

LA NOTION DE « MUSIQUE SACRÉE » Une tradition récente

« Une tradition véritable n'est pas le témoignage d'un passé révolu ; c'est une force vivante qui anime et informe le présent... On renoue une tradition pour faire du nouveau. La tradition assure ainsi la continuité de la création¹. »

Ces paroles sages d'Igor Stravinsky constituent l'arrière-fond sur lequel on doit interpréter le caractère dit « traditionnel » de la notion de musique sacrée. En effet, il s'agit là d'une notion « jeune », disons d'un passé récent qui remonte en gros à Pie X. Le terme lui-même, il est vrai, est plus ancien : il date du 17^e siècle, mais son contenu conceptuel ne s'est précisé qu'à la fin du 18^e siècle, au terme d'un mouvement de restauration musicale. Aujourd'hui, dix ans à peine après la parution de la Constitution conciliaire sur la liturgie, terme et notion sont en train de se dissoudre.

Le but de cet article est simple : montrer le caractère à la fois évolutif et relatif de la notion de musique sacrée. Peut-être nous protégera-t-il des simplifications rapides et arbitraires dans un domaine où les passions ont, trop souvent encore, le dernier mot.

I. NAISSANCE DU TERME « MUSICA SACRA » ET PREMIÈRE ÉVOLUTION

Le terme *musica sacra* semble être né dans le protestantisme allemand du 17^e siècle. On croit aujourd'hui que

1. I. STRAVINSKY : *Poétique musicale*, Ed. Le Bon Plaisir, Librairie Plon, Paris, 1952 : ch. III « De la composition musicale », pp. 33 et ss., cit. p. 40.

c'est le compositeur et théoricien Michael Praetorius (1571-1621) qui l'a employé pour la première fois. Il donne à la première partie du premier tome (1614) de son livre, *Synagma musicum*, le titre significatif : *De musica sacra et ecclesiastica* et il y ajoute la traduction allemande, *Von der Geistlichen und Kirchen-Music*.

Bien que ce titre laisse soupçonner une distinction entre « musique sacrée » et « musique profane » — qui de fait existait, mais uniquement en tant que division pratique, pour qualifier deux répertoires différents —, cette distinction ne vise pas à établir une différence de style entre les deux répertoires. Au moins pas pour ce qui est des grands musiciens du protestantisme allemand, Heinrich Schütz et Jean-Sébastien Bach. « Selon la conception protestante, il n'existe pas d'une part la musique profane et d'autre part la musique sacrée ; mais le *musicus poeticus* (qu'est par exemple Heinrich Schütz²) est autorisé, en toute liberté et responsabilité créatrice, à créer — aussi et même avant tout — la musique sacrée comme une œuvre nouvelle (*ein neu Opus und Werk*) et à réaliser également en ce domaine tout ce dont il est capable³ » comme compositeur.

La différence de styles dont il vient d'être question, c'est-à-dire le fait que la musique sacrée utilise un style qui lui est propre, ne se rencontre que dans les usages catholiques de l'époque baroque. Elle influencera la musique d'église catholique jusqu'à l'époque du cécilianisme. Ce fait ayant joué un rôle prédominant dans l'élaboration du concept de musique sacrée, il est nécessaire de nous y arrêter quelque peu.

En 1605, dans l'avant-propos de son cinquième livre de madrigaux, Claudio Monteverdi se fait le promoteur d'un nouveau style musical qu'il appelle *seconda prattica* et qu'il oppose au style ancien, la *prima prattica*. Cette distinction aura par la suite une importance considérable dans l'évolution musicale ; on la retrouve dans des couples d'expres-

2. Voir Hans-Heinz EGGBRECHT, *Heinrich Schütz-Musicus poeticus*, Verlag Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen. « Le *musicus poeticus* relève à la fois de la culture de l'Humanisme et de l'esthétique musicale du protestantisme luthérien : selon Luther la musique appartient, comme la théologie, au kérygme chrétien ; elle est une sorte de *forme naturelle de l'évangile*. » A. D. Muller, dans *Musik als Problem lutherischer Gottesdienstgestaltung*, Berlin, 1947.

3. *Ibidem*, page 34.

sion tels *stile antico et moderno, stilus luxurians et gravis*, ce qui veut dire pratiquement style sévère et style concertant.

Bien que Monteverdi lui-même ait écrit des œuvres sacrées géniales dans le style concertant (« vêpres de la Vierge », 1610), on constate que la *seconda prattica* se trouve avant tout dans les genres nouveaux du madrigal, de l'aria et de l'opéra, donc dans des genres profanes. Cette constatation s'ajoute au fait que l'Eglise, au temps où surgissaient les chefs-d'œuvre de la *prima prattica*, avait accueilli alors cet apport de l'art musical⁴. On appréciait surtout la *gravitas* de cet ancien style qui, d'après les conceptions de l'époque, semblait favoriser la « devotio ». Tous ces faits réunis ont largement contribué à ce qu'on attribue à ce style ancien une parenté intime avec la liturgie. Ce jugement est confirmé d'abord par de nombreuses compositions post-monteverdiennes, mais également par l'opinion de théoriciens, comme celle de Christophe Bernhard, élève de Heinrich Schütz : « ... Le *contrapunctus gravis* est appelé *stylus antiquus* mais aussi *a cappella* ou *ecclesiasticus*, parce qu'il convient mieux à l'église qu'à d'autres lieux et parce que le pape le préfère dans ses églises et chapelles⁵. »

Il en découlera une mise en garde de l'Eglise catholique contre les dangers de « profanation » du nouveau style. Alors naît une opposition discutable entre *stilus theatralis* et *stilus ecclesiasticus*. La citation suivante en témoigne : « Que le style des musiques utilisées dans les messes, les psaumes, les antiennes, les motets, les hymnes, le cantique, etc., comme celui des symphonies (des sonates *da chiesa*) soit ecclésiastique, grave et pieux⁶. »

4. Spécialement au Concile de Trente (1545-1563). Tout en condamnant les abus manifestes dans la musique d'église de l'époque (lascivité et impureté, non-intelligibilité du texte sacré), il accepte en principe la polyphonie contemporaine ; acceptation dont les origines remontent au 15^e siècle.

5. Traduction libre de J. M. MULLER-BLATTAU, *Die Kompositionslehre Henrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig, 1926, p. 42 : « ... also wird er (Contrapunctus gravis) Stylus antiquus genennet, auch wohl a Capella, Ecclesiasticus, weil er sich dahin mehr als an andere Orte schicket und weil solchen der Papst allein in seiner Kirchen und Capelle beliebt ».

6. Traduction libre de l'« édit explicatif » publié le 30 juillet 1665 par la *S. Congregatio Visitae Apostolicae* dans l'intention d'une

Bien sûr, il serait injuste d'établir une identité absolue entre *prima prattica* et « musique d'église » d'une part, *seconda prattica* et « musique profane » d'autre part. Pareille simplification est contredite par le répertoire du 17^e siècle qui présente, à côté d'œuvres sacrées dans le nouveau style, des œuvres profanes dans le style ancien. D'ailleurs, les grands compositeurs comme Pergolèse, Haydn, Mozart ou Beethoven ont gardé, même dans leur musique d'église, leur style personnel. Il est permis de penser qu'à partir du 17^e siècle le *stile antico* demeura pour les musiciens d'église comme une exigence à laquelle il leur fallait se référer à chaque nouvelle époque. Il survit à la fois dans l'enseignement du contrepoint, où il se pétrifia bientôt en simple entraînement scolaire, tout comme dans la pratique de la musique sacrée, où il aboutit à des pastiches de style archaisants (notamment dans le cécilianisme) et aux multiples formes de compromis du *stile misto*.

Pour ce qui est de la musique protestante, bien qu'elle eût toujours des adeptes du style sévère (palestrinien), la distinction stylistique en question n'acquerra une importance que tout à la fin du 18^e siècle — après une époque de décadence générale venue du rationalisme — et surtout au 19^e siècle. Quand, notamment sous les répercussions de la théologie de Schleiermacher, la musique d'église dut servir à l'expression du sentiment religieux et de la piété individuelle, on ne put pas ne pas se poser la question de la musique sacrée « authentique ». La restauration romantique dans l'Eglise protestante du 19^e siècle verra le modèle de toute « musique sacrée » dans un style solennel, grave, académique, *a cappella*, s'autorisant de Palestrina et surtout de Johannes Eccard (le « Palestrina protestant »), tous deux mal compris, bref : dans un style d'une « noble simplicité » (*elde Einfalt*) devant lequel même J.-S. Bach devra capituler.

meilleure compréhension de la Constitution *Piae sollicitudinis studio* d'Alexandre VII (datant du 23 avril 1657) ; cité d'après Fl. Romita : *Jus Musicae Liturgicae*, Rome, 1947, 79 : « *Che lo stile delle musiche da osservarsi nelle Messe, Salmi, Antifone, Mottetti, Inni, Cantici ecc., come anche delle sinfonie, sia ecclesiastico, grave e devoto.* »

II. L'EXTENSION DU TERME « MUSIQUE SACRÉE »

Le *terme* de musique sacrée se répandit assez vite et fut adopté très tôt par les théoriciens. En Italie, nous le trouvons déjà, en 1640, dans le titre d'une *dissertatio* de Giovanni-Battista Doni⁷.

Il ne semble pas pourtant qu'on puisse parler de *notion* de musique sacrée au 17^e siècle, ni même au 18^e siècle. On peut seulement déceler dans les travaux du Padre Martini⁸, et surtout dans ceux de Martin Gerbert (1720-1793)⁹, un début d'évolution de la notion, encore fortement liée à la conception cléricale et juridique de la liturgie qu'on avait à l'époque (la liturgie est affaire du clergé ; son objectif est triomphaliste ; il n'y a pas d'horizontalité). Il faut attendre la fin du 18^e siècle, puis les débuts de l'époque romantique, pour voir se préciser de plus en plus la notion de musique sacrée. Ce phénomène intéresse également l'Eglise catholique et l'Eglise protestante.

Il faudra cependant attendre longtemps pour rencontrer cette expression dans les documents officiels de l'Eglise catholique.

Selon la définition de saint Augustin, la musique réservée à la liturgie s'appelle toujours *cantus*. Elle garde ce nom jusqu'au 18^e siècle (témoin Benoît XIV). On y distingue deux genres : le *cantus planus* (*seu gregorianus*) à une voix et le *cantus figuratus* (*musica pluribus vocibus*) qu'on appelle plus tard aussi *cantus musicus* parce qu'il est structuré selon les lois de l'art musical. « Le *cantus gregorianus* est considéré comme n'appartenant pas à l'art musical ni même à la musique : on le chante, parce qu'il

7. Giovanni-Battista Doni : *Dissertatio de musica sacra*, recitata in Academia Basiliana pridie Kal. Maias Anno 1740. Cette « *dissertatio* » fait partie de 34 « *incepta* » qui se trouvent réunis dans le tome I des œuvres de Doni, éditées par A. Fr. Gori et G. B. Passeri, Florence 1763.

8. Padre Giambattista MARTINI, surtout : *Storia della musica*, 3 vol., Bologna, 1757, 1770, 1781 ; *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*, 2 vol., Bologna 1773-1775.

9. MARTIN GERBERT : *De cantu et musica sacra, a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*, 2 vol., St. Blasien, 1777-1779 (*Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, St. Blasien, 1784).

fait partie de la liturgie. On en parle d'ailleurs en se servant d'une expression qui le met en relation directe avec l'action sacrée : *cantus ecclesiasticus*¹⁰. » L'encyclique *Annus Qui* de Benoît XIV (1749) reflète encore cette conception : elle parle d'une part du chant grégorien (*cantus ecclesiasticus qui cantus planus seu firmus dicitur*), d'autre part du *musicus cantus* (*seu cantus harmonicus seu figuratus*).

Ce n'est qu'en 1860 qu'un synode provincial organisé à Cologne fait entrer pour la première fois le terme de musique sacrée dans la législation liturgique¹¹. Le premier document papal qui l'adopte est l'*Ordinatio : De musica sacra* que Léon XIII adresse aux évêques d'Italie (7 juin 1894).

Le terme entre définitivement dans la législation ecclésiastique avec le *Motu Proprio, Tra le sollecitudini*, de Pie X (1903). A ce moment, terme et notion se recouvrent complètement.

III. FORMATION ET CONTENU DE LA NOTION DE « MUSIQUE SACRÉE »

A. LE CONTEXTE HISTORIQUE DE LA NOTION DE « MUSIQUE SACRÉE »

Le caractère évolutif (et en même temps relatif) de la notion de musique sacrée ne saurait mieux être illustré que par son contexte historique. Elle est le résultat d'un mouvement de restauration en matière de musique sacrée. Ce mouvement, encore proche de nous, est assez bien délimité dans le temps. C'est comme un îlot en plein 19^e siècle, sans débouchés vers de réels progrès musicaux, caractérisé par des qualités artistiques au moins discutables sinon franchement douteuses. Il s'agit du cécilianisme qu'une définition récente appelle « le mouvement d'une réforme dans

10. Helmut HUCKE : *L'evoluzione del concetto di « musica sacra » nel quadro del rinnovamento liturgico*, dans *Ephemerides Liturgicae*, vol. 81, 1967, p. 244.

11. «... ut bene advertere velint, quale quantumque discrimen intercedat inter musicam sacram ac christianam, quae animi sensus pios pandit piosque in aliorum animis sensus movet, et inter musicam profanam quae profanos animi motus spirat et excitat » ; dans Romita : *Jus Musicae Liturgicae*, Rome, 1947, pp. 110 ss.

la musique sacrée de l'Église catholique du 19^e siècle — mouvement dédié à sainte Cécile, patronne légendaire de la musique sacrée — qui avait comme exigence artistique principale la réorientation de la musique d'église sur l'art *a cappella* de la polyphonie de Palestrina ; il se voulut comme réaction contre la musique instrumentale de l'époque classique et on peut le définir comme un parallèle artistique au " nazarénisme " dans la peinture de cette époque¹² ».

Dire qu'un mouvement aussi restreint que le cécilianisme a élaboré les composantes essentielles de la notion de musique sacrée n'est pas en contradiction avec ce qui vient d'être énoncé plus haut, à savoir que dans le *Motu Proprio* de Pie X terme et notion de musique sacrée se recouvrent totalement. En effet, le document papal de 1903 n'est autre chose que le prolongement et l'aboutissement des acquisitions accumulées par le cécilianisme en ce qui concerne la notion même de musique sacrée.

On peut résumer dans les points suivants la contribution du cécilianisme à la formation de la notion de musique sacrée :

— Ce mouvement maintient la distinction de style entre musique profane et musique sacrée, héritée de l'époque baroque catholique. De plus en plus, la musique d'église « authentique » se confond avec la musique ancienne tout court.

— Le cécilianisme met en œuvre cette distinction stylistique et cette mise en évidence d'un certain style célébré comme authentiquement sacré dans la sacralisation de quelques répertoires historiques : le chant grégorien, l'ancien chant polyphonique *a cappella* en général et celui de Palestrina en particulier.

— Cela veut dire encore : suppression de toute musique liturgique autonome (locale ou populaire) et réalisation d'un langage musical universel (selon le modèle grégorien).

— Reconnaissance d'une mission culturelle (*Bildungsfunktion*) de la musique sacrée : l'apôtre en serait le chœur d'hommes et de garçons de chaque localité.

12. Traduction libre de la définition donnée au *Sachteil* du *Riemann-Musiklexikon*, édition 1967, B. Schott's Söhne. Mainz, article *Cäcilianismus*.

Le *Motu Proprio, Tra le sollecitudini* de Pie X (1903) adopte ces différents points, tout en les transposant en une visée plus globale du phénomène musical dans la liturgie. Le résultat en est une explication minutieuse qui n'échappe pas à un rubricisme autoritaire très prononcé. Bien que le *Motu proprio* aille au-delà des principes céciliens, il les consacre en en faisant le noyau de la législation nouvelle.

B. LES DIFFÉRENTES COMPOSANTES DE LA MUSIQUE SACRÉE SELON PIE X

On peut tenter de systématiser les différentes composantes de la musique sacrée telles qu'on les trouve dans le *Motu Proprio* de Pie X. Il est évident que les différentes catégories établies ici se recoupent.

La musique sacrée comme catégorie théologique.

La musique sacrée en tant que partie intégrante de la liturgie solennelle participe à sa fin générale qui est la gloire de Dieu, la sanctification et l'édification des fidèles. La musique sacrée a donc ainsi pour fonction propre de solenniser la liturgie, c'est-à-dire d'augmenter le décor et la splendeur des cérémonies ecclésiastiques, et de stimuler l'édification et la dévotion des fidèles (MP I, 1)¹³.

Toute musique sacrée authentique doit posséder les trois qualités suivantes : sainteté, bonté des formes (art vrai) et universalité (MP I, 2).

La musique sacrée comme catégorie esthétique.

La musique sacrée doit être de l'art vrai (MP I, 2).

La musique sacrée est avant tout telle ou telle œuvre, tel ou tel répertoire (par exemple les œuvres de la Renaissance, celles de Palestrina, MP II, 4). Ainsi la messe doit présenter une unité stylistique et compositionnelle. Il n'est pas permis d'en composer des morceaux séparés et complets en eux-mêmes (MP IV, 11 a).

La musique sacrée comme catégorie stylistique.

Maintien de la distinction stylistique entre musique pro-

13. Le sigle MP signifie : *Motu Proprio*.

fane et musique sacrée ; la musique sacrée ne doit rien contenir de profane¹⁴.

Identification de la musique sacrée avec des répertoires historiques : chant grégorien, polyphonie classique avec Palestrina comme « chef de file » et « musique moderne » (*musica piu moderna*, MP II, 3-5) ; identification aussi avec une langue donnée : le latin (MP III, 7).

Critère stylistique : la sainteté et l'aptitude liturgique de la musique sacrée dépendent de sa proximité avec l'esprit et le *mélòs* grégorien¹⁵.

Exclusion, à l'église, de certains instruments, comme le piano, la percussion, etc. (MP VI, 19-20).

La musique sacrée comme catégorie sociologique.

La musique sacrée est la musique des chorales d'églises (masculines !) (MP V, 13).

Elle doit avoir le caractère « choral » ou polyphonique (MP V, 12) ; c'est-à-dire que le chant monodique des *ministri* et du peuple, pour Pie X, n'est pas de la musique sacrée au sens propre, mais une pratique liturgique traditionnelle, une convention ritualisée, analogue au chant populaire qui pour certains n'est pas de l'art mais du folklore.

Les documents ultérieurs jusqu'à la Constitution sur la Liturgie de Vatican II ne changeront pratiquement rien à la définition de la notion de musique sacrée, telle que le *Motu Proprio* de 1903 l'a élaborée. Ils ne font qu'en poursuivre les tendances restorationnistes. Les documents les plus importants, l'encyclique *Musicae sacrae disciplina* (1955) et l'*Instructio de Musica sacra* (1958), tous les deux publiés sous le règne de Pie XII, réaliseront une certaine ouverture de la notion de musique sacrée qui s'exprime dans l'élargissement de son répertoire. Ce répertoire comprend alors en plus les récitatifs du célébrant et des ministres ainsi que le « chant populaire religieux »¹⁶ ; l'*Instructio*

14. « Nulla contengano di profano, non abbiano reminiszenze di motivi adoperati in teatro, e non siano foggiate neppure nelle loro forme esterne sull' andamento dei pezzi profani ». (MP II, 5 et 6).

15. « Tanto una composizione per chiesa e piu sacra e piu liturgica, quanto piu nell' andamento, nella ispirazione e nel sapore si accosta alla melodia gregoriana » (MP II, 3).

16. Une citation de l'encyclique *Musicae sacrae disciplina* témoigne de cette ouverture : « Haec enim est sacrae musicae dignitas, hoc sublime eius propositum, ut voces sive sacerdotis offerentis sive populi christiani Summum Deum laudantis pulcherrimis suis modulationibus suisque fulgoribus decoret et exornet » (MSD, n. 14).

de 1958 énumère six répertoires différents : le chant grégorien, la polyphonie sacrée, la musique sacrée moderne, la musique pour orgue, la musique religieuse (en dehors du culte), le chant populaire religieux. Cette même *Instructio* est en recul cependant par rapport à l'encyclique *Musicae sacrae disciplina* de 1955 et même par rapport à l'encyclique *Mediator Dei* de 1947, en plaçant le chant populaire religieux tout en bas de la hiérarchie du chant d'église et en ne le tolérant pas pour les célébrations liturgiques proprement dites, parce qu' « il n'est pas ordonné à la liturgie et possède un caractère libre » (*Instruction* 1958, art. 9). N'oublions pas les deux rubriques nouvelles qu'on a ajoutées aux principes de 1903 :

– La musique sacrée est celle qui est conforme aux livres liturgiques approuvés par le Saint-Siège.

– La forme idéale de la célébration liturgique est la messe chantée solennelle. (C'est la consécration du principe : plus il y a de musique, plus il y a de solennité ; ou bien : plus le décor et l'ornementation sont splendides, plus l'édification, pour ne pas dire la sainteté, est intense.)

Revenons maintenant aux différentes composantes de la notion de musique sacrée pour les confronter à quelques questions ou comparaisons de situations afin d'en saisir le caractère relatif. (Pour rendre cette confrontation plus aisée et plus ordonnée, nous allons garder la grille de classification employée plus haut.)

IV. LE CARACTÈRE RELATIF DE LA NOTION DE « MUSIQUE SACRÉE »

A. ASPECT THÉOLOGIQUE

Une absence de perspectives théologiques.

Depuis la fin du Moyen Age, l'Eglise catholique n'a plus participé à la création d'une théologie de la musique

d'église, contrairement à l'Eglise protestante, qui s'en est toujours occupée, plaçant au centre de ses réflexions le problème d'une musique d'église qui est « kérygme chrétien » (Luther) ¹⁷.

Pour l'Eglise catholique la musique sacrée n'avait pas besoin d'argumentation théologique, parce qu'elle faisait partie intégrante de la liturgie, c'est-à-dire de la vie pratique ecclésiale. La musique allait de soi dans la liturgie, elle y prenait place tout naturellement, elle était plus ou moins invariable et réglée par les rubriques.

C'est par cet arrière-fond qu'on peut expliquer le côté étonnamment superficiel des quelques affirmations théologiques contenues dans le *Motu Proprio* de 1903, à savoir que la gloire de Dieu, la sanctification et l'édification des fidèles dépendent du degré de solennité de la liturgie.

Une musique sacrée qui a comme plus haute visée théologique le décor et la splendeur des cérémonies, ainsi que cette nébuleuse « édification des fidèles », révèle une absence inquiétante de vraie spiritualité ; elle s'identifie aux fastes de répertoires « solennels » — de répertoires du passé évidemment — et par conséquent à l'*establishment* de l'Eglise. C'est une musique statique, une musique de représentation.

Les apports théologiques de la Constitution conciliaire à la musique sacrée.

Le fossé est grand, en vérité, entre une telle musique et celle qui serait *actio* et qui aurait à accomplir un *munus ministeriale* à l'intérieur de la liturgie.

Ce sont là deux expressions importantes de la Constitution sur la Liturgie de Vatican II. Elles sont la conséquence logique de la reconnaissance de la musique sacrée comme partie intégrante de la liturgie. Le *Motu Proprio* de 1903 n'a pas su tirer cette conclusion, puisqu'il était visible-

17. Voici quelques notes bibliographiques à ce sujet : LUTHER, dans le *Prooemium* à l'œuvre de Georg Rhaw : *Symphoniae iucundae*, Wittenberg 1538. — Karl BARTH : *Zur Frage der Kirchenmusik*, Bremer Kirchliche Monatshefte, IX, 1930. — Oskar SÖHNGEN : *Theologische Grundlagen der Kirchenmusik*, dans *Leiturgia, Handbuch des evangel. Gottesdienstes*, Bd. 4, Kassel, 1961. — Adolph BRUNNER : *Musik im Gottesdienst*, 2. Aufl., 1968, Zürich. — H. Kl. JUNGHEINRICH : *Geistliche Musik — messianisch und ein Aergernis*, dans *Musik und Altar*, 1969, n° 3. — Dieter SCHNEBEL : *Geistliche Musik heute*, dans *Musik und Kirche*, 3, 1967 ; ID. : *Musica sacra ohne Tabus*, dans *Melos*, Oktober 1968.

ment trop influencé par le cécilianisme, surtout par la sacralisation de certains répertoires historiques. Et le 19^e siècle interprète la notion de répertoire musical non seulement comme l'exécution *hic et nunc* d'œuvres musicales, mais également en tant que catalogue d'œuvres écrites et non exécutées. C'est donc tout le contraire d'une *actio liturgica* ! « Le concept inadéquat que d'aucuns possèdent au sujet de la musique sacrée comme étant " décorum " du culte et un moyen d'augmenter *splendorem et peculiarem magnificentiam Ecclesiae ritibus et caeremoniis* s'explique par le fait même que la " musica sacra " est conçue comme répertoire et non comme " actio " ¹⁸. »

A l'article 112 de la Constitution conciliaire sur la Liturgie on peut lire ce qui suit : « ... la musique sacrée sera d'autant plus sainte qu'elle sera en connexion plus étroite avec l'action liturgique. »

Voilà un critère révolutionnaire par rapport à celui du *Motu Proprio* de 1903 : « Une composition pour l'église est d'autant plus sacrée et liturgique qu'elle s'approche davantage dans sa marche, dans son inspiration et dans sa saveur, de la mélodie grégorienne » (MP II, 3).

La valeur d'une musique liturgique n'est plus mesurée, à présent, selon un critère purement musical et esthétique, mais selon un critère liturgique, le seul qui réponde aux besoins de la liturgie. Cela ne va pas sans conséquences à la fois stylistiques et théologiques :

- Il n'existe plus de style spécifique de la musique liturgique, il n'y a plus de « style sacré », de répertoire canonisé ¹⁹.
- La musique dans la liturgie n'est plus regardée comme un décor, comme une ornementation surajoutée, si solennelle soit-elle, mais comme une qualité intrinsèque, intériorisée, qui servira à donner à la prière une expression plus profonde et plus objective, à favoriser l'unanimité (la réconciliation, la paix,

18. H. HUCKE, *L'evoluzione del concetto di « musica sacra »*, voir note page 246.

19. Voir l'article 123 de la Constitution conciliaire sur la liturgie : « l'Eglise n'a jamais considéré aucun style artistique comme lui appartenant en propre. »

l'espérance...) et à rendre les rites sacrés plus festifs (cf. art. 112) ²⁰.

- Dans cette optique, les normes établies par le *Motu Proprio*, pour garantir une notion juste et vraie de musique sacrée, c'est-à-dire : sainteté, bonté des formes et universalité, sont à réinterpréter dans le sens où l'a fait Joseph Gelineau : « ... est *sainte* la musique qui devient signe effectif des mystères célébrés. C'est dans l'acte même de telle célébration donnée, et là seulement qu'on peut juger de la sainteté de la musique... La *bonté des formes* n'est autre désormais que l'aptitude pour la musique à remplir parfaitement le *munus* rituel et pastoral que lui attribue la liturgie. La fonction vraie doit justifier la forme bonne. De là doit naître une esthétique propre des formes musicales dans le culte chrétien. L'Eglise de Vatican II aurait-elle abandonné *l'universalité* comme note de son chant ? Bien au contraire : voulant permettre à tous les fidèles, quelle que soit leur condition ou leur culture, d'entrer activement dans le mystère du culte, elle se veut plus que jamais proche de chacun, c'est-à-dire pastorale et catholique ²¹. »

B. ASPECT ESTHÉTIQUE

Caractère relatif de la notion d'art.

La notion d'art restera toujours une notion plus ou moins équivoque et subjective. La qualité artistique réclamée pour toute musique sacrée par les héritiers modernes du cécilianisme ne correspond certainement pas à l'*arte dei suoni* revendiqué par le *Motu Proprio* de 1903. Pour Pie X, comme d'ailleurs aussi pour les fondateurs du cécilianisme, la notion d'art semble se confondre avec une technique, un bon métier, une routine artisanale. Leur idéal est la recherche de la « vraie et authentique » musique d'église et ils croient l'avoir trouvée dans des sonorités et dans une stylistique spécifiques : celle de la musique *a cappella* de la

20. Cf. également l'article 21 de la même Constitution.

21. Cf. Joseph GELINEAU, *Les applications du « munus » de la musique dans la liturgie*, dans *Ephem. Lit.*, vol. 81, 1967, p. 249 s.

Renaissance. *L'arte dei suoni* de la *musica piu moderna* s'exprime en des pastiches d'une qualité artistique discutable sinon franchement médiocre.

Evolution de l'art musical en général.

En prenant cette voie, on coupa la musique d'église de l'évolution de l'art musical en général (par le rejet de toute musique ne correspondant pas aux caractéristiques définies). D'autre part, la musique sacrée est devenue ainsi pure stylisation, conformité au style donné, ce qui veut dire concrètement : conformité de toute œuvre musicale sacrée au modèle palestinien du motet.

Voilà une leçon de l'histoire qui devrait empêcher toute initiative semblable en notre temps. Il est d'ailleurs impossible de créer une œuvre d'art nouvelle quand le compositeur est tenu à styliser musicalement, en des formes historiques (telles le motet), des textes officiels rédigés d'après des schémas préfabriqués et réglés par des rubriques rigides et mortes. Une nouvelle œuvre d'art (musicale) a besoin d'une nouvelle liturgie. Ce ne sera pas une liturgie de rubriques, mais une liturgie de la fête.

La musique d'église n'a pas une esthétique autonome.

Il faudra veiller par ailleurs à ce que l'esthétique d'une musique d'église ne soit pas identifiée à une esthétique musicale autonome :

- Est-ce qu'on tient suffisamment compte de l'auditeur ? Est-ce que le croyant qui participe à une célébration liturgique écoute ou veut écouter une œuvre d'art ? Y est-il sensible en général ? — Questions importantes, si l'on prend conscience du fait qu'il existe toute une gamme de types auditifs²².
- Le problème de la composition d'une œuvre d'art se laisse-t-il dissocier du problème de la reproduction artistique de cette même œuvre ? En d'autres termes : ce n'est que par son exécution artistique dans la célébration liturgique elle-même qu'une œuvre acquiert le caractère d'une œuvre d'art.

22. Cf. la typologie de l'auditeur présentée par Th. W. Adorno dans *Einleitung in die Musiksoziologie*, art. *Typen musikalischen Verhaltens* (collection r d e n° 292-293, ro ro ro Wissen), Rowohlt-Verlag, München.

— Est-ce qu'on tient suffisamment compte de la diversité des célébrations et des communautés²³ ?

Critères d'appréciation de la qualité artistique.

D'après quels critères apprécier la qualité artistique ? Helmut Hucke a consacré un chapitre de sa conférence « La situation de la musique sacrée »²⁴ à cette question importante. Sa conclusion : « En fait la musique liturgique n'est pas arrivée à se constituer une esthétique. On n'a que des propositions de critères partiels, divers, changeants et peu cohérents entre eux. Ce sont des témoignages intéressants surtout pour faire l'histoire du concept de musique. En somme, à l'affirmation que la musique sacrée doit s'en tenir à la qualité, on doit répondre que les critères nous manquent pour en juger. »

Limites de la notion d' « œuvre d'art ».

On s'interroge sur la notion d'œuvre d'art (*Künstlerischer Werkbegriff*), créée par le préromantisme allemand, idéalisée par les héritiers du cécilianisme et qui reste à la base de nombreuses revendications actuelles concernant la qualité artistique de la musique sacrée : cette notion est-elle encore viable, encore défendue et défendable aujourd'hui ?

Il semble que non : il y a des cultures (surtout asiatiques) qui ne la connaissent pas, des cultures qui « vivent à l'intérieur de la musique » (Pierre Boulez) ; — elle n'existe pas là où l'art est conçu comme « opérativité » et artisanat ; — elle n'est pas adaptable à certains répertoires (par exemple au chant grégorien qui est une création anonyme, ou à certaines musiques populaires) ; — l'avant-garde musicale et le *Free-jazz* ne la connaissent pas : Stokhausen parle de *Momente*, de *kontakte*, Luigi Nono d'*Exercices*, etc. ; — la société actuelle ne l'a pas communément admise : ainsi l'auditeur de divertissement et l'auditeur de consommation (d'après la typologie d'Adorno) ne tiennent pas compte de l'œuvre isolée, mais seulement du *background* sonore.

23. « Aucun musicien... n'est au service d'un répertoire, pas plus que de ses goûts ou idées personnelles, mais au service de l'assemblée, d'une assemblée qui, pour célébrer, a besoin de musique vivante, et qui en a besoin aujourd'hui » : F. HUCKE, dans le manuscrit inédit de sa conférence *La situation de la musique sacrée* tenue au congrès d'*Universa Laus* à Essen, août 1971.

24. *Ibidem*.

La citation suivante me paraît bien résumer ce point, de même d'ailleurs que tout le débat au sujet d'une musique sacrée comme catégorie esthétique :

« La conception romantique du chef-d'œuvre d'art qui serait beau en lui-même et rendrait gloire à Dieu par sa qualité intrinsèque a corrompu la nature des signes liturgiques en concentrant sur la soi-disant qualité artistique ce qui doit être dit de la qualité de la pleine communication dans la foi. L'œuvre musicale a supplanté l'acte de prière en chantant. C'est ici que le modèle opérationnel peut et doit en même temps nous sortir de l'impasse d'une esthétique d'agrément et nous préserver des aléas du pur « happening ». Ni musique pure, ni seule ferveur religieuse, mais relation symbolique dans la foi²⁵. »

C. ASPECT STYLISTIQUE

Le caractère relatif de la notion de musique sacrée apparaît en toute clarté, si on l'examine sous l'aspect stylistique et si l'on compare alors tout le changement de mentalité qui s'est effectué entre 1900 et 1970, — changement causé surtout par l'évolution interne de la théologie et de la musique.

La question de la distinction de style entre musique sacrée et profane.

Point de vue théologique.

Si une telle distinction n'est guère défendue aujourd'hui, le mérite en revient principalement à des théologiens modernes comme D. Bonhoeffer, Th. J.J. Altizer, P. van Buren, H. Cox, E. Schillebeeckx, J. B. Metz et d'autres qui ont essayé de réinterpréter la réflexion sur Dieu, l'Eglise et la religion à partir du profane, du monde, de la « cité séculière », etc. Ils nous ont amenés à penser que le phénomène de la

25. Joseph GELINEAU, *Va-t-on vers des formes nouvelles dans le chant et la musique liturgique ? Concilium* 52 (février 1970), p. 43.

sécularisation (en tant que nivellement total de la séparation entre sphères profane et sacrée) ne peut être considéré simplement comme une émancipation opportune du christianisme, mais doit plutôt passer pour une conséquence légitime de la foi chrétienne, à savoir : la suite logique et radicale de l'Incarnation du Verbe. « Grâce à sa venue dans la sphère du quotidien », écrit le musicologue suisse Kurt von Fischer, « toutes les contraintes sacrées imposées à Dieu éclatent, car Dieu s'est « profané » dans son Fils... Depuis le Christ tout art est fondamentalement profane, « du monde » (*welthaft*)²⁶.

Si toutefois une distinction, non une séparation, s'imposait entre art sacré et profane, elle ne saurait être qu'une distinction d'efficiencé ou d'usage, en ce sens que l'Évangile qualifie le monde d'une autre, d'une « nouvelle » façon. Par analogie, la liturgie revalorise d'une façon nouvelle ses « objets » profanes (donc aussi la musique et le chant), qui deviennent signes liturgiques, en leur donnant un sens que les fidèles — et seulement eux — comprennent : ils deviennent symboles de la foi.

Point de vue purement musical.

L'histoire de la musique est l'histoire de l'effacement progressif de l'antithèse : musique sacrée — musique profane. Cette évolution se laisse vérifier, selon le musicologue H. E. Eggebrecht²⁷ à l'aide :

- de l'histoire du matériel musical ; celui-ci, partant d'une argumentation mathématico-symbolique subit un processus d'humanisation continuelle qui l'achemine vers ce degré de simplicité ou de naturel, où une recreation spirituelle s'avère de nouveau possible ;
- de l'histoire de la théorie musicale ; celle-ci se présente comme un processus continu de démythologisation et de rationalisation ;
- de l'histoire de la technique de composition, c'est-à-dire de l'histoire de l'instrumentalisation croissante des for-

26. Kurt von FISCHER, dans *Moderne Literatur, Malerei und Musik* (Drei Entwürfe zu einer Begegnung zwischen Glaube und Kunst ; von Kurt Marti, Kurt Luethi und Kurt von Fischer), Flamberg-Verlag, Zürich-Stuttgart 1963, p. 387.

27. Cf. H. H. EGGBRECHT, dans *Schutz und Gottesdienst* 1969, Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft, Stuttgart, Heft 3, p. 29 s.

mes élaborées pour la polyphonie ; centrée d'abord sur la parole, elle l'élimine en tant que partenaire, pour devenir elle-même langage sonore, musique pure et autonome ;

- de l'histoire de la musique tout court : celle-ci, au niveau transcendantal, cosmologique et symbolique, n'a cessé de se « faire sacrée » moyennant la « parole » et ses diverses fonctions. En même temps, moyennant une modernisation constante, elle n'a cessé de prendre possession de cette mondanité sacralisée qu'elle avait congédiée, jusqu'au moment — atteint aujourd'hui — où la musique arrive au degré absolu où sacré et profane se confondent et où se résout l'antithèse dans l'unité.

Aujourd'hui, il n'y a plus donc que la musique simple, libre, devenue matériel sonore pur pour de nouvelles créations.

La question de l'identification de la musique sacrée avec des répertoires spécifiques.

Le chant grégorien.

Les arguments du cécilianisme qui ont abouti à la sacralisation du chant grégorien par le *Motu Proprio* de Pie X sont les suivants : le chant grégorien est immédiatement lié à la liturgie (donc liturgique) ; il est anonyme (donc supra-individuel, objectif, universel) ; il est monodique (donc communautaire) ; il est quasi sans rythme, désincarné (donc spirituel).

Personne aujourd'hui ne saurait plus défendre le chant grégorien avec des arguments pareils, car ils sont le fruit d'un traditionalisme rubrical, d'une esthétique et d'une anthropologie spiritualistes, qui passent à côté de l'aspect vital de la liturgie en tant que rassemblement de personnes concrètes et en tant que fête communautaire.

Palestrina.

Nous avons voulu montrer comment déjà bien avant la restauration romantique la musique ancienne dans son ensemble s'est confondue de plus en plus avec la musique d'église.

L'élévation de Palestrina au titre de représentant sym-

bolique de toute la musique vocale ancienne est perceptible dans les signes avant-coureurs suivants :

Heinrich Schütz vieillissant, songeant à ses propres funérailles, demande à son élève Christophe Bernhard de lui composer un motet funèbre à cinq voix écrit selon le style contrapuntique de Palestrina (*praenestinischer Contrapunctstyl*).

Le maître de chapelle viennois J. J. Fux (1660-1741), en publiant son célèbre *Gradus ad Parnassum*, évoque l'ombre déjà mythique de Pierluigi da Palestrina, qui, sous le nom d'Aloyse, doit introduire son adepte Joseph dans les secrets de l'écriture musicale.

Si, pour Schütz et Bernhard, le musicien italien est encore un idéal stylistique, l'accomplissement d'un certain style de contrepoint, un modèle d'écriture musicale que Fux à la suite essaye de systématiser dans son traité de contrepoint²⁸, pour l'historicisme musical du 19^e siècle, pour le cécilianisme et le *Motu Proprio* de 1903 surtout, Palestrina devient idéal sonore, « mythification » d'un certain son musical. Leur culte de Palestrina se base sur des supposés faux en général, ce qui à la fois en montre le caractère relatif et confirme la règle que tout mouvement idéologique a besoin de son dieu : il y a confusion de l'idéal stylistique avec l'idéal sonore. Ce dernier se base sur l'idéal patristique de la *gravitas et simplicitas*, devenu principal modèle esthétique de l'historicisme musical du 19^e siècle. Bien sûr, la tendance « Palestrina-idéal sonore » a des prédécesseurs historiques, par exemple Stefano Landi (1590-1655) qui fait de Palestrina le modèle de la musique d'église qu'il faut cultiver à Saint-Pierre de Rome : Palestrina, la sonorité ecclésiale par excellence²⁹. Antimo Liberati (1617-1692), profondément conservateur, suit la même tradition. Les compositions polychorales d'un Orazio Benevoli (1605-1672), ou celles d'un G. O. Pitoni (1657-1743) sont accueillies à l'église (concrètement : à Saint-Pierre de Rome) non comme produit d'un style d'écriture musicale, mais comme modèle sonore de la musique sacrée.

28. Moyennant des lois de composition, qui passent souvent à côté de l'écriture palestrinienne ; des travaux récents, dont ceux de Jepsen (note 31), ont prouvé cette thèse.

29. Cf. Stefano LANDI, *Missae ad 4-5 voces*, 1639 ; Antimo LIBERATI, *Ragguaglio...*, 1663 ; *Epitome della Musica*, 1666 ; *In riposta...*, 1685.

Toutefois il est très significatif que ce soit justement cette conception d'un Palestrina comme idéal sonore, et non celle d'un Palestrina comme idéal stylistique, qui ait été canonisée par la restauration musicale du 19^e siècle.

Cette conception se fonde certainement aussi sur l'image, née dans la prérromantique littéraire, de Palestrina « chanteur spirituel et séraphique ». Cette conception se fonde encore sur une exécution maladroite de la polyphonie ancienne, telle que l'illustra la pratique de A. Fr. J. Thibaut dans le *Heidelberger Singkreis* : des *tempi* extrêmement lents, savourant l'élément sonore, évocateurs d'un sacré grave et hiératique...

La biographie idéologisante de Palestrina éditée en 1828 par Guiseppe Baini présente le musicien italien comme « sauveur de la musique sacrée au Concile de Trente » : légende qui ne fut définitivement réfutée qu'en 1915 par Karl Weinmann³⁰.

Bien que la musique palestrinienne garde une certaine objectivité à cause de sa grande perfection formelle, elle est loin d'être immatérielle ou séraphique (la vie privée de Palestrina nous montre d'ailleurs un homme absolument pas spiritualiste, mais ambitieux et soucieux de gagner constamment davantage que ce qu'on lui offrait). Palestrina, d'autre part, n'a pas non plus sauvé la musique au Concile de Trente. Les compositeurs qui soutiennent les idées de réforme du Concile étaient Jacobus de Kerle, Vincenzo Ruffo, Giovanni Matteo Asola et Giovanni Animuccia. L'intelligibilité du texte si souvent évoquée au sujet de la polyphonie palestrinienne est un autre mythe. On ne la rencontre que dans la *Missa Papae Marcelli*, mais cette messe écrite à la mémoire du pape Marcel II († 1555) est sans aucun rapport avec le Concile. C'est seulement si on réussit à se débarrasser de tous ces faux présupposés qu'on arrivera à rejoindre l'essence de l'œuvre de Palestrina et à lui attribuer l'accomplissement du contrepoint vocal néerlandais mais nullement à voir en lui un réformateur, ni pour la musique sacrée ni pour la musique tout court³¹.

30. Karl WEINMANN, *Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik*, Leipzig 1919. Voir également : K. JEPPESEN, *Wann entstand die Marcellus-Messe?*, dans « Studien zur Musikgeschichte », Fs. G. Adler, Wien & Leipzig 1930 ; *idem*, *Marcellus-Probleme*, MM1 XVI/XVII, 1944/45.

31. Les différents travaux de Knud Jeppesen, notamment : *Der*

Le modèle « a cappella ».

Le *Motu Proprio* de 1903 a sanctionné le modèle d'une musique vocale non accompagnée ou *a cappella* (MP VI, 15). Or l'*a cappella* n'est un idéal esthétique qu'à partir du préromantisme littéraire allemand (défenseurs principaux : Wilhelm Heinse, Ludwig Tieck, E. Th. A. Hoffmann) ; il repose donc sur une tradition tout à fait récente et il serait faux de s'appuyer sur une longue tradition vénérable de musique vocale non instrumentale.

« Le propre de la musique sacrée est d'être vocale *a cappella* », voilà une exigence esthétique (et peut-être aussi théologique : seule une musique sacrée vocale, c'est-à-dire liée à la parole, saurait participer à l'annonce évangélique) établie par le 19^e siècle. Auparavant, *a cappella* revêt d'autres significations qui montrent la relativité de cette position extrême :

- *A cappella* : style ancien grave, ecclésiastique. Il s'agit alors d'une musique vocale, mais où les instruments peuvent accompagner *colla parte* les voix humaines. Comme l'écriture musicale en est en général celle du *contrapunctus gravis*, le style *a cappella* signifie par conséquent *stilus anticus*. Même un Palestrina semble avoir été interprété *colla parte*. Un dernier témoin de cette tradition est le théoricien Heinrich Christoph Koch au début du 19^e siècle³².

- *A cappella* : ensemble musical quelconque ; à partir de là, *a cappella* signifie de préférence un ensemble instrumental par opposition à *Kantorei* (ensemble vocal, chez Praetorius, 1619).

- *A cappella* : une prescription d'exécution ; la rentrée des tutti après une partie soliste (Giovanni Gabrieli).

L'histoire de la notion *a cappella* n'est donc pas identique à l'histoire de la notion du « chant sans instruments », cette dernière datant seulement du 19^e siècle. A ce moment aussi le modèle *a cappella* commence à se confondre avec le style *Palestrina*.

Palestrina-Stil und die Dissonanz, Leipzig, 1925 ; *Kontrapunkt*, Leipzig, 1956 (2^e édition) ; *J. J. Fux und die moderne Kontrapunktheorie*, Kongressbericht, Leipzig, 1925.

32. H. Ch. KOCH (1749-1816), *Musikalisches Lexikon*, 2 vol., 1802, 1817 ; *Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik*, Leipzig 1807.

L'orgue (les sonorités — le « sound » — de l'orgue).

Rien ne saurait mieux démontrer la relativité de la canonicisation d'un unique instrument comme instrument sacré par excellence que le petit excursus historique suivant.

L'orgue, à ses débuts, est un instrument profane, banni de l'église ; peu à peu, il perd sa profanité. Il entre à l'église alors que l'orgue portatif disparaît de l'usage ; il devient au contraire instrument stable et fixé sur place ; pour l'utiliser il faut se rendre à l'église ; l'orgue devient instrument d'église ; il devient de plus en plus l'unique instrument d'église ; ayant acquis cette importance, il commence à devenir mythe. Ce n'est plus l'orgue comme tel qui compte, c'est la sonorité de l'orgue, son ambiance « sacrée » et suggestive du sacré (le *Motu Proprio* de 1903 fixe ce stade d'évolution : *il suono dell'organo*, MP VI, 18.) Malheureusement, la Constitution conciliaire sur la liturgie et même l'Instruction de 1967 sur la musique liturgique conserve cette attitude à l'égard de l'orgue. Les chapitres qui lui sont consacrés sont les moins adaptés de ces documents). Le « renouveau de l'orgue » (*Orgelbewegung*) entamé au début de ce siècle sacralise un répertoire spécifique : la musique d'orgue baroque. Le répertoire de l'orgue romantique et le type d'orgue correspondant sont rejetés.

La thèse développée en 1926 par Willibald Gurlitt sur le « style sonore » de l'orgue (*Klangstil-these*) exige une interprétation fidèle au style déterminé de tel ou tel répertoire historique. La conséquence en est la construction souhaitée d'un « orgue universel », capable d'interpréter n'importe quel répertoire.

L'avant-garde musicale, après 1960, redécouvre l'orgue dans une optique toute différente : l'orgue et la sonorité de l'orgue subissent une désacralisation totale ; l'orgue devient un instrument parmi d'autres (G. Ligeti, *Volumina* ; M. Kagel, *Improvisation ajoutée* ; J. Allende-Blin, *Sonorités*, etc.).

Complétons cette petite esquisse historique par les remarques d'un musicologue. A la fin de sa plaquette *Die Orgelbewegung*, H. H. Eggebrecht exprime les revendications suivantes : pas de règlement du tout, ni tel ou tel orgue, ni l'orgue universel, ni l'orgue à tuyaux, ni de nouveaux slogans, mais tout simplement l'orgue et le monde contemporain ; rejet de la *Klangstil-these* et exigence d'une réinterprétation de la musique ancienne qui tienne compte des phénomènes sonores de la musique contemporaine.

« Si l'on définit l'essence de l'orgue par le principe de l'œuvre d'art (*Künstlerischer Werkbegriff*), par la dynamique des plans sonores (*Terrassendynamik*) et par sa prédisposition pour la polyphonie, et si par ailleurs l'art musical contemporain n'a que faire du principe de l'œuvre d'art, de la dynamique des plans sonores, de la polyphonie, alors — même si l'orgue résonne dans toute sa beauté spécifique — ce qu'un Paul Hindemith aurait dit devant l'orgue de Praetorius à l'université de Fribourg-en-Brisgau au sujet de l'orgue dans le monde contemporain garde toute son actualité : "Mort, malgré tous les efforts" (*Tot, trotz aller Mühen*)³³. »

D. ASPECT SOCIOLOGIQUE

Vue sous cet aspect, la musique sacrée court le risque d'être accaparée de façon plus ou moins exclusive par différents groupes sociologiques, par exemple par la chorale d'église. Limitons-nous à cet exemple.

La chorale d'église est fortement marquée par des tendances idéologiques qui se sont développées surtout au 19^e siècle. Les propagateurs principaux en sont H. G. Nägeli, Ad. Bernh. Marx, Fr. Liszt, K. Werner, G. Proske et Fr. X. Witt. Leurs slogans : la chorale, l'école de la nation ; la chorale, un sacerdoce culturel et artistique ; la chorale, école d'art de l'homme inculte.

Voici quelques questions et réflexions qui relativisent ces positions tendancieuses :

– Les chorales traditionnelles sont-elles préparées à affronter la réalité d'un monde contemporain, où le phénomène de chanter ensemble devient de plus en plus rare ou subit au moins toute une métamorphose (musique des jeunes, pop-music...) ?

– S'il est vrai que, il y a cinquante ou cent ans, la chorale de l'église d'un village pouvait décider des critères

33. H. H. EGGBRECHT, *Die Orgelbewegung*, Musikw. Verlags-Ges. Stuttgart. 1967, p. 33.

musicaux et artistiques des villageois, cela est-il toujours vrai aujourd'hui, où les mass-media (disque, radio, télévision...) transmettent des notions musicales autrement variées et différenciées jusqu'à la ferme la plus isolée ? La liturgie devra-t-elle et saura-t-elle former musicalement les fidèles ? En interprétant des œuvres d'art ou un certain répertoire du passé à l'intérieur d'une célébration liturgique, la chorale ne court-elle pas le danger de ramener la liturgie à un arrière-fond musical historicisant ?

– Comme il existe plusieurs types auditifs, n'est-ce pas utopique que de vouloir les brancher tous sur l'écoute attentive et unifiée d'un répertoire artistique de la chorale d'église (par exemple l'auditeur indifférent, a-musical, même antimusical) ?

– L'auditeur désirant écouter des œuvres d'art de musique sacrée dans une interprétation artistique, n'ira-t-il pas de préférence au concert écouter un ensemble professionnel au lieu d'aller à la messe solennelle de sa paroisse écouter un piètre ensemble d'amateurs ?

– Question essentielle : les chorales sont-elles encore nécessaires pour le bon fonctionnement d'une célébration liturgique ? Sont-elles un « instrument » idéal, l'unique instrument de la musique d'église, ou bien faut-il parler d'événements sonores dans la liturgie plutôt que de musique ? Le futur musicien d'église sera-t-il un technicien, un régisseur sonore plutôt qu'un artiste-interprète ?

L'Instruction sur la musique dans la liturgie de 1967, en défendant toujours la chorale, en la revalorisant même, voit son rôle principal dans la juste direction et animation du chant de l'assemblée, à laquelle elle n'est plus opposée mais intégrée. La chorale ne forme plus ce groupe isolé et autonome qui détruit la solidarité de la fête liturgique au lieu de la stimuler.

**« MUSIQUE SACRÉE »
ET « MUSIQUE DANS LA LITURGIE »**

En guise de conclusion

Nous pourrions résumer nos réflexions dans ces quelques phrases :

La notion de musique sacrée : un passé récent.
Une notion âgée d'à peine un siècle.
Une notion au caractère évolutif et relatif.
Une notion « qui ne nous conduit pas aux sources de la musique dans le culte chrétien »³⁴.

Avec la Constitution sur la liturgie de Vatican II, le contenu de cette notion est fortement ébranlé et fait place, en grande partie, à une autre vision du phénomène musical dans la liturgie. Le mot clef en ce contexte s'appelle *munus ministeriale*.

Avec l'Instruction de 1967 cette vision nouvelle s'approfondit davantage. Le résultat le plus marquant (en ce qui concerne notre propos) est la disparition du terme musique sacrée. Il est remplacé par une expression qui ouvre enfin la porte aux questions centrales du problème « Musique dans la Liturgie ». Désormais, toute musique intégrée au culte, par le fait même qu'elle peut y exercer une fonction rituelle, devient « sacrée ». Il n'y a plus de limites, de spécification, de sacralisation, sinon celles exigées par la fonctionnalité de tout art dans la liturgie.

L'expression « musique dans la liturgie » permet de poser la question fondamentale : « Que signifie employer la musique dans la liturgie³⁵ ? » La réponse globale donnée par le pape Paul VI, à savoir que « la fonctionnalité consiste à bien traduire ce que vise la liturgie : être un culte à Dieu et le langage de la communauté en prière³⁶ », cette réponse devra être spécifiée. On étudiera comment la musique peut y arriver, par exemple « comme expression de la fête, de la communion entre les hommes, de l'enthousiasme reli-

34. H. Hucke, dans la conférence citée ci-haut, note 23.

35. *Ibidem*.

36. Pape Paul VI, *Discours du 4 janvier 1967 aux artistes*.

gieux, de la profession de la foi chrétienne, ou bien de la demande et de l'interrogation, de la provocation, aussi et naturellement du réconfort et de la joie. La musique dans la liturgie doit avoir toute l'ampleur de la liturgie elle-même.

« Dans la musique liturgique ainsi conçue, la musique d'art trouve aussi sa place... » On évitera de recourir à la notion de *Gebrauchsmusik*, " musique pour servir à ", qui n'est pas dépourvue de sens, mais risque de caractériser une musique de second choix. Ainsi disposera-t-on d'un critère pour parler de la qualité. La qualité du chant d'une préface ne se mesurera plus selon les seules normes d'une esthétique purement musicale, mais d'après ce qu'est une préface³⁷ ».

On étudiera encore les conditions du fonctionnement proprement dit de tel ou tel acte musical à l'intérieur d'une célébration comme aussi les conditions qui permettent le bon déroulement et la réceptivité d'une célébration prise dans son ensemble. On éclaircira auparavant tous les pré-supposés nécessaires : pré-supposés strictement musicaux (analyse du phénomène musical, étude des formes musicales...), pré-supposés linguistiques et littéraires, enfin et surtout pré-supposés psycho-sociologiques (notamment les phénomènes de la perception et de la communication).

On veillera surtout à créer des communautés liturgiques vivantes et unifiées qui, elles seules, sauront éviter l'ambiguïté et la non-intelligibilité des signes liturgiques, par exemple du langage musical, et approfondiront ainsi au profit de tous les participants la communication et la solidarité humaines, la réconciliation et la paix chrétiennes.

L'expression « Musique dans la Liturgie » : une expression toute récente, à peine née.

Une « notion » certainement de caractère évolutif, mais qui nous conduira « aux sources de la musique dans le culte chrétien », aux questions concrètes et essentielles : quelle musique, pour quel peuple, avec quels musiciens ?

La notion de « musique dans la liturgie » : un avenir passionnant.

NICOLAS SCHALZ.

37. H. Huckle, voir notes 23 et 34.