

David J. BURN, Grantley McDONALD, Joseph VERHEYDEN et Peter DE MEY (éds.), *Music and Theology in the European Reformations*, Turnhout, Brepols, 2019. Collection « Épitome musical », 25,4 x 17,8 cm, 500 p. € 110,00. ISBN 978-2-503-58226-9

De tout temps au cœur de débats, la musique en tant que pratique religieuse se voit profondément questionnée en Europe à l'heure des Réformes. Quelle place doit-elle occuper dans le culte ? Quelle forme doit-elle prendre ? Comment les adeptes doivent-ils la pratiquer ? Cet ouvrage, rédigé par des musicologues, des théologiens, des biblistes, des historiens de l'Église et des membres actifs du clergé aborde à travers une vingtaine d'articles les liens qui unissent musique et théologie à l'époque des Réformes. Ces recherches ont initialement été exposées lors d'une conférence intitulée *Music, Theology, and the European Reformations*, tenue à l'Université de Louvain en septembre 2012 et co-organisée par le département de musicologie et la faculté de théologie.

Aux yeux des Protestants, les Catholiques se sont écartés du message chrétien d'origine tout au long du Moyen Âge. Il leur apparaît nécessaire de renouer avec l'Antiquité gréco-romaine considérée comme un âge d'or perdu. Il n'en demeure pas moins que la Réforme protestante et les idées qu'elle prône trouvent parfois leurs origines dans le Moyen Âge, à l'instar de la Contre-Réforme. Dans la première partie de l'ouvrage, Daniel Trocmé-Latter (Université de Cambridge), Henk Jan de Jonge (Université de Leyde) et Marie-Alexis Colin (Université Libre de Bruxelles et Université de Montréal) reviennent sur l'héritage médiéval des Réformes.

Martin Luther et Martin Bucer se sont intéressés de près aux écrits de trois prêtres nés aux XIV^e et XV^e siècles et jugés hérétiques par leurs contemporains : John Wycliffe, Jans Hus et Girolamo Savonarola. Trocmé-Latter souligne les similitudes qui relient les déclarations sur la musique exprimées par ces trois hérétiques et celles formulées plus tard par les réformateurs protestants. En revenant aux sources primaires, il prouve qu'il existe déjà une tradition de critique des pratiques musicales de l'Église au début du XVI^e siècle. Wycliffe, Hus et Girolamo recherchent effectivement la manière la plus appropriée pour les partisans de prier Dieu. Avec parfois des points de vue différents, ils désapprouvent les polyphonies complexes et incompréhensibles qui s'éloignent de la simplicité et de l'intelligibilité recommandée par le Christ ; les messes chantées rédemptrices et payantes proposées par des clercs simoniaques ; ou encore les nombreuses « inventions humaines » (p. 46) introduites dans le culte, telles que le Sanctus ou l'Agnus Dei. Ils s'expriment en faveur du plain-chant en langue vernaculaire, pratiqué par les fidèles eux-mêmes – et non par un intermédiaire – dans la plus grande simplicité, intelligibilité et sincérité. D'emblée, Daniel Trocmé-Latter aborde quelques-unes des idées phares de la Réforme protestante à propos de la musique qui réapparaîtront régulièrement dans la suite de l'ouvrage.

Henk Jan de Jonge et Marie-Alexis Colin, quant à eux, se penchent tous deux sur la figure des sibylles, leurs oracles prophétiques et leur appropriation musicale dans le cadre des Réformes. Roland de Lassus dédicace sa série de motets intitulée *Prophetiae Sibyllarum* à Albert V de Bavière, figure de proue de la Contre-Réforme germanique. De Jonge tente de saisir quelle signification Lassus accorde aux *Oracles sibyllins* dans lesquels il puise pour créer ses motets. Il s'oppose aux hypothèses précédemment proposées par certains chercheurs, qui suggèrent que Lassus compose cette œuvre sous l'influence de l'humanisme ésotérique et du néoplatonisme italiens. Finalement, De Jonge démontre qu'à travers les *Prophetiae Sibyllarum*, Lassus transmet la théologie catholique orthodoxe standard. Colin réalise un travail pionnier en étudiant la mise en musique, principalement en France, de prophéties sibyllines moins célèbres, recueillies dans les *Dicts sibyllins en personnages* et dans le *Genethliac*. Au sein de ces deux ouvrages, les chansons sibyllines sont placées aux côtés de chants de Noël, ce qui illustre « comment la combinaison de ces deux types [de chant] a été utilisée comme un message théologique, un outil politique, et même comme un objet de controverse » (p. 96). En effet, Marie-Alexis Colin argue de son analyse des *Dicts sibyllins* que la célébration du Christ-Roi rédempteur telle que présentée dans le manuscrit peut facilement être interprétée comme faisant également référence au roi temporel, François I^{er}, qui prétend régner par droit divin. Le *Genethliac*, pour sa part, appelle clairement « au maintien de la bonne et ancienne coutume des bons chrétiens » (p. 128) en prônant un retour à une théologie directement fondée sur les sources bibliques. Colin établit un lien, difficilement contestable, avec les idéaux protestants.

Miikka Anttila (Université d'Helsinki) ouvre la seconde partie de l'ouvrage, qui se concentre sur la figure de Martin Luther et sur la musique religieuse dans les pays germaniques sous son influence. La théologie luthérienne dicte-t-elle des critères esthétiques pour la musique religieuse ? Anttila tente de répondre à la question en examinant avec prudence les idées qui émergent de la *Table Talk*, un recueil de propos tenus par Luther et rédigé par ses amis et élèves, sans oublier de comparer ces sources secondaires avec les œuvres primaires de Luther. Deux critères esthétiques principaux ressortent de cet examen : simplicité et douceur. Le mot simplicité est ici chargé de sens. Il signifie que la musique doit être intelligible, apte à exprimer le message du texte, authentique et naturelle. En d'autres termes, la musique ne doit pas être corrompue par quelque adjonction artificielle. La douceur signifie que la musique doit être agréable à l'oreille. Martin Luther préconise également la liberté en musique, en ce sens qu'un compositeur ne doit pas se sentir entravé par les règles mais s'accorder avec elles de manière créative. Le fidèle aussi doit se sentir libre de chanter car, s'il y est contraint, il ne peut chanter avec sincérité et bonne volonté.

Les critères esthétiques évoqués par Miikka Anttila constituent-ils les fondements d'une musique religieuse unique en son genre, pratiquée par tous les luthériens à travers l'Europe ? « Il n'y a pas de réponse évidente à la question de savoir ce qui, le cas échéant, constitue la musique "protestante" pendant la période de la Réforme » (p. 149), affirmaient les chercheurs il y a plus d'un demi-siècle. Thomas Schmidt (Université de Huddersfield) a l'audace de creuser la question plus en profondeur, tout d'abord, en parcourant les sources de musique polyphonique du XVI^e siècle dans l'objectif de découvrir des caractéristiques physiques qui permettent de distinguer l'une comme étant plus typiquement luthériennes ou catholiques que l'autre ; et, ensuite, en recherchant des caractéristiques compositionnelles confessionnellement distinctes à travers la musique transmise dans des sources clairement identifiables comme luthériennes ou catholiques. L'étude réalisée par Schmidt démontre en définitive que de nombreux éléments, dans le contexte institutionnel du luthéranisme du XVI^e siècle, empêchent une codification simple et tranchée de la musique sacrée polyphonique. Il n'existe pas d'archétype du livre de musique luthérien ou du motet luthérien mais une pluralité de formes dont les caractéristiques dépendent du contexte dans lequel ils voient le jour.

De la même manière, les chants composés pour et chanter par les étudiants dans les écoles luthériennes ne possèdent pas de forme unique. Néanmoins, ils servent parfois des fonctions similaires. C'est ce que Mattias Lundberg (Université d'Uppsala) révèle à travers l'analyse du répertoire chanté de lycées luthériens de Wittemberg, Zwickau, Luckau et Västerås duquel fait partie, par exemple, le *Vod ad se pueri* de Philippe Mélancthon. Un certain nombre d'études porte déjà sur des cas spécifiques de musique scolaire. Cependant, il se concentre principalement sur les écoles en tant qu'institutions de musique liturgique et sur leur rôle dans les mouvements de réforme. Lundberg se démarque ici en accordant toute son attention aux répertoires scolaires spécifiques. Ceux-ci semblent avoir généralement pour objectifs de se rattacher aux traditions de piété populaire préalablement établies, d'affirmer l'autonomie institutionnelle des écoles et des diocèses et de créer une identité pour les garçons qui fréquentent les écoles. Ces répertoires se présentent parfois comme un ensemble de chants de recrutement dont les textes offrent un aperçu unique de la manière dont l'école se présente en tant qu'institution, et aussi de la manière dont cette image est reçue dans la société. Il promet des perspectives d'avenir pour l'école, et défend l'institution en tentant explicitement de contrecarrer ce qui semble être une réputation négative répandue de la vie académique.

Malgré les désaccords qui opposent les théologies et liturgies luthériennes et catholiques, de nombreux points communs unissent les deux confessions. Alanna Ropchok Tierno (Université Case Western Reserve et Université de Shenandoah) l'illustre avec succès à travers l'exemple de la réception de la *Missa Pange lingua* de Josquin des Prés au XVI^e siècle. L'hymne *Pange lingua*, écrit par Thomas Aquinas et pris comme modèle par Josquin des Prés, exprime le concept de transsubstantiation, une doctrine catholique que Martin Luther rejetait. Cependant, cette composition parvient à franchir une frontière confessionnelle pour entrer dans le répertoire luthérien. L'analyse contextuelle de Tierno indique que, en dépit de son opposition à la transsubstantiation, Luther adhère à une théologie eucharistique unique parmi les réformateurs continentaux par sa proximité avec la doctrine catholique.

Ce sont « les points communs considérables entre les confessions catholique et luthérienne » (p. 230) qui expliquent la présence de la *Missa Panga lingua* dans les répertoires luthériens.

Martin Luther n'est pas l'unique réformateur à penser la musique. Dans son *In Deuteronomium Mosi enarration*, le théologien David Chytraeus exprime ses idées sur le sujet, en s'appuyant sur les écrits de Philippe Mélanchthon. Inga Mai Groote (Université de Zurich) revient sur les propos de Chytraeus et sur leur réception. Chytraeus mobilise ses connaissances historiques, théologiques et musicales pour souligner l'aptitude de la musique à renforcer le message d'un texte, sur laquelle insisteront également ses successeurs. Par ailleurs, Chytraeus construit une chronologie historique inédite des traditions musicales religieuses chrétiennes et païennes. Par ce biais, il parvient à suggérer que la musique religieuse dans les pays germaniques à son époque est proche de la perfection.

Dans le tumulte des controverses qui règnent en Europe à l'époque des Réformes, les différentes confessions religieuses tentent de s'affirmer à travers la définition d'une identité qui leur serait propre, tandis que des personnalités s'emploient à se construire une image publique en harmonie avec leurs convictions personnelles et leur environnement confessionnel. Comment cela se ressent-il d'un point de vue musical ? Dans la troisième partie de l'ouvrage, David J. Burn (Université catholique de Louvain), Grantley McDonald (Université de Vienne), Elisabeth Giselbrecht (King's College de Londres) et Sarah Davies (Université de New York) délivrent quelques éléments de réponses.

Leonhard Paminger compte parmi les compositeurs qui, malgré sa sympathie pour la religion luthérienne et son engagement dans les conflits religieux, travaillent dans un environnement catholique. Quelle image de lui le compositeur essaye-t-il de délivrer publiquement au cours de sa vie ? Burn et McDonald découvrent, en examinant les caractéristiques textuelles et musicales des œuvres que Paminger a lui-même rendues publiques, que le compositeur se montre d'abord prudent en mettant en musique des textes strictement bibliques – et donc irréprouchables – mais avec des thèmes soigneusement choisis qui résonnent avec la situation contemporaine de l'église divisée. Ce n'est qu'à la fin de sa vie, notamment avec la publication des douze *tricina*, qu'il révèle sa position de manière plus explicite.

À l'inverse de Paminger, les éditeurs de musique Nikolaus Stein et Wolfgang Richter sont des sympathisants de la religion catholique travaillant dans un environnement officiellement bi-confessionnel – Francfort au début du XVII^e siècle – mais qui, en réalité, se trouve être essentiellement protestant. Giselbrecht analyse l'implication des deux éditeurs dans l'environnement religieux et politique de Francfort, et évalue l'influence de leurs opinions personnelles sur la musique qu'ils choisissent de publier. Par ailleurs, elle tente de comprendre pourquoi les livres de musique édités et imprimés par leur entreprise dès 1602 rencontrent un vif intérêt à Francfort et ailleurs. Ce faisant, Giselbrecht attire l'attention sur la vie musicale et religieuse de Francfort dans les premières décennies du XVII^e siècle, un sujet qui n'a suscité que trop peu l'intérêt des chercheurs jusqu'à présent. Il ressort de son étude que Stein et Richter publient des ouvrages à « usages multiples » (p. 306). En réalité, leurs publications ne se limitent pas au répertoire sacré mais abordent également le répertoire profane, ce qui leur permet de fournir aux musiciens de Francfort des musiques appropriées pour les réunions privées et les festivités séculières. Par ailleurs, le répertoire sacré qu'ils sélectionnent vise essentiellement une clientèle catholique mais demeure, dans une certaine mesure, utilisable dans les services luthériens. Les foires aux livres organisées régulièrement à Francfort leur offrent la possibilité de vendre leurs produits au-delà des frontières de la ville.

Sarah Davies clôt la troisième partie de cet ouvrage en se penchant sur le destin de l'orgue au cours du siècle qui a suivi la prise de contrôle du Palatinat en 1560 par les calvinistes, qui considèrent cet instrument comme un signe d'idolâtrie ou de papauté. Les luthériens, qui partageaient quant à eux initialement une vision plus ambivalente de l'orgue, réagissent à cette prise de contrôle en faisant de lui leur « bannière visuelle et sonore évidente qui les sépare symboliquement et sans équivoque de leurs frères réformés » (p. 311), autrement dit un véritable signe d'identité confessionnelle. Davies expose les nombreux « sermons d'orgue » élaborés durant cette période d'intense controverse confessionnelle et destinés à légitimer l'instrument, à l'instar des scènes inspirées de l'Ancien Testament qui sont peintes ou sculptées sur les buffets d'orgue, montrant le roi David ou d'autres

figures saintes en tant qu'organistes ou musiciens. Davies démontre également que la centralité de l'orgue dans le culte luthérien se manifeste dans le positionnement de l'orgue à l'avant de l'église dans divers arrangements avec l'autel et le pupitre.

La quatrième partie de l'ouvrage – aussi la plus dense – aborde la Réforme et la Contre-Réforme dans une perspective européenne. Gioia Filocamo (Institut supérieur d'études de musique de Terni et Université de Parme) ouvre cette dernière partie en questionnant la pratique de la polyphonie dans les couvents de l'Italie du Nord après le Concile de Trente. Quelle est la véritable fonction de la musique pour les religieuses cloîtrées aux XVI^e et XVII^e siècles ? Que signifie la musique pour les femmes qui se concentrent sur la préservation de leur propre corps à travers les habits et les voiles ? Pourquoi est-elle si farouchement interdite ? La polyphonie est une partie essentielle de la vie des nonnes qui habitent ces couvents, « peut-être même leur expérience la plus importante après la communion » (p. 348). Étonnamment, les musicologues ont tendance à ignorer la musique jouée à l'intérieur des couvents, bien que des preuves attestent de l'importance de ces lieux dans la création musicale féminine. Filocamo démontre que la polyphonie est considérée comme quelque chose de plus que de la simple musique, tant par les censeurs que par les religieuses. D'après elle, les nonnes utilisent la musique dans l'objectif de « nourrir » leur âme et celles des auditeurs extérieurs. Pour les surveillants de la moralité des nonnes, l'interdiction de la polyphonie est une négation du pouvoir féminin. En pratiquant la musique et en diffusant leurs compositions, les religieuses normalement invisibles essayent de marquer leur présence hors des murs qui engloutissent leurs corps, et souvent aussi leurs âmes.

Xavier Bisaro (Université François-Rabelais et Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de Tours) pose une question : « les auteurs et les lecteurs de la littérature casuistique pensaient-ils que chanter était une sorte de péché ? » (p. 360). Pour y répondre, il commence par une étude des sources casuistiques françaises qu'il fait suivre d'un examen de l'attitude générale envers la musique exprimée par cette littérature casuistique. Bien que les auteurs de la littérature casuistique se préoccupent du contrôle de l'âme humaine, Bisaro conclut de son étude que la plupart ne partagent pas l'obsession humaniste des effets de la musique sur celle-ci, à l'exception de Jean Benedicti dont il analyse les idéaux. De manière générale, la relative bienveillance des casuistes envers les sons musicaux contraste fortement avec leur attitude envers les textes de chansons, qu'ils considèrent avec une certaine suspicion comme des agents potentiellement pernicious.

Frank Dobbins (King's College de Londres et Goldsmiths' College de Londres) étudie les liens entre musique et théologie à travers l'œuvre sacrée de Clément Janequin qui, par moment, suggère une sympathie pour les idées de Calvin. En effet, Janequin met en musique des psaumes calvinistes en respectant les exigences de Calvin en matière de « gravité et clarté de l'articulation de la Parole de Dieu » (p. 387). Néanmoins, Dobbins se montre extrêmement prudent et avance qu'il est difficile de discerner un programme théologique clair ou cohérent dans cette musique. Dans sa conclusion, il affirme qu'il ne croit pas que le langage musical « puisse articuler de manière significative une idée politique ou philosophique ou même une doctrine théologique » (p. 390). Il préfère plaider en faveur de l'autonomie de la musique par rapport au dogme ou à l'idéologie.

En 1573, soit trente-sept ans après le début de la Réforme luthérienne au Danemark, Niels Jespersen publie un graduel luthérien officiel offrant des chants pour chaque dimanche de l'année ainsi que d'autres fêtes. Nils Holger Petersen (Université de Copenhague) se penche sur cet ouvrage pour aborder la question de la continuité et du changement dans l'ordre musical et liturgique résultant de la Réforme luthérienne danoise. Quelle attitude à l'égard de la musique d'église ce graduel délivre-t-il ? Outre les attitudes polémiques tranchées à l'égard de la papauté et de la théologie catholique, les réformateurs danois mettent l'accent sur la continuité avec l'ancienne tradition liturgique et musicale latine. Les fêtes mariales et quelques autres fêtes de saints bibliques sont effectivement préservées. La préface de Jespersen souligne également l'importance de conserver les chants en latin et en danois. Le graduel conserve donc une quantité importante de chants liturgiques latins. Petersen démontre que les réformateurs souhaitent utiliser la liturgie pour préserver un ordre social médiéval, dans lequel la vie apparaîtrait autant que possible comme une continuation du passé, même si d'importantes notions théologiques sont désormais comprises différemment.

Hyun-Ah Kim (Université de Toronto, Université de Kampen et Académie européenne Melanchthon de Bretten) se demande si la Réforme suisse a eu un impact positif sur la musique. À ses yeux, « l'évaluation de l'impact musical de la Réforme suisse dépend de la manière dont nous définissons ou comprenons la musique » (p. 415). Les études antérieures examinent les réformes de la musique liturgique sans jamais remettre en question le concept même de musique, pourtant fondamental à la bonne compréhension des pratiques musicales de la Réforme. À la lumière du platonisme et de l'humanisme de la Renaissance, Hyun-Ah Kim cherche à élucider la notion néo-platonicienne du chant en tant que prière et sacrifice, une notion qui a influencé à son tour les pratiques musicales sacrées réformées, en particulier la psalmodie métrique. Elle propose une réinterprétation de la notion classique de *musica humana*, qui se trouve au cœur de la théologie réformée de la musique. Kim discute également de la manière dont la *musica humana* est pratiquée par Calvin et Zwingli, par l'intermédiaire des auteurs patristiques et néo-platoniciens.

Dans le cadre d'un grand projet de recherche sur la psalmodie mené à la Faculté de théologie de l'Université de Strasbourg et les *Gesangbucharchiv* – i.e. les archives des livres cantiques – de l'Université du Mayence, Beat Föllmi (Université de Strasbourg) accorde une attention particulière au Psautier de Strasbourg. Föllmi délivre un résumé de cette recherche d'envergure. En examinant la genèse complexe du corpus de psaumes de Strasbourg, ses particularités linguistiques, son contenu théologique et l'histoire de sa réception, Beat Föllmi prouve que ce psautier joue un rôle déterminant dans la pratique du chant des psaumes au sein des Églises réformées calvinistes. Le noyau de psaumes du Psautier de Strasbourg a vraisemblablement donné naissance à d'autres répertoires : le psautier d'Augsbourg, les trois éditions de l'hymnaire de Bonn et la plupart des hymnaires suisses allemands du XVI^e siècle. Le chant des psaumes de Strasbourg inspire également Calvin dans la création de ses propres psautiers français, qui, à partir de 1562, dominent le protestantisme français et se répandent dans toute l'Europe.

En Europe continentale, des séminaires sont fondés dès la fin du XVI^e siècle dans l'objectif de former les prêtres catholiques anglais. Ces institutions représentent « la réponse précoce de l'Église catholique à l'incursion du protestantisme dans ses foyers traditionnels et à la nécessité de réformer la manière dont elle préparait les candidats aux ordres sacrés » (p. 455). Le Concile de Trente stipule que les séminaristes étudient le chant. Cependant, la mise en œuvre de cette étude est laissée aux supérieurs et autorités ecclésiastiques, qui sont loin d'être unanimes dans leur manière de procéder. Andrew Cichy (Cathédrale Saint-Étienne de Brisbane) examine les débats entourant l'utilisation de la musique dans trois séminaires anglais d'Europe continentale à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle : les Collèges anglais de Rome, Douai et Valladolid. L'étude menée par Cichy laisse transparaître que la place que la musique occupe dans ces séminaires dépend largement de la mesure dans laquelle elle est jugée utile, et ce jugement est sujet à changement. Les prêtres qui rentrent en Angleterre ne reviennent donc pas avec une réponse musicale cohérente à la Réforme. Néanmoins, ils reviennent avec un cadre liturgique stable et une compréhension pratique de la liturgie chantée qui leur permettent de guider les laïques dans le développement d'une musique liturgique convenable.

Peter Malisse (Klein Seminarie de Roulers et Université catholique de Louvain) clôturera cet ouvrage en s'intéressant à la perception de la Réforme henricienne dès l'ère victorienne, époque qui connaît un regain d'intérêt pour le XVI^e siècle, berceau de l'Église d'Angleterre et âge d'or de la musique d'art anglaise. Malisse se questionne, d'une part, sur la position ambiguë d'Henri VIII dans l'historiographie musicale du XIX^e et du début du XX^e siècle et, d'autre part, sur les conséquences de l'acceptation ou de la négation de la Réforme henricienne comme étape séminale du développement du protestantisme anglais. Il démontre comment et pourquoi, dans la narrativisation victorienne et post-victorienne du passé musical de l'Angleterre, la dissonance cognitive concernant le profil équivoque du roi a transformé la réforme d'Henri VIII et « ses assauts les plus dévastateurs sur l'héritage musical de l'Angleterre » (p. 473) en un « point aveugle », c'est-à-dire un point que les musicologues britanniques mentionnent à peine. Cependant, Matis prouve également que le rétablissement de la Réforme henricienne tardive comme partie intégrante du passé anglican de l'Angleterre a permis aux révisionnistes et aux post-révisionnistes de réévaluer des développements jusqu'alors qualifiés d'édouardiens ou d'élisabéthains. Remonter à l'origine henricienne de certains phénomènes permet de

comprendre des particularités telles que l'opposition musico-théologique entre la « Haute » et la « Basse Église ».

Un peu plus de cinq siècles après la présentation de la *Disputatio pro declaratione virtutis indulgentiarum* de Martin Luther, événement qui marque traditionnellement le début des Réformes, les vingt-deux chercheurs qui ont œuvré à la réalisation de cet ouvrage prouvent qu'il subsiste de nombreux sujets à explorer afin de saisir pleinement les enjeux musicaux des Réformes européennes. À travers un travail d'une qualité remarquable, ils attestent de l'existence d'innombrables intersections entre théologie et musique. S'ils n'hésitent pas à remettre en question les recherches antérieures, les auteurs n'omettent pas d'ouvrir la voie à des développements nécessaires à la parfaite compréhension – encore utopique à l'heure actuelle – de l'impact des Réformes sur les pratiques musicales de la Renaissance. Les historiographes des Réformes européennes, quant à eux, ne peuvent qu'encourager l'essor de telles recherches scientifiques qui aident à pénétrer plus en profondeur cette période considérable l'histoire de l'humanité.

Adrien MALEMPREZ