'est vers la fin du XVIII^e siècle qu'a lieu la fusion de ces différents ensembles⁴, ainsi qu'une ouverture plus marquée des Arméniens vers l'extérieur, notamment vers les communautés grecque et turque, et bien sûr vers la culture européenne.

Dans le domaine du chant liturgique arménien, cette ouverture a deux effets immédiats : l'irruption massive de nouveaux styles de chant et d'ornementation de mélodies, et une transformation de la conception de la modalité.

Les nouveautés stylistiques concernent principalement les parties les mieux disposées du répertoire, c'est-à-dire les chants de la Liturgie Divine, en raison de leur popularité ; les chants fixes des Offices, pour apporter plus de faste et de diversité mélodique ; et les chants mélismatiques optionnels, puisqu'ils sont des déjà fragilisés par la difficulté de transmission de leurs mélodies. Ce mouvement d'imitation se heurtera très vite à des réactions virulentes, mais survivra tout au long du XIX^e siècle chez certains groupes de chantres ordonnés, ce qui donnera lieu à différentes hostilités, et, de part et d'autre, à des prises de position radicales des maîtres-chantres. Les conséquences de ces événements n'ont pas encore été suffisamment étudiées. Cette controverse, du reste, n'est pas encore éteinte.

Cela dit, l'environnement musical de la Constantinople du XIX^e siècle se manifeste davantage dans le chant liturgique arménien par la transformation induite dans la conception qu'ont les chantres arméniens de la modalité ; celle-ci provient à la fois de la difficulté croissante à comprendre le système de la notation neumatique, et des avantages nouveaux procurés par la définition des modes dans la musique ottomane. Pour le chantre arménien du XIX^e siècle, la désignation, par exemple, du mode *Deuxième Voix* de l'oktoechos suggérait surtout les mélodies-types du répertoire des *charagan*, appréhendées de façon globale ; au contraire, son correspondant ottoman *Hüseynî* renvoyait précisément aux intervalles, à l'échelle constituée, à un schéma de développement mélodique, ainsi qu'à divers détails d'interprétation, comme les degrés variables et les arrêts suspendus. Pour les chants optionnels mélismatiques, très prisés par les musiciens car non soumis aux impératifs des mélodies-types établies, il était infiniment plus pratique d'employer le terme ottoman qui contenait toutes les caractéristiques du mode musical, sans avoir la mélodie-type comme référence de base. C'était d'ailleurs de la même façon le chant post-byzantin avait considéré la musique ottomane comme un système complémentaire depuis le XVII^e siècle déjà⁵. C'est vers la fin du XIX^e siècle que des descriptions plus ou moins détaillées des modes de l'oktoechos apparaissent chez les Arméniens. Elles répondent à des besoins précis, et montrent l'évolution de la mentalité des chantres constantinopolitains parallèlement à la systématisation en cours des connaissances théoriques dans le milieu ottoman. C'est ainsi que se forme progressivement une culture musicale commune, notamment caractérisée par les efforts de concordance entre les systèmes modaux propres à chaque musique. Ces relations s'étendent et se développent tout au long du XIX^e siècle et au début du XX^e.

4. Pour l'histoire de la communauté arménienne de Constantinople, voir l'ouvrage de H. Dj. Sirouni, *Constantinople et son rôle*, tome I : Beyrouth 1965 ; tome II : Beyrouth, 1970 ; tome III : Antélias, 1987 ; tome IV : Antélias, 1988 (en arménien).

5. Iannis Zannos, «Intonation in Theory and Practice of Greek and Turkish Music», *Yearbook for Traditional Music*, vol. 22, 1990, p. 42.

Au cours du XIX^e siècle, les relations des musiciens arméniens avec ceux des autres communautés ont été étroites, y compris avec les musiciens soufis. Cependant, les échanges musicaux les plus durables ont eu lieu avec les Grecs, car les musiques liturgiques grecque et arménienne ont puisé à la même source, avant qu'elles connaissent au cours des siècles, des développements spécifiques.

C'est un fait connu que les chantres arméniens et grecs chantaient parfois dans les églises, ou enseignaient aux chantres débutants de l'une ou l'autre communauté. Grégorios Protopsaltès, fils de curé, né en 1777 (ou 1778), qui a été l'un des fameux trois maîtres avec Chrysanthos de Madytos et Chourmouzios Chartophylax, avait fait son apprentissage musical dans l'église arménienne de son quartier⁶; il parlait aussi l'arménien⁷. Petros Peloponnesios (env. 1730-1778), un autre maître connu du chant liturgique byzantin, était également un spécialiste des musiques arménienne et ottomane⁸. Zenné Boghos, chantre arménien, né en 1746, maîtrisait le chant byzantin. Baba Hampartzoum Limondjian, qui sera au début du XIX^e siècle l'un des créateurs de la Notation musicale arménienne moderne, avait suivi les cours du maître-chantre grec Onophrios — du Patriarcat grec du Phanar — lequel enseignait à l'école de l'église patriarcale arménienne⁹. Le Livre de musique de Krikor Kabasakhalian (1740-1808) se présente comme un miroir de son temps¹⁰: à côté des pages consacrées à l'explication de l'oktoechos arménien, d'autres viennent comparer les notations neumatiques des Grecs et des Arméniens. Il présente différentes classifications modales, accompagnant parfois les termes ottomans de leur correspondant grec. Kabasakhalian consacre également un chapitre aux rythmes, qu'il explique selon le système ottoman. Cet ouvrage nous montre que ces échanges de connaissances sont déjà courants entre musiciens au XVIII^e siècle.

En raison du développement des groupes de chantres ordonnés, mais aussi à cause de la position économique que les Arméniens y occupent, Constantinople deviendra un véritable centre pour le chant liturgique arménien. C'est dans ce climat qu'un certain nombre de chantres solistes vont devenir de bons compositeurs et interprètes de musique ottomane. Si la plupart des spécialistes arméniens, grecs ou juifs de musique ottomane originaires de Constantinople sont des chantres religieux, c'est parce que les systèmes musicaux avec lesquels les avait familiarisés leur fonction comportait déjà de nombreuses similitudes et affinités avec la musique ottomane, elle-même le produit d'une longue synthèse à laquelle avaient contribué leurs prédécesseurs. Il est à noter cependant, que parmi ces musiciens, certains se montrent très vigilants en ce qui concerne la distinction entre leur propre tradition musicale et la musique ottomane. Ainsi, Baba Hampartzoum Limondjian, dont le nom figure parmi les musiciens ottomans, exprime clairement dans son autobiographie,

6. M.M. Morgan, « The Three Teachers and their Place in the History of Greek Church Music », *Studies in Eastern Chant*, ii, ed. M. Velimirovic, London, 1971 (86–99), p. 88.

7. Alexander Lingas, « Gregorios the Protopsaltes ['the Levite'] », *The New Grove*, nouvelle édition, version internet.

8. *Grove 2000*, version Internet.

9. Père A. Hisarlian, *L'histoire de la notation musicale arménienne et biographies des musiciens arméniens*, Constantinople, 1914 (en arménien), p. 10.

10. *Le Livre de musique*, Constantinople, 1803.

partiellement publiée¹¹, son inquiétude sur le devenir du chant liturgique arménien, dénonçant l'imitation des styles urbains par certains chantres solistes. Il avait également fait une tentative d'adaptation du système neumatique byzantin pour la transcription du répertoire arménien.

Pour l'histoire de la musique arménienne, l'événement majeur du XIX^e siècle est la création d'un nouveau système de notation musicale. Cet événement est né à la fois de la prise de conscience de certains musiciens de la nouveauté de la situation, ainsi que d'une dynamique intra- et intercommunautaire encore peu étudiée dans toute sa dimension. À cette époque, l'idée même de fixer une mélodie par l'écrit est considérée par la plupart des musiciens comme une tricherie; la notation met en cause l'enseignement traditionnel basé sur la mémoire, et par conséquent, affaiblit cette dernière. Et pourtant, dès le début du XIX^e siècle, l'idée de fixer les mélodies par écrit devient pour une partie des musiciens une nécessité incontournable. Les diverses tentatives de création d'une écriture musicale, notamment celles qui sont basées sur l'alphabet arabe sont bien connues; la dernière est celle d'Abdülbakî Dédé (1765-1821). Dans la continuité de ce souci principal partagé par des musiciens de diverses communautés, les quinze premières années du XIX^e siècle seront marquées par des efforts de création de nouveaux systèmes, mieux adaptés aux musiques modales. C'est ainsi que verront le jour deux nouvelles notations: au plus tard en 1812, celle connue sous le nom de Notation de Hampartzoum, et, probablement en 1814, la notation dite de Chrysanthos¹². Les deux systèmes sont créés dans un but identique, celui de transcrire les répertoires respectifs du chant liturgique des Arméniens et des Grecs.

L'histoire de la création et du développement de la notation dite de Hampartzoum est restée pendant près de deux siècles au stade anecdotique, donnant lieu à diverses affabulations. L'origine de cette entreprise est désormais mieux connue, grâce à la découverte, à Venise, dans la bibliothèque du monastère des Mekhitaristes, de deux manuscrits didactiques, qui constituent les documents connus les plus anciens consacrés à ce sujet. Il s'agit de deux versions d'un même texte, écrits à Constantinople par le Père Mekhitariste Minas Pejechkian. Le premier cahier est daté de 1815; le deuxième est la version définitive envoyée à Venise pour impression. Celle-ci n'a pu avoir lieu qu'en 1997, date à laquelle nous avons publié les deux textes en collation¹³.

Le R. P. Pejechkian expose dans son introduction l'histoire de la création de cette nouvelle notation musicale, et consacre la partie principale de son ouvrage à l'exposé du système, offrant du même coup un manuel destiné aux musiciens. Une partie annexe traite des modes et des rythmes ottomans. Nous apprenons de ce document que la nouvelle notation résulte d'un travail collectif, mené par le chantre Baba Hampartzoum Limondjian

11. Pour la vie et l'œuvre de Baba Hampartzoum Limondjian, cf. R.P. Yetvart Hurmuzian, «Le clerc Hambardzoum», *Pazmavèb*, 1873, p. 52-54 (en arm.). La traduction française dans *REArm NS*, tome XX, Paris, 1986-1987, p. 493-496. Voir également S. Ankéghia, «La musique et la notation de l'église arménienne», *Dzaghik*, Smyrne, 1903, n^{os} 6, 7, 8, 9 (en arm.). Hisarliyan, *op. cit.*, p. 7-20, 29-30, 55-60. Voir aussi les articles de R. Atayan et H. Dj. Sirouni («Baba Hampartzoum»), *REArm NS*, tome XVII, Paris, 1983, p. 579-587.

12. M.M. Morgan, *op. cit.*, p. 88.

13. *De la musique: ou Connaissances abrégées des principes musicaux, du déroulement des modes, et des signes de l'écriture neumatique*, avec introduction et annotations d'Aram Kerovpyan, éd. Girk de la Bibliothèque nationale d'Éévan, Érévan, 1997 (en arménien).

(1768-1839), Minas Pejechkian (1777-1851)¹⁴ lui-même, et deux membres de la famille Duzian¹⁵; Hagop Tchélébi (1793-1847), et Andon Amira (1765-1814). La composition de cette équipe est à l'image de la Constantinople du début du XIX^e siècle: Baba Hampartzoum est un connaisseur du chant liturgique byzantin; le Père Pejechkian est membre de la congrégation Mekhitariste de Venise, héritière d'une tradition musicale originale; Andon Duzian est un musicien-compositeur déjà bien connu dans le milieu musical ottoman; de son côté, Hagop Tchélébi Duzian apporte ses connaissances de la notation musicale occidentale, acquises pendant son séjour à Paris. Cette collaboration aboutit en 1812 à la création du nouveau système de notation. Cette notation est appelée dans la presse et les ouvrages arméniens Notation d'Église tout au long du XIX^e siècle. La recherche musicologique contemporaine lui a appliqué l'appellation de Notation musicale arménienne moderne.

Par manque de documentation, des informations erronées ont circulé pendant longtemps. Ainsi, la création de la Notation musicale arménienne moderne a-t-elle été attribuée pendant près de deux siècles, aussi bien par les Arméniens que par les Turcs, au seul Baba Hampartzoum Limondjian, tandis que tous les autres protagonistes étaient ignorés. Il est vrai aussi que cette même notation avait été introduite dans la musique ottomane par Baba Hampartzoum, puisqu'il faisait partie des cercles musicaux ottomans. Seuls quelques mekhitaristes ont de temps à autre mentionné le manuel du Père Pejechkian¹⁶. Les musicologues turcs ont toujours maintenu que Baba Hampartzoum avait créé cette notation sur l'ordre du sultan Sélim III¹⁷, alors que ce dernier a été chassé du trône en 1807. Cette thèse n'a d'ailleurs jamais été étayée par un quelconque document historique. La publication de *La Musique...* de Pejechkian nous éclaire enfin à ce sujet et montre que l'objectif principal des quatre musiciens était, comme annoncé clairement dans le texte, de fixer par écrit les mélodies du répertoire liturgique arménien, telles qu'elles étaient interprétées dans les différentes écoles de Constantinople¹⁸, et qui risquaient, selon eux, d'être définitivement déformées. Leur propos visait principalement les styles de chant et les techniques vocales à la mode à cette époque, supports potentiels d'une ornementation mélodique extrinsèque à cette tradition. Ces mêmes soucis étaient également partagés par les Grecs. Conscient du besoin grandissant de transcrire les mélodies dans tout le Proche-Orient, Le Père Pejechkian souhaite que le nouveau système qu'il expose soit amélioré, afin de pouvoir transcrire, selon ses propres termes, non seulement les mélodies des Arméniens, mais aussi celles des Ottomans, des Grecs et des Arabes. C'est pourquoi d'ailleurs, le système originel comporte des signes destinés à noter les ornements et divers jeux de

14. Pour la vie et l'œuvre du R.P. M. Pejechkian, cf. *Encyclopédie arménienne soviétique*, vol. II, Érévan, 1976, p. 435.

15. Les Duzian dirigeaient la Monnaie d'État depuis le XVIII^e siècle. Sur la famille Duzian, cf. R.P. K. Ménévichian, « Biographie de la noble famille Duzian », *Hantés Amsorya*, Vienne, 1890, p. 209-216, 230-234 (en arm.).

16. R.P. Yetvart Hurmuzian, *op. cit.*, *Pazmavèb*, 1906, p. 319 ; 1927, p. 373-374.

17. Yılmaz Öztuna, *Dede Efendi*, publié par le Ministère de la culture et du tourisme turc, n° 811, Istanbul, 1987, p. 83

18. Cf. l'introduction du R.P. Minas Pejechkian dans *De la Musique...* Pour ce qui concerne les liens que l'on établit entre les circonstances de la création de la Notation musicale arménienne moderne et la musique ottomane, ainsi que les polémiques à ce sujet, voir notre article d'introduction pour cette même édition.

plectre du tambour.

Paradoxalement, l'usage de cette nouvelle notation musicale restera limité pendant près d'un demi-siècle; les raisons de cette situation sont mal connues. Toutefois, il est probable que la méfiance des musiciens a été déterminante. Les quelques témoignages que nous possédons¹⁹ indiquent que la majeure partie des chantres se montraient hostiles à la nouvelle notation car ils étaient convaincus qu'elle déformait les chants. Les chantres défendaient aussi leurs privilèges, en tant que connaisseurs du chant liturgique, mais ils protégeaient en même temps, peut-être inconsciemment, un système de transmission qui perpétuait la tradition²⁰.

L'initiation des chantres ordonnés à la Notation musicale arménienne moderne devient enfin possible avec la nomination de Baba Hampartzoum Limondjian au poste de professeur de musique à l'église patriarcale, à une date non encore confirmée, entre 1830 et 1833. L'enseignement de la Notation musicale arménienne moderne s'étend lentement pendant les trois décennies suivantes. Pendant cette période, alors que Baba Hampartzoum a déjà disparu, le système originel de la Notation musicale arménienne moderne est réformé; les signes destinés au jeu du tambour et qui ne servaient pas au chant religieux sont retirés du système. Par ailleurs, les signes des degrés sont simplifiés, ce qui facilite aussi bien la transcription que le déchiffrement²¹. Cette réforme préservera en fait le rôle de l'enseignement traditionnel, puisque la notation simplifiée qui en résulte devient un guide visuel, comme la notation neumatique, avec l'avantage de montrer la ligne mélodique et la nature des ornements, grâce à sa conception quasi-diastrématique.

C'est au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle que s'engagent les grands débats sur l'état du chant liturgique arménien. Entre 1873 et 1914, environ 450 articles, publiés dans la presse arménienne de Constantinople, de Smyrne et du Caucase, discutent de l'état et de l'avenir du chant liturgique arménien. Quant aux transcriptions complètes du répertoire, la première initiative date de 1856. Deux tentatives de former une commission d'étude pour l'examen des mélodies des charakan, en 1854 et en 1864, restent infructueuses, et ce n'est qu'en 1873 qu'une commission de spécialistes, constituée de prêtres, de maîtres-chantres, ou de chercheurs, est finalement établie²². L'année suivante, le catholicos Kévork IV (1866-1882), lui-même issu de la tradition musicale de l'église patriarcale de Constantinople, décide de son côté de publier à Etchmiadzine le répertoire entier du chant liturgique arménien. Ce projet est quasiment mené à son terme au cours des dix années qui suivent. À cette époque, la Notation musicale arménienne moderne est enseignée à l'aide de manuels scolaires, jusque dans les écoles villageoises. Le catholicos en a imposé l'usage, de même que celui de la nouvelle édition du *charagan*, dans toutes les églises arméniennes situées en territoire russe; il a aussi rendu obligatoire, pour tous les candidats à l'office

19. Hisarlian, *op. cit.*, p. 13-14; 28-29; 54-59.

20. Pour la relation entre les modes de transmission orale et écrite dans le chant liturgique arménien, voir notre article «Mündliche und schriftliche Überlieferung in der Musik der Armenier» in: *Armenien. Wiederentdeckung einer alten Kulturlandschaft*, Bochum, 1995, p. 445-449.

21. Pour la comparaison des systèmes originel et réformé, voir notre étude dans *De la Musique...*, p. 42-55.

22. Yéghia Dndessian, *Description des chants de l'Église d'Arménie*, p. 105-106.

sacerdotal, l'obtention d'un certificat d'apprentissage de la notation arménienne²³.

Cette période de mutations et de réformes se caractérise par un nouvel essor du chant liturgique arménien, non seulement dans le domaine des transcriptions, mais aussi dans celui de l'enseignement, ce qui contribue à augmenter considérablement l'effectif des chantres ordonnés et se traduit par une nouvelle splendeur dans le déroulement des Offices et de la Liturgie Divine. La sauvegarde des mélodies suivie du rayonnement de la pratique est le phénomène marquant du XIX^e et du début du XX^e siècle; il se produit également dans le chant liturgique byzantin. Rappelons à cette occasion l'importance de Zekâi Dede Zâde Hâfîz Ahmet Efendi (1869-1943) qui est à l'origine de la sauvegarde d'un grand nombre d'œuvres ottomanes²⁴. Rappelons également que la musique classique persane doit sa richesse d'aujourd'hui en grande partie aux frères et maîtres Mirzâ Abdollâh (1843(5)-1918) et Aqa Hosein Qoli (?-1913) qui ont codifié le système des mélodies-types²⁵.

L'utilisation de la notation musicale arménienne moderne dans la musique ottomane a duré moins longtemps que chez les Arméniens, pour la simple raison que la notation occidentale a été adaptée assez tôt aux besoins de cette musique. Cependant, il existe des témoignages sur l'emploi de la notation arménienne à l'époque contemporaine²⁶. Nous-mêmes avons d'ailleurs connu des musiciens turcs qui connaissaient ce système. Chez les Arméniens, son usage a certes reculé, mais le système est encore enseigné de nos jours dans certains cercles de chantres.

Nos études sur les diverses versions mélodiques du répertoire du chant liturgique arménien montrent que l'évolution de cette musique ne tient pas tout entière dans le mouvement constantinopolitain du XIX^e siècle. Loin de là. Les groupes de chantres ordonnés, qu'ils exercent dans les provinces historiques de l'Arménie ou dans les centres de la Diaspora, conservateurs et d'extraction populaire par nature, ne pouvaient assimiler la contrainte de changements radicaux dans un répertoire basé sur des mélodies-types. En réalité, l'attribution des mélismes aux chantres constantinopolitains du XIX^e siècle, est le fait d'auteurs arméniens non-spécialistes, dont l'opinion infondée n'a pu se répandre qu'en raison du peu d'intérêt accordé par les chercheurs à cette question. Le problème de l'apport spécifique de Constantinople et des autres traditions locales reste donc entier. La question se complique encore plus par la problématique de la dichotomie style turc/style original, dont la non pertinence a d'ailleurs été démontrée dans le cas du chant byzantin. D'autant que le chant arménien va également se laisser influencer par la musique occidentale, au point que les connaisseurs du chant modal arménien ne formeront bientôt qu'un groupe restreint de spécialistes. Nous sommes tenus à une grande prudence scientifique si nous voulons percer les apparences et éviter les visions anachroniques.

Et pourtant l'Histoire nous montre aujourd'hui que le chant liturgique arménien a pu traverser le XX^e siècle grâce aux initiatives des musiciens arméniens de Constantinople,

23. Hisarlian, *op. cit.*, p. 78.

24. Cem Behar, *Zaman, Mekân, Müzik*, Istanbul, 1992, p. 155.

25. Dariush Talai, *A new Approach to the Theory of Persian art Music*, Téhéran, 1992, p. 8.

26. «...the highly respected musician Halil Can was still writing down music with Hamparsum notes in the late 1960s claiming that the system is most appropriate for Turkish music» Eugenia Popescu-Judet, *Meanings in Turkish Musical Culture*, Istanbul, 1966, p. 43.

nourris à la fois de leur propre tradition et de l'environnement musical de cette ville, où se côtoyaient différentes traditions. La Constantinople du XIX^e siècle prend encore plus d'importance pour les Arméniens, puisque les traditions musicales des monastères et paroisses de l'Arménie seront toutes éradiquées au début du XX^e siècle. Par ailleurs, si le chant liturgique arménien s'est maintenu jusqu'à nos jours à Constantinople en tant qu'élément culturel dominant cristallisant un passé plus que millénaire, c'est parce que le système politique de la Turquie fait de l'Église le seul refuge identitaire. De ce fait, dans la continuité de la notoriété dont ils ont brillé tout au long du XX^e siècle, les maîtres-chantres formés dans cette ville sont aujourd'hui les meilleurs porteurs des valeurs de la tradition du chant liturgique arménien, qu'ils ont redéployées dans la plupart des communautés arméniennes du monde.

Quant à la particularité de la Constantinople du XIX^e siècle — en restant dans le domaine de la musique — elle n'est point d'avoir créé un mélange, tel qu'il s'en produit dans les métropoles occidentales d'aujourd'hui, mais d'avoir provoqué un processus d'échange continu entre des communautés qui restent attachées à leurs propres traditions. L'influence, l'imitation, ainsi que la défense et le rejet font partie d'un mécanisme complexe, dont les éléments ne fonctionnent qu'en association. Car la musique n'est pas ici un objet isolé, mais nous renvoie à des êtres humains qui chantent, avec leurs cultures, leurs langues, leurs faiblesses, leurs espoirs, leurs croyances et leur créativité. C'est peut-être l'une des raisons pour laquelle Constantinople, devenue Istanbul, nourrit une nostalgie dont les échos parviennent jusqu'ici, à Paris.

Juin 2001

Aram Kerovpyan

Maître-chantre de la cathédrale arménienne de Paris

Musicologue