

Protestantisme et musique contemporaine

Quand les réformateurs, au XVI^e siècle, s'apprêtent à créer un nouveau répertoire musical, il leur paraît évident de se tourner vers la musique de leur époque. Pour Luther, toute musique en tant que « don de Dieu » est bonne de par son origine. Les premiers cantors luthériens sont des musiciens professionnels de haut niveau, comme par exemple Johann Walter à Torgau, ancien membre de la chapelle électorale de Saxe. Ces musiciens puisent dans les styles de la culture ambiante, en utilisant le langage et l'écriture de la musique contemporaine. Un siècle plus tard, le jeune Heinrich Schütz introduit tout naturellement dans sa Saxe natale les nouveaux styles qu'il a appris à Venise. La musique sacrée protestante suit donc toutes les évolutions musicales : la basse continue, la polychoralité, l'air da capo, l'essor de la musique instrumentale – tout trouve sa place dans l'Église.

Pourtant l'accueil favorable des musiques les plus diverses et les plus modernes ne signifie pas qu'il n'y ait aucune différence entre musique sacrée (liturgique) et musique profane. Calvin a explicitement exclu les mélodies jugées trop « lascives » en définissant la musique d'Église par « poids et majesté¹ ». Il rejoint à ce titre les pères du concile de Trente qui demandent également

¹ Par exemple dans la préface de *La forme des prières et chantz ecclésiastiques*, Genève, 1542, et reprise par la suite dans plusieurs recueils. Le texte est également reproduit dans : PIDOUX, 1962, II, p. 20sq.

un style de musique sacrée à part qui exclut le « chant mou² ».

La polémique que suscite l'introduction de la cantate sacrée au culte luthérien vers 1700 est instructive pour les débats protestants sur la modernité de la musique liturgique. La cantate, avec son alternance de récitatif et air, était alors, au début du XVIII^e siècle, une musique radicalement moderne. Sous les attaques d'une partie du clergé qui reproche aux compositeurs d'avoir sacrifié le texte biblique au profit du pur divertissement³, le premier librettiste de cantate, Erdmann Neumeister, défend la nouvelle pratique musicale : la musique d'Église exercerait un rôle important en tant que prolongation et continuation de la prédication et de l'annonce de la Parole divine. Pour être en mesure de répondre à ce ministère, la musique sacrée devrait se servir des moyens et des techniques les plus actuels et les plus avancés. Selon Neumeister, la musique sacrée a donc une vocation résolument contemporaine. Johann Mattheson, cantor à la cathédrale de Hambourg, renchérit : puisqu'un culte sans musique ne peut pas exister, seule la meilleure musique est digne du culte – et la meilleure musique d'alors était la musique contemporaine jouée à l'opéra. Un autre théologien, Gottfried Ephraim Scheibel, pose la question s'il était vraiment judicieux de jouer à l'église des morceaux déjà connus qui ne touchent plus personne, ou s'il ne fallait pas plutôt exécuter de la musique nouvelle et contemporaine⁴.

Ce lien existant entre les styles et techniques contemporains et la musique sacrée se dissocie au XIX^e siècle. Après la Révolution et la Restauration et suite aux mutations sociales de l'industrialisation, surgit une nostalgie du passé idéalisé. On définit de plus en plus la musique d'Église comme un style historique.

² Voir E. WEBER, *Le concile de Trente (1545-1563) et la musique. De la Réforme à la Contre-Réforme*, Paris, Librairie Honoré Champion, 2008 (2^e éd.), p. 227sq.

³ Par exemple le juriste Joachim MEIER de Göttingen, dans sa polémique *Unvorgreifliche Gedanken über die neulich eingerissene Theatralische Kirchen-Music* (Réflexions actuelles sur la musique d'Église théâtrale qui est dégénérée depuis peu de temps), Lemgo, 1726.

⁴ *Zufällige Gedancken Von der Kirchen-MUSIC*, Frankfurt et Leipzig, 1721 (reprint : Cornetto Musikverlag, Stuttgart, 2002).

Alors que les catholiques, dans le sillage du mouvement cécilien⁵, se tournent vers le chant grégorien et la polyphonie vocale du XVI^e siècle (la musique post-tridentine de Palestrina et Lassus), les protestants choisissent la période baroque, de Schütz à Bach, comme leur répertoire musical de référence. La création du *Reich* par Bismarck en 1871 donne à ce choix des accents nationalistes. La muséalisation du patrimoine hymnodique se manifeste également dans les recueils de chants protestants qui voient le jour à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, car ceux-ci puisent essentiellement dans le patrimoine musical des premiers siècles de la Réforme – comme par exemple le recueil pour l'Alsace-Lorraine publié par Friedrich Spitta (Strasbourg, 1899). La plupart des œuvres de musique sacrée destinées au culte étaient de qualité médiocre, alors que les grands chefs d'œuvre du XIX^e siècle, comme le *Requiem allemand* de Brahms, n'avaient plus aucune utilité liturgique.

La musique liturgique, à l'époque romantique, a été davantage dévalorisée par la sacralisation des arts et de la musique. Par l'idée de la *Kunstreligion*, l'Art lui-même accède au rang d'une religion : la musique, cet art mystique sans paroles, permettrait une expérience non seulement esthétique mais religieuse. « Car la musique est sans doute le dernier arcane de la foi, le mystère, la religion révélée⁶ », comme le formule le poète Ludwig Tieck. Des compositeurs tels Liszt et Wagner présentent leur art comme une célébration religieuse. Wagner se fait construire un « temple » à Bayreuth où seuls ses opéras devaient être joués, comme *Parsifal* qui se termine sur une apothéose liturgique et sacramentale.

Le théologien Karl Barth a bien compris le danger de cette identification de l'art et de l'expérience religieuse. Dans son *Épître*

⁵ Le mouvement cécilien (ou le cécilianisme) apparaît en Allemagne comme une réaction contre la « décadence de la musique sacrée ». Il culmine dans la création de l'*Allgemeiner Cäcilienverband* (Fédération cécilienne générale) en 1868.

⁶ L. TIECK, *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, Hambourg, éd. Perthes, 1799, p. 254.

*aux Romains*⁷, il constate un hiatus total entre l'expérience de Dieu et les expressions culturelles, entre foi et culture. Il dissocie ainsi l'expérience de Dieu des formes temporelles telles la liturgie, les rites et la musique. Les formes dévotionnelles et musicales du protestantisme ne sont que des vêtements, sans aucun lien avec l'expérience de la transcendance.

Au xx^e siècle, les clivages stylistiques ont des conséquences dramatiques pour la musique sacrée. L'apparition des styles résolument avant-gardistes, à partir des années 1910, produit un éclatement des publics. La Musique nouvelle (avec un grand M) ne touche désormais qu'une infime partie des mélomanes. La grande majorité par contre reste fidèle aux œuvres classiques du passé ou, surtout après la Seconde Guerre mondiale, se tourne vers les styles populaires venant de l'autre côté de l'Atlantique. Cet ésotérisme de la musique savante contemporaine exclut d'emblée son utilisation liturgique, car la liturgie doit être expression commune de l'Assemblée.

De surcroît, le philosophe (et compositeur) Theodor W. Adorno creuse des fossés idéologiques. Dans son ouvrage fondateur de l'avant-garde de l'après-guerre, *Philosophie de la nouvelle musique* de 1949⁸, l'auteur déclare que le matériau musical (l'« esprit sédimentaire », formé par la conscience humaine qui se manifeste par les intervalles, les harmonies, les rythmes) ne serait pas neutre mais défini par les forces sociales qui le déterminent. L'industrie culturelle (qu'il identifie en premier lieu avec la culture pop américaine) aurait déformé le matériau de la musique du passé. Ainsi un accord parfait de majeur serait tellement usé de par son utilisation à travers l'histoire de la musique qu'il ne relèverait, à l'heure actuelle, que du sentimentalisme et du *kitsch*. En citant Hegel, Adorno constate que la musique ne serait pas un jeu agréable et utile, mais un déploiement de la vérité. Seule la

⁷ Karl BARTH, *Der Römerbrief*, Berne, 1919 (Karl Barth-Gesamtausgabe, vol. 16, Zurich, 1985) ; traduction française : Genève, Labor et Fides, 1972.

⁸ J.C.B. MOHR, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, 1949 ; traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, 1962.

musique de l'avant-garde sérielle (Schönberg et Webern) aurait pu échapper à la marchandisation.

Il paraît évident que, dans la trajectoire d'Adorno, la musique sacrée du passé ne pourra jamais témoigner de la vérité de la foi. Elle ne serait, au contraire, qu'une expression réactionnaire comme toute autre musique issue de l'industrie culturelle. La musique sacrée devrait utiliser les techniques compositionnelles les plus avancées (notamment le dodécaphonisme et le sérialisme). Or cette musique, hermétique et radicale par définition, s'exclura de la société et deviendra « dissidente ».

Les compositeurs du ^{xxi}^e siècle ont, heureusement, rompu avec l'idéologie d'Adorno. Le matériau musical est redevenu idéologiquement neutre. La coexistence du passé et du présent, ainsi que des cultures et des traditions diverses, est désormais possible et cette pluralité présente même un enjeu majeur de la production musicale d'aujourd'hui. Par conséquent, des musiques comme le pop et les traditions non-européennes ont largement fait leur apparition dans les églises où elles côtoient les répertoires traditionnels des siècles passés.

Cette diversité témoigne d'un côté de la *communio sanctorum*, la communion des saints, qui exprime son unité par la diversité. D'un autre côté, elle rappelle la théologie dialectique de Barth selon laquelle la forme culturelle n'a pas d'incidence sur l'expérience de Dieu.

Beat Föllmi