



Article de recherche

L'hymne Φῶς ἱλαρόν [Fôs Ilarón]

The Hymn Φῶς ἱλαρόν [Fôs Ilarón]

Francis Gayte

DEA en musicologie (histoire de la musique), Université Paris-Sorbonne, Paris, France.

RÉSUMÉ

Quelle destinée extraordinaire que celle de Φῶς ἱλαρόν (*Fôs Ilarón*, “Lumière Joyeuse”) ! Le texte en aurait été composé vers la fin du II^e s. à Jérusalem, et aurait accompagné la création d’une célébration religieuse (Lucernaire) à l’origine de l’office de Vêpres ; la mélodie la plus ancienne conservée dans le corpus byzantin date du II^e s., un très grand nombre de paroisses, tous patriarchats confondus, se sont approprié le texte original ou traduit, et en perpétuent l’usage liturgique. Mais au II^e s. l’hymne vénérable a généré un corpus planétaire, grâce à l’expansion de la production audio (K7, CD, mp3), et grâce aux serveurs télénumériques comme *YouTube*. Unique et multiple en ses métamorphoses, elle n’en finit pas de susciter l’inspiration des compositeurs et la ferveur des assemblées, à l’église comme au concert, sur les chaînes hi-fi comme sur la Toile. Pourquoi, et comment, une telle longévité ?

ABSTRACT

What fate as extraordinary as that of Φῶς ἱλαρόν (*Fôs Ilarón*, “Gladsome Light”) ! Its lyrics are supposed to have been written toward the end of 2nd c. in Jerusalem, and would have accompanied the creation of a religious celebration (Lucernary) that later became the Office of Vespers ; the earliest melody preserved in the Byzantine corpus is dated 18th c. ; a very wide number of parishes, within all patriarchates, have adopted the genuine text or its translations, and perpetuate its liturgical use. But in the 21st c. this quite venerable hymn has come out of the churches and generated a quite worldwide corpus, thanks to the expansion of audio technology (K7, CD, mp3), and thanks to web servers like *YouTube*. At once unique and varied in its many guises, Φῶς ἱλαρόν never ceases to encourage the inspiration of composers and the fervor of audiences, in the church and at the concert as well, on Hi-Fi equipments and on the *www* likewise. Why, and by what means, such longevity ?

MOTS-CLÉS

Φῶς ἱλαρόν, *Fôs Ilarón*, hymne byzantin, office de Vêpres, Lucernaire, tradition liturgique, musique byzantine, chant orthodoxe

KEYWORDS

Φῶς ἱλαρόν, *Fôs Ilarón*, Byzantine hymn, Office of Vespers, Lucernary, liturgical tradition, Byzantine music, Orthodox chant

ARTICLE HISTORY

Published : 15 December 2011



Corresponding author :

Francis Gayte | | DEA en musicologie (histoire de la musique), Université Paris-Sorbonne (Paris IV), Paris, France.

Copyright : © 2011 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/>).

Il en est de certains cantiques ou hymnes qui acquièrent, avec l'accumulation des siècles et grâce à la diffusion planétaire des technologies, une gloire intemporelle et universelle, méritant de fait le statut d'excellence de Patrimoine Immatériel de l'Humanité. C'est le cas de l'hymne grecque *Αγνή Παρθένε* (Gayte, 2010a) dont les multiples versions enregistrées montrent une remarquable constance musicale, malgré des différences dues principalement aux transferts de textes en d'autres langues que la langue grecque d'origine. L'empilement des archives sonores permet de se conformer fidèlement aux modèles ou de s'en écarter en toute connaissance de cause, plutôt que de « subir » une tradition écrite par nature réductrice ou une tradition orale par nature oblique. Tel n'est pas le cas d'une autre hymne grecque connue sous le nom de *Φῶς ἱλαρόν* (Fōs Ilarōn)¹, ou « Lumière Joyeuse »² — aux origines antiques et dont on trouve des versions musicalement fortement différenciées dans plus de quatorze langues³ —, concept presque aussi énigmatique que celui de « Vierge Pure / Épouse in-épousée » dans *Αγνή Παρθένε*. Mais dans un même esprit comparatiste, nous suivrons les itinéraires de cette œuvre unique à travers les pays, les styles, les langues, dans un esprit de dialogue interculturel pour mieux comprendre et apprécier son destin exceptionnel.

I. A l'aube du christianisme et au zénith de l'internet

À l'extrême opposé de la contemporanéité de *Αγνή Παρθένε*, aux tous premiers siècles d'un christianisme à naître, les chercheurs et musicologues, dont Alexandre Korakidou (1979), estiment que *Φῶς ἱλαρόν* peut bien avoir été composée à la fin du ii^e siècle (vers 196)⁴, du

¹ Φῶς ἱλαρόν ἁγίας δόξης ἀθανάτου Πατρός, οὐρανοῦ, ἁγίου, μακάρος, Ἰησοῦ Χριστέ, ἐλθόντες ἐπὶ τὴν ἡλίου δύναι, ἰδόντες φῶς ἐσπερινόν, ὑμνοῦμεν Πατέρα, Υἱόν, καὶ ἅγιον Πνεῦμα, Θεόν. Ἄξιόν σε ἐν πᾶσι καιροῖς ὑμνεῖσθαι φωναῖς αἰσαῖς, Υἱὲ Θεοῦ, ζῶν ὁ διδούς · διὸ ὁ κόσμος σε δοξάζει.

² Lumière Joyeuse de la sainte gloire du Père immortel, céleste, saint, bienheureux, Ô Jésus-Christ ! Parvenus au coucher du soleil, contemplant la lumière vespérale, chantons le Père et le Fils, et le Saint-Esprit, Dieu ! Tu es digne dans tous les temps, d'être célébré par les voix saintes, Ô Fils de Dieu, auteur de Vie ! Aussi le monde te glorifie ! Amen.

³ « Lumen Hilare », « Luminà Linà », « Gladsome Light », « Gracious Light », « Joyous Light », « Gladdening Light », « Gentle Light », « Precious Light », « Gladsome Radiance », « Sanftes Leuchten », « Luz Alegrante », « Luce Serena », « □□□ □□□□ » [Lumière splendide].

⁴ « Cette hymne fut composée par l'évêque Athinogenis, martyr, au III^e s. Mais Vassilios le Grand et Koutloumousianos dans son *Grand Oro-*

moins en ce qui concerne le texte, dont le contenu est lui-même vraisemblablement le résultat de la christianisation d'un chant antérieur, au cœur même d'une pratique religieuse adoptée par l'ensemble des communautés chrétiennes, celle de la commémoration quotidienne du cycle du jour et de la nuit, et l'instant critique où la lumière « naturelle » décline et doit être remplacée par la lumière « artificielle » (lumière divine ≠ lumière des hommes, soleil ≠ lampes à huile)⁵, offrant aux anthropologues l'hypothèse d'une pratique de type exorciste contre la peur archaïque de la nuit, de ses menaces, ses dangers, ses prédateurs et ses démons, imaginaires ou réels, crépuscule des dieux, des vivants et des morts, et qui deviendrait peu à peu l'office des Vêpres, cet office qui marque la fin du jour travaillé et le début de la nouvelle journée dans le comput chrétien.

En dehors de la célébration dominicale (*Divine Liturgie*, Messe, Office Divin ou Eucharistie), l'office chrétien quotidien le plus important, tant du point de vue de son contenu théologique que de sa structure formelle, est donc celui des Vêpres, en réalité synthèse de deux offices antérieurs distincts, celui du Lucernaire et celui des Vêpres, dont le premier indique, par son titre, sa vocation à célébrer la lumière, puisqu'on sait qu'il se fait « à la lumière des lampes », d'une part, et que, d'autre part, « le terme désignait, chez les premiers chrétiens, les puits qui donnèrent un accès libre aux catacombes, à partir du iv^e siècle » (Litré).

Les paroisses donnent en général à *Φῶς ἱλαρόν* une fréquence annuelle : elle est chantée aux Vêpres de Pâques, pendant la Semaine Sainte⁶. Mais dans certains monastères,

logion affirment qu'elle fut composée avant Athinogenis. Certains disent que l'auteur en est Sofronios de Jérusalem (en 638), mais cependant elle est beaucoup plus ancienne. D'autres disent qu'elle est d'Athina-goras (II^e s.), mais personne ne peut le prouver. D'autres enfin croient qu'elle fut arrangée par le saint Chrysostome » (Amorgianos, 1998, trad. de l'auteur).

⁵ « En un temps où n'existait pas l'éclairage électrique, l'allumage de la lampe à la tombée de la nuit constituait chaque jour un véritable rite familial, porteur de joie, garant de sécurité. Il en allait ainsi spécialement à l'ouverture d'un banquet d'amis et, chez les juifs, au début du repas du vendredi soir, qui ouvrait le sabbat. Les chrétiens aimaient à voir dans cette lumière l'image du Christ lumière du monde. Aussi, dès le iv^e s., accompagnaient-ils l'allumage de la lampe pour le repas de la communauté en chantant le Christ comme la « Joyeuse Lumière de la gloire éternelle du Père » » (Martimort, 1994, p. 48-49).

⁶ « Car cette hymne-là, qui se trouve dans le lucernaire, naquit de la façon suivante : l'usage est traditionnel à Jérusalem — et cette tradition est vivante encore aujourd'hui — dans la sainte et grande église de la

sa fréquence est hebdomadaire ou quotidienne, formant avec le psaume « du Lucernaire » (Ps. 140/141) et le psaume « cosmique » (Ps. 103/104)⁷ le noyau central et immuable de la célébration vespérale. Quant à la musique de l'hymne, sa date de composition ne permet pas d'en retrouver un témoignage. On ne peut donc que tenter de reconstituer les filiations et les bifurcations inspirées des habitudes musicales des époques, langues et pays, à travers les nombreux exemples qui sont offerts aujourd'hui aux usagers de l'internet et autres discophiles, en focalisant la recherche à partir de la version par défaut la plus ancienne connue.

Parmi les possibilités de classement susceptibles d'aider à une vue d'ensemble sur la destinée de $\Phi\omega\varsigma\ \lambda\alpha\rho\acute{o}\nu$ et les métamorphoses musicales autour de ce texte vénérable, la plus simple, la plus immédiate, la plus pertinente à l'écoute, est bien entendu l'opposition monodie $\neq$ polyphonie, qui contient un critère stylistique et un autre chronologique : les versions monodiques sont réputées anciennes, authentiques, traditionnelles, anonymes, tandis que les versions polyphoniques sont réputées nouvelles, modernes, déclinées des versions anciennes, voire recréées, souvent signées ou attribuées. Le critère a cappella $\neq$ avec instrument(s) pourra intervenir pour quelques très rares cas. L'aire géo-religieuse peut être aussi un critère de classement, ou encore la structure formelle variant entre une forme traditionnelle hymnique en trois parties et une forme nouvelle avec refrain, dans quelques exemples occidentaux. On a également l'exemple récurrent de recueils qui intègrent deux versions du même chant sur deux mélodies ou polyphonies différentes dans la même édition. Un hymnaire de l'abbaye de Ligugé (France) contient l'hymne ambrosienne « O lux beata Trinitas » en « tons d'hi-

Résurrection, qu'un feu nouveau descende chaque samedi saint du ciel, en allumant les cierges au-dessus du tombeau vivifiant, divin ; il advint qu'un patriarche attendît cet événement. Ce ne fut pas lui à ce moment qui commença, ni l'Église non plus ; personne n'alluma le feu. Mais toute la sainte cité attendait la descente de ce feu sacré qui devait s'allumer de lui-même. Après longtemps, le feu tout d'un coup éclate, et cela non pas seulement à l'intérieur du tombeau. Alors le patriarche, rempli de joie, entonna à l'instant cette hymne en action de grâces. Et, dès lors, jusqu'à ce jour, ainsi que je viens de le dire, tout le monde a appris à chanter en actions de grâces » (Allatius, cit. par Smothers, 1929, p. 275).

⁷ « Le merveilleux Psaume 104, avec son amour de la nature, reprise étonnante et unique du cantique au soleil d'Akhenaton dans le psautier hébraïque » (Drewermann, 1993, p. 432). En somme, l'hymne *paiën* au soleil advient à l'hymne *chrétienne* à la lumière.

ver et d'été » (fig. 1), au sujet de laquelle **Amédée Gastoué (1906)** met en parallèle *O lux beata Trinitas*, « ton d'été », et $\Phi\omega\varsigma\ \lambda\alpha\rho\acute{o}\nu$ (fig. 2), afin d'illustrer le processus d'uniformisation carolingienne et l'abandon progressif de l'héritage byzantin au profit de l'ambrosien. De même, Ugo Gaisser (1899) comparera les tons *athonite* et *sicilien* du même $\Phi\omega\varsigma\ \lambda\alpha\rho\acute{o}\nu$ (fig. 3).

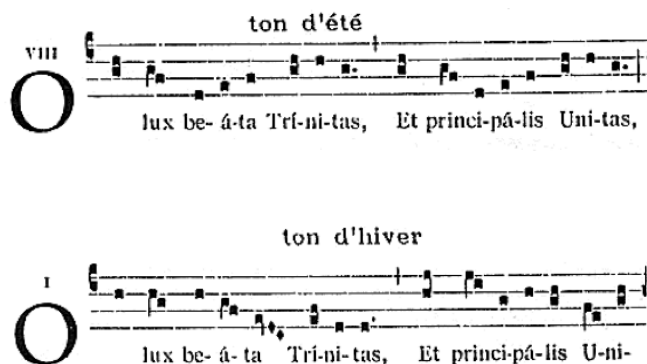


Figure 1 : Tons d'été et d'hiver, Hymnaire de Ligugé



Figure 2 : Amédée Gastoué (1906) – parallélisme romain-byzantin



Figure 3 : Ugo Gaisser (1899) - parallélisme athonite-sicilien

Nous allons donc essayer de dresser un inventaire à grilles de classements multiples des $\Phi\omega\varsigma\ \lambda\alpha\rho\acute{o}\nu$ présents sur le web⁸, dans les bacs à disques, dans quelques recueils

⁸ Cette étude repose sur l'accès aux CDs du commerce et aux vidéos/audios offerts par YouTube en français et en anglais américain. Les exemples rassemblés ici sont donc réduits à cette double bande pas-

imprimés, ainsi que des manuscrits de travail, mais étant donné son foisonnement généreux, notre itinéraire rencontrera maints carrefours.

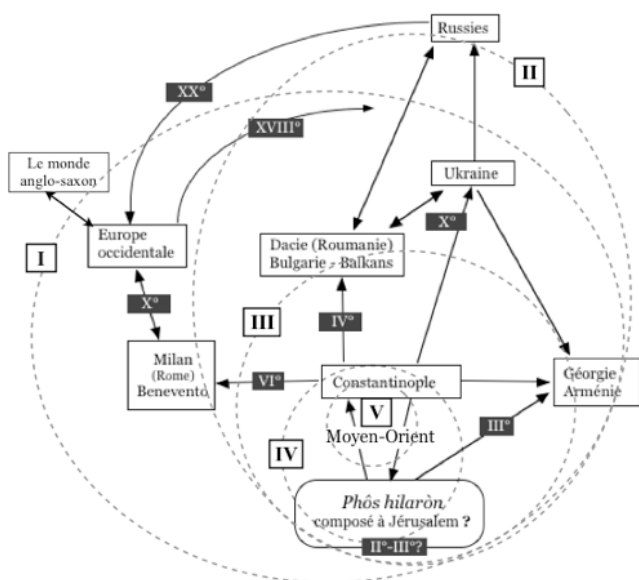


Figure 4 : Schéma général de la circulation de □□□□□□ : V. Occident IV. Pays Slaves III. Roumanie/Géorgie II. Byzance/Grèce I. Levant

Nous prenons pour *nucléus* la vénérable partition de $\Phi\omega\varsigma\ \iota\lambda\alpha\rho\acute{o}\nu$ proposée par Dom Jean Parisot (fig. 5) dans le *Traité de psalmodie* du Rebours (1906)⁹, dont l'origine est probablement localisable à Jérusalem (Smothers, 1929). Notons d'abord que cette transcription est réalisée en un mode de *Do* transposé sur *mi*, avec altération passagère du *sol*, minorant la tierce *mi-sol* et en accentuant son ambiguïté,

sante linguistique, très eurocentrée. Les domaines russophones, roumains, arabophones etc. de YouTube en sont exclus de fait, mais offriraient peut-être des versions supplémentaires de ces hymnes tout aussi précieuses, l'exhaustivité étant par nature illusoire dans un champ d'investigation comme la musicologie.

⁹« Dans la primitive église, on le sait, on chantait dans l'assemblée chrétienne, un nombre plus ou moins grand de psaumes ; puis les fidèles improvisaient, surtout à certaines fêtes, à certaines vigiles plus solennelles, ce que l'on a appelé des "Psaumes privés". On conçoit que ces improvisations, aient eu, en général, une note accentuée de médiocrité. Cependant, quelques morceaux ont mérité d'être insérés dans l'office, et d'en devenir partie intégrante ; car si la médiocrité était la note générale, on ne peut nier la valeur réelle de certains morceaux. Le □□□□□□ en est un exemple ».

comme dans les autres versions monodiques (étudiées plus loin), comme pour mettre en exergue la difficulté pour des transpositeurs européens de faire état de l'intervalle de tierce moyenne (autour de 350 cents), intermédiaire entre tierces mineure et majeure. Notons également que l'intervalle de seconde surplombant la teneur modale est mineur (*sol*□-*la*) et que la signature motivique de cette mélodie consiste en la formule-type récurrente *la-sol-la-si-sol*, homothétique de *fa-mi-fa-sol-mi* (mesures 5, 8, 18, 21, 24, 33, 36, 38, etc.).



Figure 5 : Nucléus Rebours-Parisot (1906)

Les exemples (référéncés en fin d'article) que nous allons découvrir au cours de l'enquête montreront jusqu'à quel point ils peuvent être mis en relation avec ce *nucléus* et jusqu'où ils peuvent s'en éloigner.

2. Le monde occidental

Le monde occidental (Europe-Amérique) offre de nombreuses adaptations musicales de traductions libres du texte de $\Phi\omega\varsigma\ \iota\lambda\alpha\rho\acute{o}\nu$, sur les supports accessibles, soit plus de la moitié des versions colligées sur YouTube.

Le pendant de cette production influencé par l'omniprésence et l'imprégnation états-uniennes, se décline dans un style musical tonal harmonique, généralement hérité du protestantisme anglo-saxon et bien éloigné du *nucléus* Rebours-Parisot : la composition de Charles Wood (url 1), compositeur irlandais anglican (1866-1926) est la plus récurrente sur YouTube, sans nul doute la plus populaire dans le milieu WASP ("White Anglo-Saxon Protestant"), et la plus souvent exécutée, que ce soit dans le cadre d'une liturgie, d'un office monastique ou même d'un concert. Celle (url 2) de John Stainer (1840-1901), compositeur anglais, a une allure plus traditionnelle, plus dépouillée, plus recueillie,

à l'inverse de la pièce de Wood, qui est écrite pour double chœur mixte et use d'harmonies audacieuses. Mentionnons enfin la version pop-rock de David Crowder (url 3), agrémentée d'une présentation vidéographique dans le goût et l'air du temps...

Concernant l'Église romaine, une version orpheline en latin, datée de 1923, composée par Dom Lucien David, de l'abbaye de Saint-Wandrille, « dans le style grégorien » mode de Ré authentique (du Viollet-le-Duc musico-liturgique, en quelque sorte), qui n'a à ma connaissance fait l'objet d'aucun enregistrement, mais a cependant figuré au répertoire du Chœur Kovalevsky de 1980 à 2000 (fig. 6). On trouvera également sur YouTube (url 4) une vidéo de *Joyeuse Lumière* pour chœur et orgue, « Deuxième chant des vêpres solennelles célébrées par le pape Benoît XVI dans la cathédrale Notre-Dame de Paris lors de sa visite en France ».



Figure 6 : Lucien David (1923)

En **langue française** on peut entendre la version de César Geoffray (1901-1972, url 5), compositeur français, dont ci-dessous les premières mesures : intonation unisson, mélodie de caractère liturgique (mouvements conjoints, appui sur tonique si et dominante fa#), s'ouvrant à la polyphonie à trois voix seulement au dernier mot (*Père*) du premier long membre de phrase de forme exclamative (« Ô Lumière Joyeuse de la sainte et éternelle gloire du Père ! »), au sujet de laquelle on remarque qu'elle ne contient aucun verbe actif ou passif, et, nous affranchissant de toute temporalité, nous fait ainsi entrer dans le temps liturgique, c-à-d le temps aboli.

Les versions du Père André Gouzes (1995, CD-7, K7-2, abbaye de Sylvanès, France), œuvres originales fortement influencées par le style polyphonique slavon du xix^e s. (École de Saint-Petersbourg : Bortniansky, Rachmaninoff,



Figure 7 : César Geoffray (1953)

Tchaïkovsky, etc.) et adoptées par de nombreuses communautés du *Renouveau charismatique* ou *néo-pentecôtisme* catholique, telles les *Fraternités de Jérusalem*, ou la *Communauté de la Théophanie* et dans de nombreux cas sous forme d'antienne ou de refrain encadrant ou à l'intérieur d'un autre chant :



Figure 8 : André Gouzes (1995)

Les moines de l'abbaye Saint-Martin de Ligugé ont choisi une composition de Pierre Doury (CD-6), création contemporaine, tandis que ceux de l'abbaye Saint-Martin de Bois-Aubry chantent celle de Maxime Kovalevsky, résultat d'une hybridation qu'on pourrait qualifier d'œcuménique, puisque le compositeur a choisi la mélodie d'une antienne du cycle pascal *grégorien*¹⁰ comme support musical de la traduction *française* de l'hymne *byzantine*, pour l'harmoniser d'après les canons de sa culture slave (fig. 9, CD-8)!

Mais Kovalevsky ne dérogera pas à la « règle des doublons »¹¹ en composant un pendant slave à sa version « hy-

¹⁰ Abbaye de Solesmes, 1924, *Antiphonale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae pro diurnis horis, rhythmicis signis a Solesmensibus Monachis : Sabbato Sancto / Ad Completorium / Ad Nunc dimittis*, Antiphona.

¹¹ Nombreux exemples de versions en doublon dans un même recueil, soit monodiques ≠ polyphoniques, anciennes ≠ nouvelles, longues ≠ courtes, complexes ≠ simplifiées, hiver ≠ été, etc. cf. Rou-



Figure 9 : Maxime Kovalevsky – mélodie franco-slavo-grégorianne (**<empty citation>**)kovalevsky1984a

bride», une *Lumière joyeuse* classée «mélodie russe» et figurant dans le même recueil (1984, p. 90, fig. 10).



Figure 10 : Maxime Kovalevsky - mélodie franco-russe (1984)

3. L'aire slave

L'aire slave, constituée à partir de la fin du x^e s. par diffusion vers le nord de l'empire byzantin-romain via l'Ukraine et la Bulgarie, présente un catalogue à peu près égal en nombre sur YouTube, mais avec peu ou pas de références à l'auteur ou à l'interprète. Toutes ces versions sont polyphoniques, pour chœur mixte ou à voix égales, dans la tradition italianisante des liturgies slaves orthodoxes¹² aussi éloignées d'un *ὦς λαρόν* antique que les versions anglo-saxonnes précédentes.

Une de ces versions cependant constitue une exception à cet égard : il s'agit de la version dite «de Valaam» (monastère au nord de Saint-Petersbourg sur une île du Lac Ladoga), monodique avec *ison* (CD-5, url 6). La mélodie, très proche de celle «franco-russe» de Maxime Kovalevsky (fig.

manie, Géorgie, Ligugé, Grèce, etc.

¹²Dimitri Bortniansky (1751-1825), figure importante de l'Ecole de Saint-Petersbourg, fut l'élève de Baltassare Galuppi (1706-1785), compositeur italien appelé par la tsarine Catherine II à réformer la musique liturgique russe. De même, l'opéra de Giuseppe Verdi *La Forza del Destino*, créé à Saint-Petersbourg en 1873, fait entendre à l'acte II des chœurs de moines de cette facture.

10), se développe de façon minimaliste avec un ambitus réduit (*ré-mi-fa-mi-ré-do-ré*) et un *ison* en Réet fait référence au «chant vieux-russe» (*Znameniy raspev*), appartenant à une époque antérieure à celle du style slavo-italien (sans qu'il soit possible de reconstituer le répertoire à cause de la disparition de la quasi totalité des sources manuscrites au xiv^e-xiv^e s). Néanmoins, cette version de Valaam, pour authentique ou reconstituée qu'elle soit, est la seule, dans l'univers musico-liturgique slave, à présenter un air de parenté avec les traditions méditerranéennes et sa courte mélodie répétitive rappelle très précisément l'antienne de l'hymne *Αγνή Παρθένη* (Gayte, 2010b) :

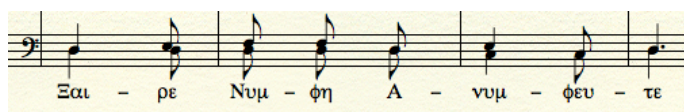


Figure 11 : Antienne de l'hymne Αγνή Παρθένη (ca.1960)

Par leur aspect monodique modal, à ambitus étroit, ce type de mélodies évoque un certain «moyen-âge byzantino-slave» antérieur au style slavo-italien susmentionné, qui expliquerait comment et pourquoi les moines de Valaam, censés chanter dans le style slave médiéval (une mélodie avec *ison* peu mobile) ont pu s'approprier avec tant de naturel la version rigoureusement athonite de *Αγνή Παρθένη*, les deux styles ayant en commun, à plusieurs siècles de distance, la racine modale de Ré.

Un autre carrefour richement intriqué lui aussi est celui de l'abbaye de Chevetogne (Belgique), au cœur de l'Europe, fondée ca. 1930 par Dom Lambert Beauduin, dont la vocation est «l'unité des chrétiens et la rencontre de l'Orient chrétien» (W 3), et qui alterne régulièrement la liturgie romaine et la liturgie slavonne dans deux églises *ad hoc*. Le groupe des moines est composé d'hommes venus de toute l'Europe, en image inversée de la situation au Mont Athos (Grèce) où la Montagne Sacrée héberge des monastères à identités nationales fortes, par fidélité à leurs propres coutumes et langues liturgiques. Empreint d'une telle vocation européenne, bénédictine et slavophile, Chevetogne est lui aussi un trésor d'acculturations en tous genres et a généré une impressionnante production de recueils de partitions, pour la plupart édités par le Père Denis Guillaume (1933-2008) et une toute aussi impressionnante production discographique, tous et toutes dédiés au rituel slave avec mu-

sique slave. Et parmi ces partitions et ces disques, nous trouvons pas moins de quatre versions de $\Phi\omega\varsigma \text{ ἱλαρόν}$, côte à côte, sur deux pages dans un même recueil (fig. 12), ainsi présentées : 1. Duo. « Russie xvii^e s. » / 2. Trio. « Kiev » / 3. Trio. « Grec » / 4. Quatuor. « 6^o ton », dont nous retiendrons la troisième¹³.



Figure 12 : Denis Guillaume - slavo-grec (<empty citation>)guillaume1972

Bien évidemment, notre curiosité est éveillée par ce document plutôt intrigant puisqu'il est classé « ton grec », mais *polyphonique* à trois voix égales (donc non-byzantin) et en Ré majeur, avec des marches harmoniques, certes consonantes, mais absolument étrangères aux canons slavo-italiens que l'on tient en général pour les seuls authentiquement slaves, tout aussi étrangères au style *znamenyi* illustré par le Chœur de Valaam, et encore plus étrangères à ce que nous croyons savoir du style liturgique grec ou byzantin. Et que cache ce doublon lexical ? Si nous comparons la partition avec le *nucléus* Rebours-Parisot, nous voyons très précisément que l'intonation est exactement la même que celle du *nucléus* (à condition de garder en mémoire que la polyphonie slave ne hiérarchise pas les voix supérieures¹⁴), ainsi que sa formule-type, ici *sol-fa#-sol-la-fa#*. L'examen détaillé de cette pièce met à jour une espèce d'extravagance musicale propre à déjouer les *musicodétectives* les plus aguerris : qu'est-ce-donc qui fait que cette partition puisse être cataloguée « grec » dans un *corpus* de musique liturgique (partitions et enregistrements) entièrement consacré au chant *slave* ?

Une première piste est fournie par une partition parallèle, de Kovalevsky, cette fois, intitulée *Baiser de Paix*, incluse dans le corpus de sa Messe (Kovalevsky, 1974), elle aussi

classée « ton grec » : quand on sait que Guillaume et Kovalevsky ont travaillé ensemble dans la mouvance de Chevetogne et la diaspora russe d'après 1917, qu'ils ont puisé à la même source de l'École Synodale de Moscou et en particulier Alexandre Kastalsky (1856-1926), leur ton « grec » respectif devrait logiquement être proche, voire identique. Ce *Baiser de Paix* de Kovalevsky contient une transposition-modulation, fait exceptionnel dans ce répertoire, et c'est à la présence de cette transposition, conjointe à une permutation des voix à la quarte inférieure puis retour, que William Carragan semble vouloir attribuer son appellation « ton grec » : « Kovalevsky parle de cette pièce comme d'une "composition sur le vieux ton russe 4, le soi-disant "cycle grec". Il dit cela à cause des quatre tessitures différentes du ton — en comptant les deux inversions constituant des tonalités différentes. » (Carragan, 1997, p. 26). Mais, disant cela, il fait dire à Kovalevsky que le qualificatif « grec » est impropre (« soi-disant »). Mais qui donc est grec, et qui est vieux, et qui est russe ? Et qu'est-ce que ce « cycle grec », impliquant une série ordonnancée et nomenclaturée, une espèce d'octoéchos *byzantino-slave* ou *gréco-slave* ? L'expression « vieux ton russe » donne à penser qu'il s'agit d'un héritage ancien, voire archaïque, et de toute façon pré-slavo-italien !

Alfred Swan (1958) mentionne une *Légende* ukrainienne des trois chanteurs grecs qui seraient à l'origine du chant à trois voix égales dans les répertoires monastiques comme dans les répertoires populaires, « découvreurs-inventeurs » de l'accord parfait à trois degrés sur des mélodies byzantines, au contact de chanteurs cosaques, bulgares, voire finnois ou suédois¹⁵. Une telle hypothèse rendrait bien compte de l'étonnante ressemblance entre l'antienne de *Αγνή Παρθένε* et le $\Phi\omega\varsigma \text{ ἱλαρόν}$ de Valaam, par exemple,

¹³ Ces trois chanteurs étaient-ils ceux qui dans leurs pérégrinations évangélisatrices à travers les plaines d'Ukraine ou de Bulgarie, compagnons de Cyrille et Méthode, auraient harmonisé leurs propres chants à trois voix, ou bien est-ce leurs compères ukrainiens ou bulgares qui ont harmonisé les chants de leurs visiteurs byzantins, autour d'un feu de camp, puis à l'église ? Car de même qu'« il est possible que le récit du rapt d'Europe par Zeus déguisé en taureau soit une *condensation historique* de l'immense espace temporel durant lequel le culte du taureau s'est répandu... » (Drewermann, 2000, p. 211), de même cette légende n'est-elle peut-être qu'un condensé mythique des mutations du chant byzantino-slave survenues durant de longs siècles et dont toutes traces écrites ont disparu au milieu du xv^e s. après 250 ans de domination mongole.

¹⁴ Les autres versions sont analysées et comparées dans 2001.

¹⁵ « Et voici maintenant la principale caractéristique de la polyphonie russe : chaque choriste chante la mélodie principale mais sa version peut produire des intervalles différents de la version de son voisin. Le résultat donne une digression harmonique pour laquelle les gens ont élaboré leurs propres règles » (Linieva, 1958).

mais également de la mutation via l'Ukraine de la monodie byzantine à la polyphonie slave bien antérieurement à l'italianisation du chant slave au xix^e s..

De plus, le collectage effectué à propos de *Αγνή Παρθένε* (produit purement *made in Greece* au milieu du xx^e s.), nous a déjà montré comment les moines de Valaam se sont appropriés le chant et l'ont inclus, et c'est à s'y méprendre, dans leur corpus *znamenyi raspev*, sans se départir de leur style, leurs habitudes vocales, leurs canons musicaux. L'écriture à trois voix *basique* semble attester de la transformation d'une monodie en polyphonie : une mélodie simple, sa doublure en tierces parallèles, un bourdon évolutif, changeant la coloration harmonique générale ; on rencontrera cette construction en ses divers états dans l'ensemble des exemples du courant slave, et on remarquera que le parallélisme des voix supérieures peut aisément conduire à des renversements tierce-sixte et une confusion naturelle entre voix principale et voix secondaire : la voix secondaire avec repos, articulations et finale sur la tonique (ici *ré*) devient la voix principale, ce qui la place au centre de l'ambitus conformément à l'harmonie ukrainienne à trois voix égales, telle que définie par Swan. On verra bientôt que des liens plus qu'étroits entre la version slavo-grecque de Guillaume et le *nucléus* levantin-grec de Parisot seront confirmés et resserrés au travers des versions byzantino-grecques que nous allons découvrir après un court détour dans les Carpates et le Caucase.

4. Roumanie

La Roumanie, aire géo-religieuse située un peu à l'écart des grands courants byzantins, latins, slaves ou levantins, offre elle aussi des exemples typiques d'un *Φῶς ἱλαρόν* en « doublon », soit peut-être une alternance commun ≠ solennel, simple ≠ mélismatique, facile ≠ difficile, dans les pratiques paroissiales et monastiques.

L'armature pour la version roumaine I « *veche* » (ancienne) est *la^b* (étrangère à la théorie tonale occidentale), signant l'existence d'une seconde augmentée *la^b–si* caractéristique des modes byzantins (ii^e mode) et orientaux (*Hijāz*), dénommé ci-après « intervalle andalou »¹⁶. Si cet intervalle est absent du *nucléus* Rebours-Parisot (alors que la seconde *sol-la* y est minorisée), la formule-type de celui-ci se

¹⁶ Nom donné par Petresco (1963) à l'intervalle de seconde augmentée *la^b/si* ou *fa/sol*, etc..

retrouve clairement dans la succession *sol-lab-sol-lab-si-sol*.



Figure 13 : Roumanie - version ancienne (1974)

La dichotomie ancien ≠ nouveau (« *veche* » ≠ « *nouă* ») ne s'accompagne pas d'une mutation monodie ≠ polyphonie ; la version roumaine 2 « *nouă* » n'est ni une extension mélismatique ni une réduction de la version ancienne I, mais une mélodie autonome —avec une armature en *Ut*, des appuis sur *do*, des altérations passagères de *si* à *si^b*— classée ton viii (en cousinage mélodique avec le ton grégorien viii plagal de *Sol*) qui, selon son architecture, laisse entendre, avec plus ou moins d'ambiguïté, la relation plagale du ton de *Sol* au ton de *Do*¹⁷, ce dernier ne figurant pas dans l'octoéchus grégorien, même s'il le réintègre sous l'aspect du plagal de *Fa*, ton VI avec *si^b*. Enfin, la version 2 est nominative.

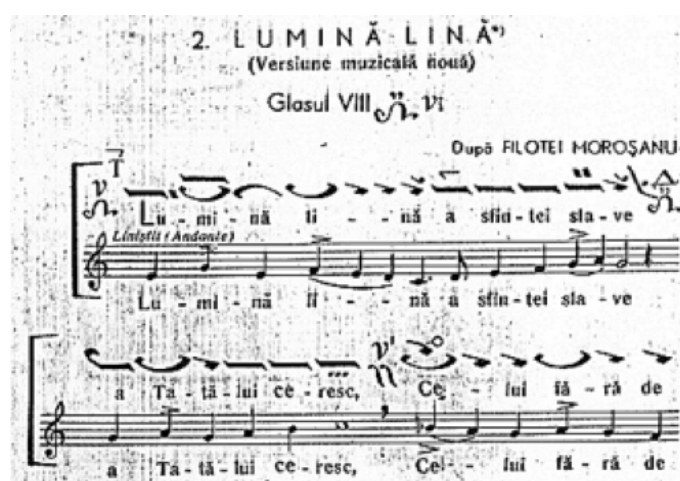


Figure 14 : Roumanie - version nouvelle (1974)

¹⁷ « Le 8^e ton, à l'origine, plagal à finale *sol*, dominante *do*. La cadence finale est comprise soit comme un *Do* majeur finissant sur sa dominante, soit comme un *Sol* majeur « faisant sentir le ton d'*Ut* », selon l'expression de J.-J. Rousseau. D'où l'expression de cadence plagale pour la cadence IV—I. » (Chailley, 1960).

Il est nécessaire de faire figurer ici la version sur *YouTube* chantée en roumain (url 7) par un duo mélodie-ison : cette version ne correspond pas à celles de l'édition ci-dessus ; elle est dans un mode mineur (*Ré* ou *La*) avec *ison*, proche de la version slave *plagale* de Valaam, mais se déployant dans un ambitus plus large, c-à-d l'aspect *authentique* du mode de *Ré* ¹⁸... Quoi qu'il en soit, s'il est hasardeux d'imaginer un lien réel entre Valaam et Bucarest, sinon par l'usage du mode de *Ré* commun à tous les styles liturgiques, la similitude mélodique n'en demeure pas moins patente entre les versions Rebours-Parisot, slavo-grecque Guillaume (en extrayant une éventuelle mélodie), et roumaine I « *veche* ».

Signalons enfin une version roumaine (CD-4) chantée en grec, identique dans son style, son mode et son phrasé, au *nucléus*, à la version roumaine I et à la version slavo-grecque, et signée ou attribuée à Iannis Sakellaridis (1853-1938), que nous rencontrerons plus longuement par la suite. Il reste que dans cette convergence observée entre le *nucléus* et les motifs slavo-grec, roumain ancien, roumano-grec, seules les versions roumaines incluent l'intervalle de seconde augmentée, dit *andalou*. En ce sens, l'esthétique roumaine nous rapproche peu à peu de l'Orient méditerranéen, même si cet intervalle à connotation orientale est utilisé en association avec une échelle « diatonique dure », selon le lexique scalaire de Simon Karas (1970) —proposé en réaction aux confusions d'étiquetage scalaire amenées par les réformes néobyzantines du xix^e siècle—, excluant l'échelle « diatonique molle » ou ossature zalzalienne —à base de secondes moyennes (mesurant environ 150 cents) et majeures— caractéristique de ce même Orient ¹⁹. Il

¹⁸De fait, le mode de *Ré* avec sixte mineure (c-à-d en vérité le mode de *La*) est le mode liturgique par excellence, tous patriarchats confondus, moyennant la prise en compte de l'abaissement zalzalien du mi dans les modes de *Ré* propres aux traditions ecclésiastiques de l'Orient méditerranéen et correspondant à l'échelle « diatonique molle » du lexique de Simon Karas. Ce mode prend à lui seul 70% du répertoire grégorien (Ferretti, 1938) et c'est aussi celui dans lequel se déploie *Αγνή Παρθένε*.

¹⁹Ainsi la typologie scalaire proposée par le réformiste Chrysantos de Madytos (1832, p. 20-21 et 94-97) et confirmée par le comité musical réuni en 1881 par le Patriarcat œcuménique (1888) prône-t-elle une réinter-prétation confusionnelle de la tripartition hellène des genres. Elle confond, en effet, l'ossature diatonique avec le genre enharmonique et l'ossature à secondes moyennes (zalzalienne) avec le genre diatonique. Afin de corriger cette erreur, le musicologue grec Simon Karas (1970) remplace le faux enharmonique moderne par l'expression « échelle diatonique dure ». En considérant l'échelle à secondes moyennes comme une nuance « molle » du diatonique, cet auteur opère

semble naturel que cette dissociation soit apparue dans le seul centre *latin* d'Europe centrale, la Roumanie. On peut la considérer comme une phase intermédiaire de l'*appropriation sélective* par l'Occident et l'aire slave de la musique liturgique byzantine, qui autorisera l'usage acculturatif de la polyphonie. ²⁰

5. Aire gréco-byzantine

Or donc, on trouve dans l'aire gréco-byzantine un groupe de versions monodiques en deuxième mode byzantin authentique, anciennes, anonymes, toutes dans la lignée musicale du *nucléus* Rebours-Parisot, dont la plus authentiquement « byzantine » est certainement celle de Panteleimon Kartsonas (K7-I). Cette version traditionnelle est attribuée à Petros Bereketis, dit le Doux (début xviii^e s.). ²¹ Une notation (prescriptive) neumatique de cette version ancienne, longue et mélismatique (fig. 15), figure dans la réédition de 1994 d'un important recueil de chants liturgiques (*Αδελφότης Θεολόγων*, 1994, p. 31).

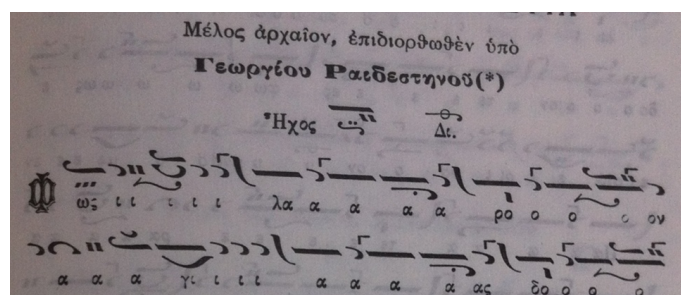


Figure 15 : Début de la transcription de la mélodie archaïque de *Φῶς ἱλαρόν* transmise par Giorgos Redestinos (*Αδελφότης Θεολόγων η Ζοη*, 1994, p. 31)

Le même recueil (p. 33) présente une autre notation neumatique de *Φῶς ἱλαρόν*, dans le même mode, simplifiée et raccourcie (fig. 16). Les enregistrements (CD et

une réhabilitation implicite du diatonique égal de Ptolémée, qui constitue la première modélisation antique de l'ossature dite zalzalienne, ce dernier usage lexical étant proposé par (Wright, 1978, p. 8) et systématisé par (Abou Mrad, 2005, p. 776-780).

²⁰En Géorgie, deux versions sont également proposées dans un même recueil (Anonyme, 1999), dans un style traditionnel géorgien unique, sans lien avec les autres filières et sans témoin discographique ou télénumérique connu. Même constat pour l'Arménie (Gayte, 2001).

²¹Bereketis est l'auteur d'un somptueux *Chant octotonal à la Vierge* (le texte du « *Salve Regina* » découpé et chanté sur les huit tons de l'octoéchus byzantin (CD-10)).

YouTube) de texture monodique —mais dotés d'un *ison* traditionnel— correspondent en majorité à cette version « nouvelle » établie par Iannis Sakellaridis (1853-1938). La structure du deuxième mode authentique ($\text{Ηχος β} - \Delta\iota$), axé sur les degrés *Bou* et $\Delta\iota$, correspond dans la typologie de Simon Karas au genre chromatique *mou*, dont les intervalles —quantifiés en 72^e d'octave (Giannelos, 1996, p. 64, 70 et 107) et convertis ici en cents— se présentent comme suit : $N\eta$ (do) – 8 div. (133 c.) – $\Pi\alpha$ (ré^{db} bas) – 14 (233 c.) – ***Bou*** (mi^{db}) – 8 (133 c.) – $\Gamma\alpha$ (fa) – 12 (200 c.) – $\Delta\iota$ (sol) – 8 (133 c.) – Κε (la^{db} bas) – 14 (233 c.) – Ζω (si^{db}) – 8 (133 c.) – $N\eta$ (do).

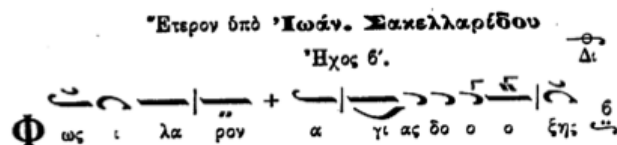


Figure 16 : Début de la transcription neumatique de la version monodique simplifiée de $\Phi\omega\varsigma \text{ ἱλαρόν}$ réalisée par Iannis Sakellaridis (1994, p. 33)

L'analyse sémiotique nucléaire modale de la transcription sur portée réalisée en figure 17 —selon la procédure établie par Nidaa Abou Mrad (2011)— met en compétition un noyau-*phtora*²² primaire, codé par la *phtora* chromatique — $\ominus$ ²³ de la finale $\Delta\iota$ —triade ou tétrade par tierces des degrés dotés de cette *phtora* : $N\eta$ - *Bou* - $\Delta\iota$ - Ζω — avec un noyau secondaire, codé par la *phtora* chromatique $\oslash$ de $\Gamma\alpha$ — triade ou tétrade alternative des degrés dotés de cette *phtora* : $\Pi\alpha$ - $\Gamma\alpha$ - Κε - $N\eta$ — les accents syllabiques sur les degrés du noyau $\oslash$ étant discordants avec la finale $\Delta\iota$ —donc suspensifs, en logique prosodique— et ce, contrairement aux accents plus affirmatifs, effectués sur les degrés du noyau $\ominus$ de la finale.

Cette transcription est superposable à celle publiée en 1909 par le même Sakellaridis (fig. 18), même si, conformément aux conventions « néobyzantines » du xix^e siècle, cet

²² La *phtora* (pl. *phtores*) indique le positionnement d'un degré par rapport à une échelle-type.

²³ « Les *phtores* chromatiques, au nombre de deux $\ominus$ $\oslash$, indiquent le début et la fin du tétracorde chromatique du deuxième mode authentique. [...] ces deux *phtores* qui sont en principe celles des notes $\Delta\iota$ (sol) et $\Gamma\alpha$ (fa), se placent en alternance, sur toutes les notes de l'échelle » (Giannelos, 1996, p. 107).



Figure 17 : Début de la transcription sur portée (réalisée par Nidaa Abou Mrad avec codage nucléaire modal) de la version simplifiée en 2^e mode de $\Phi\omega\varsigma \text{ ἱλαρόν}$

auteur, comme tous ses collègues grecs, confond le degré *Bou* (placé à 366 c. au-dessus de $N\eta$, représentant un intervalle de *grande tierce moyenne*) avec le *mi* (bécarré) et le degré Κε abaissé (et placé à 333 c. au-dessus de $\Gamma\alpha$, représentant un intervalle de *petite tierce moyenne*) avec le la^b .



Figure 18 : Début de la transcription sur portée de la version monodique simplifiée de $\Phi\omega\varsigma \text{ ἱλαρόν}$, réalisée par Iannis Sakellaridis (1909)

Le groupe d'enregistrements d'énoncés monodiques en $\text{Ηχος β} - \Delta\iota$ est majoritaire dans le catalogue YouTube (plus d'une trentaine à ce jour, pour quinze versions anglo-saxonnes et une poignée d'autres). Il est relayé par un deuxième groupe de versions polyphoniques « nouvelles », dans une *tonalité* « majeure », qui sont attribuées également à Iannis Sakellaridis (1853-1938). Giorgos K. Michalakis, chanteur formé par des maîtres du Patriarcat de Constantinople²⁴, a lui aussi à son répertoire une triple version de $\Phi\omega\varsigma \text{ ἱλαρόν}$, une version « archaïque », identique à celle de Panteleimon Kartsonas (fig. 19 et 20), une version « nouvelle », réduction-simplification, plus courte et moins ornée, de la précédente qu'il nomme « version Sakellaridis » (fig. 21), et une version polyphonique, ces trois moutures ayant un lien de parenté mélodique avec les témoins roumain I « *veche* », slavo-grec et roumano-grec, ainsi qu'avec le *nucléus* Rebours-Parisot.

Les versions monodique simplifiée et polyphonique, toutes deux attribuées au même Sakellaridis, tout en pré-

²⁴ Iakovos Nafplioti, Giorgos Binakis, Giorgos Redestinos, etc.



Figure 19 : Giorgos Michalakakis – mélodie ancienne, manuscrit (1999)

Φῶς ἱλαρόν
μέλος ἀρχαῖον ἵχος Β Δι
« mélodie ancienne en mode B' intonation sol »
d'après la transcription de G. K. Michalakakis



Figure 20 : Giorgos Michalakakis – mélodie ancienne, transcription (1999)

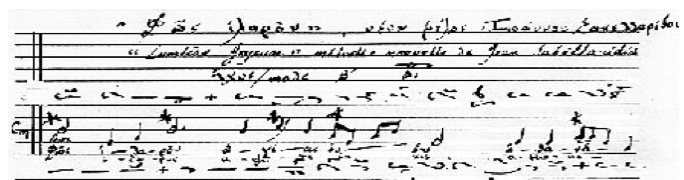


Figure 21 : Giorgos Michalakakis – mélodie nouvelle, manuscrit (1999)

sentant le même profil formulaire, différent cependant du point de vue scalaire, la première étant de genre chromatique *mou*, la seconde relevant d'un diatonisme *dur* selon le lexique de Simon Karas, avec *la* bécarrée. Et c'est la mutation progressive de la sixte *do-la* qui permet de passer d'une conception modale (à intervalle dit *andalou*), faisant alterner les hauteurs relevant des noyaux-*phthores* chromatiques $\ominus$ et $\oslash$, d'abord, vers une acception tonale-modale ambiguë faisant alterner la triade $\oslash$, assumant la fonction *tonale* d'accord de « dominante virtuelle » de *Do* majeur —au lieu de celle modale de noyau-*phthora* primaire— avec la triade $\oslash$, assumant la fonction *tonale* d'accord de « tonique virtuelle » de *Fa* mineur —au lieu de celle modale de noyau-*phthora* secondaire—, instituant, par l'affirmation de la triade suspensive supposée de dominante, un climat de suspens,

comme dans les répertoires slave et flamenco : *Mi* majeur v^e > *La* mineur i^e , image musicale du manque, du désir jamais comblé, mais aussi du temps suspendu. Cette évolution se fait ensuite vers une acception tonale résolument classique en *Do* majeur, avec usage de l'accord de *Fa* majeur, avec *la* devenu bécarrée. Et c'est bien cette *mutation mélodique* qui permettra à l'harmonisateur de concevoir un traitement tonal à 3 ou 4 voix dans le style polyphonique slave.

Si Iannis Sakellaridis est bien à l'origine de la réduction-simplification de la version ancienne mélismatique, ainsi que l'affirment G. K. Michalakakis²⁵ et Nikos Amorgianos²⁶, et comme en témoignent les versions signées Sakellaridis en notation byzantine et en notation occidentale (fig. 16 et 18), rien ne permet d'affirmer qu'il soit aussi celui qui ait eu l'audace de procéder à ce que certains ont pu qualifier d'hérésie : l'harmonisation à trois voix avec usage de l'échelle diatonique dure. En effet, la recherche d'une partition à trois voix avec sixte majeure, dûment signée Iannis Sakellaridis, s'étant jusqu'à aujourd'hui avérée infructueuse, qui peut alors affirmer quoi ? Il est donc plutôt probable que la mutation de la mélodie ancienne vers la polyphonie (ou « triphonie ») soit le résultat de pratiques paroissiales de la première moitié du xx^e s. où les chantres grecs, découvrant les travaux polyphoniques de Sakellaridis et les « charmes » de l'harmonie verticale, eurent à cœur de reproduire le geste harmonisateur du maître —«à la manière de»— sans prendre conscience des implications contenues dans leur décision d'ignorer le la bémol de la partition, seul moyen possible d'harmoniser de manière cohérente une telle pièce en lui imposant le diatonisme dur et la gamme majeure. On peut reprocher à Sakellaridis ses choix esthétiques, datant d'un certain état de

²⁵ « Il s'agit de la version de Sakellaridis, composée vers 1920, à partir du deuxième mode byzantin, dont il aura tempéré les intervalles, et qu'il aura ensuite harmonisée selon les règles occidentales ».

²⁶ « Elle fut mise en musique dans les Temps Chrétiens Anciens, puis beaucoup plus tard par Georges Redestinos en 1889. Mais cela ne dura pas, car c'était long, ennuyeux, et difficile à comprendre (spécialement les syllabes accentuées). C'est pourquoi on trouve dans l'Hymnologie de l'Église la partie plus courte et plus facile, écrite par Sakellaridis en monophonie, probablement en 1920. L'hymne que je chante dans mon CD est « *Fôs Ilarôn* » en mode β' , *threephony* major (par Sakellaridis) » (Nikos Amorgianos, chantre et professeur de musique byzantine, Athènes, correspondance, mars 2001, traduction F.G.). Sur les aspects pédagogiques du chant byzantin, voir Amorgianos (1999).

la recherche musicologique à une certaine époque²⁷, on peut contester ses « expérimentations » slavo-byzantines pour l'impasse historico-musicologique dans laquelle elles conduisent, mais on ne peut lui attribuer le *trafiquage* dans le cas de *Fos Ilaron*.

L'histoire du chant ecclésiastique en Grèce nous renseigne sur les tensions qui règnent dans les milieux concernés. Les difficultés rencontrées par les Grecs dans leurs « tentations polyphonistes »²⁸ retracent la problématique

²⁷ Dans sa préface à *ΕΘΝΙΚΟ ΜΟΥΣΙΚΟΝ* (1909, p.2), Sakellaridis cite L.-A. Bougault-Ducoudray : « Le jour où les nations de l'Orient pourront appliquer l'harmonie à leurs *modes*, la musique orientale sortira enfin de sa longue immobilité. De ce mouvement jaillira un art original et progressif, dont l'avènement ouvrira de nouveaux horizons à la musique d'Occident [...] La musique a besoin d'une musique *vivante*, et non d'une musique *momie*. On peut retrouver la clef d'une science dont la connaissance était perdue; on ne saurait ressusciter un art quand il est mort. Placée aujourd'hui dans le courant de la vie, la Grèce réclame, non pas une reconstruction archéologique, ou une réapparition du passé (dans le cas où la chose serait possible), mais une musique d'accord avec son sentiment, qui concilie à la fois ses aspirations comme nation moderne et ce qu'il y a d'encore vivant dans sa tradition nationale. Suivant nous, les intérêts également légitimes qui créent dans l'opinion deux courants contraires, pourraient être satisfaits, si l'on introduisait dans la musique ecclésiastique la *polyphonie* (qui représente l'élément moderne par excellence), tout en sauvegardant les *modes* (qui représentent l'élément traditionnel et national) [...] « Nous avons indiqué le seul moyen par lequel on puisse, suivant nous, sauver d'une complète destruction la musique ecclésiastique : faire la part du feu, c'est-à-dire sacrifier les intervalles altérés pour conserver les *modes*, tout en les fécondant par la polyphonie » (Bougault-Ducoudray, 1877, p. 64, 66, 74).

²⁸ « Dans les principales revues de l'époque, la question de l'harmonisation du chant byzantin devient un sujet de polémique. À travers *Phorminx* s'expriment les défenseurs de la modalité de la musique ecclésiastique, les « conservateurs » donc, dont les principaux représentants sont les critiques I. Tsoklis et K. Psachos. Face à eux, I. Sakellaridis représente les « modernistes », qui sont pour l'harmonisation de la musique « byzantine ». Sakellaridis est le collaborateur principal de Chr. Vlachos, en tant que rédacteur de la revue *Ethniki Moussa*, dont ce dernier assume la direction. Vlachos est un conservateur radical, qui prend à la lettre son rôle au sein de l'Association Nationale de Musique (Εθνικός Μουσικός Σύλλογος), dont l'objet se résume à « la collecte et la diffusion par écrit des chants nationaux et démotiques et l'étude, sur la base de ces chants, de la musique nationale, dans le but de créer de la musique hellénique authentique ». Sakellaridis défend autant que son directeur la modalité de la musique ecclésiastique, mais il accepte toutefois son traitement hors de la liturgie, dans le cadre de la création musicale savante. En considérant de plus près les deux fronts, conservateur et moderniste, on se rend vite compte qu'en réalité, l'espace entre les deux n'est pas aussi grand qu'il paraît initialement; la controverse dérive finalement de rivalités personnelles plutôt que de positions immuables » (Kokkonis, 2006).

analogue du remplacement des échelles de genre diatonique *mou* ou chromatique *mou* par un diatonisme dur à tempérament égal, considéré, par les conservateurs²⁹, comme une mutilation³⁰ et, par les modernistes, comme un perfectionnement sélectif, analogue à la disparition des intervalles de secondes augmentées et moyennes du *corpus*

²⁹ « L'isolement imposé par la domination turque a tenu la Grèce à l'écart des échanges culturels, ce qui l'a rendue plus farouchement attachée à ses traditions propres. Après l'indépendance même, la polyphonie ne rencontra jusqu'aujourd'hui encore qu'une audience limitée. A cette hostilité instinctive, s'ajoutent d'excellentes raisons d'ordre musical : les échelles et les modalités byzantines s'opposent par leurs structures mêmes au traitement harmonique scolaire. Sans parler des échelles chromatiques nuancées, le diatonisme lui-même est sensiblement différent de la gamme tempérée européenne. L'harmonisation du répertoire impose donc dès l'abord une double mutilation : la stylisation des mélodies et l'ajustement harmonique. On comprend dès lors la ténacité du refus des musiciens traditionalistes. [...] Le seul élément harmonique, ou pré-harmonique, que l'on reconnaisse comme traditionnel est l'*ison* : tenue de la note fondamentale du mode à voix musée ou chantée. On le fait souvent tenir par des enfants. Il est assez peu en vogue en Grèce même, mais certains chantres l'estiment obligatoire en principe. D'un effet assez joli lorsqu'il est discret, il est aussi d'un grand secours pour le maintien du ton. Le Père Lorenzo Tardo, de Grottaferrata, croit que l'on a connu dans le passé deux *ison* simultanés qui formeraient ainsi pédales à la quinte, soutien harmonique déjà très puissant, autour desquels évolue la mélodie » (Foret, 1957, p. 343).

³⁰ « L'Église grecque n'acceptait pas l'usage d'instruments dans le service divin. Les orgues, si nombreuses dans le palais impérial de Constantinople, étaient bannies des églises. On considérait le jeu des instruments comme profane, et on trouvait que seule la voix humaine était capable et digne de chanter la gloire du Seigneur. Mais comme il était difficile d'exécuter des chants sans instrument qui soutint la voix, les Byzantins introduisirent l'emploi de l'*ison*, ou bourdon vocal, qui remplaçait la pédale de l'orgue. Il consistait à tenir pendant tout le cours de la mélodie la tonique ou la dominante de la tonalité. L'*ison* était exécuté soit par le chœur, qui répétait doucement à voix presque égale les vers que le soliste (le Protopsalte) chantait mélodieusement, soit, dans les petites églises, par une seule voix qui remplaçait le chœur. Là où il y avait deux chœurs, l'un tenait l'*ison* quand l'autre chantait et réciproquement. L'*ison* simple était tenu sur la tonique, l'*ison* double sur la tonique et la dominante. Pourtant, dans le passé comme de nos jours, les goûts changeaient, des influences extérieures ébranlaient parfois les systèmes considérés comme immuables, et des réformateurs apparaissaient. En général, les Byzantins attribuaient les réformes aux Saints jouissant d'un grand prestige. Aussi l'Église orthodoxe n'abandonnait pas facilement un procédé lié au nom de l'un d'eux pour un nouveau. Elle s'efforçait au contraire de concilier l'ancienne pratique avec la nouvelle et n'y renonçait que lorsqu'elle y était absolument obligée. Ces réformes n'annulant pas le précédent état de choses, mais accumulant au contraire des pratiques et des principes tombés en désuétude, furent une des causes de la confusion qui régna dans le système musical byzantin » (Palikarova-Verdeil, 1953, p. 94).

slave et ouvrant la voie royale du traitement polyphonique. Aussi la pratique « sakellaridisienne » est-elle encore largement répandue en Grèce³¹, dans les paroisses modestes et rurales que la mouvance avant-gardiste de l'interprétation musicologiquement informée n'a pas encore converties au mouvement « revival », celui-là même qu'on a constaté à partir des années soixante dans le champ de la musique traditionnelle profane.

Mais ce n'est pas tout : *YouTube* nous offre généreusement quatre nouvelles interprétations et créations de ce $\Phi\omega\varsigma \text{ } \iota\lambda\alpha\rho\acute{o}\nu$ harmonisé, dont celle de Nikos Amorgianos (url 8, CD-2), parfaitement identique à la version slavogrecque. De fait, elle ne contient que des enchaînements canoniques i-iv-v-iv-i, etc. et s'achève sur une cadence plagale iv-i, avec quelques dissonances de seconde en notes de passage entre la voix centrale et la basse, tournures mélodiques et distributions harmoniques classiques dans les modes slaves, tel ce *Tropaire de l'Ensevelissement* en mode dit *bulgare*, chanté le Vendredi Saint, dont l'intonation et la cadence sont identiques à celles du $\Phi\omega\varsigma \text{ } \iota\lambda\alpha\rho\acute{o}\nu$ harmonisé (fig. 22).



Figure 22 : Le Noble Joseph (1980)

D'un point de vue mélodique, l'intonation (1) se transpose en conservant la distribution intervallique (2) ou la distribution correspondante à hauteur de tierce (3) (fig. 23). De même, la formule-type (1) se transforme en (2) ou en (3) ou en d'autres aspects incluant/excluant l'intervalle « andalou » (fig. 24).

D'un point de vue polyphonique, l'*ison* $\Delta\iota$ (sol) (fig. 25) est remplacé par *Nη* (do) (fig. 26), ouvrant la voie au traitement harmonique à trois voix (fig. 27).

³¹ « Ce type d'accompagnement est, dans la plupart des cas, non-écrit, et improvisé ; personne en Grèce n'utilise de partitions pour de telles pièces ; l'absence de la bémol n'est pas une modification délibérée ou pré-requise, mais le résultat naturel d'une manière occidentalisée de chanter » (Makris, Ionian University, Corfu, correspondance privée, 2012).



Figure 23 : Transformation de la formule d'intonation



Figure 24 : Transformation de la formule-type



Figure 25 : Ison $\Delta\iota$ (sol)



Figure 26 : Ison $\text{N}\eta$ (do)

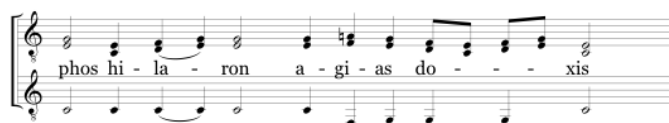


Figure 27 : Harmonie à trois voix

La réalisation sur disque de Nikos Amorgianos brille par sa richesse acoustique, grâce à des re-recordings généreux : les voix s'y empilent avec une parfaite homophonie par les effets de phases de la voix enregistrée avec elle-même en unissons, octaves, quintes et tierces, le tout enveloppé d'une épaisse brume de réverbération, des *ison* émis par une « boîte-à-ison » dont sont très friands les nouveaux interprètes hellénophones, un peu moins byzantins mais beaucoup plus grecs (!) : le chant d'église ne saurait pour eux se déployer sans le soutien majestueux, insondable, cosmique, de l'espace ecclésial, que ce soit celui, réel, du majestueux vaisseau de la cathédrale San-Marco de Venise³², des voûtes cisterciennes de l'abbaye de Sylvanès ou

³² « La musique souvent me prend comme une mer ! / Vers ma pâle étoile, / Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther, / Je mets à la voile » (Baudelaire, 1975).

des arches romanes de Saint-Hilaire de Poitiers, remplacées par la réverbération versatile d'une machine numérique.

Mais d'autres surprises nous attendent avant de revenir au *nucléus* hiérosolymitain, et dans des directions diverses, montrant la grande plasticité de l'hymne vénérable, et surtout sa capacité à survivre encore après maintes manipulations, preuve s'il est besoin de sa dimension œcuménique, support aux mille facettes des expressions de la foi en mille langues, mille manières et mille styles. Et c'est sans aucun doute parce que *Φως Ιλαρον* est issu des profondeurs de l'histoire du christianisme et des profondeurs anthropologiques de « la peur archaïque de la nuit, etc. », qu'il est encore capable, après 2000 ans d'âge, de susciter l'inspiration des compositeurs et provoquer de l'émotion chez les usagers de l'internet, les mélomanes, les croyants... Ainsi, la version sur *YouTube* du chœur byzantin *Panagia Faneromeni*³³ est-elle remarquable par son usage de la polyphonie à intervalles « incertains », non à cause d'une ambiguïté concernant l'échelle, mais de la sur-expression de l'effet de vibrato très lent et très large, rehaussé de plus par le fait que le chœur semble être fabriqué à partir de re-recordings de la même voix (comme la réalisation de Nikos Amorgianos), ce qui donne un résultat limite, au risque de discréditer le projet de « modernisation » du répertoire byzantin pour un résultat bien... paradoxal.

Ainsi, toujours sur *YouTube*, le *Phaeacian Ensemble* de Corfou nous offre-t-il une création originale de Stelio Scordilis en contrepoint intégral, entrées fuguées, chromatismes et modulations, tout en conservant les phrases mélodiques de la version monodique de Sakellaridis (url 10). Bien entendu, le diatonisme strict est de rigueur pour une telle réalisation polyphonique et contrapuntique.

Peu d'informations accompagnent une autre version corfiote (url 11) de *Φως Ιλαρον*. Le nom de Constantinos Sourvinos (1936-2007) qui est mentionné dans le commentaire de la page de *YouTube* est référencé sur le blog <kerkairiki psaltiki> comme celui d'un archiprêtre originaire de Kynopiastes, Corfou, « expert du chant corfiote », qui aurait tenté de préserver la tradition corfiote alors que « au milieu du xx^e s. fut peu à peu remplacée par la musique

byzantine, principalement Sakellaridis [sic] »³⁴. L'œuvre est une composition harmonisée sur une échelle diatonique dure, en parenté stylistique avec la tradition slave romantique dans la conduite de la polyphonie avec mouvements inverses plutôt que les tierces parallèles typiques du style grec aussi bien dans les églises que dans les chansons de Mikis Theodorakis. Mais les ports de voix de cette version corfiote se situent dans la même esthétique que le chant polyphonique corse, aux tierces pures, et d'un effet puissant même dans les cadences harmoniques de base. Et que penser des défenseurs du style corfiote qui déplorent l'influence du style *byzantin* Sakellaridis, alors que les défenseurs du style *byzantin* déploreront bientôt l'influence du style *russe* Sakellaridis ?

Nous achevons ici le très riche catalogue des versions gréco-byzantines de *Φως Ιλαρον* avec une version dont probablement seuls des mélomanes hellénophones (et orthodoxes pratiquants) pourront goûter l'authentique *grécité orthodoxe* : cette version de Giorgos Koros (CD-1, page 2) est jouée par un violon solo accompagné d'un ensemble instrumental folklorique (guitare, *bouzouki*, *'ūd*, *qānūn*, discrètement soutenus par un synthétiseur). Mais l'hymne ? Mais le texte ? Disparu, évaporé ! Seuls les auditeurs qui connaissent *Φως Ιλαρον* par cœur peuvent goûter le raffinement avec lequel le violoniste prend la place du chanteur et « interprète » le texte sans le chanter ! La boucle enfin bouclée, l'hymne d'église byzantine se transforme en *chanson populaire grecque* par la vertu conjuguée des aménagements sakellaridisens, les harmonies tonales, le diatonisme dur, les tierces parallèles, l'instrumentation folklorique-et-numérique, le phrasé du soliste qui joue comme on chante, et qui, plutôt qu'une écoute passive, invite l'auditeur à reprendre avec le violon (en anglais : *"sing along"*), ou à voix musée, les paroles de cette hymne qu'il connaît par cœur pour les avoir entendues et chantées depuis l'enfance, une invitation au partage et à la célébration, loin des disputations musicologiques et des querelles byzantines, un objet musical qui malgré son titre est classé « folklore » dans les catalogues et non « musique sacrée », témoin emblématique d'un *folklore* enraciné dans sa *tradition savante* et élevé à sa transfiguration.

³³ url 9 : The Byzantine Choir [Panagia Faneromeni] was established at the year 1938 by the musician, professor of music, composer, excellent pupil of the late John Sakellarides and first singer, the late Sozos Tompolis of Nicosia, Cyprus.

³⁴ W 2, trad. De l'auteur.

6. Levant

Deux versions de $\Phi\omega\varsigma$ $\iota\lambda\alpha\rho\acute{o}\nu$ sont bien connues dans les paroisses du Levant qui dépendent du Patriarcat *rūm* orthodoxe d'Antioche (Syrie, Liban, Iraq) et de celui de Jérusalem (Palestine, Jordanie), avec leurs diasporas respectives.

La première version (fig. 28) est celle que Dimitri al-Murr (1880-1969) a établie et notée en deuxième mode authentique sous l'incipit « *Yā nūran bahiyyan* », dans son recueil posthume (1970, p. 11-12) de chants de la Résurrection en langue arabe, et qui consiste en une adaptation libre de la version mélismatique ancienne grecque. Cette version est interprétée sans *ison* par les chantres de la chapelle de la Sainte-Croix de Brooklyn (url 13).

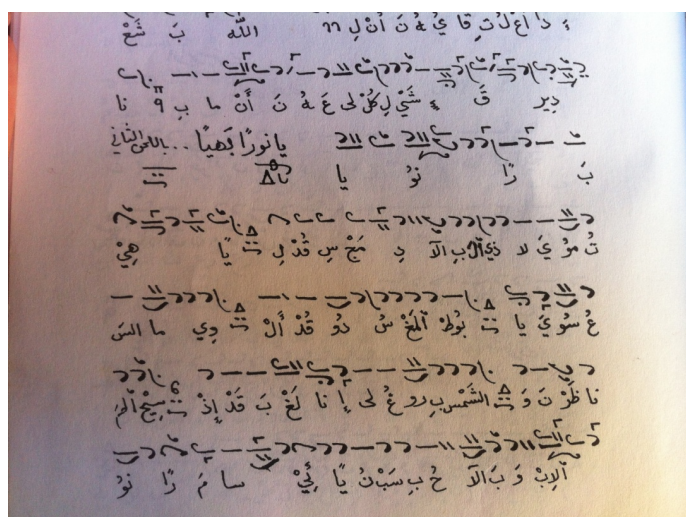


Figure 28 : Version en arabe de $\Phi\omega\varsigma$ $\iota\lambda\alpha\rho\acute{o}\nu$ établie par Murr (1970)

La deuxième version (fig. 29), également en deuxième mode authentique —mais celui-ci comportant ici des altérations descendante du degré *Bou* (mi^d devenant mi^b) et ascendante du degré $\Gamma\alpha$ (fa devenant $fa^{d\Box}$), en vertu de l'attraction exercée sur celui-ci par la corde-mère $\Delta\iota$ (*sol*)—, correspond à un document manuscrit anonyme que le chantre libanais Père Jihad Abou Mrad³⁵ suppose —d'après les affirmations du chantre qui lui a transmis la feuille manuscrite— être «une ancienne version beyrouthine». Celle-ci est enregistrée notamment par deux

³⁵Propos recueillis par Nidaa Abou Mrad le 22/04/2012.

grands chantres libanais présent disparus : Dimitri Kutia (CD-17) et le métropolite Elias Kurban (url 12).

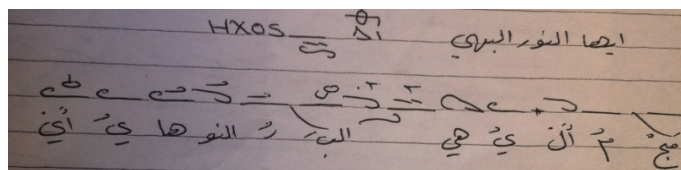


Figure 29 : Version manuscrite anonyme en arabe de $\Phi\omega\varsigma$ $\iota\lambda\alpha\rho\acute{o}\nu$

La transcription sur portée (fig. 30) de cette mouture, ainsi que son analyse sémiotique nucléaire, met cependant en exergue sa très forte parenté avec celle réalisée vers 1899 par Dom Jean Parisot (fig. 5) —avec la tierce *mi-sol* majeure et surtout la réitération de la formule-type *la-sol-la-si-sol* et de l'accentuation de *fa* se résolvant sur *sol*, constituant une alternance significative entre les noyaux-*phtores* discordant et concordant $\ominus$ avec la finale $\Delta\iota$ — ce qui favorise l'hypothèse que cette version serait précisément celle que ce moine solesmien aurait recueillie en Terre Sainte à la fin du xix^e siècle.



Figure 30 : Début de la transcription sur portée (avec codage nucléaire modal) de la version manuscrite arabe, réalisée par Nidaa Abou Mrad

7. Par-delà les Marches Lointaines

En somme, c'est l'abandon de l'échelle chromatique *molle* du deuxième mode au profit de l'échelle diatonique dure, accompagnant le remplacement de l'alternance des noyaux-*phtores* monodiques modaux par celle de triades verticales tonales, qui constitue le préalable de l'harmonisation des mélodies appartenant à ce mode, représentant ainsi une charnière symbolique, un *Bosphore musical* où viennent s'articuler, se confronter, se contempler, les musiques d'Orient $\neq$ d'Occident, modale $\neq$ tonale, monodique $\neq$ polyphonique, chromatique *molle* $\neq$ diatonique *dure*,

religieuse ≠ profane, d'hier ≠ d'aujourd'hui, qu'on s'en réjouisse comme d'une acculturation féconde ou qu'on s'en désespère comme d'une extravagance musicothéologique. Monde nouveau ? Monde ancien ? Slave, Byzantin, Levantin ? Tout ceci n'aura-t-il donc tenu qu'à un bécarre ?

En Grèce aujourd'hui, la musicologie et la pratique musicale paroissiale sont en passe de franchir une nouvelle étape dans l'ordre des valeurs attachées à la Tradition et à la Modernité. Le chant polyphonique, établi à partir des « manipulations génétiques » de Sakellaridis, comble de la modernité au début du xx^e s., est devenu ringard. Les grands interprètes musicologiquement informés tels que Lycourgos Angelopoulos ou Theodoros Vassilikos ont su redonner à leurs contemporains le goût de la musique ancienne, la seule authentiquement byzantine, grecque et orthodoxe, pendant que certains restaient attachés au style polyphonique : « Ici à Athènes, pour la plupart des chantres grecs dans les églises orthodoxes, Sakellaridis n'a pas d'authenticité et n'est pas un compositeur "byzantin traditionnel" parce qu'il utilisait trois ou quatre voix dans ses compositions, tu sais ! Tous les dimanches à l'église Agios Panteleimonas Axarnon la chorale chante en *triphonie*. Je pense que la musique byzantine est mieux adaptée et meilleure pour une seule voix... c'est mon opinion ! Mais il y a quelques chorales à Athènes qui chantent comme l'Église russe, comme dans les livres de Sakellaridis »³⁶.

N'est-il pas remarquable de constater que sous la plume de mon correspondant (résidant à Athènes, originaire de Grèce orientale), le chant polyphonique est désigné au fond comme *slave*, alors que le même chant est désigné *grec* dans les recueils slaves ? C'est ici le principe même de la polyphonie qui est en jeu, et non un style polyphonique particulier, car dans le cas qui nous occupe, en y écoutant de plus près, on constate que la *triphonie sakellaridisienne* est nettement plus ukrainienne, ou bulgare, que russe, car la musique « russe » au nord de l'Europe est soit monodique-et-médiévale, héritée de Byzance, soit polyphonique-et-romantique, héritée de Rome (à échelles diatoniques *dures*), tandis que cette *triphonie* se caractérise par deux voix en tierces parallèles et un ersatz d'*ison* plus ou moins mobile, autrement dit une « polyphonie pratique » dont les partitions sont rédigées afin de fixer des polyphonies homosyllabiques spontanées, longuement

éprouvées par un usage répété, et non une polyphonie savante tirée du livre, apprise avec les yeux et non avec les oreilles. Les liens historiques, culturels et religieux qui attachent l'orthodoxie « du sud » à l'orthodoxie « du nord » (en en déclinant toutes les étapes géographiques, ukrainiennes, bulgares, roumaines, macédoniennes et autres) sont tels que c'est dans cette perspective *verticale* Sud-Nord, de Byzance à Saint-Petersbourg, que se conçoivent les emprunts, les influences, les choix de cette bipolarité, plutôt qu'un lien *horizontal* Est-Ouest de Byzance à Rome.

Ce que Byzance, et plus précisément la Byzance originaire partage avec le Levant, c'est d'abord et avant tout la modalité à échelles diatoniques *molles* ou *zalzaliennes* et chromatiques *molles*. L'intervalle *andalou* est un tabou musical occidental, on le sait, et ne se rencontre guère dans un environnement scalaire *dur* qu'en Roumanie (pays « romain » s'il en fût, mais où l'on dit *da* pour « oui » et *ceai* « tchai » pour « thé »). Mais il ne constitue pas à lui seul l'*Empreinte Musicale Orientale*, nécessaire et suffisante, car celle-ci combine échelles, noyaux et formules modaux, rythmes, vocalité, styles de composition et d'improvisation³⁷ pour réaliser une isotopie sémantique³⁸ musicale garante d'authenticité... Les spécificités culturelles des uns et des autres groupes (nationales, linguistiques, religieuses) ne se différencient pas ensemble et frontalement mais selon des pertinences propres à chaque groupe et sous-groupe. La plupart des catégories convoquées au début de cet itinéraire sont *a priori* dualistes, mais « pas en même temps », pour ainsi dire, et permettent des chevauchements et appartenances multiples *polysémiques* sur plusieurs plans d'échanges. Un tel champ de recherche et d'activité musicales ne peut donc pas être strictement dualiste, en Méditerranée comme ailleurs.³⁹ Par ailleurs, il paraît utile d'insis-

³⁷ Giorgos K. Michalakos a pu enregistrer pour les besoins de nos recherches communes plusieurs versions de *Fôs Ilaròn* à partir d'une unique mélodie pour illustrer cette approche improvisative : « version archaïque simple, version archaïque avec quelques développements occidentalisés, version avec *papillonnements* ».

³⁸ « Par isotopie, nous entendons un ensemble redondant de *catégories sémantiques* qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés et de la résolution de leurs ambiguïtés qui est guidée par la recherche de la lecture unique » (Greimas, 1970, p. 91). Voir les travaux de Bartoli (2000) et de Nidaa (Abou Mrad, 2010a ; 2010b ; 2011) inscrivant cette notion dans l'analyse sémiotique musicologique.

³⁹ Qu'il me soit permis de relater ici une expérience personnelle, vé-

³⁶ Giorgos Drachtides, correspondance, sept. 2011, trad. de l'auteur.

ter sur l'importance des principes de catégorie, bi-polarité et multiplicité qui structurent les systèmes musico-liturgiques et dans lesquels s'inscrit $\Phi\omega\varsigma$ $\iota\lambda\alpha\rho\acute{o}\nu$, puisque c'est un phénomène commun à l'ensemble des théories et pratiques de la musique, et du chant (religieux) en particulier, ne serait-ce que ce que nous en montrent les multiples variétés d'*octoéchoi*, classements, ordres, lexiques, compilations, *octoèques*, *ménées*, recueils, livres et rouleaux, dans les synagogues, les églises, les mosquées, du Premier Cercle aux Marches Lointaines. Mais qu'en est-il et qu'en sera-t-il de la lumière rougeoyante d'un soleil couchant bimillénaire... par-delà les Marches Lointaines? Les grandes obédiences chrétiennes de notre époque semblent se situer davantage au Brésil qu'en Égypte et les nouvelles Églises évangéliques cariocas prendre le pas sur les ancestrales Églises coptes alexandrines... Il pourra alors paraître réjouissant d'entendre à nouveau la chanson de l'*Orfeu Negro*⁴⁰ «Matin, fais lever le soleil...», sur fond de samba de carnaval, répondre en écho à $\Phi\omega\varsigma$ $\iota\lambda\alpha\rho\acute{o}\nu$, d'un Levant à un Couchant planétaires, où les dieux antiques revisités se dévoilent tour à tour aux

cue il y a quelques années comme une sorte d'épiphanie sonore : en visite au siège du Patriarcat de Constantinople situé dans le minuscule quartier du *Fener* ou *Phanar*, le quartier des chrétiens hellénophones d'Istanbul, j'assistais, après un long et riche entretien avec le Père Athinagoras, bibliothécaire du Patriarcat, à un office de Vêpres ordinaire, servi par deux moines acolytes porte-encensoirs, dans la splendeur, la sérénité, la solennité du saint lieu, et la douceur de la lumière vespérale de la Corne d'Or... Or, le temps de la prière musulmane du soir étant advenu, et, on le sait, les très nombreuses mosquées de la ville étant toutes équipées de haut-parleurs surpuissants, des flots d'appels à la prière commencèrent à se déverser sur «la splendeur, la sérénité etc.», tandis que les porte-encensoirs, imperturbables, encensaient. Pris d'une «terreur sacrée» ainsi que celle qui m'avait envahi à Saint-Jacques-de-Compostelle en découvrant avec stupeur le *Bota fumeiro* (W4) et son rituel magico-sanitaire, je fus vite rassuré par ce que j'entendais : les deux chants simultanés étaient chantés sur le mode de Ré (diatonique *mou* ou *zalzalien*), dans un style vocal similaire, et produisaient un collage involontaire et aléatoire, mais plutôt harmonieux, et riche d'enseignements : d'une part, les acolytes ne semblaient pas le moins du monde troublés par cette irruption sonore dans leur office, alors que dans ma propre écoute, cela fonctionnait comme un «coup de théâtre»; d'autre part je découvrais *in situ* comment la répétitivité séculaire d'un tel voisinage musical avait pu entraîner un rapprochement des pratiques vocales grâce au fond commun modal, et qui renvoyait à une des questions majeures que se posent les historiens et théoriciens de la musique byzantine, à savoir la frontière qui sépare(ra)it un art vocal proprement hellénique de ses influences ottomanes.

⁴⁰ *Manha de Carnaval*, d'A. C. Jobim et L. Bonfá, in Marcel Camus, 1959, *Orfeu Negro*, Palme d'Or du Festival de Cannes, url 14.

couleurs du crépuscule ou aux couleurs de l'aurore.

Remerciements

Les parties musicologiques analytiques et sémiotiques figurant dans cet article ont été écrites en collaboration avec Nidaa Abou Mrad.

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. (2011). L'hymne $\Phi\omega\varsigma$ $\iota\lambda\alpha\rho\acute{o}\nu$ [Fôs Ilarón]. *Revue des Traditions Musicales*, 5(1), 66–85. 10.51300/RTM-2011-38

Références

- Abou Mrad, N. (2005). Échelles mélodiques et identité culturelle en Orient arabe. In J.-J. Nattiez (Éd.), *Musiques et cultures* (p. 756-795, T. 3). Actes Sud.
- Abou Mrad, N. (2010a). L'isotopie sémantique en tant que révélateur de l'exosémie musicale. *Musurgia*, 17(1), 5-15.
- Abou Mrad, N. (2010b). Postlude : l'acculturation de quelques documents enregistrés entre exotisme isotopique et mutation allotopique. *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen RTMMAM*, (5), 109-116.
- Abou Mrad, N. (2011). Unité sémiotique de la *qaṣīda* à répons chez Yūsuf al-Manyalāwī. *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen RTMMAM*, (5), 53-74.
- Amorgianos, N. (1998). *Music through centuries* [By the approval of the Patriarchate of Alexandria and Holy Synod of Church of Hellas]. Athens : Piraeus.
- Amorgianos, N. (1999). *Melodious Exercises of Byzantine Church Music*. Athens : Piraeus.
- Anonyme. (1980). *Kyriale Orthodoxe*.
- Anonyme. (1999). *Georgian Book of Hymns*. 41–42. Tbilissi.

- Bartoli, J.-P. (2000). Propositions pour une définition de l'exotisme musical et pour une application en musique de la notion d'isotopie sémantique. *Musurgia*, 7(2), 61-72.
- Baudelaire, C. (1975). *Les Fleurs du Mal. Spleen et Idéal*. Paris : Gallimard.
- Bougault-Ducoudray, L.-A. (1877). *Études sur la musique ecclésiastique grecque*. Paris : Hachette.
- Carragan, W. (1997). *Analytical Handbook of Slavonic Chant*. Albany : The Saint Venant Press.
- Chailley, J. (1960). *L'imbroglia des modes*. Paris : Leduc.
- David, L. (1923). L'hymne antique du soir. *Revue du chant grégorien*, (5).
- Drewermann, E. (1993). *Fonctionnaires de Dieu*. Paris : Albin Michel.
- Drewermann, E. (2000). *Psychanalyse et exégèse* (T. 1-2). Paris : Seuil.
- Ferretti, P. (1938). *L'esthétique grégorienne*. Paris : Desclée.
- Foret, R. (1957). Les Églises d'Orient et la musique moderne (pastorale et musicologie). In *Actes du IIIe Congrès international de musique sacrée*. Éditions du Congrès.
- Gaisser, U. (1899). I canti ecclesiastici italo-greci. *Rassegna Gregoriana*, 4(9-10).
- Gayte, F. *L'Hymne Fộs Ilarôn, origines & métamorphoses* [Mémoire de DEA]. Université Paris-Sorbonne (Paris IV). Mémoire de DEA. Université Paris-Sorbonne (Paris IV), 2001.
- Gayte, F. (2010a). Antienne de Αγνή Παρθένε, «L'hymne Agni Parthene». *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen RTMMAM*, (4), 83-110.
- Gayte, F. (2010b). L'hymne Agni Parthene. *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen RTMMAM*, (4), 83-110.
- Geoffray, C. (1953). *Les Petites heures de la route*. Paris : Seuil.
- Giannelos, D. (1996). *La musique byzantine*. Paris : L'Harmattan.
- Gouzes, A. (1995). *Lucernaire Pascal, Liturgie de Pâques et du Temps Pascal* (T. 1-2) [Vol I M350, Vol II N001 et N720]. Sylvanès, France.
- Greimas, A.-J. (1970). *Du sens. Essais sémiotiques. Les enjeux de la sémiotique*. Le Seuil / PUF.
- Αδελφότης Θεολόγων. (1994). *ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΠΑΝΔΕΚΤΗΣ, Τόμος Πρώτος, ΕΣΠΕΡΙΝΟΣ - ΑΠΟΔΕΙΠΝΟΝ*. Αθήναι.
- Σακελλαρίδου, Ιωάννου Θ. (1909). *ΟΚΤΩΗΧΟΣ, Τόμος Α, Αναστασιματάριον*. Αθήναι.
- Karas, S. (1970). *Eni ke diastimata is tin byzantinin mousikin* [Genres et intervalles dans la musique byzantine]. Athènes.
- Kokkonis, G. (2006). Composer l'identité nationale : la musique grecque au miroir de la littérature musicologique. In *Création musicale et nationalismes dans le Sud-Est européen* (p. 59-104). EHESS, École française d'Athènes.
- Korakidou, A. (1979). *Αρχαιοι ιμνοι : 1. Η Επιλυχνισ Ευχαριστια "Φωσ ιλαρον αγιασ δοξισ..."*. Αθήνα.
- Kovalevsky, M. (1974). *La Sainte Messe selon saint Germain de Paris, Ordinaire de la liturgie dominicale (dimanches et fêtes)*. Paris : Éditions Orthodoxes.
- Kovalevsky, M. (1984). *Chants et prières de la vie chrétienne*. Paris : Atelier Saint-Grégoire et Saint-Roman.
- Linieva, E. (1958). Préface. In *Folk-Songs of the Ukraine*. Monticello College Press.
- Lungu, N. I., & et al. (1974). *Luminà Lina I veche*. In *Vecernierul*. Editura Institutului Biblic.
- Madytos, C. d. (1832). *Grande théorie de la musique*. Trieste : Panagiotis Pelopidos (Imprimerie Michele Weis).
- Martimort, A. G. (1994). La liturgie et le temps. In *L'Église en prière* (p. 48-49, T. 4). Desclée.
- Morosanu, F. (1974). *Luminà Lina 2 noua*. In N. I. Lungu & et al. (Éd.), *Vecernierul*. Editura Institutului Biblic.
- Murr, D. a. (1970). *Al-qiyāmiyyāt [chants de la Résurrection]* (F. M. a. Murr, Éd.). Sous la dir. de Murr, F. M. a. Liban.
- Palikarova-Verdeil, R. (1953). *La Musique byzantine chez les Bulgares et les Russes. Monumenta Musicae Byzantinae*. Copenhagen.
- Petresco, I. D. (1963). *Études de Paléographie Musicale Byzantine I-II*. Bucarest : Editura Muzicala.

Rebours, J. B. (1906). *Traité de psaltique, Théorie & pratique du chant dans l'Église Grecque*. Paris : Picard.

Smothers, E. (1929). *Fos ilaron [Notes et Mélanges]. Recherches de Science Religieuse*.

Wright, O. (1978). *The Modal System of Arab and Persian Music 1250–1300*. London : Oxford University Press.

URL (YouTube)

1. <http://www.youtube.com/watch?v=YS4A9vI67-8> : Charles Wood.
2. <http://www.youtube.com/watch?v=ta4UwXHXdl> : John Stainer.
3. <http://www.youtube.com/watch?v=ueUNhJMKCg> : Crowder David.
4. <http://www.youtube.com/watch?v=DpJKHtWd3r8> : Maîtrise de Notre-Dame de Paris, 2008.
5. <http://www.youtube.com/watch?v=Fko0-ggTeY> : chorale Plouaret aux Chants, Bretagne, France, 2009.
6. <http://www.youtube.com/watch?v=-fjSUv7rovo&feature=fvsr> : the Choir of St. Elisabeth Monastery of Minsk, Belarus.
7. <http://www.youtube.com/watch?v=aM8L9qASKb4> : dir. by Nicolae Gheorgita, 4th International Conference on Orthodox Church Music, 2011 Ilomantsi, Finland.

8. <http://www.youtube.com/watch?v=V6nqrq7YWF0> : Nikos Amorgianos, Athens, Greece.

9. <http://www.youtube.com/watch?v=CgxbrBxW8> : The Panagia Faneromeni Choir, dir. Sozos Tompolis. Nicosia, Cyprus.

10. <http://www.youtube.com/watch?v=e27kh-WDiKI> : Stelio Scordilis, The Phaeacian Ensemble, Corfu, Greece.

11. <http://www.youtube.com/watch?v=auDlpX0gGNs> : Konstantinos Souvrinos, Corfu, Greece.

12. <http://www.youtube.com/watch?v=ifZmG0Iv0YU> : Archbishop Elias Kurban, St George Church, El Mina, Lebanon.

13. <http://www.youtube.com/watch?v=ysH2FCIZZNo> : Rassem El-Massih, Michael Razzouk, Holy Cross Chapel, Brookline, MA, USA.

14. <http://www.youtube.com/watch?v=SVQ9CuaDTc> : Orfeu Negro

Sites électroniques

W 1 : <http://etudesbalkaniques.revues.org/index258.html> : Études Balkaniques

W 2 : <http://kerkiraikipsaltiki.blogspot.com> : Corfu, Greece

W 3 : <http://www.monasterechevetogne.com> : Chevetogne, Belgique

W 4 : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Botafumeiro>

CD Audio

CD-1 : KOROS, Giorgos, 1999, *Byzantine Hymns*, FM Records 843.

CD-2 : [X][X][X][X][X][X], *Byzantinoi ekliziaztikoi ymnoi*, 1998, Nikos Amorgianos, Athènes, ProAsis PR1012-2.

CD-3 : *Polyphonies Corses*, Compilation, Ricordu B001D94LPC.

CD-4 : *Mysteries of Byzantine Chant*, dir. Mihail Diaconescu, Philips 454057-2PH.

CD-5 : *O Joyful Light, Chants from Valaam Selected Hymns from the Services and Triodia and Hymns of the All-Night Vigil*, Choir of the Brotherhood of Valaam Monastery, Conciliar Records 000068.

CD-6 : *Ta Lumière, O Dieu, se lève, Chants pour l'Année Liturgique par les moines de l'abbaye de Ligugé et l'Ensemble Vocal Absalon*, 1995, D2458, Paris, Studio SM.

CD-7 : *Exultate Jerusalem! Vezelay, Fraternités monastiques de Jérusalem*, DBA 01-2000.

CD-8 : *Chœur Kovalevsky, Retrouver la Source oubliée*, 1995, Chœur Kovalevsky, direction Francis Gayte, Tours, Goeland Productions, G 0395 C.

CD-9 : *O Joyful Light, Chants from Valaam Selected Hymns from the Services and Triodia and Hymns of the All-Night Vigil*, Choir of the Brotherhood of Valaam Monastery, Conciliar Records 000068.

CD-10 : *Chant octotonal à la Vierge*, Ensemble Théodore Vassilikos, dir. Théodore Vassilikos, Ocora Radio-France, C

558682 HM 83.

CD-11 : *The Fall of the Great City, Lamentations on the Fall of Constantinople*, by the Early Music Workshop, vol. I, FM 797, dir. George Constantzos and Petros Tambouris.

CD-12 : *The Best of Byzantine Music*, vol. I (FM 704), II, etc., by the Athens Byzantine Orchestra.

CD-13 : *Enorgana, Instrumental Greek Music*, by Christodoulos Halaris, vol. I, Orata, MBI 17026 (30 vol.).

CD-14 : *The Hellenic Art of Music, 2500 Years of Hellenic Music History*, (72 CD), dir. Yannis Xanthoulis, Athens, FM Records.

CD-15 : *Inspirations from Mount Athos*, Christos Tsiamoulis, FM 617.

CD-16 : *Russian Medieval Chant, The Divine Liturgy of St John Chrysostom*, 1995, The Russian Patriarchate Choir, dir. Anatoly Grindenko, OPS 30-120, Opus III.

CD-17 : *Concert de chant byzantin en France*, 1998, par le chœur Saint Jean Damascène - Université de Balamand (Liban), Deir-Al-Balamand-Koura-Tripoli P.O. Box 100 Lebanon.

Cassettes

K7-1 : *Hymnes byzantines, Esperinos - Vêpres à saint Georges*, Panteleimon Kartsonas, HX-830.

K7-2 : *Chants Liturgiques de l'Église d'Orient en langue française, Carême & Semaine Sainte*, Communauté de la Théophanie, Lagrasse Studio SM 30 1139 (ca.1980).