

Les chants byzantins, Musique chorale de la Chrétienté orientale

Javier Martínez-Ramírez, compositeur et chef de chœur

Au sein de l'Église, la musique nous aide à gagner en grâce devant Dieu ; quiconque l'envisage uniquement comme un plaisir esthétique ou un concert religieux est dépouillé d'une vision. Il est extrêmement important que les hommes et les femmes qui constituent le chœur soient empreints de spiritualité et s'efforcent toujours de chanter avec sincérité. (Théophane le Reclus, XIXe siècle).

La prière est mouvement, un acte de l'âme, elle reflète le besoin d'établir une voie de communication permanente avec le Créateur: *"c'est un acte de collaboration entre l'homme et Dieu"*[1]. Il ne s'agit pas seulement d'une simple contemplation, ni d'une répétition. Avec la prière, on aspire à la solitude, sans pour autant être indifférent au monde qui nous entoure : l'objectif poursuivi est la rédemption universelle à travers le salut personnel.

En cherchant le dialogue avec la Divinité, les êtres humains doivent faire face à la même angoisse; grâce à la réunion de leurs âmes en un seul esprit, non seulement ils ont montré au Seigneur leurs difficultés, leurs inquiétudes et leurs désirs, mais ils L'ont également loué et remercié pour Son pouvoir et Sa gloire. Ainsi, la voix humaine a joué le rôle d'un instrument précieux dans la poursuite de l'idéal qui vise l'unité dans la transmission du message : la collaboration, de pair avec la foi, parle au Seigneur dans une langue commune telle une brise printanière. Les religions cherchent à entretenir cette conversation mystique et ont créé, par le chant collectif, un moyen de communication de haut niveau pour

transmettre et recevoir la Parole divine : le chœur luthérien, le chant grégorien, le chant sacré bouddhiste en sont quelques exemples.

Le chant byzantin se veut un pont qui rapproche le Créateur et ses créations, un moyen de renforcer la prière et d'atteindre un plus grand effet de communion, dans la mesure où l'âme s'ouvre davantage au dialogue spirituel. Au cœur de cette expérience se trouve Dieu : sans Lui, ces mêmes chants seraient inutiles, vides, exempts de sentiment, artificiels ; avec Lui, le fidèle peut espérer une promesse de vie éternelle.

CHANT

Pendant le Moyen Âge, jusqu'à la chute de l'Empire byzantin, la théologie et les spéculations mystiques ont nourri en Grèce l'idée très répandue que les anges transmettaient les chants sacrés. Ce concept a gagné du terrain, soutenu par l'idée traditionnelle que certains termes d'église (tels que *Amen*, *Hallelujah*, *Innocent* et *Gloire*, entre autres) sont d'origine céleste. L'affirmation précédente étant corroborée aussi bien dans l'Ancien Testament (Isaïe 6 : 1-4) que dans le Nouveau (Apocalypse 4 : 8-11), l'Église à ses débuts croyait que l'humanité pouvait s'unir dans la prière des chœurs angéliques. Cette croyance, ainsi que l'importance de la musique dans le culte, trouvent une expression dans les écrits des premiers Pères de l'Église tels que Clément de Rome, Justin le 1^{er}, Ignace d'Antioche, Athénagore d'Athènes et Denys l'Aréopagite, ainsi que dans les traités liturgiques de Nicolas Cabasilas et Siméon de Thessalonique[2]. Aussi était-il inconcevable à cette époque qu'un compositeur signât un manuscrit de son nom.

Depuis l'apparition de l'Église chrétienne, le chant fait partie intégrante de la dévotion. Au cours de la dernière Cène, avant de partir pour le Mont des Oliviers le Christ et

ses disciples ont chanté des hymnes (Matthieu 26 : 30, Marc 14 : 26). Plus tard, dans sa lettre aux Éphésiens, Saint Paul formula ce conseil : « *Soyez remplis de l'Esprit Saint. Encouragez-vous les uns les autres par des psaumes, des hymnes et de saints cantiques inspirés par l'Esprit ; chantez des cantiques et des psaumes pour louer le Seigneur de tout votre cœur* » (Éphésiens 5 : 18-19)[3]. A ses débuts, les premiers chrétiens se servaient de la riche tradition juive comme modèle pour leur pratique ; ils en perpétuèrent l'histoire en chantant des psaumes, ajoutant progressivement de nouveaux hymnes avec un contenu plus particulièrement chrétien. Ils trouvèrent dans ces chants la possibilité d'exprimer, durant la persécution des premiers siècles, leur foi inébranlable.

A la fin de cette période difficile, la musique continua son essor et prospéra grâce à certaines mouvances hérétiques qui employaient des mélodies joyeuses et entraînantes pour propager aux masses leurs idées. *A contrario*, les Pères de l'Église établirent des modèles à suivre : au cours de l'ère des Sept Conciles Œcuméniques (du IV^e au IIX^e siècles), la structure et le caractère définitifs de la musique sacrée prirent forme. Les règles prescrites par ce Concile, à une époque où l'Orient et l'Occident formaient une seule Église, constituent encore à ce jour les normes pour les chrétiens orthodoxes. Deux particularités en ressortent :

- La musique doit être *vocale*. Les instruments n'étaient pas admis, car leur utilisation était jugée incompatible avec la nature spirituelle du culte : seule la voix humaine rend gloire à Dieu. Sur ce point, Saint-Jean-Chrysostome a dit : « *Jadis, David chantait des psaumes, et aujourd'hui nous chantons encore avec lui ; David avait une lyre aux cordes sans vie ; l'Église a maintenant des cordes très vivantes. Nos langues sont les cordes de la lyre, différentes dans le ton, certes, mais dotées d'une piété plus harmonieuse* »[4].
- Exclusivement *vocale* donc, la musique devait *servir*

fidèlement le texte. La mélodie était créée dans cet objectif, elle y trouvait son origine. La plupart des compositeurs étaient donc bien plus des hommes de prière, des dévots et des pères mystiques, que des poètes ou des musiciens professionnels. Les déclarations contenues dans leurs hymnes n'étaient jamais subjectives, mais toujours objectives : chaque vers, chaque couplet est une affirmation merveilleusement poétique de leur foi.[5]



A musical manuscript of 1433
(Pantokratoros monastery, code
214)

LE CHŒUR

Durant les premières années de l'Église, le clergé et la paroisse se partageaient très simplement leur participation aux célébrations : les fidèles, une fois leur tour venu, répondaient par des mélodies simples et faciles à chanter.

Avant le IV^e siècle, le lien qui unissait le clergé et les villageois pendant la liturgie était étroit, voire fort. Cette *koinonia* (« communion ») correspond à l'usage premier du mot *chôros* : il faisait référence à la congrégation dans son ensemble, et non à un groupe distinct chargé de l'aspect musical des services. Les membres de la paroisse jouaient toujours un rôle important : ils récitaient ou chantaient des psaumes, des répons ou des hymnes. C'est pourquoi les mots *chôros*, *koinônia* et *ekklêsia* s'employaient comme des synonymes, aux débuts de l'Église byzantine. Le terme *chôros* figure aussi dans le Septante (une traduction de l'Ancien Testament vers le grec ancien, largement utilisée par les premiers chrétiens), dans les Psaumes 149 et 150, comme équivalent du terme *machol* (« danse »). Ainsi, l'Église adopta ce mot de l'Antiquité classique pour désigner le chant et la congrégation dans l'acte d'adoration, aussi bien au Ciel que sur la Terre.[6]

Par la suite, tout comme dans la riche tradition juive, beaucoup de chants gagnèrent en complexité et, avec eux, le besoin en chanteurs spécialisés augmenta. Un chant tel que l'*Hallelujah* comprenait des passages élaborés d'un point de vue musical, qui devaient être exécutés par des chanteurs dotés d'une aptitude musicale supérieure et d'un véritable sentiment de dévotion. C'est ainsi que les chœurs firent leur apparition dans les églises.

Dès lors constitués en groupes séparés des fidèles réunis, les chœurs prirent de l'ampleur pour répondre à une évolution importante dans l'histoire de la musique sacrée. Il devint nécessaire d'avoir recours à des chanteurs qui, en interprétant des mélodies très élaborées ou marquées par un degré de difficulté élevé, pouvaient représenter le village en train de vénérer Dieu. Au cours de ces premières années débuta le partage de la participation aux activités musicales entre le clergé, un groupe de chanteurs et les membres de la congrégation, de façon semblable à la tradition juive. Grâce

au chant antiphonique, les chanteurs pouvaient se produire pendant des laps de temps longs sans s'épuiser et conféraient aux célébrations une splendeur et un dynamisme qui maintenaient l'enthousiasme des membres de la paroisse. Voilà pourquoi cette habitude de l'Église, qui a longtemps perduré, peut s'entendre aujourd'hui encore.

Les chanteurs sélectionnés pour le chœur devaient faire preuve non seulement d'une aptitude pour le chant et d'une fermeté morale manifeste, mais aussi d'une connaissance parfaite des services liturgiques et des livres employés. Une fois acceptés en tant que membres, ils devaient se faire raser la tête au cours d'un rite particulier.

Les membres des chœurs estimaient que leur rôle était d'une grande importance : il s'agissait pour eux de leur vocation. Étant donné que l'Église leur témoignait aussi beaucoup de considération, ils furent intégrés dans l'ordre ecclésiastique (tout comme les chanteurs solistes dans les églises des régions orientales le sont actuellement). Leur position privilégiée au sein de l'Église à ses débuts est claire. On peut juger du statut dont ils jouissaient dans la hiérarchie ecclésiastique d'après le Synode de Laodicée (343-381 av. J.-C.) :

- Prêtres.
- Sous-diacres.
- CHANTEURS.
- Ascètes.[7]

Certes les chanteurs n'atteindraient pas le niveau du clergé, mais ils formèrent un groupe distinct et important. Ce statut se manifeste plus avant dans le canon XV du Synode de Laodicée, qui n'autorisait que les *psaltai* (« chanteurs ») à prendre part aux services : « *Les seuls à pouvoir chanter dans l'Église seront les chanteurs canoniques, qui montent dans l'ambon et chantent à partir d'un livre.* »[8] Ce décret n'a pas empêché l'assemblée de participer par des réponses en

commun, telles que *Amen, Et avec votre esprit, Le Seigneur ait pitié de nous*, ainsi que d'autres, qui ont toujours fait partie de la tradition.

Au cours de cette séparation progressive entre chœur assemblée, le premier finit par obtenir dans l'église son propre lieu, près du Sanctuaire (où se situe l'autel). On se mit à utiliser le terme *chôros*, dans la liturgie, pour désigner une certaine activité cléricale ; avec le temps, le terme devint synonyme de *kleros*. [9]

NOTACIÓN DEL CANTO BIZANTINO
basado en las clases impartidas por el P. Pierre Malin y el Archimandrita Ignacio Samarin; recopilado por P. Antonio

Escala

Las notas musicales utilizadas en el canto bizantino son las siguientes:

	Notas							
Origen	Νη	Πα	Βασ	Γα	Δα	Κε	Ζα	Νη'
Clave	Ν	Π	Β	Γ	Δ	Κ	Ζ	Ν'
Materia	Δ	Ε	Σ	Φ	Α	Ψ	Ω	Υ
Correspondencia	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do

Signos musicales

Los principales signos musicales son los siguientes:

Signos simples		"Taux" / "Icon"		La nota se mantiene en la misma afinación (no sube ni baja)	
—	Μήλον / Oligon	Sube 1 nota	↗	Ἀνάστροφος / Anastrofos	Baja 1 nota
↘	Πλάγιον / Plagion	Sube 1 nota con ornamentación (respeto de modo etc.)	↘	Ἐλάσσον / Elasson	Baja 2 notas de un solo salto
⊕	Κεφάλαιον / Kefalainon	Sube 1 nota con glissando	⊕	Ἰσοπέδη / Isopedhi	Baja 2 notas (una por una)
			⊖	Χρομή / Chroni	Baja 4 notas de un solo salto

Byzantin Chant notation

CHANT BYZANTIN

Aborder le chant byzantin nous plonge inévitablement dans le Moyen-Orient des premiers siècles après Jésus-Christ et nous renvoie à l'Église orthodoxe, qui a maintenu jusqu'aujourd'hui les traditions (tout comme l'Église catholique romaine a fait perdurer le chant grégorien). Il s'agit exclusivement de musique sacrée, chantée le plus souvent à l'unisson, et interprétée par le *psaltis* (chanteur) ou par le chœur

(généralement masculin), sans accompagnement musical. Au XIX^e siècle, sous l'influence occidentale, une sorte de bourdonnement, l'*isocratima*, s'est rajoutée à la mélodie principale : un groupe de chanteurs qui assurent le *íson* ou note pédale, servant d'appui à la monodie.

Au sens strict, la musique byzantine se définit comme le chant sacré des églises chrétiennes de rite orthodoxe. Cette tradition, qui s'observe dans l'ensemble du monde grécophone, était florissante à Byzance depuis la fondation de sa capitale Constantinople, en 330 av. J.-C., et jusqu'à sa chute en 1453. La diversité de ses origines est indéniable : alliant la musique juive et des méthodes artistiques et techniques du temps de la Grèce antique, elle s'inspire par ailleurs de la musique vocale monophonique qui évolua dans les premières cités chrétiennes d'Alexandrie, Antioche et Éphèse.[10]

Sa période de gloire débuta au milieu du V^e siècle à Constantinople, Jérusalem, Alexandrie et Antioche. Jusqu'au XI^e siècle, presque tous les textes des hymnes étaient écrits par des poètes musicaux : Saint Romain le Mélodiste (V^e et VI^e s.), Sophrone de Jérusalem (638), Saint André de Crète (v. 660-740), Saint Côme de Jérusalem et Saint Jean de Damas (VII^e et VIII^e s.), à qui la tradition attribue la création d'un système à huit tons (gammes mélodiques) et, partant, l'organisation des hymnes figurant dans ce système.[11]

Au long des siècles suivants, la musique s'épanouit tout en restant fidèle aux modèles établis à son stade initial, en particulier au caractère indiqué par les tons d'un hymne dans sa composition originale. La notation évolua elle aussi, pour englober une série de signes qui indiquent en détail les intervalles ascendants et descendants de la mélodie. Telle un texte, la musique se lit en lignes, contrairement à la notation occidentale où les portées indiquent les notes à des hauteurs différentes.

Au cours des X^e et XI^e siècles, grâce à des éléments de musique turque (notamment le ton 6) introduits par des moines, les chants gagnèrent en mysticisme. Plus tard, au XII^e siècle, les mélodies furent composées dans un style plus strict et plus rigide, sous forme syllabique (une syllabe par note). Elles devinrent plus élaborées et plus complexes entre le XIII^e et le XV^e siècles, adoptant un style mélismatique (où une syllabe se prononce sur plusieurs notes successives). Le compositeur Johannes Kukuzeles, novateur dans le développement de la musique byzantine, est une figure marquante de son époque.

La forme mélodique mélismatique fut adoptée de façon définitive, et acquit un aspect de plus en plus improvisé. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, le répertoire d'origine des manuscrits médiévaux fut remplacé petit à petit par des compositions plus récentes, et le système modal premier subit d'importantes transformations. À chaque modification, la notation perdait en lisibilité ; aussi engendra-t-elle, par réaction, l'idée de réforme scripturale.

Grégoire de Crète (mort en 1816) fut le premier à l'essayer ; ses efforts furent prolongés par son disciple Chrisanthos (1770-1846 environ), qui introduisit plusieurs concepts de la musique occidentale et dut s'exiler à cause de ses ennuis. Plus tard, de retour à Constantinople, il réforma l'enseignement et la notation musicale ; son travail, ainsi que ceux de Grégoire le Protopsalte et de Chourmouzios l'Archiviste, est encore valable aujourd'hui.[12]

Tropario de la Ascensión

Tono 4

Ascendite con gloria, oh Cristo Dios nuestro, y alegrate a tus discípulos con la promesa del Espíritu Santo, confirmándoles con tu bendición que eres el Hijo de Dios, el Salvador del mundo.

Moderato. $\text{♩} = 104$ aprox.

Ascendite con gloria, oh Cristo Dios
nuestro, y alegrate a tus discípulos con la
promesa del Espíritu Santo, confir-
mándoles con tu bendición que eres el

Ascension Tropario

L'ÉCRITURE BYZANTINE

Il s'agit d'un langage qui a trait à la notation musicale et qui puise ses racines dans le Moyen-Orient et la Grèce du V^e siècle. Il sert d'écriture au chant byzantin et, tel un texte, se lit de façon linéaire.

Son histoire s'est déroulée de pair avec le développement de l'écriture grecque, depuis l'apparition au VI^e siècle dans des passages de la Bible de signes prosodiques (accents et autres symboles utiles à la lecture introduits par les grammairiens pour indiquer, notamment, l'intonation à prendre). À cette époque, les textes étaient seulement dits, puis des lectures chantées apportèrent plus de solennité lors des occasions festives. Au fil des siècles, les indications pour l'interprétation du chant gagnèrent en complexité, ce qui entraîna une évolution rapide de la notation jusqu'à sa

structuration au XIX^e siècle.

L'APPARITION DU CHANT BYZANTIN DANS LA MUSIQUE CONTEMPORAINE

Des compositeurs du XX^e siècle, tels que Sir John Tavener (dans son fameux *Chant pour Athènes*) en Angleterre, Krzysztof Penderecki (dans son très beau *Pieśń Cherubinów* ou *Chanson du chérubin*) en Pologne, Rodión Shchedrín (dans le mystique *Запечатленный ангел* ou *l'Ange Scellé*) et, un peu moins, Stravinsky (dans son *Отче Наш* ou *Notre Père*) et Rachmaninoff (dans le monumental *Всенощное бдение* ou *les Vêpres*) ont utilisé des éléments de musique byzantine.



BIBLIOGRAPHIE

- CONOMOS, Dimitri. "Orthodox Byzantine Music", dans *A companion to the Greek Orthodox Church*. Département de Communication, Archidiocèse grec orthodoxe d'Amérique du Nord et du Sud. New York, 1984.

- UPSON, Stephen H. R. *Historia de la Iglesia. Iglesia Católica Apostólica Ortodoxa Antioquena en México.* México D.F., 1997.
- *La Sagrada Biblia.* Trad. Félix Torres Amat. La Casa de la Biblia Católica. Editorial Reymo S.A. de C.V. Colombia, 2002.
- WELLESZ, Egon. *Música Bizantina.* Editorial Labor S.A. Barcelona, 1930.
- ADAMIS, Mihalis. "La musique byzantine", dans le disque *The Divine Liturgy of St. John Chrysostom. The Greek Byzantine Choir. Lycourgos Angelopoulos, director.* Opus 111.

Javier Martínez-Ramírez est un compositeur et chef de chœur mexicain. Il a étudié l'opéra, ainsi que la direction et la composition chorales à la Faculté de musique de l'*Université Nationale Autonome du Mexique (UNAM)*. Il a également suivi des cours de musique byzantine à l'Église orthodoxe d'Antioche. Il a occupé la première place à la *Première compétition nationale de composition chorale pour enfants* (1999) et la deuxième place à la *Quatrième compétition nationale de composition chorale* (2001). Certaines œuvres de musique chorale ont été publiées par le *Sistema Nacional de Fomento Musical* et par la *Fundación Coral México* pour la quatrième édition du festival *America Cantat*. Il a été directeur de l'*École des Beaux-Arts du chœur de Toluca Choir*, du *Ibero-American University Choir*, du *Chœur de la Cathédrale orthodoxe de Saint George* et de l'*Ensemble vocal masculin OMNES*. Courriel: canonarca@hotmail.com

Traduit de l'anglais par Adriana Machado Estevam (Québec), relu par Jean Payon (Belgique)

- [1] MATTA EL MESKIN: *Consejos para la oración*. Narcea S.A. de Ediciones. Madrid.
- [2] CONOMOS, Dimitri: "Orthodox Byzantine Music", dans *A companion to the Greek Orthodox Church*. Département de communication, Archidiocèse grecque orthodoxe d'Amérique du Nord et du Sud. New York, 1984, p. 108.
- [3] *La Sainte Bible*. Société biblique canadienne, 1997.
- [4] UPSON, Stephen H. R.: *Historia de la Iglesia*. Iglesia Católica Apostólica Ortodoxa Antioquena en México. México D.F., 1997, p. 150.
- [5] UPSON, Stephen H. R., *op. cit.*, p. 151.
- [6] CONOMOS, Dimitri: *op. cit.*, p. 109.
- [7] UPSON, Stephen H. R., *op. cit.*, p. 155-156.
- [8] *N.d.T.* : notre traduction de « *No others shall sing in the Church, save only the canonical singers, who go up into the ambo and sing from a book* » UPSON, Stephen H. R., *op. cit.*, p. 156.
- [9] CONOMOS, Dimitri: *op. cit.*, p. 109.
- [10] CONOMOS, Dimitri: *op. cit.*, p. 107.
- [11] ADAMIS, Mihalís. "La Musique Byzantine", dans le DVD *The Divine Liturgy of St. John Chrysostom. The Greek Byzantine Choir*. Lycourgos Angelopoulos, director. Opus 111, p. 12.
- [12] WELLESZ, Egon. *Música Bizantina*. Editorial Labor S.A. Barcelona, 1930, p. 88.