

# ENSEMBLE KÉRYLOS

direction : Annie Bélis

Geneviève Bousquet, *mezzo-soprano*  
Brigitte Tessé-Robustelli, *soprano*

Mireille Bélis, *cithare, lyre, kroupeza*  
Marie-Hélène Thuillier, *cithare*  
Benoît Tessé, *cithare, tympanon,*  
*kroupeza*

*avec la participation de*

Jérôme Corréas, *baryton-basse*  
Sylvie Tournon, *aulos traversier*  
David Bastianelli, *trompette*

Les instruments utilisés pour le présent enregistrement ont été fabriqués par le luthier Jean-Claude Condi, sur les indications d'Annie Bélis

## Couverture :

Delphes, trésor des Athéniens,  
Hymne à Apollon n°1  
cl. EFA : R 2398.7.

Cliché : Philippe Collet,  
École Française d'Athènes.

# MUSIQUES DE L'ANTIQUITÉ GRECQUE ET ROMAINE

- 1 FANFARE d'appel aux armes.
- 2 EURIPIDE, ORESTE
- 3 EURIPIDE, IPHIGÉNIE À AULIS
- 4-5 HYMNES DELPHIQUES À APOLLON,
  4. ATHËNAIOS, fis d'Athénaios, péan et hyporchème
  5. LIMËNIOS, fils de Thoinos, péan et prosodion
- 6 ANONYMES DE BELLERMANN
- 7 ESCHYLE (?) AJAX (?)
- 8 FRAGMENTS INSTRUMENTAUX DE CONTRAPOLLINOPOLIS
- 9 FRAGMENT D'ORESTIE
- 10 SEIKILOS, CHANSON.
  
- 11-14 MESOMÈDE DE CRÈTE
  11. PRÉLUDE À UNE MUSE
  12. PRÉLUDE À CALLIOPE ET À APOLLON
  13. HYMNE AU SOLEIL
  14. HYMNE À NÉMÉSIS
- 15 HYMNE CHRÉTIENNE D'OXYRHYNCHUS

## PRÉLUDE À ANNIE BÉLIS

Achille éloigné du combat chante les exploits des héros grecs en s'accompagnant de la *phorminx*. Pendant un bref moment de l'*Illiade* il est un aède, poète et chanteur. C'est donc avec Homère qu'il est identifié. On aurait beaucoup étonné un des aèdes qui chantaient la colère d'Achille ou le retour d'Ulysse en lui disant qu'un jour nous lirions ses chants comme on lit le journal. Mais nous avons tort de lire ainsi le poète.

Dans la civilisation grecque, d'Homère à Byzance, la musique occupe une place que l'on osera dire première. Pas de fête publique ou privée, pas de banquet sans la présence de musiciens. La poésie lyrique est une poésie chantée et Sappho figure sur un vase du Musée de Varsovie avec le *barbitos* qui autant que la voix et le calame est son instrument de travail. La tragédie, spectacle public s'il en fut, comporte non seulement des chœurs qui sont chantés, mais des monodies que doivent interpréter les acteurs. Il n'en est pas jusqu'à la guerre qui ne soit accompagnée de musique.

Annie Bélis anime l'ensemble Kérylos qui interprète quinze partitions musicales dans le CD que j'ai l'honneur de présenter au public. Elle a entièrement renouvelé l'interprétation d'une scène célèbre des *Grenouilles* d'Aristophane en montrant qu'Eschyle et Euripide s'affrontent non seulement en tant que poètes, mais en tant que musiciens. Transposons : l'un est traité de vieille barbe qui ne connaît rien en dehors du Cantor de Leipzig, l'autre d'amateur dévergondé de bouzouki ou de rébétiko.

Quinze partitions, à peu près le quart de ce qui nous est parvenu de la musique gréco-romaine, et certainement ce qui nous est parvenu de plus beau : des fragments d'Euripide, peut-être d'Eschyle, les Hymnes à Apollon de Delphes. Mesurons le désastre. Imaginons que des *Noces de Figaro*, n'ait subsisté que le livret de Da Ponte. Mais comparaison imparfaite, car Mozart n'était pas son propre librettiste. Seul Wagner a cru qu'il pouvait être comme Eschyle ou Sophocle, poète et musicien. Cette musique qui évolua comme toutes les formes d'art, qui était jouée tant par des cordes que par des instruments à vent, on doit en arracher les fragments à des pierres, à des papyrus, à des manuscrits qui nous restituent la théorie à défaut de la pratique.

Dans cette entreprise incroyablement difficile, nul n'est plus qualifié qu'Annie Bélis. Pianiste, élève de la grande Yvonne Lefébure, philologue, helléniste complète, interprète des textes théoriques les plus difficiles, elle est devenue, quand l'occasion lui en a été donnée à l'École Française d'Athènes, archéologue. Elle a déchiffré à nouveau, sur les pierres, les Hymnes à Apollon retrouvés à Delphes. Elle a identifié les instruments que montraient les images, tout en sachant que l'image n'est pas la réalité. Elle a parfois fait chanter ces images. Elle a étudié tous les fragments d'instruments de musique qui ont été retrouvés dans les fouilles. Grâce à elle, un jour on pourra entendre jouer de l'aulos, cet instrument à anche, plus proche du hautbois que de la flûte, comme on l'appelle si souvent à tort. Avec le luthier

vosgien Jean-Claude Condi, elle a reconstitué les principaux instruments à cordes et à percussion dont se servaient les Grecs : lyre, cithare, aulos traversier, tympanon, kroupeza.

Ajouterai-je que ce savant, membre du C.N.R.S., a aussi le sens du beau et qu'elle sait le manifester non seulement dans le domaine gréco-romain, mais dans la littérature romanesque ?

Un Kérylos est un alcyon, oiseau de mer, dont parlait Alcman, le poète lyrique archaïque (de Sardes ou de Sparte) qui disait connaître le chant de tous les oiseaux. Mais ce n'est pas seulement à l'Alcyon que fait allusion Annie Bélis en créant l'ensemble Kérylos, voué à l'interprétation de la musique antique. La villa Kérylos, à Beaulieu-sur-mer, est une tentative de reconstruction d'une maison grecque de l'époque classique. Elle fut commandée à l'architecte de l'École Française d'Athènes Pontremoli, par Théodore Reinach, un des plus grands hellénistes du début du siècle, un de ceux qui ont le plus œuvré pour reconstituer ce que fut la musique antique.

Archéologue, Annie Bélis, aidée de Jean-Claude Condi, travaille un peu à la façon du musicologue allemand Harnoncourt, qui n'accepte de jouer Bach que sur des instruments identiques à ceux de l'époque. Mais, prenons-y garde, Annie Bélis sait ce que, peut-être, Théodore Reinach, dans son orgueil d'archéologue, ne savait pas, qu'il n'est pas de reconstitution intégrale, et qu'il est à la gloire de l'interprète, des interprètes, de savoir ce qu'ils sont. C'est à l'écoute d'une œuvre d'art que l'auditeur de ce disque est invité.

(Juillet 1996)

**Pierre VIDAL-NAQUET**

# MUSIQUES DE L'ANTIQUITÉ GRECQUE

## DE LA PIERRE AU SON

Pour la première fois, un disque compact présente au public une restitution rigoureuse de ce qu'étaient les musiques profanes ou religieuses de l'Antiquité grecque et romaine. Fruit d'un double travail scientifique et artistique de longue haleine, il a pour visée principale l'authenticité. Pour ce faire, j'ai scrupuleusement transcrit les partitions antiques, à la note près. De plus, les instruments sont des fac-similés exacts de leurs modèles anciens. De la sorte, ces quinze partitions seront entendues aujourd'hui à l'identique de ce qu'elles furent à l'époque où elles ont été écrites.

D'où proviennent ces partitions ? Comment se présentent-elles ? Par quels moyens sommes-nous en mesure de les lire et de les transcrire, quinze à vingt siècles après leur composition ?

Jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle, on ne connaissait qu'une poignée de partitions grecques, attribuables à Mésomède de Crète, un musicien ami de l'empereur Hadrien, qui nous avaient été transmises par quelques manuscrits médiévaux. Dans la dernière décennie du siècle, deux miracles : c'est d'abord la découverte, près de Smyrne, d'une petite stèle de marbre où est gravée une bouleversante mélodie, connue sous le nom de "chanson de Seikilos". Mais ce fut surtout, pendant la Grande Fouille du sanctuaire de Delphes, l'exhumation des partitions antiques les plus étendues et les plus prestigieuses qui nous soient parvenues de l'Antiquité : les deux grands péans à Apollon pythien, initialement gravés sur le Trésor des Athéniens. Avec eux renaissait la musique grecque antique.

Ce prestigieux patrimoine s'est enrichi depuis. Il compte aujourd'hui plus d'une cinquantaine de partitions, plus ou moins délabrées il est vrai, transmises pour la plupart par des papyrus de l'Égypte hellénistique et romaine, par des inscriptions, en nombre plus réduit, et enfin, par quelques manuscrits médiévaux. Musiques profanes, comme la chanson de Seikilos ou les fragments instrumentaux de Contrapolinopolis ; musiques de tragédies, comme les deux Euripide et la bouleversante "Plainte de Tecmessa", peut-être composée par le grand Eschyle ; musiques religieuses de la plus haute inspiration comme les péans delphiques à Apollon, emplis d'une ferveur et d'une puissance d'évocation qui ne peuvent laisser indifférent. Voilà les témoins de ces musiques dont les Grecs furent si friands.

Encore faut-il les déchiffrer, c'est-à-dire décoder la notation musicale, mélodique et rythmique qu'elles utilisent et qui (est-il besoin de le souligner ?) n'a rien à voir avec la nôtre. D'une effrayante complexité, elle fait usage de lettres de l'alphabet grec surchargées, ou droites, ou retournées, ou couchées, et comporte, en théorie, quelque 1620 signes. Complication supplémentaire mais raisonnable, les Grecs distinguaient deux systèmes de notation mélodique, identiques dans leur fonctionnement mais dotés de deux ensembles de signes différents, l'un pour les parties chantées, l'autre, pour les airs instrumentaux. Ils disposaient également d'une notation rythmique assez simple à première vue, mais précise et

efficace, dont on se servait lorsque l'on ne conservait pas aux syllabes leur durée naturelle ainsi que pour rythmer les airs instrumentaux.

Sans doute nous aurait-il été assez difficile de décoder ces notations sans un providentiel hasard de la transmission des textes : nous disposons en effet d'un traité rédigé vers le milieu du troisième siècle de notre ère par un obscur musicographe, Alypius. Il y donne l'essentiel des tables de notation vocale et instrumentale pour les 18 notes dans les 15 tropes et dans les 3 genres que comporte le système musical antique : il définit chaque note, décrit les deux signes qui lui correspondent avant de donner ces deux signes en fin de ligne.

Toutes les partitions parvenues jusqu'à nous utilisent sans exception cette notation "alypienne" qui resta en usage au moins du quatrième siècle avant jusqu'au quatrième siècle après J.-C. Élément déterminant sans lequel nous resterions encore dans l'embarras devant ces tables de notation comme devant cette cinquantaine de partitions : nous possédons une bonne quinzaine de traités de théoriciens de la musique, ouvrages fort savants ou opuscules didactiques, dont le plus prestigieux est sans doute celui de l'astronome alexandrin Claude Ptolémée. Ainsi connaissons-nous assez bien la structure du système musical particulier de l'Antiquité grecque et pouvons-nous également en suivre l'évolution au fil des siècles.

Néanmoins, le déchiffrement à vue des partitions antiques est un exercice doublement difficile : très souvent, leurs supports (inscriptions et papyrus) ont été abîmés et présentent à l'occasion des lacunes irrémédiables. D'autre part, la complexité du système ne permet pas de lecture directe, même par les érudits modernes qui en maîtrisent les arcanes. Au demeurant, pour travailler leur répertoire, les musiciens de l'Antiquité utilisaient une autre notation, beaucoup plus rudimentaire, par syllabes, qui a servi d'ailleurs à noter l'air de fanfare d'appel aux armes qui ouvre ce disque. La notation savante, elle, était l'apanage de notateurs professionnels, formés spécifiquement, et restait réservée à l'archivage des œuvres : les deux péans delphiques en sont les meilleurs témoins.

Lire les traités musicaux antiques, déchiffrer les partitions est une chose. Mais pour que le public d'aujourd'hui ait accès à ces musiques telles que les contemporains de Platon ou de l'empereur Hadrien les entendaient, il y faut une autre condition : disposer des mêmes instruments. Il n'en existe évidemment plus d'identiques. Il nous fallait donc en fabriquer des répliques aussi exactes que possible -mêmes formes, mêmes dimensions, mêmes matériaux, mêmes accessoires, mêmes techniques de jeu- le tout à retrouver à partir de vestiges mis au jour dans des fouilles, à partir d'indications écrites dans des textes théoriques ou autres, et enfin, en se servant des meilleures représentations figurées (céramique attique, reliefs, mosaïques etc.).

D'où la collaboration, depuis dix ans, avec le luthier vosgien Jean-Claude CONDI, qui a permis de réaliser à ce jour des lyres hepta -et octocordes sur différents modèles, des *cithares*, inspirées des plus belles et des plus précises représentations sur la céramique attique, celles du Peintre de Berlin (vers 480 avant J.-C.), un *aulos* traversier et deux percussions, un large *tympanon* (tambourin) et la curieuse *kroupeza*, actionnée par le pied de l'instrumentiste et fort à la mode à époque romaine. D'autres

instruments (*aulos* double, *cithare* romaine) sont en cours de fabrication.

Mais pour restituer pleinement ce patrimoine musical unique dans l'Antiquité, il ne suffit pas de savoir transcrire ses partitions et reconstruire ses instruments. Il faut encore lire et relire les textes grecs et latins qui parlent, siècle après siècle, de la musique et des musiciens, des goûts fluctuants du public, des évolutions stylistiques imposées par les compositeurs les plus novateurs ou des progrès introduits dans la facture instrumentale. Au terme de ces recherches quelque peu érudites, il s'agit en somme d'être capable de comprendre les œuvres musicales de l'intérieur, comme l'auraient fait les anciens Grecs, -avec leurs critères esthétiques, si différents des nôtres.

Dans l'interprétation des quinze partitions que comporte ce disque compact, tel a été mon souci premier, qui est la condition *sine qua non* d'une authentique restitution musicale. Ainsi les musiciens jouent-ils et chantent-ils toujours à l'unisson, la musique grecque antique s'abstenant de toute polyphonie, sauf la rare exception d'une ligne du Papyrus Michigan 2958, écrite en "paraphonie", qui constitue le plus ancien ensemble de polyphonie (dix siècles avant le premier spécimen noté).

Par ailleurs à chaque œuvre sont rendus sa spécificité et ses contrastes parfois très brutaux, passant du dépouillement le plus élégiaque à la violence la plus débridée, musique et texte ne formant toujours qu'un seul et même ensemble expressif. Dans ces conditions, l'auditeur sera en mesure d'éprouver les mêmes émotions contrastées qui sont le fondement même de l'esthétique grecque, de Platon aux ultimes théoriciens antiques : c'est-à-dire la capacité qu'a une œuvre musicale à provoquer chez celui qui l'écoute des réactions appropriées.

Les musiques antiques qui ont survécu au naufrage des siècles ne sont pas dignes d'intérêt seulement parce qu'elles viennent du fond des âges. Soulignons-le avec force : si on les a jadis écrites sur le papyrus ou sur le marbre, c'est qu'elles étaient alors tenues pour les plus dignes de passer à la postérité. Pour insolites qu'elles puissent nous paraître à l'occasion, écoutons-les pour ce qu'elles sont : des œuvres d'art, parfois de très grand art, dignes d'être restituées dans toute leur diversité et dans toute la richesse de leur texte et de leur ligne mélodique. Les restitutions sont miennes, par étude directe des supports, papyrus et inscriptions. Naturellement, j'ai travaillé également sur les transcriptions proposées antérieurement par d'autres spécialistes, parmi lesquels Théodore REINACH et Egert PÖHLMANN.

Mon vœu le plus cher est de faire aimer, comme je les aime moi-même depuis plus de vingt ans que j'y travaille, ces musiques élégiaques ou solennelles, réservées ou éclatantes, qui peuvent même inspirer le frisson, témoins miraculés de l'art le plus chéri des Grecs : la musique.

**Annie Bélis**

## LES ŒUVRES\*

La plus ancienne musique venue de l'Antiquité est une éclatante **fanfare** de trompette d'appel aux armes. Elle est écrite sur un support inattendu: non pas, comme les autres partitions grecques, sur un papyrus, un manuscrit ou de la pierre, mais sur un vase peint à la fin du VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C., aujourd'hui au Musée d'Eleusis (inv. n° 907). En effet, dans une scène de branle-bas de combat, une Amazone appelle ses compagnes aux armes en sonnant d'une trompette. Autour d'elle sont peintes les 5 syllabes TO TO TE TO TH qui correspondent aux cinq notes de la fanfare (DO, DO, SOL, DO, MI). La notation syllabique en question, très simple, servait à solfier, à la différence des notations savantes, qui étaient destinées à l'archivage des œuvres musicales.

Des papyrus servant au cartonnage de momies nous ont transmis toutes deux des fragments de tragédies d'Euripide, salué par toute l'Antiquité grecque et romaine comme un compositeur de génie. Son **Oreste** a été joué à Athènes en 408 avant J.-C. mais le papyrus qui porte les vers 339 et suivants de cette tragédie lui est postérieur de deux siècles. Il provient d'Hermoupolis Magna, en Egypte, et se trouve aujourd'hui à la Nationalbibliothek de Vienne. Il s'agit d'une partie de l'antistrophe chantée par le chœur des femmes d'Argos, ce qui autorise à reprendre la musique sur le passage précédent, construit à l'identique, mais sur d'autres paroles, appelé "strophe". Le texte évoque de la façon la plus déchirante la malédiction du sang qui pèse sur les Atrides, au moment où l'on s'apprête à juger Oreste pour le meurtre de sa mère Clytemnestre. Les femmes supplient les terribles Euménides ("Je gémis, je gémis") sur le sort qui accable Oreste. Pathétique, très intense, construite sur d'admirables chromatismes qu'expose l'**aulos** traversier, la partition épouse un texte poignant, interrompu par des coups de percussion notés dans la partition antique, comme pour scander les coups du destin, ainsi que par trois séries de deux notes à la **cithare**, dans les passages où l'agitation vient à son comble. L'**aulos** traversier expose le thème, puis double les voix.

Identifié en 1974, le papyrus n° 510 de l'Université de Leyde est en piètre état, mais on a pu y reconnaître les vers 783 à 796 de la dernière tragédie, posthume, du même Euripide : **Iphigénie à Aulis**, qui fut donnée pour la première fois à Athènes lors des Grandes Dionysies de 405 avant J.-C., un an après la mort du compositeur. C'est son fils, Euripide le Jeune, qui la fit jouer. Notre extrait se situe au deuxième **stasimon** de la pièce. Le chœur des femmes d'Aulis anticipe sur l'avenir qui verra l'arrivée des guerriers grecs en Troade où ils sèmeront la ruine, le meurtre et la désolation. Par un étrange retournement, ces femmes se lamentent sur le sort qui sera réservé aux femmes de leurs ennemis. Que jamais, disent-elles en substance, pareil malheur ne leur survienne, à elles et à leurs enfants : l'arrachement à la terre de leur patrie (Euripide, pour mieux suggérer cet arrachement, a placé un silence au milieu du mot **pat-rias**). En raison du délabrement du papyrus, les lacunes musicales restent considérables. Le texte de ces lacunes nous ayant été transmis par des manuscrits, je l'ai fait déclamer

sans restituer de musique, dans une récitation qui tient à la fois de la scansion et de la lamentation musicale. La prononciation, comme pour l'œuvre précédente, est celle de la fin du Ve siècle avant notre ère.

Les deux grands **Hymnes à Apollon** sont les partitions les plus prestigieuses et les plus étendues que l'Antiquité nous ait léguées. Il s'agit d'inscriptions gravées en 128 avant J.-C. sur la face Sud du Trésor des Athéniens de Delphes. Elles ont été découvertes à partir du 3 juin 1893 lors de la Grande Fouille menée par l'École Française d'Athènes. En Septembre 1992, lors des cérémonies marquant le centenaire de la Grande fouille, l'Ensemble KÉRYLOS a eu le privilège de les faire entendre dans le théâtre antique de Delphes, sur les lieux mêmes où ils avaient été composés et chantés.

La première ligne des inscriptions en donne l'intitulé exact et le nom de leurs compositeurs. Le premier, qui comportait quatre strophes à l'origine, mais dont la dernière est trop mutilée pour être entendue, est un "péan et hyporchème en l'honneur du dieu [Apollon], composé par Athénaios, [fils d'Athénaios]", qui était chanteur. Le second a été composé par un cithariste, Liménios, fils de Thoinos, appartenant lui aussi à une dynastie de musiciens et lui aussi membre d'une puissante corporation d'artistes professionnels, les Technites dionysiaques. C'est une œuvre de grande envergure (dix strophes) qui se conclut par un final triomphal à deux temps, appelé *prosodion*. Composés l'un et l'autre pour des festivités grandioses, les deux hymnes ont pourtant chacun leur spécificité. Le premier, très chromatissant, d'une grande beauté mélodique, est écrit en notation vocale : il est donc chanté **a cappella**. Le second, écrit en notation instrumentale surmontant le texte poétique, est interprété par un chœur d'hommes accompagné à l'unisson par des *cithares*. Pièce "vedette" de ce disque, il porte la marque spectaculaire des contrastes violents et abrupts qu'appréciaient les Grecs dans une œuvre musicale d'une certaine ampleur, la mélodie se conformant strictement au sens du texte : on passe de l'élégante simplicité à l'extrême violence, selon qu'on évoque, par exemple, la rayonnante beauté d'Apollon ou sa lutte à mort contre le monstre issu des entrailles de sa mère la Terre, qui lui dispute son sanctuaire. Imitative avant tout, la musique de Liménios, à l'instar de toute la musique antique, ne manque pas de suggérer les sifflements aigus du serpent, l'angoisse du dieu ou des hommes face au monstre ou aux Galates venus pour dévaster le sanctuaire. Comme l'exige le péan, les deux œuvres sont écrites dans un strict cinq temps, dont la pulsation est marquée, lorsque le texte atteint sa pleine intensité dramatique, par le battement du *tympanon*. On notera le  *crescendo*  terrifiant, qui dans la strophe 4 du deuxième hymne, accompagne le cri par lequel Zeus salue ses fils : "Paian, iè paian", cri sorti des profondeurs du rocher de l'Acropole.

Les inscriptions, conservées aujourd'hui au Musée de Delphes, comportent des lacunes parfois importantes. J'ai proposé des suppléments musicaux qui respectent de la façon la plus rigoureuse les lois contraignantes qui régissaient la composition musicale à cette époque et ses relations avec l'accentuation du texte.

En règle générale, les savants théoriciens de la musique antique dédaignaient totalement la notation musicale. S'ils en parlent, c'est surtout pour la critiquer et pour l'exclure de la "science de

l'harmonique". En revanche, les musicographes mineurs s'en sont modérément servi dans leurs opusculs, sans pourtant jamais y donner la moindre citation empruntée à une œuvre de compositeurs. Toutefois, on trouve dans un petit traité anonyme antérieur au V<sup>e</sup> siècle de notre ère, connu sous le titre d'**Anonymes de Bellermann** (du nom de son premier éditeur), une curieuse page de musique en notation instrumentale rythmée : sept courtes partitions, "à quatre, à six, à onze, à douze et à dix-huit signes", précise le texte. Il s'agit à la fois d'exercices de notation et d'exercices pour *cithare* seule. Ce sont des manuscrits qui nous ont transmis ce traité et cette partition atypique, au milieu de laquelle surgit une mélodie d'une grande douceur, qui contraste avec les exercices plus énergiques qui l'entourent.

Avec la bouleversante "**Plainte de Tecmessa**", on touche à l'un des sommets de l'art mélodique et poétique des Grecs. Le papyrus qui nous a conservé ce fragment vocal d'une tragédie perdue date du deuxième siècle de notre ère. Seule sa partie centrale est intacte, malheureusement : les débuts et les fins de ligne sont, à moins d'une trouvaille providentielle, irrémédiablement perdus. Malgré tout, il y a là la marque d'un poète et compositeur de génie, inspiré par la douleur d'une femme, Tecmessa, placée soudain devant le corps sans vie de celui qu'elle aimait et qui vient de se suicider, Ajax. Le texte et la ligne mélodique sont à l'image de la souffrance hallucinée de la jeune femme : elle ne parvient plus à former des phrases structurées, elle ne peut prononcer le nom d'Ajax qu'au prix d'un effort insoutenable, dans une prodigieuse montée à l'aigu, tandis qu'elle tient dans la main le couteau par lequel Ajax s'est tué. Elle maudit Ulysse, qu'elle accuse, et termine sa plainte *mezzo voce*, dans une tessiture médiane, tandis qu'elle découvre le sang de son amant qui imprègne la terre. Devant tant de beauté, je suis tentée d'attribuer cette partition à l'**Ajax** d'Eschyle, comme l'avait jadis proposé Théodore Reinach.

**Les fragments instrumentaux de Contrapollinopolis**, transmis par le même papyrus, sont d'un tout autre caractère. Il s'agit d'un duo de *cithare* très allant, en notation instrumentale accompagnée de signes rythmiques et d'indications d'attaques, dont les érudits débattent toujours. Des silences couvrent jusqu'à quatre temps, que j'ai choisi de marquer par des coups de *tympanon* et de *kroupeza*. L'**extrait de tragédie** transmis par un papyrus trouvé à Karanis en Égypte (aujourd'hui à l'Université d'Ann Arbor au Michigan) a été écrit entre 171 et 175. Un chœur — ici un soliste — s'adresse à un personnage, sans doute Egiste, nommé à la fin du passage, qu'il interpelle, tantôt avec passion ("toi que nous aimons tant"), tantôt avec véhémence ("dis-nous, dis-nous..." ou "apprends-nous, apprend-nous...").

Mais l'intérêt majeur de cette partition est ailleurs : ce qui en fait un document exceptionnel, c'est qu'il comporte un passage où ligne mélodique et ligne instrumentale se dissocient ; en un mot, dix siècles avant le premier exemple jusqu'alors connu, ce papyrus fournit le plus ancien spécimen d'hétérophonie, que les théoriciens grecs appelaient la "paraphonie". Ce n'est ni un accompagnement instrumental au sens moderne du mot, ni de l'harmonie. Son but et son effet est de briser passagèrement l'homogénéité de l'unisson, en multipliant les disparités mélodiques et rythmiques de deux lignes musicales

juxtaposées, à la fois solidaires et indépendantes. Un élève d'Aristote dit qu'on éprouve, lors du retour à l'unisson, un plaisir qui vient compenser le **chagrin** ressenti à l'écoute des notes, concomitantes mais distinctes, de la paraphonie.

La **Chanson de Seikilos** tient une place à part dans la musique antique. Ce n'est ni un extrait de tragédie, ni une grande pièce d'apparat, ni un exercice de style musical, mais bien une petite mélodie toute simple, œuvre d'un certain Seikilos (un Sicilien ?) qui désira qu'elle fût gravée sur sa stèle funéraire, vers 150 après J.-C. Elle est précédée d'une courte épigramme (dont je récite le texte grec et donne la traduction) et suivie de son nom, bizarrement incomplet, SEIKILOS EUTER, qui peut se comprendre de deux façons : "Seikilos, fils d'Euter(pe)" ou encore "Seikilos à Euter(pe)", la Muse, et enfin le verbe, au présent, ZH, "il est vivant". Découverte en Asie Mineure, cette petite stèle de marbre a disparu en septembre 1923 lors de l'incendie qui détruisa Smyrne, pour ne réapparaître qu'en 1957, date à laquelle le Musée National de Copenhague en fit l'acquisition. La notation musicale est vocale et rythmique.

Nous possédons quatre œuvres citharodiques (pour voix et instruments à cordes) du compositeur **Mésomède de Crète**, grâce à des manuscrits dont le plus ancien date du XIII<sup>e</sup> siècle et dont le premier déchiffrement est dû à Vincenzo Galilei, le père de l'astronome bien connu, qui les édita en 1581 à Florence.

Nous savons par des historiens grecs et latins que Mésomède, crétois d'origine, fit carrière à Rome, comme tant de musiciens grecs de son temps. Il devient l'ami de l'empereur Hadrien, qui fit de lui son "rhapsode et compositeur" attiré et rétribué comme tel (117-138 après J.-C.). Par la suite, l'empereur Antonin le Pieux fit également appel à ses talents, mais décida de réduire son salaire parce que, nous disent les historiens, il le trouvait trop paresseux. Sa célébrité fut considérable : en 213 après J.-C., Caracalla fit rechercher son tombeau et, ne le trouvant pas, lui fit élever un cénotaphe, en hommage à son œuvre de compositeur et de citharède. La caractéristique de sa poésie est la recherche du mot savant ou rare, de la tournure difficile, selon le goût du temps. De son œuvre musicale, seules subsistent les quatre pièces présentées ici. Les deux premières, très brèves par définition, puisque ce ne sont que des préludes, en appellent d'abord à une première **Muse** puis, faute peut-être d'avoir trouvé l'inspiration sollicitée, à **Calliope** et à **Apollon**. D'un point de vue théorique, ces pièces présentent un réel intérêt pour l'histoire de la musique : Mésomède y fait usage d'un système qu'on a qualifié de "néo-chromatique", une innovation au goût des Romains, qui renoue pourtant avec une très ancienne tradition grecque. Suivent deux hymnes d'une certaine ampleur, bien différenciés l'un de l'autre du point de vue de l'expressivité.

Dans l'**Hymne au Soleil**, œuvre bien construite, équilibrée et tournée vers la juste mesure, Mésomède évoque l'apparition du "père de l'Aurore aux paupières de neige", tandis que dans l'Olympe danse le chœur des étoiles qu'accompagne la lyre du dieu rayonnant. L'œuvre est précédée d'un très beau texte poétique, sans musique.

D'emblée marqué par la terreur qu'inspire la déesse de la Vengeance, l'**Hymne à Némésis**, fille de

Justice, appartient à ces œuvres antiques dont les partis pris esthétiques vont à l'encontre de nos habitudes. La musique en est aussi implacable que le sont le texte poétique et l'effrayante divinité qu'ils célèbrent. Par les moyens musicaux qu'il met en œuvre (**tempo** soutenu, montées incessantes sur des fa dièses destinés à inspirer un frisson de terreur sacrée), Mésomède de Crète ne laisse guère de répit à son auditeur, sauf dans le passage central, exécuté plus modérément, où il célèbre la divinité lumineuse et aérienne de Némésis. Mais auparavant, il a évoqué la dureté et la foudroyante action de la déesse qui frappe impromptu les mortels, et la pièce se termine par l'explosion de sa colère face à l'orgueil des humains qu'elle vient (ce sont les derniers mots du poème) "précipiter dans le Tartare".

En puissant contraste avec cette célébration quelque peu barbare d'une divinité païenne, l'**Hymne chrétienne d'Oxyrhynchus** est, tant du point de vue de l'histoire des religions que du point de vue de l'histoire de la musique, une partition encore unique en son genre. Œuvre d'un compositeur dont nous ignorons le nom, elle est en effet l'un des ultimes témoins d'une tradition qui finit (celle de la musique grecque antique) et le premier d'une tradition qui commence, celle de la musique sacrée. Sa notation musicale est encore celle de l'Antiquité "païenne", en usage depuis sept à huit siècles.

Son texte et sa mélodie, tous deux d'une grande beauté, annoncent pourtant déjà la musique grégorienne, où culmine la célébration, marquante en ces premiers temps chrétiens, du "Père, du Fils et du Saint-Esprit". Trouvé à Oxyrhynchus, en Egypte, le papyrus (incomplet) est datable de la fin du III<sup>e</sup> siècle. L'Hymne est exécutée en **tutti**, voix et instruments placés dans la nef de l'église, afin de suggérer le sentiment de la foule de fidèles réunis par le chant. On notera le retour des **amen**, dont les deux derniers constituent la fin de l'hymne.

**Annie Bélis**

*\* Les œuvres se succèdent dans l'ordre chronologique de leur date de composition, lorsqu'elle est connue, et, à défaut, conformément à la date du support qui les a transmises. C'est pourquoi la "Plainte de Tecmessa", attribuable pourtant à Eschyle, se situe parmi les œuvres du deuxième siècle après J.-C., date du papyrus de Berlin. Les Anonymes de Bellermann font exception à cette règle : ils constituent une sorte d'intermède instrumental, parmi les œuvres de plus grande ampleur qui l'entourent.*

# Les sources

1 **FANFARE** d'appel aux armes  
Épinétron n° 907 du Musée d'Éleusis. Peintre de Sappho, début du V<sup>e</sup> siècle avant J.-C.

2 **EURIPIDE, ORESTE**  
(408 avant J.-C.) : strophe et antistrophe, v. 322-328 et 339-344. Papyrus Wien G 2315, dit "de l'Archiduc Rainier", Österreichische Nationalbibliothek de Vienne, fin du III<sup>e</sup> siècle avant J.-C. Voix, *aulos* traversier, *cithare* et *kroupeza*.

3 **EURIPIDE, IPHIGÉNIE Á AULIS**  
(405 avant J.-C.) v. 783-796. Papyrus n° 510 de l'Université de Leyde milieu du III<sup>e</sup> siècle avant J.-C. Voix de femmes et lyres.

4 / 5 **HYMNES DELPHIQUES Á APOLLON**  
Inscriptions de la face Sud du Trésor des Athéniens à Delphes, aujourd'hui au Musée de Delphes, 128 avant J.-C.

4. ATHÈNAIOS, fils d'Athénaïos : PÉAN ET (HYPORCHÈME) EN L'HONNEUR DU DIEU, en 3 strophes. Chœur d'hommes et *tympanon*.

5. LIMÉNIOS, fils de Thoïnos : PÉAN ET PROSODION EN L'HONNEUR DU DIEU, en 9 strophes et un final. Chœur d'hommes, *cithares* et *tympanon*.

6 **ANONYMES DE BELLERMANN**  
Exercices instrumentaux extraits d'un traité anonyme du IV<sup>e</sup> siècle après J.-C. (?). Manuscrits divers du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle. *Cithare* solo.

7 **ESCHYLE (?), AJAX (?)**  
Plainte de Tecmessa. Papyrus de Berlin n° 6870, lignes 16-23, vers 160 après J.-C. Solo vocal.

**8 FRAGMENTS INSTRUMENTAUX DE CONTRAPOLLINOPOLIS**

Papyrus de Berlin n° 6870, lignes 13-15, vers 160 après J.-C.  
*Cithare, kroupeza et tympanon.*

**9 FRAGMENT D'ORESTIE**

Papyrus Michigan n° 2958, 170/175 après J.-C. Baryton-basse et *cithares*.

**10 SEIKILOS, CHANSON**

Inscription du I<sup>er</sup> siècle après J.-C., stèle funéraire en marbre,  
Nationalmuseet de Copenhague, inv. n° 14 897. Voix et *cithare*.

**11 / 14**

**MESOMÈDE DE CRÈTE**

Compositeur de l'empereur Hadrien (117-138 après J.-C.).  
Manuscrits divers du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle.

11. PRÉLUDE À UNE MUSE (voix seule et lyre)
12. PRÉLUDE À CALLIOPE ET À APOLLON (voix seule et lyre)
13. HYMNE AU SOLEIL (voix et *cithares*)
14. HYMNE À NÉMÉSIS (voix et *cithares*)

**15 HYMNE CHRÉTIENNE D'OXYRHYNCHUS**

Papyrus Oxyrhynchus n°15.1786, Ashmolean Museum d'Oxford,  
fin du III<sup>e</sup> siècle après J.-C. Chœur d'hommes, voix de femmes cithares

## HYMNE DELPHIQUE N° 1

“Péan et hyporchème en l’honneur du dieu qu’a composés Athénaïos”.

### Strophe 1

(Ecoutez), vous qui avez reçu en partage l’Hélicon aux bois profonds, filles aux beaux bras de Zeus retentissant, accourez pour charmer de vos chants Phoïbos à la chevelure d’or, qui, sur la double crête de cette roche parnassienne, accompagné des nobles Delphiennes, s’achemine vers les ruisseaux de Castalie aux belles eaux, sur le promontoire de Delphes, - le faite prophétique !

### Strophe 2

Voici l’Attique, la glorieuse, la grande cité qui, grâce aux prières de la guerrière Tritonide, habite un sol à l’abri de toute atteinte. Et, sur les saints autels. Héphaïstos consume les cuisses des jeunes taureaux ; et, pendant que vers l’Olympe s’élève la vapeur d’Arabie, le clair lotus au son frémissant fait entendre son chant aux phrasés changeants, et la cithare d’or, de sa belle voix, répond à la voix des hymnes.

### Strophe 3

Et tout entier, l’essaim des Technites, qui a reçu l’Attique en partage, célèbre sur la cithare le fils glorieux du grand (Zeus) (.....) (loi qui), auprès de cette montagne couronnée de neige, révèle à tous les mortels d’immortels (oracles) (.....) . (Ils disent) comment tu conquis le trépid prophétique (...) que gardait le serpent lorsque de (tes traits, tu transperças) le monstre sinueux aux changeants replis, et (comment) il (expira) en poussant d’effroyables sifflements (.....) ; (ils disent comment) la horde des Galaïes, dans son impiété, voulut franchir (le seuil de ton sanctuaire.....).

## HYMNE DELPHIQUE N° 2

“Péan et prosodion en l’honneur du dieu, qu’a composés Limènios, fils de Thoinos”

### Strophe 1

Venez sur cette pente qui regarde au loin, cette pente du Parnasse à la double cime, et donnez le signal de (nos) hymnes, ô Piérides qui habitez les roches enneigées de l’Hélicon, et chantez le Pythien à la chevelure d’or, le dieu qui frappe au loin, le dieu de la lyre, Phoïbos, qu’enfanta Létô la bienheureuse auprès du (lac) illustre, en touchant de ses mains le (rameau) du glauque olivier aux nombreuses pousses.

### Strophe 2

“Et tout entière se réjouit la voûte du ciel (.....), et l’éther retenait dans une accalmie la course (des tourbillons) (.....) ; et Nérée lui aussi suspendait le gonflement de ses flots aux sourds grondements, et, à son tour, le vaste Océan fit de même, lui qui de ses bras humides encercle le pourtour de la terre.”

### **Strophe 3**

Alors, quittant l'île du Cynthe, (le Dieu) s'en fut vers la terre qui connut la première des moissons vers la noble Attique, près de la (colline) de la Tritonide.

### **Strophe 4**

Et le lotos de Libye, versant son souffle mélodieux, fit entendre sa douce voix en se mêlant aux airs variés (de la cithare), et en même temps, la voix qui hante le roc cria (Péan, iè Péan !).

### **Strophe 5**

Et il se réjouit : confidant de la pensée (de son père), il (reconnut) l'immortel (.....) ; et c'est pourquoi, depuis lors, nous invoquons Péan, nous, le peuple autochtone et la grande, la sainte (troupe) de Bacchus frappée de son thyrsos, qui habite la cité de Kékrops.

### **Strophe 6**

Mais, toi qui possèdes le trépied oraculaire, monte vers (cette) crête du Parnasse où marchent les dieux, cette crête propice à l'inspiration.

### **Strophe 7**

"Et là, ayant entrelacé tes boucles (couleur de vin) d'un rameau de laurier, tu traînais de ta main immortelle d'énormes (quartiers de pierre), Seigneur, (quand tu te vis en face de la monstrueuse) fille de la Terre.

### **Strophe 8**

"Mais, (fils de) Létos, [dieu] (à l'aimable regard),.... et tu transperças de tes flèches la (farouche) enfant de la Terre (....) ; et elle fut saisie du désir de sa mère (....) ; tu massacras la bête (....), poussant un sifflement (....)".

### **Strophe 9**

(....) tu veillais (auprès de l'ombilic) de la Terre, quand la horde barbare, pour avoir voulu piller ton sanctuaire (...), périt dans la tourmente de neige (...).

### **Prosodion**

(Mais, ô Phoibos), préserve (la cité) de Pallas qu'érigèrent les dieux, (...) et toi, déesse des arcs, maîtresse des (chiens) de la Crête, (et toi), vénérable (Létos), et (veille) que nulle atteinte ne soit portée aux habitants de Delphes, non plus qu'à leurs maisonnées et à leurs demeures, et soyez propices aux serviteurs de Bacchos, qui (...), et accroissez la puissance que les Romains ont conquise par le fer, rendez-la éternellement jeune, florissante, et qu'elle aille de victoire en victoire !

## Les interprètes

### L'ENSEMBLE KÉRYLOS

Depuis sa création en 1991, l'Ensemble KÉRYLOS se consacre aux musiques vocales et instrumentales, profanes et religieuses, de l'Antiquité grecque et romaine. Il emprunte son nom au terme poétique par lequel les Grecs désignaient l'oiseau fabuleux Alcyon et à la villa "hellénistique" construite par l'archéologue français Théodore Reinach, pionnier des études sur la musique antique.

L'Ensemble KÉRYLOS s'est fait connaître en France et à l'étranger par des concerts dont le plus prestigieux a été donné dans le théâtre antique de Delphes, en septembre 1992, lors des cérémonies qui ont marqué le centenaire de la Grande Fouille par l'École Française d'Athènes.





Pour le présent enregistrement le chœur de l'Ensemble Kérylos  
est composé de :

Olivier BARD, Jean-Luc BAUD, Léo COHEN, Cédric COOK, Didier DERSON, Dominique DUBOST,  
Marc PIERSON, Sébastien PACI, Patrick RACHULA, Patrice RADDE

## ANNIE BÉLIS

Chercheur au C.N.R.S., Annie BÉLIS travaille sur la musique grecque antique depuis une vingtaine d'années, à laquelle elle a consacré une cinquantaine d'articles dans des revues scientifiques de haut niveau et deux ouvrages théoriques. Musicienne de formation, elle a été l'élève de la grande pianiste Yvonne Lefébure. Philologue et archéologue, agrégée de Lettres Classiques, Docteur ès Lettres, elle est ancienne élève de l'École Normale Supérieure et ancien membre de l'École Française d'Athènes. Elle enseigne la musique antique à la Sorbonne (École Pratique des Hautes Études).



## PRELUDE TO ANNIE BÉLIS

Achilles faraway from battle sings of the Greek heroes' exploits, accompanying himself on the *phorminx*. For a while in the *Iliad*, he is a bard, a poet and a singer. He is hence identified with Homer. One of the bards who sang of Achilles' wrath or Ulysses' return would have been amazed if he had known that one day we would read his songs as one reads a newspaper. But we are wrong to read the poet in this manner.

In Greek civilization, from Homer to Byzantium, music occupied a place we shall dare to label forefront. No feast, public or private, no banquet without musicians. Lyric poetry is sung poetry and Sappho appears on a vase in Warsaw Museum with the barbitos which is her tool as much as the voice and the calames. Tragedy, public entertainment par excellence, includes not only sung choruses, but also monodies the actors must perform. Even war is accompanied by music.

Annie Bélis leads the ensemble Kérylos, interpreting fifteen musical scores in the CD which I have the great honour to present to the public. She entirely renewed the rendition of a famous scene of the Frogs by Aristophanes in proving that Aeschylus and Euripides fight as poets, but also as musicians. Let us transpose: the first is called an old fogey who knows nothing but the Cantor of Leipzig, the other a wild lover of bouzouki or rebetiko.

Fifteen scores, more or less a quarter of the Graeco-Roman music that has come down to us, and most likely the finest fragments : fragments of Euripides, maybe of Aeschylus, the hymns to Apollo of Delphi. Let us assess the disaster. Suppose that of *Le Nozze di Figaro* only the libretto by Da Ponte were extant. But the comparison is awkward, since Mozart was not his own librettist. Wagner alone thought that he could be, like Aeschylus or Sophocles, poet and musician. This music which evolved like any form of art, played as much on the strings than on the winds, we are bound to wring its fragments out of stones, of papyri, of manuscripts restoring to us theory, for lack of praxis.

In this amazingly difficult venture, nobody is more qualified than Annie Bélis. Pianist, student of the great Yvonne Lefébure, philologist, complete hellenist, interpreter of the most arduous theoretical texts, she became, when she got the opportunity in the French School of Archaeology in Athens, an archaeologist. She deciphered anew, on the stones, the Hymns to Apollo uncovered in Delphi. She identified the instruments appearing on the pictures, while knowing that a picture is not reality. She sometimes made these pictures sing. She studied all the fragments of musical instruments uncovered in excavations. Thanks to her, the *aulos* will be heard one day, this reed instrument closer to the oboe than to the flute, as it is often and wrongly named. With the instrument maker from the Vosges Jean-Claude Condi, she has reconstructed the principal string and percussion instruments used by the Greeks: lyre, *kithara*, transverse *aulos*, *tympanon*, *kroupeza*.

Shall I add that this scholar, member of the C.N.R.S (National Centre for Scientific Research) has also a sense of beauty, and that she shows it not only in the Graeco-Roman field, but also in the novelistic literature?

A Kerylos is a halcyon, a sea bird, mentioned by Alcman, the archaic lyric poet (from Sardis or Sparta), who claimed that he knew the warbling of all birds. But it is not only to the halcyon that Annie Bélis alludes, when she created the Ensemble Kérylos, devoted to the rendition of ancient music. The Villa Kérylos, in Beaulieu-sur-mer, is a reconstruction endeavour of a Greek house of the classical period. It was commissioned to the architect Pontremoli, of the French School of Archaeology in Athens, by Théodore Reinach, one of the greatest hellenist of the early 20th century, one of those whose contribution to the renewal of ancient Greek music has been paramount.

As an archaeologist, Annie Bélis, with the help of Jean-Claude Condi, works somehow in the manner of the German musicologist Harnoncourt, who agrees to play only Bach on instruments identical to those of the Cantor's time. But beware, Annie Bélis knows what maybe Théodore Reinach did not, in his archeologist pride, that there is no complete recreation, and it is the interpreter's honour, **the interpreters'**, to know what they are. It is to listen to a work of art that the public of this disc is invited.

***Pierre VIDAL-NAQUET***

(July 1996)

# MUSIC OF GREEK ANTIQUITY

## FROM STONE TO SOUND

For the first time, a compact-disc presents to the public a rigorous restoration of what were secular or sacred music of the Graeco-Roman antiquity. Fruit of a long-term scientific and artistic work, its aim is principally authenticity. I thus transcribed scrupulously the ancient scores, with the utmost precision. Moreover, the instruments are accurate facsimiles of their ancient models. In this manner, these fifteen scores shall be heard today exactly as they were performed when they were written.

Where do these scores come from? In what form do they come? By what means are we able to read and transcribe them, fifteen to twenty centuries after they were composed?

Until the end of the 19th century, only a handful of Greek scores, that could be attributed to Mesomedes of Crete, a friend musician of Emperor Hadrian, had come down to us in medieval manuscripts. In the last decade of the century, two miracles occurred: first of all, the discovery, near Smyrna, of a small marble stela where is engraved a moving melody, known under the name of "Seikilos Song". But above all, it was the unearthing, during the Great Excavation of the Delphi sanctuary, of the most extensive and prestigious ancient scores still extant from Antiquity: the two great pæans to pythian Apollo, initially engraved on the Treasury of the Athenians. With them was rediscovered ancient Greek music.

This prestigious legacy was enriched since then. It has today more than fifty scores, in a more or less poor state, that is true, which major part was transmitted thanks to papyri of the Greek and Roman Egypt, to fewer inscriptions, and finally to some medieval manuscripts. Secular music, like the "Seilikos Song" or the instrumental fragments of Contrapollinopolis; music of tragedies, like the two Euripides and the overwhelming "Tecmessa's lament", maybe composed by the great Æschylus; highly inspired sacred music like the Delphian pæans to Apollo, full of fervour and evocative strength that can but move the audience, all witnesses of the musics that the Greek were so fond of.

Yet we must decipher it, in other words decode the musical, melodic and rhythmic notation it uses and which has nothing to do with ours, no need to say it. Of a dreadful complexity, its signs are letters from the Greek alphabet, covered, or straight, turned upside down or sideways, and is composed in theory of some 1620 signs. What complicated it, yet reasonably, was that the Greeks distinguished between two systems of melodic notation, similar in their functioning but endowed with two groups of different signs, the one for sung parts, the other for instrumental tunes. They also had a rhythmic notation, appearing at first sight rather simple, yet precise and efficient, which was used when the natural length of the syllables was not preserved, as well as to give their rhythmical value to instrumental parts.

Doubtless would it have been rather difficult for us to decode these notations without a providential

stroke of fortune in the transmission of the texts : we indeed possess a treatise written around the mid-3rd century A.D. by a musicographer, Alypius. He describes most of the tables of vocal and instrumental notation for the 18 notes in the 15 *tropoi* and in the 3 genera of the ancient musical system: he defines each note, describes the two corresponding signs before giving these two signs at the end of the line.

All extant scores use, with no exception, this “alypian” notation, which was used at least from the 4th century B.C. until the 4th A.D. The hindrance would remain in the face to these tables of notation, as in front of the fifty or so scores, without this essential element : we have at least fifteen treatises by music theoreticians, highly scholarly works or didactic opuscles, among which the most prestigious is doubtless the one by the Alexandrine astronomer Claudius Ptolemy. We thus know rather well the structure of the particular musical system of Greek antiquity, and also can follow its evolution throughout the centuries.

Nevertheless, the sight-reading of the ancient scores is a doubly difficult exercise: very often, their supports (inscriptions and papyri) were damaged and show sometimes irreparable lacunæ. Besides, the complexity of the system does not allow direct reading, even by the modern scholars who master its arcana. For all that, the musicians of the Antiquity, to work on their repertoire, used a syllabic notation, much more rudimentary, in which was noted the fanfare air of call to arms opening this compact disc. The learned notation was the prerogative of professional notators, specifically trained, and was reserved to the filing of the works : the two Delphian pæans vouch for it.

To read the ancient treatises, to decipher the scores is one thing. But, for the present audience, to have access to this music, as Plato's or Emperor Hadrian's contemporaries heard it, requires another condition: to play on the same instruments. Of course, no identical one is extant. We thus had to make replicas as accurate as possible — same shape, same dimensions, same material, same accessories, same playing technique — all this to be restored from remnants unearthed in the excavations, from indications written in theoretical texts or others, and finally, with the help of the best figurative pictures (Attic ceramic, sculpture, mosaic, etc.).

Hence the collaboration, for ten years, with the instrument maker from the Vosges Jean-Claude CONDI, which gave birth to seven- and eight-stringed lyres of different models, to *kitharas*, inspired by the most beautiful and precise pictures on Attic ceramic, those of the “Berlin Painter” (c. 480 B.C.), to one transverse *aulos*, and to two percussions, a large *tympanon* (tambourine) and the strange *kroupeza*, activated by the instrumentalist's foot and very fashionable in the Roman age. Other instruments (double *aulos*, Roman *kithara* ) are being made.

Yet, to fully restore this musical legacy, unique in Antiquity, it is not enough to be able to transcribe its scores and rebuild its instruments.

We must read and reread the Greek and Roman texts dealing, throughout the centuries, with music and musicians, with the swinging taste of the public, with the stylistic evolution imposed by the most innovative composers, or with the improvements in instrumental making. At the end of these

somewhat scholarly researches, the ultimate aim is to be able to understand the musical works from the inside, as the ancient Greeks would have done – with their aesthetic criteria, so different from ours. For the rendition of the works presented here, such was my prime concern, which is a *sine qua non* condition of an authentic musical restitution. Hence do the musicians always play and sing in unison, polyphony being absent in ancient Greek music, apart from the unique exception of a line of the Papyrus Michigan 2958, written in “paraphonia”, constituting the most ancient example of polyphony (ten centuries before the first noted specimen). Besides, each work is restored in its specificity and contrasts, sometimes brutal, going from the most elegiac lack of ornamentation to the most unbridled violence, music and text always forming one and only expressive unity. In these conditions, the listener will be able to feel the same contrasting emotions, true foundation of Greek aesthetics from Plato to the last ancient theoreticians : in other words, the capacity of a musical work to create in the listener appropriate emotions.

Ancient music which have survived the ruination of centuries are not worth of interest only because they come from the most remote times. We shall emphasize it strongly : if long ago they were written on papyrus or on marble, it is because they were then regarded as worth coming down to posterity. As strange as they may occasionally sound to our ears, let us listen to them for what they are: works of art, sometimes of higher art, deserving to be rendered with all the diversity et richness of their text and melodic line. The renditions are mine, based on direct study of the supports, papyri and inscriptions. Of course I worked on the transcriptions suggested previously by other specialists, among whom Théodore Reinach and Egert Pöhlmann.

My dearest wish is to share the love I feel for them, for more than fifteen years that I have been studying them, these elegiac or solemn, reserved or resounding, even inspiring thrill, miraculous witnesses of the art the most beloved by the Greeks : music.

***Annie Bélis***

## THE WORKS\*

The most ancient music come from Antiquity is a resounding fanfare of trumpets calling to arms. It is written on an unexpected support : not, like the other Greek scores, on a papyrus, on manuscripts or on stone, but on a painted vase of the late 6th century B.C., today in the Eleusis Museum (N° 907). In a scene of action stations, an Amazon calls her companions to arms by sounding a trumpet. Around her are painted five syllables : TO TO TE TO TH which correspond to the five notes of the fanfare (C, C, G, C, E). This syllabic notation, very basic, was used to solfa, unlike the learned notations, destined to filing the musical works.

Two papyri, used as mummy padding, both transmitted fragments of tragedies of Euripides, celebrated by the whole Antiquity as a composer of genius. His **Orestes** was performed in Athens in 408 B.C. but the papyrus, bearing the verses 339 and next of this tragedy, is dated two centuries later. It comes from Hermoupolis Magna, Egypt, and is presently in the Nationalbibliothek in Vienna. It is a part of the antistrophe sung by the women of Argos, which allows to take the music from the previous passage, similarly build, but on other words, named "strophe". The text evokes in the most heart-breaking manner the blood curse hanging over the Atrides, when Orestes is about to be tried for the murder of his mother Clytemnestra. The women implore the terrible Eumenides ("I bemoan, I bemoan") in favour of Orestes, overburdened by fate. Pathetic, very intense, build on admirable chromatisms, the score fits a harrowing text, interrupted by percussion clashes, noted in the antique score, as if to scan the blows of fate, as well as by three series of two notes on the *kithara*, in the passages where the bustle comes to a peak. The transverse *aulos* introduces the theme, then doubles the voices. Identified in 1974, the papyrus N° 510 of the University of Leiden is in a rather bad state, but the verses 783 to 796 were recognized as part of the posthumous and last tragedy of the same Euripides, **Iphigeneia at Aulis**, performed for the first time in Athens, on the occasion of the Great Dionysia in 405 B.C., one year after the death of the composer. His son, Euripides The Young, had it performed. Our excerpt takes place in the middle of the second *stasimon* of the play. The choir of the Aulis women anticipate what will happen, the arrival of the Greek warriors in Troad were they would sow ruin, murder and devastation. A strange reversal leads the women to lament their enemies wives' fate. Should such a calamity, do they say in substance, never happen to them and to their children: the tearing away from their homeland (Euripides, so as to suggest this tearing away more accurately, put in a silence in the middle of the word *patrias*). Due to the poor state of the papyrus, the musical lacunæ remain considerable. The text of these lacunæ having come down to us in manuscripts, I had it declaimed without rendering music, in a recital which is both scansion and musical lament. The pronunciation, as for the previous work, is the one of the late 5th century B.C.

The two great **Hymns to Apollo** are the most prestigious and extensive ones within the legacy of Antiquity. They are inscriptions engraved in 128 B.C. on the southern wall of the Treasury of the

Athenians in Delphi. They were unearthed from the 3rd of June, 1893, onwards, at the time of the Great Excavation led by the French School of Archaeology in Athens. In September, 1992, on the occasion of the ceremonies celebrating the centenary of the Great Excavation, KÉRYLOS Ensemble was privileged to perform them in the antique theater of Delphi, in the very same place where they were composed and sung.

The first line of the inscriptions gives their exact title and the name of the composers. The first one, which originally had four strophes, the last one being too mutilated to be heard, is a “pæan and hyporcheme in honour of the god [Apollo], composed by Athenaios, [son of Athenaios]” who was a singer. The second was composed by a citharist, Limenios, son of Thoinos, he too belonging to a dynasty of musicians and he too member of a powerful corporation of professional artists, the “Dionysiac Technites”. It is a large-scale pæan (ten strophes) ending on a duple time triumphal finale, called *prosodion*. Both were composed for grandiose festivities, each hymn has nevertheless its peculiarities. The first one, very chromatic, beautifully melodic, is written in vocal notation : it is thus sung *a cappella*. The second, written in instrumental notation on top of the poetic text, is sung by a male choir accompanied in unison on *kitharas*. Leading piece of this record, they are violently and abruptly contrasted, following the Greek taste as far as a large-scale musical work is concerned, the melody strictly fitting the meaning of the text : it goes from gentle simplicity to extreme violence, depending on whether is evoked the radiant beauty of Apollo or his fight to death against the monster born of his mother Earth's womb, contesting his sanctuary. Above all imitative, Limenios' music, like any antique music, does not fail to suggest the shrill hissing of the snake, the distress of the god or of mortals confronted to the monster or to the Galatians who came to destroy the sanctuary. As the pæan requires, the two works are composed in a strict five time, which beat is marked, when the text reaches its full dramatic intensity, by the *tympanon*. A dreadful *crescendo* is to be noted in the fourth strophe of the second hymn, accompanying Zeus shout by which he greets his son : “Paian, iè paian”, cry come from the depths of the Acropolis rock.

The inscriptions, kept today in Delphi's Museum, bear some important lacunæ. I suggested musical supplements respecting as rigorously as possible the constraining rules governing the musical composition of the time and its relations to word accent.

Generally speaking, the theoreticians of ancient music totally disregarded musical notation. If they mention it, it is mostly to criticize it and expel it from “the science of harmonics”. On the other hand, minor musicographers moderately referred to it in their opuscles, although they never quoted any composition. A peculiar page of music, in rhythmic instrumental notation, is nevertheless to be found in a small anonymous treatise, prior to the 5th century A.D., known under the title of “Anonymous of Bellermann” (after the name of its first publisher) : seven short scores “with four, with six, with eleven, with twelve, with eighteen signs”, specifies the text. It consists at the same time in exercises in notation and virtuosity for *kithara* solo. This treatise and atypical score, in the middle of which arises a very gentle melody, contrasting with the more vigorous exercises surrounding it, came down to us through

several manuscripts.

With **Tecmessa's lament**, we reach one of the highest achievement in Greek melodic and poetic art. The papyrus which preserved this vocal fragment of a lost tragedy dates back from the second century A.D. Unfortunately, only its central part is intact : the beginnings and ends of the lines are irreparably lost, unless some miraculous discovery. There is here, despite of any consideration, the hand of a poet and composer of genius, inspired by a woman's grief, Tecmessa, suddenly facing the corpse of the man she loved and who had just committed suicide, Ajax. The text and the melodic line perfectly render the wild suffering of the young lady: she cannot form any longer articulate sentences, she can but utter Ajax's name at the expense of an unbearable endeavour, in a tremendous rising to the high notes, as she holds in her hand the knife that Ajax took to kill himself. She curses Ulysses, whom she indicts, and ends her lament *mezzo voce* in a medial register, while she discovers her lover's blood impregnating the soil. In the face of so much beauty, I feel tempted to attribute this score to Æschylus' **Ajax**, as Théodore Reinach suggested it long ago.

The instrumental fragments of **Contrapollinopolis**, transmitted by the same papyrus, are quite different. It is a very lively *kithara* duet, in instrumental notation with rhythmic signs and articulation symbols, which scholars still discuss. Rests extend up to four times, which I chose to mark by *tympanon* and *kroupeza* clashes. The extract of a tragedy borne by a papyrus found in Karanis, Egypt (today in the University Ann Arbor in Michigan) was written between 171 and 175 A.D. A choir — here a soloist — addresses a character, probably Aegisthus, named at the end of the passage, whom it calls out to, now very tenderly ("thou we love so much"), now vehemently ("say, say " or "tell me, tell me..."). Yet the true interest of this score is other : what turns it into an exceptional document is that it bears a passage where melodic and instrumental lines split up ; clearly, ten centuries before the first example known until then, this papyrus provides the most ancient specimen of heterophonia, which the Greek theoreticians called "paraphonia". It is not an instrumental accompaniment, in the modern meaning of the term, nor harmony. Its aim and effect is to break for a while the homogeneity of unison, increasing the melodic and rhythmic disparities of two juxtaposed musical lines, at the same time interdependent and autonomous. One of Aristotle's pupils says that when unison is back one feels pleasure compensating the *grief* experienced when listening to the concomitant yet distinct notes of paraphonia.

**Seikilos Song** has a special status in ancient music. It is not an excerpt from a tragedy, nor a great ceremonial piece, nor a musical style exercise, but simply a little tune, written by a certain Seikilos (a Sicilian?) who wished it were engraved on his funeral stela, around 150 A.D. It is preceded by a short epigram ( I say the Greek text and translation) and followed by his name, curiously incomplete, SEIKILOS EUTER, which may be understood as : "Seikilos, son of Euter(pe)" or "Seikilos to Euter(pe), the Muse and finally the verb, in the present, ZH, "he is alive". Discovered in Asia Minor, this small marble stela disappeared in September 1923 in the fire that devastated Smyrna, to appear again only in 1957, when the National Museum of Copenhagen purchased it. The musical notation is vocal and rhythmic.

We have four citharodic works (for voices and stringed instruments) by the composer **Mesomedes of Crete**, thanks to manuscripts among which the most ancient dates back from the 13th century, and were first deciphered by Vincenzo Galilei, father of the famous astronomer, who published them in 1581 in Florence.

Greek and Roman historians tell us that Mesomedes, a native of Crete, made his career in Rome, like so many of his contemporary Greek musicians. He became the friend of Emperor Hadrian, who made him his personal rhapsode and composer, and paid him as such (117-138 A.D.). Subsequently, Emperor Antoninus Pius required his skills as well, but decided to cut his wages because, according to the historians, he thought he was too lazy. His fame was significant : in 213 A.D., Caracalla had his tomb sought for, and, being unsuccessful, had a cenotaph erected to him, as a tribute to his works of composer and citharode.

What defines his poetry is the taste for the learned or rare word, for the sophisticated phrasing, according to taste of the time. From his musical works, only the four pieces recorded here are extant.

The first two ones, very short by definition since they are only **preludes**, appeal to a first **Muse**, then, maybe through lack of inspiration, to **Calliope and Apollo**. From a theoretical point of view, these pieces are of great interest for the history of music : Mesomedes employs a system which was coined "neo-chromatic", an innovation for the Roman taste, yet reviving a very ancient Greek tradition. The last two hymns, rather large-scale pieces, are quite different from one another in terms of expressiveness.

In the **Hymn to the Sun**, well-build, well-balanced work, tending towards the perfect equilibrium, Mesomedes evokes the appearance of the "father of dawn with snow-white eyelids", while on Mount Olympus dances the choir of stars, accompanied on the radiant God's lyre. The work is preceded by a very fine poetic text, without music.

At once influenced by the terror inspired by the goddess of Vengeance, the **Hymn to Nemesis**, daughter of Justice, is one of these antique works whose aesthetic prejudices go against our habits. Its music is as implacable as the poetic text and the dreadful divinity they celebrates. Through his musical means (sustained **tempo**, ceaseless rises on F#, intended to inspire a thrill of holy terror), Mesomedes of Crete never gives the audience any respite, except in the central part, executed in a more moderate **tempo**, where he celebrates the luminous and ethereal divinity of Nemesis. But before, he evoked the harshness and the lightening action of the goddess striking impromptu the mortals, and the piece ends on the outburst of her wrath in the face of the humans' arrogance, whom she has come (these are the last words of the poem) "to hurl down into the Tartar".

Contrasting powerfully with this rather barbarian celebration of a pagan divinity, the **Christian Hymn of Oxyrhynchus** is, as much in terms of history of religion than in terms of history of music, a score still unique in its kind. Written by an unknown composer, it is indeed the ultimate evidence of an ending tradition, that of ancient Greek music, and the first of a new one, that of sacred music. Its musical notation still belongs to the "pagan" Antiquity, in use for seven or eight centuries.

And yet its text and melody, both fine pieces of art, already forecast Gregorian music, in which, striking in the beginning of Christian times, the celebration of “the Father, the Son, and the Holy Spirit”, reaches a peak. Found in Oxyrhynchus, Egypt, the papyrus has probably been written at the end of the 3rd century. The hymn is executed in *tutti*, choir and instruments being set in the church nave, so as to suggest the emotion of the throng of the faithful, gathered by the chant. The recurrence of the *amen*, the last two ones ending the hymn, shall be noted.

*Annie BÉLIS*

*\* The works follow the chronological order, according to their composition date, when it is known, and, for lack it, to the date of their transmitting support.*

*This is why “Tecmessas Lament”, though attributable to Æschylus, belongs to the group of works dating from the second century A.D., date of the Berlin Papyrus. The Anonymous of Bellermand do not follow the rule: they are a kind of instrumental interlude, among the surrounding works of larger scale.*

# The sources

1 **FANFARE** of Call to Arms  
Epinetron n° 907, Eleusis Museum. Sappho Painter, early 5th century B.C.

2 **EURIPIDES, ORESTES**  
(408 B.C.): strophe and antistrophe, ll. 322-328 and 339-344. Papyrus Wien G 2315, known as "of the Archduke Rainier", Österreichische Nationalbibliothek of Vienna, late 3rd century B.C. Voice, transverse *aulos*, *kithara* and *kroupeza*.

3 **EURIPIDES, IPHIGENEIA AT AULIS**  
(405 B.C.), ll. 783-796. Papyrus n° 510 of the University of Leiden, mid-3rd century B.C. Women voices and lyres.

4 / 5 **DELPHIAN HYMNS TO APOLLO**  
Inscriptions on the south side of the Athenians' Treasury in Delphi, today in the Delphi Museum, 128 B.C.

- 4. ATHENAIOS, son of Athenaios : PÆAN AND (HYPORCHEME)  
IN THE HONOUR OF THE GOD, in 3 strophes. Men choir and *tympanon*.
- 5. LIMENIOS, son of Thoinos : PÆAN AND PROSODION IN THE HONOUR  
OF THE GOD, in 9 strophes and a finale. Men choir, *kitharas* and  
*tympanon*.

6 **ANONYMOUS OF BELLERMANNI**  
Instrumental exercises from an anonymous treaty, 4th century A.D. (?).  
Various manuscripts, 13th to 15th centuries. *Kithara* solo.

7 **ÆSCHYLUS (?) AJAX (?)**  
Tecmessa's Lament. Berlin Papyrus n° 6870, lines 16-23, about 160 A.D. Vocal solo.

- 8 INSTRUMENTAL FRAGMENTS OF CONTRAPOLLINOPOLIS**  
Berlin Papyrus n° 6870, lines 13-15, about 160 A.D. *Kithara*, *kroupeza* and *tympanon*.
- 9 FRAGMENT OF ORESTIE**  
Papyrus Michigan n° 2958, 170/175 A.D. Baritone-bass and *kitharas*.
- 10 SEIKILOS, SONG**  
Inscription, 1st century A.D. Funeral marble stela, Copenhagen Nationalmuseet, inv. n° 14 897. Voice and *kithara*.
- 11 / 14 MESOMEDES OF CRETE**  
Composer of Emperor Hadrian (117-138 A.D.).  
Various manuscripts, 13th to 16th centuries.
11. PRELUDE TO A MUSE (voice solo and lyre)
  12. PRELUDE TO CALLIOPE AND APOLLO (voice solo and lyre)
  13. HYMN TO THE SUN (voices and *kitharas* )
  14. HYMN TO NEMESIS (voices and *kitharas* )
- 15 CHRISTIAN HYMN OF OXYRHYNCHUS**  
Oxyrhynchus Papyrus n° 15.1786, Oxford, Ashmolean Museum.  
Late 3rd century A.D. Men choir, women voices, and *kitharas*.

## The performers

### KÉRYLOS ENSEMBLE

Since its creation in 1991, Ensemble Kérylos devotes itself to vocal and instrumental, secular or sacred, music of the Greek and Roman antiquity. The Greeks referred to the fabulous bird Halcyon by this poetic name, which is also the one of the “Hellenistic” house built by the French archaeologist Théodore Reinach, forerunner of ancient music studies.

Kérylos Ensemble made its name in France and abroad in performing concerts, among which the most prestigious was given in the antique theater of Delphi, in September, 1992, on the occasion of the ceremonies celebrating the centenary of the Great Excavation by the French School of Archaeology in Athens.

### ANNIE BÉLIS

A C.N.R.S. Researcher, Annie Bélis has studied ancient Greek music for more than twenty years, about which she wrote fifty or so articles, published in high standard scientific reviews and two theoretical books. She received a musical education, and was a student of the great pianist Yvonne Lefébure. Philologist and archaeologist, she has an agregation of Classics and a Ph.D., is former student of the École Normale Supérieure and former member of the École Française d’Athènes.

traductions : Laurent Lambert  
photos intérieurs : Benoît Moyen