

La Maison-Dieu, 199, 1994/3, 37-51

Albert GERHARDS

UN CHANT DIT PLUS QUE DES PAROLES

DIMENSIONS THÉOLOGIQUES DU CHANT LITURGIQUE

« L'amour du Seigneur, sans fin je le chante ;
ta fidélité, je l'annonce d'âge en âge. » (Ps 88, 2)

DES réflexions sur les dimensions du chant liturgique ne peuvent se faire qu'à partir de données anthropologiques ; la tradition biblique et ecclésiale se sert en effet d'un concept de chant (et de musique) évidemment général comme métaphore pour des énoncés théologiques. Pour traiter du thème d'aujourd'hui, il faut considérer la rupture possible des socialisations et cultures (au moins de celles appartenant à la civilisation occidentale).

Introduction : données anthropologiques

Les énoncés bibliques et la pratique ecclésiale n'ont plus aujourd'hui les conditions d'un soutien par une culture générale du chant et de la musique comme dans les temps passés.

Une culture n'a pu cependant exister sans chant, du moins

selon l'histoire des cultures — et peut-être ne peut-elle exister sans chant. À vrai dire, les expériences manquent quant à l'influence à long terme de la pratique d'une « musique de conserve » criante et ininterrompue comme culture de masse sur les habitudes du chant. À travers l'habitude d'une qualité digitale du son dans les conditions de studio, l'effet d'une professionnalisation des habitudes auditives pourrait s'établir ; il en résulterait que le chant « dilettante » tomberait de plus en plus en discrédit. Mais l'inverse est aussi pensable.

La valeur de la musique vocale et instrumentale est certainement plus grande que par le passé. Les formidables succès de la vente des disques compacts en témoignent. Pour tous les registres, il existe des CD correspondants. On peut à vrai dire douter qu'une culture du chant puisse se maintenir ou même être créée par ce biais. Dans l'écoute purement passive, il manque encore l'aspect à préciser de la globalité, qui ne peut être restitué à travers l'intensité sonore physiquement immédiate, haussée à la limite de la douleur.

Dans ses leçons sur la sociologie de la musique, intitulées *Types du comportement musical*, Theodor W. Adorno a différencié en détail les types de l'expert, du bon auditeur, du consommateur de formation, de l'auditeur émotionnel, de l'auditeur de ressentiment, de l'expert de jazz, du fan de jazz, de l'auditeur de divertissement, de l'indifférent sur le plan musical, du non-musical et de l'antimusical (Adorno 12-30). Le groupe de loin le plus important est celui des auditeurs de divertissement. Le comportement du consommateur a certainement encore évolué dans les trois dernières décennies. Dans les derniers temps, le type du consommateur se confond fortement avec celui de l'auditeur émotionnel, ce que l'on perçoit à travers la croissance des « musiques de méditation », la musique allant jusqu'à se transformer en drogue. Dans les milieux ecclésiaux, la position face à ce phénomène va de la naïveté à l'indifférence. Comme caractéristiques d'un tel comportement, on peut nommer la fonctionnalisation de la musique comme bruit de fond face à l'horreur du vide et comme stimulant de la production d'ambiances. Dans son livre, *Happy New Ears*, le musicien Hans Zender écrit :

Pour rendre l'« événement » expérimentable, le plus important apparaît d'abord de proposer l'expérience d'un silence concentré à l'homme moyen actuel, stressé, tourmenté de vacarme et unilatéralement rationnel.

Ni « l'orgue devenu façade sacrée », ni le « *kitsch* spirituel », récemment apparu sous le nom de « musique de méditation », ne peuvent y remédier.

L'unique cure pouvant venir en aide serait encore la réduction de toutes les activités « artistiques » à un degré avoisinant zéro. Nous devons être rendus conscients de notre pauvreté et de notre mutisme — non par la réflexion, mais par une expérience immédiate. Alors, seulement, on pourrait commencer à construire prudemment, à partir du silence ainsi apparu, une structure de signes acoustiques. Cela ne peut commencer qu'avec la redécouverte de la parole sonore : l'action du cri, de la parole, du murmure, du chant, etc. Les frontières de la parole et du son devraient ainsi apparaître clairement, et la relation du sens et de la manifestation sonore comme un processus jamais clos. De nouvelles formes de la musicalisation de la parole pourraient à nouveau donner à la parole la chance d'agir jusque dans l'inconscient, au lieu de n'être façonnée que par un mode intellectuel. [Zender 98 ss.]

Il s'agit ici d'un plaidoyer contre le comportement de consommation dominant, plaidoyer qui consiste à s'encourager à oser. Cela vaut de la même manière pour l'écoute active et pour l'engagement de soi dans de nouvelles expériences. On peut ainsi escompter que des hommes, qui sont prêts à cela, découvrent en eux des possibilités et capacités jusque-là inconnues et atteignent une nouvelle conscience de soi. Dans cette mesure, une telle expérimentation est un pas vers le « devenir-sujet ». Il faut toutefois remarquer que les attentes face au culte sont opposées chez des êtres différents. Pour les uns, le devoir primordial consiste en la répétition du connu en vue d'être confortés et apaisés ; pour les autres, le devoir principal consiste plutôt dans l'insécurité et le changement. La première position aboutit facilement au danger d'intégrer le culte dans cette culture de consommation et de loisirs. La deuxième position tend à une fonctionnalisation idéologique du culte comme instrument de provocation et de

propagande. La solution ne peut se trouver que dans le maintien de la tension, dans l'esprit de l'enseignement contrasté de Romano Guardini (cf. Gerhards, Guardini).

D'après la situation néo-testamentaire, l'accent du culte chrétien est certainement mis d'abord sur la confrontation nouvelle avec l'exigence de la parole de Dieu. Mais en même temps est affirmé et fêté le fait que le salut de Dieu est déjà offert en Jésus Christ. Le chant doit aussi tenir compte de cette double fonction contradictoire comme dimension fondamentale de l'agir culturel. (Cf. pour cela Bretschneider/Gerhards.)

La problématique théologique

Dans un essai de définition théologique du chant dans le culte, il convient tout d'abord d'établir quelques délimitations.

Comme pour le culte dans son ensemble, il ne peut s'agir d'une séparation entre un « monde intérieur sain » et « un monde extérieur mauvais », qui constituerait un barrage sous mode musical. De telles représentations surgissent dans les discussions sur ce qu'on appelle le « nouveau chant spirituel » dans l'espace germanophone (voir Jaschinski). Les documents ecclésiaux affirment à juste titre que toute culture de chant est par principe inhérente au culte. L'« inculturation » devrait en fait n'être pas seulement comprise au plan géographique et ethnique, mais aussi au plan temporel et des relations entre groupes. Les critères de conformité ou de non-conformité sont donc moins à établir du côté des chants que du côté de ceux qui chantent eux-mêmes (bien qu'il faille évidemment appliquer ici des critères de qualité, fonctionnalité, etc.). Il ne peut donc exister un répertoire prescrit de chants sacrés, comme l'a tenté le « Cécilianisme ». De l'autre côté, il y a le danger d'instituer la musique et le chant comme moyens de propagande. C'est le cas lorsque le chant d'un groupe spécifique est établi contre d'autres et ainsi fonctionnalisé. La théologie doit adopter ici une position critique.

Orientée de manière positive, une problématique théologique doit être ouverte pour chercher les traces des questions, désirs, rêves des hommes d'aujourd'hui. Elle doit être capa-

ble de reconnaître et d'approuver des tentatives d'articulation, même imparfaites. La chanson enfantine doit être regardée avec la même attention que le chant artistique. Il en va de l'exercice du chant dans l'agir cultuel comme d'une sorte de catéchuménat du chant. Une (nouvelle) rencontre est aussi possible, libre de toute contrainte, avec des traditions du chant liturgique, vers une croissance dans la forme d'une identité ecclésiale (diachroniquement et synchroniquement).

Le but d'une telle problématique est, d'une part, la médiation de l'expérience portant à une subjectivité. Celui qui chante s'expérimente comme sujet, ne reste pas un simple objet, ce qui n'est pas curieux dans le culte : il est destinataire d'instructions. D'autre part, se produit, à travers le chant, l'exercice d'une existence dialoguée. Chanter dans le culte est un agir communautaire qui ne réussit que par la perception d'autrui : ceux qui chantent ensemble et les destinataires du chant.

Développement : chanter dans le culte

La dimension spatiale

L'essence de l'homme est spatiale, déterminée, délimitée. Comme être fini, l'homme expérimente son identité par la différence, la limitation. L'intérieur est le « soi » : nous n'avons pas des corps, nous sommes des corps. Ce corps est médium des « manifestations », qu'elles soient verbales ou non. Toutes les manifestations de l'homme sont conditionnées spatialement : acoustiques (les sons comme vibrations), tactiles (les contacts), olfactives (les « senteurs » de l'odorat) et visuelles (mimiques, gestuelles).

Lorsque l'intérieur est éprouvé comme soi, l'extérieur se montre comme l'autre. Auprès de l'autre, je fais l'expérience de mes limites, mais j'expérimente aussi la victoire de la limitation par le passage de la limite, la communication. Je perçois l'espace qui m'entoure comme espace vital, pour moi et les hommes que je rencontre en lui. L'espace vital est l'espace ordonné, un microcosme résultant d'une forme créatrice. L'espace vital est l'espace dans lequel je me déplace,

que je parcours. Entre hommes, l'espace est perçu comme le lieu où nous allons les uns vers les autres, mais aussi celui où nous pouvons nous éloigner les uns des autres. C'est l'espace qu'il faut toujours à nouveau définir : non pas une fixité existant indépendamment de nous, mais l'espace de notre pèlerinage terrestre. L'espace et le temps forment les coordonnées de cet espace vital, le nôtre.

L'espace comme espace intérieur et relationnel est expérimenté par des sons. La respiration, la parole, le chant ou le cri permettent une expérience plus intense de la corporéité personnelle (physiquement : la génération de sons par des ondes sonores). Le sujet expérimente en même temps l'espace environnant par l'acoustique spatiale. Il constitue l'espace pour lui-même par un « tâter » acoustique. Les petits enfants font cela spontanément, par expérience, dans des espaces supra-acoustiques.

Mais l'espace vital n'est pas un espace dépeuplé. L'espace vital est espace communautaire, espace du rassemblement. D'après une compréhension chrétienne, la rencontre est constitutive pour la structure de vie chrétienne. L'Église est par essence rassemblement (voir Mt 18, 20). Dans cette classification de l'Église comme qualité spatiale, il faut toutefois énoncer deux lieux de tensions dont il n'est pas facile de venir à bout : la tension individu/communauté et la tension ce monde/l'autre monde (profane/sacré). Ces tensions peuvent aboutir à un équilibre instable fécond dans le culte, tout particulièrement dans sa dimension musicale (voir Gerhards, *Préliminaires*).

La dimension temporelle

D'après Martin Heidegger, l'espace est ami de l'homme, à la différence du temps, qui signifie la caducité de toute vie terrestre. L'homme vit sans abri dans le temps ; seul l'espace (limité) lui donne consistance. À travers la « spatialisation » du temps s'effectue la domiciliation — du moins pour un temps. Dans toutes les cultures, le chant est une manière privilégiée de la formalisation du temps à travers la langue et la mélodie, le mètre et le rythme.

Une « contre-domination face au temps » est en fait seulement possible lorsque la « spatialisation du temps » conduit à l'expérience d'un autre temps, désintéressé, sans échéanciers ni nécessités. Cela ne peut aller que dans des relations. En ménageant des célébrations, les calendriers juif et chrétien veulent aussi, à leur manière, offrir de tels « espaces », dans lesquels le sujet expérimente que l'aujourd'hui n'est pas seulement le produit d'un sujet isolé, mais celui de la relation aux autres à bien des égards : l'aujourd'hui comme le temps des autres devant nous, avec nous et après nous (la « *communio Sanctorum* »), tout comme — avant tout — le temps de Dieu. C'est seulement ainsi que le temps présent est à expérimenter comme temps comblé, dans lequel la caducité est, du moins pour un temps, dépouillée de toute force par l'irruption de l'éternel (voir Wohlmuth).

Le poète baroque Andreas Gryphius (1616-1664) a exprimé sa contemplation du temps dans ce célèbre quatrain :

Les années qui m'ont pris le temps ne sont pas miennes ;
 Les années qui viendraient encore ne sont pas miennes ;
 L'instant est mien, et je lui prête attention,
 Il est ainsi mien, lui qui a fait l'année et l'éternité.

Dans le chant comme expérience spatio-temporelle du présent se produit en même temps le triomphe sur la temporalité, au sens de caducité. Dans la perception de l'instant (« je lui prête attention... »), passé et avenir s'unissent, le temps se concentre, la représentation survient.

Représentation

À l'intersection des coordonnées de l'espace et du temps se tient la fête. Les caractéristiques de la fête face au quotidien sont la mise en scène — à la différence de la contingence du quotidien — la profusion — à la différence du manque du quotidien — et la raison — à la différence de la routine du quotidien. Tous ces éléments appartiennent aux caractéristiques essentielles de l'agir culturel, où il faudrait encore différencier la fête de la cérémonie. La représentation se produit

dans chaque cérémonie, mais toute cérémonie n'est pas une fête. La différence se situe avant tout dans la « profusion ». En tout cas, il s'agit d'un faire commun désintéressé. Le chant dans le culte est une forme d'expression exceptionnelle du caractère festif, si tant est que la stylisation (la « mise en scène »), les dépenses non fonctionnelles (la « profusion ») et l'identification affective (la « raison ») réussissent de la même manière.

Le mode de la représentation à travers le chant peut se décrire du point de vue de la *forme* et du *contenu*.

Forme

Dans le chant se produit la communication dans un sens global. On peut établir cela par les catégories du mouvement, de la perception et du jeu (voir Felbecker) :

a) Mouvement : comme « action », le chant appartient à la dimension du mouvement. Ceux qui chantent s'extériorisent, sortent d'une attitude purement passive, réceptive. Il s'agit (selon une expression de O. F. Bollnow) du mouvement dans « l'espace du corps personnel ». Ceux qui chantent manifestent leur présence par leur agir. Le mouvement est essentiellement rythme : rythme de la respiration, du langage (langage de la parole et langage du ton) et du mètre.

b) Perception : comme il s'agit dans le chant d'une articulation acoustique, l'audition s'y joint naturellement : l'audition de sa propre voix et de celle des autres. Ce n'est qu'ainsi que peut advenir une harmonie, une expérience de communauté dans le chant. En second lieu, se joint la perception par le regard. Celui qui regarde les autres comme chantant avec lui s'éprouve comme partie d'une communauté. Ainsi s'effectue la représentation. Cela s'expérimente de manière particulière dans les relations influencées par la psychologie de masse, comme dans les stades à l'occasion de grandes manifestations. Les dangers qui y sont liés — notamment la dépersonnalisation et l'idéologisation — ne doivent en tout cas pas être ignorés.

c) Jeu : dans le chant se réalise l'*homo ludens*. Le chant

appartient en effet à toutes les liturgies des chrétiens de l'Est et de l'Ouest, mais ce n'est qu'à l'Ouest qu'il est apparu accessoire. Le développement de la messe basse et l'usage correspondant de l'expression *missa recitata* (en allemand : lire la messe ; en italien : dire la *missa*) expliquent que la liturgie — en particulier la messe — ait été fonctionnalisée et ainsi dépouillée de son sens propre : le désintéressement comme expression d'un événement gratuit. Mais c'est justement là l'essence du chant. Chanter dans le culte, c'est « jouer devant Dieu ».

Contenu

Dans le chant, les actes fondamentaux du langage liturgique s'expriment avec leurs multiples différenciations. Il s'agit, pour l'essentiel, des trois exécutions de l'anaclyse, de l'anamnèse et de l'épiclese.

a) Adresse (anaclyse) : en arrivant devant Dieu, les orants deviennent conscients d'eux-mêmes. Cela se produit au début du culte à travers un appel à Dieu, dans lequel la relation Toi-moi ou Toi-nous se constitue. Dans la prière des heures, c'est le cri « *Deus, in adiutorium meum intende* », dans le chant d'Introït de la messe, c'est l'approche à travers le chant des psaumes qui mène à l'expression de manière plutôt non verbale. La musique et le mouvement vont ici inséparablement de pair, formant une seule action d'expression. Mais la fonction de l'adresse est aussi représentée par le chant d'ouverture ou l'hymne du début de la prière des heures ou de la messe (*Gloria*), tant que Dieu y est nommé par la louange.

b) Commémoration (anamnèse) : les chants racontent les actes de salut de Dieu dans l'histoire d'Israël et de l'Église. Les chants furent aussi de tous temps porteurs de la commémoration ; ils étaient et ils sont la composante de la mémoire spirituelle et, par là, le garant de l'identité de la communauté. Les contenus portés par le chant au langage sont représentés et aussitôt assimilés.

c) Invocation (épiclese) : dans le chant, le désir de Dieu peut trouver une expression intense, ainsi dans les antiennes du temps de l'Avent qui déploient musicalement le « *veni !* ». Il s'agit de demander à Dieu qu'il veuille continuer à offrir

le salut qu'il a prodigué durablement dans l'Histoire. Il s'agit enfin de la dimension eschatologique. Cette dernière peut trouver dans le chant une grande expressivité, non seulement dans la demande, mais aussi dans la plainte.

Le propre du chant comme représentation doit aussi être considéré dans le contexte de l'ensemble de l'événement cultuel.

Joseph Andreas Jungmann a fait, en son temps, porter l'attention sur un « schéma de forme liturgique » à trois parties, qui peut s'appliquer à bien des exécutions de la *Liturgia verbi*. Le chant constitue le « centre » du triple degré cultuel : lecture-chant-prière. Il interiorise la parole entendue et prépare à la réponse. Dans le chant se produit la transformation. Il a une « fonction charnière ». Ce double caractère s'exprime par exemple dans le chant du graduel, c'est-à-dire du psaume responsorial. Comme événement, le chant n'est pas seulement un texte, mais il revêt aussi une fonction doxologique. La doxologie constitue ainsi le centre du culte (cf. Harnoncourt dans Häussling 86-117 ; Bretschneider/Gerhards/Jaschinski dans Schützeichel 49-89).

Excursus : *Les psaumes comme chants paradigmatiques*

Il faudrait dire ici quelque chose des psaumes, qui constituent — pour ce qui est textuel — le noyau du chant dans la liturgie occidentale classique. Cela se fonde ainsi :

Dans le judaïsme du temps de Jésus, le livre des psaumes était visiblement le texte fondamental de la piété personnelle, méditative et des espérances messianiques (...). C'était avant tout le « livre de vie » de ces groupes appelés dans les psaumes « les pauvres », « les doux » et « les justes ». Ils trouvaient dans les psaumes édification, consolation, espérance et sagesse... Cette vaste connaissance du livre des psaumes explique comment le psautier était justement, d'après les indications des citations dans le NT, le livre préféré du christianisme naissant. Un bon tiers des citations vétérotestamentaires du NT viennent du psautier. Les chrétiens n'étaient aussi familiers avec aucune autre partie de leur Premier Testament — tant les destinataires que les auteurs des écrits néotestamentaires. [Hossfeld/Zenger 8.]

En effet, toutes les expériences et dispositions humaines imaginables sont traduites dans les psaumes. Il reste encore aujourd'hui le « livret » pour la prière et le chant chrétiens et la norme pour la poésie liturgique.

Le chant comme mode d'autoréalisation de l'Église

Notre essai de considérer le chant dans le culte depuis sa dimension théologique conduit finalement à la dimension ecclésiologique. Par le chant s'édifie l'Église. La communauté qui chante est Église d'une manière toute particulière. Quelque chose de cela transparait précédemment dans la représentation de l'expérience spatio-temporelle de surélévation du quotidien à travers la fête. Dans le chant comme composante essentielle de la cérémonie liturgique, les dimensions communicatives du culte sont présentes sous forme concentrée. L'homme singulier s'éprouve comme partie d'une communauté, et en même temps s'articule à elle. Par là se constitue l'assemblée liturgique comme sujet — non dans le sens d'une suprapersonne, mais comme communauté dialogale d'individus. Pour cela, la capacité de s'écouter les uns les autres et d'agir ensemble est nécessaire. Cela présuppose, avant et au cours de la liturgie, une sensibilisation, « une formation liturgique » comme accès au devenir-sujet.

Comme partie du « code acoustique » de la communication liturgique, le chant présuppose et entraîne en même temps la capacité de l'écoute. La foi venant de l'écoute (*fides ex auditu*), nous devons toujours chanter et dire cela car : « *Visus, tactus, gustus in te fallitur, sed auditu solo tuto creditur* — Les yeux, la bouche et les mains se fondent en toi, mais la nouvelle de la parole se révèle à moi » (Thomas d'Aquin, *Adoro te devote* : *Gotteslob* 546 ; voir Kohlhaas 12). Le chant comme réponse à la parole de Dieu, qui a toujours parlé en premier, est une réalisation de la relation à Dieu. C'est une manière privilégiée de parler de Dieu et à Dieu. Celui qui chante est conscient qu'il ne pourra jamais saisir le secret de Dieu de manière adéquate par la parole ; c'est pourquoi il chante. Le *Jubilus* de l'antienne d'alléluia grégorienne n'est finalement pas autre chose qu'une déclaration de théologie apopha-

tique, c'est-à-dire « négative » : Dieu est ineffable, et pourtant, nous ne pouvons nous taire ; alors nous devons chanter.

Ce chant dans le culte participe à l'essence du culte chrétien, pour être célébration du mystère de la Pâque du Christ crucifié et ressuscité. Ainsi se produit — même lorsque cela n'est pas éprouvé de manière immédiate — la transformation, le salut et la sanctification de ceux qui chantent et de leur monde. L'un des chants chrétiens les plus éminents, le *Sanctus* de la messe, exprime cela : « Le ciel et la terre sont remplis de la gloire de Dieu. »

Résumé en forme de thèses

1. Le chant (dans les sociétés occidentales) s'oppose à la tendance à l'individualisme et au consumérisme ; il est par conséquent indispensable.

2. Le chant est le médium naturel du « devenir-sujet » et, conjointement, il est fondateur de communauté.

3. Dans le chant se produit la représentation spatio-temporelle et la victoire sur l'écoulement du temps à travers la célébration et la fête.

4. Chanter dans le culte, c'est jouer devant Dieu et donc, par le fait même, glorifier Dieu.

5. Dans le chant, ceux qui chantent s'assimilent la parole de Dieu, se préparent à et sont rendus capables de répondre (dans la confession et dans la vie).

6. La communauté qui chante réalise l'Église de Jésus Christ comme « *sacramentum mundi* ».

Albert GERHARDS

Indications bibliographiques

Theodor W. ADORNO, *Einleitung in die Musiksoziologie, Zwölf theoretische Vorlesungen*, Frankfurt, 1968 (« Rowohlts deutsche Enzyklopädie » 292/293). Introduction à la sociologie de la musique. Douze leçons théoriques.

Hansjakob BECKER - Bernd Jochen HILBERATH - Ulrich WILLERS (Hg.), *Gottesdienst - Kirche - Gesellschaft. Interdisziplinäre und ökumenische Standortbestimmungen nach 25 Jahren Liturgiereform*, St. Ottilien, 1991 (« Pietas Liturgica »). Culte - Église - Société. État des lieux interdisciplinaire et œcuménique après vingt-cinq ans de réforme liturgique.

Wolfgang BRETSCHEIDER - Albert GERHARDS, « Neue Musik und erneuerte Liturgie, Einladung zu einer Wiederbegegnung » : MS 112 (1992) 445-452. Nouvelle musique et liturgie rénovée. Invitation à une nouvelle rencontre.

Sabine FELBECKER, *Procedamus in pace, Studien zur Prozession als liturgischer Ausdruckshandlung*, Diss. Bochum, 1993. Études sur la procession comme expression liturgique.

Albert GERHARDS, « Vorbedingungen, Dimensionen und Ausdrucksgestalten der Bewegung in der Liturgie » : Wolfgang MEURER (Hg.), *Volk Gottes auf dem Weg. Bewegungselemente im Gottesdienst*, Mainz, 1989, 11-24. Préliminaires, dimensions et formes d'expression du mouvement dans la liturgie. MEURER, Peuple de Dieu en chemin. Éléments de mouvement dans le culte.

Albert GERHARDS, « Höhepunkt auf dem Tiefpunkt ? Überlegungen zur musikalischen Gestalt des Eucharistischen Hochgebets » : Erich RENHART - Andreas SCHNIDER (Hg.), *Sursum Corda. Variationen zu einem liturgischen Motiv*, FS Philip Harnoncourt, Graz, 1991, 167-177. Point culminant ou point le plus bas ? Réflexions sur la forme musicale de la prière eucharistique. / Renhart..., *Sursum corda. Variations sur un motif liturgique*.

Albert GERHARDS, « Der Klangleib vom Gottes Wort. Zur Lautgestalt des Bibelwortes im Gottesdienst » : Gd 26 (1992) 169-171. Le corps sonore de la parole de Dieu. Sur la forme sonore de la parole biblique dans le culte.

Albert GERHARDS, « Romano Guardini als Prophet des Liturgischen. Die Frage nach der Liturgiefähigkeit des heutigen Menschen neu gestellt » : Guardini-Stiftung (Hg.), *Guardini weiterdenken*, Berlin, 1993, 140-153. Romano Guardini comme prophète du liturgique. La question de la capacité liturgique de l'homme d'aujourd'hui à nouveau posée.

Angelus A. HÄUSSLING (Hg.), *Vom Sinn der Liturgie. Gedächtnis unserer Erlösung und Lobpreis Gottes*, Düsseldorf, 1991 (« Schriften der Katholischen Akademie in Bayern », 140). Du sens de la liturgie. Mémorial de notre rédemption et glorification de Dieu.

Frank-Lothar HOSSFELD - Erich ZENGER, *Die Psalmen I. Psalm 1-50*, Würzburg, 1993 (Die neue Echter Bibel). Les Psaumes I. Psaumes 1-50.

Eckhard JASCHINSKI, *Musica sacra oder Musik im Gottesdienst ? Die Entstehung der Aussagen über Kirchenmusik in der Liturgiekonstitution « Sacrosanctum Concilium » (1963) und bis zur Instruktion « Musicam sacram » (1967)*, Regensburg, 1990 (« Studien zur Pastoralliturgie », 8). Musique sacrée ou musique dans le culte ? La genèse des énoncés sur la musique d'Église, de la Constitution liturgique « *Sacrosanctum Concilium* » (1963) à l'instruction « *Musicam sacram* » (1967).

Emmanuela KOHLHAAS, o.s.b., *Es singe das Leben*, Münsterschwarzach, 1988 (« Münsterschwarzacher Kleinschriften », 47). Que chante la vie !

Franz KOHLSCHEIN, « "Singe und schreite aus". Zum Verhältnis von Liturgie und Gesang » : Gd 27 (1993) 97-99. « Chantez et marchez. » De la relation de la liturgie et du chant.

Winfried KURZSCHENKEL, *Die theologische Bestimmung der Musik. Neuere Beiträge zur Deutung und Wertung des Musi-*

zierens im christlichen Leben, Trier, 1971. La définition théologique de la musique. Contributions récentes pour l'interprétation et l'évaluation de la musique dans la vie chrétienne.

Gerhard M. MARTIN, *Fest und Alltag. Bausteine zu einer Theorie des Festes*, Stuttgart u.a., 1973 (Urban TB 604). Fête et quotidien. Éléments pour une théorie de la fête.

Rudolf PACIK, « Entwicklungen und Tendenzen in der Kirchenmusik » : Theodor Maas-Ewerd (Hg.), *Lebt unser Gottesdienst ? Die bleibende Aufgabe der Liturgiereform*, Freiburg, 1988, 265-300. Développements et tendances dans la musique d'Église : Maas-Ewerd, Notre culte vit-il ? Les tâches de la réforme liturgique qui restent à accomplir.

Harald SCHÜTZEICHEL (Hg.), *Die Messe. Ein kirchenmusikalisches Handbuch*, Düsseldorf, 1991. La messe. Un manuel de musique d'Église.

Josef WOHLMUTH, *Jesu Weg - unser Weg. Kleine mystagogische Christologie*, Würzburg, 1992. Chemin de Jésus, Notre chemin. Petite christologie mystagogique.

Hans ZENDER, *Happy New Ears. Das Abenteuer, Musik zu hören*, Freiburg, 1991 (« Herder Spektrum », 4049). Bonnes nouvelles oreilles. L'aventure : écouter de la musique.