

## **La transition entre la parole et la musique dans la prière *Notre Père*, composition d'Anton Pann, à travers la vision de Viorel Munteanu, l'idéologie dans la révélation divine**

Ioan CHICIUDEAN<sup>1</sup>

**Résumé:** *Cette grande création sacrée est définie comme une transition entre la parole et la musique, encadrée en ce qui concerne la forme et le choix par le compositeur Viorel Munteanu dans la tonalité mineure. Le début et la fin de cette composition donnent de la couleur et appliquent l'imagerie et la triade de cette œuvre. La ligne mélodique contient une écriture syllabique, avec un style des stichères de la musique byzantine, mais avec très peu d'éléments mélismatiques.*

Mots-clés: *analyse, Anton Pann, Viorel Munteanu, partitions pour chœur mixte, S, A, T, B*

### **1. Introduction: Viorel Munteanu**

Né le 2 mai 1944 à Reuseni, au département de Suceava, **Viorel Munteanu** est diplômé du Conservatoire *George Enescu* d'Iaşi, le département de pédagogie et composition, le groupe du professeur Vasile Spătărelu; il a suivi des cours de composition enseignés par Ştefan Niculescu, Aurel Stroe et Anatol Vieru, à Piatra Neamţ (1972-1980); sur proposition de l'Union des Compositeurs et Musicologues de Roumanie, il a bénéficié d'une bourse d'études et documentation à l'Académie *Santa Cecilia* de Rome (1980), concédé par le Gouvernement italien; il a suivi des études approfondies de composition et de polyphonie enseignées par Roman Vlad; alors il est né son intérêt pour la composition de Roman Vlad, qu'il a soutenu de façon constante en Roumanie, à la fois par une thèse de doctorat, que par la traduction et le soins des écritures de musicologie du musicien italien d'origine roumaine. Viorel Munteanu a travaillé jusqu'en 1977 à la Radio Iaşi, et en parallèle il a commencé sa carrière didactique au Conservatoire. Il est professeur d'université depuis 1991 et coordinateur de doctorat depuis 2001. Il a occupé le poste de doyen

---

<sup>1</sup>Transilvania University of Braşov, ioan\_tenor@yahoo.com

(2000-2004) et après de recteur de l'Université d'Arts *George Enescu* d'Iași (2004–2008 et 2008–2012). Il est membre du Conseil de direction de l'Union des Compositeurs et de Musicologues de Roumanie (depuis 1990) et coordonnateur de la Filiale d'Iași de l'UCMR. Sa création couvre les genres musicaux suivants: symphonique et vocal-symphonique, musique de chambre vocale et instrumentale, chœurs. Ses œuvres ont été interprétées dans plus de 450 concerts et festivals internationaux de: Roumanie, Afrique de Sud, Angleterre, Autriche, Bulgarie, République tchèque, Canada, Suisse, France, Allemagne, Grèce, Italie, Japon, République de Moldavie, Macédonien, Norvège, Russie, Slovaquie, Espagne, Turquie, Etats-Unis.

Prix (sélection): Prix de l'Académie Roumaine (1981, *Glasurele Putnei*); Attestation I au Concours International de Composition – Ancona, Italie (1986); Prix pour la création de l'UCMR (en 2001, 2006 et 2013); Prix *Opera Omnia* de la Fondation Culturelle de Bucovine (2003), Gala des Prix en Éducation – Professeur d'université de l'année 2009 (la 3<sup>e</sup> place), Fondation *Dinu Patriciu*; Médaille d'Honneur de l'Université Nationale de Musique, Bucarest (2011); *Crucea Moldavă*, comme une expression de grande estime que sainte bénédiction, de la part de l'Archevêché de Moldavie et de Bucovine, IPS Teofan (17 mai 2014); Titre de *doctor honoris causa* de l'Université *Ovidius* de Constanța (2006), de l'Université *Valahia* de Târgoviște (2009), de l'Université *Ștefan cel Mare* de Suceava (2011) et de l'Académie de Musique *Gheorghe Dima* de Cluj (2014) et de l'Académie de Musique, Théâtre et Arts Plastiques de Chișinău - République Moldavie, 2015.

Celle-ci peut être considérée comme étant la voix ré du mode dorique, ayant la 6<sup>e</sup> ligne réduite par des lignes mobiles, que nous trouvons dans la 4<sup>e</sup> mesure et le bécarré en montée au soprano et dans la 6<sup>e</sup> mesure au temps do et en descente au soprano et au temps quatre en ténor. La note do dièse se trouve dans la partie monodique du 4<sup>e</sup> module pousélique mineur harmonique, qui justifiera l'entier contexte musical.

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, measures 4-6. The score is in 4/4 time and features lyrics in Romanian. The Soprano part has notes 4, 5, and 6 marked above the staff. Dynamics include *mf*.

SOPRANO: ce - - ruri, sfîn - teas - ca - se

ALTO: ruri nu - me

TENOR: ce - - - - ruri, sfîn - teas - ca -

BASS: ruri, nu - me

Exemple 1. Mesures, 4-6

Le compositeur Viorel Munteanu ne modifie pas cette prière par des répétitions du texte et n'intervient pas, à travers l'arrangement musical présenté, comme déviant de la désacralisation du message esthétique. Il n'y a pas de modification de l'ouvrage d'Anton Pann, tout est contenu et maintenu de façon conséquente dans la ligne du soprano. C'est là que nous avons découvert une triade que le Maître Viorel Munteanu utilise: *Doublee - présentée - hétérophonisée*. Nous sommes arrivés à la conclusion que cette idéologie n'est pas identifiée dans les autres ouvrages présentés et le premier élément que nous trouvons dans le soprano est la *doublee* en Soprano + Basse.

**Moderato**  
*mp*

SOPRANO  
ALTO  
TENOR  
BASS

Exemple 2. *Mesure*, 1

SOPRANO  
ALTO  
TENOR  
BASS

Exemple 3. *Mesures*, 12-14

Ensuite elle est *présentée* en imitation et nous pouvons remarquer que le Soprano + le Ténor sont conservés.

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, measures 4-8. The score is in 4/4 time and features lyrics in French. Dynamics include *mf* and *mp*.

SOPRANO: ce - ruri, sfin - teas - ca - se nu - me - le Tau Vi

ALTO: ruri nu - me le Tau Vi

TENOR: ce - - - ruri, sfin - teas - ca - se nu - me - le Tau Vi

BASS: ruri, nu - me le Tau Vi

Exemple 4. Mesures, 4-8

La base hétérophonisée en Soprano - Ténor.

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, measures 12-14. The score is in 4/4 time and features lyrics in French. It shows heterophony between Soprano and Tenor.

SOPRANO: Ta pre-cum in cer - a - sa si pe pa - mant

ALTO: Ta cer a - sa si pe pa - mant

TENOR: Ta pre-cum in cer a - sa si pe pa - mant

BASS: Ta cer si pe pa - mant

Exemple 5. Mesures, 12-14

Nous trouvons tout cela dans le traitement de la ligne mélodique, qui à force d'être libre, jubile par des imitations entre le Soprano et le Ténor, la mesure 22-23 et l'imitation dans les mesures 24-25.

SOPRANO  
22 23 24 25  
Si ne iar-ta no - ua gre - se - li - le noas - tre pre

ALTO  
gre - se - li - le noas - tre pre

TENOR  
Si ne iar-ta gre - se - li - le noas - tre pre

BASS  
gre - se - li - le noas - tre

Exemple 6. Mesures, 22-25

Nous voyons la même chose dans les mesures 10-13, toujours en Soprano et Ténor, contenant le mélange de tierces - doublement en octave avec une continuité vers l'hétérophonie. Dans les mesures 16-18 on remarque un doublement de la basse de pédale.

SOPRANO  
16 17 18  
*mf*  
Pai - nea noas tra cea spre fi - in

ALTO  
*mf*  
Pai - nea noas - tra cea spre fi - in -

TENOR  
*mf*  
Pai - - - nea cea spre fi - in -

BASS  
*mf*  
Pai - - - nea cea spre fi - in -

Exemple 7. Mesures, 16-18

Le modalisme byzantin de la ligne mélodique est aussi présenté dans le langage harmonique. C'est là que l'harmonie n'est que le résultat du chevauchement des plans: la pédale, l'intuition et l'hétérophonie.

L'écriture utilise la pédale soit sur un son, en cas de pédale mobile, soit sur un intervalle de la mesure 30. Ex. 17, avec une grande septième conférée par la pédale basse.

Musical score for Example 8, Measure 28. The score is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The time signature is 4/4. The lyrics are: du - - - - - ce pe. The Soprano part consists of a single melodic line. The Alto part has a melodic line with a sharp sign on the first note. The Tenor part has a melodic line with an 8va sign. The Bass part has a melodic line with a sharp sign on the first note.

Exemple 8. *Mesure, 28*

L'écriture de la pédale fait une référence stylistique à *l'accompagnement* de la musique byzantine (la pédale a d'habitude un rythme isochrone avec des valeurs égales). Grâce au texte, la monodie pure est valorisée, ce qui est spécifique à la musique byzantine sur la pédale de Ré (« donne-nous aujourd'hui »), présente dans les mesures 19 avec anacrouse - 21 décrite comme *monodie*, comme une offrande que le compositeur Viorel Munteanu apporte à la musique byzantine.

Musical score for Example 9, Measures 19-21. The score is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The time signature is 4/4. The lyrics are: ta da - ne - o no - ua as - tazi. The Soprano part has a melodic line with a *mp* dynamic marking. The Alto part has a melodic line with a *mp* dynamic marking. The Tenor part has a melodic line with an 8va sign. The Bass part has a melodic line with a *mp* dynamic marking.

Exemple 9. *Mesures, 19-21*

Tout au long du chant, elle n'interfère pas dans la plénitude du genre tonal fonctionnel, mais avec plus de raffinement et de délicatesse dans cette œuvre religieuse, car, dans la version harmonique du Ré mineure, le Si bécarré est une note de passage. Le Ré mineure est une convention de transcription entre les modes authentiques et plagaux. L'auteur opère efficacement avec une grande variété du flux d'information musicale, en jonglant toujours entre la mélodie, la polyphonie imitative, l'hétérophonie, et les différentes positions de l'accompagnement, ce qui donne de la couleur à cette œuvre, en laissant la triade s'attribuer cette prérogative.

La palette dynamique n'est pas trop variée, en décrivant une intensité qui maintient le caractère sacré avec une oscillation entre (mp-mf). Mais la dynamique n'est pas essentielle dans la musique byzantine, définissant le style byzantin. Dans cette œuvre, le compositeur conserve une note d'authenticité par le message esthétique de la création. La dynamique suit généralement le profil naturel *ascendant-descendant* des lignes mélodiques. *Notre Père* est une œuvre de difficulté moyenne d'interprétation, les voix étant situées dans les zones les plus commodes d'ambitus.

Le compositeur Viorel Munteanu met l'accent sur la révélation divine qu'il a vécue pendant l'arrangement de cette œuvre, à l'exception de la cadence finale sur la basse – la pédale sur le Ré dans la mesure 36-37, en se concentrant et en laissant *l'imagination* dessiner la participation à cette grande invocation de la Divinité. L'idéologie que nous avons trouvée dans cette œuvre est tout à fait différente de la prière provenant du peuple hébreu. D'un point de vue théorique, le peuple hébreu a levé la prière *Notre Père* à un très haut idéal, mais il n'a jamais atteint son but. Selon les érudits, les Juifs étaient tenus d'appliquer la première triade, avec la prière comme essence et non pas comme substance.

- A. Il fallait réciter la „*Shema*”, ce mot recevant l'impératif « Écoute Israël ». La *Shema* est récitée à l'aube, le matin, avant de manger, jusqu'à 9h, selon nos heures, et le soir avant 9h.
- B. Les prières obligatoires « *Shemoneh esreh* » contenant dix-huit prières.
- C. Prières pour des occasions.

Il y avait beaucoup de gens qui prononçaient des mots marmonnés, le Sauveur mentionnant cela dans Matthieu 6:5-8.

Une autre triade utilisée dans la prière *Notre Père* est donnée par l'horaire à respecter: les 3 heures, les 6 heures et le 9 heures. Son Excellence Augustin disait: « Il y a une grande différence entre dire beaucoup dans la prière et prier longtemps ». Un aspect très important qui je pense pertinent se trouve dans le Nouveau Testament, dans Matthieu 6:7. Je pense que la traduction du grec « ne pas bavarder » est beaucoup plus pragmatique et nous pouvons l'appliquer à l'œuvre *Notre Père*. La première transition entre le mot et la musique du compositeur Viorel Munteanu garde strictement les *Saintes Écritures*, sans rien ajouter ou prendre hors contexte. Les Juifs attendaient 3 heures, 6 heures et 9 heures dans les grandes places ou les rues pour lever les mains vers le ciel et être vus par les gens dans leur piété, ce

qui nous conduit à travers ces méthodes aussi à délimiter *Notre Père* du concertant-religieux-sacre. Saint Jean Chrysostome disait : « Ne priez pas en mouvant le corps, en gesticulant, mais en éprouvant la joie de l'âme, ni en faisant du bruit ou de la manifestation, mais avec décence, sacrifice du cœur et des larmes sincères ». Une autre révélation de cette grande idéologie est la délicatesse de choisir l'harmonisation de cette œuvre qui préserve les limites du sacré et ne quitte pas cette forme. Mais nous voyons le contraire: les Juifs ont compris la piété et la dévotion comme la séquence de mots, appliquée à cette œuvre.

Le compositeur Viorel Munteanu, respecte à la fois le texte écrit et la ligne mélodique. En faisant un parallèle avec d'autres œuvres, nous voyons l'intention de doubler le texte pour enrichir l'œuvre. L'œuvre *Notre Père* ne peut pas être mesurée, mais pas nous ne sommes pas autorisés à ajouter ou à mettre quelque chose hors contexte. Elle doit contenir une transition entre la parole et la musique, ainsi que la transition de cette œuvre. Lorsque les Juifs prononçaient la *Shema*, ils la répétaient si souvent qu'ils tombaient en extase. De la même façon, lorsqu'ils chantaient l'*Hallel*, ils le répétaient jusqu'au délire. Or, cette œuvre est si profondément construite de manière harmonique qu'elle ne peut pas être répétée. C'est par sa forme que nous découvrons la profondeur de la révérence qu'il faut donner à cette œuvre. Dans la mesure 6-7 nous découvrons ce que nous n'avons pas trouvé ailleurs, quelque chose de différent. C'est là que nous trouvons le texte *que ton nom soit sanctifié*, et le sens des mots est si profond que l'Évangéliste Matthieu utilise un mot grec « Hagios » pour exprimer la « sainteté ». Nous pouvons assigner au jour de dimanche et à l'Église le mot « Hagios ». En outre, on peut dire que dans la mesure 6-7, le compositeur Viorel Munteanu a éprouvé une révélation, c'était le « *HAGIOS* ». L'œuvre entière est un Hagios, mais nous avons remarqué la finesse de l'arrangement en particulier dans ces deux mesures-là. Nous ne pouvons pas aligner une telle création à une autre œuvre pleine de méliques avec différents tempos et duplications de la voix, avec des ambitus pour mettre en évidence des techniques vocales et des talents de la composition. Le Grand Patriarche Orthodoxe Russe, A. P. Lopuhin, écrivait dans son commentaire sur la prière privilégiée *Notre Père* que « *Notre Père* n'est pas une prière modèle pour d'autres prières, car elle est pleine de profondeur et inimitable ». Il en résulte la prémisse que cette création est une révélation divine. Nous pouvons dire qu'il y a un parallélisme que les Juifs utilisaient et que le Sauveur nous a laissé dans cette prière toujours comme un Hagios, mais qui diffère de notre poésie. Ce parallélisme dans la poésie hébraïque avait deux formes :

- a) le premier vers était énoncé
- b) le deuxième vers était expliqué

En appliquant ce parallélisme à l'œuvre *Notre Père*, dans la mesure 8 sur le temps 3, Viorel Munteanu commence à l'unisson sur la note fa, par le texte « que » et ensuite pour « ton règne vienne » le compositeur éprouve cette révélation et sépare le soprano et l'alto du ténor basse. À la fin, dans la mesure 10 on remarque



l'homogénéité et la création de ce parallélisme. Par ces œuvres les compositeurs ont choisi:

- a) le vers pour l'énonciation: « que ton règne vienne »
- b) le vers pour l'explication: « que ta volonté soit faite sur la terre comme au ciel ».

Cette œuvre contient aussi trois verbes au présent, passé et futur. Les autres œuvres le présentent de la façon suivante: « Donne-nous aujourd'hui notre pain de ce jour ». Le compositeur garde scrupuleusement l'intention de l'évangéliste Matthieu. Dans son livre *Commentaires à l'Évangile de Matthieu*, le Patriarche A. P. Lopuhin fait référence au mot inventé par Matthieu „*epieousios*”, en l'absence d'un mot pour remplacer « Pour l'être », ce qui est destiné à l'âme tous les jours, ce qui est de la substance et de la nécessité sans continuité, de la volonté indispensable pour exister. Afin de compléter cette grande révélation, il poursuit dans les mesures 20-21 par une monodie où le verbe est au passé contenant la nuance byzantine d'une finesse qui tend vers un decrescendo que nous ne pouvons pas laisser de côté.

Le compositeur situe le verbe au futur sur une septième grande (7M) commençant par la pédale Ré en basse. L'œuvre *Notre Père* de Viorel Munteanu relève sans doute de la triade « *Sacrée* » et les autres éléments, concertant-religieux ne peut pas se qualifier et être attribués à cette exquise création. De plus, ce compositeur, Viorel Munteanu, reste fidèle à ce genre sacré et renonce à la *triade égocentrisme - humanisme - mondialisation*, qui tout simplement profane la création sacrée à travers une dissolution qui tend de plus en plus vers une laïcisation de ce grand genre musical. Une autre révélation que nous avons découverte dans cette transition est une forme que les Grecs appliquaient dans leurs œuvres, à savoir : *Lectio, Oratio, Meditatio, Contemplatio*, tout cela a un effet de transition que le compositeur Viorel Munteanu a appliquée à cette œuvre sacrée, « *Notre Père* », et qui reste consacrée au sacré, en se détachant complètement du concertant-religieux. Il y a quelques facteurs que nous pouvons associer à la fois au *Notre Père* et à création concertante/religieuse. En outre, il y a des influences qui agissent de l'extérieur vers l'intérieur de l'interprète lors de l'interprétation, mais produisant un résultat dans la réception artistique. Dans la représentation, il faut avoir une fin mathématique: compositeur + interprète + public = méditation lors de la prière *Notre Père*.

La représentation unique, empathique est soutenue par l'interprète de la création *Notre Père*, étant irrépétibile et empathique avec le récepteur et le contexte actuel.

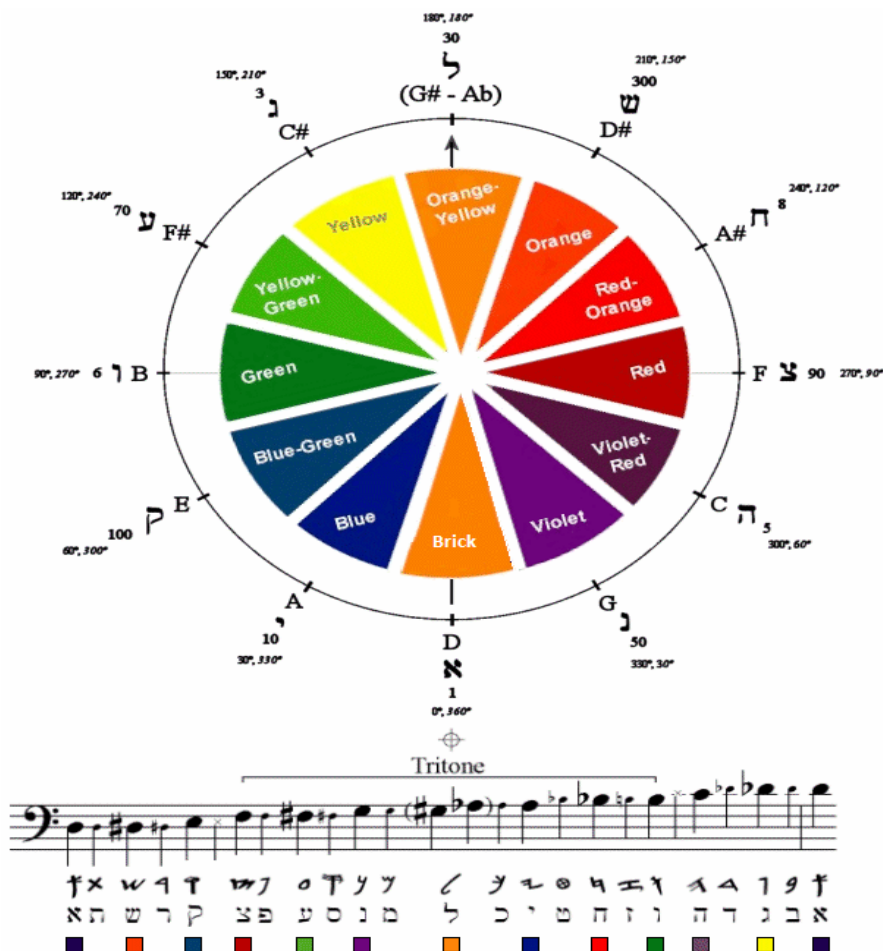
**Les facteurs externes** dominent l'interprète qui chantera *Notre Père*, intervenant sur lui avec une rétion spécifique à la création religieuse.

**Les facteurs internes** sont la somme des valeurs cumulées, que chaque public doit particulièrement investir lors de la perception de *Notre Père*.

**Les facteurs musicaux** représentés par le mélodieux révélé et arrangé avec beaucoup de tendresse par le compositeur Viorel Munteanu.

***Le mélodieux est lié notamment au chiffrement davidique.***

L'axe depuis le Ré au Sol#, présente uniquement dans l'œuvre Notre Père d'Anton Pann dans la vision du compositeur Viorel Munteanu; la tonalité comme élément de départ, selon Viorel Munteanu, Ré mineur, en termes d'imagerie, les couleurs « bleu violet » (Ré) et « rouge » (Fa), forment l'angle et le triangle des aiguilles d'une montre (le cercle de la gauche), jusqu'au Christ, l'axe étant l'arrivée du Sauveur. Et à partir de l'axe de la droite dans le sens horaire, le même triangle marque deux angles de 45 et 90 degrés – fig. 2 – qui a l'origine au centre du cercle et qui maintient le cycle des quintes que nous trouvons dans le chiffrement davidique<sup>2</sup>, (McCorkle, Dennis Firth, 2009. *The Davidic Cipher*, Outskirts Press, Inc, Publications, Hartford, Connecticut USA. )



Example. 10. *Chiffrement Davidique*

**Moderato**  
*mp*

SOPRANO  
Ta - - - tal nos

ALTO  
Ta

TENOR  
Ta

BASS  
Ta - - - tal nos

Exemple. 11. *Mesure, 1*

Dans ce chiffrement davidique, le compositeur Viorel Munteanu prend en considération ce qui suit: La tonalité de ré mineur - le cycle des quintes a son origine à la sous-dominante de la tonique. Nous trouvons la même chose dans les œuvres musicales du temple de David. Les accords, les passages, les modulations sont présentes dans « l'imagerie » du temple de Moïse, l'imagerie du chiffrement davidique. Tous les trois triangles représentés sur la figure 2 jusqu'à l'axe du temps sont ceux que le compositeur a utilisés pour l'harmonisation de la création d'Anton Pann. Grâce à une recherche approfondie sur le chiffrement davidique, un lien peut être établi entre ces deux éléments. De plus, le départ et le facteur important qui le régissent sont ceux énumérés ci-dessus. Ce cycle des quintes est basé sur le départ de la sous-dominante et non pas de la dominante, parce qu'il a ses racines dans ces piliers entre *la Sainte et la Sainte des Saintes* qui étaient séparées par quatre piliers énormes. Nous retrouvons dans le chiffrement davidique les couleurs sous-jacentes au départ de l'harmonisation de la prière *Notre Père* en ré mineur, dans la vision du compositeur Viorel Munteanu.

## 2. Imagerie

Cette, « Imagerie » relève des trois couleurs qui étaient à l'intérieur de la tente de jonction et leur combinaison était à la porte de la tente. « *Le rideau à la porte de la cour de la tente était fait au tendeur en fil bleu, pourpre et rouge brique et en lin fin* ». Des dimensions divisées sont utilisées, le résultat de la division entre eux étant 4. Les longueurs des piliers et des groupes de piliers totalisent 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35 etc. Celles-ci faisaient partie des dimensions établies. A l'entrée de la tente il y avait

cinq piliers, et à l'entrée située entre la Sainte et la Sainte des Saintes il y avait quatre piliers. Il y avait une différence entre les chiffres et l'importance des chiffres 4-5, raison pour laquelle il n'y a pas d'intermédiaire enharmonique Re#- Mib dans les écrits musicaux.

*Chacune de ces notes étaient dans trois états:*

- |   |  |
|---|--|
| le bleu – la suprématie                 | → la note LA supérieure, LA inférieure (chantées brièvement)<br>LA dure, LA faible (chantées brièvement)       |
| le pourpre – la royauté                 | → la note Fa supérieure, Fa inférieure (chantées brièvement)<br>FA dure FA faible (chantées brièvement)        |
| le rouge brique – sacrifice du calvaire | → la note RÉ supérieure,<br>RÉ inférieure (chantées brièvement)<br>RÉ dure,<br>RÉ faible (chantées brièvement) |

## Références

Le 2<sup>e</sup> Livre de l'Ancien Testament: Exode. 35; 6, 23, 25, 35; 36; 8, 35, 37;38; 18, 23, 39; 1, 2, 3, 5, 8, 24, 29,

Le 4<sup>e</sup> Livre de l'Ancien Testament : Nombres. 4; 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13.

La prière privilégiée *Notre Père* est basée sur deux éléments.

***Notre Père pour l'énonciation***  
**Notre Père**  
**que ton nom**  
**que ton règne vienne**  
**sur la terre**  
**donne-nous aujourd'hui notre pain**  
**pardonne-nous nos offenses**  
  
**et ne nous soumet pas**  
**mais délivre-nous**  
**car c'est à toi**  
**le règne la puissance et la gloire,**  
**Amen.**

***Notre Père pour l'explication***  
**qui es aux cieux**  
**soit sanctifié**  
**que ta volonté soit faite**  
**comme au ciel**  
**de ce jour**  
**comme nous pardonnons aussi à**  
**ceux qui nous ont offensés**  
**à la tentation**  
**du Mal**  
**qu'appartiennent :**  
**aux siècles des siècles**

Si la représentation invite tout le monde à une méditation à long terme, elle envisage de pénétrer le contenu du *Notre Père*, par les facteurs qui ont influencé le compositeur, mais il faut aussi tenir compte de la capacité du regard public. Il y a des compositions du *Notre Père* qui ont de la vie et de l'essence par le message

esthétique et qui ont de l'importance et de l'existence par la composition, nous avons trouvé les deux éléments dans le *Notre Père d'Anton Pann*, par l'harmonisation du compositeur Viorel Munteanu.

### 3. Caractéristiques d'interprétation

L'œuvre *Notre Père* n'aura pas un **phrasé** fixe, mais il deviendra variable selon la sensibilité, l'intensité et l'expressivité. Cependant, il se façonnera selon le tempérament contextuel de l'interprète, l'intuition, la respiration, la technique et l'habileté du chanteur. Lorsque de l'interprète chantera la création *Notre Père* à travers un tempérament personnalisé, la récupération de la phrase pragmatique sera démontrée par les nuances de la phrase. Il fournira une interprétation de l'expressivité musicale. Il y a beaucoup d'autres éléments que nous exposons, pour être utiles dans l'interprétation de la création. Rendre efficace l'acquisition d'une grande richesse de la technique vocale se traduira par une énorme quantité de travail, l'étude individuel et la combinaison de la **Personnalité**.

### 4. Personnalité

**La Personnalité** combine les traits ci-dessus avec les traits particuliers, individuels, avec des motifs, des modèles et un comportement qui caractérisera l'interprète. Tout cela va être montré par: l'aptitude, le tempérament et le caractère. Il y a plusieurs façons qui varient de l'interprète à l'interprète, en ce qui concerne la recherche et l'analyse de la personnalité de l'interprète. Nous énumérons certains d'entre eux: *la maîtrise de soi, la technique, l'expérience, l'originalité, la personnalité et le caractère psychologique*.

Nous pouvons confirmer que toute intuition de l'interprète se manifeste par le comportement de l'acte interprétatif et par la touche unique de l'ego, résultant ainsi l'essence de la personnalité de l'interprète. Concernant la personnalité, l'interprète précédera l'acte d'interprétation, qui est l'action de l'écriture de composition par sa représentation, il passera par le filtre de l'imagerie, comme cela tend à se comporter au niveau de la perception des récepteurs, qui participent à l'acte de la représentation et concluent le style personnel de l'interprète. Seule une interprétation correcte et personnalisée (pas copiée ou imitée) du *Notre Père* peut devenir authentique. Sinon, tout est perdu dans le néant.

Cela va créer un résultat de l'expressivité, non pas à travers le fruit d'un enseignement de la technique vocale, mais à travers l'expérience inébranlable du répertoire. Cependant, nous supposons que l'interprétation du *Notre Père* est un complément heureux au créateur, et nous concluons que ces conditions sont indispensables pour obtenir un résultat, quand ce cercle empathique - hélicoïdale (un

message esthétique: émetteur - voix - récepteur) sera accordé selon les énergies transmises et exprimées par les récepteurs qui percevront l'interprétation qui tend à la perfection. En termes de interprétatifs, les **Aptitudes** sont de deux sortes: aptitudes particulières trouvées dans le théâtre, la musique et les beaux-arts et aptitudes artistiques qui sont basées sur un talent individuel natif et des spécificités anatomiques et physiologiques, à améliorer par la culture, entrant dans le plus riche niveau de la recherche individuelle<sup>2</sup>.

## 5. Caractère

**Le caractère** de l'interprète lors de l'interprétation du *Notre Père* sera remarqué par la somme de ses traits dans l'acte d'interprétation avec le dynamisme intérieur, qui montrera le caractère stable ou instable de celui-ci, ayant des conséquences héréditaires, descendantes, manifestées tôt ou tard dans son comportement. Un traité intéressant nous montre le tempérament composé et analysé par C.G. Junk et complété par Le Senne (1875-1961). Ceux-ci font une classification des individus selon *l'attitude*, *le jugement* et *la perception*. *L'attitude* résultant de la compréhension et de l'énergie d'un sujet orienté vers les récepteurs ou le monde extérieur. *Le jugement* peut être logique ou émotionnel. *La perception* concerne la présentation (le sentiment) et sera axée sur l'intuition.

**Le caractère** est un ensemble de traits avec des qualités spécifiques, exprimées qualitativement par l'activité interprétative et stable. Les traits de caractère sont motivés par le comportement humain de l'interprète et peuvent être suivis tout au long de l'interprétation du *Notre Père*, à condition que les manifestations soient constantes. Au début de ma carrière artistique, en termes de musique religieuse, je ne me suis pas rapporté à l'œuvre *Notre Père*.

**L'étude approfondie a exigé** un changement de perspective dans l'approche de ce sujet qui ne peut être trouvée dans le répertoire habituel. La prière composée par Anton Pann, avec l'arrangement choral ou instrumental du compositeur Viorel Munteanu, repose sur des éléments fondamentaux, qui ont contribué à changer la perception:

- Garder la ligne mélodique d'Anton Pann, présente dans la 1<sup>ère</sup> voix dorique.
- La musique byzantine inclut huit voix, dont les quatre premiers (1,2,3,4), sont considérés authentiques et les autres quatre (5,6,7,8) plagaux.
- La 1<sup>ère</sup> voix dorique relève du genre diatonique, tout comme la 4<sup>e</sup> voix et leurs plagaux 5 et 8.

<sup>2</sup> R. Meili, *La Structure de la personnalité*, Paris, Édition de l'Université de Paris, 1963, p. 344.

- L'imagerie de l'harmonisation de l'œuvre dans le diatonisme byzantine forme l'arc-en-ciel harmonique, contrairement à celui de l'ouest, s'individualisant aussi au niveau théorique.
- Le tempo et le mouvement qui prend des différentes cadences, grâce à la 1<sup>ère</sup> voix et le tempo des stichères générant la formule mélodique modale.
- Le tempo des stichères maintenu par le compositeur est un tempo qui nous donne du calme dans cette harmonisation et aussi la possibilité de développement ornemental avec une riche cantilène.
- L'harmonisation comporte certains moments où le compositeur Viorel Munteanu, dépasse le cadre de l'octave, soulignant ainsi dans la ligne des voix alto, ténor, les mots suivants: *Père, cieux, sanctifié, faite, comme au, ciel, terre, offenses, délivre-nous.*
- Le compositeur utilise dans l'harmonisation les deux schémas modaux qui opèrent dans la voix dorique: - tétracorde + pentacorde; 4 (Ré - Sol) + 5 (Sol - Ré) pentacorde + tétracorde; 5 (Ré - La) + 4 (La - Ré).
- Le mélodieux de l'harmonisation des stichères, de chaque syllabe du texte correspond à une époque, celui-ci portant le bagage *post-byzantine*, ayant aussi des aspects *slaves* des messes solennelles des fêtes, tels que: «Doxastarion abrégé» (expliqué par Hurmuz Hartofilax et Grigore Protopsaltul) dans les manuscrits de la Bibliothèque Nationale de Grèce chapitres 707, 708, 709.
- La ligne de la voix de basse dans cette œuvre – l'ethos de l'harmonisation.
- Les nuances de cette œuvre – la luminosité de l'imagerie.
- Le texte de la création représente la relation entre la musique byzantine et le sacrement de l'icône byzantine.
- Les prêts de structures modales d'un mode diatonique (Do-Ré-Mi-Fa-Sol-La) sont présents dans l'harmonisation composée par le compositeur Viorel Munteanu, au mode chromatique; 6, (La-Sib-Do#- Re), une oscillation structurelle des modes des psaumes.
- Le risque de laisser de côté cette vaste harmonisation chorale entraînera une perte ecclésiale, en échange de l'autonomisation artistique concertante.

## 6. Conclusion

Perception esthétique – **Nous pouvons percevoir *Notre Père* de façon religieuse à travers l'esthétique?** Nous pouvons apercevoir l'esthétique - **Réussissons nous apercevoir les valeurs des compositeurs par rapport à la prière *Notre Père*?** La vertu d'identifier l'original – **Le moment de la consécration - révélation dans la prière *Notre Père*!** Un intérêt et une motivation – **La délimitation entre le concertant et le religieux, l'appel à la motivation!**

Le sentiment esthétique – **Retour aux racines de la musique byzantine.**

### Références bibliques

Exode. 35; 6, 23, 25, 35; 36; 8, 35, 37;38; 18, 23, 39; 1, 2, 3, 5, 8, 24, 29, ; ;  
 Nombres. 4; 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13.  
 1 Samuel 10:5;  
 2 Samuel 6:5;  
 1 Kings 10:12;  
 Isaiah 5:12, 14:11;  
 Amos 5:23, 6:5;  
 Psalm 33:2, 57:8 (58:9 JPS), 71:22, 81:2 (81:3 JPS), 92:3 (92:4 JPS), 108:2 (108:3 JPS), 144:9, 150:3;  
 Nehemiah 12:27;  
 1 Chronicles 13:8, 15:16, 15:20, 15:28, 16:5, 25:1, 25:6;  
 2 Chronicles 5:12, 9:11, 20:28, 29:25—total 27 Occurrences.

### Références

McCorkle, Dennis Firth. 2009. *The Davidic Cipher*. Hartford, Connecticut USA: Outskirts Press, Inc. Publications.  
 Munteanu, Viorel. 2010. *Lăudăm pre Domnul* [Praise the Lord]. Iași: Editura Artes.

### Hebrew Editions of the Hebrew Bible with *te'amim*

Chiciudean, Ioan. 2016. *Teza de doctorat, „Rugăciunea domnească Tatăl nostru în creația muzicală Universală”* [PhD. *Our Father Prayer in universal musical creation*]. Iași: Universitatea de Arte George Enescu, Scoala doctorală.  
 Dotan, Aron (ed.). 2001. *Biblia Hebraica Leningradensia*. Boston: Hendrickson Publishers.

### English Edition Bibles - Old and New Testaments

Jones, Alexander (ed.). 1966. *The Jerusalem Bible*. New York: Doubleday & Company, Inc. [one of the better translations available].

### Hebrew/English Editions of the Hebrew Bible with *te'amim*

Fisch, Harold (ed.). 1969. *The Jerusalem Bible*. Jerusalem: Korén Publishers, Ltd.