

Dans la collection **MUSICA DEO**

In the **MUSICA DEO** series



M U S I C A D E O

L'UNIVERS DES RELIGIONS • UNIVERSE OF RELIGIONS

MUSIQUES SPIRITUELLES DU SOIR «Nativité»
EVENING SACRED MUSIC «The Nativity»

ARION ARN 58405

LA VOIX DES MASQUES DE ZAMBIE
THE VOICE OF THE MASKS OF ZAMBIA

ARION ARN 58413

ALESSANDRO SCARLATTI (1660 - 1723)
La Passion selon Saint Jean
Saint John Passion

ARION ARN 58426

**CHANTS
LITURGIQUES
BYZANTINS
DE GRÈCE**



Ensemble Théodore Vassilikos



DISQUES ARION

36, avenue Hoche - 75008 PARIS
TEL. : 00 33 (0) 1 45 63 76 70 - FAX : 00 33 (0) 1 45 63 79 54

©ARION 1979/1993/1998 - Tous droits réservés pour tous pays. Reproduction interdite
©ARION 1979/1993/1998 - Copyright reserved for all the world.

CHANTS LITURGIQUES BYZANTINS DE GRÈCE

LA MUSIQUE BYZANTINE

Au sens strict, le terme de musique byzantine s'applique à la musique de l'empire byzantin (330-1453). En pratique, l'appellation recouvre les chants et mélodies de l'église orthodoxe du IV^e siècle à nos jours.

Les œuvres enregistrées sur ce disque datent du XVIII^e et relèvent d'une esthétique nouvelle qui s'est développée sous l'impulsion des chœurs de l'église patriarcale de Constantinople : les chants mélismatiques sont alors écourtés, des pièces anciennes reprises et arrangées, des compositions neuves voient le jour. Pierre Lampadarios, dit Pierre le Péloponnésien (mort en 1777) «habitué de la cour du sultan autant que du temple du Seigneur des armées» (en l'occurrence de la Grande Église de Constantinople) est certes le créateur le plus connu de par son rayonnement personnel et le nombre de ses disciples ; mais il faut également citer Germanos Neon Patron, Balasios, Chrysaphes le Jeune, Jean de Trapezous...

L'absence de documents entre l'*Hymne à la Trinité*, premier papyrus conservé (deuxième moitié du III^e siècle) de la musique chrétienne pri-

mitive et les livres de chants ecclésiastiques du IX^e siècle, a longtemps rendu conjecturales les origines du chant byzantin. Si l'on a pu penser un moment à le rattacher à la musique grecque savante, on s'accorde aujourd'hui à le faire descendre du chant liturgique de la synagogue et des églises syriaques. Toutefois, les conditions exactes de son passage à Constantinople, devenue capitale de l'empire au IV^e siècle, continuent de nous échapper. Alors que l'hymnographie byzantine se constitue au cours du premier millénaire, la période dite classique (X^e-XIII^e siècle) se caractérise par une grande stabilité favorable à l'épanouissement des deux formes de base : le récitatif tel que le conservent les *Lectionnaires* (recueils contenant les textes destinés à la lecture solennelle) remontant, pour les plus anciens aux VIII^e-X^e siècles, et les chants proprement dits dont les premières traces manuscrites apparaissent aux IX^e-X^e siècles, c'est-à-dire coïncident à peu près avec la fin de la période iconoclaste. Leur classification épouse leurs différences stylistiques : traitement syllabique et développement bref, caractérisent les chants hirmologiques employés dans les odes des canons conçus sur une strophe-modèle (*hirmos*) tandis que les *stichères* (hymnes monostrophiques), vraisemblablement constitués à partir de courts refrains chantés après

chaque verset de psaume, présentent une ornementation plus conséquente qui ne saurait toutefois occulter le sens littéral ; au soliste (le psalliste) est réservé un chant d'une vieille structure mélismatique.

La musique liturgique byzantine, à l'encontre des acclamations, des chants de cérémonie et bien sûr des mélodies profanes, fait l'objet d'une consignation écrite par des signes graphiques que les chanteurs interprètent selon la tradition orale. Il faut toutefois distinguer entre deux types de notation : la notation des lectures proprement dites ou notation ekphonétique qui s'est sans doute développée au V^e ou VI^e siècle à partir de l'accentuation de la poésie alexandrine et demeure identique du VIII^e au XV^e siècle : la notation neumatique des mélodies issue vraisemblablement de la précédente et qui a subi une longue évolution jusqu'en 1818, date de la réforme de Chrysanthos de Madytos. La lecture musicologique de cette dernière, fait relativement récent, met en évidence une permanence dans les odes des canons et hymnes monostrophiques, jusqu'au XIV^e et l'importance de la transformation intervenue à partir du XIV^e dans les chants de soliste : ornements proliférants destinés, soit à enjoliver le chant, soit à mettre en valeur l'agilité technique du chanteur, introduction de variations ou même de compositions nouvelles. C'est le début du style «kalophonique» (tr : beau chant) tel que l'ont cultivé Jean Kukulzeles (vers 1300) et Manuel Chrysaphes Lampadarios (XV^e) où la compréhension du texte est pratiquement sacrifiée à la virtuosité. On comprend mieux dans ces conditions la réaction intervenue aux XVII^e et XVIII^e

siècles, qui a conduit à la naissance de ce style nouveau évoqué plus haut. Ajoutons qu'alors les musiciens sont en contact étroit avec la civilisation turque et sa musique, notamment sur le plan rythmique.

Les mélodies de la musique byzantine reposent jusqu'en 1818 sur le système, emprunté à la Syrie, de l'octoéchos ou système des huit modes formulaires (*echoi*), répartis en quatre modes «authentiques» (principaux) et quatre modes «plagaux» (subordonnés) caractérisés par une finale et des notes dominantes : ré pour le premier mode (*protos*), mi pour le deuxième mode (*deuteros*), fa pour le troisième (*tritros*), sol pour le quatrième (*tétrados*). Si la finale est au grave de l'échelle, il s'agit d'un mode «authentique», «plagal» si elle est au centre de l'ambitus. Ces échelles se caractérisent par de longues formules initiales mais aussi par des cadences et des intervalles chantés par le *protopsallês* (premier chanteur soliste).

L'usage des instruments étant prohibé, la musique byzantine est exclusivement vocale et fondamentalement monodique. Toutefois, est attestée l'existence d'une sorte de pratique organale qui prend généralement la forme d'un bourdon vocal (*ison*) placé sur la finale ou situé à la quinte. On trouvera donc dans les chants enregistrés ici à la fois l'écho d'une longue tradition et la réaction de l'époque moderne, en l'occurrence, le XVIII^e siècle.

Marie-Claire LE MOIGNE-MUSSAT

1 NYN AI DYNAMEIS

(Maintenant les forces du ciel)

Musique de Ioannis Kladas. Sans doute reprise d'une très ancienne mélodie byzantine.

Deuxième mode plagal.

2 KYRIE EKEKRAXA

(Seigneur, j'ai crié)

Musique de Iakovos Protosaltès (XVIII^e siècle). Forme lente. Mode premier.

3 TA PATHI TA SEPTA

(Ta passion qui fait courber le front)

Musique de Ioannis Protosaltès. Psaume du Mardi Saint. Deuxième mode.

4 EXEDYSSAN

(Ils enlevèrent mes vêtements)

Musique de Pierre Raidestinos (1875). Hymne chanté le Jeudi Saint. Deuxième mode plagal.

5 AGHIOS O THEOS

(Nous te louons, ô Dieu !)

Musique de Gheorgios le Crétois (XVIII^e siècle). Deuxième mode.

6 EK NYKTOS ORTHRIZEI

(Mon esprit veille)

ALLELUIA**IDOU O NYMFIOS**

(Voici l'époux céleste)

Trois hymnes du dimanche des Rameaux. Musique de Pierre le Péloponnésien (XVIII^e siècle).

Quatrième mode plagal.

7 PSALMOS TIS AGIAS EDROMADAS**Psaume de la Semaine Sainte**

Deuxième mode.

8 O KARPOS TIS KOILIAS SOU

(Le fruit de tes entrailles)

Musique de Pierre Berekemos (XVIII^e siècle). Hymne où vient se greffer une composition indépendante formée d'un apport mélodique, sans texte, supporté par des syllabes n'ayant aucun sens : la *kratima*.

9 OPPOSSON AGATHON

(O combien de bienfaits)

Musique de Pierre le Péloponnésien (XVIII^e siècle). Deuxième mode.

L'ENSEMBLE THÉODORE VASSILIKOS

**Théodore Vassilikos - Nikolaos Arapidis - Georges Vallis
Nikolaos Yannou - Constantin Tassopoulos**

Très jeune, Théodore Vassilikos accompagne son père, chanteur et virtuose bien connu à Athènes. Autodidacte et amateur de musique sacrée dans le sens profond du terme, c'est auprès de son père et d'autres «protosaltès» (chantres principaux) que Théodore Vassilikos perfectionne son art. C'est la pratique du chant byzantin dans les églises qui donne à sa voix une souplesse et une maîtrise étonnantes. Souvent ses compagnons et lui sont appelés loin dans le pays pour chanter. Il s'agit toujours d'une liturgie.

En simplifiant un peu la question linguistique, il est possible de situer la langue des psaumes à mi-chemin entre le grec ancien et le grec moderne.

La musique byzantine, comme la musique arabe, a besoin de voix riches, mélodieuses et extrêmement souples. L'effort vocal du chanteur est considérable en raison d'une ornementation très difficile à réaliser.

Françoise GRÜND

FESTIVAL DES ARTS TRADITIONNELS

Le Festival des Arts Traditionnels créé en 1974 par Chérif Khaznadar, alors directeur de la Maison de la Culture de Rennes, avait pour but de grouper sur une très courte période (de douze jours à deux semaines) une quantité d'artistes professionnels ou non professionnels, de formes (musiques, chants, danses, théâtres, contes, marionnettes, ombres, arts plastiques) issues des cultures du monde entier. Ces expressions, symboles d'une identité culturelle profondément enracinée dans la vie quotidienne de chacun de ses représentants, deviennent le tremplin à une réflexion sur la culture en général, et la formulation de l'authenticité individuelle ou collective d'un patrimoine.

C'est dans ce sens, que chaque année, les quelques centaines d'heures du Festival, passées dans un bouillonnement riche de visions, de sons, d'idées et de confrontations prenaient une signification de revalorisation. Miroir du présent, plongeant ses racines dans le passé, le Festival des Arts Traditionnels devenait pour les peuples qui cherchent, la vision à la fois multiple et particulière de chaque futur.

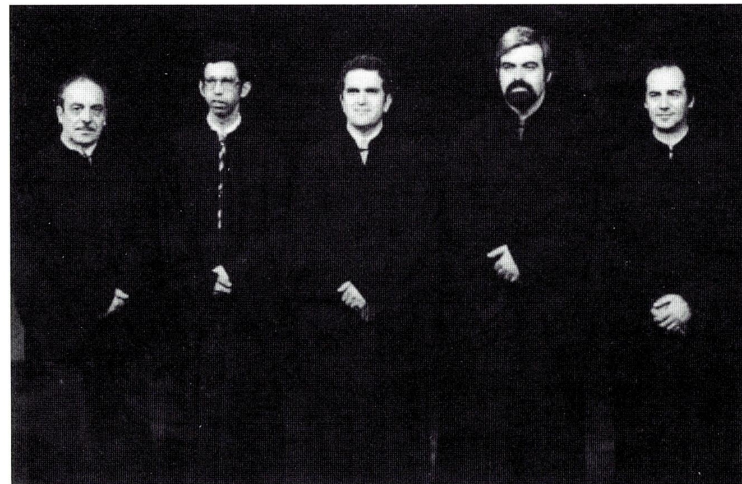
Françoise GRÜND
Directrice Artistique du Festival des Arts Traditionnels



*Abbé Commendataire
au Chœur.*

L'ENSEMBLE THÉODORE VASSILIKOS / THE THÉODORE VASSILIKOS ENSEMBLE

Photo Alain Dugas



Théodore Vassilikos - Nikolaos Arapidis - Georges Vallis - Nikolaos Yannou - Constantin Tassopoulos

BYZANTINE CHANT FROM THE GREEK LITURGY

BYZANTINE MUSIC

In the most strict sense of the term, Byzantine music would be that of the Byzantine Empire (330-1453). In fact, the term is used to cover the singing and music of the Greek Orthodox Church from the IVth century to the present day.

The works recorded on this disc date from the XVIIIth century and reveal the new aesthetic sensibility which developed under the influence of the choristers of the patriarchate of Constantinople; melismatic chants were shortened, old pieces were revived and arranged, and new works were composed. Peter Lampadarios, also called Peter the Peloponnesian (died 1777), «who attended the sultan's court as regularly as the temple of the Lord of the armies» (meaning the patriarchate of Constantinople) was certainly the most well-known composer; he gained celebrity through his own personal influence and through his numerous disciples; but Germanos Neon Patron, Balasios, Chrysaphes the Younger and John of Trapezous should also be mentioned.

The origins of Byzantine music have been the subject of much conjecture, owing to the dearth of

documents during the period between the Hymn to the Trinity, which is the earliest surviving primitive Christian music recorded on papyrus (second half of the third century) and the books of ecclesiastical chants dating from the ninth century. At one time it was thought that Byzantine music was connected with learned Greek music, but it is now agreed that it has its roots in the liturgical chants of the synagogues and of the Syriac churches. However, the circumstances surrounding its introduction to Constantinople, capital of the Empire in the IVth century, remain obscure. It is certain that Byzantine hymnographers were active during the first millennium, but the so-called classical period (Xth-XIIIth century) was characterized by a great stability which favoured the flowering of two basic forms: the recitative, as it is preserved in the Lectionaries (collections of texts intended for solemn reading), the earliest being from the VIII-IXth century, and the actual chants, the first written records of which appear during the IXth to Xth century, coinciding more or less with the end of the iconoclastic period. Both are classified according to their stylistic differences: syllabic treatment and a relatively brief melodic development characterize the heir mologion chants which are used in the odes in the kanones written according to a model-stanza (heirmoi)

while the stichera (one verse hymns), probably based on the short sung refrains following each verse of a psalm, have more ornamentation, although this does not obscure the literal sense of the words; a chant with an ancient melisma structure is reserved for the soloist (psalmist).

Byzantine liturgical music, unlike acclamations, ceremonial chants and of course lay melodies, has been consigned in writing using a graphic system which the singers interpret according to oral tradition. It is necessary to distinguish between two different types of notation: the notation used in the Lectionaries, or ekphonetic notation, which doubtless developed in the Vth of VIth century from the accentuations of Alexandrine poetry and which remained unchanged from the VIIIth to the XVth century; and the Neume system of notation of the melodies which probably developed from the former and gradually evolved until 1818, the date of the reform of Chrysanthus of Madytos. The musicological reading of the latter, a relatively recent event, reveals an immutability in the odes in the kanones and in the single verse hymns, lasting until the XIVth and shows the importance of the transformations, from the XIVth century onwards, in the chants sung by the soloist: proliferous ornamentation, intended either to decorate the song or to demonstrate the technical agility of the singer, the introduction of variations or even new compositions. This is the beginning of the «kalophonic» (beautiful song) style as encouraged by John Koukouzeles (about 1300) and Manuel Chrysaphes Lampadarios (XVth c) when comprehension of the texts was nearly

sacrificed in favour of virtuosity. In these conditions it is easier to understand the reactions in the XVII and XVIIIth centuries which led to the birth of the new style mentioned earlier. It should also be mentioned that at that time musicians were in close contact with Turkish civilization and music, rhythm being an element that was particularly influenced.

Until 1818, the melodies in Byzantine music were based on the system borrowed from Syria, of oktoechos or eigh formulaic modes (*echoi*), divided in to four «authentic» (or principal) modes and four «plagal» (or subordinate) modes characterized by a final and by dominant notes: D for the first mode (*protos*), E for the second mode (*deuteros*), F for the third (*tritros*) and G for the fourth (*tetrados*). If the final is at the base of the scale, it is an authentic mode, plagal if it is in the centre of the range. These scales are characterized by long initial formulae but also by cadences and intervals by the *protopsaltes* (first solo chorister).

The use of instruments being forbidden, Byzantine music is exclusively vocal and fundamentally monodic. However there does exist a sort of vocal practise which is usually in the form of a drone (*ison*) on the final or situated at an interval of a fifth. Ancient tradition and the reaction of the modern area, in this case the XVIIIth century, send their echo reverberating throughout the songs recorded here.

Marie-Claire LE MOIGNE-MUSSAT

1 NYN AI DYNAMEIS

(Now the forces of heaven)

Music by Ioannis Kladas. Doubtless a revival of a very old Byzantine melody. Second Plagal mode.

2 KYRIE EKEKRAXA

(Lord I have cried)

Music by Iakovos Protopsaltès (XVIIIth century). Slow form. First mode.

3 TA PATHI TA SEPTA

(Your passion which makes us bow)

Music by Ioannis Protopsaltès. Psalm for Holy Tuesday. Second mode.

4 EXEDYSSAN

They will remove my raiment)

Music by Pierre Raïdestinos (1875). Hymn sung on Holy Thursday. Second Plagal mode.

5 AGHIOS O THEOS

(We praise you, O God!)

Music by Gheorgios of Crete (XVIIIth century). Second mode.

6 EK NYKTOS ORTHRIZEI

(My spirit is watching)

ALLELUIA

IDOU O NYMFIOS

(Here is the celestial husband)

Three hymns for Palm Sunday. Music by Peter the Peloponnesian (XVIIIth century). Fourth Plagal mode.

7 PSALMOS TIS AGIAS EDROMADAS

Psalm for the Holy Week

Second mode.

8 O KARPOS TIS KOILIAS SOU

(The fruit of your womb)

Music by Pierre Berekemos (XVIIIth century). Hymn, with the addition of an independent composition in the form of a melody without words, using syllables which have no meaning: *kratima*.

9 OPPOSSON AGATHON

(O how many gifts)

Music by Peter the Peloponnesian (XVIIIth century). Second mode.

THE THÉODORE VASSILIKOS ENSEMBLE

**Théodore Vassilikos - Nikolaos Arapidis - Georges Vallis
Nikolaos Yannou - Constantin Tassopoulos**

As a child Theodore Vassilikos accompanied his father, a chorister and virtuoso who was well-known in Athens. Self-taught and an amateur in the true sense of the word, it was in the company of his father and other "protopsaltes" (principal choristers) that Theodore Vassilikos perfected his art. By singing Byzantine music in churches his voice acquired its suppleness and wonderful control. He and his companions are often asked to sing in different parts of the country. They always sing the liturgy.

Allowing for a little simplification of linguistic considerations, it is permissible to situate the language of the psalms half-way between ancient and modern Greek.

Byzantine music, like Arab music demands rich, melodious and extremely supple voices. The vocal effort required of the singer is considerable because of the technical difficulties of the ornamentation.

Françoise GRÜND

Texts translated into English by Clare PERKINS

THE FESTIVAL OF TRADITIONAL ARTS

The Festival of Traditional Arts was founded in 1974 by Chérif Khaznadar, who was then director of the Maison de la Culture in Rennes. Over a short period (twelve to fourteen days), it brought together a large number of professional and non-professional artists and a wide variety of art forms from cultures all over the world. Music, singing, dance, theatre, story-telling, puppets, shadow theatre, the plastic arts... were all represented. These forms of expression—symbols of a cultural identity that is deeply rooted in the daily lives of those taking part—provide food for thought on the subject of culture in general and the authentic formulation of the individual or collective artistic heritage.

Thus, each year, the several hundred hours of the Festival, spent in a bubbling of ideas, sounds, visions and encounters, helped to reassert the value of traditional music. The Festival of Traditional Arts was a reflection of present artistic activities, firmly rooted in the past but looking towards the future.

Françoise GRÜND

Artistic Director of the Festival of Traditional Arts