



Article de recherche

L'hymne Agni Parthene

Agni Parthene Hymn

Francis Gayte

Université Paris-Sorbonne (Paris IV), Paris, France.

RÉSUMÉ

L'hymne *Agni Parthene*, louange à la Vierge, composée au début du XX^e s. et mise en musique à l'époque du développement des productions et consommations médiatiques à grande échelle, est devenue une sorte de succès international, traduite, adaptée, acculturée à divers contextes musico-linguistiques. Comment s'explique ce succès ? Les caractéristiques compositionnelles de cette hymne révèlent un objet musical multi-référencé, à la fois « byzantin » et « romain », modal et tonal, oriental et occidental, à l'intérieur du monastère et sur l'agora. **ABSTRACT**

Agni Parthene is a hymn of praise to the Virgin, written in the early years of the XXth c., and set to music while worldwide mediatic consumer productions were developing. It has become since then a sort of international popular hit, as it was adapted, translated, acculturated to and from various musico-linguistic contexts. How can this success be explained ? The compositional characteristics of this hymn unveil a multi-referenced object, both "Byzantine" and "Roman", modal and tonal, eastern and western, in the monastery and on the agora.

MOTS-CLÉS

Agni Parthene, hymn, musique byzantine, louange mariale, transmission musicale, acculturation, modal, tonal

KEYWORDS

Agni Parthene, hymn, Byzantine music, Marian praise, musical transmission, acculturation, modal, tonal

ARTICLE HISTORY

Published : 15 December 2010

1. Le contexte musico-religieux

Agni Parthene [AP] (Αγνή Παρθένε) est une hymne non-liturgique pouvant être utilisée par coutume comme chant de communion pendant la liturgie, ou comme préface aux Vêpres. Écrite par saint Nectaire d'Égine à l'aube du xx^e s., alors qu'il dirigeait l'École théologique Rizarios d'Athènes, composée en l'honneur de la Vierge Marie, elle figure dans son *Petit Théotokarion* [Livre d'hymnes à la Mère de Dieu]¹,

¹Une tradition analogue est associée à ce compositeur anonyme : lui aussi aurait été visité par la Vierge Marie avant de commencer la

publié à Athènes en 1905. Une tradition s'est perpétuée depuis Égine selon laquelle la Vierge Marie elle-même serait apparue à Nectaire et lui aurait demandé de noter sur papier les paroles d'une hymne que des chœurs angéliques s'apprêtaient à lui chanter.

La musique de [AP] a été composée un peu plus tard (années cinquante ?) par « un hymnographe athonite » anonyme². Et c'est par le biais de cette mise en musique que

composition de la musique de l'hymne.

²Une tradition analogue est associée à ce compositeur anonyme :



Corresponding author :
Francis Gayte | Université Paris-Sorbonne (Paris IV), Paris, France.

Copyright : © 2010 by the authors. | Licensee : Luminous Insights, Wyoming, USA.



This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

l'hymne a connu une forte popularité internationale et ce, grâce aux media du xx^e s., disque, cassette, radio et Internet³.

[AP] a ainsi été traduite en de multiples langues (slavon, roumain, arabe, serbe, coréen, français, anglais, etc.) et si la mélodie a subi des adaptations par souci de la langue et par respect du style musico-liturgique local, elle n'en a pas pour autant profondément « muté » des points de vue de la modalité, de la structure et de la texture. C'est ce qui s'est pourtant produit par contre pour une autre hymne, intitulée *Phos Ilaron*, datant vraisemblablement de la fin du ii^e s., dont les textes et traductions sont stables mais les musiques extrêmement « typées » et fort dissemblables, et à forte diffusion œcuménique (Gayte, 2000).

Une des plus célèbres adaptations de [AP] est celle du monastère de Valaam [V] (sur le lac Ladoga près de Saint-Petersbourg), en slavon : elle diffère certes grandement de la version originelle, puisque l'échelle modale employée est d'ossature diatonique en tempérament égal, alors que la version athonite laisse entendre des intervalles orientaux de secondes moyennes (médianes ou neutres)⁴, mais les autres aspects, relatifs à la modalité scalaire et à la texture y sont conservés fidèlement⁵. Il ne s'agit en somme que d'un « calque slavon » de la version grecque, de même que tous les autres avatars connus, qu'ils soient chantés en grec ou dans toute autre langue. On peut supposer que la fixité musicale de l'œuvre provient principalement du fait qu'elle date du milieu du xx^e s., et que la création d'archives et témoignages musicaux grâce aux techniques d'enregistrement, archivages, échanges internationaux, diffusions, diasporas, etc. ont en quelque sorte figé l'œuvre à sa source plutôt que de la laisser se transformer au gré des langues, des pays, des obédiences. Nous y gagnons et y perdons à la

fois : d'un côté, les études comparatives des interprétations du même révèlent le génie musical propre à chacune des cultures qui ont accueilli et transformé [AP] ; d'un autre côté, la fidélité au modèle originel interdit certaines intéressantes mutations potentielles, à l'instar de celles qui touchent l'hymne *Phos Ilaron*, dont on peut constater le riche, lyrique et étonnant foisonnement (2000).

L'enregistrement de [AP] par les moines de Simonos-Petras⁶ [SP] a largement contribué à sa popularisation, mais celui des moines de Valaam⁷ également, notamment par la pureté de ses qualités vocales, la suavité de l'atmosphère ainsi déployée, dans une sorte de halo sonore propre à évoquer les paysages embrumés du lac Ladoga. Il existe quelques versions de référence parmi les très nombreuses disponibles sur l'Internet, sous forme audio et/ou vidéo, dont nous retiendrons, outre la version de Valaam [V], celle de Panagiotis Kabarnos [K], qui représente à mon goût la synthèse interprétative d'un style vocal à la fois digne et fervent, alliant tradition et modernité, et d'un éthos authentiquement inspiré⁸.

Aussi me paraît-il intéressant de comparer la destinée œcuménique⁹ de cette hymne avec celle (non moins œcuménique) de son homologue *Phos Ilaron* (2000), dont le texte fut écrit vraisemblablement autour de 170 et la musique au xiv^e s. (réforme de Jean Koukouzelis), voire à la charnière xviii^e-xix^e s. (réforme de Chrysantos de Madytos), et dont les multiples versions se sont renouvelées jusqu'à nos jours. Aux deux bouts de la tradition hymnographique, en somme, avec, d'une part, une hymne « des origines », anonyme, écrite à partir d'un texte préchrétien interpolé de références chrétiennes, commémorant, paradoxalement, le retour de la lumière à la tombée de

lui aussi aurait été visité par la Vierge Marie avant de commencer la composition de la musique de l'hymne.

³Liste discographique en fin d'article de 15 versions de Agni Parthenon disponibles sur YouTube.

⁴Typologies des intervalles de secondes : (1) secondes mineure (de 50 à 75 cents), mineure (75-125 c.), moyenne (125-175), majeure (175-225), maxime (225-275), augmentée (275-325), selon Nidaa Abou Mrad (2008, p. 103) ; (2) « secondes mineure, médiane, majeure, augmentée », selon Habib H. Touma (1977-1996) ; « secondes mineure, neutre, majeure », selon Frank Kane, Ass. Géorgienne de Paris, cité dans Francis Gayte (2000).

⁵A l'exception de la sixte majeure de la mesure R 33/44 dans B ; cf. diagramme B.

⁶Simonos-Petras (La Pierre de Simon), l'un des plus beaux monastères du Mont Athos, encore habité et très actif, dont l'exceptionnelle architecture orne la jaquette de l'enregistrement de Agni Parthenon, diffusé sur cassette à partir des années 80 par Echogennisi Productions, Kalambaka, Grèce.

⁷Le monastère de Valaam ou monastère de Valamo est un monastère orthodoxe russe situé sur l'île de Valaam dans le lac Ladoga en Carélie (Nord-Ouest de la Russie).

⁸Panagiotis « Panos » Kabarnos est aujourd'hui membre d'une communauté monastique sous le nom de Nikodimos.

⁹dans le sens du grec *oikoumene*, « le monde habité », sous-entendu « le monde chrétien habité, défini et accordé à l'autorité du Patriarcat », après la prise de Constantinople et l'installation du pouvoir politico-religieux musulman en 1453.

la nuit, et dont on compte jusqu'à une centaine de versions, et, d'autre part, une hymne « d'aujourd'hui », écrite avec maîtrise et talent par un hymnographe reconnu, admiré, sanctifié. Ce qu'il nous est donné d'étudier avec *Phos Ilaron* concerne un texte fixe et traduit, dont chaque traduction occasionne, dans de nombreux cas, non pas une adaptation de la mélodie originelle, mais une création mélodique spécifique de la culture musico-liturgique et linguistique locale, ou bien un autre type de mutation musicale, à mi-chemin entre l'adaptation de la pièce originelle aux nouvelles contraintes linguistiques (nombre de syllabes, accentuations, formes verbales, syntaxe, etc.) et la création d'une nouvelle pièce, et qui constitue une « mutation modale », où sont conservés un certain nombre de traits originels, mais enchâssés, pour ainsi dire, dans un contexte modal différent du mode originel, mélodiquement et/ou harmoniquement. Plusieurs exemples de ces deux transmissions possibles (mutation modale/tonale ou création originale) sont ainsi aisément repérables dans le corpus général de l'hymne *Phos Ilaron*. Mais dans le cas de [AP] l'objet de l'étude concerne non seulement un texte également fixe-et-traduit mais également une mélodie fixe-et-adaptée spécifiquement selon la culture locale : pas de mutation modale, pas de création musicale originale. Si l'on peut tenter de rapprocher les deux hymnes, ce sera plutôt dans le cadre de leur utilisation liturgique et dans leur impact sur les communautés chrétiennes qu'on le pourra : les deux pièces sont des hymnes, et doivent être classées dans le corpus paraliturgique¹⁰. De même, on peut entendre l'une ou l'autre des deux hymnes à l'office de Vêpres, en tant que chants poétiques d'expression locale paroissiale ou monastique, introduisant une « touche personnalisée » à la célébration, chargés d'intégrer les formes imposées de la liturgie par l'addition d'interpolations d'origine locale. Bien que précisément « autorisé », au moins pour ce qui est du texte, [AP] a acquis le statut d'un chant traditionnel anonyme et intègre désormais le patrimoine religieux mondial.

D'autre part, on constate une diffusion extrêmement large à travers le monde chrétien oriental de l'une comme

¹⁰ Le qualificatif non-liturgique employé dans les références musicologiques est par définition négatif, donc excluant, alors que paraliturgique inclut ce corpus dans le grand cercle concentrique des catégories musicales et littéraires des musiques liturgiques autour de leur noyau dur, par exemple, les cinq pièces ordinaires de la messe latine : Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei.

de l'autre de ces deux hymnes, ce critère de popularité se trouvant renforcé par la statut paraliturgique des deux pièces : les chanter ou les écouter ne requiert pas de « situation liturgique » spécifique (le temps et le lieu de la messe, de l'office ou du culte) pour faire sens, et pour peu que les interprétations en soient respectueuses, elles peuvent aisément devenir un succès populaire, voire une rengaine. On en trouve donc très naturellement des traductions et interprétations multiples, et le médium de notre époque, autrement dit l'Internet et, plus particulièrement, le phénomène *YouTube*, abonde en clips audio ou vidéo de l'une et l'autre également, ainsi que les catalogues musicographiques traitant pêle-mêle de musique sacrée, ancienne, traditionnelle, vocale, ethnique, « world », etc. Parmi les versions les plus étonnantes, mentionnons celle de *Phos Ilaron*, sans chant ni texte, du violoniste Giorgos Koros, avec un groupe d'instruments traditionnels byzantins, ou « gréco-turcs », auxquels s'ajoutent les nappes harmoniques planantes d'un synthétiseur *made in Japan*, ou encore la version façon très dansante d'*Agni Parthene* par un ensemble de chanteurs et musiciens libanais. Qu'une hymne à la Vierge devienne un tube médiatique et fasse un malheur dans les hit-parades internationaux et les *playlists* de *YouTube* est difficilement concevable pour quelqu'un ayant grandi et résidant dans un pays, la France, certes traditionnellement considéré comme *filie aînée de l'Église*, mais foncièrement laïque et républicain, et dans lequel, hormis le célèbre et consternant *Dominique-nique-nique* de Sœur Sourire des années soixante, on entend rarement sur les ondes ni voit sur les écrans des chansons populaires à thème religieux, pour le moins, ou paraliturgiques, pour le mieux... C'est pourtant ce qui s'est produit pour *Agni Parthene*¹¹, malgré ou grâce à sa qualité d'hymne religieuse, née dans un pays, la Grèce, où le vécu quotidien, imprégné de religiosité, peut expliquer la trajectoire de ce chant monastique promis depuis lors à une célébrité planétaire.

2. Le texte

On trouve dans le *Synaxaire orthodoxe* un article consacré à saint Nectaire, dans lequel il est présenté comme un pédagogue, un thaumaturge et un fondateur monastique, « le saint le plus populaire de l'Église de Grèce » (Macaire,

¹¹ Et quelques autres, dont l'énervante version du Psaume 137 *By The Rivers of Babylon* de Boney M.

1988). Curieusement, l'auteur ne fait aucune allusion aux œuvres littéraires du saint. Le Père Macaire est pourtant le traducteur-adaptateur de la version française de ce *synaxaire* et de la version française enregistrée par le chœur des moines de Simonos-Petras et, à ce double titre, est peut-être celui qui a le plus contribué à la destinée brillante de [AP] dans les Églises d'Orient, ceci s'appliquant à un personnage dont la renommée, de son vivant même, dépassait largement le cadre de l'Église grecque par son parcours : né en Thrace (Bulgarie centrale), prêtre à Alexandrie, métropolitain de Libye supérieure, secrétaire patriarcal au Caire, professeur et directeur d'école à Athènes, abbé à Égine, « saint de notre siècle », canonisé en 1961 (1988).

2.1. Le texte grec de saint Nectaire d'Égine

- | | |
|---|---|
| <p>I 1. A a1-Αγνή Παρθένη Δέσποινα
b1- γραντε Θεοτόκε
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε
A a2-Παρθένη Μήτηρ ὕψισσα
b2-Πανένδοσε τε πόκε
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε</p> <p>2. B a1-Υψηλότερα ουρανών
b1- ακτίνων λαμπρότερα
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε
B a2- Χαρά Παρθενικών Χορών
b2- αγγέλων υπερτέρα
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε</p> <p>3. C a1-Εκλαμπρότερα ουρανών
b1- φωτός καθαρότερα
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε
C a2- των ουρανίων στρατιών
b2- πασών αγγέλων
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε</p> <p>II 4. A a1-Μαρία Αειπαύθη
b1- Κόσμου παντός Κυρία
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε
A a2- γραντε Νύμφη παναγνε
b2- Δέσποινα Παναγία
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε</p> <p>5. B a1-Μαρία Νύμφη ὕψισσα
b1- χάρις ἡμῶν αιτία
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε
B a2- Κορη σεμνή Βασίλισσα
b2- Μήτηρ υπερταία
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε</p> <p>6. C a1-Τιμιώτερα Χερουβείμ
b1- υπερεισοδοτέρα
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε
C a2- των ασμαίων Σεραφείμ
b2- των θρόνων υπερτέρα
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε</p> | <p>III 7. A a1-Χαίρε το ὄμμα Χερουβείμ
b1- χαίρε ὕμνος Αγγέλων
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε
A a2- Χαίρε ὡση των Σεραφείμ
b2- χαρά των Αγγέλων
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε</p> <p>8. B a1-ΒΧαίρε ειρήνη και χαρά
b1- λιμὴν της σωτηρίας
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε
B a2- Παστὰς του Λόγου ιερά
b2- ἄνθος της σθεσσίας
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε</p> <p>9. C a1-Χαίρε Παράδεισε τρυφής
b1- ζωής τε αιωνίας
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε
C a2-Χαίρε το ζῶλον της ζωής
b2- Πηγὴ σθεσσίας
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε</p> <p>IV 10. A a1-Σε υκετεύω Δέσποινα
b1- Σε συν επικαλούμαι
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε
A a2-Σε ὁσολοῦ Παντόνασσα
b2- Σην γάρν εξαιτούμε
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε</p> <p>11. B a1-Κορη σεμνή και ὁσιλή
b1- Δέσποινα Παναγία
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε
B a2- Θερμῶς ἐπικαλούμε Σε
b2- Ναὲ ηἠρασμένη
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε</p> <p>12. C a1-Αντιλαβού μου, ρύσαι με
b1- ἀπὸ τοῦ πολεμίου
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε
C a2-Και κληρονομον δεῖξον με
b2- ζωής της αιωνίου
R-Χαίρε Νυμφή Ανύμφευτε</p> |
|---|---|

2.2. La prosodie du poème grec

Le poème de [AP] est constitué de douze strophes de structure identique, rassemblées par trois en quatre groupes (ABC x 4), chaque strophe étant constituée de six vers, dont deux distiques (a1-b1 et a2-b2), suivis chacun d'un refrain/ritournelle litanique R.

Métrique quantitative : La métrique des distiques¹² est iambique (brève B ∪ longue L —) : | | | Celle du refrain/ritournelle R est trochaïque (longue L — brève B ∪) : | | |

Plan d'une strophe :

- a1 : 8 pieds (4 iambes)
 > distique a1-b1
- b1 : 7 pieds (4 iambes)
- R : 8 pieds (4 trochées)
- a2 : 8 pieds (4 iambes)
 > distique a2-b2
- b2 : 7 pieds (4 iambes)
- R : 8 pieds (4 trochées)

Il est nécessaire de souligner à propos des accents, des syllabes longues ou courtes, etc. que l'analyse classique, hors contexte musical, produirait le décompte suivant pour le texte d'un stique : [3 longues + 2 brèves + 2 longues + 1 brève], soit [spondée / trochée / iambe / trochée], ce qui ne correspond pas du tout à la pulsation musicale en forme de mouvement perpétuel « brève-longue-brève-longue-brève-longue », à laquelle s'additionne pour le refrain la pulsation « longue-brève-longue-brève-longue », soit la syllabe « longue » sur un temps fort dans l'hymne chantée.

- Si on classe R comme une interpolation de type refrain ou ritournelle, on obtient une strophe en quatrain à rimes croisées :

- a1 : 8 pieds (4 iambes)
- b1 : 7 pieds (4 iambes)
- a2 : 8 pieds (4 iambes)
- b2 : 7 pieds (4 iambes)

Le résultat musical de la métrique du texte est une anacrouse régulière à tous les stiques ab, une absence d'anacrouse à tous les refrains R, et les syllabes longues toujours placées sur le temps fort des mesures : la pulsation est donc la même en a et b comme en R, et immuable : seule l'anacrouse oppose a et b à R. L'aspect « glissé » des anacrouses de a et b contraste avec l'attaque ferme et chevauchante de R¹³. L'analyse de la composition révèle donc une facture classique parfaite : symétries, effets miroir, latéralités,

¹²Distique : se dit en poésie d'une paire de vers ; du grec *stikhos*, qu'on trouve aussi dans *stique*, *tristique*, *acrostiche*, *hémistiche*, *sticheron*, *stikheron*, *stichère*, *stichérarique*.

¹³L'original en grec compte huit syllabes, tandis que la traduction française en compte dix, avec anacrouse : l'opposition entre a, b et R en est un peu estompée.

binarités, parités, régularité de la pulsation et du tempo.

2.3. Le contenu liturgique

Le texte est inspiré principalement de l'hymne à la Vierge de la liturgie de saint Jean Chrysostome (dénommée « le Théotokion ») et d'autres pièces du corpus liturgique, selon le procédé de centonisation¹⁴, applicable aux sources textuelles comme aux sources musicales :

« Il est digne en vérité de te célébrer, ô Mère de Dieu, bienheureuse à jamais et très pure et Mère de notre Dieu, toi plus vénérable que les chérubins et incomparablement plus glorieuse que les séraphins, qui sans tache enfantas Dieu le Verbe, toi, véritablement Mère de Dieu, nous t'exaltons ».¹⁵

Il existe un très grand nombre d'hymnes et autres pièces dédiées à la Vierge Marie dans les Églises d'Orient comme dans l'Église catholique romaine, qu'il s'agisse de célébrer sa naissance, son Entrée au Temple ou sa Dormition (Assomption). Le Magnificat, par exemple est un épisode majeur dans le domaine de la musique liturgique en général et la mariologie en particulier : au panthéon des saints, Marie la Vierge a préséance sur l'ensemble du sanctuaire universel. Dans les Églises d'Orient, elle occupe la place centrale du côté gauche de l'iconostase, tandis que son fils siège à droite. De tous elle est la plus proche du Christ (on lui demande d'intercéder auprès de lui pour nous), et de tous, elle est la plus humaine, la plus féconde, la plus proche de nous aussi, parce que mère. Il est ainsi naturel de voir se constituer un corpus artistique, incluant les Beaux-Arts et la Musique, au fil des siècles, très vaste à son sujet. La tradition géorgienne contient un de ces trésors que sont les hymnes à la Mère de Dieu : « Tu es la Vigne », datée du xiv^e s., composée par un roi de Géorgie, et devenue chant de résistance face à l'oppresseur russe ; le fameux recueil des Cantigas de Santa Maria, attribué à Alphonse le Sage (vers 1260) ne contient pas moins de 427 titres, tous exclusivement consacrés à la Vierge ; innombrables sont les villes, les pays, les églises, les écoles, placés sous la protection de

la Sainte Vierge, et innombrables ses représentations iconographiques et picturales. Il n'est donc pas étonnant que [AP] soit devenu un succès populaire en Grèce, grâce à ses attributs aussi bien textuels que musicaux, et pour leur mariage si parfaitement adéquat.

2.4. La traduction française

La traduction française est l'oeuvre du Père Macaire du monastère de Simonos-Petras, auteur du *Synaxaire* précité, qui a également assuré la « direction artistique » et l'enregistrement des versions « jumelles » en grec et en français : mêmes interprètes, mêmes choix interprétatifs, même prise de son, même photo sur la même jaquette, mais... texte traduit. De même qu'on pouvait parler de la version Valaam [V] comme d'un calque slavon de la version originale de Simonos-Petras, de même la version française est-elle le calque français de Simonos-Petras par... Simonos-Petras. On verra que le puzzle des syllabes en sur- ou sous-nombre, en passant au nouvel idiome, est constitué de telle manière que les caractéristiques prosodiques de l'original ne soient pas fondamentalement modifiées. Les résultats ou effets musicaux de l'une ou l'autre version restent donc très semblables.

I.	2.
1.	B a1-Plus élevée que les cieux,
A a1-Ô Vierge Pure, Souveraine,	b1- Plus brillante que le soleil.
b1- Immaculée et Mère de Dieu.	R Réjouis-Toi, Épouse inépousée.
R Réjouis-Toi, Épouse inépousée.	B a2- Ô joie des vierges surpassant
A a2- Ô Vierge Mère Reine,	b2-Les chœurs angéliques.
b2-Toison couverte de rosée.	R Réjouis-Toi, Épouse inépousée.
R Réjouis-Toi, Épouse inépousée.	etc.

3. La transcription musicale

¹⁶

En raison de sa construction parfaite, trois pages seulement suffisent pour consigner la partition (telle une chanson à couplets et refrains dont les textes changent mais la mélodie est immuablement répétée à l'identique, formant ainsi un cycle répétitif que seul vient achever le texte), synthétisée en 67 mesures sur le modèle de la triple reprise (I) II, III et IV, chaque reprise étant elle-même subdivisée en 3 parties A, B et C à intonations et finales chevauchées :

¹⁶Établie par l'auteur à partir des enregistrement précités, principalement ceux de Simon os- P etra [S P], de Panagiotis Kabarnos [K] et de Valaam [V].

¹⁴Se dit de la composition d'une œuvre littéraire et/ou musicale à partir d'éléments repris à une ou plusieurs autres, et réarrangés de manière à former une nouvelle œuvre. Le terme est d'origine latine (cento) et désigne une pièce d'étoffe faite de morceaux rapiécés, comme le costume d'Arlequin (Shork, 1933).

¹⁵Liturgie de saint Jean Chrysostome, 1981, édition bilingue Liturgica, traduction anonyme.

Agni Parthene

Transcription 1 : Transcription p. I

Transcription 2 : Transcription p. 2

4. Les structures internes

4.1. La superstructure

4 parties I, II, III, IV; 3 phases ascendantes de la mélodie globale et descendantes de l'ison¹⁷; l'ensemble : [A a1-b1 R1 A a2-b2 R1 + B a1-b1 R2 B a2-b2 R2 + C a1-b1 R1 C a2-b2 R1] est chanté 4 fois. En effet, le texte est divisé en quatre parties identiques, chacune contenant 3 sous parties, elles-mêmes composées de 2 distiques (2 fois deux stiques) et 2 refrains en situation de rimes croisées : distique | refrain | distique | refrain. Le refrain étant exacte-

¹⁷Ison signifie voix d'accompagnement en bourdon, celui-ci étant la fondamentale modale (finale) de la phrase du chant accompagné, cette fondamentale pouvant varier d'une phrase à une autre, donnant un «ison mobile».

ment de la même longueur qu'un stique, un effet bancal se glisse dans l'apparente limpidité rythmique (court-long-court-long, etc.), puisque le balancement binaire du distique est «troublé» par l'ajout d'un troisième stique. Et l'ambiguïté binaire-ternaire est rehaussée par le fait que chacune des 4 parties contient 3 sous-parties :

4.2. Les cycles

CYCLE I I. II. III. IV. 4 grandes parties
 CYCLE 2 A - B- C - 3 sous parties
 CYCLE3 a) I b) I / a) 2b) 2 distiques
 CYCLE 4 a) I / b) I 2 stiques
 CYCLE 5 R1 / R2 / R3 (mais R3=R1) 1 refrain-litanie
 CYCLE 6 R (2R1-2R2-2R1)
 Cette série de cycles à périodicités différentes est no-

Transcription 3 : Transcription p. 3

I.	II.	III.	IV.
A1	A4	A7	A10
<a1^b1	<a1^b1	<a1^b1	<a1^b1
>R1<	>R1<	>R1<	>R1<
a2^b2	a2^b2	a2^b2	a2^b2
>R1<	>R1<	>R1<	>R1<
B2	B5	B8	B11
<a1^b1	<a1^b1	<a1^b1	<a1^b1
>R2<	>R2<	>R2<	>R2<
a2^b2	a2^b2	a2^b2	a2^b2
>R2<	>R2<	>R2<	>R2<
C3	C6	C9	C12
<a1^b1	<a1^b1	<a1^b1	<a1^b1
>R1<	>R1<	>R1<	>R1<
a2^b2	a2^b2	a2^b2	a2^b2
>R1<	>R1<	>R1<	>R1<

symboles : < anacrouse | ^ césure | > chevauchement | << césure-anacrouse

table en ce qu'elle provoque chez l'auditeur à la fois un berceement en faisant surgir *irrégulièrement* des segments déjà entendus en superposition mémorielle (cycles impairs en décalage avec les cycles pairs). L'apparent désordre régissant ces segments est en fait ordonné ou coordonné dans le « système » global, soit quatre fois 4 [I, II, III, IV] trois parties 3 [A, B, C] en forme de paires 2 [a-b] elles-mêmes dis-

tiques I [1-2] le tout assujéti à une double « litanie-refrain » R qui intervient, d'une part, pour transformer le balancement binaire des distiques en boucle ternaire et, d'autre part, compte tenu du fait que les refrains de la partie C sont identiques aux refrains de la partie A, installe un décalage dans la fréquence des apparitions des refrains à forme 1 et des refrains à forme 2, soit 3 fois R1-R2-R1 ce qui donne le séquentiel suivant :

R1-R1-R2-R2-R1-R1-R1-R1-R2-R2-R1-R1-R1-R1-R2-R2-R1-R1, soit 12 x R1 et 6 x R2.

La tradition grégorienne bénédictine applique elle aussi ce même principe des cycles décalés produisant en même temps un certain foisonnement dans le répertoire liturgique monastique et une mise en ordre des « riches heures » à partir de ces cycles musicaux et des cycles calendaires lunaires : cycles journaliers, quotidiens, hebdomadaires, annuels, comput pascal, fêtes mobiles, fêtes fixes, propre, ordinaire, etc.¹⁸ L'esthétique structurale de [AP] se trouve ainsi donc en adéquation parfaite avec les pratiques musico-calendaires en usage dans la plupart des communautés religieuses, pratiques toujours dérivées des cycles cosmiques solaires ou lunaires. Et bien que ne choisissant pas le même cycle lunaire comme « borne » de leurs calculs cosmiques respectifs, les religions du Livre s'accordent au moins sur le principe d'un ordre cosmique les régissant, lunaire dans tous les cas, cycle féminin de fertilité, procréation, transmission éternelle de l'éternité de la vie, *omnes generationem*. C'est ainsi qu'apparaît au prophète dans le *Livre du Dévoilement* (Apocalypse) un personnage féminin à la tête couronnée de 12 étoiles sur fond bleu et les pieds reposant sur un... croissant de lune : « Ensuite parut un grand météore : une Dame enveloppée dans le soleil, la lune sous les pieds, la tête couronnée de douze étoiles. Elle était enceinte et criait dans les douleurs et le travail de l'enfantement.¹⁹ », que les exégètes relèvent comme une « représentation » de Marie la Vierge.

¹⁸Des lectures du P sautier, des liturgies sp é ciales, des fêtes nationales ou locales, des fêtes aux saint(s)-patron(s), aux dédicataires de telle ou telle cause, etc. viennent quelquefois se chevaucher, auquel cas des règles de préséance sont appliquées selon un certain code, et selon un usage spécifique des modes musicaux dédiés à ces év é nements.

¹⁹Apocalypse de Jean, 12 :1-2, traduction Mare d sous.

4.3. Les sous parties

Sur ces diagrammes A, B, C et Cx, chaque case représente une croche en abscisse et sa hauteur en ordonnée. Ainsi les cases grises suivent-elles les volutes mélodiques en hauteur et en durée, en opposition au(x) *ison*(s) en gros pointillés. Le diagramme D est un condensé de A, B, C et Cx.

Diagramme A : Mélodie et *ison* entonnent l'unisson et tournent autour de la tonique de l'échelle modale Ré ; ambitus très étroit, quasi-unisson. Les intervalles autour du ré pivot central, soit do inférieur, mi supérieur et fa supérieur font une suite [ré-mi-fa-mi-ré-do-ré], sorte de lent *gruppetto* entrelacé autour de ré, affirmant au passage la tierce mineure et la septième mineure, deux intervalles constitutifs d'une « couleur » d'échelle liturgique basique, celle de Ré, opposé radical de l'échelle de Do avec tierce et septième majeures (en ossature diatonique à secondes mineures et majeures).

Notons que l'ossature zalzalienne (à secondes moyennes et majeures) ou « échelle diatonique molle », selon la nomenclature de Simon Karas²⁰ remplace dans certains cas son homologue diatonique. Rappelons que les notes *mi^{db}* et *si^{db}* produisent avec leurs degrés voisins respectifs des intervalles de secondes « moyennes » (environ trois-quarts de ton), « intermédiaires » entre seconde mineure (semi-ton) et seconde majeure (ton).

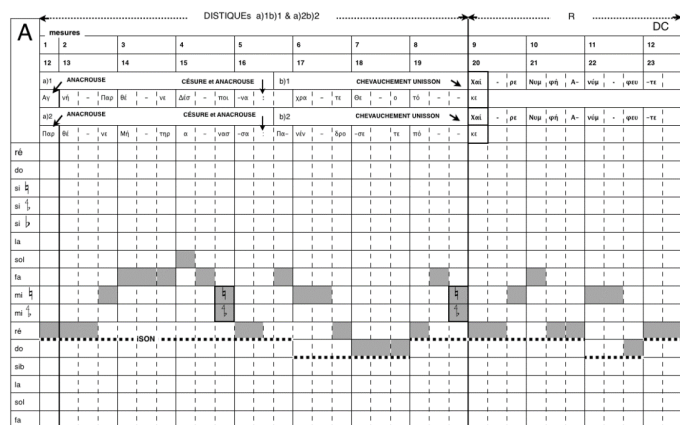


Figure 4 : Diagramme B

Dans les versions d'Agni Parthene les plus enracinées dans la tradition orientale, le *ii^e* degré prend généralement

²⁰Voir le paragraphe 6-4 de cet article.

la position *mi bécarré bas* (à une petite seconde majeure – presque une seconde moyenne – du ré et à une grande seconde mineure du fa), sauf pour les formules comportant le mouvement conjoint descendant fa-mi-ré, auquel cas ce degré est abaissé en position *mi^{db}*. Aussi ce degré du mode Ré ne descend-il jamais en position bémol, produisant l'intervalle de semi-ton entre les *i^e* et *ii^e* degrés, caractéristique du mode Mi.

Quant au *vi^e* degré, il oscille entre les positions bémol, demi-bémol et bécarré, en fonction du contexte et surtout du phénomène d'attraction.

Diagramme B : Échappée mélodique vers la quarte et la quinte supérieure ; chute de l'*ison* vers la quinte et la quarte inférieures, ce bourdon faisant à présent office de basse continue harmonique ; ambitus plagal.

Les deux R2 sont une transposition diatonique à la dominante du refrain R1 qui s'opère ici grâce à l'analogie parfaite, dans le mode de Ré, entre ses deux pentacordes superposés conjoints [ré-mi-fa-sol-la] = [la-si-do-ré-mi], ou ses deux tétracordes superposés disjoints [ré-mi-fa-sol] = [la-si-do-ré]. Cependant, certaines versions *bémolisent* le deuxième si sur l'antépénultième (mesure 33/44), opérant ainsi une modification intervallique de R2, et produisant une tierce mineure avec l'*ison* barytonnant.

L'unique rupture mélodique se produit alors à la reprise Bb : la note d'intonation est ré, la finale est la, et la reprise colle fin et début de phrase ; l'intervalle de quinte apparaît ici clairement pendant le chevauchement [fin de b + R2], à l'inverse des chevauchements avec R1, qui se produisent sur un unisson.

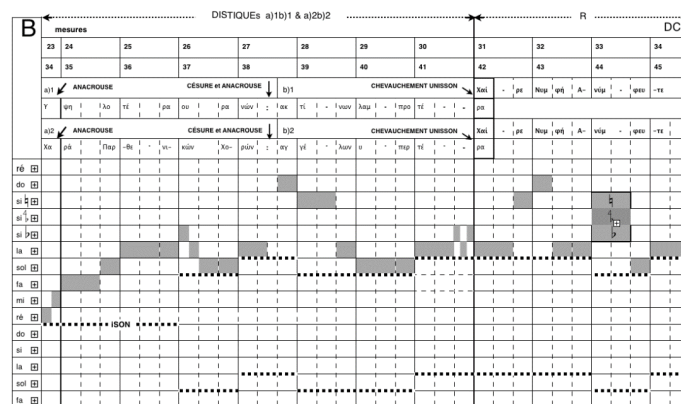


Figure 5 : Diagramme C

L'*ison* se dédouble en s'octaviant, et prend peu à peu la forme et la fonction d'une voix de basse continue simple structurée autour des trois degrés forts de l'échelle i, iv et v [ré-sol-la-sol-la]. Parallèlement au renforcement de la basse, la mélodie atteint le v^e degré la, le monnaye sur le vi^e degré variable, atteint le do supérieur vii^e degré de Ré sur un accent faible et prépare le passage vers l'aspect authentique du mode dans la partie C qui suit.

La version de Panagiotis Kabarnos [K] présente une variante aux mes. 30/41, qui répète le segment précédent [do-si-la] en variant le vi^e degré si^b, si^{db} ou si^{béc} selon les parties.

Le si des mesures 28/39 est par contre toujours bécarre bas par consonance de tierce majeure pure ou stricte (zarlinienne) avec le sol de l'*ison* supérieur, et le si des mes. 33/44 est variable d'une version à l'autre et à l'intérieur d'une même version.

La version de Valaam [V] contient une variante aux mesures 33/44 de si^{béc} vers si^b, qui modifie la structure intervallique de R, et produit une tierce mineure avec l'*ison* barytonnant.

Harmoniquement, cette tierce majeure ou mineure [sol-si^{*}] en proximité constante avec le ré (omniprésent comme *ison* puis «*ison* mobile» et comme attiré par la forme souple de basse harmonique en contexte tonal occidental) produit un accord parfait Sol majeur puis Sol mineur comme iv^e degré d'une tonalité passagère de Ré min.

La mélodie s'envole vers le ré de l'octave supérieure (région du tétracorde supérieur de l'échelle modale de Ré, usuelle en aspect scalaire modal authentique (du grec αὐθέντης, «principal», «dominant», voire «royal» dans le vocabulaire byzantin), puis s'installe passagèrement dans (ce qu'on ne peut qualifier autrement que) la tonalité de Fa majeur (ton relatif de Ré mineur) : production de tierces majeures dans la tonalité de Fa, avec cadence plagale (de Si bémol majeur à Fa majeur). L'aspect modal «médiéval» ou «antique» ou «ecclésiastique» disparaît au profit de l'aspect tonal de Fa, l'atmosphère sonore s'occidentalise et se modernise : il n'est plus question dans ce passage de secondes mineures, moyennes ou majeures, les intervalles s'inscrivent dans une échelle diatonique proche de la dite «juste intonation», avec usage de tierces majeures et mineures strictes, claires et sans ambiguïté. Cette incursion brève dans le corps de l'œuvre de la tonalité occidentale

est le résultat de la porosité des cultures en notre xx^e - xxi^e s. Il ne s'agit pas d'un collage exotiste, comme ceux auxquels se livre avec plus ou moins de fortune Hugues de Courson²¹, mais d'une évolution presque endogène dans son intentionnalité, procédant d'une sorte de pragmatisme en terme de «solutions vocales», pour un chant paraliturgique en quête d'un renouvellement respectueux *a priori* de la tradition. D'un point de vue conceptuel, la fusion entre l'*ison*, les harmonies modales, la tonalité (même passagère), va dans le même sens que bien des œuvres de musique sur le marché des médias qui mélangent allègrement le chant grégorien et les tambours du Burundi. A la différence près que cette fusion n'est pas une hybridation supplémentaire, conjoncturelle ou de surface, mais une acculturation (Herskovits et al., 1936), soit «l'ensemble des phénomènes qui résultent d'un contact continu et direct entre des groupes d'individus de cultures différentes et qui entraîne des modifications dans les modèles culturels initiaux de l'un ou des deux groupes».

Diagramme C : La résolution mélodique descendante en mesure 63 de b2 vers ré *ison*, fondamentale du mode, sert de conclusion à l'ensemble des strophes [1-2-3], et permet le *Da Capo* vers les strophes [4-5-6], [7-8-9], et [10-11-12]. Le dernier refrain R (mesures 64-67) est progressivement ralenti uniquement quand il sert d'ultime conclusion à la pièce. En préparation de *Da Capo*, il est au contraire parfaitement intégré dans le tempo constant et son «invisibilité» sonore ajoute encore à l'effet de mouvement perpétuel (pulsation ternaire, chevauchements, reprises) et même anticipe le retour au thème de la partie A puisqu'il est identique au refrain de A et que de fait, il *devance* le retour au thème A au lieu de le suivre, venant ainsi à nouveau créer un décalage dans l'apparition chronologique des thèmes et contribuant à un effet de mouvement perpétuel, d'hypnose auditive : j'entends quelque chose que je connais et que je m'attends à entendre, mais pas au moment où je l'attends...

L'usage de la seconde moyenne versus majeure est instable, et varie selon les versions et à l'intérieur d'une même version, comme dans les situations précédentes.

De manière particulière, la reprise de C n'est pas tout à fait identique à C, comme c'était le cas pour A et B :

²¹ Hugues de Courson, 1995, *Lambarena, Bach to Africa*; 1998 et 2005, *Mozart l'Égyptien I & II*; 2001, *Vivaldi l'Irlandais*...

au lieu de se maintenir à hauteur de la dominante la, la mélodie opère un retour vers l'unisson ré pour permettre le *Da Capo* en boucle dans le lien C3—>A4, C6—>A7 et C9—>A10. Et bien que cette modification n'apparaisse pas à la toute fin du segment C (puisque'elle est suivie d'un R inchangé) on peut la considérer comme un dispositif venant clore les grands cycles I.ABC, II.ABC, III.ABC et une coda définitive à la fin du dernier cycle IV.ABC.

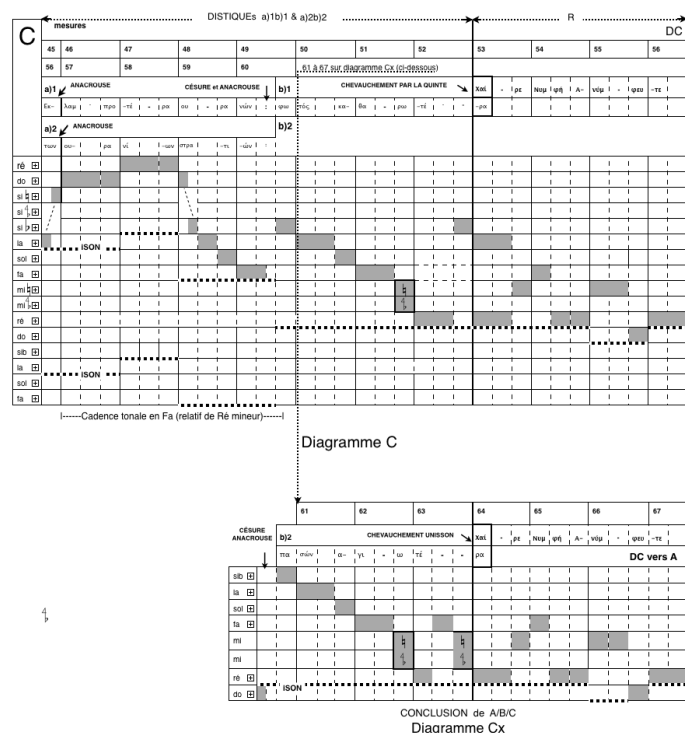


Figure 6 : Diagramme D

4.4. Le séquentiel global des 4 parties I.ABC, II.ABC, III.ABC, et IV.ABC

Le diagramme D ci-dessous reflète l'évolution de la mélodie, celle de l'*ison* et celle de leur rapport :

La séquence est construite sur un élargissement sonore à partir de la fondamentale du mode, une sorte de crescendo harmonique et acoustique, d'un A de quasi-unisson à B de quartes et quintes, puis C de tierces avec une cadence harmonique en Fa majeur dans un environnement relatif mineur (mesures 48-49 = mélodie descendante au ténor : [do-si^b-la-sol-fa] et baryton : fa-----fa unisson) : III-La min. | IV-Si bémol maj. | I-Fa maj. | VI-Ré min., où III-IV (La min.,

Si bémol maj.) est une cadence au demi-ton supérieur avec succession harmonique non-relative mineur-majeur, dont l'aspect fortement ascendant produit une émotion particulière de ferveur et d'élévation, où IV-I est une cadence plagale, et I-VI une cadence relative. L'accord de Si bémol majeur rapproché de l'accord fondamental de la pièce Ré mineur (avec si^b) donne une cadence harmonique plutôt convenue ([ré-fa-la] / [ré-fa-sib]), tandis que rapproché de l'accord de La min. ainsi qu'il l'est ici en C, avec une tierce d'intonation (la-si-do) transparente et soulignée par le passage de l'*ison* du ré au la, la cadence devient [la-do-mi] / [sib-ré-fa] où la tonique et la quinte montent d'un demi-ton, mais la tierce mineure monte d'un ton et devient tierce majeure. Enfin entre la mélodie et l'*ison*, un deuxième *ison* barytonnant vient octaviser en B et C jusqu'à la reprise de A, et l'ambitus de l'ensemble des voix (mélodie des distiques + mélodie du refrain + *ison* octavié) va progressivement passer de quasi l'unisson à une sixte inférieure + une octave supérieure, soit un intervalle de treizième. Dans la vidéo [K], le soliste accompagne de ses bras l'ascension mélodique et le *climax* de C : il chante A avec les mains à hauteur de taille, B avec les mains à hauteur de poitrine, et C, en son point culminant, à l'octave de ré, avec les mains à hauteur de visage (mesures 45 à 49 et 56 à 60).

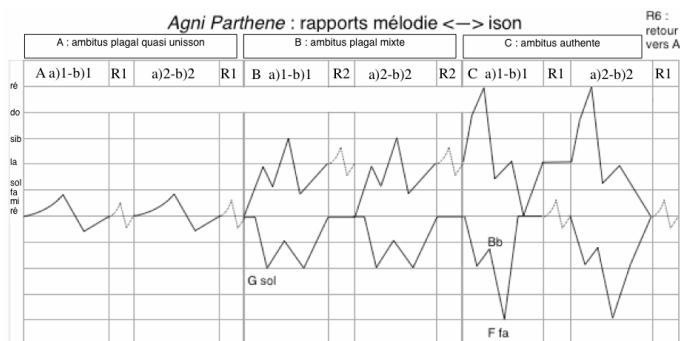


Figure 7 : Diagramme E

Ce qui pouvait se nommer «évolution naturelle» du modal vers le tonal prend ici l'aspect d'une véritable *transfiguration*, ou *assomption*, peut-être, par le sentiment d'élévation et de capture que transmettent et l'oeuvre et l'interprète : l'exaltation vocale se fait sentir avec le maximum de clarté dans [K], qui choisit d'atteindre le sommet ré du chant par un *portamento* ascendant, à la fois digne d'un baryton italien et d'une touchante poignance dévotionnelle... Le

choix de [SP] sur ce point se porte plutôt, effet de groupe oblige, sur la prise vocale en force virile, tandis que le choix de [V] confirme la neutralité bienveillante de l'interprétation : pas de secondes moyennes, ossature diatonique de type occidental, précision des intervalles, détachement, etc. toutes caractéristiques d'un style de chant qu'on pourrait qualifier de... plain, une sorte de « plain-chant slave », un parmi ces nombreux « Ponts Sacrés » dispersés dans le corpus musico liturgique de l'ensemble des traditions méditerranéennes²².

4.5. Les articulations

Le jeu des césures, anacrouses et chevauchements est un aspect structurel naturellement issu de l'antiphonie pratiquée dans les traditions méditerranéennes (Poché, 1995), bien repérée et analysée par Marcel Jousse²³ d'un point de vue anthropologique. Mais son développement ici s'appuie sur le principe de l'antiphonie pour l'enrichir, l'orner, jusqu'à en faire une torsade musicale à trois ou quatre « cordes », un entrelacs, une arabesque, dont les vertus ornementales ont quelque chose à voir avec l'envoûtement, l'hypnose ou capture auditive, comme il en est avec les entrelacs celtes ou les arabesques maghrébines, décorant les édifices religieux, églises ou mosquées, qui se situent du côté de l'illusion optique, du paradoxe visuel, de *l'intriqué*, et dont la confection et la contemplation constituent un yoga, une discipline mentale/spirituelle, qui n'est pas sans rappeler le *mandala* indien. Ce sont des principes structuraux esthétiques et théologiques récurrents dans le « trimonothéisme²⁴ », à rapprocher avec la technique courante elle aussi de la centonisation. L'antiphonie dialoguée se fait ici à trois, ou à quatre, et n'est plus un dialogue, mais une conversation à 2 voix et 1 *ison*, ou 1 voix et 2 *isons*, ou 2 voix et 2 *isons*. Ce n'est plus de l'antiphonie, ce n'est pas encore de la polyphonie. L'effet de torsade est particulièrement apparent dans la bascule haut-bas produite entre la mélodie et l'*ison* en B.

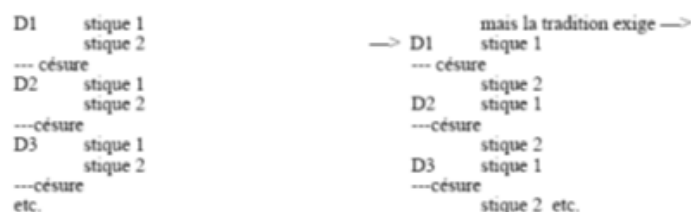
²² Allusion au Sacred Bridge d' Werner (1959) .A utre « P ont Sacré » : Le Modèle Kovalevsky (Gayte, 1999) .

²³ Marcel Jousse (1886-1961), « le mimisme », dans L'Anthropologie du geste (1965-2008), l'auteur étudie les structures binaires de la psalmodie hébraïque (et vraisemblablement mésopotamienne) comme ressort pédagogique mnémotechnique.

²⁴ Ce néologisme évoque le concept de monothéisme sous la forme intégrée de ses trois avatars historiques, et en aucun cas la question de la Trinité dans le monothéisme chrétien...

Les chevauchements [R sur fin de b] produisent un mouvement perpétuel à effet hypnotique, appuyé par la pulsation ternaire (ronde, rondo, pulsation des trochées), particulièrement apparent dans la version [L] (tempo rapide et pulsation soulignée par une orchestration type « bal muette » qu'une oreille française entend comme une java...

Si [a1 + b1] et [a2 + b2] peuvent être rapprochés des distiques psalmiques en tant que structures géminées, on doit noter que la présence d'une césure entre stique a et stique b puis enchaînement et/ou chevauchement avec le distique suivant sont également présents dans la psalmodie grégorienne : l'antiphonie *sépare* les stiques et *scelle* les distiques. La logique textuelle voudrait que la pulsation générale, les césures et autres articulations s'organisent en liant les stiques 1 et 2 de chaque distique D :



Les articulations viennent donc confirmer l'appartenance stylistique de [AP] aux traditions monastiques occidentales comme orientales. Cependant la régularité parfaite de la prosodie l'apparente au style ambrosien, réputé de souche byzantine, et non à la grande famille des *théotokions* ou des *magnificats*, qui sont, eux, rédigés en prose poétique.

4.6. Les phrasés

Conformément aux caractéristiques des productions musicales chrétiennes traditionnelles hellénophone, arabo-phone, latine, slavonne²⁵, une fois de plus, la mélodie est constituée principalement de notes conjointes, à quelques exceptions près. Dans le cas d'une traduction qui ne peut éviter un nombre de syllabes supérieur ou inférieur au nombre des notes de la mélodie, certaines versions modifient légèrement la mélodie (version [L]), ou monnayent au

²⁵ La version française n'est pas le fruit de l'appropriation de Agni Parthenon par une Église catholique francophone, mais celui du Père Macaire, auteur du Synaxaire précédemment mentionné, chantre au monastère de Simon os-Petra, et... d'origine et de culture françaises.

passage une noire en deux croches, ou ajoutent un temps supplémentaire dans le refrain (version [V]).

4.7. La périodicité des mesures

La répartition du nombre de mesures (4 pour le refrain et 8 pour les distiques) produit un effet de dispersion et de surprise a contrario de l'effet d'hypnose : on reconnaît inmanquablement les segments mélodiques, mais on ne sait pas où les situer dans le déroulement temporel du chant : la balance « question-réponse » de 2×4 mesures est rompue par les 4 mesures du refrain R, qui se fait entendre toujours « trop tôt », et vient *empiéter* sur le dernier *ped* du stique b1 ou b2 : 4 mesures font question, mais ne font pas réponse. Il s'agit donc à la fois de « bercer » l'auditeur grâce à des combinaisons binaires et de « l'éveiller » grâce à un segment interpolé unaire R. A ceci viendront s'ajouter : la ligne générale ascendante ABC en trois volets, le tempo ternaire obsessionnel de $3/8$, et la nécessité de trois chantres, ou du moins trois sources vocales, car si [SP] est un chœur monastique dans la plus pure tradition athonite, [K] est par contre composé d'un soliste, d'un petit groupe de chantres, et d'un *synthétiseur*.

Les 4 lignes mélodiques successives, croisées et enchaînées se succèdent ainsi dans un ordre paradoxal : les mélodies de $2 \times 4 = 8$ mesures sont séparées par une phrase récurrente de 4 mesures seulement. On obtient donc une structure binaire « ternarisée » par l'interpolation du refrain R de 4 mes. : les cycles deviennent $3 \times 4 = 12$ mes., soit un segment long (8) suivi d'un segment court (4). Et ce sont toutes ces caractéristiques structurelles « binaire-et-ternaire » qui donnent à l'ensemble de l'hymne ses qualités de perfection hypnotique et de flottement insaisissable.

5. Aspects interprétatifs

Rappel des versions retenues :

[SP] : Simonos-Petras, en grec, a cappella ; grand chœur de moines ; échelle d'ossature non strictement diatonique ; version de référence, parvenue au rang de « tube » radio et record de ventes de cassettes dans les années 1975 ;

[K] : Panagiotis Kabarnos, en grec, a cappella ; soliste / petit groupe / ison non-syllabisé sur synthétiseur / échelle d'ossature non strictement diatonique ;

[V] : monastère de Valaam, en slavons, a cappella ; petit chœur de moines ; échelle d'ossature strictement diatonique ;

[L] : voix et instruments, en arabe, Liban, soliste, chœur mixte (octavié), groupe instrumental occidental (batterie, synthétiseur) ; valse de tempo rapide (quasi java) ; échelle d'ossature strictement diatonique à tempérament égal.

Dans [SP] et [K], soit les deux versions chantées en grec, la seconde [ré-mi] de la tierce mineure de l'intonation du mode [ré-mi-fa-mi-ré] prend la qualité majeure lorsqu'elle est ascendante et moyenne dans le sens descendant. Par contre, tout ce qui concerne la partie B (distiques et refrain) multiplie les sixtes mineures, moyennes et majeures ascendantes ou descendantes : il s'agit bien d'une caractéristique de ce degré de l'échelle de Ré et ses variantes de sixte mineure/majeure dans l'acception occidentale diatonique stricte, et des variantes sixte mineure/moyenne/majeure dans l'acception orientale compatible avec l'ossature zalzalienne. La version grecque [K] est donc passablement plus « orientale » que la version [L], originaire du Liban cependant, mais où les instruments occidentaux forcent les voix vers le diatonisme à tempérament égal, ou que la version [V], où le chant a cappella est parfaitement réglé en diatonisme à l'occidentale (rappelons que Valaam est dans la région de Saint-Petersbourg, où durant les dernières décennies du xix^e s., la cour impériale se délectait d'opéra italien, engageait Galuppi²⁶ comme réformateur de la musique liturgique de l'Empire et commanditait à Verdi la création de *La Forza del Destino* pour l'inauguration du Théâtre Impérial (1862). Le diatonisme mélodique en vigueur dans l'Église russe va de pair avec l'ensemble des goûts tournés vers les cultures occidentales, et rompt le lien qui l'attachait à l'Orient. Et si les caractéristiques stylistiques vocales de [V] ont certes peu à voir avec les polyphonies slavolithiennes du xix^e s., l'adoption de l'ossature diatonique stricte modifie considérablement le ressenti acoustique, et signe l'appartenance occidentale de l'interprétation, décidément plus proche de l'organum ou du déchant grégoriens que de telle hymne orthodoxe du premier mode chantée sur le territoire du Patriarcat d'Antioche sur la même échelle que le mode-*maqām* Bayyātī. Combien d'arpents, de milles et de lieues séparent Saint-Petersbourg de Bucarest, où les chœurs monastiques chantent toujours selon une ossature ouverte alliant diatonique et zalzalien ? La Roumanie semble toujours plus byzantine que slave dans

²⁶ Galuppi (Venise 1706-1785) fut le maître de Bortniansky (1751-1825), cf. Honegger, 1970.

sa foi. Mais par quelle mystérieuse alchimie le répertoire quasi exclusivement *znamenny* (style de chant modal pré-polyphonique des « Vieux-Croyants » russes élaboré entre le x^e et le xiv^e siècles) du monastère de Valaam a-t-il pu intégrer, s'approprier, digérer une hymne grecque datant du milieu du xx^e s. sans faire état d'anachronisme patent ? Comment un ensemble de chanteurs et musiciens libanais a-t-il pu s'approprier cette hymne grecque et la vêtir d'un costume bien plus éloigné de la louange et la ferveur de l'original que de l'attirail médiatique du tube sous blister ? De cette version très dansante, rapide, enlevée, agrémentée d'une petite ritournelle tonale avec fausses modulations, on peut en dire, mieux que de toutes les autres versions connues, qu'elle est *non-liturgique* plutôt que *paraliturgique*, engoncée qu'elle est dans la pulsation machinique de sa boîte à rythmes et ses riffs d'accordéon. A leur décharge, les interprètes n'ont fait qu'intensifier et grossir les formes textuelles et musicales de l'oeuvre elle-même, toute hymnique, ambrosienne, de facture proche de la chanson (alternance couplets-refrains, formes binaires avec reprises, pulsation régulière, phrasés balancés sur 8 mesures, ritournelle instrumentale, etc.). Un tel choix interprétatif peut produire cependant une régulation du débit musical en flux tendu, et inféoder les paroles, signifiant et signifié, à une pulsation étrangère à ces paroles et verrouiller ainsi la faculté d'évasion et d'élévation du chanter qui émet et du fidèle qui reçoit, telle que l'évoque et l'invoque le psaume dit « du lucernaire » : « Que ma prière s'élève comme l'encens devant Toi, et l'élévation de mes mains comme le sacrifice vespéral²⁷ », soit le contraire du but recherché par le chant religieux, dans lequel la musique est toujours au service du verbe et le porte, quelle que soit la langue utilisée. Toutes les autres versions de [AP] conservent une pulsation et un tempo constants, hormis le ralenti du dernier R, mais dans une moyenne raisonnable et sans surlinage de percussions, permettant une émission naturelle du texte sans afféterie ni précipitation. Les autres versions en langue arabe écoutables sur l'Internet sont elles aussi des calques arabes de la version grecque, ou plutôt slavonne : le style monastique a cappella, régulier sans raideur, y est bien celui-là même qui a constitué la « version originale », mais comme les moines de Valaam, les chantres de Beyrouth ou d'Alep adoptent un système diatonique

strict... Ou devrais-je dire : un système « plutôt diatonique », car dans la mesure où les interprètes ne sont pas des musicologues théoriciens des modes à ossature zalzalienne et autres byzantinerie *ad hoc*, il devient délicat de trancher entre une interprétation employant volontairement un système non strictement diatonique, ou une interprétation à système diatonique involontairement... fausse ? A la taille objective de l'intervalle de seconde moyenne (3/4 de ton) vient s'ajouter l'effet vocal du *portamento*, ou *glissando*, qui permet au soliste de « glisser » vers le haut ou vers le bas d'un degré à un autre, conjoint ou disjoint : cet effet vocal se pratique dans l'art lyrique, le *bel canto* italien et apparenté, le chant grec ou byzantin, le chant synagogal, les polyphonies corses, le folklore napolitain, etc., mais strictement pas dans les traditions slaves (toutes les Églises d'Europe centrale de tradition musicale harmonique²⁸), encore moins dans les traditions grégoriennes, ou héritées d'elles. Selon la précision de l'interprète, le *portamento* peut infléchir un peu plus ou un peu moins les intervalles, en colorant l'émission de la voix d'un affect émotionnel, ou fervent, ou plus intense, ou emphatique, ou lyrique, etc., toutes sortes d'affects que la voix, instrument de l'intériorité s'il en fût, peut émettre et transmettre selon l'intention et /ou le talent du chanteur. Dans le cas dont il est question ici, la partie I est chantée par une soliste au style parfaitement oriental, mélismatique, *glissando*, retards, puis les parties II, III et IV sont successivement chantées par un chœur de femmes, un chœur d'hommes, un chœur mixte. Les attributs ci-dessus mentionnés du chant oriental, autres que la seule présence de secondes moyennes à 3/4 de tons, disparaissent alors, et c'est le diatonisme à tempérament égal de l'ensemble instrumental qui domine le ressenti musical. C'est donc moins par l'appartenance claire à un groupe plutôt occidental ou oriental, strictement diatonique ou non, ou au mélange original des deux, que cette version [L] est à elle seule une curiosité, que par la vitesse de son tempo et son instrumentation pour orchestre de bal musette.

²⁸ « Tradition harmonique » plutôt que « tradition polyphonique » quand on sait que les liturgies slaves sont conçues harmoniquement : il n'y a pas de voix mélodique à proprement parler, et chaque pupitre (au moins les trois du haut) peut avoir le sentiment de chanter la mélodie (Gardner, 1957-1959).

²⁷ P s. 140/141, chanté à l'office de vêpres.

6. Quelques dernières remarques

6.1. La pseudo-coda de [K]

Au moment où le soliste entonne le premier A de la partie IV, soit la dernière reprise de la structure ABC, l'*ison* subit une modification passagère mais notable : au lieu du ré fondamental du mode, l'*ison* commence sur le si^b inférieur, atteint le do, puis retrouve le ré initial, et l'ensemble du segment est pris sur un tempo ralenti, soulignant le changement harmonique passager. Ces trois notes en basse produisent avec la mélodie inchangée une suite d'accords de tierces dans la même tonalité que la cadence tonale de la partie C (Fa maj.) signalée comme *climax* de la structure, mais dans les degrés inférieurs au ré fondamental, soit [Si bémol maj., Do maj. Ré min.], cadence parfaitement seyante tonalement et modalement. L'effet mnémo-acoustique est celui d'un rappel, un écho, affaibli ici par le passage à l'octave inférieure, un souvenir près de s'évanouir de la couleur tonale de la ferveur de la partie C.

6.2. Le métronome

Malgré la régularité apparemment impeccable de la pulsation 3/8, on note un léger ralentissement sur les intonations de A en particulier dans [K] grâce au fait que l'*ison* est assuré par un synthétiseur, sans syllabisation vocale, ce qui permet au soliste d'entonner avec un léger effet retard.

Dans le même ordre d'idées (pulsation et tempo « apparemment impeccables »), la version slavonne de Valaam [V] rompt la perfection ternaire en *ajoutant* 1 temps supplémentaire dans le refrain R pour pouvoir y inclure une syllabe en surnombre du texte slavon (texte et intelligibilité du texte obligent), tandis qu'une autre version en slavon transforme deux noires en deux croches et insère le texte sans modifier la pulsation. L'intervention « impaire » du refrain R devient encore plus « déboîtée » dans le cas de l'ajout, et l'effet paradoxal de rupture dans la périodicité des groupes de mesures s'en trouve renforcé²⁹.

6.3. Les modes comparés

[AP] est classée « mode I plagal » ou « 5e mode ». En réalité seul l'ambitus du segment A est plagal ; celui de B est

²⁹ L'anglais *odd* signifie à la fois « impair » et « bizarre » ; son pendant *even* signifie à la fois « pair » et « égalisé ». Dans le cas présent, le déboîtement est provoqué par une mesure à 4 temps insérée dans le refrain, alors que la pièce est intégralement à 3 temps. Ce trait est unique parmi toutes les versions répertoriées.

« médian », « moyen », « mitigé », et celui de C est clairement authentique. Les tons grecs de l'octoéchus sont classés 1, 2, 3, 4 authentiques (ou royaux) de ré, mi, fa, sol, puis 1 (5), 2 (6), 3 (7), 4 (8), plagaux des précédents. Les tons grégoriens de l'octoéchus sont classés Protus (1, 2) authentique et plagal de Ré, Deuterus (3, 4) authentique et plagal de Mi, etc. La correspondance entre les deux classifications³⁰ permet a priori d'élargir l'écoute de [AP] aux tons Prothos/Protus grecs 1 et 5, comme aux tons grégoriens 1 et 2, ainsi que nous permet de le faire la similarité entre les intervalles et les degrés de la mélodie de A, la mélodie de R et le 2^{ème} ton grégorien (plagal de Ré).

6.4. L'échelle modale

L'affinement de la caractérisation de l'échelle modale d'AP se heurte à un imbroglio inhérent à la théorie musicale byzantine moderne. En effet, la nomenclature typologique scalaire mise en place par Chrysantos de Madytos (1832, p. 20-21 et 94-97), à base de mesures en multiples de 68^{èmes} d'octave, également adoptée par les manuels se situant dans la lignée de la réforme du Patriarcat œcuménique (1881-1888), moyennant la substitution de mesures à base de 72^{èmes} d'octave, ramène la forme classique du premier mode (dans ses deux versions authentique et plagale) à l'échelle dite « diatonique », tout en tenant compte des variantes (rares) de ce premier mode en échelle dite « enharmonique ». Or, l'ossature réelle de cette échelle « diatonique » byzantine moderne est à base de secondes majeures et de secondes moyennes (très inégales), donc pratiquement « zalzalienne » selon la typologie scalaire de Nidaa Abou Mrad, tandis que celle de son homologue « enharmonique » est tout ce qu'il y a de plus diatonique, car formée de secondes majeures et mineures (Abou Mrad, 2008, p. 108). Afin de remédier à cette ambiguïté, le musicologue grec Simon Karas (1970), remplace le pseudo enharmonique moderne par l'expression « échelle diatonique dure » et le pseudo diatonique moderne (et vrai zalzalien) par l'expression « échelle diatonique molle ». Cela permet de considérer que l'échelle d'AP est celle du « diatonique mou » (ossature zalzalienne) dans les enregistrements se rattachant résolument à la tradition orientale et qu'elle relève, du « diatonique dur » (ossature diatonique stricte) pour les passages influencés par l'Occident. Tan-

³⁰ cf. Golabovsky, Sotir, Oktoechos Macedonian Chant, Skopje, 1993.

dis que l'usage d'un premier mode en échelle diatonique (dure) – fort rare en contexte ecclésiastique byzantin – rapproche implicitement des usages ecclésiastiques latins occidentaux, l'adoption des secondes moyennes (même d'une manière segmentaire) ramène à une sorte de tradition commune orientale du premier mode. Celle-ci se retrouve non seulement dans les autres traditions ecclésiastiques orientales (notamment, syriaques et coptes), mais également dans les traditions profanes arabes. Il est aisé, en effet, d'opérer un rapprochement entre l'échelle diatonique molle du mode Protos et celle du mode Husayn³¹.

Un constat ultime s'impose : l'échelle modale de Ré dans son acception la plus ouverte³², base d'une sorte de premier (Protos) mode liturgique apparemment universel, à l'oeuvre dans cette hymne est sans aucun doute le fond de sauce, le liant de la recette de son succès, car il parle à toutes les oreilles : il représente à lui seul plus de la moitié du corpus grégorien, d'après les statistiques³³, et il ne serait pas surprenant de rencontrer des pourcentages du même ordre à propos du corpus byzantin ou du corpus arabophone.

7. Conclusion

Forme poétique parfaite, prosodie parfaite, texte et contexte culturel et culturel populaires, forme musicale parfaite, simplicité, symétries, balancements, oppositions, combinaisons binaires et ternaires, centonisations, échelle modale - presque « universelle » - de Ré, circularité et crescendo, antiphonie et polyphonie, mélange savamment dosé de tradition et de modernité, d'orientalisme et occidentalisme : tous ces ingrédients expliquent l'engouement pour un tel joyau musico-religieux et sa très large diffusion dans le monde chrétien orthodoxe depuis la Grèce vers les pays slaves et les pays du Levant, et jusqu'en Corée, dans les églises comme sur les places de villages, et jusque dans les

³¹ Dans « l'octoéchos » oriental que propose Habib H. Touma (1977, 1996), c'est le 2^e genre B ay ā t ī, décliné en une vingtaine de modes, dont le premier, Husaynī, présente la succession 2^{de} moyenne, 2^{de} moyenne, 2^{de} majeure, 2^{de} majeure dans le pentacorde inférieur et 2^{de} moyenne, 2^{de} moyenne, 2^{de} majeure dans le tétracorde supérieur, ce qui se m ble pouvoir s'appliquer à [A P].

³² C'est-à-dire l'échelle du tétracorde commune aux échelles de Ré et de La, ([ré-mi-fa-sol] identique à [la-si-do-ré]), que le mi et le si soient demi-bémol ou bécarré) et leurs tétracordes supérieurs variables, incluant ou non les secondes moyennes.

³³ Ferretti, Dom, O.S.B., Esthétique grégorienne, Solesmes, 1938.

transistors...

Note de l'éditeur

Cet article a été initialement publié par *Les Presses de l'Université Antonine*. Il est republié par *Luminous Insights* suite au transfert de la revue vers ce nouvel éditeur.

Cite as

Gayte, F. (2010). L'hymne Agni Parthene. *Revue des Traditions Musicales*, 4(1), 57–72. 10.51300/RTM-2010-30

Références

- Gardner, J. v. (1957–1959). *Le Psautier Slavon. Actes du III^e Congrès International de musique sacrée*.
- Gayte, F. *Le Modèle Kovalevsky. Vers une synthèse slavogrégorienne du chant d'Église* [mém. de mast., Université de Poitiers, UFR Musicologie]. Mém. de mast. Université de Poitiers, UFR Musicologie, 1999.
- Gayte, F. *L'Hymne chrétienne Phos Ilaron. Origines et mutations* [D.E.A.]. Université Paris-Sorbonne (Paris IV) [mémoire non publié]. D.E.A. Université Paris-Sorbonne (Paris IV), 2000.
- Herskovits, M., Redfield, R., & Linton, R. (1936). *Memorandum for the Study of Acculturation. American Anthropologist*, (38), 149–152.
- Karas, S. (1970). *Eni ke diastimata is tin byzantinin mousikin* [Genres et intervalles dans la musique byzantine]. Athènes.
- Macaire, (1988). *Le Synaxaire, Vies des saints de l'Église orthodoxe* [adaptation française]. Thessalonique : éditions To Perivoli to Panagias.
- Poché, C. (1995). *La Musique arabo-andalouse*. Sud.
- Shork, R. J. (1933). *Latin & Roman Culture in Joyce*. University Press of Florida.
- Werner, E. (1959). *The Sacred Bridge*. New York : Columbia University Press.

Documentation électronique

Chartier, Yves (Université d'Ottawa), 2002-2006, *Documents pour servir à l'histoire de la théorie musicale*, www.musicologie.org, consulté le 09/09/2009.

Documentation sonore

Le site web *YouTube* propose plus de trente versions de *Agni Parthene*, principalement en grec, roumain, slavons et arabe, mais aussi en anglais, français, polonais et coréen. Parmi ces versions figurent celles dont il est fait mention dans l'article, dont la version historique :

- 01 Chœur Monastique de Simonos-Petra, Mont Athos. [en grec] <http://www.youtube.com/watch?v=X5kx5WVmrUI>
- les versions interprétées par :
- 02 Panagiotis Kabarnos [en grec] <http://www.youtube.com/watch?v=c4uK7AKjKre>
- 03 Chœur Monastique de Valaam, Russie [en slavons] <http://www.youtube.com/watch?v=ZC6cYKQ-tQ>
- 04 Interprète n.d. - version instrumentalisée [en arabe] <http://www.youtube.com/watch?v=xskA5NH5fm8>
- ainsi que
- 05 Interprète n.d. [en arabe] <http://www.youtube.com/watch?v=gvkiQkYCijs>
- 06 Chœur Monastique de Simonos-Petra [en français] <http://www.youtube.com/watch?v=OIlgR9KA-M>
- 07 Interprète n.d. [en roumain] <http://www.youtube.com/watch?v=vnXGVmj50iQ>
- 08 Grupul Byzantion [en roumain] <http://www.youtube.com/watch?v=ZVK9FjqJWKw>
- 09 Chœur Hermitage de Lacu, Mont Athos. [en roumain] <http://www.youtube.com/watch?v=cCADEmCKys>
- 10 Ensemble Theodoros Vassilikos [en grec] <http://www.youtube.com/watch?v=2QUer5kH7zg>
- 11 Cista Djevo [en grec] <http://www.youtube.com/watch?v=MTbgZrIWhmg>
- 12 Interprète n.d [en slavons]. <http://www.youtube.com/watch?v=G5jX0uHwROg>
- 13 Interprète n.d. [en anglais] <http://www.youtube.com/watch?v=u2CAu6e8jbl>
- 14 Interprète n.d. [en coréen] <http://www.youtube.com/watch?v=B6-FI-oci3A>