

Billet № 25

Philippe Leroux : Maxime Kovalevsky, compositeur de musique liturgique

*Intervention présentée au Congrès de musique liturgique francophone,
qui s'est tenu en mars 2008 à l'Institut Saint Serge à Paris*

Maxime Kovalevsky ¹ était autant musicologue, bénéficiant de ce que peut apporter la musicologie avec sa méthodologie et ses protocoles quasiment scientifiques, que compositeur ² et théologien. Sa composition s'est appuyée sur des recherches concernant divers répertoires de musique liturgique, et sur une réflexion profonde des fonctions de la musique et de ses acteurs au sein de la liturgie chrétienne et orthodoxe en particulier. Il a mis en lumière ce qu'on pourrait appeler des « canons de la musique liturgique ». Il semble que ceux-ci n'avaient encore jamais été nommés de façon aussi précise, rigoureuse et bien-fondé théologiquement.

Le génie de Maxime est, tout d'abord, d'avoir compris que les trois grandes traditions de musique liturgique chrétienne: byzantine, slave et romaine, ne se différencient qu'en fonction de la langue qu'elles soutiennent : grec, slavon et latin, et qu'elles reposent sur les mêmes fondements.

Éléments provenant de la tradition

Parmi ceux-ci : le fait qu'elles sont composées d'éléments musicaux traditionnels. La musique liturgique suit un processus de développement organique. Les éléments qui la composent et l'organisent sont à la fois toujours les mêmes et en perpétuelle évolution. Ils proviennent des débuts du christianisme, voire de plus loin. Certains sont issus directement de la façon dont le Christ et les prophètes s'exprimaient en chantant. Les textes sacrés utilisés dans l'Église ont toujours été associés à une musique. Maxime pensait que la signification profonde d'un texte liturgique est donnée, bien sur, par le sens du texte, mais aussi par ce qu'on pourrait appeler son « portage musical » ³, c'est-à-dire la musique qui le soutient. Cette musique véhicule toute une série d'informations non contenues dans le seul texte, elle interprète le texte. Par exemple, si nous voyons écrit le mot « viens », nous comprenons qu'une personne demande à une autre de venir. Mais si nous entendons le mot « viens », selon l'intonation que prendra la personne qui parle, nous saurons si ce mot représente une injonction ou une supplique. Nous aurons donc des informations supplémentaires sur l'état d'esprit de la personne qui prononce ce « viens ». Il se passe le même phénomène dans la musique liturgique, qui, lorsqu'elle provient de la « tradition » ⁴, est porteuse d'informations sémantiques complémentaires de celles qui sont contenues dans le seul texte sacré. Celui-ci, chanté selon un chant traditionnel remontant aux premiers Chrétiens, possède ainsi son sens complet : le sens intrinsèque du texte lui-même, auquel s'ajoute celui qui provient de son interprétation musicale. En adjoignant aux écrits un sens plus subtil et plus précis, le chant liturgique transmet rigoureusement l'éclairage sous lequel il faut les comprendre.

Ces éléments traditionnels ne doivent, pour autant, pas être figés, car l'Église est vivante. Ils peuvent être conduits à évoluer. Cependant, chaque évolution liturgique se fait au cours d'une lente assimilation de l'église tout entière, à l'image d'un arbre se développant à partir de ses racines. La conscience de l'Église étant parfois obligée d'écarter des attitudes s'écartant trop du but liturgique, comme, par exemple, une musique trop esthétique ou faisant disparaître le texte. Cela s'est produit de nombreuses fois au cours de l'histoire en orient aussi bien qu'en occident.

¹ Maxime Kovalevsky est né en 1903 à Saint Pétersbourg et mort en 1988 à Bullion, en région parisienne.

² Il avait travaillé quelque temps, entre autres, avec Igor Stravinsky et Nadia Boulanger.

³ « Portage » est un terme employé par l'anthropologue Marcel Jousse (1886-1961) pour désigner l'une des fonctions principales des mélodies traditionnelles de cantilation.

⁴ Maxime distinguait fondamentalement ce qu'il nommait « tradition » et ce qui n'est qu'une accumulation d'usages sans fondements théologiques

Pour ce qui est de la composition de musique liturgique, le fait de recourir à des éléments traditionnels permet également d'échapper à l'aspect subjectif d'un travail réalisé par une personne ou un groupe de personnes à un moment donné de leur propre histoire et de l'histoire en général. Ces personnes étant conditionnées, entre autres, par leurs époques, leurs psychologies et leurs connaissances. Ce qui vient de la tradition est passé au crible de l'expérience de l'Église, et est en quelque sorte éprouvé par le feu. Dans ses compositions, Maxime Kovalevsky a toujours utilisé des éléments traditionnels : znameny, mélodies vieilles-russes ou grégoriennes.

Musique exclusivement vocale

Un autre élément commun aux différentes traditions musicales liturgiques est le fait qu'elles soient exclusivement vocales. En Orient, cette tradition s'est conservée jusqu'à nos jours, à de rares exceptions près, et en occident seulement jusqu'au IX^e siècle. Selon Maxime, la voix exprime directement les démarches intérieures de l'homme sans intermédiaire mécanique. Faire intervenir des instruments au sein de la liturgie place un écran entre les fidèles et Dieu, car seul le souffle humain est capable d'exprimer l'être intérieur et la pensée du cœur de l'homme. Ce souffle est donné par Dieu au chanteur, qui d'une certaine manière, lui rend ce souffle en chantant. Il y a dans le chant un mouvement de va et vient entre réception et don. Le chantre accueille le souffle divin qui le modèle et le façonne, et rend ce souffle à Dieu. Il abandonne ce qui lui donne la vie, et par ce don, il peut réellement transmettre la parole. Il peut dire : c'est toi qui respires en moi et qui chantes en moi. Il est dans un mouvement de Dieu vers Dieu.

D'autre part les instruments ne peuvent pas avoir la fonction de porter la parole. En dehors d'une éventuelle symbolique, ou d'utilisation du modèle de la parole sur le plan harmonique ou rythmique, ils n'ont pas de rapports avec les textes. L'orgue ne parle pas, il ne peut pas proclamer la parole. Maxime est sévère avec cet instrument quand il écrit : « Il est donc inutile du point de vue liturgique ». Comme le dit Clément d'Alexandrie : « Les Chrétiens n'ont qu'un instrument de musique, c'est le verbe pacifique que nous offrons à Dieu pour l'honorer ».

Maxime Kovalevsky évoquait bien le chant et non le texte parlé. Il insistait beaucoup sur le fait que, dans la liturgie, les textes doivent être chantés, et non parlés. Le texte parlé fait ressortir la personnalité du lecteur, et entrer l'auditeur dans la subjectivité de l'âme de celui qui parle. Il dépossède la liturgie de son aspect objectif. Maxime disait que la parole parlée est violatrice, tandis que l'émission chantée libère celui qui écoute et celui qui parle.

La musique naît du texte

Au cœur de toutes les musiques liturgiques, nous trouvons un lien organique reliant texte et musique. Celle-ci naît du texte. Dans « l'art liturgique », comme l'appelait Maxime, musique et parole sont indissociables. C'est sur cette synergie que sont fondées toutes les traditions de musique liturgique. Quand nous parlons, notre discours se fait par une succession de syllabes accentuées et de syllabes atones. Celles qui sont accentuées ont tendance à faire monter le son. De ce fait, du texte parlé se dégage déjà un embryon de mélodie de hauteurs. Cette suite de syllabes génèrent aussi un rythme composé d'une alternance de valeurs brèves et longues, puisque celles qui sont accentuées durent plus longtemps que les syllabes atones. Des textes eux-mêmes naissent donc naturellement des germes mélodiques qui à leur tour peuvent générer par amplification des lignes vocales plus riches. La musique liturgique n'est donc pas une musique arbitrairement plaquée sur un texte, mais elle naît et jaillit spontanément de la parole. Elle lui est organiquement liée.

Des mots comme Ghospodi, Deus ou Dieu n'induisent pas les mêmes éléments mélodico-rythmiques. Pour cette raison, des musiques soutenant des langues diverses seront différentes,

car issues de germes musicaux différents. Chaque ensemble de rites et de textes, qu'il soit byzantin, romain, gallican, ambrosien, mozarabe ou autre, possède déjà, potentiellement, son propre substrat musical. Les chants grégoriens et slaves sur lesquels Maxime a particulièrement travaillé ne comportent pas les mêmes mélodies, mais par contre, ont en commun les mêmes principes de composition.

En 1975, quelqu'un chargé de la direction d'une chorale orthodoxe francophone rattachée à l'église russe avait écrit à Maxime. Il souhaitait être aidé à introduire des mélodies grégoriennes dans sa paroisse. Maxime, dans une lettre de quatre pages, lui avait répondu qu'il ne le ferait pas. Car il pensait que coller une musique grégorienne sur un texte issu du slavon était un non-sens. Dans son travail de compositeur de musique liturgique, il a toujours associé les textes orientaux à des musiques orientales slaves. Pour les liturgies de Saint-Jean Chrysostome et de Saint Basile, il n'a utilisé que les formules vieille-russes, alors qu'il a associé les textes occidentaux à une musique occidentale grégorienne. Lorsqu'elles étaient appliquées à des langues différentes de celles d'origine des mélodies, comme le français, l'allemand, l'anglais ou l'espagnol, ces musiques étaient elles-mêmes transformées. Les nouveaux éléments mélodiques étaient déduits des originaux slaves ou grégoriens, de façon à ce que cette déduction apparaisse clairement à l'oreille. Pour Maxime, prendre intégralement une musique grégorienne ou slave sans tenir compte du fait qu'elle est appliquée à une autre langue que celle d'origine, serait faire de l'archéologie ou de l'esthétisme et n'aurait pas de nécessité spirituelle.

La musique liturgique comme moyen de sacralisation de la langue

Maxime Kovalevsky pensait également que la musique liturgique est un moyen de sacralisation de la langue. Prenons l'exemple du latin chrétien. Au départ, il s'agissait d'une langue de militaires et de marchands. Mais peu à peu, après avoir été porté par des chants liturgiques traditionnels, le latin devient la langue liturgique par excellence en occident. Un mot utilisé dans la liturgie n'est pas sacré en lui-même. Il le devient en étant porté par des formules musicales provenant de la tradition qui lui donne la plénitude de son sens. Pour Maxime, la musique liturgique doit être cette force qui sanctifie les mots et sacralise le langage.

Rythme libre et irrégulier

Ces musiques sont composées au moyen de rythmes libres et irréguliers. C'est la phrase qui détermine le rythme et non la musique qui applique son rythme à la phrase. Dans cette perspective, les noires, les croches, et toutes les valeurs de durée utilisées généralement dans les partitions n'ont pas de valeurs réellement métriques. Elles ne sont que des indications de durée plus ou moins grandes, mais sans posséder de réelle proportionnalité entre elles. De ce fait, dans ces écrits, une noire n'égale pas deux croches, sauf à de rares exceptions, ce qui déstabilise d'ailleurs nombre de musiciens professionnels qui découvrent le chant liturgique. Les barres de mesure, qui imposent un rythme trop structuré, sont évitées. Cette musique ne présente donc pas de contrainte rythmique vis-à-vis de l'auditeur. Elle remplit sa fonction de libérer les participants des contingences extérieures pour les rendre disponibles à l'action de la grâce. À l'opposé, on trouve les musiques militaires et une grande partie des musiques industrielles actuelles qui sont quasiment toutes fondées sur une pulsation omniprésente et ininterrompue, qui force l'auditeur à adhérer à un rythme simpliste qui lui est extérieur. Ces musiques mettent mécaniquement en route certains réflexes corporels et mentaux qui échappent au libre-arbitre de l'être. Mais la musique liturgique n'est pas pour autant une musique sans rythme. Au contraire, elle est riche de rythmes souples et élastiques qui épousent les subtilités du souffle porteur des paroles et de la pensée provenant des textes sacrés.

Exclusion de toute musique contrapuntique

L'exclusion de tout type de musique contrapuntique constitue également un volet important de ces « canons ». Dans la musique liturgique, le contrepoint a tendance à obscurcir le discours en brouillant la compréhension du texte. Ne plus comprendre celui-ci est totalement contradictoire

avec ce qui représente la fonction principale de la musique : c'est-à-dire porter le texte. C'est ce genre de polyphonie, qui, en occident, pensons à l'Ars Nova et en particulier au compositeur Guillaume de Machaut (par ailleurs merveilleux compositeur) marque la décadence de la musique liturgique. Ce type de musique est fondé sur l'idée fautive que le texte est, par avance, sacré en lui-même (attitude induisant une certaine forme de fétichisme) et que la musique peut donc s'épanouir librement. En fait, c'est exactement l'inverse : la musique doit sacrifier le texte. Elle est là pour le servir.

L'aspect pédagogique de la musique liturgique

Un des aspects fondamentaux de la musique liturgique, que Maxime Kovalevsky avait profondément compris, est sa fonction pédagogique. Cette pédagogie s'appuie principalement sur la mémorisation de la parole de Dieu. Elle est élaborée de façon à faciliter celle-ci. La question de la mémoire est au centre de la vie spirituelle. Ainsi le Christ dit : « si quelqu'un garde ma parole, il ne verra jamais la mort ». De même, la liturgie des défunts propose aux fidèles de prier afin que leur soit accordée la « mémoire éternelle »⁵. Se souvenir de la parole de Dieu, c'est déjà vivre dans l'intimité divine. La musique entretient une relation privilégiée avec la mémoire. Elle est par sa nature éminemment fugitive, car les sons une fois émis, disparaissent du monde physique. Pour acquérir un caractère de pérennité, elle ne peut donc que chercher à s'ancrer dans la mémoire. Toute écoute musicale passe nécessairement par la mémoire, car un son est à peine émis, qu'il disparaît déjà. Seule la mémoire peut mettre en relation ce son si vite absent avec le suivant qui disparaîtra à son tour. Par sa capacité à pénétrer dans les couches profondes de notre être, la musique possède ce don d'ancrer la parole dans notre mémoire.

Outre des méthodes de catéchèse orale tel le chant avec canonarque, le bilatéralisme et bien d'autres, le procédé essentiel permettant la mémorisation des textes est l'utilisation de formules. C'est ce qu'on appelle le « formulisme ». À ce sujet, il faut souligner l'importance qu'a eue sur Maxime le prêtre jésuite et anthropologue Marcel Jousse. Par son travail sur les lois psychophysiologiques du style oral, il a permis à Maxime de formuler une partie essentielle de sa pensée. Maxime s'y référait fréquemment lorsqu'il abordait les questions de techniques d'apprentissage oral.

Les formules musicales reposent sur le même principe que le « formulisme » verbal. Le Notre Père, les Béatitudes, le Magnificat et bien d'autres textes fondamentaux de la révélation chrétienne, sont constitués de formules purement traditionnelles, agencés par le Christ ou sa Mère dans un ordre tout à fait nouveau, délivrant par cela même un sens jamais entendu. Le slavon a d'ailleurs lui aussi été entièrement élaboré de manière formulaire par Saint Cyrille. Les racines et les formules verbales des autochtones ayant été liées par une grammaire analogue à celle du grec patristique.

En ce qui concerne la musique, ces formules sont constituées d'un ensemble de deux, trois, quatre, ou cinq notes au maximum, enchaînées les unes aux autres d'une manière immuable. Elles se retrouvent presque toujours identiques à elle-même dans des dizaines, voire des centaines de chants distincts, dans lesquels elles sont juxtaposées, mais de façon toujours différentes. Elles ont été ciselées au cours des siècles et sont regroupées sous formes de modes. Elles forment les pièces indispensables à la mémorisation de la parole de Dieu, membres de ce grand corps vivant qu'est la liturgie. L'utilisation du « formulisme » permet de faire jouer les couches profondes de la conscience, par le travail extraordinaire sur la mémoire qu'il permet. Notamment dans la mise en relation entre différentes strates de la mémoire. Quand nous entendons un mot ou un groupe de mots porté par une formule musicale, notre mémoire la reconnaît et lui associe instantanément d'autres mots qui ont été déjà portés par cette formule dans un autre contexte. Ainsi se crée un réseau trans-contextuel de connexions

⁵ C'est d'ailleurs souvent la mémoire d'une expérience de l'intimité divine qui conduit et parfois garde dans l'Église.

sémantiques, uniquement par l'emploi d'une formule. Ces formules sont combinées entre elles avec une variété infinie. Elles permettent de créer du neuf avec de l'ancien et de relier temps présent et tradition. Elles créent l'armature de la trame qui fait le lien entre les générations. Elles se situent dans la perspective de l'enseignement du Christ précisant qu'il n'est pas venu abolir la loi et les prophètes, mais les accomplir. Lui-même créant, au moyen de formules verbales traditionnelles, un enseignement tout à fait nouveau.

Une musique modale

Un autre élément commun à toutes les traditions chrétiennes de musique liturgique est l'utilisation de la modalité. En latin, *modus* signifie « manière d'être ». Un mode, c'est donc une « manière d'être » des intervalles musicaux dans l'espace des hauteurs. Ces modes sont au nombre de 8 dans les traditions slave, grégorienne et byzantine. C'est ce qu'on appelle « l'Octoechos ». Ils sont définis, à la fois par une structure intervallique (ordre de succession des intervalles : tons, demi-tons...), la place d'une ou de plusieurs cordes de récitation (hauteur sur laquelle on récite, appelée aussi dominante ou teneur), et d'une finale (note sur laquelle, en général, le morceau s'achève). Les modes sont aussi définis comme étant un regroupement de formules placées sous une même appellation. Chaque mode est divisé en deux tons : authentique et plagal. Il existe une correspondance entre les tons slaves et les tons grégoriens sur laquelle Maxime a beaucoup travaillé. Dans son livre des couronnes, par exemple, il a fait correspondre les tropaires en ton slave au magnificats dans le ton grégorien coïncidant. Ces correspondances sont parfois un peu théoriques, mais globalement, le rapport entre les deux types de tons fonctionne assez bien.

Principes d'harmonisation

Maxime a harmonisé les tons slaves et grégoriens à partir des mêmes principes polyphoniques. Bien qu'il ait parfois conservé d'anciens chants sous leur forme monodique traditionnelle. D'une façon générale, il a toujours appliqué le type d'harmonisation coutumier de la musique slave, même quand il s'agissait de pièces provenant du *znameny* ou du fond grégorien, musiques monodiques par essence. Il écrivait en général des chants à quatre, cinq ou six voix, mais parfois ils n'en comportent que deux ou trois, ou sont même à l'unisson pour des raisons de faisabilité dans les petites paroisses qui ne disposent pas de chœurs expérimentés. De cette façon, chaque chanteur dispose de son unité vocale : soprano, alto, ténor ou basse. Celle-ci est déterminée par sa tessiture et par les formules attachées aux différentes voix. Dans le même temps, tous concourent à créer un seul chant et à réaliser un corps sonore unique. On peut voir dans cette façon de différencier les voix en conservant l'unité du chœur, une analogie avec le principe théologique de l'unité de l'Esprit dans la multitude des formes.

Maxime avait, notamment, travaillé la composition avec Nicolas Kedroff père, l'un des premiers compositeurs qui se soit consacré à la musique modale dans le domaine de la musique liturgique contemporaine. Il a également appliqué le principe d'harmonisation russe (même dans le cas de mélodies grégoriennes), qui est généralement modal mais peut parfois faire appel à la tonalité. Dans ce cas, l'harmonisation repose sur les principes de la musique classique occidentale, principalement sur l'alternance entre des accords qui préparent une note à résolution obligée: la note sensible, ceux qui la contiennent, et ceux qui la résolvent. Pour la plupart de ses compositions, il utilise une harmonisation du style « national russe », voisine de celle qu'emploient des compositeurs du début du siècle, tels que Tcheknakov, Kastalsky ou Kompanieisky.

Pour Maxime Kovalevsky, la façon d'harmoniser doit, elle aussi, respecter certains principes ou « canons ». Tout d'abord, la musique liturgique doit libérer le fidèle et non l'asservir. Elle a pour but de le rendre disponible. Il faut se rappeler que, maniée par des musiciens habiles, la musique peut avoir un impact considérable sur un être. Elle peut l'entraîner, l'attrister, l'enthousiasmer artificiellement, le bercer, l'envoûter, l'amener à revivre des périodes passées ou le faire rentrer en transe. Il est donc important pour ne pas contraindre le fidèle, d'éviter certaines harmonies trop excitantes, morbides, sensuelles ou sentimentales. Cela demande de

la part du compositeur une certaine abnégation, du type de celle qu'avait Maxime. Il lui faut éviter de mettre trop de lui-même dans ses compositions, et rejeter toute volonté de domination ou de séduction des auditeurs. Pour cette raison, les harmonies utilisées par Maxime reposent sur des accords simples qui servent de supports de récitation, quelques accords de septième de dominante, peu d'accords de septième d'espèce et de neuvième, ou alors, introduits de façon à conserver une juste mesure émotionnelle. Il en est de même, pour les notes étrangères à l'harmonie qui se limitent à quelques notes de passages et a des broderies. Sa façon d'écrire pour les voix est exempte de grandes difficultés techniques qui obligeraient à réserver le chant liturgique à des chanteurs professionnels. Pour lui, il était essentiel que des personnes sans formation musicale approfondie puissent chanter. Il était d'ailleurs fréquent qu'il invite à chanter au chœur quelqu'un de l'assistance ne possédant pas d'expérience du chant liturgique, simplement parce qu'il trouvait qu'il avait une belle voix et qu'il semblait bien se débrouiller. Il excluait aussi tout type de virtuosité, afin de ne pas mettre en avant les personnalités des chanteurs qui feraient écran entre les fidèles et Dieu. Il était également très parcimonieux dans son emploi du système tonal qui oblige l'oreille à désirer certains mouvements mélodiques comme la résolution de la note sensible, et de ce fait contraint l'auditeur. Il voulait éviter à tout prix la manipulation des fidèles.

Au travers de l'ensemble de ces préceptes, il est possible de voir combien la science, l'intelligence liturgique, la vision profondément théologique, et l'humilité de Maxime ont fait merveilles pour l' « art liturgique », et ouverts de nouveaux horizons ⁶.

Sa démarche dénote un esprit de synthèse et une grande liberté intérieure. Celle-ci lui a permis d'éviter les deux écueils que sont les attitudes consistant à figer ce qui existe déjà ou à aller, au contraire, de façon désordonnée, dans toutes les directions à la fois sans tenir compte de l'expérience millénaire de l'Eglise. Maxime faisait une profonde différence entre tradition et habitude. Pour lui, la tradition est une chose que l'on n'atteint jamais. Elle est toujours une limite lointaine. Tandis que l'habitude s'installe quand on croit que la limite est atteinte. Il insistait sur le fait qu'il fallait trier soigneusement les éléments liturgiques qui viennent d'usages locaux et qui perdurent par simple habitude, et ceux, réellement constitutifs de la liturgie, qui proviennent de la tradition. Pour lui, l'habitude est la voie du moindre effort et la mort de toute recherche spirituelle, alors que la tradition est « le transport de l'amour possible d'une génération à l'autre ».

⁶ Maxime Kovalevsky a écrit de nombreux articles dont certains sont regroupés dans son livre « Retrouver la source oubliée ».