

Supplément au SOP n° 177, avril 1993

**REFLEXIONS SUR LE ROLE DE LA MUSIQUE  
DANS LA LITURGIE ORTHODOXE,  
suivies d'un bref exposé  
sur la musique russe.**

Communication de Serge OSSORGUINE  
à la session interdisciplinaire sur  
*"La musique (et le) sacré(e)"*,  
organisée conjointement par  
l'Institut de théologie orthodoxe Saint-Serge  
et la Faculté de théologie protestante

(Paris, 9-11 mars 1993)

Document 177.D

Réflexions sur le rôle de la musique dans la  
liturgie orthodoxe,  
suivies d'un bref exposé sur la musique sacrée russe

Une citation d'un grand poète russe peut servir d'épigraphe à notre réflexion. "L'amour, disait-il, serait le sommet de tout ... s'il n'y avait pas la musique". Par la place privilégiée que le poète accorde à la musique, l'image revêt le caractère d'une vision qui dépasse l'univers de la poésie pure. Les poètes, à l'instar des prophètes, ne savent-ils pas appréhender des réalités que les capacités de perception du commun des mortels est incapable de saisir ? La raison du choix de cette citation deviendra plus évidente, lorsque nous aurons défini la nature et le rôle de la musique sacrée.

Il est frappant de constater que Pouchkine, puisque c'est bien de lui qu'il s'agit, semble comparer l'incomparable, à savoir : l'amour qui est du domaine de la vertu, à la musique qui est du domaine de l'art. Comment arrive-t-il à établir un rapport, hiérarchique par surcroît, entre une notion d'éthique et une notion d'esthétique ? C'est que, de nos jours, l'immense majorité de l'opinion croit que la musique appartient exclusivement au domaine de la création artistique. Or, déjà au temps de Platon, la musique était considérée comme un outil indispensable pour l'éducation des jeunes. De nombreux et longs passages de la République et des Lois, sont dédiés à ce sujet. Platon arrive même, dans une page des Lois, à confondre et à utiliser comme synonymes les mots "éducation" et "musique" (II, 660e). D'après le philosophe, la musique, suivant son caractère, peut avoir sur la formation des jeunes des effets diamétralement opposés. Le rôle de l'éducateur consiste à écarter les musiques aux conséquences nocives et à ne retenir que celles qui forment de bons citoyens. L'idée de l'action stimulante ou, au contraire, dégradante de la musique sur l'âme humaine, développée par les néoplatoniciens, est reprise par les Pères de l'Eglise. Les effets néfastes, selon la majorité des Pères, sont attribués surtout à la musique instrumentale. Celle-ci avait une fâcheuse réputation, aux yeux de l'Eglise, du fait qu'elle se joignait souvent aux festivités

non chrétiennes: païennes ou juives. Par ailleurs, la musique instrumentale accompagnait fréquemment des repas privés. Jean Chrysostome, comme Basile le Grand, estimant que cette musique amplifiait les effets de l'alcool, la condamnaient énergiquement.

Quant à l'action positive de la musique, et plus particulièrement sous sa forme chantée, les Pères de l'Eglise lui assignent des tâches multiples:

- créer l'harmonie entre l'âme et le corps, selon Athanase d'Alexandrie (Ep. ad. Marcell. de interpret. Psalmorum 27);
- tempérer les passions, d'après Basile de Grand (Homélies in PS. I; PG XXIX, C 212 B);
- orner les moeurs et leur donner de la dignité, pour Clément d'Alexandrie (Strom. PG IX, 312);
- élever les âmes, suivant Jean Chrysostome (PG IV, C 156).

Denys l'Aréopagite va encore plus loin. Selon lui, toute oeuvre d'art est une émanation de l'ὑπερσούσιος (Supersubstantiel), rendu perceptible à travers l'inspiration de l'artiste. L'artiste est l'homme capable de faire une copie approchante de l'original qu'il voit ou qu'il entend, dans un moment d'inspiration. Ainsi, pour le chrétien, les chants liturgiques sont le reflet des chants de louanges des anges.

Cette idée se retrouve dans la pratique liturgique, et notamment dans l'hymne des Chérubins, qui fait partie de la liturgie selon St. Jean Chrysostome. Il est chanté pendant la translation des dons (pain et vin eucharistiques) de la table des sacrifices vers l'autel, en vue de leur consécration pour la communion des fidèles. Cette translation s'appelle aussi la Grande Entrée. Voici le texte de l'hymne:

"Nous (c.à.d. les chanteurs) qui mystiquement représentons les chérubins et qui, en l'honneur de la vivifiante Trinité, chantons l'hymne trois fois sainte, déposons toute sollicitude de ce monde pour recevoir le Roi de toutes choses invisiblement escorté des forces angéliques.  
Allilouïa, Allilouïa, Allilouïa."

Un peu plus loin, dans la même liturgie de St. Jean Chrysostome, juste avant la consécration du pain et du vin eucharistiques, le prêtre lit la prière qui se termine ainsi:

"Nous Te rendons grâce pour cette liturgie que Tu as daigné recevoir de nos mains, bien que t'assistent des milliers d'archanges et des myriades d'anges, les chérubins et les séraphins aux six ailes, aux yeux infiniment nombreux, toujours montant, ailés, chantant, criant, clamant l'hymne triomphale et disant:

(le cheeur reprend en chantant)

"Saint, saint, saint, le Seigneur Sabaoth. Le Ciel et la terre sont remplis de ta gloire. Hosanna au plus haut des cieux! Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur. Hosanna au plus haut des cieux."

Ce chant confirme que l'Eglise fait sienne l'idée de Denys l'Aréopagite sur le chant des hommes comme le reflet de celui des anges. Le chant de gloire est omniprésent, il remplit le Ciel et la Terre. Plus loin, pendant l'épiclese, c'est-à-dire tout de suite après que le prêtre ait prononcé les paroles par lesquelles le Seigneur a institué l'Eucharistie, le choeur reprend le texte que voici: "Nous Te chantons, nous Te bénissons, nous Te rendons grâce Seigneur et nous Te prions ô notre Dieu". Le chant est non seulement omniprésent, il est permanent.

C'est alors qu'il est légitime de se poser la question: pourquoi la musique chantée occupe-t-elle une place aussi importante dans un moment aussi vital de la vie liturgique qu'est l'Eucharistie? Une double réponse nous est fournie par le récit évangélique, d'une part, par le chant même des anges, d'autre part.

Le chant pendant l'Eucharistie n'est que le prolongement de la tradition instaurée par le Seigneur et les apôtres qui, selon le témoignage de St. Matthieu (XXVI, 30), tout de suite après la Sainte Cène et avant de se rendre au Mont des Oliviers, ont chanté des cantiques.

Par ailleurs, le chant des forces célestes, non seulement s'auto-justifie, mais montre, par la nature même du rôle des anges, le caractère tout naturel, incontournable oserait-on dire, de sa présence pendant l'Eucharistie. Il n'est nul besoin d'être un théologien hors du commun pour comprendre que le chant des anges, qui remplit de gloire le ciel et la terre, n'est rien d'autre que l'expression de leur amour pour leur Créateur, Lui-même Amour (I ép. Jean IV, 8). Tel le mouvement ascendant et descendant des

anges sur l'échelle que Jacob vit en rêve (Gen. XXVIII, 12), le chant de gloire et d'amour des anges monte et descend. Il monte d'abord vers le Seigneur, Créateur des mondes visible et invisible, il descend ensuite, tel un écho venant du plus haut des cieux, vers le monde visible. Ce chant accompagne l'acte Eucharistique qui est également un mouvement descendant de Dieu vers l'homme (Kenosis), et ascendant de l'homme vers Dieu (déification). La musique du chant de gloire des anges, reprise en écho par les hommes, rend perceptible le véritable message sous-jacent aux paroles chantées, message d'amour de la création pour son Créateur.

Cette propriété que possède la musique vis-à-vis de la parole est comparable à la propriété inhérente à la lumière vis-à-vis des couleurs et des formes. La lumière rend perceptible la beauté des couleurs d'une icône, d'un vitrail, ou la majesté d'une voûte de cathédrale. Sans la lumière cette beauté et cette majesté sont recouvertes par le voile de la nuit. La musique c'est la lumière de la parole, elle met en relief le sens et la dimension véritables des mots qui, sans elle, seraient perdus dans l'obscurité. Pouchkine, que nous avons cité au début, savait cela. Lui, le chantre de l'amour terrestre, savait que la musique pouvait transcender l'amour et l'amener à des hauteurs que la parole seule ne saurait atteindre. C'est pourquoi il met la musique au sommet de tout, car, pour être en mesure de tirer l'amour vers le haut, il faut bien être au-dessus de lui. Saint Augustin va encore plus loin. Il prétend que la musique peut atteindre des sommets auxquels la parole n'a plus accès. Voici comment il exprime ceci, dans son commentaire sur le Psaume XCIX: "Celui qui jubile, ne dit plus mot, c'est alors un chant de joie, sans paroles".

Tout ce que nous venons de dire pourrait paraître hyperbolique. Cependant, dans la vie courante, la parole sans aucune inflexion de la voix ressemblerait plus à la voix de synthèse d'un ordinateur, qu'à celle d'un être vivant. Grâce à l'inflexion, qui est un début de musique, les mêmes mots peuvent prendre un sens affirmatif, interrogatif, dubitatif, ironique, etc. Sans la musique la parole humaine serait inintelligible.

Il suffit de se rappeler que Moussorgsky, en composant son chef d'oeuvre "Boris Godounoff", s'inspira, pour certains de ses

personnages, de la musique du langage parlé. C'est notamment le cas, entre autres, de l'Innocent et du moine Pimen. Rappelez-vous le récit de ce dernier, relatant le miracle du vieil homme aveugle, qui recouvre sa vue en priant sur la tombe du petit Dimitri, à Ouglitch. La musique donne une telle profondeur de sentiments et une telle élévation d'esprit, qu'il faut avoir un coeur de pierre pour mettre en doute la vérité du récit.

Non, tout ceci n'est pas une hyperbole. La musique est vraiment capable de transcender la parole, et de la sublimer.

Selon le récit du chroniqueur russe c'est la splendeur de la liturgie byzantine qui aurait décidé la délégation russe, présente à Sainte-Sophie il y a de cela 1000 ans, d'épouser la foi chrétienne. Toujours d'après ce même chroniqueur, les représentants russes ne savaient plus s'ils se trouvaient sur terre ou au ciel. Le professeur d'histoire de l'Eglise russe, A. Kartachev, contestait l'authenticité des faits qu'il considérait plus comme légendaires qu'historiques. Mais, ô ironie du sort, un beau jour de Pâques, à la fin de l'office de nuit auquel le professeur participait activement, et de tout son coeur, en tant que chanteur, un étudiant s'approcha de lui en lui adressant le salut pascal traditionnel: "Christ est ressuscité". Le professeur, rayonnant, répondit tout aussi traditionnellement: "En vérité Il est ressuscité" en ajoutant, ce qui n'est pas traditionnel: "J'espère qu'au paradis ce n'est pas moins bien". Ainsi, par la spontanéité merveilleuse de sa réaction, le professeur apportait lui-même la preuve que le récit du chroniqueur, malgré son inauthenticité, ne manquait pas de vraisemblance.

Pour donner la vraie dimension spirituelle à l'émerveillement devant le beau, on peut citer le texte de la stichère chantée durant les vêpres de Noël:

"O Christ, que pouvons-nous T'offrir en présent pour être apparu sur terre en notre humanité ? Chacune de Tes créatures, en effet, exprime son action de grâce en T'apportant: les Anges, leur chant, le ciel, une étoile, les Mages, leurs cadeaux, les Bergers, l'émerveillement, la Terre, une grotte, le Désert, une crèche, et nous-mêmes, une mère Vierge."

Parmi les présents énumérés par l'hymnographe, un seul, comparé aux autres, ne semble pas jouir d'une même évidence. En

effet, en quoi l'émerveillement des bergers peut-il être considéré comme un présent ? Et tout d'abord un émerveillement provoqué par quoi précisément ? D'après le récit évangélique (Luc II, 8-15) l'émerveillement dont parle l'auteur de la stichère, est provoqué par l'apparition d'un ange annonçant la naissance du Christ-Sauveur, puis l'apparition d'une multitude d'autres anges chantant la gloire de Dieu. Devant tant de splendeur les bergers ne pouvaient qu'en être émerveillés. De nouveau, il n'est pas nécessaire d'être particulièrement versé en théologie pour savoir que le don d'émerveillement est l'apanage des coeurs purs. Or la sixième béatitude ne dit-elle pas "heureux les coeurs purs, car ils verront Dieu". Ainsi, pour le poète hymnographe, l'émerveillement est la clé qui a ouvert le coeur des bergers, devenu alors le réceptacle de l'image de la gloire de Dieu. Ce réceptacle, c'est le présent des bergers. La célèbre phrase de Dostoïevsky "la beauté sauvera le monde" ne peut-elle être comprise dans ce contexte ?

Après tout ce qui vient d'être dit sur la musique liturgique, essayons maintenant de définir ce qu'est la liturgie pour mieux situer la place qu'y occupe la musique. Nous précisons, à l'attention des orthodoxes non français, que le mot liturgie est utilisé au sens le plus large, désignant l'ensemble des offices de l'Eglise, et non au sens étroit, office eucharistique, comme les Russes, notamment, ont l'habitude de l'utiliser. La liturgie est un acte des hommes au service de Dieu, en russe "Богослужение". Comment l'homme, qui vit dans un monde fait d'espace et de temps, peut-il servir Celui qui est dans un Royaume hors espace et dans l'éternité ? Si l'incarnation du Fils de Dieu a comblé l'abîme qui séparait l'humain du divin, le langage humain reste impuissant pour l'expliquer et se borne à l'appeler le mystère de l'Incarnation. Certes, les Pères de l'Eglise ont tenté de soulever le voile du mystère, mais ils étaient tous unanimes pour admettre que seule la foi est capable d'appréhender ce mystère. C'est pourquoi le Credo s'appelle Credo, en russe "символь вѣры" ou "symbole de la foi". Le langage humain est certes à la base de la liturgie, mais il est utilisé surtout dans sa forme poétique; non pas pour des raisons esthétiques, mais par le fait que le langage poétique a une portée nettement supérieure à celle du langage de tous les jours. Cependant, la tradition de

l'Eglise a estimé que la parole humaine, même dans sa tournure poétique, était insuffisante pour conforter et stimuler la foi des fidèles.

L'être humain étant immergé dans un monde d'espace et de temps, c'est la peinture et la musique qui ont été retenues comme moyens d'expression complémentaires au langage poétique. Pour dévoiler les vérités qui restent des mystères au niveau de la raison, et les transformer en certitudes de la foi, l'Eglise a recours, d'une part, à la peinture qui est un art ayant comme support l'espace, et, d'autre part, à la musique qui est un art qui s'exprime dans le temps. Ce que l'icône exprime dans l'espace, le chant liturgique l'exprime dans le temps. L'icône décrit sous une forme visible une réalité invisible. La musique liturgique, qui se déploie dans le temps, dépeint des réalités qui demeurent dans l'éternité. Pour mieux saisir la complémentarité de l'icône et du chant sacré, essayons de comprendre d'abord ce qu'est l'icône, et quelle est la justification de sa présence à l'Eglise.

Le meilleur point de départ pour comprendre cela est le passage de la Genèse, chapitre XXVIII, versets 10 à 19 qui parle du songe de Jacob. Pour montrer que la vision de l'échelle posée entre ciel et terre, que la procession des anges de haut en bas et de bas en haut, et que la voix du Seigneur qui parlait, n'étaient pas qu'une vision onirique mais une véritable révélation divine, Jacob témoigne en s'exclamant: "Que le lieu est redoutable ! C'est ici la maison de Dieu, c'est ici la porte des cieux". Et le narrateur poursuit: "Jacob se leva de bon matin; il prit la pierre dont il avait fait son chevet, il la dressa pour monument, et il versa de l'huile sur son sommet. Il donna à ce lieu le nom de Bethel (Maison de Dieu)".

Vis-à-vis de cette pierre, dressée et sanctifiée, l'attitude et le comportement de Jacob est en tout point comparable à ceux de l'Eglise orthodoxe devant l'icône. Dans le récit biblique, la pierre marque un lieu saint, où le ciel s'est ouvert à Jacob. L'icône est également un lieu saint, où se rencontrent celui qui prie et celui ou celle ou l'événement auquel cette prière est dédiée. La place marquée par la pierre de Jacob est l'endroit où



s'est ouverte la porte des cieux. L'icône, de son côté, est la porte visible qui s'ouvre sur l'invisible. Jacob sanctifie la pierre en versant de l'huile sur son sommet. De même, le prêtre sanctifie l'icône en y versant de l'eau bénite. Jacob consacre le lieu en lui donnant un nom approprié à l'événement qui s'y est produit. Le peintre de l'icône, consacre celle-ci en y inscrivant le nom de celui ou de celle ou de l'événement qu'elle représente. Enfin, Jacob dresse la pierre pour monument. Pour les Grandes Fêtes, l'icône, qui la représente, est dressée au milieu de l'Eglise pour la vénération des fidèles. L'objet de cette vénération, bien entendu, n'est pas l'icône elle-même, mais l'événement ou le saint qui y est représenté.

En poursuivant le parallèle entre l'icône et la musique liturgique, nous pouvons dire que si l'icône marque un lieu saint, le chant liturgique marque un temps saint. S'il est aisé de comprendre la sainteté d'un lieu, comment comprendre la sainteté d'un temps qui, sur terre, disparaît dans le passé, aussitôt né. En d'autres termes, comment l'insaisissable peut-il être marqué du sceau de la sainteté ? Avant de répondre à cette question il serait utile de préciser ce qu'est le temps et quels sont ses rapports avec l'éternité ? Question ardue pour le physicien et même le métaphysicien, aujourd'hui encore sans réponse, mais moins ardue pour le croyant, car sa foi arrive à combler les lacunes et l'impuissance de la raison humaine. Le temps sur terre est composé d'un futur en permanent devenir qui, à son tour, avec la même obsédante permanence, disparaît dans le passé. Le présent, sur terre, objectivement parlant, est une ligne immatérielle de partage entre le futur et le passé. Etant une ligne immatérielle, le présent, sur terre, est insaisissable. Si le présent existe sur terre, ce n'est que partiellement, et grâce à une capacité de l'esprit humain qui peut être assimilée au phénomène de rémanence que connaissent les physiciens. Par rémanence, il faut entendre la persistance plus ou moins longue d'un phénomène, après la disparition de sa cause.

Le présent, sur terre, n'est donc que partiel. Heureusement pour l'homme, le présent dans le Royaume de Dieu existe non seulement

dans toute son intégrité, mais il est, en plus, éternel. La voix de Dieu, dans le buisson ardent, dit à Moïse: "Je suis celui qui est" (Exode III, 14). Le verbe être est utilisé ici deux fois, et les deux fois au présent. Dieu étant éternel, le présent, dans le Royaume des Cieux, est donc éternel. Le temps présent de l'homme, partiel et éphémère, pour ne pas s'anéantir définitivement dans la nuit des temps passés, doit être sanctifié par les sacrements et par la liturgie, et s'inscrire ainsi dans l'éternel présent.

Voilà le sens qu'il faut donner à l'expression que nous avons utilisé tout à l'heure, en disant que le chant liturgique marque un temps saint comme l'icône marque un lieu saint.

De là découle une première caractéristique essentielle de la liturgie orthodoxe. Le Jeudi Saint, par exemple, dans la liturgie de Saint Basile qui est célébrée ce jour-là, l'hymne des Chérubins est remplacé par l'hymne qui commence par ces paroles: "A Ta cène mystique, Fils de Dieu, fais-moi participer aujourd'hui ...". Il est, de ce fait, évident que la célébration du Jeudi Saint n'est pas la célébration de l'anniversaire de l'institution de l'Eucharistie, mais bien une participation effective à l'événement même. Le métropolite Euloge, ancien recteur de l'Institut, aimait venir à Saint-Serge célébrer, chaque année, la liturgie eucharistique du Jeudi Saint. Après la communion des fidèles, il lui est arrivé une fois de commencer son sermon par ces mots: "Je me réjouis avec vous, chers frères et soeurs, car nous venons tous de participer avec Notre Seigneur et ses apôtres, à la Sainte Cène". Ce n'était pas une formule de rhétorique mais l'affirmation d'une foi profonde.

Ce qui est vrai pour le Jeudi Saint, l'est également pour toutes les autres Fêtes. Leur célébration n'est pas un anniversaire mais une participation réelle, à travers tous les offices qui leur sont consacrés, aux événements mêmes. La liturgie orthodoxe n'est pas une évocation, mais une présence du divin.

Une seconde caractéristique de la liturgie orthodoxe, tout aussi essentielle que la précédente. Elle s'exprime autant par l'iconographie, que dans l'hymnographie. En entrant dans l'Eglise nous voyons les icônes des grandes fêtes, les icônes: des prophètes, des ancêtres du Christ, des Apôtres, des Anges et Archanges, des

Saints de tous les pays du monde chrétien et de toutes les époques. L'absence totale d'apparente organisation chronologique, souligne le fait que, dans le Royaume des Cieux, Royaume de l'éternel présent, la chronologie est un non-sens.

Cette même idée est exprimée avec encore plus de force dans un texte chanté pendant les heures pascales. Voici ce texte:

"Dans le tombeau tu es corporellement; en enfer, tu es avec ton âme, comme Dieu; au paradis, avec le larron; et sur le trône tu es avec le Père et l'Esprit remplissant tout, étant infini."

C'est l'image la plus parfaite de l'éternel présent et d'un Royaume hors espace.

En conclusion, nous pouvons dire que la liturgie orthodoxe est une immense et majestueuse icône, qui sanctifie et l'espace et le temps, et qu'à travers cet espace et ce temps, elle nous fait communier avec l'infini et avec l'éternel présent du Royaume des Cieux.

---

Voyons maintenant ce qu'est la musique liturgique russe, proprement dite. Et d'abord, quelle est son origine ? Son origine, comme pour le chant grégorien, est byzantine. D'innombrables manuscrits musicaux des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles l'attestent. Par manuscrits musicaux il faut entendre des recueils de textes liturgiques comportant, au-dessus du texte, des signes neumatiques ou système de notation sans portée. (La portée musicale ne devient d'usage courant en Russie qu'à partir de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle). Le rapprochement des mêmes textes musicaux byzantins et russes montre une similitude parfaite entre les neumes byzantins et les neumes russes. En outre, les neumes identiques se retrouvent le plus souvent sur un mot grec donné et sur le mot slavon qui en est la traduction. On peut en conclure que le déroulement mélodique du texte slavon était la copie de celui du grec. En d'autres termes, les accents mélodiques tombaient sur les mots clés de chaque verset du texte. Pour atteindre cette prouesse, les traducteurs ont dû commettre des violences sur le slavon, pour le forcer, à tout prix,

à suivre rigoureusement l'ordre des mots grecs. C'est au prix de cette violence que la mélodie byzantine a pu être préservée. Je pense qu'il s'agit là d'un cas unique dans toute l'histoire de la philologie, où deux langues, appartenant à des familles différentes, utilisent le même ordre des mots dans tous les types de propositions : affirmatives, négatives, interro-négatives, etc. Le même phénomène touche également les textes scripturaires, qu'ils soient néo ou vétérotestamentaires. En effet, ces textes, à l'époque de leur traduction en slavon, étaient chantés par les byzantins suivant un procédé, et une notation spécifique, que les musicologues appellent ekphonétique. Donc, là aussi, la coïncidence des inflexions vocales avec les mots clés de chaque verset du texte, exigeaient le parallélisme absolu entre les deux versions grecque et slavonne.

Le besoin impérieux qu'éprouvaient les chantres russes de préserver à tout prix la mélodie originale, les a amenés, à nouveau, à martyriser la langue slavonne.

En effet, au XVe siècle l'évolution de la langue russe franchit une étape importante. Deux semi-voyelles qui, avant, se prononçaient respectivement comme un "o" et un "é" courts sont devenues aphones. Ceci eut pour effet de diminuer le nombre de syllabes des mots qui s'écrivaient avec ces lettres. Dans les recueils musicaux en slavon, des neumes placés au-dessus de ces lettres ne pouvaient plus être chantés. Pour sauvegarder l'intégrité mélodique on n'hésita pas à remplacer ces lettres par les voyelles "o" et "é". En français cela correspondrait par exemple, à faire prononcer la terminaison verbale en ENT. Au lieu de dire "ils chantèrent" on dirait "ils chanteran". Heureusement, grâce à l'initiative d'Ivan le Terrible, le concile de 1551 prit des mesures pour remettre de l'ordre dans la musique liturgique.

Ainsi, par deux fois, le slavon était sacrifié au bénéfice de la musique. C'est dire l'importance que les Russes attachaient à la musique liturgique. Cet attachement, fort louable en soi, devient intolérable s'il n'hésite pas à mutiler le texte chanté. La musique doit demeurer la lumière de la parole et non un voile masquant son intelligibilité ni, encore moins, un instrument de sa mutilation.

Outre la structure mélodique, le chant liturgique russe hérite de Byzance sa forme octomèle. Il faut préciser que l'expression chant

"octomèle", en slavon "osmoglasnoé", est préférable à celle de chant "à huit tons", car la notion d'échelle tonale ou modale qu'évoque inévitablement le mot "ton", n'existe ni dans le terme slavon "glass", ni dans son équivalent grec "ichos".\* La base du chant traditionnel est une série de formules mélodiques qui donnent lieu à huit combinaisons ou assemblages différents, correspondant à chacun des huit "glassy". Sans entrer dans le détail des familles des "glassy" appartenant en propre aux différentes formes de textes liturgiques (stichères, tropaires, hirmoi, prokiména) il est intéressant de signaler que le principe des formules mélodiques (en russe "popievki"), groupées en ensembles musicaux ("napiévy") se compare exactement aux "centons" (morceaux de tissus) et à la "centonisation" (assemblage de morceaux) que l'on trouve dans le chant grégorien. Les "popievki" russes et les "centons" grégoriens sont au chant liturgique ce que les morceaux de verre colorés sont aux vitraux des églises.

Le chant octomèle, dont la nature vient d'être précisée, obéit, quant à son utilisation dans les offices, au principe cyclique en vertu duquel chaque semaine, successivement, est régie par un "glass", dans l'ordre numérique. Au bout de huit semaines le cycle recommence au premier "glass" et ainsi de suite. Ce cycle octomèle est inséparable de l'un des livres liturgiques de base, l'"Octoèque" qui veut précisément dire "Octomèle". Par ce livre, dont l'origine remonte à Saint Jean Damascène, la musique fait partie intégrante des offices, au même titre que toute l'hymnographie liturgique proprement dite.

---

\* Chez les Grecs, aujourd'hui encore, les quatre derniers "ichoi" sont numérotés de 1 à 4, suivis de l'adjectif "plagal", vestige d'une structure modale. Chez les Russes la numérotation des "glassy" allant, sans interruption, de 1 à 8, la dénomination "plagal" disparaît. Malgré cela, des formules mélodiques identiques, décalées ou non d'une quarte, se retrouvent dans le chant "znamenny" des "glassy" 1 et 5 (4ème plagal chez les grecs), ou 2 et 6 (2ème plagal) etc. Si le lien parental évident entre ces "glassy" ou "ichoi" est une preuve de leur dépendance modale, celle-ci, dans la pratique du chant octomèle d'aujourd'hui, n'est plus perçue comme telle. Seule la parenté mélodique frappe l'oreille d'un chanteur averti.

Le chant liturgique, hérité de Byzance, est monodique. Mais progressivement, à l'instar du chant populaire russe pour lequel le vide harmonique est contraire à sa nature, le chant liturgique est exécuté à plusieurs voix, avec le respect scrupuleux de la mélodie traditionnelle. Parallèlement à cette introduction du chant polyvocal (à ne pas confondre avec le chant "polyphonique" issu de la technique contrapuntique, étrangère au chant liturgique russe) viennent s'ajouter des chants ou "raspievy" (c'est-à-dire chants centonisés) rigoureusement octomèles, mais basés sur des formules mélodiques (ou "popievki"), plus simples et moins nombreuses au niveau de chaque "glass". Au chant "znamenny", c'est-à-dire neumatique, le plus ancien et le plus élaboré, viennent ainsi s'ajouter, aux XVIe/XVIIe siècles, des chants dits: petit znamenny, grec, bulgare, de Kiev, etc., pour ne citer que les plus usités.

Il ne faut pas commettre l'erreur de penser que les chants dits "grec" et "bulgare" sont des emprunts à des peuples voisins. Ces chants sont authentiquement russes. Ils sont nés dans la Russie du sud-ouest, dans cette partie de la Russie reprise aux Tatars par la Lituanie (fin du XIIIe siècle). A l'époque où cette musique se développe la Lituanie constitue, avec la Pologne, un royaume unifié, royaume dont le pouvoir central est catholique ou "latin" suivant l'expression de l'époque. Par opposition avec la dénomination "latin", les populations de souche russe/orthodoxe habitant la Lituanie, se considéraient comme appartenant à la foi "grecque". Ainsi l'expression "chant grec" ne voulait pas dire chant d'origine grecque, mais chant pratiqué par les chrétiens de foi "grecque". La dénomination de "chant bulgare" procède de la même logique, mais au lieu de faire allusion au berceau de la foi orthodoxe, comme précédemment, elle fait allusion au berceau de la langue liturgique, la Bulgarie (le vieux slavon d'Eglise s'appelle aussi "vieux bulgare").

Ces chants (de Kiev, grec et bulgare) bien que mélodiquement et rythmiquement moins riches que le "znamenny" élargissent, par leur multiplicité, le vocabulaire mélodique, et facilitent par leur relative simplicité le chant polyvocal. Ce chant polyvocal, à partir du XVIIIe siècle, sera le seul utilisé en Russie.

A partir de ce même siècle, sous l'impulsion des réformes introduites par Pierre le Grand, la musique d'inspiration occidentale,

et notamment italienne, s'introduit dans la musique d'Eglise russe. Seule une partie de cette musique, la moins importante en volume, mérite le nom de liturgique. Le temps nous manque pour aborder ce chapitre de l'histoire. Il faut cependant signaler, qu'à partir de la fin du XIXe siècle apparaît un regain d'intérêt pour la musique traditionnelle. Des musiciens comme A. Kastalsky, P. Tchesnokov, A. Glazounov, S. Rachmaninov, emploient leur talent pour réhabiliter cette musique sous forme d'harmonisations pour chœurs d'hommes ou chœurs mixtes.

Pour conclure, que peut-on dire de la place qu'occupe la musique sacrée russe dans l'ensemble du concert des nations orthodoxes ? Bien qu'héritière de Byzance elle a su, avec le temps, affirmer son caractère spécifique. Cependant, la musique sacrée, qu'elle soit russe, byzantine, bulgare, serbe ou géorgienne, n'affecte en rien le contenu de la liturgie. En se référant à la série des tableaux de Claude Monet, reproduisant la Cathédrale de Rouen aux différentes heures de la journée, on peut dire que, si la Cathédrale représentait la liturgie, les éclairages sous des angles variés, seraient alors les musiques spécifiques aux génies de chacun des peuples qui la célèbre.

Ces musiques ne modifient en rien l'essence même de la liturgie orthodoxe, mais apportent chacune un éclairage différent d'un même objet, également vital et précieux pour tous.

Directeur de la publication : Michel EVDOKIMOV

Rédaction : Jean TCHEKAN

Réalisation : Serge TCHEKAN

ISSN 0338 - 2478

Commission paritaire : 56 935

Tiré par nos soins

Abonnement annuel

|  | <u>SOP mensuel</u> | <u>SOP + Suppléments</u> |
|--|--------------------|--------------------------|
|--|--------------------|--------------------------|

|        |       |       |
|--------|-------|-------|
| France | 180 F | 400 F |
|--------|-------|-------|

|             |       |       |
|-------------|-------|-------|
| Autres pays | 210 F | 500 F |
|-------------|-------|-------|

c.c.p. : 21 016 76 L Paris

Tarifs PAR AVION sur demande