

LE PROBLÈME DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE

NOTRE musique religieuse est en crise. Selon une conception largement répandue, ce sont le deuxième Concile du Vatican et la réforme liturgique qui l'ont précipitée dans cet état de crise et qui ont mis en péril jusqu'à son existence. La réforme liturgique aurait provoqué une liquidation sans précédent de la culture musicale, une attitude iconoclaste dans le domaine de la musique. On détruirait l'ordre liturgique ancien sans prendre garde au fait que les grandes œuvres de musique religieuse du passé sont irremplaçables, qu'il n'est absolument pas possible de faire sortir de terre, pour la liturgie nouvelle, un répertoire musical digne de la grande tradition de notre musique religieuse. Mais on ne se soucierait plus de qualité musicale. Des chants du genre le plus primitif remplaceraient les chefs-d'œuvre de musique religieuse du passé, le jazz et le folk song la *Musica sacra*.

Quiconque examine la situation d'un peu plus près s'aperçoit de l'injustice d'une telle argumentation. Les nouvelles ordonnances liturgiques ne présupposent absolument pas l'utilisation exclusive d'une musique nouvelle ni la renonciation aux grandes œuvres du passé. Ce n'est pas la musique religieuse du passé mais le mode et la manière de son utilisation qui sont mis en question par la réforme liturgique.

Par ailleurs, il est faux que la réforme liturgique soit tombée comme une gelée sur une culture musicale florissante. On ne pourrait tout au plus parler de culture musicale florissante que dans un petit nombre d'églises et de pays ; la réalité était très éloignée de l'idéal qu'on proclamait. Même en Europe occidentale, la majorité des paroisses n'avaient jamais de grand-messe complètement chantée, de

toute l'année. Les *chants entre les lectures* du propre de la messe grégorien, par exemple, dont le maintien est dit-on menacé par la réforme liturgique, n'ont même pas été chantés par la chorale de la Sixtine, lors de la grand-messe solennelle pour l'ouverture du Concile, mais seulement récités.

A la suite du quatrième congrès international de musique religieuse *Universa laus*, à Essen en 1971, un rapporteur a interprété les résultats, qui avaient été présentés à ce congrès, d'une enquête sur la situation de la musique religieuse en Allemagne comme une preuve de l'état de désolation dans lequel la musique religieuse catholique aurait été plongée par la réforme liturgique. 23,2 % des paroisses ont indiqué que la chorale chantait auparavant du grégorien et ne le faisait plus maintenant. Seules 30,2 % des chorales chantent encore parfois du grégorien et 2,5 % « presque chaque dimanche ». Dans 49,5 % des paroisses, la chorale chante l'ordinaire de la messe en allemand, mais seulement dans 18,3 % d'entre elles on chante des messes avec orchestre. Le fait que la « musique rythmée » soit chantée dans 9 % des paroisses par la chorale, mais dans 47,9 % des paroisses par un groupe de jeunes, est présenté comme une preuve de l'irruption du dilettantisme dans la musique religieuse.

Mais il est très douteux que l'exécution de musique rythmée par un groupe de jeunes soit nécessairement du dilettantisme, et il est encore plus douteux que l'exécution d'une belle musique par la chorale paroissiale constitue la garantie d'une qualité meilleure. Un ordinaire de la messe en allemand n'est pas nécessairement une musique plus mauvaise qu'une messe pour orchestre. En outre, l'exécution de messes pour orchestre ne fut permise par le *Motu proprio* du pape Pie X sur la musique religieuse, en 1903, que dans des occasions exceptionnelles et moyennant une permission spéciale ; cette disposition restrictive n'a été levée que par l'instruction de 1958. Ceci signifierait qu'il y aurait en Allemagne, depuis l'époque de la préparation du Concile, un grand essor de messes avec orchestre — si l'on admet que les musiciens d'église ne sont pas tenus à la législation concernant la musique religieuse ! Face aux 30 % des chorales qui chantent de temps en temps du grégorien et aux 2,5 % qui en chantent souvent, il y en a 51,6 % qui chantent de temps en temps et 6,5 % qui chantent souvent des compositions céciliennes du 19^e siècle :

musique de moindre qualité qui n'apparaît donc pas comme la conséquence de la réforme liturgique, mais se situe dans la tradition du mouvement de restauration dans le domaine de la musique religieuse qui a commencé il y a cent ans, a précédé le mouvement grégorien et lui survit !

Car la crise de la musique religieuse n'a pas été provoquée seulement par le concile et la réforme liturgique, elle est vieille de plus de cent ans. S'il est vrai qu'elle s'est aujourd'hui aggravée, ce n'est pas uniquement à cause de la réforme liturgique. Le problème n'est pas seulement de savoir comment la musique religieuse devra s'adapter à un nouvel ordre liturgique. A plus forte raison n'est-il pas de savoir si l'on doit utiliser pour le chant la langue maternelle ou le latin, et ce qui serait le plus digne, le plus juste, le meilleur. Les principes de notre musique religieuse et son fondement sont mis en question, et la musique religieuse protestante est ici concernée autant que la musique religieuse catholique. Il s'agit d'une crise qui n'est pas seulement celle de la musique sacrée mais celle de notre vie tant musicale qu'ecclésiale.

Dans une telle situation, il semble indiqué de commencer par vérifier la valeur de nos conceptions de la musique sacrée, de réfléchir à leur origine, à leurs présupposés, à leur signification ; de considérer ce qu'est vraiment la musique religieuse et ce qu'elle doit être.

1. La musique religieuse comme tradition.

La musique religieuse a une tradition. Beaucoup établissent un lien direct entre le concept de musique religieuse d'une part, une certaine tradition et la culture de cette tradition d'autre part.

La conception qui fait de la musique sacrée une tradition ne va absolument pas de soi et elle ne remonte pas très haut dans l'histoire. Elle s'est développée à la fin du 18^e siècle, chez des hommes de lettres et des amateurs de musique qui découvraient dans la musique religieuse des anciens compositeurs italiens, en particulier Palestrina, l'idéal de l'authentique et pure musique religieuse. Les musiciens eux-mêmes n'ont adopté qu'avec hésitation cet idéal au cours du 19^e siècle ; ils l'ont d'abord compris comme un modèle de style à imiter.

Ce n'est que progressivement, en liaison avec le dévelop-

pement de la science musicale, l'intérêt croissant pour la musique ancienne et l'intégration de cette musique dans la vie culturelle musicale qu'on en est venu à mettre au premier plan, dans le domaine de la musique religieuse également, la pratique de la musique ancienne elle-même plutôt que l'invitation à s'inspirer de son style. C'est seulement dans les cinquante dernières années que s'est développée l'idée que toute la tradition de notre musique religieuse était un bien qu'il fallait préserver et cultiver. Le concept du *thesaurus musicae sacrae* était encore étranger au 19^e siècle aussi bien qu'à Pie X ; il semble n'avoir été utilisé dans aucun document officiel avant la Constitution sur la liturgie.

2. La musique religieuse comme chant fixé par les livres liturgiques.

Le chant grégorien va être considéré comme la musique liturgique authentique de l'Eglise catholique. Effectivement, sa naissance est très étroitement liée à la liturgie romaine. Mais la conception selon laquelle le Graduel romain et l'Antiphonaire romain ou monastique auraient été des livres liturgiques du Moyen Age est fautive, même si on fait abstraction de tous les problèmes de la transmission et du mode d'exécution des mélodies.

Dans l'état actuel de la recherche, on considère qu'à l'intérieur de la tradition du chant grégorien un répertoire initial est fixé vers la seconde moitié du 8^e siècle, répertoire qui dès lors est transmis par écrit sans être modifié, mais est constamment complété et enrichi par de nouvelles compositions (nouveaux offices, ordinaires de messe, etc.), par de nouvelles formes (séquences, tropes, etc.) et par de nouveaux modes d'exécution (polyphonie, etc.). Le développement ne cessa qu'à la fin du Moyen Age et ceci eut pour conséquence que le chant grégorien ne fut plus considéré comme *musica* au vrai sens du mot : ainsi n'est-il pas question du chant grégorien dans les décrets du Concile de Trente sur la musique sacrée. Il est simplement fait mention de lui dans le contexte de la formation des clercs, avec la grammaire, le comput ecclésiastique et d'autres arts utiles : le chant grégorien n'est plus considéré comme *musica*, mais comme une tradition ritualisée qui fait partie des obligations des clercs.

Les premières histoires de la musique considérèrent le chant grégorien comme le témoin de la préhistoire musicale et essayèrent de le comprendre en le comparant avec la musique exotique; dans sa *General History of Music* (1776) Charles Burney estimait qu'il était très proche des chants des Indiens du Canada. On sait que la restauration du chant grégorien a surtout été l'œuvre de l'abbaye de Solesmes; elle eut pour origine, non pas un intérêt musical, mais l'impossibilité où était Dom Guéranger de se procurer d'une autre façon des livres de chant de la liturgie romaine. Le projet d'une édition authentique du chant grégorien fut envisagé à la suite du concile de Trente, mais ne fut réalisé que dans le contexte des efforts de centralisation liturgique sous le pontificat de Pie IX. L'authenticité de cette édition ne concernait pas les mélodies mais l'ordre liturgique, et elle reprenait les travaux préparatoires accomplis à la suite du concile de Trente. La sensibilité à la valeur et à l'importance des vieilles mélodies grégoriennes ne se développa que dans le contexte des travaux de Solesmes et de leur confrontation avec l'édition « authentique » dite de Ratisbonne qui aboutit finalement à l'*Editio Vaticana* — ceci en dépit de la résistance acharnée de la plupart des musiciens d'église. Cependant, le chant grégorien n'est pas encore vraiment considéré comme musique sacrée dans les déclarations de Pie X et de Pie XI consacrées à la musique religieuse. Ce n'est que dans l'Instruction de 1958 qu'il est compté pour la première fois au nombre des *genera* de la *Musica sacra*. Ceci est en relation avec le fait qu'il n'y a que très peu de temps que le chant grégorien a été intégré dans la vie musicale comme un des genres de « musique ancienne ».

3. La musique religieuse comme répertoire.

Si l'on suit les discussions sur le problème de la musique religieuse, on est sans cesse amené à constater que la musique religieuse est conçue comme un répertoire, comme la somme de tout ce qui a été composé jusqu'à maintenant pour l'Église ou la liturgie. C'est en ce sens que la musique religieuse a été définie pour la première fois par l'Instruction sur la musique dans la liturgie de 1967, dans une phrase qu'on peut facilement reconnaître comme une addition faite après coup et qui se réclame à tort, dans une note, du *Motu proprio* de Pie X. Cette conception de la

musique religieuse est directement contraire à celle de Pie X. Elle est très récente, constitue une conséquence de la redécouverte de la « musique ancienne » dans la vie musicale et comprend pour une part une conception bourgeoise tardive de la musique : la « musique classique » est considérée comme un répertoire clos, séparé de l'évolution musicale contemporaine. La musique religieuse représente une part essentielle du répertoire classique. Elle est, dans cette optique, un élément de la culture occidentale. En tant qu'institution de la culture occidentale, l'Église a le devoir de veiller sur ce bien culturel.

4. La musique sacrée comme expérience religieuse.

Les premiers romantiques voyaient dans la musique la forme artistique la plus immatérielle, l'expression d'une réalité supérieure qui arrachait les hommes à la vie quotidienne et les faisait accéder à une sphère plus élevée. D'où le développement, au 19^e siècle, d'une conception de la musique comme expérience quasi religieuse. La salle de concert et l'opéra devinrent des « temples de la musique ». Cette conception de la musique a exercé ses effets jusqu'au 20^e siècle et s'est liée à l'idée de la musique religieuse comme élément constitutif du trésor culturel de l'Occident : la religion est un élément de la culture occidentale. L'homme cultivé est religieux. La musique sacrée est au service de la satisfaction des besoins religieux de l'homme cultivé.

5. La musique religieuse comme style sacré.

Dans toutes les cultures, tout le monde distinguera la musique cultuelle des autres formes de musique. La première est liée au culte ; les autres se rattachent aux autres manifestations de la vie. La distinction repose sur une différence de contexte et d'arrière-plan social.

Dès le début du christianisme, on rencontre aussi le refus de la beauté et de l'art musicaux : la musique, qui divinise les sens, est nuisible au salut de l'âme. Le chant n'est jamais totalement refusé, même dans les ordres religieux les plus stricts. Car il est le mode de récitation des psaumes. Mais on rappelle souvent que le chant ne doit pas être autre chose que le support du texte et que la musique ne doit pas

détourner de ce dernier. Cette prescription réapparaît sans cesse dans l'histoire de la musique occidentale.

On commence à rencontrer le concept de « style d'église » dans les théories musicales du début du 17^e siècle. Il ne définit cependant pas un style idéal de musique religieuse, mais situe, à l'intérieur d'une théorie de la musique, un mode d'expression musical déterminé sur la base d'une expérience sociologique. L'idée d'un style musical explicitement sacré n'est née que vers la fin du 18^e siècle, avec la découverte des œuvres des anciens italiens et de la musique religieuse idéale. Cette découverte est parallèle à celle d'un style particulier comme style sacré dans le domaine architectural.

La musique religieuse ne s'est approprié qu'avec hésitation l'idée de style musical sacré, et elle l'a fondée sur la théorie des émotions du 17^e et du 18^e siècle : la musique religieuse est, dans cette perspective, un moyen pour susciter des émotions pieuses, le style sacré éveille immédiatement de telles émotions, tandis que celles éveillées par d'autres musiques ne conviendraient pas à la liturgie.

L'idée de style musical sacré fait perdre inévitablement à la musique religieuse sa relation avec l'art musical, avec la vie réelle, ainsi que sa fonction liturgique ; elle devient une stylisation, un simple ornement du culte : alors par exemple qu'au 18^e siècle le *Kyrie* pouvait être mis en musique comme ouverture, il est devenu, au 19^e siècle, une activité de style sacré.

6. Théologie de la musique religieuse.

Le Moyen Age n'a connu aucune théologie de la musique religieuse ; il y avait une théologie de la musique et une théologie de la liturgie. La discussion sur la théologie de la musique religieuse commença au 16^e siècle et se développa presque exclusivement parmi les protestants. La raison en est que pour les catholiques la musique religieuse n'avait pas vraiment besoin de fondement théologique puisqu'elle faisait naturellement partie de la liturgie : c'est cette dernière qui fondait théologiquement la musique sacrée.

La musique religieuse fut comprise avant tout comme étant au service du texte liturgique. Que le texte chanté s'accordât avec les prescriptions liturgiques était l'exigence première et déterminante par rapport à laquelle tout le

reste était secondaire : la musique religieuse devait permettre la compréhension du texte, s'abstenir de tout ce qui est lascif, favoriser la *compunctio cordis*, être l'ornement du culte. Ce dernier point joue notamment un rôle dans la Contre-réforme : la tâche de la musique religieuse est de rendre le culte attractif, d'y attirer les gens ; grâce à la qualité de la musique religieuse le culte doit devenir un instrument missionnaire.

Ce n'est que récemment qu'on a essayé, du côté catholique, d'entrer dans la discussion sur la théologie de la musique religieuse. Pour ce faire, on s'est surtout référé à la théologie médiévale de la musique. Aujourd'hui, la musique religieuse se voit confrontée, dans le contexte des mouvements musicaux d'avant-garde, avec la revendication d'une musique qui se comprend elle-même comme ayant directement valeur d'expression théologique.

7. La musique religieuse comme art.

La question de savoir si la musique religieuse est de l'art ne se pose pas pour les maîtres anciens. Elle n'a commencé à se poser que lorsque l'esthétique musicale est devenue, depuis la fin du 18^e siècle, une esthétique de l'œuvre d'art musicale autonome. La musique religieuse du 19^e siècle a opté en faveur d'un idéal de musique religieuse authentique et contre l'œuvre d'art musicale dans le culte. L'association générale Sainte-Cécile, qui fut approuvée par le Saint-Siège comme première association musicale en 1871, réprouvait la musique religieuse des maîtres contemporains Franz Liszt, Anton Bruckner, Max Reger, comme « n'étant pas d'église », et le fondateur de l'association, Franz Xavier Witt, opposait aux messes de Joseph Haydn et même de Palestrina ses propres compositions comme modèles de musique d'église.

C'est seulement récemment qu'a été exprimée — et par les continuateurs du mouvement cécilien — l'exigence que la musique religieuse soit « vraiment de l'art » ; pour justifier cette exigence, il est fait appel au *Motu proprio* de Pie X sur la musique religieuse. On y lit en effet : « Enfin la *Musica sacra* doit être vraiment de l'art, car autrement elle ne pourrait pas avoir sur les auditeurs l'effet que l'Eglise espère en accueillant la musique dans sa liturgie. »

Le pape Pie X n'a certainement pas considéré le chant

d'une oraison ou d'un cantique comme de la « musique ». Il entend par *Musica sacra* la musique exécutée par les chorales et seulement cette musique, et non pas le chant du prêtre, des ministres et du peuple. Mais, même si l'on considère la *Musica sacra* exécutée par les chorales, le concept d'art de Pie X ne s'identifie pas au concept emphatique de l'œuvre d'art tel qu'il s'est élaboré depuis la fin du 18^e siècle. C'est ce que montre la façon dont il fonde son exigence d'un art véritable, et qui est enracinée dans l'ancienne esthétique musicale, dans la théorie des émotions. Dans le *Motu proprio*, l'art n'est pas encore l'œuvre d'art, mais le métier musical.

En formulant l'exigence de qualité musicale artistique, on essaie aujourd'hui d'opposer la production des « spécialistes » en musique religieuse à celle des amateurs. Mais la production de ces spécialistes ne répond pas à cette haute exigence. L'imagination créatrice des compositeurs est dans une large mesure paralysée précisément par ceux qui continuent de s'attacher aux catégories traditionnelles d'ordinaire, de propre, de motets : aucun art ne peut naître là où la tâche du compositeur est comprise comme l'illustration musicale de textes fixés par des rubriques dans des formes historiques déterminées.

Il y a eu également des objections contre l'art dans la musique religieuse du côté du mouvement liturgique. On s'est demandé si l'art musical dans le culte était compatible avec le rôle de servante qu'avait la musique dans la liturgie ; si la liturgie aussi bien que l'art n'exigeraient pas la mobilisation, au profit de l'une ou de l'autre, de toute l'attention. Face à ces questions, il faut se demander si l'esthétique de la musique religieuse ne relève pas dès lors d'une esthétique musicale autonome. Hors de la considération de l'auditeur demeure la question de savoir si celui qui participe au culte entend une œuvre d'art musicale et comment il l'entend. Ici, il ne s'agit pourtant pas seulement d'un problème de composition, mais aussi d'un problème de reproduction. Effectivement, la fonction du musicien d'église est au fond aussi difficile à réglementer par des rubriques que celle du prédicateur.

Actuellement, le problème de l'art musical dans la liturgie revêt de nouveaux aspects : le concept d'œuvre d'art, qui a dominé l'esthétique musicale des cent cinquante dernières années, semble se dissoudre. Dans la musique d'avant-garde il n'y a plus d'œuvre d'art. Exiger que l'art

musical contemporain ait une place dans la liturgie aboutit inévitablement à mettre en question les structures traditionnelles de la liturgie.

8. La musique religieuse comme catégorie sociologique.

L'image que se font de leur fonction les musiciens d'église est toujours liée à une image déterminée de la musique religieuse. Inversement, l'idée qu'on se fait du musicien de la musique religieuse se rattache à une image déterminée du musicien d'église.

La plupart des musiciens d'église exercent cette fonction à titre extra-professionnel. Ils se recrutent parmi les amateurs de musique. Cela signifie que leurs conceptions de ce qu'est la musique religieuse occupent tout l'éventail de la culture et des goûts musicaux, cette diversité restant cependant, en Allemagne, dans les limites de la musique dite « sérieuse », y compris la musique de chambre ; la musique de danse, le jazz et autres musiques nouvelles sont exclues. Ce n'est pas le joueur de guitare, le fanatique de jazz ou l'amateur de musique nouvelle, mais quelqu'un qui sait un peu jouer du piano, qui peut occuper la fonction d'organiste et donc la fonction de musicien d'église à titre extra-professionnel. La musique liturgique de la paroisse dépend de ses conceptions et de ses goûts musicaux.

Les conceptions musicales de nos paroisses s'éloignent cependant toujours plus de celles de ce type d'amateur de musique. Et ce type même devient rare ; on ne le trouve pratiquement plus dans la jeunesse. Non point que la jeunesse ne s'occuperait plus de musique, de musique religieuse, mais parce que son rapport à la musique est autre. Il y a longtemps qu'on pressent que dans un avenir prévisible il ne sera plus possible d'avoir recours pour la fonction de musicien d'église au type traditionnel de l'amateur de musique. La musique religieuse dans les paroisses sera ainsi amenée à se transformer.

Souvent la fonction de musicien d'église est assurée par un prêtre. Jusqu'ici, au moins en Allemagne, le prêtre est intervenu dans le domaine de la musique religieuse de deux façons : comme amateur de musique ou sur la base de son rôle dans la liturgie, dans ce dernier cas pour le chant grégorien en particulier. Parmi les clercs et dans les séminaires, on voit se dessiner une tendance à s'occuper de

musique religieuse de plus en plus en fonction d'intérêts pastoraux, sociologiques et théologiques. Les clercs sont beaucoup moins intéressés par la musique elle-même. Il faudra se demander si cette évolution est vraiment à regretter.

9. La musique religieuse comme pastorale.

Ces dernières années, on a forgé et répandu la formule selon laquelle la musique religieuse était de la pastorale. Un examen plus précis montre que cette formule ne fournit aucun concept de la musique religieuse, mais qu'elle est une maxime applicable à des concepts très différents de la musique religieuse et de la pastorale. Elle ne dit rien sur la musique religieuse et rien sur la pastorale : des musiques religieuses et des musiques très diverses peuvent à des titres différents relever de la pastorale, et quiconque utilise cette maxime comme définition peut justifier l'emploi de toute espèce de musique dans toutes les occasions imaginables.

Si l'on entend par musique religieuse la musique qui a sa place dans la liturgie, la maxime sur la musique religieuse comme pastorale est inutile et n'est bonne qu'à masquer les problèmes, car le culte et la pastorale ne sont pas la même chose.

10. La musique religieuse comme fonction de la liturgie.

La conception faisant de la musique religieuse une fonction de la liturgie s'est développée à partir du mouvement liturgique. C'est l'idée fondamentale du livre de Joseph Gelineau, *Chant et musique dans le culte chrétien*, Paris, 1962, qui a eu une grande importance pour le renouveau de la musique religieuse. Les déclarations sur la musique de la Constitution sur la liturgie du deuxième Concile du Vatican reposent sur ce livre et seraient à peine pensables sans lui. La Constitution conciliaire a défini ce concept de musique religieuse en disant qu'elle « est d'autant plus sainte qu'elle est en connexion plus étroite avec l'action liturgique ».

En tant que fonction de la liturgie, la musique religieuse était définie de façon très précise aussi longtemps que l'ordre liturgique était stable et sûr. Dès l'instant où il n'y a plus d'ordre liturgique stable, le concept prend des dimensions nouvelles. Le tableau s'élargit, et le concept

de la musique religieuse comme fonction de la liturgie cesse d'être une définition pour devenir un point dans un système de coordonnées dans lequel d'autres points doivent encore être définis.

11. La musique religieuse comme mode d'expression humain.

Une idée fondamentale de la musique cultuelle, c'est que la musique est une œuvre accomplie par l'homme devant Dieu. Quand le culte se durcit en rite, la musique cultuelle cesse d'être un mode d'expression humain pour devenir une prescription rituelle dont l'homme doit s'acquitter en suivant les règles et les rubriques ; d'expression humaine, elle devient rite.

Dans l'histoire de notre musique religieuse, cette évolution fut suivie par l'évolution de la culture musicale occidentale qui est une culture centrée sur l'audition. Dans la musique religieuse catholique, précisément, il n'est pratiquement plus question de l'homme comme créateur de la musique religieuse, surtout depuis le concile de Trente. Ceci va si loin que, dans les instructions consacrées à la musique religieuse, on parle toujours de l'orgue au lieu de l'organiste : ce dernier n'est plus mentionné nulle part, il est fait abstraction de son jeu, seul compte le son de l'orgue, et toute la musique religieuse n'est plus que l'ornement du culte. S'il est question de l'homme, ce n'est pratiquement plus celui qui exécute la musique ; il est seulement question de l'effet que doit avoir la musique religieuse sur les hommes.

L'idée que la musique religieuse est un mode d'expression humain s'est développée à partir de l'exigence d'*actuosa participatio* à la liturgie formulée par le mouvement liturgique. Elle est sous-jacente, en même temps que le concept de musique religieuse comme fonction de la liturgie, à l'Instruction sur la musique dans la liturgie *Musicam sacram* de 1967 —, Instruction qui, à la différence des anciens documents de ce genre, ne part pas des différentes sortes de musique religieuse, mais de ceux qui l'exécutent. Mais ce concept de la musique religieuse ne représente pas lui non plus une définition exhaustive. Le domaine de la musique religieuse ne concerne pas seulement les hommes qui chantent et jouent devant Dieu, mais aussi ceux qui écoutent.

12. La musique religieuse comme communication.

Ces dernières années, on a commencé à envisager la musique religieuse dans la perspective des recherches sur la communication et les media. La relation avec l'apparition de problématiques semblables dans le domaine de la science de la musique est manifeste ; il apparaît que la discussion sur la musique religieuse a recommencé aujourd'hui à faire partie de la discussion générale sur les questions musicales d'actualité, ce qui n'était plus le cas depuis des siècles, et que la musique religieuse est même devenue un objet privilégié de débats nouveaux sur la science musicale.

La discussion sur le caractère de communication de la musique religieuse et de la musique en général souffre de l'incertitude quant aux méthodes et des divergences des systèmes et des écoles sociologiques qui, pour le moment, embrouillent les musiciens d'église comme les spécialistes en science musicale plus qu'ils ne leur fournissent des catégories utilisables.

13. La musique religieuse comme moyen d'évasion.

Dans la littérature récente sur la sociologie des religions, la musique religieuse est parfois mise en parallèle direct avec certains phénomènes de la vie musicale moderne comme le beat, le rock, etc., et comprise comme un moyen de s'enivrer, comme un phénomène psychédélique. Dans le contexte de réflexions sur le rôle de la musique dans la liturgie, on citera des témoignages de ce genre :

« Le rock, comme le L.S.D., fait que les choses se rapprochent dans un champ de plus haute concentration et entrent avec celui qui les regarde dans une union presque mystique. »

« Le rock peut ébranler les muscles et les corps, il peut saisir ton corps tout entier et s'enfoncer dans ton âme plus profondément que toute connaissance. Le rock peut toucher tant de sens et s'emparer d'eux de façon si profonde qu'il est l'art contemporain le plus avancé. »

Comparer directement la musique religieuse au rock ou au beat est à tout le moins problématique. Mais il n'est pas douteux que la musique religieuse a des effets et une signification psychologiques profonds, et que cet aspect a été jusqu'ici négligé, sinon complètement méconnu.

14. La musique religieuse comme événement sonore dans le culte.

Nos représentations et concepts familiers de la musique religieuse ont été rendus fragiles par la force du mouvement de restauration dans le domaine de la musique religieuse, par la crise de notre vie musicale et par la crise de la liturgie. Les catégories et les concepts traditionnels ne permettent plus de distinguer la musique religieuse des autres types de musique. En principe, toute espèce de musique semble être utilisable dans la liturgie, à la condition qu'elle fasse vraiment partie intégrante du culte, qu'elle réponde au but que se propose à un moment donné une communauté déterminée. Ce peut être aussi bien le cas par exemple pour un *protest song* dans une liturgie de la Parole que pour un motet.

Mais le concept de « musique » dans la liturgie est lui-même devenu problématique. Il ne s'agit pas seulement du fait qu'il est difficile de considérer comme musique, dans la même perspective et la même mesure, tout ce qui est chanté et joué, depuis la pièce exécutée avec art par une excellente chorale jusqu'au chant des oraisons et des cantiques destinés à la foule, en passant par les grands morceaux d'orgue. Le développement technique a ouvert à la musique des possibilités et des instruments sonores nouveaux dont on commence à peine à voir l'ampleur. De surcroît, les sons inarticulés, les bruits, la parole, le silence... sont appréhendés comme éléments musicaux, des éléments visuels et d'autres encore sont intégrés dans la musique. La musique ne commence plus avec le chant et la phrase musicale simples qui se réfèrent toujours à des modèles préalables, mais avec l'événement sonore, avec le son élémentaire ; elle est, au sens le plus large, sonorité dans le temps et l'espace.

Dès lors, la musique religieuse est un son intégré à la liturgie qui se déploie dans le temps et l'espace, et la question du concept et des limites de la musique religieuse est identique à celle du concept et des limites de la liturgie.

HELMUT HUCKE.

Traduit de l'allemand par Yves Lebeaux, o. p.