

# La musique liturgique orthodoxe russe

Autor(en): **Kovalevsky, Maxime**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2**

Band (Jahr): **11 (1964)**

PDF erstellt am: **27.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858890>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Beten, tragen und uns zugleich durch sie getragen fühlen, wenn sich die Klangblöcke einander respondierend ablösen, so können wir heute noch etwas von der urtümlichen Kraft einer tönenden Gemeinschaft erfahren. — Wir können auch daraus lernen: doch nicht wie man liturgischen Gesang «macht», auch nicht wie er sich etwa daraus ableiten ließe, sondern daß er eben nicht zu «machen» ist.

Das Rosenkranzbeten — denkt man — ist aber primitiv, ist allenfalls dem naiven Volk, den alten, einfältigen Weibern gemäß. Wir, Gebildete, wollen mehr, Besseres, Neues, Gescheiteres.

Darauf antwortet der Apostel Paulus: Was töricht ist vor der Welt, das hat Gott erwählt, daß er die Weisen zu Schanden mache.

MAXIME KOVALEVSKY, PARIS

### *La musique liturgique orthodoxe russe*

Le chant liturgique russe représente un cas particulier de fidélité persistante à une tradition: celle de la liturgie conçue comme instrument de catechèse et moyen d'assimilation des mystères chrétiens. Dans une telle liturgie, la parole de Dieu est proposée sous la forme même dans laquelle elle est présentée par la Bible, livre par excellence liturgique. Cette parole est reçue non comme une leçon didactique mais comme un *sacrement* de communion annoncé en langage *compréhensible* sacralisé par une cantilène traditionnelle. En découlent les problèmes qui ont déterminé le développement du chant liturgique russe: *la langue liturgique et sa sacralisation par la musique*, avec exclusion de tout instrument.

#### I. Période autonome

Dès son origine (10<sup>me</sup> siècle) le chant liturgique russe présente des différences frappantes avec le chant byzantin dont il est historiquement issu. Cette constatation confirme la thèse suivant laquelle les chants authentiques de la liturgie chrétienne se sont constitués à partir d'un principe commun de composition que j'appelle «sacralisa-



tion du langage», d'origine greco-syrienne et qui selon la langue employée est à l'origine de résultats mélodiques différents.

*Jusqu'à la fin du 13<sup>me</sup> siècle*, trois types de chant coexistent en Russie: le *chant simple non noté* (textes fixes destinés au peuple, usage de la liturgie primitive authentique), le *chant noté en neumes ou Znameni Raspev* — Z. R. — (textes variables destinés aux clercs), le *chant Kondokarnyi* (destiné à certaines cérémonies et dont la notation reste une énigme).

*Vers la fin du 13<sup>me</sup> siècle* les manuscrits Kondokarnyi disparaissent et les notations du Z. R. sont simplifiées. C'est une réforme liturgique qui, après le siècle tragique des invasions (Croisés, Tatares), remplace les *rites somptueux* de la «Grande Eglise de Ste Sophie» par les règles monacales de Jerusalem et du Mont Athos et un *style plus intériorisé*.

*Vers la fin du 14<sup>me</sup> siècle* seul le Z. R. subsiste, précisé par une notation neumatique originale, le *Stolpovoïe Znamia* («notation C» de Koschmieder et Gardner). Les compositions ainsi notées se répartissent entre les 8 tons ecclésiastiques qu'il ne faut pas identifier aux modes antiques. Il s'agit de 8 ensembles de cellules musicales préétablies, comparables à des syllabes. Chacun de ces ensembles ou ton, possède ses règles propres d'association de ses syllabes en mots musicaux et une syntaxe permettant, à l'aide de ces mots musicaux groupés en phrases musicales, d'exposer un texte liturgique en prose rythmée non mesurée. L'ensemble forme une œuvre achevée possédant une unité de style.

*Au 15<sup>me</sup> siècle*, après le mariage d'Iwan III avec Sophie Paleologue (1472), le faste byzantin de la nouvelle cour des Tsars de «Moscou troisième Rome» se reflète sur le chant ecclésiastique: une nouvelle Ecole apparaît, celle du *Demestvenie Penie* (Chant des Maîtres) très élaborée, possédant sa propre notation actuellement déchiffrée. Mais le chant fondamental reste le Znameni Raspev, robuste, ascétique.

La fidélité à la tradition liturgique authentique se manifeste alors dans la réaction à 3 altérations menaçant sa pureté. D'abord *la disparité entre la langue parlée et le chant noté*, la première ayant supprimé les syllabes correspondant aux demi-voyelles, la seconde les ayant remplacées par o ou e. Malgré leur caractère sacré, *les mélodies se réadaptent au langage vivant*, prouvant la vitalité du principe de



composition par association souple de cellules musicales. Les 2 autres altérations (intercalation de consonnes auxiliaires au milieu d'une vocalise et exécution simultanée de plusieurs chants destinés à se succéder) sont également surmontées dans le même sens.

Vers la fin du 16<sup>me</sup> siècle, une précision est introduite dans les notations: les *signes vermillons* de Chaïdouroff («notation B»).

Au 17<sup>me</sup> siècle, une commission officielle (*Mezenetz*) codifie le Z. R. qui atteint alors le sommet de son développement («notation A»).

## II. Période d'influences étrangères

Dès le 17<sup>me</sup> siècle, la notation en notes carrées sur 5 lignes s'introduit malgré les avertissements de Mezenetz. D'une génération à l'autre, cette notation enferme dans un diatonisme plat et un rythme arithmétique binaire l'ancien chant modal au rythme asymétrique et libre, le rendant formel et ennuyeux, et précipitant sa décadence. Mais grâce au conservatisme farouche des Vieux Croyants il nous en reste un faible témoignage.

Au 18<sup>me</sup> siècle, l'aspect de la musique liturgique se transforme: le chant de Kiev, d'exécution facile et harmonisable à 4 voix expulse dans les parties variables de l'office le Z. R. exécuté en principe à l'unisson. Les parties fixes sont recomposées dans un *style italien*. Cette transformation est accélérée par le transfert à St-Petersbourg, capitale occidentalisée, des «Chantres du Tsar» qui y deviennent «*Chapelle impériale*» (*Ecole de St-Petersbourg*). Les directeurs en sont des compositeurs italiens (Sarti, Galuppi), excellents maîtres de chapelle, mais médiocres compositeurs liturgiques. Les clercs y sont progressivement remplacés par des laïques et des enfants, tous Ukrainiens, «Italiens de la Russie». Comme compositeurs russes d'un style italien excessif, citons Berezovsky et Vedel.

A la fin du 18<sup>me</sup> siècle, Bortniansky impose le style «de la Cour» au chant ordinaire (extrême simplification des mélodies liturgiques ramenées le plus souvent à une *récitation à 4 voix* sur une succession d'accords parfaits et de 7<sup>o</sup> dominante). Musicien de talent et technicien parfait, il se penche sur le problème des *formes* des compositions liturgiques polyphoniques. Ses solutions sont adoptées depuis lors par tous les compositeurs. Toutefois il comprend l'insuffisance de la musique «classique» dans le domaine de la liturgie et rédige un projet



de réédition scientifique des anciens chants en notation originale, devançant par là de 100 ans l'idée des restaurateurs du chant grégorien. Mais il ne rencontre aucun écho malgré son autorité officiellement consacrée par un droit de veto sur toute musique religieuse.

Au 19<sup>me</sup> siècle, les directeurs successifs de la Chapelle Impériale de St-Petersbourg contrôlent toute la musique liturgique. En 1837, avec la nomination à ce poste du Gl. Lwoff, prend fin la période d'influence italienne et commence celle de *l'école allemande*. Lwoff et ses collaborateurs jouent un rôle décisif dans la formation de la musique liturgique russe telle que nous la connaissons actuellement. Nous lui devons l'édition de la grande majorité des chants du propre en notation du 19<sup>me</sup> siècle harmonisés à 4 voix. Lwoff a le mérite de faire adopter à ses collaborateurs le *rythme oratoire* qui donne à ses harmonisations une allure conforme à la structure de l'office; par contre son harmonie se ramène à 2 modes (majeur et mineur) et aux 3 degrés fondamentaux avec abus des accords de 7<sup>o</sup> dominante. La mélodie, celle du chant de Kiev simplifiée par Bortniansky, ne quitte jamais la 1<sup>re</sup> voix. Malgré ses défauts, cette œuvre collective unifie le chant liturgique à travers l'Empire et lui confère une certaine dignité s'accordant au style neo-classique du 19<sup>me</sup> siècle. Dans une certaine mesure, la liturgie comme *art complet* se trouve à nouveau réalisée. Dans le domaine de la composition libre, Lwoff produit des œuvres valables, mais son attachement fanatique à l'académisme allemand paralyse le développement de l'Ecole de St-Petersbourg.

Vers 1860, un centre de culture musicale et de paléographie prend naissance à Moscou. Il s'y crée une chaire de Musique ecclésiastique au Conservatoire (Rd. Razoumowsky, Smolensky, Metaloff) et un cercle de savants et de dilettantes se groupe autour du Prince Odoïewsky. Dès son origine, cette *Ecole de Moscou* s'oppose aux formes occidentales représentées par l'Ecole de St-Petersbourg. Le chœur de la Cathédrale de l'Assomption, héritier des «Chantres du Patriarche», devient le «*chœur Synodal*», instrument officiel d'éducation musicale nationale et ouvre les portes de la musique liturgique aux compositeurs modernes. Son plus sérieux représentant, Kastalsky, applique les principes de la *polyphonie populaire russe* aux mélodies canoniques. Contrairement à l'Ecole de St-Petersbourg qui préfère les mélodies de Kiev, il choisit le Z.R. encore mal exploré. De cette école, nous citons Kompaneisky, Tchesnokoff, Kalinikoff, Nikolsky, Gretchaninoff,



Glazounov, Rachmaninoff, qui tous traitent le chœur comme un *orchestre*, exploitant les différentes couleurs des timbres de la voix humaine. Abandonnant les règles de l'harmonie classique, ils cherchent des sonorités nouvelles dans les modes populaires et liturgiques, opposant des accords pleins à des agrégats vides. Les œuvres de cette école constituent le trésor de notre musique actuelle du type «cathédrale».

### III. Période actuelle

*La révolution de 1917* interrompt le développement organique des 2 écoles. En U.R.S.S., chacun des chefs survivants maintient le style qu'il a appris. Les nouvelles compositions y sont rares et sans originalité.

*Dans l'émigration*, les chefs de chœur ne connaissent que l'École de St-Petersbourg (p. ex.: les chœurs de la Cathédrale russe de Paris, rue Daru).

*Vers 1930*, une nouvelle tendance liée à la création de *l'Institut St-Serge à Paris* (Ossorguine père, Mgr. Benjamin) se dessine dans l'émigration russe: retour au style purement liturgique, recherche consciente d'un certain *primitivisme*. Négligeant les raffinements harmoniques, on restaure les mélodies canoniques des différents types en sauvegardant avant tout leur *rythme libre et vigoureux*.

Parallèlement, dans le même esprit mais dans une autre direction technique, Tcherepnine et Kedroff père traitent les mélodies traditionnelles dans un style rigoureusement *modal et raffiné*.

*Vers 1940*, après la décadence de l'Institut St-Serge, la mort de Kedroff père, de Tcherepnine, de Gretchaninoff et de Rachmaninoff, commence une nouvelle période. Elle se caractérise par *l'internationalisation et l'interconfessionnalisation de la musique liturgique russe*. Les centres d'étude et d'exécution se déplacent vers le monde de rite oriental de l'Église de Rome (monastères, grandes chorales professionnelles).

Dans le monde orthodoxe, les Russes intégrés aux cultures occidentales forment une *nouvelle École*. Aux U.S.A., le Pr. Swan applique au Z.R. la théorie du contrepoint populaire russe avec ses dissonances particulières; à Munich, le Pr. von Gardner transcrit à plusieurs voix des mélodies inconnues du Znameni Raspev.



A Paris, une Ecole de *tendance ascétique* (1945) soumet la musique à une discipline liturgique rigoureuse (Kedroff fils, Ossorguine fils et moi-même), cherchant à exclure tout élément violateur de la conscience, toute exagération de dimension pouvant nuire à la forme de l'office, toute difficulté vocale pouvant réveiller le goût de la virtuosité. Elle cherche à libérer le participant de tout élément passionnel afin de le rendre disponible à la parole de Dieu. C'est un *renouveau* comparable à celui de la fin du 14<sup>me</sup> siècle (intérieurisation monacale, simplification). Sous son égide paraît actuellement le début d'une Anthologie nouvelle du chant d'église russe, la première depuis 100 ans, où l'on retrouve des éléments des 3 Ecoles.

Nous pouvons placer l'Ecole de St-Petersbourg sous le signe de l'influence italienne puis allemande, l'Ecole de Moscou sous celui de l'influence nationale russe, et l'Ecole de Paris dans sa phase présente, sous celui des idées de Renouveau liturgique commun à l'ensemble du christianisme actuel.

On peut conclure de cette brève étude que, issu de la tradition *commune* à tous les chants chrétiens authentiques, le chant liturgique russe est peut-être le seul à avoir su conserver à travers les vicissitudes de son développement, certains éléments *vivants* de cette tradition. Son étude approfondie pourrait apporter une contribution valable à la solution du problème de la musique liturgique en langue vivante que les Eglises sont obligées d'aborder de nos jours bon gré, mal gré.

#### LITERATUR

- Koschmieder, E.*: Die ältesten Novgoroder Hirmologian-Fragmente. München, I—1953; II—1955; III—1958.
- Fragmenta Chiliandarica*. A-Sticherarium; B-Hirmologium. Monumenta musicae byzantinae, Kopenhagen 1957.
- Gardner, J.v.*: Drei Typen des russischen Kirchengesanges. «Ostkirchliche Studien», Würzburg 1957.
- Diskographie des russischen Kirchengesanges. «Ostkirchliche Studien», Würzburg, 1960, I, 1961, II.
- Einiges über die Orthographie der altrussischen Neumen vor der Reform 1668. «Welt der Slaven», Wiesbaden 1960, Heft 2.
- Die stilistischen Richtungen im russischen Kirchengesang. «Ostkirchliche Studien», Würzburg 1962.



## SCHALLPLATTEN

- «Aus russischen Kathedralen». Johannes Damascenus-Chor, Essen (Ariola)  
 Rachmaninov: Das große Abend- und Morgenlob. Johannes-Damascenus-Chor,  
 Essen (Schwan)  
 Les Cosaques du Don et Serge Jaroff. GDD 30034  
 Chants liturgiques russes, Quatuor Kedroff. SM 4519  
 Vêpres et matines. Chœurs russes Potorjinsky. SM 3327.  
 Mus. Lit. russe. Cathédrale orth. russe de Paris. Philips 402 L

URBANUS BOMM OSB, MARIA LAACH

*Gregorianischer Choral als Kultgesang*

Kult vollzieht sich nicht nur im Herzen; er tritt als Ritus durch den Gestus und das Wort in Erscheinung. Beides muß dem Gottes- und Menschenbilde entsprechen, das in der Religion empfangen, geliebt und weitergegeben wird. Die Frage, wie das Kultwort zu formen und zu stilisieren sei, ob im Sprechen oder im Gesang, und welche Klanggestalt ihm dort angemessen sei, ist also von größerem Gewicht als wir Heutigen meinen. Hier geht es nicht nur um Ästhetik, sondern um den Ausdruck und die wahre Darstellung der offenbarten göttlichen «Herrlichkeit» und der von ihr mitbestimmten menschlichen Antwort.

Fragen wir freilich, was unsere Zeit an gültiger Darstellung des christlichen Kultes hervorgebracht hat, so sind wir um eine Antwort verlegen. Trotz intensiver Bemühung stellen wir auf katholischer wie evangelischer Seite eine tiefgehende Ratlosigkeit fest. Wir haben beiderseits das neuerwachte Verlangen nach dem kultischen Wort, aber auch das Empfinden, daß wir es in gültiger Weise weder sagen noch singen können. Diese Tatsache kann uns nur verwirren und beschämen. Wir fühlen peinlich klar, daß wir keinen gemeinsamen Boden unter den Füßen haben, wenn wir uns in den Dingen, die Göttliches betreffen, in allgemein gültiger, gott- und menschengemäßer Weise ausdrücken wollen. Es zeigt sich, daß uns überhaupt das kultische Denken und Verhalten entglitten ist. Wenn uns nicht der Auftrag Christi im sakramentalen Bereich und die Schriftradtition der Kirche