

**Iégor Reznikoff**

*in : Actes du Colloque "1000 ans de christianisme russe"  
(Université Paris X-Nanterre, 1988) - Paris, 1989*

## Sur l'interprétation du chant d'église russe

Un sentiment majeur — et c'est aussi une croyance quoique le plus souvent implicite — qui fonde la pratique orthodoxe est celui d'appartenir à une *tradition*. Tradition qui se réfère à des *usages* et finalement, là où c'est possible, quelque part à une Patristique — comprise, pour la tradition russe, nécessairement au sens large des sources allant, disons, jusqu'au XVIIIe siècle, cette limite restant d'ailleurs imprécise et discutée. Mais l'étude historique et comparée à l'intérieur même de l'orthodoxie russe montre que les usages ont été très divers et l'étude approfondie des sources — aujourd'hui possible, mais elle ne l'était pas auparavant étant donné la masse des textes et documents qui restaient inconnus ou inaccessibles — surtout des plus anciennes, réserve beaucoup de surprises sur ce que la dite tradition a pratiqué et qui n'est plus pratiqué de nos jours ou, au contraire, sur ce qui se pratique et qui est d'introduction relativement récente, par exemple du XIXe siècle.

En fait, une étude sérieuse, et qui est sans doute la plus fructueuse, amène rapidement à envisager la tradition suivant les régions et les époques, étant entendu que la compréhension de ce qui constitue le fonds commun et l'appréciation de son étendue et de son essence nécessite bien des réflexions et des discussions. Notons cependant que la vitalité d'une tradition — comme celle d'un arbre — est dans la richesse des branches et des usages divers issus du tronc commun ; peut-être même n'y a-t-il pas de véritable tradition sans justement les usages variés, comme il n'y a pas d'arbres sans branches et sans feuilles. Le mot tradition a certainement un sens pluriel.

Cette diversité se perçoit le plus facilement dans l'art de l'icône, car on peut la voir éventuellement *simultanément*, et une notion de décadence peut sans doute se définir de façon assez rigoureuse par rapport à une

tradition suffisamment ancienne. Par contre, c'est dans le chant que les choses sont les plus difficiles à percevoir et à comprendre, car il est — et surtout a été — pour l'essentiel éphémère à cause du caractère *oral* de sa donnée.

On considère le chant de l'église russe pratiqué aujourd'hui, par exemple, pour citer un modèle reconnu, à la cathédrale Alexandre Newsky de Paris, comme le chant russe traditionnel; cependant il est certain qu'un Kiénien du XIIe siècle ou Novgorodien du XVIIIe siècle ne reconnaîtraient absolument pas ce chant comme le chant russe traditionnel de leurs points de vue — qui sont sans doute déjà différents. Or, la question se pose aussi quant à la tradition orale vivante encore à la fin du XIXe siècle et même au début de notre siècle: le chant d'aujourd'hui, qu'a-t-il de commun avec cette tradition, dans la mesure où l'on peut la connaître? Ceci pour le chant polyphonique comme pour le chant monodique. Et la question se pose, qui est difficile et a des réponses multiples: *qu'est-ce que le chant russe?* au sens non pas conventionnel mais au sens d'une tradition authentique, en particulier dans la manière de chanter. A partir de certaines caractéristiques que l'on pourrait dégager de façon sûre, une notion de décadence peut sans doute être aussi définie dans le domaine du chant, d'où les questions: *Le beau chant pratiqué aujourd'hui à la cathédrale n'est-il pas en fait décadent ? Quel chant est-il plus juste du point de vue de la tradition russe ? Pourquoi celui du XIe siècle ou du XVe siècle plutôt que celui du XVIIIe ou du XXe siècle serait-il plus sacré, plus chrétien, plus orthodoxe ou plus russe ?* Ces questions ont-elles même un sens ? Pourtant, on sent bien — malgré la difficulté ou même la vague inquiétude que de telles questions suscitent — qu'une investigation en ce sens est à un certain moment nécessaire, et en ce temps non seulement millénaire mais de mutation majeure de la société en général, une

réflexion sur ces questions — alors que des monuments de la tradition orale russe ancienne sont encore vivants — une telle réflexion apparaît comme particulièrement bienvenue et féconde, qui passe évidemment par un vaste inventaire et de nombreuses études préliminaires.

### *Les problèmes spécifiques du chant*

La difficulté particulière de ces questions pour le chant, à la différence de ce qui touche par exemple aux icônes, vient de ce que la connaissance du chant n'est pas donnée — *quant à la vie du chant* — par l'ensemble des manuscrits, des notations, et surtout pas par les transcriptions en notation académique moderne. Car contrairement à une croyance que cette tradition académique porte avec elle, la notation moderne ne donne que des indications très sommaires et en fait tout à fait insuffisantes quant à une interprétation réelle des documents anciens: cette notation n'indique en aucune façon ni la hauteur précise, ni surtout le timbre, c'est-à-dire ce qui donne *l'intonation juste* des formules du chant et sans laquelle il n'y a pas de sens modal possible, ce qui donne la manière de chanter et au chant son caractère propre. Sans cette donnée d'intonation, le chant quant à l'interprétation — c'est-à-dire quant à la vie, à la réalité vécue du chant — *reste inconnu*. Comme une langue dont la prononciation n'est pas connue, ou, pour essayer une comparaison, comme une icône dont le tracé des contours serait imprécis ou même incorrect et qui aurait perdu toute couleur. De cette notation — mais cela vaut aussi pour les notations anciennes dans la mesure où nous les lisons à travers nos transcriptions — on ne peut tirer tout au plus que quelques considérations musicologiques. L'effet du chant, sa fonction sonore et donc son sens musical et liturgique ne peuvent être compris.

Pour illustrer cela, on peut suggérer d'écouter un chant byzantin chanté par un psalmiste grec de tradition orale d'une part et de faire interpréter par un chanteur de conservatoire classique la transcription que l'on pourrait faire de ce chant d'autre part: les deux versions seront méconnaissables l'une par rapport à l'autre. Et le *sens* du chant — notion sur laquelle il faudra revenir — sera tout à fait différent, éventuellement inexistant dans le deuxième cas.

L'exemple du chant byzantin a été pris ici à dessein. Mais il ne faut pas penser, comme on l'admet généralement, que ces problèmes sont propres au chant monodique ancien, par exemple d'avant le XVI<sup>e</sup> siècle, simplement, sans parler des questions d'intonation, parce que le

“déchiffrement” — c'est-à-dire justement la transcription en notation académique — reste problématique. Il faut bien souligner que ce n'est pas ce problème de déchiffrement qui est surtout en cause; la question de l'intonation, de la *manière* de chanter, se pose aujourd'hui de même pour l'essentiel de la tradition qui est chantée partout dans les églises russes, du moins pour la partie ancienne, qu'elle soit polyphonique ou monodique, dans le chœur mais aussi dans la célébration.

Car on entend et on chante suivant son éducation et sa formation musicale, et celle-ci qui était de tradition orale, avec ses échelles et les intonations propres à cette tradition, est devenue presque partout depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et de plus en plus, l'éducation musicale académique, caractérisée par la conception pianistique de la musique, basée sur l'échelle égalisée (ou *tempérée*) du piano et dans le chant par l'intonation plate (au sens du timbre) correspondante, pour ne pas parler de l'influence qui vient du *bel canto* et du *vibrato* qui, Dieu merci, n'ont pas en général été admis dans l'église orthodoxe, mais que l'on entend dans les interprétations de musique ancienne où ils sont pourtant tout aussi inadmissibles et faux.

Cette *rupture* avec la tradition orale héritée des temps les plus anciens est évidemment un phénomène général en Occident — qui de nos jours se répand par le film, la radio, les cassettes, de façon dévastatrice à l'échelle mondiale; il importe ici d'en étudier les conséquences sur le chant russe. Évidemment les problèmes sont essentiellement les mêmes pour le chant folklorique ancien, qui est surtout des campagnes, comme pour le chant d'église; mais celui-ci a une importance particulière et la question de cette rupture y est fondamentale dans la mesure même où l'on parle de *tradition* que l'on entend certainement perpétuer.

Il y a de nombreux témoignages dans la littérature sur ce changement et la décadence récente du chant. A. Remizov insistait beaucoup sur le fait qu'avant, l'intonation était autre:

Depuis que le diacre avait commencé à m'apprendre à écrire, je me vois dans le chœur de cette église : le vieux diacre avec sa natte chantait en suivant les neumes et je le suivais de ma voix d'alto. J'ai appris depuis que ce chant à l'unisson était le chant *znamenny* que l'on chantait à Moscou à l'époque d'Andrei Roublev et du vivant du diacre Ivan Fedorov et qui fut supprimé par le tsar Fedor Alexeievitch, celui-là même qui fit brûler le protopope Avvakoum à Poustozersk. Il ne pouvait y avoir meilleure école pour mon oreille et par la suite cela me donna la faculté de déceler de façon très fine toute la

fausseté, tout le factice, justement dans ce qui se prétendait soi-disant "style russe" avec cependant une caractéristique qui ne pouvait tromper : son "douceâtre", son "ramolli" ou son attendrissement et sa "jolie" rythmique assonante. (\*)

Le sens que Remizov donnait à l'*intonation* m'a été confirmé par P. Souvtchinsky qui parlait d'une autre *manière de chanter*. Mais on peut se rendre compte encore directement de ce dont il s'agit et l'entendre, car en Russie, l'ancienne façon de chanter subsiste parfois avec la moderne sur le *même répertoire*, ce qui coupe court à toute discussion sur les différences possibles de traditions, comme par exemple avec celle des Vieux-croyants. Dernièrement (août 1987), dans l'église de Peredelkino, j'ai pu entendre les deux chœurs, le premier du côté de l'autel, dans le style habituel aujourd'hui « à la russe » (voir Remizov ci-dessus), formé d'interprètes appliqués et de bonne éducation musicale et chorale, suivant des livres notés, et le deuxième, composé exclusivement de femmes du village et des environs qui chantaient à l'oreille et n'ayant — et seulement les plus jeunes — devant les yeux que le texte. Ces femmes chantaient dans le style que l'on qualifie aujourd'hui "des campagnes" et l'on admet généralement que le premier chœur chante bien (et il chantait en effet assez bien), tandis que le second est considéré comme inculte, du point de vue du conservatoire s'entend. Or, quoique ces villageoises ne fussent pas des maîtres de chant, ce deuxième chœur perpétuait une intonation forte, plus proprement russe; c'est bien là qu'on pourrait éventuellement réapprendre quelque chose.

Sur la façon négative d'apprécier une autre tradition ou sa propre tradition passée, à partir de critères et de sentiments culturels différents, il faut savoir que c'est une constante socio-culturelle qui apparaît entre des cultures concurrentes. Ce sont les appréciations sur les chœurs latins des Gaules considérés comme barbares par ceux de Rome dont le chant est, à son tour, considéré comme barbare par les Orientaux. Ce sont les discussions sur le chant au XVIIe siècle en Russie, par exemple sur le *mnogoglassié* et la cacophonie que l'on peut entendre (2) mais qui reflètent sans doute aussi les hostilités d'écoles concurrentes à cette époque de changements difficiles et où l'ancienne tradition n'est plus vraiment comprise. Plus près de nous, ce sont, en France, les appréciations de la musique bourgeoise (au sens propre) du XIXe siècle sur la tradition orale ancienne des campagnes, mais aussi sur la

tradition orale de l'église latine (Berlioz: " on se croirait dans l'autre d'un druide", ce qui de nos jours serait un éloge, mais à l'époque était du plus grand mépris). Ce sont enfin, dans le même esprit, les appréciations des Grecs aujourd'hui, sur leur propre chant byzantin qui est qualifié "à la turque", le modèle étant bien sûr la belle chorale de style occidental académique (éventuellement "à la russe"), pour le chant byzantin même. Quand une tradition bascule, c'est pour des raisons socio-culturelles, dans une société qui ne peut et ne veut plus se reconnaître dans sa culture précédente et la dénigre alors en termes bien-pensants selon les critères de sa culture nouvelle.

Cette question est évidemment délicate, *que faut-il et jusqu'où peut-on conserver ?* Tout change et le changement est aussi une loi divine. Mais, comme on l'a vu, la notion de tradition et sa préservation nécessitent une réflexion — trop rare — en ce sens, en particulier sur ce qu'il faut s'efforcer de préserver. Et l'on peut se demander, à juste titre, si après tout ces questions d'intonation, de hauteur ou de timbre sont vraiment importantes.

### *Sur l'importance essentielle de l'intonation.*

Il est clair que si l'on veut connaître véritablement la tradition russe, il est indispensable, dans la mesure où c'est possible, de la connaître *avant* cette rupture majeure du XIXe-XXe siècle, qui est une rupture de culture musicale concrétisée par un changement de gamme et le passage à l'intonation égalisée. C'est une évidence scientifique de caractère général qui cependant n'est venue à jour que très récemment (3) et dont souvent le nationalisme obscurantiste — éventuellement d'église — a été et est encore, paradoxalement, un adversaire scandalisé: "Comment oser remettre en question notre beau chant ?". Notons, de façon semblable, pour la tradition occidentale du chant "grégorien" académique restauré au XIXe siècle, le dogmatisme intolérant de certaines écoles jusqu'à une époque très récente. Le problème est d'autant plus vif et difficile qu'il s'agit du *chant* d'une tradition — ou se voulant telle —, il s'y mêle donc souvent une idéologie à laquelle la voix, la donnée vocale, donne un caractère éventuellement très personnalisé et signifiant. On le voit dans le domaine de la musique ancienne, où les problèmes musicaux sont en partie analogues: si, depuis trente ans, il y a eu un grand progrès de reconstitution du point de vue conceptuel et *instrumental*, il n'y a pas eu de progrès importants du point de vue vocal (comparer les premiers concerts de A. Deller

dans les années 50 et les solistes de chant baroque, ou de chant plus ancien, aujourd'hui: chez ces derniers le *vibrato* est courant et, si parfois ce n'est pas le cas, par contre l'intonation reste tempérée).

Or, cette question d'intonation est essentielle, s'il s'agit du chant d'église, dans la mesure où il s'agit de chant modal, basé sur la notion de *mode* (en russe : *lad*). La base d'un mode est fournie par la caractéristique vocale qui correspond à un état psychophysiologique donné (que le mode exprime): suivant l'état où l'on est, la voix est différente par sa hauteur, son timbre, l'intonation dans le corps, certaines inflexions, l'intensité, qui correspondent évidemment à cet état (4). Il s'agit de nuances assez fines que la gamme à intervalles fixes et tons égalisés ne saurait exprimer: là où le piano et notre éducation musicale n'ont que deux tierces, les traditions orales en ont généralement cinq, voire sept dans les traditions savantes. L'intonation modale ne peut donc aucunement être exprimée par la gamme moderne et donc par l'éducation musicale standard contemporaine; en fait même —comme on le verra plus loin— l'oreille d'éducation moderne *n'entend pas* les variations modales, et la richesse exceptionnelle des traditions anciennes, par exemple du chant ancien des campagnes, est ainsi le plus souvent incomprise.

Il est vrai qu'il s'agit aussi, pour le chant traditionnel, d'une expression qui correspond à une culture —essentiellement rurale— qui a disparu ou presque : les rituels nombreux, agricoles, de mariage, des défunts... ne se pratiquent plus et les chants qui portaient ces rituels n'ont plus lieu de s'exprimer. Mais la question de l'expression modale reste toujours valable et encore plus importante dans le chant d'église, car, de même que l'enseignement fondamental, les états essentiels vécus dans la vie religieuse à travers la liturgie sont toujours les mêmes et —la nature humaine étant— ils sont dans une grande mesure invariants. États divers de concentration, d'écoute, de prière et de contemplation: attente, lamentation, appel, paix intérieure, lumière, joie de la Présence Divine, louange... suivant le temps et le moment liturgique. A chacun de ces états spirituels, qui sont pratiquement des états psychophysiologiques du corps et de la conscience, c'est-à-dire de l'âme, correspond, comme nous l'avons vu, une expression vocale, une intonation qui donne une base, le cœur d'un mode. Inversement, cette même expression modale fondamentale, caractéristique d'un état donné, peut, par le chant, juste reflet de cet état,

*induire cet état* dans la conscience qui se donne dans l'écoute, dans la prière ; d'où le sens d'un mode, le *sens* d'un chant et sa fonction liturgique sonore.

Le chant sacré —c'est-à-dire, en rapport véritable avec le monde invisible, le monde divin— dans toute sa vérité modale antique est bâti sur ces principes, sur les lois de résonance naturelle, ainsi que sur le principe de l'action des syllabes en divers lieux du corps (lieu du cœur, lieu de la gorge, région crânienne supérieure...); le chant sacré développe ces principes de façon rigoureuse, afin d'agir sur la conscience profonde en transmettant, par leurs caractéristiques et impressions sonores propres, les états spirituels mentionnés plus haut. Les modes russes à l'origine, comme les modes byzantins, comme les modes de tout chant *sacré* au sens strict (et non seulement *religieux* c'est-à-dire où le texte est sacré, mais où la musique est comme elle peut être par ailleurs), ces modes sont à l'origine basés sur ces données et cette connaissance fondamentale, et même si la tradition modale antique, très précise, très fine, qui a établi ces modes dans leur haute vérité spirituelle, est aujourd'hui quasi perdue, il est important d'en avoir conscience et de travailler à partir de la conception la plus profonde. On comprend en tout cas que ces questions d'intonation ne sont pas seulement des questions d'esthétique (au sens contemporain du mot) ou de détails, elles touchent à l'essentiel du sujet : *le problème de l'expression modale et de l'intonation juste est au cœur même du problème du rapport entre le chant et la prière.*

Et s'il est impossible d'aborder ce chant dans toute sa rigueur sans aborder en premier la dimension de prière et donc, très sérieusement, la question du rapport entre cette dimension et l'intonation, peut-on aborder le chant, comme c'est le cas aujourd'hui, sans doute même dans les communautés religieuses, en faisant passer en premier un souci de “beauté”, reposant sur des critères musicaux marqués par le XIXe ou le XXe siècle (comparer avec la décadence des icônes à partir du XVIIe siècle) ?

Il s'agit donc d'une remise en cause fondamentale et qui déborde largement le cadre du seul chant russe. Comment revenir à une tradition réelle du chant sacré et ne pas se contenter d'une *transposition* faussée de cette tradition? Transposition que nous avons faite —sans parler même des harmonisations académiques du chant—de façon insidieuse en changeant de gamme et d'intonation au cours des cent dernières années.

### *Les moyens d'investigation et de préservation de la tradition ancienne réelle.*

Si, comme nous l'avons vu, les problèmes évoqués sont de portée générale et, par exemple, se retrouvent dans l'étude de la musique byzantine ou, plus généralement, dans l'étude de la tradition de chant sacré chrétien antique —de même qu'une réflexion sur les fondements de l'art de l'icône suppose d'abord une étude approfondie et comparée sur les fondements de l'art sacré—, on peut cependant, dans le cadre russe, énoncer quelques orientations qui permettront un progrès décisif.

1) Il est aujourd'hui reconnu (5) que le chant des Vieux-croyants est une source de connaissance sur l'ancien chant russe monodique. Une démarche comparative en ce sens date déjà de S. Smolensky (6); l'opinion négative quant à cette démarche (par exemple M. Brajnikov) semble résulter d'une sous-estimation de la donnée actuelle de la tradition des Vieux-Croyants (par exemple en Oregon ou au Brésil, ou même encore dans des régions retirées d'Urss), qui est fort inégale quant à la qualité du chant suivant les régions de survivance. Cependant, une utilisation de cette donnée à des fins uniquement musicologiques nous paraît, dans la perspective essentielle de la vie du chant, insuffisante —il faut réapprendre aussi, là où c'est possible, *l'intonation*. A ce propos, il faut remarquer que certaines communautés de Vieux-croyants ont perdu l'intonation juste de leur chant : l'influence de l'intonation moderne se fait parfois sentir de façon indubitable. Mais ceci nécessite une écoute avertie et un apprentissage non seulement à partir des meilleurs exemples de la tradition mentionnée, mais plus généralement à partir de la leçon de toutes les Communautés ayant préservé l'intonation ancienne, là où c'est effectivement le cas : Molokanes, Doukhobors... suivant le principe que ce qu'une tradition a perdu, l'autre l'a peut-être préservé et inversement. Apparaît alors la nécessité d'une écoute systématique du chant russe —et éventuellement au-delà (7)— non seulement religieux, qui soit d'intonation ancienne, dans les campagnes et les montagnes, auprès des communautés et des personnes n'ayant —dans le chant— pas subi d'influences modernes importantes, ce qui pour une oreille exercée se reconnaît de façon très sûre.

Ainsi se dessine la vaste perspective d'une réhabilitation et éventuellement d'une renaissance de la véritable tradition folklorique de tradition orale. Seule une telle perspective peut permettre d'aborder l'ancien chant polyphonique des manuscrits du XVIIe siècle (à

titre d'exemple comparatif remarquable, mentionnons les polyphonies de la tradition orale géorgienne (8). L'étude comparative musicologique, c'est-à-dire écrite, entre les polyphonies du XVIIe et les polyphonies du chant folklorique russe est déjà ancienne (par exemple N. Ouspensky, 1965), mais là aussi il y a une question d'intonation et même fondamentalement, de conception (polyphonie non verticale) qu'il faut redécouvrir dans la pratique, et éventuellement sur le terrain.

Notons que le chant d'église russe actuel est en général monodique (la célébration) et polyphonique (le chœur). Le côté adouci ou émotionnel de la polyphonie actuelle est compensé par la verticalité et la rigueur de la célébration. Si l'intonation des célébrants, prêtres et diacres, se relâche —ce qui devient souvent le cas aujourd'hui—, ce côté vertical, ascendant, de la liturgie disparaît, et avec lui une dimension essentielle. Cela se passe quand les Occidentaux ne prennent du chant "à la russe" (mais par exemple en français) que le style polyphonique, sans étudier sérieusement la célébration : cela peut être beau, émouvant, donner un sentiment d'ouverture du cœur, mais à la longue devient spirituellement insuffisant. Par contre les polyphonies de tradition orale des campagnes russes et, plus encore, celles pratiquées en Géorgie—de même que, visiblement, celles des manuscrits du XVIIe siècle—ont une dimension de verticalité remarquable, que l'on peut ainsi réapprendre.

Cette notion de verticalité peut se définir en termes techniques précis, elle tient en particulier à la pureté d'intonation du ton juste (9/8) et de la grande tierce pythagoricienne, ainsi qu'à une émission suffisante d'harmoniques relativement élevés. Ceci nous amène naturellement à l'exigence qu'un travail de restauration profonde peut demander ; basé sur une écoute consciente, un tel travail ne peut être fructueux que sous réserve d'une formation d'oreille et de chant, préalable et très rigoureuse.

2) La difficulté principale vient de ce que notre éducation musicale standard est très insuffisante pour un tel travail. L'oreille formée par cette éducation n'entend généralement qu'une partie seulement (60 à 70%) de la totalité du spectre sonore émis par des chanteurs de tradition orale. Évidemment celui qui écoute n'en a pas conscience et pense qu'il entend tout, puisqu'il ne peut imaginer qu'il y ait autre chose. C'est le drame des groupes folkloriques modernes qui essayent de "reprendre" une tradition sans une formation préalable: ils

transposent généralement en intonation tempérée sans s'en rendre compte.

Le problème est analogue, mais dans une proportion beaucoup plus grande, à celui de l'*accent* d'une langue qu'il faut acquérir, ici il s'agit — si l'on peut dire — de l'*accent* de plusieurs langues à la fois. Il faut donc une *reconversion* d'oreille. Pour cela, il faut maîtriser l'écoute et l'émission des harmoniques (au moins jusqu'au 12<sup>e</sup>). On peut alors maîtriser l'écoute et l'émission des timbres, ce qui est essentiel. De plus, quant aux intervalles, l'oreille occidentale tempérée et le chanteur tout particulièrement, doivent acquérir la notion de vraie justesse, et premièrement, l'intonation juste des intervalles fondamentaux: l'unisson parfait (également dans les harmoniques), la quinte pure, la quarte juste, les tierces différentes (pythagoricienne et naturelle, la tierce neutre, les tierces mineures correspondantes), le grand et le petit ton, et de même pour les demi-tons..., enfin maîtriser l'intonation à un *comma* près, qui est de règle dans l'intonation modale précise. Ceci peut paraître bien difficile, mais il faut savoir que c'est tout à fait possible et qu'une telle formation a pu être donnée depuis quelques années (9). Elle permet d'aborder les questions modales, les questions d'intonation, les musiques non occidentales classiques et d'une façon générale l'ethnomusicologie de façon profonde, en toute connaissance de la matière sonore, dans une écoute *consciente*. La matière sonore de la tradition orale russe qui a été préservée — malgré toutes les difficultés que celle-ci a pu connaître dans notre siècle — et celle des cultures apparentées ou voisines dans l'immensité du pays justifient certainement une approche à partir de la formation la meilleure. Il n'échappe à personne que faute d'une politique active et très avertie de préservation de la tradition orale — loin de toute récupération académique, idéologique ou touristique —, celle-ci, comme partout ailleurs aujourd'hui, aurait ses jours rapidement comptés, tellement est forte l'emprise de la vie moderne.

3) A partir de cette formation d'oreille — qui seule permet une écoute et une compréhension profonde de l'immensité d'information sur l'intonation et sur les expressions et les formules modales du chant des traditions orales — on pourra aborder de façon précise la question de l'intonation proprement russe, éventuellement régionale. Celle-ci est caractérisée par un timbre particulier (et donc une émission précise d'harmoniques) et, par exemple, parmi d'autres intervalles, par la

grande tierce pythagoricienne, double ton juste, entonnée de façon très pure sur des voyelles claires (par exemple le a), quoique modifiées par l'intonation. On pourra aborder alors de façon nouvelle l'interprétation des manuscrits anciens; l'oreille formée à l'écoute qui a été celle de l'oreille ancienne pourra reconnaître et entendre certaines formules des manuscrits et, par comparaison, saisir d'emblée leur intonation propre, comme, pour un exemple déjà mentionné, celle de la grande tierce. De même pour ce qui concerne la polyphonie ancienne sa conception et son interprétation possible. Les questions posées plus haut pourront ainsi s'orienter vers des réponses précises.

Dernièrement sont apparus en Russie des groupes folkloriques essayant de reprendre le chant des campagnes de façon plus authentique, avec un souci d'intonation. Et l'intonation de ceux que j'ai entendus (août 1987, à l'Université de Moscou) était dans l'ensemble bien meilleure que celle des groupes occidentaux (par exemple en France) équivalents. La tradition orale des campagnes est en Russie plus vivante qu'ici. Toutefois la justesse était loin de celle des paysans de la tradition. Pour revenir au chant d'église, une autre occasion d'espérer, a été celle que, bien loin de se satisfaire de la situation du chant aujourd'hui et du fait qu'à l'occasion de Pâques les chanteurs du Conservatoire viennent chanter à l'église ", le diacre responsable des questions de chant aux éditions du Patriarcat de Moscou, *se reposant la question du rapport entre la prière et le chant*, partait en mission chez les Vieux-croyants d'Estonie pour réapprendre les neumes et l'intonation. Malheureusement, cette communauté est parmi celles qui ont relativement moins bien préservé leur intonation traditionnelle ; il faudrait désormais aller plus loin... Mais la Russie est vaste et son chant le plus profond à la mesure de notre prière d'intercession pour la vie même de ce chant sublime.

## Notes

1- *Podstrizennymi glazmi*, Pais, 1951, p.36, voir aussi p.94. *Les yeux tondu*s, trad N. Reznikoff, Paris, 1957

2- Voir N. Ouspensky, *Drevnerusskoe pevceskoe iskusstvo*, Moscou, 1965, pp.200-202.

3- Pour le chant occidental antique, voir I. Reznikoff, “Le chant grégorien et les traditions du chant sacré” in *Vie Spirituelle*, n°623 (tome131), Paris, 1977, pp. 877-890.

4- Cette base modale s’élabore ensuite de façon musicale théorique —mais ceci est secondaire ici ; voir I. Reznikoff, “On intonation and Modality in Music of Oral Tradition and Antiquity “, in *Symposium on Musical Semiotics*, Imatra (Finlande) 1986, *The Semiotic Web 86*, Berlin & University of Indiana, 1987.

5- Voir T. Vladisevskaya, “K voprosu ob izucenii tradicij drevnerusskogo pevceskogo iskusstva”, in *Iz istrii russkoj i sovetsko muzyki*, Moscou, 1976. L. Igosev, “ K voprosu o znacenii tradicij drevnerusskogo pevceskogo iskusstva “, in *Russkie pis'mennye i ustnye tradicii i duxovnaja kul'tura*, Moscou, 1982.

6- S. Smolenskij, *O drevnerusskix pevceskix notacijax*, Saint-Pétersbourg, 1901