NOUVELLE REVUE THÉOLOGIQUE

58 N° 7 1931

Quelques aspects caractéristiques de la musique d'église

Aloys HANIN

p. 593 - 609

https://www.nrt.be/en/articles/quelques-aspects-caracteristiques-de-la-musique-d-eglise-3393

Tous droits réservés. © Nouvelle revue théologique 2026

Quelques aspects caractéristiques de la musique d'église

Depuis trois ans paraît, sous la direction du Père K. Mohlberg, bénédictin de Maria Laach, et du docteur A. Rücker, professeur à l'université de Münster, une série de monographies sur des questions liturgiques (1). Le but de cette collection est de réunir des documents et de publier des recherches originales concernant l'histoire du culte chrétien.

Le volume qui donne occasion à cet article est dû au docteur en théologie J. Quasten; le sujet en est l'usage, dans le culte païen et chrétien, de la musique instrumentale et vocale (2). Pour éclairer cette question, l'auteur nous apporte un grand nombre de documents littéraires et monumentaux (le volume est orné de 38 planches, reproductions de sculptures religieuses païennes); documents suggestifs et très variés manifestant la mentalité des anciens sur la fonction liturgique de la musique, sur les raisons de son emploi ou de son rejet dans les cultes particuliers, sur les caractères propres que cet emploi revêt dans les différentes religions, sur sa valeur morale et éducative dans la vie publique ou privée. On y trouve plus de matériaux que d'idées générales, mais il s'en dégage quelques conclusions solidement établies et bien nuancées.

Les pages qui suivent ont l'intention non pas de résumer cet ouvrage — un exposé restreint risquerait de simplifier par trop et de déformer ses conclusions — pas davantage de les critiquer; nous voudrions plutôt, puisant largement dans le trésor de documents mis ici à notre disposition, souligner quelques aspects qui nous paraissent caractéristiques de la musique religieuse chrétienne et que l'étude de M. Quasten met bien en relief.

(1) *Liturgiegeschichtliche Quellen und Forschungen.* — Münster i. W., Verlag der Aschendorffschen Verlagsbuchhandlung.

(2) *Musik und Gesang in den Kulten der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit.* — Ce volume est le 25e de la série.

C'est dire que nous passerons sous silence bien des sujets traités dans ce livre; en particulier, nous ne dirons presque rien de la musique païenne dont le caractère magique est prouvé par de nombreux témoignages.

I. Musique instrumentale.

Saint Paul, écrivant aux Éphésiens et aux Colossiens, les exhortait à chanter ensemble des psaumes, des hymnes et des cantiques spirituels (*Eph.*, 5, 19; *Col.*, 3, 16). Attirant leur attention sur la signification intérieure de ces manifestations artistiques : « Chantez, leur écrivait-il, dans vos cœurs : *in cordibus vestris psallentes* »; car le rôle du chant, dans les assemblées chrétiennes, est de réaliser la prière commune de louange et d'action de grâces.

L'assimilation par l'Église de l'art musical antique posait un problème délicat. Le bannir complètement du culte, il n'y fallait pas songer ; c'eût été priver la piété de toute joie, de tout enthousiasme, la religion d'un puissant moyen d'action sur les masses. D'autre part, la musique instrumentale, pour parler d'abord de celle-là, était si intimement liée au culte païen qu'il paraissait dès l'abord impossible de l'introduire dans la liturgie chrétienne.

Partout, nous rencontrons les musiciens à côté du prêtre dans les cérémonies idolâtriques : d'abord la flûte seule, dans les sacrifices en Grèce et à Rome; puis, peu à peu, sous l'influence des cultes orientaux, tous les instruments : lyre, trompette, tympanon, cymbales. Le rôle de la musique n'est pas du tout adventice : une manière de solenniser l'action liturgique ou même, comme on l'a cru, un moyen de réaliser « l'euphémie » du sacrifice en couvrant par le bruit des instruments les cris des victimes immolées; son rôle est proprement cultuel. Que les *tubicines*, à Rome, se mettent en grève (1), les offrandes deviennent impossibles, parce que, sans eux, impossible de disposer favorablement les dieux auxquels on sacrifie.

(1) Ils forment un collège de véritables prêtres avec leurs privilèges, fêtes (*tubilustrium* : fête de la purification des trompettes) et patron (Orpheus).

La musique est agréable aux dieux supérieurs, elle calme leur colère, les rend bienveillants pour les fidèles. Cette action est d'ailleurs d'ordre magique, c'est une bienveillance forcée; la divinité est soumise à la volonté de l'homme qui l'asservit par la musique. Ainsi, les Sumériens et d'autres peuples orientaux attribuaient à la trompette l'efficacité d'une épiclèse; le son des *tubi* forçait les dieux à venir jouir des offrandes. Si elle est agréable aux dieux olympiens, la musique met en fuite les dieux chtoniens, inférieurs, les mauvais génies; elle a donc également comme but dans le culte de tenir à l'écart les démons qui viendraient troubler l'action sacrificielle. Chez les peuples moins civilisés, les mêmes effets magiques sont obtenus par le bruit; on agite des castagnettes ou des clochettes pour écarter les maléfices. Partout, le mort est conduit en terre au son d'une symphonie bruyante; ce tapage est destiné à chasser les mauvais démons qui veulent s'emparer du défunt mais aussi à rendre l'esprit du trépassé docile et souple aux volontés des hommes qui veulent l'enfermer dans son tombeau. C'est encore la musique qui sert à évoquer l'esprit des défunts.

Dans les mystères, l'effet cherché par l'emploi des instruments n'est pas proprement magique; il s'agit de produire l'exaltation intense des initiés et, d'une façon générale, tous les excès de sentimentalité religieuse. La musique a, dans les rites d'initiation, la même vertu purifiante et « cathartique » que les ablutions rituelles; elle chasse les démons dont la présence dans l'âme du néomyste constitue la faute, la souillure; durant les orgies sacrées, elle contribue à créer l'ivresse mystique qui ouvre l'âme à l'action de la divinité et la rend ἔνθεος. Pour provoquer la rage sacrée dans le culte de Cybèle, toute une symphonie n'est pas de trop; les instruments de percussion y dominent, car l'excitation est surtout un effet du rythme.

Ce pouvoir d'excitation de la musique instrumentale, son influence sur les sentiments de tout être humain est connue de tous les peuples anciens. Les Hébreux s'en servaient à des fins religieuses. Mais, tandis que chez les païens la musique était empreinte de superstition et d'hommage aux faux dieux, dans le

culte d'Israël, elle trouve son plus pur emploi : l'expression de la prière et de la louange du seul vrai Dieu.

David excitait sa verve poétique aux sons du *kinnor*, les prophètes usaient d'instruments de musique pour provoquer en eux l'état psychologique au cours duquel Jahvé leur faisait ses communications (1). Le culte du peuple admettait la participation des instruments. Les tambourins, sistres, castagnettes, cymbales rythmant les périodes du chant ou de la récitation étaient fort en vogue en Orient et largement représentés dans le culte public des Hébreux. Leurs deux instruments d'accompagnement étaient le *kinnor* (lyre à 4 ou 5 cordes) et le *nébel* (harpe à 10, 12 et plus tard 24 cordes) dont l'usage liturgique fut réglé par David (d'après *I Chron.* ch. 15) lors du transfert de l'Arche d'alliance, sur le conseil des prophètes Nathan et Gad. La trompette ne servait qu'à donner des signaux ou à exécuter des motifs très courts entre les parties du chant (2).

L'extraordinaire profusion d'instruments dont fait mention le psaume CL pour la louange publique de Jahvé n'était qu'exceptionnelle dans la liturgie du temple; elle était réservée aux grandes circonstances et elle n'apparut guère que durant la dernière période de l'histoire du peuple de Dieu, après la restauration d'Esdras. Dans le culte quotidien, les musiciens étaient moins nombreux. Deux chœurs (hommes et enfants), d'une douzaine d'exécutants chacun, chantaient alternativement les versets. La moitié des psaumes seulement était accompagnée par le *kinnor* ou le *nébel* soutenant le chant à l'aigu ou au grave; les autres psaumes étaient chantés à voix (3).

Dans la synagogue, les instruments ne sont pas admis; on n'y connaît que la psalmodie, les récitatifs et les acclamations répétées

(1) Cfr. par ex. *I Reg.*, 10,5 seq. et *IV Reg.*, 3,15. Il est significatif que le latin et l'hébreu désignent par un même mot l'action de faire de la musique et celle de prophétiser : *praecinere*, Nabá. Le grec χρησμῳδεῖν dans le sens de « faire de la musique » n'est pas signalé.

(2) L'usage de la flûte, comme instrument d'accompagnement du chant religieux chez les Hébreux, est douteux. Cf. *Dictionary of the Bible* de HASTINGS: art. *Music;* COMBARIEU : *Histoire de la musique*, Paris, Colin, 1920, t. I, p. 53 suiv. — (3) GASTOUÉ, *Vie musicale de l'Église*, p. 7.

par le peuple sur des formules déterminées. Ceci nous intéresse spécialement, car c'est de la synagogue qu'est sortie notre liturgie chrétienne. Nous verrons plus loin que les formes de chant en usage dans la synagogue ont passé sans changement dans l'avant-messe du culte chrétien primitif; il serait étonnant que la manière de les exécuter ait été différente et que les premières réunions chrétiennes aient connu l'accompagnement des instruments. On doit peut-être faire une exception pour la lyre. Clément d'Alexandrie nous apprend que ce seul instrument est agréable à Dieu; c'était l'instrument du saint roi David; l'«instrument parfait à cause de ses 7 cordes», rarement en usage dans le culte païen et, par là même, moins compromis avec l'idolâtrie.

Vis-à-vis de la musique instrumentale en usage chez les peuples païens, il semble bien que l'Église ait été très défiante et qu'elle se soit défendue de toute emprise de cet art trop entaché de superstition et de magie. Arnobe se moque des païens qui croient que le tapage de leurs symphonies amuse les dieux supérieurs; c'est au nom de la religion en esprit et en vérité inaugurée par le Christ qu'il s'oppose à cette forme inférieure de culte. Augustin proscrit même la lyre de l'office de vigile célébré dans la chapelle commémorative de saint Cyprien et, avec plusieurs Pères, il juge indigne de la louange de Dieu le jeu d'instruments sans âme.

C'était s'opposer à des habitudes très chères dans le monde des convertis. Peut-être, devant une attitude si sévère, quelques chrétiens, forcés de psalmodier le psaume CL sans autre accompagnement que celui de leur piété, en appelèrent-ils, pour justifier leurs désirs, aux anciens usages du temple. Les Pères l'avaient prévu, aussi les voyons-nous s'attacher à expliquer ces coutumes juives comme des concessions faites à la dureté du cœur.

Pour Théodoret et Jean Chrysostome, l'emploi des instruments dans le service du culte aurait été un emprunt des Hébreux aux Égyptiens; le peuple de Dieu devait peu à peu se débarrasser de ces attaches à l'idolâtrie. Plusieurs Pères rappellent la sévérité d'Amos contre le culte extérieur et, par une interprétation d'ailleurs abusive de cette prophétie (*Amos*, 5,23), persuadent aux chrétiens que la musique instrumentale n'est pas agréable

à Dieu, qu'il y a là une mauvaise habitude héritée du paganisme, que Jahvé ne l'a tolérée que pour un temps, se réservant d'amener les Juifs à un culte plus spirituel. On trouve même des écrivains ecclésiastiques qui interprètent symboliquement les mentions d'instruments de musique qu'ils rencontrent dans les textes de l'Ancien Testament et espèrent enlever ainsi aux fidèles le regret de ces « oignons d'Égypte ». Pour Chrysostome, le tympanon symbolise la mortalité de notre chair, le psalterion signifie que nous devons garder nos regards tournés vers le ciel (1).

Chose remarquable, après vingt siècles, l'Église n'a pas diminué sa sévérité pour l'emploi de la musique instrumentale. Aujourd'hui, l'orgue n'est que «permis» dans les cérémonies du culte pour accompagner et soutenir les voix, et les nombreuses restrictions mises à l'emploi des autres instruments montrent bien que l'Église n'y est pas du tout favorable (2).

Peut-être pourrait-on invoquer, pour expliquer cette sévérité, le danger d'introduire à l'église une musique, sinon païenne et idolâtrique, du moins profane et mondaine. A moins d'y voir une raison plus profonde, que la suite de notre exposé mettra en relief : la défiance qu'a toujours eue l'Église vis-à-vis de toute manifestation trop extérieure, trop exubérante de la piété, et sa préférence pour un culte qui, sans cesser d'être populaire, réalise l'adoration intérieure en esprit et en vérité.

Et ceci nous explique l'accueil très large fait au chant religieux et surtout au chant d'ensemble dans les premières communautés chrétiennes.

(1) Cette opposition s'étendait également à la musique faite en privé. Celle-ci, en effet, à cause du lien étroit qui existait pour les païens entre culte privé et culte public, n'était pas exempte du soupçon d'idolâtrie ; aussi fût-elle bannie de la vie privée des chrétiens : des repas, où elle engendre une ivresse qui rend inapte à la prière, de l'éducation, où elle ne pouvait qu'exercer une influence antichrétienne sur l'âme des enfants. Les musiciens et les choreutes étaient exclus des assemblées chrétiennes au même titre que les danseurs, acteurs, gladiateurs, et l'accès des théâtres était interdit comme constituant un péril pour la foi autant que pour les mœurs.

(2) Cfr. « *Motu proprio* » de Pie X sur la musique sacrée (22 novembre 1903 : *A. S. S.*, XXXVI, p. 329 sq. § 15-21).

II. Musique vocale.

Le chant de l'antiquité était plus susceptible d'être adapté à l'usage du culte chrétien que la musique instrumentale. Vu l'importance prépondérante donnée aux paroles sur la mélodie, le chant était moins profondément pénétré de l'esprit païen que la symphonie; cependant il était nécessaire de le débarrasser de certaines tares idolâtriques et de l'animer de l'esprit chrétien.

C'est surtout dans les cérémonies funéraires que le chant était représenté chez les païens. Aussitôt après le décès, commencent les lamentations alternatives des pleureuses, soutenues par la flûte, l'instrument funéraire par excellence; elles accompagnent le convoi et se continuent sur la tombe. Cet usage que nous rencontrons dans l'Évangile, au chevet de la fille de Jaïre, était fort répandu dans l'antiquité; il reflétait bien l'idée qu'on se faisait de la mort mais était incompatible avec la conception chrétienne. L'Église le comprit et s'employa énergiquement à supprimer ces coutumes païennes. « Pleurer un défunt, disait saint Jean Chrysostome, c'est diminuer la victoire du Christ sur la mort ». Pour le chrétien la mort n'est pas un malheur, c'est une délivrance. On défendit les marques extérieures trop violentes de tristesse (et à cette fin on écarta même les femmes des convois funèbres); on interdit sous peine d'excommunication la participation des pleureuses; le chant d'hymnes, de psaumes exprimant la confiance et l'espoir en Dieu (*Ps.* 144, 22, 31) remplaça les lamentations funèbres; l'*alleluia* fut même gardé dans les cérémonies pour les défunts (1).

Mais cette discipline nouvelle rencontrait une forte opposition; les traditions funéraires sont celles auxquelles le peuple reste le plus attaché, mais aussi celles qui donnent le plus facilement lieu à des abus. C'est ainsi qu'on dut entourer le service des

(1) Il figure encore aujourd'hui dans la liturgie des morts de l'Église catholique orientale. — Voyez dans les *Confessions* de saint Augustin (IX, 12) la façon dont un chrétien au IVe siècle faisait le deuil de sa mère.

vigiles cimétériales d'une discipline sévère : en plusieurs endroits, on défendit aux femmes d'assister à l'office de nuit ; d'autre part Augustin et Éphrem devaient sévir contre les chrétiens qui, durant les vigiles en l'honneur des martyrs, chantaient et dansaient dans l'église au son de la cithare (1).

A cette heure même où on luttait pour faire triompher des usages funéraires vraiment chrétiens, nous voyons l'Église en possession d'une tradition de chant très ferme.

Aussi loin que nous pouvons remonter dans l'histoire des assemblées chrétiennes, le chant et spécialement le chant d'ensemble a sa place dans la liturgie.

Le chant chrétien doit beaucoup au judaïsme. On sait que l'avant-messe s'est formée de la liturgie de la synagogue et c'est dans cette partie de l'office chrétien que le chant apparaît tout d'abord. Le chant des psaumes, dans ses formes les plus anciennes : le répons, les formules d'acclamation, les flexions mélodiques des récitatifs et même probablement les vocalises introduites plus tard dans le chant religieux sont d'origine juive. A la musique gréco-romaine, la liturgie chrétienne emprunte le système diatonique devenu avec quelques transformations les huit modes que nous désignons, malgré quelques différences, par les anciens noms grecs; elle lui emprunte probablement aussi quelques mélodies.

C'est dans la fusion de ces deux éléments juif et païen, avec forte prédominance du premier, que se développa notre chant religieux (2). La mélodie pure sans accompagnement d'instrument passe tout naturellement de la synagogue dans les assemblées

(1) Cfr., *o. c.*, p. 232-248, le chapitre consacré aux fêtes en l'honneur des martyrs et aux vigiles. Les « mémoires des martyrs » furent, d'après Quasten, substituées et opposées aux vigiles païennes en l'honneur des dieux. C'était aussi la pensée de saint Augustin. Le grand docteur connaissait l'attachement du peuple aux *Pannychis* et à toutes les fêtes nocturnes païennes, occasion de grandes licences partout où elles étaient en vogue; il fallait une grande prudence et même de la sévérité pour éviter que la solennité chrétienne ne rappelât trop les réjouissances païennes.

(2) Pour plus de détails sur les sources de la musique d'église voir GASTOUÉ : *Les origines du chant romain*, Paris, Picard, 1907.

chrétiennes; de même que les psaumes furent pendant longtemps la prière presque exclusive des assemblées chrétiennes et occupent encore aujourd'hui une grande place dans notre office, la psalmodie, qui en soulignait la piété intense, est à l'origine de toutes nos pièces grégoriennes. Tout était assimilable dans la liturgie de la synagogue; tout fut assimilé. Plus tard la musique païenne se mettra au service du culte chrétien; elle enrichira le répertoire primitif et surtout elle contribuera à élaborer ce système musical bien caractérisé qu'est le chant grégorien.

Si la musique vocale a toujours été fort estimée dans l'Église, c'est qu'elle est jugée nécessaire pour exprimer ce que la piété chrétienne a de social, de collectif. Le chant de la synagogue est devenu la voix de la communauté, la louange publique de Dieu; et cette nouvelle fonction liturgique, au sein de la seule vraie religion, lui a fait perdre, aux yeux des païens convertis, le caractère magique et la vertu d'excitant mystique que lui avait donnés le contact de cultes superstitieux et bassement intéressés.

On ne saurait trop mettre en relief ce caractère essentiellement collectif qui fut dès le début le caractère propre du chant liturgique. Aujourd'hui surtout que le mouvement liturgique s'efforce de rendre aux chrétiens le sentiment de l'unité d'une assemblée qui prie, il est opportun de rappeler que l'expression naturelle de la prière commune dans l'Église primitive était le chant d'ensemble : « *una voce dicentes* » suivant la très vieille formule qui, à la fin de la préface, engage le peuple à chanter la louange de Dieu.

Ce caractère collectif et populaire du chant liturgique se manifeste à la fois dans la forme et l'exécution des pièces musicales, dans l'idée qu'ont de ce chant les écrivains ecclésiastiques, dans l'invitation que, depuis saint Paul, l'Église adresse à tous les chrétiens de chanter durant les cérémonies.

A part le *Kyrie*, le *Gloria* et les récitatifs réservés au célébrant, toutes les formes de chant liturgique dérivent de la psalmodie.

Le *répons* en est la forme la plus ancienne, en usage probablement dans les assemblées juives et conservée telle quelle dans les assemblées chrétiennes. C'est un dialogue entre un ou plusieurs

solistes, qui chantent successivement tous les versets du psaume, et le peuple qui répète après chaque verset des solistes une formule de refrain.

Le *trait* est l'exécution du psaume *uno tractu* par les solistes alternant avec le peuple sans refrain ou reprise de verset.

Par les acclamations chantées et surtout par les dialogues de versets, comme celui qui précède la préface, le peuple s'unit à l'action du célébrant.

Plus tard, lorsque l'Église sortie des catacombes pourra déployer ses cérémonies dans les basiliques, une nouvelle forme de psalmodie apparaîtra, l'*antiphonie* ou « psaumes à l'orientale », comme les appelait avec quelque défiance saint Augustin. Chantée par tout le peuple divisé en deux chœurs et alternant, l'antiphonie accompagne les trois processions de la messe : entrée des ministres, offertoire, communion. C'est la forme la plus populaire du chant liturgique. Née au IVe siècle à Antioche ou dans les églises syriaques de saint Éphrem, elle se répandit rapidement en Occident : saint Ambroise l'introduisit dans la liturgie de Milan. Avec les répons, les antiennes constituaient ce que nous appelons aujourd'hui le propre de la messe. La grande simplicité de la mélodie construite suivant des formules en facilitait l'exécution par les assemblées chrétiennes.

A l'époque qui suivit saint Augustin et saint Léon, les mélodies se chargèrent de vocalises et, par le fait même, devinrent moins accessibles au peuple. Le répons-graduel exécuté à l'ambon par un diacre, choisi pour la beauté de sa voix, devenait un exercice de virtuosité vocale, mais perdait son caractère populaire. D'autre part, l'allongement de la mélopée amenait la réduction du texte; aussi, quand saint Grégoire recueillit et ordonna les antiennes et répons pour en faire l'Antiphonaire de la messe, de l'ancienne psalmodie il ne restait que deux ou trois versets d'ailleurs admirablement ornés, mais dont l'exécution n'était plus possible pour la masse des fidèles. Peut-être, en fondant sa *Schola cantorum*, saint Grégoire espérait-il populariser la nouvelle forme du chant liturgique ? (1)

(1) Nous acceptons l'opinion, presque unanime à l'heure actuelle, qui attribue

Il faut également signaler les *psaumes* « *privés* » composés par les catholiques ou par les hérétiques pour répandre leurs doctrines; saint Augustin en écrivit contre Donat, saint Éphrem contre les disciples de Bardesane. Ces compositions ne survécurent guère aux polémiques qui leur avaient donné naissance; elles furent très tôt rayées de la liturgie chrétienne.

Les *hymnes* ont été en usage dès l'époque la plus reculée (1), mais en dehors de la messe. Leur musique est due probablement à l'influence gréco-romaine. Nous en avons conservé deux qui datent du second siècle, voire même du premier : l'hymne du soir : Φῶς ἱλαρόν et le « *Gloria in excelsis Deo* ». Étant des compositions chrétiennes, leur accent est plus personnel que celui des psaumes, elles expriment les sentiments qui devaient animer les premières communautés. Elles eurent cependant grand'peine à s'introduire dans la liturgie; l'abus qu'en firent les gnostiques, pour propager leurs erreurs, les avait fait supprimer du culte dans beaucoup d'églises, surtout en Occident et ce discrédit continuait à peser sur elles longtemps encore après saint Grégoire. Au IVe siècle, saint Ambroise, saint Grégoire de Nazianze, le poète Prudence avaient essayé de faire revivre ce genre et d'introduire par elles, dans le chant liturgique, une note d'actualité — les hymnes avaient comme thème habituel le mystère ou la fête qu'on célébrait —; leur succès fut local et ce n'est guère qu'au XIIe siècle qu'elles s'introduisirent définitivement dans l'office romain (2).

à saint Grégoire, en même temps que la composition de l'Antiphonaire, l'organisation à Rome de la Schola cantorum distincte de la Schola lectorum.

(1) Cfr. *Eph.*, 5,19 et *Col.*, 3,16 : *in psalmis et hymnis et canticis spiritualibus.* Ces cantiques spirituels sont probablement des compositions semblables à celles que nous trouvons p. ex. dans saint Paul, *I Tim.*, 3, 16. — On croit que la musique du *Gloria in excelsis* (n° XV du Graduel) est d'origine païenne.

(2) Les essais primitifs de poésie lyrique chez les chrétiens grecs étaient proscrits de l'usage liturgique dès le début du IVe siècle. Saint Benoît introduisit l'hymnaire, dont l'origine remonte à saint Ambroise, dans l'*ordo psallendi* monastique; mais le concile de Braga en 563 interdit de rien chanter de poétique dans l'assemblée des fidèles. Cette défense empêcha jusqu'à la fin du XIIe siècle les hymnes de s'introduire dans l'office romain. — Cfr. BATTIFOL: *Histoire du Bréviaire*, 13e édition, p. 209, sq.

On pourrait se demander si leur caractère personnel, leur « nouveauté » n'est pas un des motifs de cette défaveur. La liturgie chrétienne, en effet, est anonyme, elle est la voix du peuple chrétien, non de tel écrivain particulier. Les hymnes étaient peut-être trop circonstanciées, elles reflétaient peut-être trop la mentalité, les préoccupations de leur auteur pour pouvoir entrer immédiatement dans le trésor liturgique. Pour être reçues, il a fallu que l'usage privé du peuple chrétien durant plusieurs siècles, discernant, parmi un très grand nombre de compositions, quelques pièces qui exprimaient mieux la piété catholique de tous les temps, en fit un bien commun, l'expression de la prière de tous (1).

Ce caractère collectif et populaire du chant religieux, l'Église l'a voulu parce qu'il manifestait l' « unisson » des cœurs qui est à la base de la prière catholique et qui était profonde dans les communautés primitives.

Si l'antiquité a ignoré la polyphonie vocale, ce qui paraît bien, elle a connu la polyphonie instrumentale; la flûte qui, en Grèce, accompagne le chanteur n'est pas à l'unisson de la voix mais dessine un contre-point autour de la mélodie. Dans la pensée des Pères, cette hétérophonie est opposée à l'idée chrétienne de la communauté des croyants, l'unisson au contraire est l'expression musicale de l'unité de Dieu et de l'Église. Saint Ambroise voit dans le chant d'ensemble le « vinculum unitatis ». « Il faut, dit saint Jean Chrysostome, qu'il n'y ait qu'une seule voix dans l'assemblée de même qu'il n'y a qu'un seul corps : le corps

(1) A signaler dans le même ordre d'idée le succès éphémère des Séquences dans la liturgie. — Aujourd'hui encore les nouveaux offices sont, autant que possible, anonymes : leur auteur est officiellement ignoré, et sa part dans la composition est réduite au minimum. Les offices, en effet, sont composés en grande partie d'extraits de l'Écriture ou d'écrits des Pères, trésor commun de l'Église; les formules d'oraison sont rédigées d'après des règles fixes et les adaptations musicales jugées les meilleures sont celles qui restent le plus fidèles aux anciennes formules grégoriennes. Pour composer un nouvel office il faut, comme saint Thomas d'Aquin, se sentir pénétré de toute la piété traditionnelle de l'Église.

mystique du Christ » (1). Et Acace de Constantinople nous signale la curieuse habitude, qu'avaient les chrétiens de son temps, de se tenir par la main pendant qu'ils chantaient.

Les enfants sont l'objet d'une préparation spéciale à ce chant commun.

Les anciens appréciaient fort la beauté de timbre de la voix d'enfant qui unit la légèreté et l'acuité de la voix de femme à la fermeté de la voix de l'homme; et déjà ils attribuaient à l'enfant, à cause de son innocence, une action spécialement efficace sur la divinité; aussi employaient-ils des chœurs d'enfants dans les grandes supplications.

Pour la même raison, l'Église a désiré que les enfants participent au culte chrétien. Elle aussi a reconnu à leur innocence une puissance d'intercession spéciale. Au IIIe siècle, leur rôle dans la liturgie est surtout d'implorer la pitié de Dieu.

Mêlés d'abord à la foule, les enfants s'en séparent pour remplir dans la psalmodie la fonction du soliste ou du préchantre, auquel répond le peuple ; c'est à eux qu'est confiée l'exécution des cantiques de l'office du matin, que le peuple acclame par l'*alleluia*.

Une place spéciale leur est réservée au chœur. Au IIIe siècle, nous voyons des enfants de huit ans et de plus jeunes encore recevoir l'ordination de lecteur et ainsi occuper une place parmi les clercs. Plus tard, quand saint Grégoire jugera la fonction de soliste incompatible avec celle de diacre, c'est aux enfants qu'il confiera l'exécution des pièces liturgiques. Pour les former, il établit près de son palais du Latran la *Schola cantorum*. Mais bien avant saint Grégoire, il y avait, notamment à Rome, des écoles spéciales pour chantres et lecteurs, espèces de séminaires où se recrutaient les gens d'église; plusieurs papes y reçurent leur première formation.

(1) Καὶ γὰρ μίαν ἐν ἐκκλησίᾳ δεῖ φωνὴν εἶναι ἀεί, καθάπερ ἑνὸς ὄντος σώματος (*Homil. 36 in epist. I ad Cor.*). — Cf. *lib. cit.* : p. 94-103, textes dans e même sens de Clément de Rome, Clément d'Alexandrie, Origène, Grégoire de Nazianze, Cyrille de Jérusalem, Athanase et d'autres.

L'idée de la participation de tous au chant d'église était tellement ancrée dans la mentalité des communautés primitives qu'elle prévalut presque partout contre la défense, portée par saint Paul, de laisser les femmes élever la voix à l'église (1).

Il est difficile de déterminer à quelle époque remonte cette participation de tout le peuple, sans distinction de sexe, ni d'âge, à la prière de la communauté. Elle est probablement fort ancienne, car elle cadre trop bien avec l'idée de l'union spirituelle de tous les membres dans le Christ, si admirablement développée par Ignace d'Antioche.

Nous ne possédons aucun témoignage pour la période la plus ancienne. Dès la fin du IIe siècle, l'usage est attesté par les protestations qu'il provoque de la part de Tertullien.

En fait, il semble bien que les excès des hérétiques et surtout des prophétesses montanistes obligea certaines églises à adopter sur ce point une discipline sévère. La tendance favorable à l'admission des femmes au chant liturgique ne fut donc pas universelle durant les premiers siècles, mais on peut affirmer que les motifs de restriction furent partout d'ordre purement disciplinaire.

En Orient, on psalmodie dans les monastères de femmes; les vierges vouées au Seigneur participent au chant des psaumes dans les églises de Jérusalem au IVe siècle; on en voit même qui sont lectrices. Au Ve siècle, elles prennent part avec le peuple à la psalmodie responsoriale ou exécutent les parties de soliste. Saint Éphrem exerce des chœurs de jeunes filles à chanter des hymnes qu'il compose pour elles. Il y voit un moyen de les intéresser à la religion, de les instruire et surtout de les détourner des réjouissances déshonnêtes et des assemblées hérétiques où le chant des femmes est fort en honneur (2).

(1) *I Cor.*, 14,34.

(2) La législation ecclésiastique actuelle reste bien dans la ligne de cette tradition. Elle défend aux femmes de faire partie de la maîtrise ou de la *schola*, de participer à des chœurs mixtes à l'intérieur de l'église, mais elle les engage vivement à s'unir au chant d'ensemble en alternant avec la maîtrise pour toutes les parties de l'office réservées au peuple. Voir sur cette question : D. J. Kreps : *Le chant des femmes à l'église* dans *Musica Sacra*, 1928, p. 138; les instructions publiées dans le *Bollettino Caeciliano* (XII, 78) reproduites dans la *Revue Grégorienne*, 1926, p. 184.

D'ailleurs le nom même d'antiphonie (ἀντί φωνή) suppose, en principe, des voix de femmes et d'enfants chantant à l'octave des voix d'hommes et alternant avec elles; ceci est confirmé par ce que nous savons des habitudes des églises syriaques où est né ce genre de psalmodie.

En Occident, au contraire, cet usage rencontre de l'opposition. A cause des hérétiques qui admettent les femmes au chant d'ensemble, le sévère Tertullien est partisan de l'abstention complète. Saint Jérôme rappelle la défense de saint Paul et son opinion est assez généralement admise de son temps en Occident. Les circonstances, en effet, exigeaient des autorités religieuses un contrôle sévère de la discipline.

Depuis un demi-siècle les persécutions ayant cessé, les conversions se multipliaient; l'affluence subite de païens convertis risquait d'introduire dans l'Église des coutumes qui, sans être nettement idolâtriques, étaient incompatibles avec son esprit. La réaction se fit sentir et il n'est pas étonnant qu'elle ait sacrifié, au moins provisoirement, d'anciennes coutumes chrétiennes qui, dans les circonstances présentes, donnaient lieu à des abus ; on supprima le chant des femmes à l'église. Mesure purement disciplinaire d'ailleurs, car le même Jérôme qui en appelait à saint Paul pour justifier son opposition au chant des femmes, inscrivait la psalmodie au programme d'éducation privée des jeunes chrétiennes, trop heureux de pouvoir opposer à la musique instrumentale des païens, la beauté vivante et bien plus riche en harmonie de la voix humaine.

Mais, à côté de cette réaction d'ordre disciplinaire, se dessinait un mouvement net d'hostilité à tout genre de musique, au nom des principes religieux; mouvement de sévérité exagérée qui, s'il eût réussi, aurait abouti à bannir toute joie, tout enthousiasme de la liturgie catholique et nous eût privé du merveilleux répertoire de la musique grégorienne.

Il nous reste, en terminant, à dire un mot de ce mouvement.

Il n'est pas spécifiquement chrétien. Avant les ascètes d'Égypte, Platon et son école avaient déjà exclu la musique du culte intérieur qu'ils préconisaient. Pour eux, la musique instrumentale est tout

au plus digne de figurer dans le culte des divinités inférieures. L'effet qu'elle produit est un plaisir d'ordre purement sensible; bien loin de conduire à la κάθαρσις et à l'extase religieuse, elle maintient l'attention dans la région sensible, inférieure, elle trouble l'esprit et empêche la contemplation.

Platon tolérait le chant, moins à cause de la mélodie que pour les paroles qui contiennent l'esprit; comme moyen d'honorer Dieu, il l'estime inférieur à la contemplation. Le néoplatonisme rejette sans distinction toute musique, même le chant des hymnes, comme forme du culte.

Inutile de dire que cet idéalisme orgueilleux était sans prise sur les foules; or, c'est aux foules que s'adressait l'Évangile.

Il ne fut pas cependant sans exercer quelque influence sur les idées chrétiennes. En Occident, au IVe et au Ve siècle, on se défie du chant. Et cela non seulement à cause de ses accointances païennes, mais parce qu'on craint que l'art ne nuise à la piété, que l'esthétique ne se développe au détriment de la religion; appréhension qui s'explique au moment où la simplicité de la cantilène primitive fait place aux amples développements mélodiques qui transformèrent l'antiphonie.

Dans la pensée de saint Jérôme et de saint Augustin, le chant n'est que toléré dans la liturgie, il vient en aide à notre faiblesse soit pour nous aider à retenir les vérités, à les approfondir, soit pour échauffer notre cœur. Mais puisque ce n'est qu'un moyen, il faut éviter de s'y complaire (1). Saint Jérôme prêche la spiritualisation du culte : les fils de Coré n'ont été constitués psalmistes que pour substituer aux sacrifices la louange de Jahvé, et, s'appuyant sur la prophétie de Zacharie qui rejette les chants aussi bien que les sacrifices, il préconise un culte plus spirituel. Suivant Athanase, la simplicité des inflexions mélodiques doit faire de l'exécution des hymnes et des psaumes une récitation plutôt qu'un véritable chant.

Par Athanase nous atteignons ce qui paraît bien être l'origine de ce mouvement d'opposition à la musique religeuse : l'ascétisme

(1) Cf. p. ex. *Confessions*, X, 33.

du désert. Ici l'exclusion du chant est érigée en principe : c'est la componction, la κατάνυξις qui condamne le chant liturgique (1); saint Nil l'interdit à tous ses moines au nom de la pénitence et de la mortification à laquelle ils sont voués.

Cette mentalité, d'origine néoplatonicienne, est commune dans le monachisme oriental. Au VII^e siècle, le chant n'est nulle part en vigueur chez les moines de Syrie, ils préfèrent s'exiler plutôt que d'adopter l'usage du chant des hymnes et des psaumes qu'on veut leur imposer. Par le fait de l'accession de nombreux moines aux sièges épiscopaux, l'opposition pénètre dans le cercle de l'épiscopat et dans les églises (2).

Entre cet excès de sévérité de la piété monacale et la piété populaire facilement exubérante et attachée aveuglément à des usages peu en harmonie avec la foi et la morale chrétienne, l'ensemble de l'Église conserve une position ferme, celle qui a prévalu dès le début et qui fait du chant l'interprète naturel de la louange collective.

Saint Grégoire devait fixer la tradition musicale : d'abord en rassemblant dans son antiphonaire les chants des premiers siècles, ensuite en assurant par sa *Schola cantorum* une large diffusion à un chant devenu trop difficile pour la plupart des fidèles.

De Rome, le nouveau chant se répandra et portera dans tous les coins de la terre la prière de la grande communauté chrétienne; et les moines d'Occident, plus catholiques en cela que les ascètes d'Égypte, prendront sur eux de perpétuer, de conserver — et de restaurer quand on l'aura perdue — la prière commune que l'Église chante à la louange de Dieu.

A. HANIN, S. I.

(1) C'est « parce qu'il savait *la componction* qu'inspire la douceur de la musique » que saint Grégoire entreprit la réforme du chant d'Église. Ce témoignage de Jean Diacre corrige la sévérité des Pères du désert.

(2) Ce mouvement de défaveur persista en Orient jusqu'au XII^e siècle; depuis lors ces églises se sont ralliées à un culte plus compréhensif. Aujourd'hui on chante à tous les offices, en Orient, et la participation du peuple au chant d'ensemble y est bien plus développée que chez nous. Dans les églises éthiopiennes et grecques de Jérusalem, on rythme le chant en frappant des mains; dans les monastères coptes on fait usage de cymbales et de triangles.