

b
—
a

cieba

belas-artes
ulisboa

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
UNIVERSIDADE DE LISBOA - FACULDADE DE CIÊNCIAS

 **CATOLICA**
CITEP - CENTRO DE INVESTIGAÇÃO
EM TEOLÓGICA E ESTUDIOS DE RELIGIÃO
LISBOA - LISBOA - PORTUGAL

PERSISTÊNCIA DA OBRA II
ARTE E RELIGIÃO

PERSISTANCE DE L'ŒUVRE II
ART ET RELIGION

Organização | Sous la direction
Tomás Maia

PERSISTÊNCIA DA OBRA II
ARTE E RELIGIÃO

PERSISTANCE DE L'ŒUVRE II
ART ET RELIGION

Boyan Manchev
Alfredo Teixeira
Federico Ferrari
Jean-Luc Nancy
Tomás Maia
Paulo Pires do Vale

Organização | Sous la direction
Tomás Maia

Traduções | Traductions
Séverine Rosset
Maria João Mayer Branco
Federico Nicolao
Tomás Maia

DOCUMENTA

ÍNDICE | TABLE

Os três textos dos autores portugueses foram traduzidos para francês por Séverine Rosset. Os textos de Boyan Manchev e de Jean-Luc Nancy, escritos originalmente em francês, foram traduzidos para português por Tomás Maia. O texto de Federico Ferrari, escrito primeiramente em italiano, foi vertido para português por Maria João Mayer Branco e para francês por Federico Nicolao, esta última versão tendo beneficiado da preciosa revisão de Claire Nancy.

Les trois textes des auteurs portugais ont été traduits en français par Séverine Rosset. Les textes de Boyan Manchev et de Jean-Luc Nancy, écrits originellement en français, ont été traduits en portugais par Tomás Maia. Le texte de Federico Ferrari, écrit d’abord en italien, a été rendu en portugais par Maria João Mayer Branco et en français par Federico Nicolao, cette dernière version ayant bénéficié des soins de révision de Claire Nancy.

<i>Nota de apresentação</i>	11
<i>Note de présentation</i>	19
BOYAN MANCHEV	
A outra origem da arte.	
A <i>poiësis</i> ontogónica e o reencantamento do mundo	29
L’autre origine de l’art.	
La <i>poiësis</i> ontogonique et le reenchantement du monde	65
ALFREDO TEIXEIRA	
Cantus Firmus.	
Persistências e metamorfoses do sagrado musical	103
Cantus Firmus.	
Persistances et métamorphoses du sacré musical	139
FEDERICO FERRARI	
O Deus dos artistas. Três exercícios de epifanologia	179
Le Dieu des artistes. Trois exercices d’épiphnologie	191
JEAN-LUC NANCY	
A cesura e o excesso	207
La césure et l’excès	213

TOMÁS MAIA	
Mística material	221
Mystique matérielle	265

PAULO PIRES DO VALE	
Da saída. Religião da saída da religião, arte da saída da arte	313
De la sortie. Religion de la sortie de la religion, art de la sortie de l'art	337



Anabela Mota, *Verticalidade Frágil*, grés, c. 500 × 3 × 3 cm, 2017

Cantus Firmus. Persistências e metamorfoses do sagrado musical

O sagrado é tomado, aqui, como «objeto» construído pelas ciências humanas na modernidade. Esta perspectiva aproxima-se, em parte, da epistemologia de Michel Foucault, na medida em que este procurava mostrar, por exemplo, que a loucura ou a delinquência são construções do pensamento, num determinado momento histórico (*cf.* Foucault, 1961). Enquanto «objeto» moderno, o que é próprio da noção de sagrado é a sua emancipação em relação à religião (*cf.* Carrier 2005, 30-40, 92-99). Pode dizer-se que, com a entrada numa situação pós-metafísica, seguindo a expressão de Sloterdijk (*cf.* 2000, 23), as instituições, as narrativas e os símbolos religiosos viram diminuída a sua capacidade de condensar o desejo de transcendência e afetada a sua eficácia quanto à gestão do sentido a conferir a essa transcendência. Este contexto cultural favoreceu a possibilidade de se considerar a própria atividade de simbolização sagrada, ou sacralizante, como objeto autónomo. Os exemplos abundam no domínio das sacralidades políticas, das mitologias que sustentam as diferentes formas de comunalização humana, das linguagens estéticas acerca da significação espiritual do mundo, das práticas desportivas como movimento intencional de transcendência, etc. Essa emancipação do sagrado não dissolve os reportórios religiosos, mas altera notoriamente o seu lugar na sintaxe cultural.

Este contexto de mudança favoreceu debates plurívocos acerca das consequências desta mudança cultural. A antropologia de Georges Bataille sublinhou o facto de estarmos perante a descoberta paradoxal de uma imanência que se torna sagrada, no próprio trânsito do humano

para o mundo profano da transcendência. Na perspectiva de Bataille, através desta profanação, o ser humano tem a possibilidade de aceder ao seu estado original imanente, experimentar o sagrado — trata-se já não apenas da natureza, mas da natureza transfigurada (cf. Bataille 1973, 61-63, 70; 1976, 80). A discussão que habitou o discurso socioantropológico no final do século XX, que é o ponto de partida neste ensaio, tem uma particular relação com a complexidade própria deste sagrado moderno. Depois de se terem multiplicado, nas ciências sociais, os discursos sobre a secularização, muitos estavam agora mais interessados nos hibridismos que punham em causa as leituras da modernidade a partir da lógica de separação entre a esfera religiosa e a secular. Mas os debates sobre secularidades religiosas ou sacralidades seculares acabaram por favorecer também a emergência do sagrado como objeto. No entanto, a moldagem teórica desta visão socioesférica não é compreensível sem a observação das modalidades específicas de construção do sagrado no contexto das diversas práticas culturais.

O sintagma *cantus firmus*, que o título transporta aglutina, metaforicamente, um conjunto de processos que dão corpo a diferentes modulações do sagrado musical. Trata-se de uma expressão que identifica os elementos do canto monódico da liturgia latina, entre outros, no processo de composição, nos inícios da polifonia europeia. Com frequência, esse elemento era reutilizado, com duração dilatada, como alicerce da construção polifónica. Nesse sentido, a expressão pode, de forma exemplar, transportar a nossa atenção para o fulcro da atividade composicional. Talvez seja na música, entre as outras artes, que encontramos uma mais clara valorização da atividade artística como «composição». O ato de compor pressupõe a ideia de que se trabalha artisticamente sobre precedências. É curioso observar que, no universo desse *métier*, na língua portuguesa, o compositor não «faz» música, antes «compõe» — aliás, o sintagma «fazer música» aproxima-se mais da

arte do intérprete. Assim, como se verá, a problemática do sagrado musical tem uma particular relação com o lugar da «memória» nos idiomas composicionais.

A pluriformidade do sagrado

A década de 80, no século XX, foi um lugar de chegada de muitos dos itinerários de discussão sobre o fenómeno religioso, do ponto de vista socioantropológico. A segunda metade do século XX testemunhava a construção de arquiteturas teóricas pouco dialogantes, alicerçadas no confronto entre conceções substancialistas e funcionalistas de religião. Tratava-se da sobrevivência de uma discutida alternativa: a proposta essencialista, na linha durkheimiana, que procura encontrar a estrutura interna, o núcleo duro do religioso, e que se funda na ideia implícita de que não pode haver sociedade sem esse núcleo duro; a proposta nominalista, mais próxima de Weber, que usa a definição de religião com fins heurísticos, que acaba por admitir, ao menos implicitamente, que «religião» é um nome convencional para designar um conjunto de ações e interações muito diferentes entre si.

Nesta geografia teórica, a discussão afastou-se do interesse por pensar o religioso como fenómeno simbólico a partir das homologias estruturais que relacionam diversos domínios da experiência humana. Neste campo, torna-se inevitável referir aqui o contributo de José A. Prades, autor de um dos estudos mais importantes sobre a teoria da religião de Durkheim: *Persistence et métamorphose du sacré* (1987). Tornou-se, também, uma das obras marcantes na indagação de modelos de leitura do religioso que não se ficasse pela sua funcionalização social, nem pela pura identificação com as «religiões positivas», na aceção hegeliana. Esta perspectiva procura ultrapassar os problemas decorrentes de uma com-

preensão exclusivamente societista do sagrado, na linha do que Roger Bastide havia explorado no domínio das «deslocações do sagrado»¹

Trata-se da demanda de um quadro heurístico que permita perceber a vida religiosa de forma multimoda: uma estrutura da experiência, expressa numa pluralidade das formas do sagrado, que se desdobram historicamente sob o signo da persistência e da metamorfose. José Prades propôs uma tríplice caracterização desta pluriformidade: a «nomo-religião», a «quasi-religião» e a «para-religião», categorias que visam constituir um quadro de leitura das diferentes modulações do sagrado, que vão desde a identificação de uma forma de sagrado considerado como tal num dado sistema cultural, até às formas paralelas ou mesmo opostas à nomo-religião, passando por outras formas próximas quanto à natureza e à função (cf. Prades 1987, 117s).

Na década seguinte, este interesse concentrou-se bastante na discussão sobre as religiões seculares (ou religiosidades seculares). O antropólogo Albert Piette reconheceu que, no campo das investigações sobre as religiosidades seculares, a grande dificuldade se encontra no facto de se tentar descrever o religioso fora da religião sem chegar a defini-lo (cf. 1997, 36-37). Nos textos deste antropólogo, descobre-se um programa de investigação sobre as homologias que aproximam as atividades socialmente reconhecidas como seculares e religiosas. Essas homologias, na sua proposta, resumem-se a três substratos: representação de uma realidade transcendente; sacralização de pessoas, de ideias ou objetos;

¹ Prades aproxima-se da via desenvolvida por autores como Caillois (cf. 1950), Bataille (cf. 1973) e Bastide (cf. 1997). Roger Bastide foi particularmente influente: «À lei de diferenciação social junta-se uma outra lei, à qual Becker, em particular, consagrou numerosos estudos: a lei da secularização progressiva, tanto dos nossos conhecimentos como das nossas atividades. Não devemos pensar que, por causa disso, a religião esteja atualmente moribunda; ela muda, para poder assumir formas por vezes inesperadas; o antropólogo encontra-a frequentemente onde não era esperada, tal como descobre tantas vezes, no interior das Igrejas históricas, em vez da suposta apreensão do sagrado, um conjunto de máscaras, naturalmente de aparência religiosa, mas que cobrem, com a sua mentira, factos de indiferença, ou mesmo de negação do puro religioso» (Bastide 1968, 69).

existência de complexo mítico-ritual ou, pelo menos, afinidades com a linguagem ritual, quanto às formas de comunicação e transmissão (cf. Piette 1990, 218-220; 1993, 4-5). O resultado esquemático de uma releitura da sua proposta poderia apresentar-se deste modo:

Quadro 1
Homologias estruturais segundo A. Piette

REALIDADE TRANSCENDENTE	
Complexo mítico-ritual	sistema de classificação gestão da morte integração do extraordinário
<i>Comunicação/Transmissão</i>	<i>Estruturas socioantropológicas</i>

Este conjunto heurístico pretende, sobretudo, dar conta dos hibridismos próprios das múltiplas modernidades. Pretendia ser eficaz no estudo dos processos de fragmentação do *habitus* religioso na região euro-atlântica e a sua disseminação na esfera secular. Albert Piette perseguiu uma metodologia que possibilitasse uma apreensão das modalidades concretas dessas transferências e das figuras de religiosidade que dão testemunho desse hibridismo. Confrontado com uma certa inflação categorial, Albert Piette restringe o conceito de religiosidade a essas formas concretas de presença de elementos religiosos no secular sob o signo da oscilação. Seguindo esse pressuposto, tentou desenhar um quadro possível das modalidades de penetração da religiosidade nas atividades seculares — Quadro 2 (cf. 1990, 221-222; 1993, 40-41).

Quadro 2

Modalidades de transação entre o religioso e o secular (A. Piette)

atividades religiosas	atividades seculares
<ul style="list-style-type: none"> → presença de uma estrutura religiosa <ul style="list-style-type: none"> → empréstimo seletivo → uso do sistema classificativo religioso 	
<ul style="list-style-type: none"> → um projeto religioso explícito em torno de uma temática secular <ul style="list-style-type: none"> → usurpação e anexação → analogia de funcionamento 	
modalidades de penetração	

A proposta deste antropólogo, mais do que um modelo ideal-típico das modalidades de penetração do religioso no secular, distinção que se pretende operativa nas sociedades que fazem a experiência de uma crise da gestão institucional do sagrado, pretende ser o ponto de partida para a elaboração de uma grelha de registo etnográfico que ponha em destaque: a *presença de uma estrutura religiosa*, determinável historiograficamente, no campo secular; o *empréstimo seletivo* de uma forma religiosa de organização vertida num projeto laico (os significados religiosos que são formalmente transferidos para a esfera secular recebem um conteúdo novo); a utilização do *sistema classificativo religioso* num contexto secular; o desenvolvimento de *um projeto religioso explícito em torno de uma temática laica*, e no contexto de uma atividade secular; a *usurpação e a anexação* de um conteúdo religioso tradicional aos valores políticos; aqui se podem situar também os exemplos de transposição comportamental de elementos da atividade religiosa para o campo secular; a *analogia de funcionamento*, que se pode relacionar com a experiência de absolutização de um determinado valor.

Esta primeira caracterização gira em torno da observação do carácter híbrido das atividades. Mas uma segunda aproximação é possível em torno da noção de valor. Se seguirmos um dos critérios definidores mais vulgarizados, a religião terá por finalidade a demanda do absoluto enquanto valor único e incomparável, situado para além de qualquer outro valor. Ora, o Ocidente conheceu nos últimos tempos, como o mostram os estudos empíricos, uma ampla relativização da religião — é um sistema de valores entre outros. A questão do sentido tomou o lugar da inquietude acerca da salvação. E este é construído empiricamente, no quotidiano dos indivíduos e dos grupos, sem que intervenha, numa primeira linha, o problema do destino último. Diante desta realidade, Yves Lambert pôs a hipótese de estarmos, na era contemporânea, no contexto de uma viragem axial, ou seja, num período de refundação simbólica (*cf.* Lambert 1997). Situado o problema «religião e modernidade» no quadro de uma viragem axial (*tournant axial*), Lambert cria um espaço privilegiado para a consideração do papel infraestrutural do simbólico. Já Jaspers tinha observado que a modernidade deve ser qualificada como «idade axial». Ele próprio insistiu nas consequências religiosas deste modo de civilização: o homem sentindo-se livre deixa flutuar as suas crenças sem *credo* definido, seguindo uma fé livre, sem fórmula precisa, mas que guarda em si um sentido do absoluto (*cf.* Jaspers 1954, 278-280). Na mesma linha, Bellah pôs em destaque os traços do individualismo moderno, mas também o desmoronamento do dualismo que habitou as religiões históricas em proveito da emergência de um mundo múltiplo, bem como a mundanização da salvação (*cf.* Bellah 1970).

No entanto, se se quiser continuar a distinguir, no campo simbólico, o religioso do axiológico e do ideológico é necessário um critério de identificação que seja operativo. Na linha das propostas de Albert Piette, o conceito de sacralidade pode designar esses complexos de

ideias, sentimentos e ações que têm uma função coagulante do sentido (cf. Piette 1990, 230s). A sacralidade distingue-se, da forma mais imediata, da banalidade. A banalidade será esse complexo de referências cognitivas e normativas dependentes dos conteúdos culturais que estruturam as nossas percepções e ações quotidianas, consciente ou inconscientemente. Estes conteúdos definem os contornos da verosimilhança e os códigos das práticas. A sacralidade tem como traço dominante o facto de se estruturar sobre uma ordem simbólica. O que caracteriza essa ordem simbólica? Valores «separados», acima de quaisquer outros, que escapam à erosão do exercício crítico, que apelam a uma adesão emotiva, e estimulam os indivíduos na procura de um objetivo considerado vital para a sua identidade: «a realização de si faz-se através da perseguição do objetivo social que o valor propõe» (Piette 1990, 233). Este projeto de busca de sentido, e a correspondente mobilização afetiva, objetiva-se em encenações coletivas que põem em evidência a dimensão societista da sacralidade. E mais uma vez, estas propostas reconduzem-nos aos fragmentos da herança durkheimiana no que aí descobrimos de mais importante: o trabalho simbólico que está nas origens do social.

Os catálogos do sagrado musical

A exploração anterior, sobre os trânsitos do sagrado, no quadro das lógicas da modernidade, sob o ponto de vista socioantropológico, tornam-se particularmente pertinentes na observação da criação musical. Neste domínio da criação artística, as categorizações do sagrado revelam ambiguidades *sui generis*. Entre os usos do sintagma *musica sacra* como descrição funcional e contextual e a pretensão de tornar o sagrado cativo de um conjunto preciso de idiomas, a história contemporânea dá conta de um debate plurívoco.

Nicolas Schatz mostrou que a noção de *musica sacra*, ideologicamente instalada, não se encontra na música europeia antes da Reforma e da Contrarreforma (cf. Schatz 1971). A expressão é utilizada, de forma inédita, por Michael Praetorius, no primeiro tomo da enciclopédia *Syntagma Musicum*, de 1614. O adjetivo *sacer* (sagrado) era usado numa função atributiva, qualificando substantivos como *melo-dia*, *cantilena*, *canticum*, etc. Em termos gerais, essa atribuição pretendia caracterizar práticas que se realizavam na igreja ou que eram conformes à igreja. A separação entre o campo do profano e do sagrado não estava necessariamente ancorada numa distinção de estilo, mas antes numa diferenciação de práticas. As categorias usadas tinham uma finalidade pragmática, não apontavam necessariamente para uma legitimidade teológica (cf. Hameline 2003, 2007).

É no quadro das Reformas protestante e católica que se inicia um trabalho de ideologização do atributo *sacer* (cf. Bisaro & Hameline 2008). A profunda erosão do carácter orgânico da cristandade do Ocidente é o contexto em que se coloca de forma nova a pergunta: Que música é apta para a Igreja? Como fundar teologicamente esses critérios? Sabemos que todos os reformadores tomaram uma posição quanto ao lugar da música nas novas configurações eclesiais. Zuínglio declaradamente hostil, Calvino restritivo, Lutero tolerante. A posição de Lutero merece atenção, uma vez que, para além do canto para as assembleias cristãs, ele encoraja o compositor, na sua liberdade e responsabilidade, a criar «música nova», segundo as capacidades disponíveis. A classificação de Praetorius enraíza-se numa tradição em que o atributo *musica sacra* não impõe limites estritos aos idiomas musicais. Neste terreno, o adjetivo *sacer* não veicula uma ideologia acerca dos limites da expressão musical no lugar cultural, celebrativo e rememorativo cristão. Isso não quer dizer que, sob o ponto de vista composicional, não se possa descobrir, nesta música, qualidades pró-

prias, marcadas pelas diversas tradições de música ritual, pela sintaxe da ação litúrgica, pela expressividade própria dos textos, pelas representações religiosas predominantes, ou até pelas possibilidades arquitetônicas dos espaços. No campo da Contrarreforma, mesmo se identificamos uma luta pela determinação do que é admissível nos ofícios litúrgicos, essa disciplina visa sobretudo um ordenamento que dê primazia à inteligibilidade do que se canta, conduzindo, com frequência a concepções decorativas ou funcionais dos recursos musicais. Mas esta opção acabou por favorecer um itinerário de reabilitação da chamada *prima prattica* (ou *stile antico*). O reformismo de Trento, visando a conservação de uma delimitação pragmática da música para a liturgia, não deixará de produzir, como consequência, uma canonização de modelos estilísticos. Se esses modelos se legitimam, em primeira linha, numa ordem pragmática — para responder à forma como se ordena a ação litúrgica —, abrirão caminho, também, a uma ideologização do conceito de *musica sacra*.

Os movimentos restauracionistas, que se afirmarão a partir do final do século XVIII — atravessando tanto o campo protestante como o campo católico romano —, irão desenvolver uma argumentação «intransigente», que pretende codificar a «santidade» da música a partir da identificação de determinados recursos estilísticos — já no século XIX, o «cecilianismo» alemão tornar-se-á o movimento mais representativo desta tendência (cf. Fellerer 1980). Em certas tradições religiosas encontramos um regime logocrático, em que a língua das Escrituras adquire uma autoridade revelacional insubstituível, desqualificando a tradução. No contexto destes movimentos, estaríamos perante a convicção de que um determinado idioma musical, a partir das suas qualidades estilísticas, teria uma «santidade/sacralidade» necessária, uma inata qualidade de transparência para o transcendente. De facto, se contextualizarmos historicamente estes dinamismos no século XIX, observaremos que eles são o veículo de um programa mais vasto, im-

plementado pelas instituições religiosas da Europa moderna: a luta pelo restabelecimento de uma certa ordem moral e religiosa num mundo que vivia uma amplíssima mudança civilizacional.

Michel de Certeau apelidou esta mudança de estilhaçamento do cristianismo objetivo (*le christianisme éclaté*). Certeau referia-se, assim, ao fim da articulação estrutural entre a experiência pessoal do crente e a experiência social da comunidade através da Igreja enquanto «corpo de sentido» — este contexto facilitou, na sua ótica, processos de «folclorização do cristianismo» (cf. Certeau 1974, 9-13). A consequência seria a ampla disseminação do religioso, contexto em que as convicções amolecem, perdem os seus contornos, acabando por se achar na linguagem comum sob a forma de um exotismo mental, de uma *koinê* da ficção (cf. Certeau 1987, 183). Tal transformação não poderia deixar de ter consequências nestes processos de «catalogação». Quando hoje os programadores falam de «música sacra», todas as ambiguidades da história moderna do conceito regressam. Estamos a falar de um repertório catalogado como tal pelo seu uso, de uma música canonizada como tal pelas instituições religiosas, ou ainda, numa outra aceção moderna (já deste Herder), perante música que apela à experiência indistinta de abertura do *homo religiosus* a uma transcendência (que não precisa sequer de ser nomeada)? A ambiguidade não se revolve. É o lugar próprio destas práticas culturais.

Memória e material musical

O estatuto de artista sofreu, na modernidade histórica, amplas remodelações. Passou-se do artista-artesão ao artista-profissional que procura autoproduzir-se (cf. Robineau 2000, 87). No modelo artista-artesão, o papel do criador joga-se na missão de representar a narrativa religiosa.

O artista-profissional é um ator social com margens próprias de autonomia. Quando o artista, a partir desse lugar exterior de autonomia, se apropria de algo, no vasto arquivo dos reportórios do sagrado, pode dizer-se que há uma lógica de (re)utilização — ou seja, o arquivo que resulta da atividade de simbolização do sagrado é posto ao serviço de uma produção artística.

Na via interpretativa que aqui se procura testar, privilegia-se uma forma de acesso à compreensão das persistências e metamorfoses do sagrado musical tendo em conta as diferentes modulações da memória. Parte-se da observação de que os processos de utilização de materiais recebidos numa tradição religiosa e musical depende do posicionamento do compositor face à memória. A noção de memória é usada, no plano sociantropológico, para compreender os fenómenos culturais em várias das suas dimensões estruturantes: propagação, distribuição, durabilidade e transmissão. Constantemente, em diversos processos socioculturais, os grupos humanos estão a tomar decisões acerca do que conservam, reutilizam e transmitem. É possível mesmo que as novas aspirações de um grupo possam alimentar-se da releitura de elementos antigos de uma tradição. Esse trabalho sobre a memória é descrito como um processo de reutilização de recursos religiosos preservados, em função de novas necessidades. No itinerário que aqui se propõe, procura-se a definição de algumas chaves de leitura para uma compreensão da persistente influência da música ritual litúrgica no campo da criação musical contemporânea. Nos compositores inscritos nas múltiplas modernidades que vivemos, este problema coloca-se particularmente na sua relação com os «materiais». Recorde-se que, de forma inédita, o compositor, a partir do século XIX, viu crescer a capacidade de arquivo das sociedades, condição que exige posicionamento face a esse amplo *stock* de materiais que o precedem.

Como sublinhou Halbwachs, a tradição religiosa é uma síntese continuamente reelaborada num «trabalho mitológico de interpretação,

que altera progressivamente o sentido, ou mesmo a forma, das antigas instituições» (cf. Halbwachs 1968, 182) Para o sociólogo francês, estudar as religiões implica sempre descobrir os diferentes estratos que as constituem. Os ritos e crenças sofrem remodelações. Mas mesmo tendo desaparecido a realidade social e material que contextualizou a sua emergência, uma parte desses substratos persiste. É possível mesmo que as novas aspirações de um grupo possam alimentar-se da releitura de elementos antigos de uma tradição. Esse trabalho sobre a memória é descrito como um processo de reutilização de recursos religiosos preservados, em função de novas necessidades. Mas tal não passa pela reprodução das condições que acompanharam a emergência histórica dessas crenças e práticas, mesmo se tais iniciativas são acompanhadas ideologicamente por um desejo restauracionista (cf. Halbwachs 1968, 183). De algum modo, o trabalho de rememoração, por via da reutilização e da reelaboração, próprio dos processos de transmissão cultural, têm uma particular afinidade com o universo da composição musical. No que concerne às relações da música com as linguagens do sagrado, a posição do compositor relativamente à memória apresenta-se como um lugar diferenciador.

A memória é, na expressão de Jean-Marc Chouvel, a possibilidade de o tempo passar da pura fluidez à forma (cf. Chouvel 2003, 47-51). A partir deste princípio orientador, é possível esboçar um mapa dos processos composicionais. Observe-se que em boa parte da música criada no século XX se adotou a atitude de reivindicação de uma teoria autónoma para cada obra. Em todo o caso, uma obra que se escreve no tempo não pode deixar de solicitar uma relação com a memória. Estudar as obras musicais a partir das suas relações com a memória pode revelar-se eficaz, quando perseguimos nelas os matizes das suas relações com as diferentes figuras do sagrado ou as narrativas religiosas. A abordagem da religião como modalidade de crença que institui uma tradi-

ção põe em evidência um facto frequentemente observado (cf. Willaime 1997): que não há crença religiosa que não se refira a um material simbólico recebido, a uma herança legada, a uma memória que solidariza o passado e o presente, contribuindo, assim, para diminuir os riscos do transitório ou da mudança agressiva. Neste sentido, a crença religiosa cria um espaço de comunicação, onde o crente é chamado a responder a uma precedência feita de imagens e narrativas. A dinâmica religiosa declina-se genealogicamente, enquanto relação com uma memória fundadora, transmissão recitada e praticada. Ser religioso é, deste ponto de vista, saber-se gerado — ou, nas sociedades marcadas pela cultura da individualização, querer sentir-se gerado (cf. Teixeira 2015, 37-58). A concentração metódica nesta perspectiva, na abordagem da religião, pode contribuir para a construção de um modelo compreensivo dos usos da memória religiosa nas práticas composicionais contemporâneas.

A observação das relações entre a produção de obras musicais na geração do pós-guerra e as narrativas e os mitemas religiosos, na perspectiva de Föllmi, acentuam uma direção, já anteriormente documentada: a afirmação das dimensões subjetivas da criação musical faz-se num itinerário de emancipação face à ritualidade litúrgica (cf. Föllmi 2012, 278). Na medida em que a liturgia, nos universos institucionais cristãos mais formalizados, assume um carácter público, a gramática institucional e a sintaxe comunitária têm uma clara proeminência, diminuindo o espaço da liberdade criativa individual. A persistência do religioso acontece à custa de uma *poiesis* de individualização, numa relação de divergência com a cena ritual comunitária — o que não quer dizer que a estética e a política do ritual não possam recompor-se, num contexto novo de aproximação da obra musical à participação dos públicos. Em termos gerais, pode afirmar-se que o indivíduo criador ocupa o espaço da instituição mediadora. Mas este contexto não inviabiliza a afirmação de estratégias que visam a ficção de uma comunidade.

Esta paisagem social e artística não é, obviamente, homogénea. É necessário encontrar uma hermenêutica que explique quer a persistência da referencialidade religiosa na criação musical de tradição europeia — tanto na primeira como na segunda metade do século XX —, quer o facto inédito de descobrirmos compositores em cujo catálogo não encontramos o rasto de qualquer explicitação de referências às narrativas bíblicas ou aos ritos cristãos, recurso essencial para a grande tradição de música sacra de matriz europeia. No campo da composição musical, em Portugal, pode indicar-se o nome de Jorge Peixinho, como exemplo desta distância relativamente a qualquer substrato religioso explícito. No entanto, recorde-se que, no contexto do modernismo musical da primeira metade do séc. XX, a última obra de Arnold Schönberg, de 1950, tem o título *Moderne Psalmen*.²

Na modernidade musical, depois de 1945, podemos encontrar um primeira via de caracterização do *ethos* composicional caracterizada pela preponderância, face à memória sócio-histórica, de uma vontade de amnésia. Na perspectiva de Solomos, Xenakis pode ser tomado como exemplo de uma total ascese da memória e Boulez como representante de uma amnésia voluntária parcial (cf. Solomos 2003, 39-241). Xenakis transporta biograficamente a figura do migrante oriundo de uma região habitada pelos traumas do século XX, forçado a um processo de ampla reconstrução da identidade. Os cenários concernentes ao lugar dos materiais da tradição no processo composicional implicaram um confronto com a tradição «popular» grega, com o jazz, com a música europeia tradicional, com o dodecafonismo e com a eletrónica. A sua resposta foi radical. Nas obras *Metastasis* e *Le Sacrifice* deparamo-nos com uma vontade de renúncia a qualquer tradição. Trata-se de uma modernidade *ex nihilo*, com a ambição de, por via de um grau elevado de abstração, se chegar a

2 *Moderner Psalm für Sprecher, Gemischten Chor und Orchester*, Op. 50C (1950).

um novo universalismo. Esse vazio de memória é compreendido como espaço de liberdade, onde é possível reconstruir todas as referências (cf. Xenakis 1963, 185). Em *Jalons (pour un décennie)*, de 1989, Boulez expõe este problema de forma dilemática. O compositor observa que se vive um tempo cada vez mais carregado de memória, tornando-se urgente o esquecimento. A sua posição transcreve-se num jogo difícil de equilíbrios. Ele opõe-se a dois extremos: os que vivem da exaltação dos arquivos da música do passado e os profetas da *tabula rasa*, para quem o presente não tem origem. Para Boulez, não há tradição, mas apenas uma cadeia de indivíduos que se serviram reciprocamente de modelos e ferramentas (cf. Boulez 1989, 437-441). Enfatiza-se, assim, a *desautorização* da tradição ou, de outro modo, o carácter não necessário da tradição.

Num segundo arquipélago de compositores, deparamo-nos com uma lógica diversa, que pode encontrar uma chave de leitura na categoria de anamnese (cf. Solomos 2003, 241-244). No plano internacional, John Adams, Arvo Pärt, Penderecki ou Wolfgang Rihm, podem exemplificar, na sua heterogeneidade, essa vontade de memória, de rememoração. Tomando o exemplo de John Adams, a sua passagem do minimalismo americano dos anos 70 para modelos mais híbridos, visa perpetuar o que apelida de leis musicais universais: a periodicidade, a pulsação e a tonalidade (cf. Adams, 2009). O caso de Arvo Pärt tem as suas particularidades, que retomaremos mais tarde. Foi o primeiro compositor estoniano a escrever uma obra dodecafónica. Depois de um período de silêncio, o seu regresso à composição foi precedido por uma longa meditação sobre a música pré-moderna. No período de obras como *Tabula rasa* (1977), o desejo de visitar uma certa representação da «música antiga» é muito claro, identificando-se com a figura do compositor anónimo — como que um exercício de ascese autoral (cf. Hillier 1997, 74-85). No quadro do atual funcionamento do campo musical, o anonimato autoral é uma ficção simbólica, mas não deixa de produzir sentidos.

A terceira constelação de processos composicionais diz respeito aos efeitos da mundialização sobre a ideia de tradição (cf. Solomos 2003, 244-246). Neste caso, não se trata de amnésia, nem de anamnese no sentido anteriormente referido. Trata-se de itinerários de rememoração que passam por processos de bricolage da memória das culturas. Este sentido de etnicização esteve, de maneiras diversas, presente em parte do corpo das criações de compositores tão diferentes quanto Bartók e Berio. Esse princípio de etnicização pode dizer respeito à memória de uma cultura tradicional agora folclorizada, ou traduzir o desejo de renovar as estruturas composicionais a partir de um pluriverso de referências culturais. Obras como *Drumming* (1970-71), *Music for Eighteen Musicians* (1976) ou *Tehillim* (1981) de Steve Reich podem documentar esta atitude. A expressão «influências extraeuropeias» pode não ser muito ajustada. Reich não vai à procura do exótico. Não é a estranheza do som que ele procura, mas a descoberta de processos estruturais. E, neste contexto, todas as tradições estão disponíveis (cf. Reich 2002). As estruturas que aí descobre estabelecem uma relação construída com o acervo organológico da música de matriz europeia, prescindindo da necessidade de recorrer, como ficção dessa mundialização, a instrumentos extraeuropeus. Steve Reich trabalha no quadro de um certo universalismo abstrato, onde as culturas são um vasto *stock* disponível, sem que nenhuma tenha uma autoridade particular ou exija a sua reprodução. São fragmentos heteróclitos disponíveis, que só no próprio programa composicional ganham sentido.

O canto ritual como material

Os diferentes programas composicionais, que usam o chamado canto gregoriano como material, podem ser um laboratório privilegiado para uma exploração multissituada deste problema. Trata-se de um mapa

muito complexo, tendo em conta os múltiplos processos de reutilização desse arquivo musical como material. A escolha de alguns exemplos decorre da sua proximidade à problemática dos trânsitos ou deslocações do sagrado. Com frequência, esse canto ritual foi visitado como «cantus firmus», reapropriado como um ponto fixo no universo prolixo da modernidade musical, que permitiu, a muitos compositores, novas formas de enunciação do sagrado musical — por via da mimetização, da folclorização, da conservação ou da reutilização, entre outros *processos*.

Entre os diferentes cenários composicionais, na cultura portuguesa, tomo a obra «Missa de Pentecostes» (2010) de João Madureira, escrita originalmente para o ensemble *Sete Lágrimas*. Foi parte integrante do projeto «Diálogo Arte contemporânea e Sagrado», implementado pela comunidade católica romana da Capela do Rato (Lisboa).³ Aí, o gregoriano é utilizado de uma forma que se poderia apelar de documental (trata-se da missa conhecida como *Lux et origo*). As ascéticas microestruturas polifónicas ou homofónicas, nas relações entre os dois tenores, a teorba e a viola da gamba, procuram deixar intacto o que o compositor descobre como essencial. Nas palavras de João Madureira: «Esta missa procura uma revisitação do património musical religioso, confrontando-o com outros lugares culturais e vivenciais. Por isso, recuperei a tradição gregoriana, com o latim que lhe é próprio, procurando confrontá-la com textos poéticos, além das orações próprias da liturgia de Pentecostes» (cf. Madureira 2011, 222-223). Para o «próprio» da missa, João Madureira usou um conjunto de textos da poesia portuguesa: Teixeira de Pascoas, José Augusto Mourão, Maria Gabriela Llansol, Sophia de Mello Breyner Andresen, Mário Cesariny. O compositor apresenta-se, assim, como mediador entre o património litúrgico de vocação universal e a voz poética e idio-

3 Sete Lágrimas, *Vento*, Murecords, Arte das Musas, 2010 [CD].

mática de uma cultura — uma particular aliança entre o antigo e o novo, entre o universal e o local. Essa pluralidade de línguas e linguagens transcreve, no programa musical, o universalismo reivindicado por esta solenidade no calendário litúrgico romano.

Note-se que o «próprio» da missa, neste projeto, não reproduz o teor do *ordo* romano autorizado. Esse é um lugar de invenção que abre a missa à possibilidade de acolhimento da palavra poética em língua portuguesa, numa coexistência de referências e tempos diversos. Encontramos a poesia explicitamente marcada pela memória bíblica e litúrgica, bem como outros universos poéticos muito singulares, sem essa ligação explícita — universos que a Cristiana Vasconcelos Rodrigues descreveu, na apresentação do *CD*, como expressão de uma «mundanidade». A interpretação desta mundanidade, ou secularidade, enquanto transcrição da diversidade e da universalidade próprias da celebração cristã do Pentecostes, pode ser uma forma de proteger o lugar desta poesia — que não transporta o cânone da linguagem religiosa —, respondendo ao estranhamento que muitos experimentarão. Mas a estranheza não deixa de ser uma possibilidade de abertura a uma determinada forma de sagrado (cf. Pedreira 2017, 204-208).

Apesar de se tratar de uma obra vocal e instrumental, ela corresponde a um modelo vocal. Essa vocalidade é um substrato determinante da memória musical cristã. Na perspetiva da teologia ortodoxa, que pensa o canto litúrgico como ícone sonoro, tende a sublinhar-se que é na estrutura vocal que se encontra a grande diferença entre as formas de canto cristão e o canto-poesia da Grécia antiga (*mousikè*), no qual o acompanhamento por instrumentos de corda pinçadas traduzia o imperativo de uma lei universal exterior, representável por números (cf. Lossky 2003, 95). O investimento na música puramente vocal, na medida em que permanece nessa proximidade do sopro da vida humana, seria a mais interior e espiritual das expressões musicais — note-se que

grande parte das tradições de canto litúrgico nos ritos cristãos do oriente continuam a prescindir de outros instrumentos musicais.

No caso de um compositor como Olivier Messiaen, tal como já tinha acontecido, em meio francês, com Debussy e Varèse as referências ao canto gregoriano combinam-se com outros materiais culturais (tal como já tinha acontecido, em meio francês, com Debussy e Varèse) — entre outros, modelos da métrica grega ou talas hindus. As práticas de medida do tempo são transformadas por processos de diminuição e aumento, em multiplicações livres, já não redutíveis à sua clássica organização binária e ternária. O próprio recurso à modalidade não se traduz numa reprodução dos chamados modos eclesiásticos. Messiaen constrói o seu próprio sistema modal (modos não transpostos), a partir de fragmentos culturais múltiplos. Para a harmonia constrói um programa colorístico, renunciando ao formalismo e racionalismo que informam, neste domínio, parte da tradição musical europeia. Esta relação com a cor é mediada por uma leitura fascinada pela diversidade musical das culturas — veja-se a forma como transporta, num processo de assimilação, a música do gamelão balinês para *Trois petites liturgies de la présence divine* (1944) e para *Les couleurs de la Cité céleste* (1963). A forma é, antes de mais, estática, como transcrição de um *éternel présent*. Isso transcreve-se em princípios de circularidade (ou a progressão), mas numa escala temporal ampla, características frequentes da música ritual — neste aspeto, há contactos com Varèse e Stravinsky (cf. Burton 2016).

A partir de um lugar diferente, o compositor americano Lou Harrison compôs a sua «Missa para o dia de Santa Cecília», em 1986, respondendo a um pedido da «Sociedade Santa Cecília para a Preservação do Canto Gregoriano». Curiosamente a obra foi financiada pela viúva de um filantropo judeu, e o próprio Lou Harrison tinha, na altura, simpatias pelo budismo. Quando ouvimos a missa, percebemos a sua proximidade às linhas que descrevem o canto gregoriano. No entanto, essa

cantilação incorpora, na sua elaboração modal, influências da música javanesa. A obra tem uma extensão e uma organização que facilmente a tornariam verosímil no contexto da liturgia romana. No entanto, as próprias palavras do compositor, acerca do alcance da obra, põem em destaque, de forma autónoma, a beleza própria do canto gregoriano, desvinculada da sintaxe ritual. A Missa, apesar de apresentar uma grande diversidade de elementos sequenciais, do «comum» e do «próprio» (por exemplo, o *Graduale* e o *Ite missa est*), evita deliberadamente o *credo*, a sequência textual mais explicitamente vinculada da uma dogmática cristã. O compositor persegue a experiência de um sagrado emancipado e difuso, mesmo se o faz a partir da reutilização de uma particular tradição musical e ritual (cf. Miller & Lieberman 2004).

Trata-se, neste contexto, de programas composicionais que inserem a memória desse canto ritual num arquivo patrimonial mais vasto — o que contribui para sua descanonização, mas acentua a possibilidade de universalização. Em Portugal, deve evocar-se, neste domínio, uma obra como *Libera me* (1977), de Constança Capdeville.⁴ Não é uma obra litúrgica, mas apresenta-se claramente a partir de arquétipos rituais religiosos. Do caos à ordem, propõe-se um itinerário ascensional de purificação, mas construindo uma paisagem onde diversos tempos e geografias se cruzam. Para além da música criada pela Constança Capdeville, a obra *Libera me* sobrepõe ou justapõe excertos de canto gregoriano, documentos da polifonia primitiva, uma citação de *Laborintus II* de Luciano Berio, música ritual do Tibete, uma sequência de diversas formas históricas de tratamento da palavra litúrgica *Amen* (cf. Serrão 2006).

Estamos no cerne das dinâmicas sociais definidoras das múltiplas modernidades, testemunhando a emergência do «tempo do globo» (cf. Sloterdijk 2005). Muitos dos intérpretes da nossa contemporaneidade

⁴ Gulbenkian Choir, *Constança Capdeville*, Secretaria de Estado da Cultura, PortugalSom, 1991 [CD].

sublinham a centralidade desta dinâmica social. Nestor Canclini (cf. 2004) usa a expressão «culturas de fronteira» e Arjun Appadurai (cf. 1996) propõe o neologismo *ethnoscape* para falar de uma paisagem humana marcada por mobilidades de diversa ordem. Um dos mais importantes representantes da chamada história cultural, Peter Burke (cf. 1993), procurou mostrar que o hibridismo cultural é, na sua pluriformidade, um dos fenómenos mais identificadores da modernidade histórica. Este é o terreno da metáfora lançada por Claude Lévi-Strauss (cf. 1962) — a metáfora da bricolagem, usada para traduzir a forma como a imaginação mítica explora o jogo das recomposições possíveis do *stock* de materiais fragmentados, heterogéneos e heteróclitos assimilados por via da tradição, da importação, ou do desvio. Neste quadro social, os compositores que integram no seu processo criativo as práticas de transumância simbólica, criando possibilidades de contacto entre fragmentos culturais diversos — de algum modo, assumindo a literalidade do seu nome de ofício — são compositores entre mundos. As expressões do sagrado estão, neste contexto, muito próximas de uma celebração da «religiodiversidade». O intervalo, a diáspora, o trânsito, a fronteira, os lugares intersticiais constituem o seu habitat criativo. Esta via está particularmente representada em muitas das atuais tendências interpretativas no universo da chamada «música antiga» — efeito de crioulização, neste contexto, tornou-se um recurso muito disseminado.

«Axis mundi»

A visitação do arquivo da música ritual da Europa cristã tem, na música de Arvo Pärt, características singulares. Antes de tudo, porque é também um trânsito biográfico. É um dos compositores vivos mais interpretados, segundo os registos oficiais. Trata-se de um caso parado-

xal. Para o observador comum, facilmente se associa a sua música à memória europeia da música ritual cristã. No entanto, as suas estratégias composicionais não permitem a identificação, na sua música, de uma fronteira entre a música de temática religiosa, ou especificamente ritual-litúrgica, e o campo de outras temáticas. O que se possa categorizar como sagrado musical, no seu catálogo, exige a consideração de homologias estruturais que inviabilizam qualquer exercício de moldagem especializada do sagrado, enquanto experiência sonora.

Como é amplamente conhecido, Arvo Pärt seguiu uma via de ruptura face às modalidades de modernismo musical que tinha experimentado na década de 1960. Nessa fuga, reinventa a tradição. No quadro das linguagens relativas aos fenómenos religiosos, dir-se-ia que se tratava de uma espécie de regresso às fontes. Em 1968, a apresentação da obra intitulada *Credo* beneficiou de uma falha da censura. Apesar do seu título explicitamente religioso, não é, em sentido estrito, o *Credo* presente no *ordo* litúrgico romano. Em todo o caso, as diversas alusões religiosas acabaram por desencadear uma desconfiança ideológica, que virá a minar a possibilidade de Arvo Pärt poder continuar na órbita da corporação de compositores soviéticos. A obra foi escrita para orquestra, coro e piano, recolhendo elementos idiomáticos do dodecafonismo, mas utilizando também a técnica da colagem, presente em diversas vanguardas musicais (é longamente citado o primeiro prelúdio do *Cravo bem Temperado* de J. S. Bach). Esta técnica estava presente também em *Collage sur B-A-C-H* (1964), na qual o embate entre dois mundos é deliberadamente pronunciado. Pärt fala, a este propósito, de «colisão explosiva» e de «autoagressão musical». Estas obras, que estão no termo da sua trajetória musical anterior, traduzem, na sua interpretação retrospectiva, um conflito interior (cf. Restagno & Brauneiss 2016, 61, 67)⁵:

5 Os fragmentos discursivos de Arvo Pärt, aqui citados, integram uma longa entrevista transcrita em: Restagno & Brauneiss 2010, 31-182.

«Para continuar a progredir, é necessário demolir muros. Cheguei aí, em parte, graças à coincidência de diferentes encontros, frequentemente casuais. Entre eles, um acaso, retrospectivamente, acabou por ganhar uma importância capital. Trata-se do momento em que ouvi fortuitamente uma pequena peça do repertório gregoriano, por uns segundos, numa loja de discos. Descobri, então, um mundo que me era desconhecido: sem harmonia, sem métrica, sem cor sonora, sem orquestração, sem nada. Nesse instante, pareceu-me clara a direção que deveria seguir, e este foi o ponto de partida de um longo caminho» (Restagno & Brauneiss 2016, 59).

Credo abriu o período em que o compositor se instalou numa crise artística e espiritual. Ele nada escreveria até 1976, com exceção da *Terceira Sinfonia* (1971) e da cantata *Laul Armastatule*, esta retirada de seu catálogo. A *Terceira Sinfonia* (1971) é uma composição transicional, mas não chega a atenuar a evidência de uma rutura instauradora. A obra *Credo* é apresentada como um ponto de chegada, qualificado como uma experiência de impasse. De alguma forma, a técnica de *collage* que recolhe é, ela própria, signo de uma gramática musical que se confronta com as suas contradições. A linguagem de Arvo Pärt, no que concerne ao abandono dos modernismos musicais que atravessou, aproxima-se da retórica da conversão. A «música nova», recebida da Europa ocidental, passa a ser vista como expressão de uma lógica de conflito, inconveniente para quem se quer reconciliar consigo e com Deus:

«Eu constatei que a minha missão não consistia em combater o mundo, condenando este ou aquele, mas antes, em primeira linha, em me (re)conhecer a mim próprio, porque todo o conflito começa em nós. Isso não quer dizer que o mundo me seja indiferente, mas que, se alguém quer melhorar o mundo, terá de começar por si» (Restagno & Brauneiss 2016, 67-68).

«Apenas tinha à minha disposição um livro de canto gregoriano, um *liber usualis* que tinha encontrado numa igreja de Talim. Comecei a cantar e a tocar essas melodias, com a sensação de estar a receber uma transfusão de sangue» (Restagno & Brauneiss 2016, 78).

Este processo de transformação pode encontrar alguma inteligibilidade à luz das hermenêuticas da conversão, no contexto da modernidade cristã. Grande parte dos códigos teológicos, em particular na geografia protestante, remete para o horizonte de uma irrupção inaugural e transformante, descrita a partir da metáfora do «nascer de novo». A referência ao diálogo noturno, entre Jesus e Nicodemos, segundo o Evangelho de João (Jo 3), tomou uma particular centralidade em diversos registos da espiritualidade protestante. Este «nascer de novo» descreve-se como uma experiência interior de renovação, de regeneração com matizes diversos: a graça absoluta para os calvinistas; a determinação adulta do batismo, para os batistas; o trabalho de santificação interior no metodismo; a manifestação dos dons recebidos, no pentecostalismo. Em qualquer destas regiões cristãs da conversão, a linguagem vai privilegiar o prefixo *re-*, como nos termos «renascer», «regresso», «reforma» ou «regeneração». Jean Baubérot, na sua *História do Protestantismo* (cf. 2015, 59), refere que os protestantes puritanos da Nova-Inglaterra pediam, aos que pretendiam tornar-se membros da «congregação», para narrarem publicamente a sua conversão, antes de serem admitidos como eleitos. A migração para uma nova terra exigia um processo de «naturalização». Assim, a conversão religiosa e a migração territorial cruzavam-se num mesmo itinerário de recomposição. Não se perca de vista, que o processo de adesão a uma nova linguagem, vinculada a processos composicionais que transportam uma memória da música ritual cristã, coincidirá com a perda de confiança por parte

do *mainstream* soviético. Esse será o contexto, também, para Arvo Pärt e para a sua família, de uma experiência de migração para a Europa ocidental (cf. Mihkelson 2012, 27-28; Engelhardt 2012, 34-38).

Recorde-se que, do ponto de vista antropológico, a simbolicidade religiosa pode ser definida funcionalmente a partir da sua capacidade de ordenar a partir de uma singularidade. É que a característica principal do fundamento, enquanto limite sem anterioridade, é a de ser singular. Nas mitologias dos povos, mesmo quando há apenas uma cosmogonia, encontram-se quase tantas narrativas de origem, quantas as técnicas, os costumes, os lugares, os episódios do calendário, etc. Qualquer objeto, gesto, palavra ou lugar podia constituir-se em fundamento (cf. Eliade 1992, 25-41; 373-375). A hierofania, na conceitualidade de Eliade, pode ser apresentada como aquela singularidade que rompe com a homogeneidade do espaço, instituindo um ponto de referência — *axis mundi*. Mesmo em culturas onde a religião consiste em cultivar de forma correta as relações sociais com os deuses, ou seja, celebrar os ritos que os laços existentes entre os deuses e os homens implicam, a atividade religiosa pode ser vista enquanto transação com o fundamento.

A nomeação de algo exige um quadro referencial. No que diz respeito aos saberes da navegação, essa inscrição referencial da experiência permitiu vencer o pântano da flutuação imprevisível das coisas, a opacidade do desconhecido, antes sob o reinado da adivinhação e da submissão aos deuses. A constituição de uma grelha de meridianos e paralelos que permite atribuir referências a todos os pontos do espaço geográfico, relacioná-los e estabelecer entre eles itinerários foi um passo decisivo. O que é dito sob a organização geográfica deve ser dito da cultura (cf. Wittgenstein 1972, 163s). Objetos, gestos, sons, valores não chegariam ao patamar da significação sem a inscrição referencial, sem a cesura da linha que possibilita um antes e um depois, um aquém e um além, a descontinuidade que possibilita a diferenciação. Todas as narrativas genealógicas,

etiológicas ou cosmogônicas, todas as teodiceias ou sociodiceias traduzem a emergência do quadro referencial. Mas é necessário que este quadro referencial não seja uma grelha instável. É por isso essencial perceber que todas as gêneses dos mundos se caracterizam pelo ato de fundação de um centro, um «ponto 0» de Greenwich, uma pedra angular, uma «rutura instauradora» (cf. Certeau 1987, 208-226). A nomeação do «ponto 0» é, pois, um ato que se autoriza a si próprio para decretar o começo, ou seja, assinala uma origem que, na sua descontinuidade e singularidade tudo reorienta a partir de si. Neste contexto, percebe-se que a reforma ou a conversão implicam a ficção de um regresso ao começo. Nesse lugar corresponde à morfologia própria da música monódica:

«A música monódica possui uma consistência informal particular; como as catedrais, enraíza-se sobre as ruínas de um qualquer templo antigo, provavelmente pagão, que tinha sido edificado naquele lugar, na noite dos tempos, em razão de motivos precisos. A cadeia das formas, dos templos e dos cantos, nas quais uns se edificam sobre as ruínas de outros, é mais forte do que imaginamos» (Restagno & Brauneiss 2016, 79).

Esta operação genésica pode transcrever-se no próprio processo composicional. Na obra *Sara Was Ninety Years Old* (1976/1989), escrita antes da consolidação do estilo *tintinnabuli*⁶, Pärt trabalha a partir de quatro notas, utilizando quarenta e oito combinações. No fim dessa trama combinatória, o único caminho é o regresso ao princípio. Não há outro caminho, com o mesmo material. Arvo Pärt estabelece uma correlação entre o processo composicional numerológico, abstrato, e o rea-

⁶ O compositor cunhou a sua técnica composicional com o termo *tintinnabuli* (pequenos sinos). Trata-se de um particular cruzamento entre as técnicas de cantilação de origem judaica e cristã e formas pré-modernas de contraponto.

lismo narrativo, no qual é protagonista a esterilidade de uma mulher (cf. Restagno & Brauneiss 2016, 95). Este fechamento na fórmula não está, pois, ao serviço de um ideal de música pura, antes viabiliza uma possibilidade de leitura metafórica. O canto final, na sua heterogeneidade, relativamente à estrutura anterior, é apresentado, por Arvo Pärt, como um embalo para Isaac, uma possibilidade de redenção para a esterilidade.

Durante o seu período de silêncio composicional, enquanto itinerário de «conversão», Arvo Pärt acumulou exercícios de escrita monódica, concentrados num aturado trabalho sobre a ductibilidade melódica, num esforço de estabelecimento de um primeiro princípio — ἀρχή —, instaurador de uma nova ordem. A chegada à segunda voz é, para Arvo Pärt, um acontecimento genesiaco e integrador:

«Eu não sei como cheguei à introdução da segunda voz, mas sei que isso aconteceu fora do contexto da polifonia antiga. Pode dizer-se que, na polifonia antiga, $1 + 1$ é igual a $1 + 1$, enquanto que, na minha música, $1 + 1$ é igual a 1 ; em vez de constituir duas realidades diferentes, as duas vozes, na minha música, tornam-se uma só coisa» (Restagno & Brauneiss 2016, 83).

A construção de uma narrativa de si, que apela ao momento inaugural, qual *axis mundi*, torna-se bastante evidente no discurso de Arvo Pärt sobre *Für Alina*, a primeira das obras a afirmar, em toda a sua coerência, o estilo *tintinnabuli*. «Eu tomei uma melodia ao acaso, num dos meus cadernos de exercícios, como se se tratasse de uma melodia morta, sem um significado particular para mim. Depois, organizei-a ritmicamente de forma muito primitiva: construí um pequeno edifício, uma miniatura arquitetónica. A esta primeira melodia, eu juntei uma segunda, seguindo regras simples do estilo *tintinnabuli*» (Restagno & Brauneiss 2016, 96). Como é próprio de um itinerário de conversão,

o movimento não se dá sem resistência. O compositor estoniano acrescenta que não ficou imediatamente convencido. Não levou logo a sério aquela estranha simplicidade.

Como já se sublinhou, o senso comum associa com facilidade a música de Arvo Pärt à expressividade explicitamente religiosa ou à densidade implícita do espiritual. Esta dualidade pode ser lida, também, no arco múltiplo das metamorfoses do sagrado. Mas, no entanto, a sua música não se arruma facilmente nos arquivos da *musica sacra*. É certo que uma parte significativa da sua música (especialmente a vocal/coral) toma os textos rituais bíblicos e cristãos como lugares de criação. Mas o que procura aí, Arvo Pärt? O texto ritual confere ao processo composicional de Pärt a objetividade que ele pretende. Desse ponto de vista, a sua música persegue mais o *numerus* do que o *affectus*: «na música, tudo é matemática; sem números os sons não existiriam» (Restagno & Brauneiss 2016, 1004). O compositor elege a sua *Missa Syllabica* (1977/1996) como exemplo desta procura de objetividade: «Eu tinha a intenção de abordar o texto, calando o mais possível as minhas emoções e a minha inteligência, tratando-o de maneira objetiva» (Restagno & Brauneiss 2016, 100). A ideia de objetividade transcreve-se num trabalho minucioso sobre o texto, no qual a estrutura silábica explica a condução melódica. Assim, essa qualidade de objetividade transcreve-se no processo de descoberta da música mensurável que as palavras já contêm: «posso dizer que no meu trabalho, levo em consideração, a mais pequena sílaba, cada vírgula, ponto ou acento» (Restagno & Brauneiss 2016, 102).

Neste contexto, a afinidade da música com a experiência espiritual não se confina ao catálogo da *musica sacra*. Como um eco das especulações dos autores medievais, também em Arvo Pärt, o divino exprime-se musicalmente a partir da ideia de proporção numérica — como em Boécio, Cassiodoro ou Isidoro de Sevilha. A música é uma linguagem sobre a essência divina — e essa qualidade não é definida, em primeira

linha, pela sua funcionalidade ritual ou pela sua circunscrição temática. O número é a manifestação da ordem da Criação — nessa medida, desqualifica a dicotomia sagrado-profano. Na sua qualidade poética, o número é também o traço de união entre o texto e a música, observação documentável tanto na música medieval, eclesiástica ou cortesã, como nos *tintinnabuli* de Arvo Pärt (cf. Cullin 2007, 16-22)

O compositor observou: «não tenho qualquer intenção de escrever música profana, mas também não tenho a capacidade de dizer que escrevo música sacra» (Restagno & Brauneiss 2016, 131). Esta ambiguidade compreende-se quando observamos que, depois da sua «conversão» musical, Pärt não usa idiomas distintos, quer se trate de um tema denotativamente religioso ou de uma temática não religiosa. Num caso como noutro, a música procura a mesma unicidade e objetividade, na ficção de uma essência musical.

O sagrado musical não se alimenta aqui, necessariamente, do substrato ritual, da narrativa religiosa, mas antes dessa mobilização de uma relação com a experiência do uno. Na leitura sociológica de Luhmann, a demanda do uno é, precisamente, o núcleo da experiência religiosa (cf. 1977, 255s). Essa demanda do uno traduz-se, aqui, num apelo ao universal: «esforço-me por chegar a uma música que se diga universal, na qual se misturam numerosos dialetos» (Restagno & Brauneiss 2016, 132). O arquivo dos textos bíblicos e cristãos permite cumprir o seu desejo de religação a uma origem, veiculada por uma transmissão. Enquanto precedência, esse *corpus* dá legibilidade à experiência de articulação entre o uno e o múltiplo, que constituem a matéria formal da gramática musical de Pärt:

«Eu penso que os textos sagrados são muito atuais. Nesta perspectiva, não há diferença significativa entre ontem, hoje e amanhã, porque se trata de verdades que permanecem sempre válidas [...].

Os textos são independentes de nós, eles precedem-nos: cada ser humano segue o seu próprio ritmo para chegar a estes textos. este encontro acontece quando se deixa de os considerar como literatura ou arte, mas se tomam como referência ou como modelo [...]. Na medida em que estão ligados a verdades universais, estes textos estão próximos da verdade íntima, da pureza, da beleza, do núcleo ideal ao qual se liga cada ser humano» (Restagno & Brauneiss 2016, 127-128).

O apelo a uma verdade originante exprime uma particular convergência com a procura do «uno» nos processos composicionais. É por isso que a sua música é estruturalmente teológica. Por vezes, Arvo Pärt exprime-se a partir da metáfora do «núcleo», seja no sentido de núcleo celular — núcleo que contem a totalidade da informação —, seja na aceção de núcleo atómico — enquanto organização energética (cf. Smith 1999). A conjugação das duas aceções metafóricas permite uma melhor compreensão do processo composicional do compositor estoniano. Encontrar o núcleo a partir do qual a obra pode emergir, é a tarefa do compositor. Na síntese de Leopold Brauneiss, «o *uno* é formado, no domínio musical, por todas essas *unidades* fundamentais da organização melódica, harmónica e formal, reconduzidas à sua maior simplicidade, à sua mais irreduzível expressão» (Brauneiss 2010, 188). A convicção de que uma nota pode bastar, enquanto génese, como em *Tabula rasa* (1977), ou enquanto eixo, como em *My Heart's in the Highlands* (2000/2013). No quadro da mesma gramática, esse lugar pode ser preenchido pela tríade única, como em *Es sang vor Langen Jahren* (1984). Percebe-se, assim, que o desenvolvimento da ideia musical, em Arvo Pärt, dependa de operações de adição. A criação musical apresenta-se, pois, como como um processo genésico — apelando a uma emergência instauradora —, organizado a partir de uma gramática de unicidade.

A leitura que aqui se propõe, de alguns aspetos nucleares do universo musical de Arvo Pärt, pode obter uma nova inteligibilidade na correlação com a perspectiva de Wittgenstein. O filósofo, no *Tractatus*, considera que o elemento místico é o fulcro da religião. Não a mística como forma de virtuosismo religioso, mas a experiência do mundo enquanto totalidade. Para Wittgenstein, é nuclear a distinção entre «o que se mostra» (indizível) e o «que se diz», que concerne ao domínio das coisas que podem ser descritas pela linguagem. «O que se mostra» não diz respeito ao conteúdo que pode ser descrito pela linguagem, mas ao facto da própria linguagem. Esta filosofia da linguagem é o suporte de uma teoria da religião: «6.44 — O que é místico não é o como é o mundo, mas o facto que ele é» (cf. Wittgenstein 1972, 173). Para Wittgenstein, não há uma linguagem antes da linguagem. O facto da linguagem não pode ser dito, apenas mostrado, tal como um marco de referência num território ou um primeiro ponto numa página em branco.

Conclusão

À configuração do religioso, na modernidade, enquanto campo especializado — com as suas lógicas de ação, as suas formas de pensamento e os seus atores —, correspondeu a emergência moderna do «sagrado» como objeto, favorecendo o interesse pelo estudo das homologias estruturais que relacionam diversos domínios da experiência humana. Quando se pensa o sagrado musical, é necessário ter em conta um outro processo de autonomia, a do artista-criador. Quando o artista, a partir desse lugar exterior de autonomia, se apropria de algo, no vasto arquivo dos catálogos do sagrado, pode dizer-se que há uma lógica de (re)utilização — ou seja, o arquivo que resulta da atividade de simbolização do sagrado é posto ao serviço de uma produção artística.

No trabalho composicional, essa simbolização do sagrado pode transcrever-se de forma abstrata, sem uma relação explícita a esses reportórios. Mas, mesmo quando o compositor procura, nesse arquivo, «materiais», a construção do sagrado pode conhecer amplas margens de recomposição. Certos programas composicionais, por exemplo, inserem a memória da música ritual europeia num arquivo patrimonial mais vasto, facto que acaba por contribuir para a sua universalização e por acelerar a sua descanonização.

No percurso realizado, o compositor Arvo Pärt oferece-se como um caso particularmente provocador, sob o ponto de vista da compreensão do sagrado musical. Os compositores das nações do Báltico não eram conhecidos por dar uma grande atenção à memória cristã. A inspiração de carácter nacionalista teve sempre alguma prioridade — ainda hoje os reportórios tradicionais (ditos pagãos) são uma das principais fontes de inspiração para os compositores. Dessa narrativa nacionalista, fazia parte a autorrepresentação de uma história de imposições, desde o século XIII, passando pela influência protestante, no quadro da ocupação saxónica e sueca, e pela hegemonia ortodoxa da Rússia czarista, a partir de 1795. Já no século XX, as dinâmicas de soviétização criaram dificuldades à livre expressão do religioso na música. É interessante, por isso, observar que a música báltica que vai ser exportada, em particular a partir da falência do bloco soviético, tenha um importante pendor místico.

Neste ensaio, Arvo Pärt toma um lugar paradoxal. Na década de 70, do século XX, o compositor chegou à identificação de um idioma próprio, marcado pela sua viagem pelas paisagens musicais pré-modernas. Neste recuo, Pärt ficciona a possibilidade de regresso até uma fase pré-individualizante da música, na qual se privilegia a objetividade da gramática musical e a mística como cerne da experiência musical.

Biografia e gramática composicional combinam-se de forma particular, implicando, no processo composicional, de forma inesperada,

subjetividade e objetividade. A música, como construção do sagrado, aproxima-se das concepções medievais, nas quais a música é a «matéria» de Deus. Mas essa aproximação combina-se, agora, com uma cultura de autonomização do indivíduo criador — ou co-criador. O seu fascínio por uma música idealmente anónima é, neste caso, um exercício ficcional, uma vez que, no campo musical (no sentido bourdieusiano), os traços autorais da sua música serão fortemente celebrados. Assim, numa aceção tanto cristã como moderna, o sagrado musical declina-se também num itinerário de sacralização do indivíduo.

Referências bibliográficas

- Adams, John Luther. 2009. *The Place Where You Go to Listen: In Search of an Ecology of Music*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Adorno, Theodor W. 1994. «Vers une musique informelle». In *Quasi una fantasia: Essays on Modern Music*. London: Verso.
- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bastide, Roger. 1968. «Anthropologie religieuse». In *Encyclopaedia Universalis*, vol. II. Paris, 65-69.
- 1997. *Le sacré sauvage et autres essais* [1975]. Paris: Stock.
- Bataille, Georges. 1973. *Théorie de la religion*. Paris: Gallimard.
- 1976. «L'histoire de l'érotisme». In *Œuvres complètes VIII*. Paris: Gallimard, 1976.
- Baubérot, Jean. 2015. *Histoire du protestantisme* [1987]. «Que sais-je ?». Paris: PUF.
- Bellah, Norbert. 1970. *Beyond Belief: Essays on Religion in a Post-traditional World*. New York, London: Harper and Row.
- Bisaro, Xavier & Jean-Yves Hameline. 2008. «Ars musica» et naissance d'une chrétienté moderne: *Histoire musicale des réformes religieuses (XVI^e-XVII^e siècles)*. Tours: Centre d'Études Supérieures de la Renaissance.
- Boulez, Pierre. 1989. *Jalons (pour une décennie): dix ans d'enseignement au Collège de France, 1978-1988*. Paris: Christian Bourgois Editeur.
- Bourdieu, Pierre. 1969. *Les Sciences humaines et l'œuvre d'art*. Bruxelles: Connaissance.
- Brauneiss, Leopold. 2012. «Une introduction au style tintinnabuli». In *Arvo Pärt*, ed. Enzo Rescagno & Leopold Brauneiss. Paris: Actes Sud, Classica, 183-276.
- Burke, Peter. 2013. *Cultural Hybridity, Cultural Exchange, Cultural Translation: Reflections on History and Theory*. Cambridge: Polity Press.
- Burton, Richard D. E. 2016. *Olivier Messiaen: Texts, Contexts and Intertexts (1937-1948)*. New York: Oxford University Press.

- Busse-Berger, Anna Maria. 2005. *Medieval Music and the Art of Memory*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.
- Caillois, Roger. 1950. *L'Homme et le sacré*. Paris: Gallimard.
- Canclini, Néstor García. 2004. *Diferentes, desiguales y desconectados: Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Carrier, Michel. 2005. *Penser le sacré: Les sciences humaines et l'invention du sacré*. Montréal: Liber.
- Certeau, Michel de. 1974. *Le christianisme éclaté*. En collaboration avec Jean-Marie Domenach. Paris: Seuil.
- 1987. *La faiblesse de croire*. Paris: Seuil.
- Chouvel, Jean-Marc. 2003. «Avec le temps, il n'y a pas de forme sans mémoire...». In *Musique et mémoire*, ed. Jean-Paul Olive et al. Paris: L'Harmattan, 47-56.
- Cullin, Olivier. 2007. «La musique, le sacré et le profane au Moyen Âge». In *Musique, sacré et profane*. Paris: Cité de la Musique, 15-24.
- Eliade, Mircea. 1992. *Tratado de História das Religiões*. Porto: ASA.
- Engelhardt, Jeffers. 2012. «Perspectives on Arvo Part after 1980». In *Cambridge Companion to Arvo Part*, ed. Andrew Shenton. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 49-48.
- Fellerer, Karl-Gustav. 1980. «Cecilian Movement». In *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. IV, ed. Stanley Sadie. London: MacMillan 47-48.
- Föllmi, Beat. 2012. «Spiritualité et musiques contemporaines: entre expression personnelle et exigence liturgique». In *Spiritualité contemporaine de l'art*, ed. Jérôme Cortin et al. Genève: Labor et Fides, 277-290.
- Foucault, Michel. 1961. *Folie et Déràison: Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Plon.
- Halbwachs, Maurice. 1968. *La mémoire collective* [1949]. Paris: PUF.
- Hameline, Jean-Yves. 2003. «L'invention de la musique sacrée». *La Maison-Dieu* 233: 103-135.
- 2007. «La notion de musique sacrée». In *Musique, sacré et profane*. Paris: Cité de la Musique, 25-38.
- Hillier, Paul. 1997. *Arvo Pärt*. New York, Oxford University Press.
- Jaspers, Karl. 1954. *Origine et sens de l'histoire*. Trad. de l'allemand [1949]. Paris: Plon.
- Lambert, Yves & Guy Michelat, Albert Piette, ed. 1997. *Le religieux des sociologues: trajectoires personnelles et débats scientifiques*. Paris: L'Harmattan.
- Lambert, Yves. 1997. «De Limerzel au tournant axial». In *Le religieux des sociologues: trajectoires personnelles et débats scientifiques*, ed. Yves Lambert, Guy Michelat, Albert Piette. Paris: L'Harmattan, 55-66.
- Landron, Olivier. 2014. *Le catholicisme français au rythme du chant et de la musique (XXe-XXIe siècles)*. Paris: Parole et Silence.
- Lévi-Strauss, Claude. 1962. *La pensée sauvage*. Paris: Plon.
- Luhmann, Niklas. 1977. *Funktion der Religion*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Madureira, João. 2011. «Por uma escuta plural: sobre a minha Missa de Pentecostes». *Communio* 28, n° 2: 221-228.
- Mihkelson, Immo. 2012. «A narrow path to the truth: Arvo Part and the 1960s and 1970s in Soviet Estonia». In *Cambridge Companion to Arvo Part*, ed. Andrew Shenton. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 10-28.
- Miller, Leta E. & Frederic Lieberman. 2004. *Composing a World: Lou Harrison, Musical Wayfarer*. University of Illinois Press.

- Monson, Craig. 2002. «The Council of Trent revisited». *Journal of the American Musicological Society* 55, n° 1: 1-37.
- Pedreira, Frederico. 2016. *Uma aproximação à estranheza*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Piette, Albert. 1990. «La religiosité et la sacralité dans le monde contemporain». In *Nouvelles idoles, nouveaux cultes: Dérives de la sacralité*, ed. Claude Rivière & Albert Piette. Paris: L'Harmattan, 203-241.
- 1993. *Les religiosités séculières*. Paris: PUF.
- Prades, Jose A. 1987. *Persistence et métamorphose du sacré: actualiser Durkheim et repenser la modernité*. Paris: PUF.
- Reich, Steve. 2002. *Writings on Music, 1965-2000*. New York: Oxford University Press.
- Restagno, Enzo & Leopold Brauneiss. 2012. *Arvo Pärt*. Paris: Actes Sud, Classica.
- Rivière, Claude & Albert Piette. 1990. *Nouvelles idoles, nouveaux cultes: Dérives de la sacralité*. Paris: L'Harmattan.
- Robineau, Anne. 2000. «Les nouvelles stratégies sociales des artistes contemporains dans l'utilisation du sacré: le cas de la Symphonie du Millénaire». *Religiologiques* 22: 85-99.
- Schatz, Nicolas. 1971. «La notion de *Musique sacrée*: une tradition récente». *La Maison-Dieu* 108: 32-57.
- Serrão, Maria João. 2006. *Constança Capdeville: entre o teatro e a música*. Lisboa: Edições Colibri, CESEM.
- Sloterdijk, Peter. 2000. *La domestication de l'être*. Trad. de l'allemand. Paris: Mille et Une Nuits.
- 2005. *Im Weltinnenraum des Kapitals: Für eine philosophische Theorie der Globalisierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Sloterdijk, Peter. 2005. *Im Weltinnenraum des Kapitals: Für eine philosophische Theorie der Globalisierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Smith, Geoff. 1999. «Sources of Invention: Interview with Arvo and Nora Pärt.» *The Musical Times*. [URL] <https://www.arvopart.ee/en/arvo-part/article/sources-of-invention/>
- Solomos, Makis. 2003. «Stratégies contemporaines de construction de la mémoire musicale». In *Musique et mémoire*, ed. Jean-Paul Olive *et. al.* Paris: L'Harmattan, 238-247.
- Teixeira, Alfredo. 2015. *Um mapa para pensar a religião*. Lisboa: Universidade Católica Editora.
- Willaime, Jean-Paul. 1997. «La construction des liens socioreligieux: essai de typologie a partir des modes de médiation du charisme». In *Le religieux des sociologues: trajectoires personnelles et débats scientifiques*, ed. Yves Lambert *et. al.* Paris: L'Harmattan, 97-108.
- Wittgenstein, Ludwig. 1972. *Tractatus logico-philosophicus*. Paris: Gallimard.
- Xenakis, Iannis. 1963. «Musiques formelles: nouveaux principes formels de composition musicale». *La Revue Musicale*, 253-254 [Paris: Ed. Richard Masse].

Cantus Firmus.

Persistances et métamorphoses du sacré musical

Le sacré est pris ici comme « objet » construit par les sciences humaines dans la modernité. Cette perspective est en partie proche de l'épistémologie de Michel Foucault, dans la mesure où celui-ci cherchait à montrer, par exemple, que la folie ou la délinquance sont des constructions de la pensée, à un moment historique donné (*cf.* Foucault 1961). En tant qu'« objet » moderne, ce qui est propre à la notion de sacré est son émancipation par rapport à la religion (*cf.* Carrier 2005, 30-40, 92-99). L'on peut dire qu'avec l'entrée dans une situation post-métaphysique, selon l'expression de Sloterdijk (*cf.* 2000, 23), les institutions, les récits et les symboles religieux ont vu leur capacité à condenser le désir de transcendance diminuée et leur capacité quant à la gestion du sens à conférer à cette transcendance affectée. Ce contexte culturel a favorisé la possibilité de considérer l'activité de symbolisation sacrée, ou sacralisante, comme objet autonome. Les exemples abondent dans le domaine des sacralités politiques, des mythologies qui soutiennent les différentes formes de communalisation humaine, des langages esthétiques autour de la signification spirituelle du monde, des pratiques sportives comme mouvement intentionnel de transcendance, etc. Cette émancipation du sacré ne dissout pas les répertoires religieux mais modifie notablement leur place dans la syntaxe culturelle.

Ce contexte de changement a favorisé des débats plurivoques sur les circonstances de cette évolution culturelle. L'anthropologie de Georges Bataille a fait émerger le fait que nous sommes confrontés à la découverte paradoxale d'une immanence qui devient sacrée, dans le passage même de l'humain vers le monde profane de la transcendance. Du

point de vue de Bataille, à travers cette profanation, l'être humain a la possibilité d'accéder à son état immanent originel et de faire l'expérience du sacré — ne s'agissant plus là seulement de la nature, mais de la nature transfigurée (cf. Bataille 1973, 61-63, 70 ; 1976, 80). La discussion qui a nourri le discours socio-anthropologique à la fin du XXème siècle et qui est le point de départ de cet essai, entretient une relation particulière avec la complexité propre à ce sacré moderne. Suite à la multiplication des discours sur la sécularisation dans les sciences sociales, beaucoup s'intéressent désormais davantage aux hybridations qui remettent en cause les lectures de la modernité à partir de la logique de séparation entre la sphère religieuse et la sphère séculière. Mais les débats sur les sécularités religieuses ou les sacralités séculières ont fini par favoriser également l'émergence du sacré comme objet. Cependant, le façonnage théorique de cette vision sociosphérique est incompréhensible sans l'observation des modalités spécifiques de construction du sacré dans le contexte des différentes pratiques culturelles.

Le syntagme *cantus firmus*, figurant dans le titre, agglutine métaphoriquement un ensemble de processus qui donnent corps à différentes modulations du sacré musical. Il s'agit d'une expression qui désigne les éléments du chant monodique de la liturgie latine, entre autres, dans le processus de composition, aux débuts de la polyphonie européenne. Cet élément sera fréquemment réutilisé, sur une longue durée, comme base de la construction polyphonique. En ce sens, l'expression peut, de façon exemplaire, orienter notre attention vers le point central de l'activité compositionnelle. De tous les arts, c'est peut-être la musique qui nous présente la valorisation la plus probante de l'activité artistique en tant que « composition ». L'acte de composer implique l'idée que l'on travaille artistiquement sur des antériorités. Il est curieux d'observer que, dans l'univers de ce *métier*¹, en langue por-

1 En français dans le texte (N.D.L.T.).

tugaise, le compositeur ou la compositrice ne « fait » pas de la musique mais « compose » — d'ailleurs, le syntagme « faire de la musique » désigne plus volontiers l'art de l'interprète. Ainsi, comme nous le verrons, la problématique du sacré musical présente une relation particulière quant à la place de la « mémoire » dans les langages compositionnels.

La pluriformité du sacré

Les années 80, au XXème siècle, ont été le moment du surgissement de nombreuses lignes de discussion sur le phénomène religieux, du point de vue socio-anthropologique. La seconde moitié du XXème siècle a vu se construire des architectures théoriques peu enclines au dialogue, ancrées dans la confrontation entre les conceptions substantialistes et fonctionnalistes de la religion. Il s'agissait de la survivance d'une alternative discutée : la proposition essentialiste, dans la ligne durkheimienne, qui cherche la structure interne, le noyau dur du religieux, et qui se fonde sur l'idée implicite qu'il ne peut y avoir société sans ce noyau dur ; la proposition nominaliste, plus proche de Weber, qui utilise la définition de la religion à des fins heuristiques et qui finit par admettre, du moins implicitement, que « religion » est un terme conventionnel pour désigner un ensemble d'actions et d'interactions très différentes entre elles.

Dans cette géographie théorique, la discussion s'est éloignée de l'intérêt à penser le religieux comme un phénomène symbolique à partir des homologues structurelles qui relient les différents domaines de l'expérience humaine. Dans ce domaine, on ne peut s'abstenir de mentionner ici la contribution de José A. Prades, auteur de l'une des études les plus importantes sur la théorie de la religion de Durkheim : *Persistence et métamorphose du sacré* (1987). Elle est également devenue l'une

des œuvres marquantes dans la recherche de modèles de lecture du religieux qui ne soit réduit à sa fonctionnalité sociale, ni à la pure identification avec les « religions positives », dans l'acception hégélienne. Cette perspective vise à dépasser les problèmes découlant d'une compréhension exclusivement sociétiste du sacré, dans la ligne que Roger Bastide avait exploré dans le domaine des « déplacements du sacré ».²

Il s'agit de l'exigence d'un cadre heuristique qui permette de percevoir la vie religieuse d'une façon multimodale : une structure d'expérience, exprimée dans une pluralité des formes du sacré qui se déploie historiquement sous le signe de la persistance et de la métamorphose. José Prades a proposé une triple caractérisation de cette pluriformité : la « nomo-religion », la « quasi-religion » et la « para-religion ». Ces catégories visent à constituer un cadre de lecture des différentes modulations du sacré, allant de l'identification d'une forme du sacré considéré comme tel dans un système culturel donné, à des formes parallèles ou même opposées à la « nomo-religion », en passant par d'autres formes proches quant à leur nature et à leur fonction (cf. Prades 1987, 117s).

Au cours de la décennie suivante, dans les discussions, cet intérêt s'est plutôt concentré sur les religions séculières (ou les religiosités séculières). L'anthropologue Albert Piette a reconnu que, dans le champ des recherches sur les religiosités séculières, la grande difficulté réside dans le fait de décrire le religieux hors de la religion sans parvenir à le définir (cf. 1997, 16-37). Dans les textes de cet anthropologue, l'on découvre un

2 Prades s'approche de la voie développée par des auteurs comme Caillois (1950), Bataille (1973), et Bastide (1997). Roger Bastide fut particulièrement influent : « À la loi de différenciation sociale se rattache une autre loi, à laquelle Becker en particulier a consacré d'importantes études : celle de la sécularisation progressive de nos connaissances comme de nos activités. Nous ne devons pas penser qu'à cause de cela, la religion est actuellement moribonde ; elle change seulement pour reprendre des formes parfois inattendues ; l'anthropologue la découvre souvent là où il ne s'attendait vraiment pas à la rencontrer, comme d'ailleurs il découvre souvent à l'intérieur des Églises historiques, au lieu de l'appréhension du sacré qu'il espérait y trouver, un ensemble de masques, d'apparence certes religieuse, mais qui couvrent de leurs mensonges des faits d'indifférence, voire de négation du pur religieux » (Bastide 1968, 69).

programme de recherche sur les homologues qui concernent les activités socialement reconnues comme séculières et religieuses. Ces homologues, dans sa proposition, se résument à trois substrats : représentation d'une réalité transcendante ; sacralisation des personnes, d'idées ou d'objets, existence d'un complexe mythico-rituel ou, du moins, affinités avec le langage rituel quant aux formes de communication et de transmission (cf. Piette 1990, 218-220, 1993, 4-5). Le résultat schématique d'une relecture de sa proposition pourrait être représenté comme suit :

Tableau 1:
Homologies structurelles selon A. Piette

RÉALITÉ TRANSCENDANTE	
Complexe mythico-rituel	système de classification gestion de la morte+ intégration de l'extraordinaire
<i>Communication/Transmission</i>	<i>Structures socio-anthropologiques</i>

Cet ensemble heuristique vise avant tout à rendre compte des hybridations propres aux modernités multiples. Il se voudrait efficace dans l'étude des processus de fragmentation de l'*habitus* religieux dans la région euro-atlantique et sa dissémination dans la sphère séculière. Albert Piette a cherché une méthodologie qui permette d'appréhender les modalités concrètes de ces transferts et figures de religiosité témoignant de cette hybridation. Confronté à une certaine inflation catégorielle, Albert Piette restreint le concept de religiosité à ces formes concrètes d'éléments religieux présents dans la sécularité sous le signe de l'oscillation. Selon ce présupposé, il a tenté de réaliser un tableau possible des modalités de pénétration de la religiosité dans les activités séculières (cf. 1990, 221-222 ; 1993, 40-41).

Tableau 2:

Modalités de transaction entre le religieux et le séculière (A. Piette)

activités religieuses	activités séculières
→ présence d'une structure religieuse	
→ emprunt sélectif	
→ utilisation du système classificatif religieux	
→ un projet religieux explicite concernant une thématique séculière	
→ usurpation et annexion	
→ analogie de fonctionnement	
modalités de pénétration	

La proposition de cet anthropologue, davantage qu'un modèle idéal-type des modalités de pénétration du religieux dans le séculière — distinction qui se veut opératoire dans les sociétés qui connaissent une crise de la gestion institutionnelle du sacré — se veut le point de départ de l'élaboration d'une grille d'enregistrement ethnographique qui mette en relief la *présence d'une structure religieuse*, déterminable historiographiquement dans le champ séculière ; *l'emprunt sélectif* d'une forme religieuse d'organisation tournée vers un projet laïc (les signifiés religieux qui sont formellement transférés vers la sphère séculière reçoivent un contenu nouveau) ; l'utilisation du *système classificatif religieux* dans un contexte séculière ; le développement d'un *projet religieux explicite autour d'une thématique laïque* et dans le contexte d'une activité séculière ; *l'usurpation et l'annexion* d'un contenu religieux traditionnel à des valeurs politiques ; on peut également situer ici des exemples de transposition comportementale d'éléments d'activité religieuse vers le domaine séculière ; *l'analogie de fonctionnement*, que l'on peut relier à une expérience d'absolutisation d'une valeur déterminée.

Cette première caractérisation s'articule autour de l'observation du caractère hybride des activités. Mais une seconde approche est possible autour de la notion de valeur. Si nous suivons l'un des critères de définition les plus courants, la religion aurait pour finalité une aspiration à l'absolu en tant que valeur unique et incomparable, située au-delà de toute autre valeur. Or, l'Occident a connu, ces derniers temps, comme le montrent des études empiriques, une large relativisation de la religion — devenue un système de valeur parmi d'autres. La question du sens a pris la place de l'angoisse au sujet du salut. Et cela s'est construit empiriquement, dans le quotidien des individus et des groupes, sans que le problème du destin vienne se placer au premier plan. Face à cette réalité, Yves Lambert a émis l'hypothèse que nous sommes, à l'ère contemporaine, dans le contexte *d'un tournant axial*, c'est-à-dire dans une période de refondation symbolique (*cf.* Lambert 1997). Ayant ainsi situé le problème « religion et modernité » dans le cadre d'un *tournant axial*, il crée un espace privilégié pour la prise en compte du rôle infrastructural du symbolique. Jaspers avait déjà observé que la modernité devait être qualifiée d'*âge axial*. Il a lui-même insisté sur les conséquences religieuses de ce mode de civilisation : l'humain, se sentant libre, laisse fluctuer ses croyances sans *credo* défini, suivant une foi libre, sans formule précise, mais qui garde en elle-même un sens de l'absolu (*cf.* Jaspers 1954, 278-280). Dans cette même ligne, Bellah a mis en évidence les traits de l'individualisme moderne mais aussi l'effondrement du dualisme qui marquait les religions historiques au profit de l'émergence d'un monde multiple, au même titre que la mondanisation du salut (*cf.* Bellah, 1970).

Cependant, si l'on veut continuer à distinguer, dans le champ symbolique, le religieux de l'axiologique et de l'idéologique, un critère d'identification qui soit opératoire est indispensable. Dans la ligne des propositions d'Albert Piette, le concept de sacralité peut désigner ces

complexes d'idées, de sentiments et d'actions qui ont une fonction de coagulation du sens (cf. Piette 1990, 230s). La sacralité se distingue, de la façon la plus immédiate, de la banalité. La banalité étant ce complexe de références cognitives et normatives dépendant des contenus culturels qui structurent nos perceptions et nos actions quotidiennes, consciemment ou inconsciemment. Ces contenus définissent les limites de la vraisemblance et les codes des pratiques. La sacralité a comme trait dominant le fait de se structurer sur un ordre symbolique. Qu'est-ce qui caractérise cet ordre symbolique ? Des valeurs « à part », au-dessus de toutes les autres, qui échappent à l'érosion de l'exercice critique, qui font appel à une adhésion émotionnelle et stimulent les individus dans la recherche d'un objectif considéré comme vital pour leur identité : « La réalisation de soi se fait à travers la poursuite de l'objectif social que la valeur propose » (Piette, 1990, 233). Ce projet de recherche de sens, et la mobilisation affective qu'il entraîne, s'objectivise dans des mises en scène collectives qui mettent en évidence la dimension sociétiste de la sacralité. Et, une fois encore, ces propositions nous ramènent aux fragments de l'héritage durkheimien dans de ce que nous y avons découvert de plus important : le travail symbolique qui se trouve être à l'origine du social.

Les catalogues du sacré musical

L'exploration précédente sur les circulations du sacré, dans les cadres des logiques de la modernité, d'un point de vue socio-anthropologique, devient particulièrement pertinente dans l'observation de la création musicale. Dans ce domaine de la création artistique, les catégorisations du sacré révèlent des ambiguïtés *sui generis*. Entre les usages du syntagme *musica sacra* comme description fonctionnelle et contex-

tuelle et l'intention de rendre le sacré captif d'un ensemble précis d'idiomes, l'histoire contemporaine témoigne d'un débat plurivoque.

Nicolas Schatz a montré que la notion de *musica sacra*, idéologiquement instituée, ne se retrouve pas dans la musique européenne avant la Réforme et la Contre-réforme (cf. Schatz 1971). L'expression est utilisée, de façon inédite, par Michael Praetorius, dans le premier volume de l'encyclopédie *Syntagma musicum*, en 1614. L'adjectif *sacer* (sacré) était utilisé dans une fonction attributive, qualifiant des substantifs comme *melodia*, *cantilena*, *canticum*, etc. En termes généraux, cette attribution voulait caractériser des pratiques qui se déroulaient à l'église ou qui lui étaient conformes. La séparation entre le domaine du profane et celui du sacré n'était pas nécessairement ancrée dans une distinction de style mais plutôt dans une différenciation des pratiques. Les catégories utilisées avaient une finalité pragmatique et n'indiquaient pas nécessairement une légitimité théologique (cf. Hameline 2003, 2007).

C'est dans le cadre des Réformes protestante et catholique qu'a débuté un travail d'idéologisation de l'attribut *sacer* (cf. Bisaro & Hameline, 2008). La profonde érosion du caractère organique du christianisme occidental est le contexte dans lequel la question se pose d'une façon nouvelle : quelle musique est appropriée à l'Église ? Comment fonder théologiquement ces critères ? Nous savons que tous les réformateurs ont pris position par rapport à la place de la musique dans les nouvelles configurations ecclésiales : Zuingli ouvertement hostile, Calvin restrictif, Luther tolérant. La position de Luther mérite l'attention car, au-delà du chant pour les assemblées de fidèles, elle encourage le compositeur, en toute liberté et responsabilité, à créer une « musique nouvelle », selon les possibilités disponibles. La classification de Praetorius s'enracine dans une tradition où le qualificatif *musica sacra* n'impose pas de limites strictes aux langages musicaux. Sur ce terrain, l'adjectif *sacer* ne véhicule pas une idéologie sur les limites de

l'expression musicale dans le lieu de culte, de célébration et de mémoire chrétiennes. Cela ne veut pas dire que, du point de vue compositionnel, on ne puisse découvrir, dans cette musique, des qualités propres marquées par les différentes traditions de musique rituelle, la syntaxe de l'action liturgique, l'expressivité propre des textes, les représentations religieuses prédominantes et jusqu'aux possibilités architecturales des espaces. Dans le champ de la Contre-réforme, même si nous constatons une lutte pour déterminer ce qui est admissible dans les offices liturgiques, cette discipline vise avant tout un ordonnancement qui donne priorité à l'intelligibilité de ce qui est chanté, conduisant souvent à de fréquentes conceptions décoratives ou fonctionnelles des ressources musicales. Mais cette option a fini par favoriser un itinéraire de réhabilitation de ce que l'on appelle la *prima prattica* (ou *stile antico*). Le Concile de Trente, visant la conservation d'une délimitation pragmatique de la musique destinée à la liturgie, ne manquera pas de produire, à cet effet, une canonisation des modèles stylistiques. Si ces modèles sont tout d'abord légitimés par un ordre pragmatique — pour répondre à la manière dont l'action liturgique s'ordonne —, ils ouvriront également la voie à une idéologisation du concept de *musica sacra*.

Les mouvements restaurationnistes qui s'affirmeront à partir de la fin du XVIII^{ème} siècle — traversant aussi bien le camp protestant que le camp catholique romain — vont développer une argumentation « intransigeante » visant à codifier la « sainteté » de la musique à partir de l'identification de certaines ressources stylistiques. Dès le XIX^{ème} siècle, le « cécilianisme » allemand allait devenir le mouvement le plus représentatif de cette tendance (cf. Fellerer 1980). Dans certaines traditions religieuses, nous trouvons un régime logocratique dans lequel la langue des Écritures acquiert une autorité révélatrice irremplaçable qui disqualifie la traduction. Dans le contexte de ces mouvements, nous serions face à la conviction qu'un certain langage

musical, de part ses qualités stylistiques, serait porteur d'une « sainteté/sacralité » nécessaire, d'une qualité innée de transparence vers le transcendant. De fait, si nous replaçons ces dynamismes dans le contexte historique du XIX^{ème} siècle, nous observerons qu'ils sont le véhicule d'un programme plus vaste, mis en œuvre par les institutions religieuses de l'Europe moderne : la lutte pour le rétablissement d'un certain ordre moral et religieux dans un monde qui vivait un très vaste changement civilisationnel.

Michel de Certeau a nommé ce changement d'éclatement du christianisme objectif (*le christianisme éclaté*). Certeau se référait ainsi à la fin de l'articulation structurelle entre l'expérience personnelle du croyant et l'expérience sociale de la communauté à travers l'Église comme « corps de sens ». Dans son optique, ce contexte a facilité des processus de « folklorisation du christianisme » (cf. Certeau 1974, 9-13). La conséquence en serait une large dissémination du religieux, contexte dans lequel les convictions s'amollissent, perdent leurs contours et finissent par se retrouver dans le langage commun sous la forme d'un exotisme mental, d'une *koinè* de la fiction (cf. Certeau 1987, 183). Une telle transformation ne pouvait manquer d'avoir des conséquences sur ces processus de « catalogage ». Lorsque les programmeurs parlent aujourd'hui de « musique sacrée », toutes les ambiguïtés de l'histoire moderne de ce concept réapparaissent. Parlons-nous d'un répertoire catalogué comme tel par son usage, d'une musique canonisée comme telle par les institutions religieuses, ou bien, dans une autre acception moderne (déjà de Herder), est-on devant une musique qui fait appel à une expérience indistincte d'ouverture de l'*homo religiosus* à une transcendance (qu'il n'est même pas nécessaire de nommer) ? L'ambiguïté persiste. C'est le propre de ces pratiques culturelles.

Dans la modernité historique, le statut de l'artiste a subi de larges modifications. Il est passé de l'artiste-artisan à l'artiste-professionnel qui cherche à s'auto-produire (Robineau 2000, 87). Dans le modèle artiste-artisan, le créateur a la mission d'illustrer le récit religieux. L'artiste-professionnel est un acteur social avec ses propres marges d'autonomie. Lorsque l'artiste, depuis ce lieu extérieur d'autonomie, s'approprie quelque chose dans les vastes archives des répertoires du sacré, on peut dire qu'il y a là une logique de (ré)utilisation — à savoir que l'archive qui résulte de l'activité de symbolisation du sacré est mise au service d'une production artistique.

Dans la voie interprétative que l'on essaie d'expérimenter ici, l'on privilégie une forme d'accès à la compréhension des persistances et des métamorphoses du sacré musical en tenant compte des différentes modulations de la mémoire. Nous partons de l'observation de ce que les processus d'utilisation des matériaux reçus dans une tradition religieuse et musicale dépendent du positionnement du compositeur par rapport à la mémoire. La notion de mémoire est utilisée, au niveau socio-anthropologique, pour comprendre les phénomènes culturels dans plusieurs de leurs dimensions structurantes : propagation, distribution, durabilité et transmission. Constamment, et dans divers processus socioculturels, les groupes humains sont amenés à prendre des décisions sur ce qu'ils conservent, réutilisent et transmettent. Il est même possible que les nouvelles aspirations d'un groupe puissent se nourrir de la relecture d'éléments anciens d'une tradition. Ce travail sur la mémoire est décrit comme un processus de réutilisation des ressources religieuses préservées en fonction de nouveaux besoins. Dans l'itinéraire proposé ici, nous cherchons à définir quelques clés de lecture pour comprendre l'influence persistante de la musique rituelle liturgique dans le champ de la création

musicale contemporaine. Chez les compositeurs inscrits dans les multiples modernités dans lesquelles nous vivons, ce problème se pose notamment dans leurs relations avec les « matériaux ». Il faut se rappeler que, de façon inédite, le compositeur, à partir du XIX^{ème} siècle, a vu augmenter la capacité d'archivage des sociétés, condition qui exige un positionnement face à cette ample réserve de matériaux qui le précède.

Comme l'a souligné Halbwachs, la tradition religieuse est une synthèse continuellement réélaborée dans un « travail mythologique d'interprétation qui altère progressivement le sens, sinon la forme, des anciennes institutions » (*cf.* Halbwachs 1968, 182). Pour le sociologue français, l'étude des religions implique toujours la découverte des différentes strates qui les constituent. Les rites et les croyances subissent des remodelages. Mais, même lorsqu'a disparu la réalité sociale et matérielle qui a contextualisé leur émergence, une partie de ces substrats persiste. Il est même possible que les nouvelles aspirations d'un groupe puissent se nourrir de la relecture d'éléments anciens d'une tradition. Ce travail sur la mémoire est décrit comme un processus de réutilisation des ressources religieuses préservées, en fonction de nouveaux besoins. Mais cela ne passe pas par la reproduction des conditions qui ont accompagné l'émergence historique de ces croyances et de ces pratiques, même si de telles initiatives s'accompagnent idéologiquement d'un désir restorationniste (*cf.* Halbwachs 1968, 183). D'une certaine façon, le travail de remémoration, par le biais de la réutilisation et de la réélaboration propre aux processus de transmission culturelle, a une affinité particulière avec l'univers de la composition musicale. En ce qui concerne les relations de la musique avec les langages du sacré, la position du compositeur par rapport à la mémoire se présente comme un lieu différenciateur.

La mémoire est, selon l'expression de Jean-Marc Chauvel, la possibilité pour le temps de passer de la pure fluidité à la forme (*cf.* Chauvel 2003, 47-51). À partir de ce principe directeur, il est possible de tracer

une carte des processus compositionnels. L'on observe qu'une grande partie de la musique créée au XX^{ème} siècle a exprimé la revendication d'une théorie autonome pour chaque œuvre. En tout état de cause, une œuvre qui s'écrit au présent ne peut se dispenser de se réclamer d'un lien avec la mémoire. L'étude des œuvres musicales à partir de leur rapport à la mémoire peut s'avérer efficace lorsque l'on recherche en elles les nuances de leur relation avec les différentes figures du sacré ou avec les récits religieux. L'abord de la religion comme modalité de croyance qui institue une tradition met en évidence un fait fréquemment observé (cf. Willaime 1997) : il n'y a pas de croyance religieuse qui ne se réfère à un matériel symbolique reçu, à un héritage, à une mémoire qui solidarise le passé et le présent, contribuant ainsi à réduire les risques du transitoire ou d'un changement agressif. En ce sens, la croyance religieuse crée un espace de communication où le croyant est appelé à répondre à une antériorité faite d'images et de récits. La dynamique religieuse se décline généalogiquement, en lien avec une mémoire fondatrice, une transmission récitée et pratiquée. Être religieux est, de ce point de vue, se savoir engendré — ou, dans les sociétés marquées par la culture de l'individualisation, désirer se sentir engendré (cf. Teixeira 2015, 37-58). La focalisation méthodique dans cette perspective d'étude peut contribuer à la construction d'un modèle pour l'analyse des utilisations de la mémoire religieuse dans les pratiques compositionnelles contemporaines.

L'observation des relations entre la production d'œuvres musicales dans la génération d'après-guerre et les récits et mythes religieux, dans la perspective de Föllmi, confirme une direction, déjà documentée antérieurement : l'affirmation des dimensions subjectives de la création musicale se fait dans un itinéraire d'émancipation d'une ritualité liturgique (cf. Föllmi 2012, 278). Dans la mesure où la liturgie, dans les univers institutionnels chrétiens les plus formalisés, prend

un caractère public, la grammaire institutionnelle et la syntaxe communautaire ont une prééminence évidente, ce qui diminue l'espace de liberté créative individuelle. La persistance du religieux se fait au prix d'une *poiësis* de l'individuation, dans une relation de divergence avec la scène rituelle communautaire — ce qui ne veut pas dire que l'esthétique et la politique du rituel ne puissent se recomposer dans un nouveau contexte de rapprochement de l'œuvre musicale vers la participation du public. En termes généraux, on peut dire que l'individu créateur occupe l'espace de l'institution médiatrice. Mais ce contexte n'empêche pas l'affirmation de stratégies visant à la fiction d'une communauté.

Ce paysage social et artistique n'est évidemment pas homogène. Il est nécessaire de trouver une herméneutique qui explique tant la persistance de la référentialité religieuse dans la création musicale de tradition européenne — dans la première comme dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle — que le fait sans précédent de découvrir des compositeurs chez qui nous ne trouvons pas la moindre trace de références explicites aux récits bibliques ou aux rites chrétiens, une ressource essentielle pour la grande tradition de musique sacrée de matrice européenne. Dans le domaine de la composition musicale au Portugal, le nom de Jorge Peixinho peut être cité comme exemple de cette distance par rapport à tout substrat religieux explicite. Néanmoins, rappelons-nous que, dans le contexte du modernisme musical de la première moitié du XX^{ème} siècle, la dernière œuvre d'Arnold Schönberg, en 1950, a pour titre *Moderne Psalmen*.³

Dans la modernité musicale, après 1945, nous pouvons trouver une première façon de caractériser l'*ethos* compositionnel par la prépondérance, face à la mémoire socio-historique, d'un désir d'amnésie.

3 *Moderne Psalm für Sprecher*, Gemischten chor und Orchester, Op. 50C (1950).

Selon le point de vue de Solomos, Xenakis peut être pris comme exemple d'une ascèse totale de la mémoire et Boulez comme représentant d'une amnésie volontaire partielle (cf. Solomos 2003, 39-241). Xenakis transporte biographiquement la figure du migrant originaire d'une région travaillée par les traumatismes du XX^{ème} siècle, contraint à un processus d'une profonde reconstruction de l'identité. Les cadres concernant la place des matériaux de la tradition dans le processus compositionnel ont impliqué une confrontation avec la tradition « populaire » grecque, le jazz, la musique traditionnelle européenne, le dodécaphonisme et l'électronique. La réponse a été radicale. Dans les œuvres *Metastasis* et *Le sacrifice*, nous sommes face à une volonté de renoncement à toute tradition. Il s'agit d'une modernité *ex nihilo*, avec l'ambition d'atteindre un nouvel universalisme à travers un haut degré d'abstraction. Cette vacuité de la mémoire est comprise comme un espace de liberté, où il est possible de reconstruire toutes les références (cf. Xenakis 193, 185). Dans *Jalons (pour une décennie)*, de 1989, Boulez expose ce problème de façon dilemmatique. Le compositeur observe que l'on vit une époque de plus en plus chargée de mémoire — l'oubli devient urgent. Sa position se traduit par un jeu difficile d'équilibres. Il s'oppose à deux extrêmes : à ceux qui vivent de l'exaltation des archives de la musique du passé et aux prophètes de la *tabula rasa* pour qui le présent est sans origine. Pour Boulez, il n'y a pas de tradition mais seulement une chaîne d'individus qui se sont réciproquement servis d'outils et de modèles (cf. Boulez 1959, 437-441). L'accent est donc mis ainsi sur la *disqualification* de la tradition, ou, autrement dit, son caractère non nécessaire.

Dans un deuxième archipel de compositeurs, on rencontre une logique différente qui puisse offrir une clef de lecture dans le domaine de l'anamnèse (cf. Solomos 2003, 241-244). Sur le plan international, John Adams, Arvo Pärt, Penderecki ou Wolfgang Rihm peuvent illustrer, dans leur hétérogénéité, cette volonté de mémoire, de remémora-

tion. Prenant l'exemple de John Adams, son passage du minimalisme américain des années 70 vers des modèles plus hybrides vise à perpétuer ce qu'il appelle les lois musicales universelles : la périodicité, la pulsation et la tonalité (cf. Adams 2009). Le cas d'Arvo Pärt a ses particularités, sur lesquelles nous reviendrons plus tard. Il fut le premier compositeur estonien à écrire une œuvre dodécaphonique. Après une période de silence, son retour à la composition a été précédé d'une longue méditation sur la pré-moderne. Dans la période d'œuvres comme *Tabula rasa* (1977), le désir de visiter une certaine représentation de la « musique ancienne » est très clair, s'assimilant à la figure du compositeur anonyme — tel un exercice d'ascèse (cf. Hillier 1997, 74-85). Dans le cadre du fonctionnement actuel du champ musical, l'anonymat de l'auteur est une fiction symbolique, mais qui ne cesse de produire du sens.

La troisième constellation de processus compositionnels concerne les effets de la mondialisation sur l'idée de tradition (cf. Solomos 2003, 244-246). Dans ce cas, il ne s'agit pas d'amnésie ni d'anamnèse au sens précité. Il s'agit d'itinéraires de remémoration qui passent par des processus de bricolage de la mémoire des cultures. Ce sens de l'ethnisation a été présent de diverses façons dans une partie du corpus des créations de compositeurs aussi différents que Bartók et Berio. Ce principe d'ethnisation peut concerner la mémoire d'une culture traditionnelle aujourd'hui folklorisée, ou traduire le désir de renouveler les structures compositionnelles à partir d'une multitude de références culturelles. Des œuvres telles que *Drumming* (1970-71), *Music for Eighteen Musicians* (1976) ou *Tehillim* (1981) de Steve Reich peuvent nous informer sur cette attitude. L'expression « influences extra-européennes » peut ne pas être très appropriée, Reich n'étant pas à la recherche de l'exotisme. Ce n'est pas l'étrangeté du son qui l'intéresse mais la découverte de processus structurels. Et, dans ce contexte, toutes les traditions sont utilisables (cf. Reich 2002). Les structures qu'il y découvre établissent une relation

construite sur un *corpus* organologique de la musique de matrice européenne sans la nécessité de recourir, comme une fiction de cette mondialisation, à des instruments extra-européens. Steve Reich travaille dans le cadre d'un certain universalisme abstrait dans lequel les cultures constituent un vaste *stock* disponible, sans qu'aucune n'exerce une autorité particulière ou n'exige sa reproduction. Ce sont des fragments hétéroclites disponibles qui ne prennent sens que dans le programme compositionnel lui-même.

Le chant rituel comme matériau

Les différents programmes compositionnels qui utilisent le chant grégorien comme matériau peuvent être un laboratoire privilégié pour une exploration de ce problème sous de nombreux angles. Il s'agit d'une carte très complexe qui tient compte des multiples processus de réutilisation de ces archives musicales. Le choix de certains exemples découle de leur proximité avec la problématique de la circulation ou des déplacements du sacré. Très souvent, ce chant rituel fut considéré comme « *cantus firmus* », réapproprié comme un point fixe dans l'univers prolifère de la modernité musicale qui a permis à de nombreux compositeurs de nouvelles formes d'énonciation du sacré musical — par la mimétisation, la folklorisation, la conservation ou la réutilisation, entre autres procédés.

Parmi les différents cadres compositionnels, dans la culture portugaise, je prends l'œuvre « *Missa de Pentecostes* » (2010) de João Madureira, écrite à l'origine pour l'ensemble *Sete lágrimas*. Elle fut partie intégrante du projet « Dialogue Art contemporain et Sacré », mis en œuvre par la communauté catholique romaine de la *Capela do Rato* (Lisbonne).⁴ Le grégorien est utilisé ici d'une manière que l'on pour-

⁴ Sete Lágrimas, *Vento*, Murecords, Arte das Musas [CD].

rait qualifier de documentaire (il s'agit de la messe connue sous le nom *Lux et origo*). Les ascétiques microstructures polyphoniques ou homophoniques, dans les relations entre les deux ténors, le théorbe et la viole de gambe, cherchent à laisser intact ce que le compositeur découvre comme essentiel. Selon les dires de João Madureira : « Cette messe cherche à revisiter le patrimoine musical religieux en le confrontant à d'autres lieux culturels et expérimentaux. C'est pourquoi j'ai restauré la tradition grégorienne, avec le latin qui lui est propre, en cherchant à la confronter à des textes poétiques, en plus des prières propres à la liturgie de Pentecôte » (cf. Madureira 2011, 222-223). Pour le « propre » de la messe, João Madureira a utilisé un ensemble de textes de la poésie portugaise : Teixeira de Pascoaes, José Augusto Mourão, Maria Gabriela Llansol, Sophia de Mello Breyner Andresen, Mário Cesariny. Le compositeur se présente ainsi comme médiateur entre le patrimoine liturgique à vocation universelle et la voix poétique et idiomatique d'une culture — une alliance particulière entre l'ancien et le nouveau, l'universel et le local. Cette pluralité de langues et de langages transcrit, dans le programme musical, l'universalisme revendiqué par cette solennité dans le calendrier liturgique romain.

Il convient de noter que le « propre » de la messe, dans ce projet, ne reproduit pas la teneur de l'*ordo* romain autorisé. C'est un lieu d'invention qui ouvre la messe à la possibilité d'accueillir la parole poétique en langue portugaise, dans une coexistence de références et d'époques diverses. On y trouve une poésie explicitement marquée par la mémoire biblique et liturgique, aussi bien que d'autres univers poétiques très singuliers, sans ce lien explicite. Cristina Vasconcelos Rodrigues a décrit ces univers, dans la présentation du *CD*, comme expression d'une « mondanisation ». L'interprétation de cette mondanisation — ou sécularité — en tant que transcription de la diversité et de l'universalité propres à la célébration chrétienne de la Pentecôte, peut être une

façon de protéger la place de cette poésie — qui ne véhicule pas le canon du langage religieux —, en réponse au sentiment d'étrangeté que beaucoup éprouveront. Mais l'étrangeté est néanmoins une possibilité d'ouverture à une certaine forme de sacré (cf. Pedreira 2017, 204-208).

Bien qu'il s'agisse d'une œuvre vocale et instrumentale, elle correspond à un modèle vocal. Cette vocalité est un substrat déterminant de la mémoire musicale chrétienne. Dans la perspective de la théologie orthodoxe, qui pense le chant liturgique comme icône sonore, on tend à souligner que c'est dans la structure vocale que l'on constate la grande différence entre les formes de chant chrétien et le chant-poésie de la Grèce antique (*mousikè*). Dans celui-ci, l'accompagnement par des instruments à cordes pincées traduisait l'impératif d'une loi universelle extérieure, représentable par des nombres (cf. Loosky 2003, 95). L'investissement dans la musique purement vocale, dans la mesure où elle reste dans cette proximité du souffle de la voix humaine, serait la plus intérieure et la plus spirituelle des expressions musicales. Notons qu'une grande partie des traditions du chant liturgique dans les rites chrétiens orientaux continue de se passer d'autres instruments de musique.

Dans le cas d'un compositeur comme Oliver Messiaen, comme cela s'était déjà produit dans le milieu français avec Debussy et Varèse, les références au chant grégorien se combinent à d'autres matériaux culturels — entre autres, des modèles de la métrique grecque ou du tâla indien. Les pratiques de mesure du temps sont transformées par des processus de diminution et d'augmentation en multiplications libres qui ne sont plus réductibles à leur organisation binaire ou tertiaire classique. L'utilisation même de la modalité ne se traduit pas par une reproduction des modes dits ecclésiastiques. Messiaen construit son propre système modal (modes non transposés), à partir de fragments culturels multiples. Pour l'harmonie, il construit un programme coloriste, renonçant au formalisme et au rationalisme qui imprègnent, dans

ce domaine, une partie de la tradition musicale européenne. Cette relation avec la couleur est induite par une lecture fascinée par la diversité musicale des cultures — l'on voit la façon dont elle importe, dans un processus d'assimilation, la musique du gamelan balinaise pour *Trois petites liturgies de la présence divine* (1944) et pour *Les Couleurs de la Cité céleste* (1963). La forme est, tout d'abord, statique, comme une transcription d'un *éternel présent*. Cela se traduit dans des principes de circularité (ou de progression) mais sur une large échelle temporelle, caractéristiques fréquentes de la musique rituelle — à cet égard, il y a des proximités avec Varèse et Stravinsky (cf. Burton 2016).

À partir d'un lieu différent, le compositeur américain Lou Harrison a composé sa *Messe pour le jour de Sainte Cécile* en 1986, en réponse à une demande de la « Société Sainte Cécile pour la préservation du chant grégorien ». Curieusement, l'œuvre a été financée par la veuve d'un philanthrope juif et Lou Harrison lui-même avait, à l'époque, des sympathies pour le bouddhisme. Lorsque nous écoutons cette messe, nous percevons sa proximité avec les lignes qui décrivent le chant grégorien. Cependant, cette cantillation incorpore, dans son élaboration modale, des influences de musique javanaise. L'œuvre a une extension et une organisation qui la rendrait facilement plausible dans le contexte de la liturgie romaine. Néanmoins, les paroles mêmes du compositeur sur la portée de l'œuvre, mettent en relief, de façon autonome, la beauté propre au chant grégorien, détachée de la syntaxe rituelle. La Messe, malgré une grande diversité d'éléments séquentiels, du « commun » et du « propre » (par exemple, le *Graduale* et le *Ite missa est*), évite délibérément le *credo*, la séquence textuelle la plus explicitement liée à une dogmatique chrétienne. Le compositeur poursuit l'expérience d'un sacré émancipé et diffus, même s'il le fait à partir de la réutilisation d'une tradition musicale et rituelle particulière (cf. Miller & Lieberman 2004).

Dans ce contexte, il s'agit de programmes compositionnels qui insèrent la mémoire de ce chant rituel dans une archive patrimoniale plus vaste — ce qui contribue à sa décanonisation mais accentue la possibilité d'universalisation. Au Portugal, il faut évoquer dans ce domaine une œuvre comme *Libera me* (1977), de Constança Capdeville.⁵ Ce n'est pas une œuvre liturgique, mais elle se présente clairement à partir de rituels religieux archétypaux. Du chaos à l'ordre, un itinéraire ascensionnel de purification est proposé, mais dans l'élaboration d'un paysage où divers temps et diverses géographies s'entrecroisent. Outre la musique composée par Constança Capdeville, *Libera me* superpose ou juxtapose des extraits de chant grégorien, des éléments de polyphonie primitive, une citation de *Laborintus II* de Luciano Berio, de la musique rituelle du Tibet, une séquence de différentes formes historiques du traitement du mot liturgique *Amen* (cf. Serrão 2006).

Nous sommes au cœur des dynamiques sociales définissant de multiples modernités et témoignant de l'émergence du « temps du globe » (cf. Sloterdijk, 2005). De nombreux interprètes de notre contemporanéité soulignent la centralité de cette dynamique sociale. Nestor Canclini (cf. 2004) utilise l'expression « cultures de frontière » et Arjun Appadurai (cf. 1996) propose le néologisme *ethnoscape* pour parler d'un paysage humain marqué par des mobilités d'ordre divers. L'un des plus importants représentants de la dénommée histoire culturelle — Peter Burke (cf. 1993) — a cherché à montrer que l'hybridation culturelle est, dans sa pluriformité, l'un des phénomènes les plus représentatifs de la modernité historique. C'est le terrain de la métaphore lancé par Claude Lévi-Strauss (cf. 1962) — la métaphore du bricolage, utilisée pour traduire la façon dont l'imagination mythique explore le jeu des recompositions possibles du *stock* de matériaux frag-

5 Gulbenkian Choir, *Constança Capdeville*, Secretaria de Estado da Cultura, PortugalSom, 1991 [CD].

mentés, hétérogènes et hétéroclites assimilés par la voie de la tradition, de l'importation ou du détournement. Dans ce cadre social, les compositeurs et compositrices qui intègrent dans leur processus créatif les pratiques de transhumance symbolique, créant des possibilités de contacts entre des fragments culturels divers, assumant, d'une certaine façon, la littéralité de leur désignation professionnelle — sont des compositeurs et compositrices entre des mondes. Les expressions du sacré sont, dans ce contexte, très proches d'une célébration de la « religiodiversité ». L'intervalle, la diaspora, le transit, la frontière, les lieux interstitiels constituent leur habitat créatif. Cette voie est particulièrement représentée dans de nombreuses tendances interprétatives actuelles dans l'univers de ce que l'on appelle la « musique ancienne ». L'effet de créolisation est devenu une ressource très répandue dans ce contexte.

« Axis mundi »

La visite des archives des musiques rituelles de l'Europe chrétienne présente, dans la musique d'Arvo Pärt, des caractéristiques singulières. Principalement parce qu'il s'agit aussi d'une trajectoire biographique. C'est l'un des compositeurs vivants les plus interprétés, selon les déclarations officielles. Il s'agit là d'un cas paradoxal. Pour l'observateur ordinaire, il est facile d'associer sa musique à la mémoire européenne de la musique rituelle chrétienne. Et pourtant, ses stratégies compositionnelles ne permettent pas d'identifier une frontière entre la musique à thématique religieuse, ou spécifiquement rituelle-liturgique, et le domaine de thématiques autres. Dans son répertoire, ce qui pourrait être catégorisé comme sacré musical nécessite la prise en compte d'homologies structurelles qui rendent impossible tout exercice de mise en forme spécialisée du sacré en tant qu'expérience sonore.

Il est bien connu qu'Arvo Pärt a suivi une voie de rupture envers les modalités du modernisme musical qu'il avait connu dans les années 60. Dans cette fugue, il réinvente la tradition. Dans le cadre des langages relatifs aux phénomènes religieux, il semblerait qu'il s'agisse d'une sorte de retour aux sources. En 1968, la présentation de l'œuvre intitulée *Credo* a bénéficié d'une défaillance de la censure. Malgré son titre explicitement religieux, ce n'est pas, au sens strict, le *Credo* de l'ordo liturgique romain. Quoi qu'il en soit, les diverses allusions religieuses ont fini par déclencher une méfiance idéologique compromettant la possibilité d'Arvo Pärt de continuer à faire partie de la corporation des compositeurs soviétiques. L'œuvre était écrite pour orchestre, chœur et piano, rassemblant des éléments idiomatiques du dodécaphonisme mais utilisant également la technique du collage, courante dans diverses avant-gardes musicales (le premier prélude du *Clavier bien tempéré* de J.S. Bach est longuement cité). Cette technique était également présente dans *Collage sur B-A-C-H* (1964), dans lequel le choc entre deux mondes est délibérément exprimé. Pärt parle, à cet égard, de « collision explosive » et d'« auto-agression musicale ». Ces œuvres, qui se situent au terme de sa trajectoire musicale antérieure, traduisent, dans leur interprétation rétrospective, un conflit intérieur (cf. Restagno & Brauneiss 2016, 61, 67)⁶ :

« Pour continuer à progresser, il faut abattre des murs. J'y suis arrivé, en partie, grâce à la coïncidence de différentes rencontres, souvent par hasard. L'une d'entre elles, qui devait, rétrospectivement, s'avérer d'une importance capitale, a été celle avec une brève pièce du répertoire grégorien, que j'ai entendue tout à fait par hasard, l'espace de quelques secondes, dans un magasin de disques. Je

⁶ Les fragments discursifs d'Arvo Pärt, cités ici, font partie d'un long entretien paru dans : Restagno & Brauneiss, 2010, 31-182.

découverts alors un monde qui m'était inconnu : sans harmonie, sans mètre, sans couleur sonore, sans orchestration, sans rien. À cet instant, la direction que je devais suivre m'est apparue clairement, et ce fut le point de départ d'un long cheminement de mon inconscient. » (Restagno & Brauneiss, 2016, 59).

Credo a ouvert une période durant laquelle le compositeur a été plongé dans une crise artistique et spirituelle. Il n'écrira plus rien jusqu'en 1976, à l'exception de la *Troisième symphonie* (1971) et de la cantate *Laul Armastatule*, celle-ci retirée de son répertoire. La *Troisième symphonie* (1971) est une composition transitionnelle mais elle ne parvient pas à atténuer l'évidence d'une rupture instauratrice. *Credo* est présenté comme un point d'arrivée et décrit comme l'expérience d'une impasse. D'une certaine manière, la technique de *collage* qu'elle rassemble est elle-même le signe d'une grammaire musicale qui affronte ses contradictions. Le langage d'Arvo Pärt, en ce qui concerne l'abandon des modernismes musicaux qu'il a parcouru, s'approche de la rhétorique de la conversion. La « musique nouvelle », venue d'Europe occidentale, est désormais considérée comme l'expression d'une logique de conflit, gênante pour qui désire se réconcilier avec soi-même et avec Dieu :

« J'ai abouti au constat que ma tâche ne consistait pas à me battre avec le monde, à condamner tel ou tel, mais plutôt, en première ligne, à me (re)connaître moi-même, parce que tout conflit commence d'abord en nous-même. Cela ne veut pas dire que le monde m'est indifférent, mais si quelqu'un veut changer ou améliorer le monde, il doit d'abord commencer par lui-même. » (Restagno & Brauneiss 2016, 67-68).

« Je n'avais à ma disposition qu'un livre de chant grégorien, un *liber usualis* que je m'étais procuré auprès d'une église de Tal-

linn. J'ai commencé à chanter et jouer ces mélodies, avec la sensation de subir une transfusion sanguine. » (Restagno & Brauneiss 2016, 78).

Ce processus de transformation peut acquérir quelque intelligibilité à la lumière des herméneutiques de la conversion, dans le contexte de la modernité chrétienne. Une grande partie des codes théologiques, en particulier dans la géographie protestante, fait référence à l'horizon d'une irruption inaugurale et transformatrice, décrite à partir de la métaphore du « naître de nouveau ». La référence au dialogue nocturne entre Jésus et Nicodème, selon l'Évangile de Jean (Jn 3), a pris une centralité particulière dans divers registres de la spiritualité protestante. Ce « naître de nouveau » est décrit comme une expérience intérieure de rénovation, de régénération avec des nuances diverses : la grâce absolue pour les calvinistes ; le choix adulte du baptême pour les baptistes ; le travail de sanctification intérieure dans le méthodisme ; la manifestation des dons reçus dans le pentecôtisme. Dans toutes ces religions chrétiennes de la conversion, le langage va mettre l'accent sur le préfixe *re-*, comme dans les termes « renaître », « retour », « réforme » ou « régénération ». Jean Baubérot, dans son *Histoire du Protestantisme* (cf. 2015, 59), rapporte que les protestants puritains de la Nouvelle-Angleterre demandaient à ceux qui souhaitaient devenir membres de la « congrégation » de raconter publiquement leur conversion, avant d'être admis comme élus. L'émigration vers une terre nouvelle exigeait un processus de « naturalisation ». Ainsi, la conversion religieuse et la migration territoriale se croisaient dans un même itinéraire de recomposition. Ne perdons pas de vue que le processus d'adhésion à un nouveau langage, lié à des processus compositionnels qui portaient une mémoire de musique rituelle chrétienne, coïncidera avec la perte de confiance de la part du *mainstream* soviétique. Cela sera également le

contexte pour Arvo Pärt et pour sa famille d'une expérience d'émigration vers l'Europe occidentale (cf. Mihkelson 2012, 27-28 ; Engelhardt 2012, 34-38).

L'on se rappelle que, du point de vue anthropologique, la symbolique religieuse peut être définie fonctionnellement par sa capacité à ordonner à partir d'une singularité. C'est que la caractéristique principale du fondement, en tant que fracture sans antériorité, est d'être singulière. Dans les mythologies des peuples, même lorsqu'il n'y a qu'une seule cosmogonie, on trouve presque autant de récits des origines que de techniques, de coutumes, de lieux, d'éphémérides du calendrier etc. Tout objet, geste, parole ou lieu pouvait se constituer en fondement (cf. Eliade 1992, 25-41 ; 373-375). La hiérophanie, dans la conceptualité d'Eliade, peut être présentée comme cette singularité qui rompt avec l'homogénéité de l'espace, instituant un point de référence — *axis mundi*. Même dans les cultures où la religion consiste à entretenir correctement les relations sociales avec les dieux, c'est-à-dire à célébrer les rites que les liens existants entre les dieux et les hommes impliquent, l'activité religieuse peut être considérée comme une transaction avec le fondement.

La nomination de quelque chose nécessite un cadre référentiel. En ce qui concerne les connaissances sur la navigation, cette inscription référentielle de l'expérience a permis de maîtriser le marécage de la fluctuation imprévisible des choses, l'opacité de l'inconnu, auparavant soumis au règne de la divination et de la soumission aux dieux. La constitution d'une grille de méridiens et de parallèles qui permette d'attribuer des références à tous les points de l'espace géographique, de les relier et d'établir des passages entre eux a été une étape décisive. Ce qui est dit à propos de l'organisation géographique doit être dit de la culture (cf. Wittgstein 1972, 163s). Objets, gestes, sons, valeurs n'atteindraient pas le niveau du sens sans l'inscription référentielle, sans la césure de la ligne qui permet un avant et un après, un en-deçà et un au-

delà — la discontinuité qui permet la différenciation. Tous les récits généalogiques, étimologiques ou cosmogoniques, toutes les théodicées ou sociodicées traduisent l'émergence d'un cadre référentiel. Mais ce cadre référentiel ne doit pas être une grille instable. C'est pourquoi il est essentiel de percevoir que toutes les genèses des mondes se caractérisent par l'acte de fonder un centre, un « point 0 » de Greenwich, une pierre angulaire, une « rupture instauratrice » (cf. Certeau 1987, 208-226). La nomination du « point 0 » est donc un acte qui s'autorise à décréter le commencement, c'est-à-dire qu'il désigne une origine qui, dans sa discontinuité et sa singularité, réoriente tout à partir d'elle-même. Dans ce contexte, il est compréhensible que la réforme ou la conversion implique la fiction d'un retour au commencement. La morphologie propre de la musique monodique réside dans ce lieu.

« La musique monodique possède une consistance informelle particulière ; comme les cathédrales, elle prend racine sur un sol qui recouvre les ruines de quelque temple ancien, probablement païen, qui lui-même avait été édifié en ce lieu, à la nuit des temps, pour des motifs bien précis. La chaîne des formes, des temples et des chants, dans laquelle les uns s'édifient sur les ruines des autres, est plus forte que nous ne l'imaginons » (Restagno & Brauneiss 2016, 79).

Cette opération génésiaque peut se transcrire dans le processus compositionnel lui-même. Dans l'œuvre *Sara Was Ninety Years Old* (1976/1989), écrite avant la consolidation du style *tintinnabuli*⁷, Pärt travaille à partir de quatre notes en utilisant quarante-huit combinaisons. À la fin de cette trame combinatoire, le seul chemin est le retour

⁷ Le compositeur a imprimé sa technique du terme *tintinnabuli* (petites cloches). Il s'agit d'un croisement particulier entre les techniques de cantillation d'origine judaïque et chrétienne et des formes pré-modernes de contrepoint.

au début. Il n'y en a pas d'autre, avec ce même matériau. Arvo Pärt établit une corrélation entre le processus compositionnel numérolitique, abstrait, et le réalisme narratif, dont la stérilité d'une femme est le sujet (cf. Restagno & Brauneiss 2016, 95). Cette fermeture dans la formule n'est pas au service d'un idéal de musique pure ; elle facilite plutôt la possibilité d'une lecture métaphorique. Le chant final, dans son hétérogénéité par rapport à la structure antérieure, est présenté par Arvo Pärt comme un bercement pour Isaac, une possibilité de rédemption quant à la stérilité.

Pendant sa période de silence compositionnel comme itinéraire de « conversion », Arvo Pärt multiplie les exercices d'écriture monodique, concentrés dans un dur labeur sur la ductibilité mélodique, dans le but d'établir un premier principe — — instaurateur d'un nouvel ordre. L'apparition de la deuxième voix est, pour Arvo Pärt, un événement génésiaque et intégrateur :

« Je ne sais pas comment je suis arrivé à l'introduction de la deuxième voix, mais je sais que cela s'est produit tout à fait en dehors du contexte de la polyphonie ancienne. Je pourrais peut-être dire que dans la polyphonie ancienne, 1+1 est égal à 1+1, tandis que dans ma musique, 1+1 est égal à 1 ; au lieu de constituer deux réalités différentes, les deux voix, dans ma musique, deviennent une seule et même chose » (Restagno & Brauneiss 2016, 83).

La construction d'une narration de soi-même, qui fait appel au moment inaugural, comme un *axis mundi*, devient tout à fait évidente dans le discours d'Arvo Pärt sur *Für Alina*, la première des œuvres à affirmer, dans toute sa cohérence, le style *tintinnabuli*. « J'ai pris la mélodie par hasard, dans l'un de mes cahiers d'exercices, comme s'il s'agissait d'une mélodie morte, qui ne signifiait rien pour moi. Puis je

l'ai organisée rythmiquement de manière très primitive : j'ai construit un petit édifice, une miniature architectonique. À cette première mélodie, j'ai ensuite attaché une seconde, pour laquelle j'ai suivi les règles très simples du style *tintinnabuli* » (Restagno & Brauneiss 2016, 96). Comme c'est le propre d'un itinéraire de conversion, le mouvement ne se fait pas sans résistance. Le compositeur estonien ajoute qu'il n'a pas été immédiatement convaincu. Il n'a pas pris tout de suite au sérieux cette étrange simplicité.

Comme nous l'avons déjà souligné, le sens commun associe facilement la musique d'Arvo Pärt à une expressivité explicitement religieuse ou à une densité implicite du spirituel. Cette dualité se lit aussi peut-être dans l'arc multiple des métamorphoses du sacré. Cependant, sa musique ne peut être facilement classée dans les archives de la *musica sacra*. Il est certain qu'une partie significative (en particulier la vocale/chorale) prend les textes rituels bibliques et chrétiens comme lieux de création. Mais que cherche là Arvo Pärt ? Le texte rituel confère au processus compositionnel l'objectivité qu'il vise. De ce point de vue, sa musique tend plus vers le *numerus* que l'*affectus* : « Dans la musique, tout est mathématique ; sans les chiffres les sons n'existeraient pas » (Restagno & Brauneiss 2016, 104). Le compositeur choisit sa *Missa Syllabica* (1977/1996) comme exemple de cette quête d'objectivité : « Mon intention était d'aborder le texte en lissant parler le moins possible mes émotions et mon intelligence, mais plutôt en le traitant de manière objective » (Restagno & Brauneiss 2016, 100). L'idée d'objectivité se retrouve dans un travail minutieux sur le texte dont la structure syllabique explique la conduite mélodique. Ainsi, cette qualité d'objectivité se traduit par un processus de découverte de la musique mesurable que les mots expriment déjà : « Je peux dire que dans mon travail, j'ai pris en considération la moindre syllabe, la moindre virgule, chaque point et chaque accent » (Restagno & Brauneiss 2016, 102).

Dans ce contexte, l'affinité de la musique avec l'expérience spirituelle ne se limite pas au répertoire de la *musica sacra*. Comme en écho aux spéculations des auteurs médiévaux, chez Arvo Pärt aussi, le divin s'exprime musicalement à partir de l'idée de proportion numérique — comme chez Boèce, Cassiodore ou Isidore de Séville. La musique est un langage sur l'essence divine et cette qualité n'est pas définie principalement par sa fonctionnalité rituelle ou par sa délimitation thématique. Le nombre est la manifestation de l'ordre de la Création et, en ce sens, il disqualifie la dichotomie sacré-profane. Dans sa qualité poétique, le nombre est également le trait d'union entre le texte et la musique, une observation vérifiable tant dans la musique médiévale, ecclésiastique ou courtoise, que dans les *tintinnabuli* d'Arvo Pärt (cf. Cullin 2007, 16-22).

Le compositeur faisait cette remarque : « Je n'ai nullement l'intention d'écrire de la musique profane, mais je ne suis pas non plus en mesure d'écrire de la musique sacrée » (Restagno & Brauneiss 2016, 131). Cette ambiguïté se comprend quand on observe qu'après sa « conversion » musicale, Pärt n'utilise pas de langages différents, qu'il s'agisse d'un thème manifestement religieux ou d'une thématique non religieuse. Dans un cas comme dans l'autre, la musique recherche la même unicité et la même objectivité, dans la fiction d'une essence musicale.

Le sacré musical ne se nourrit pas nécessairement ici du substrat rituel, du récit religieux mais plutôt de cette mobilisation d'une relation avec l'expérience du Un. Dans la lecture sociologique de Luhmann, la quête du « un » est, précisément, le noyau de l'expérience religieuse (cf. 1977, 255s). Cette quête du Un se traduit ici par un appel à l'universel : « Je m'efforce d'atteindre à une musique que je pourrais dire universelle, en laquelle se mêlent de nombreux dialectes » (Restagno & Brauneiss 2016, 132). Les archives des textes bibliques et chrétiens lui permettent d'exaucer son désir de relier à une origine, véhiculée par une transmission. De part son antériorité, ce *corpus* donne une lisibilité

à une expérience d'articulation entre l'Un et le multiple, qui constituent la matière formelle de la grammaire musicale de Pärt :

« Je crois que les textes sacrés sont très actuels. Dans cette perspective, il n'y a pas de différence significative entre hier, aujourd'hui et demain car il est des vérités qui sont toujours valides [...]. Les textes sont indépendant de nous, ils nous attendent : chaque être humain suit son propre rythme pour aboutir à ces textes. Cette rencontre se produit quand on cesse de les considérer comme de la littérature ou comme des œuvres d'art, mais quand on les prend comme référence ou comme modèle [...]. De la même manière qu'ils sont reliés à des vérités universelles, ces textes sont également au plus proche de la vérité intime, de la pureté, de la beauté, de ce noyau idéal auquel est relié chaque être humain » (Restagno & Brauneiss 2016, 127-128).

L'appel à une vérité d'origine exprime une convergence particulière avec la quête du Un dans les processus compositionnels. C'est pour cela que sa musique est structurellement théologique. Arvo Pärt s'exprime parfois à partir de la métaphore du « noyau », soit dans le sens du noyau cellulaire — noyau qui contient la totalité de l'information — soit dans l'acception de noyau atomique — en tant qu'organisation énergétique (cf. Smith 1999). La conjugaison des deux acceptions métaphoriques permet une meilleure compréhension du processus compositionnel du compositeur estonien. Trouver le noyau à partir duquel l'œuvre peut émerger est la tâche du compositeur. Dans la synthèse de Leopold Brauneiss, « le *un* est formé, dans le domaine musical, de toutes ces *unités* fondamentales de l'organisation mélodique, harmonique et formelle, ramenées à leur plus grande simplicité, à leur expression la plus irréductible » (Brauneiss 2010, 188). La conviction qu'une note peut suffire, en tant que genèse,

comme dans *Tabula rasa* (1977), ou comme axe, comme dans *My Heart's in the Highlands* (2000/2013). Dans le cadre de cette grammaire, cette place peut être occupée par l'unique triade, comme dans *Es sang vor Langen Jahren* (1984). L'on perçoit ainsi que le développement de l'idée musicale, chez Arvo Pärt, dépend d'opération d'addition. La création musicale se présente donc comme un processus génésiaque — en quête d'une émergence instauratrice — organisé à partir d'une grammaire d'unicité.

La lecture proposée ici de certains aspects nucléaires de l'univers musical d'Arvo Pärt peut acquérir une nouvelle intelligibilité dans la corrélation avec la perspective de Wittgenstein. Le philosophe, dans *Tractatus*, considère que l'élément mystique est le point central de la religion. Non pas la mystique comme forme de virtuosité religieuse, mais comme expérience du monde en tant que totalité. Pour Wittgenstein est nucléaire la distinction entre « ce qui se montre » (indicible) et « ce qui se dit », qui concerne le domaine des choses qui peuvent être décrites par le langage. « Ce qui se montre » ne concerne pas le contenu qui peut être décrit par le langage mais le fait du langage lui-même. Cette philosophie du langage est le support d'une théorie de la religion : « 6.44 — Ce qui est mystique n'est pas comment est le monde mais le fait qu'il est » (cf. Wittgenstein 1972, 173). Pour Wittgenstein, il n'y a pas de langage avant le langage. Le fait du langage ne peut être dit, mais juste montré, comme une borne indicatrice sur un territoire ou un premier point sur une page blanche.

Conclusion

La configuration du religieux, dans la modernité, en tant que domaine spécialisé — avec ses logiques d'action, ses formes de pensée et

ses acteurs —, a correspondu à l'émergence moderne du « sacré » comme objet, favorisant l'intérêt pour l'étude des homologues structurales qui relient divers domaines de l'expérience humaine. Quant on pense le sacré musical, il faut prendre en compte un autre processus d'autonomie, celui de l'artiste-créateur. Lorsque l'artiste, depuis ce lieu extérieur d'autonomie, s'approprié quelque chose dans les vastes archives du répertoire du sacré, l'on peut dire qu'il y a là une logique de (ré)utilisation — c'est-à-dire que les archives qui résultent de l'activité de symbolisation du sacré sont mises au service d'une production artistique. Dans le travail compositionnel, cette symbolisation du sacré peut être transcrite de manière abstraite, sans relation explicite avec ces répertoires. Mais, même lorsque le compositeur cherche des « matériaux » dans ces archives, la construction du sacré peut connaître de larges marges de recomposition. Certains programmes compositionnels, par exemple, insèrent la mémoire de la musique rituelle européenne dans des archives patrimoniales plus vastes, ce qui contribue en fin de compte à son universalisation et à accélérer sa décanonisation.

Dans la réalisation de son parcours, le compositeur Arvo Pärt se présente comme un cas particulièrement provocateur, du point de vue de la compréhension du sacré musical. Les compositeurs des pays baltes n'étaient pas réputés accorder une grande attention à la mémoire chrétienne. L'inspiration à caractère nationaliste a toujours eu une certaine priorité — encore aujourd'hui, les répertoires traditionnels (dits païens) sont l'une des principales sources d'inspiration pour ces compositeurs. Ce récit nationaliste comprenait l'autoreprésentation d'une histoire de contraintes, depuis le XII^{ème} siècle, en passant de l'influence protestante, dans le cadre de l'occupation saxonne et suédoise, à l'hégémonie orthodoxe de la Russie tsariste à partir de 1795. Déjà au vingtième siècle, les dynamiques de soviétisation ont créé des difficultés à la libre expression du religieux dans la musique. Il est donc inté-

ressant d'observer que la musique balte qui va s'exporter, en particulier à partir de la chute du bloc soviétique, présente une importante tendance mystique.

Dans cet essai, Arvo Pärt occupe une place paradoxale. Dans les années 70 du XX^{ème} siècle, le compositeur parvient à l'identification d'un langage propre, marqué par son voyage à travers les paysages musicaux pré-modernes. Dans ce cette position de repli, Pärt dépeint la possibilité d'un retour à une phase pré-individualisante de la musique, dans laquelle l'objectivité de la grammaire musicale et la mystique, comme cœur de l'expérience musicale, sont privilégiées.

Biographie et grammaire compositionnelle se combinent de façon particulière, impliquant dans le processus compositionnel, de façon inattendue, subjectivité et objectivité. La musique, comme construction du sacré, est proche des conceptions médiévales pour lesquelles la musique est la « matière » de Dieu. Mais cette approche se combine aujourd'hui avec une culture de l'autonomisation de l'individu créateur — ou co-créateur. Sa fascination pour une musique idéalement anonyme est, dans ce cas, un exercice fictionnel, puisque, dans le champ musical (au sens bourdieusien), les caractéristiques d'auteur de sa musique seront fortement célébrées. Ainsi, dans une acception aussi bien chrétienne que moderne, le sacré musical se décline aussi dans un itinéraire de sacralisation de l'individu.

Références bibliographiques

- Adams, John Luther. 2009. *The Place Where You Go to Listen: In Search of an Ecology of Music*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Adorno, Theodor W. 1994. « Vers une musique informelle ». In *Quasi una fantasia: Essays on Modern Music*. London: Verso.
- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bastide, Roger. 1968. « Anthropologie religieuse ». In *Encyclopaedia Universalis*, vol. II. Paris, 65-69.

— 1997. *Le sacré sauvage et autres essais* [1975]. Paris: Stock.

Bataille, Georges. 1973. *Théorie de la religion*. Paris: Gallimard.

— 1976. « L'histoire de l'érotisme ». In *Œuvres complètes* VIII. Paris: Gallimard, 1976.

Baubérot, Jean. 2015. *Histoire du protestantisme* [1987]. « Que sais-je ? ». Paris: PUF.

Bellah, Norbert. 1970. *Beyond Belief: Essays on Religion in a Post-traditional World*. New York, London: Harper and Row.

Bisaro, Xavier & Jean-Yves Hameline. 2008. « *Ars musica* » et naissance d'une chrétienté moderne: Histoire musicale des réformes religieuses (XVI^e-XVII^e siècles). Tours: Centre d'Études Supérieures de la Renaissance.

Boulez, Pierre. 1989. *Jalons (pour une décennie): dix ans d'enseignement au Collège de France, 1978-1988*. Paris: Christian Bourgois Editeur.

Bourdieu, Pierre. 1969. *Les Sciences humaines et l'œuvre d'art*. Bruxelles: Connaissance.

Brauneiss, Leopold. 2012. « Une introduction au style tintinnabuli ». In *Arvo Pärt*, ed. Enzo Restagno & Leopold Brauneiss. Paris: Actes Sud, Classica, 183-276.

Burke, Peter. 2013. *Cultural Hybridity, Cultural Exchange, Cultural Translation: Reflections on History and Theory*. Cambridge: Polity Press.

Burton, Richard D. E. 2016. *Olivier Messiaen: Texts, Contexts and Intertexts (1937-1948)*. New York: Oxford University Press.

Busse-Berger, Anna Maria. 2005. *Medieval Music and the Art of Memory*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.

Caillois, Roger. 1950. *L'Homme et le sacré*. Paris: Gallimard.

Canclini, Néstor García. 2004. *Diferentes, desiguales y desconectados: Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Carrier, Michel. 2005. *Penser le sacré: Les sciences humaines et l'invention du sacré*. Montréal: Liber.

Certeau, Michel de. 1974. *Le christianisme éclaté*. En collaboration avec Jean-Marie Domenach. Paris: Seuil.

— 1987. *La faiblesse de croire*. Paris: Seuil.

Chouvel, Jean-Marc. 2003. « Avec le temps, il n'y a pas de forme sans mémoire... ». In *Musique et mémoire*, ed. Jean-Paul Olive et al. Paris: L'Harmattan, 47-56.

Cullin, Olivier. 2007. « La musique, le sacré et le profane au Moyen Âge ». In *Musique, sacré et profane*. Paris: Cité de la Musique, 15-24.

Eliade, Mircea. 1992. *Tratado de História das Religiões*. Porto: ASA.

Engelhardt, Jeffers. 2012. « Perspectives on Arvo Part after 1980 ». In *Cambridge Companion to Arvo Part*, ed. Andrew Shenton. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 49-48.

Fellerer, Karl-Gustav. 1980. « Cecilian Movement » In *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. IV, ed. Stanley Sadie. London: MacMillan 47-48.

Föllmi, Beat. 2012. « Spiritualité et musiques contemporaines: entre expression personnelle et exigence liturgique ». In *Spiritualité contemporaine de l'art*, ed. Jérôme Cottin et al. Genève: Labor et Fides, 277-290.

Foucault, Michel. 1961. *Folie et Dérison: Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Plon.

Halbwachs, Maurice. 1968. *La mémoire collective* [1949]. Paris: PUF.

Hameline, Jean-Yves. 2003. « L'invention de la musique sacrée ». *La Maison-Dieu* 233: 103-135.

— 2007. « La notion de *musique sacrée* ». In *Musique, sacré et profane*. Paris: Cité de la Musique, 25-38.

Hillier, Paul. 1997. *Arvo Pärt*. New York, Oxford University Press.

Jaspers, Karl. 1954. *Origine et sens de l'histoire*. Trad. de l'allemand [1949]. Paris: Plon.

Lambert, Yves & Guy Michelat, Albert Piette, ed. 1997. *Le religieux des sociologues: trajectoires personnelles et débats scientifiques*. Paris: L'Harmattan.

Lambert, Yves. 1997. « De Limerzel au tournant axial ». In *Le religieux des sociologues: trajectoires personnelles et débats scientifiques*, ed. Yves Lambert, Guy Michelat, Albert Piette. Paris: L'Harmattan, 55-66.

Landron, Olivier. 2014. *Le catholicisme français au rythme du chant et de la musique (XXe-XXIe siècles)*. Paris: Parole et Silence.

Lévi-Strauss, Claude. 1962. *La pensée sauvage*. Paris: Plon.

Luhmann, Niklas. 1977. *Funktion der Religion*. Frankfurt: Suhrkamp.

Madureira, João. 2011. « Por uma escuta plural: sobre a minha Missa de Pentecostes ». *Communio* 28, n° 2: 221-228.

Mihkelson, Immo. 2012. « A narrow path to the truth: Arvo Part and the 1960s and 1970s in Soviet Estonia ». In *Cambridge Companion to Arvo Part*, ed. Andrew Shenton. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 10-28.

Miller, Leta E. & Frederic Lieberman. 2004. *Composing a World: Lou Harrison, Musical Wayfarer*. University of Illinois Press.

Monson, Craig. 2002. « The Council of Trent revisited ». *Journal of the American Musicological Society* 55, n° 1: 1-37.

Pedreira, Frederico. 2016. *Uma aproximação à estranheza*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Piette, Albert. 1990. « La religiosité et la sacralité dans le monde contemporain ». In *Nouvelles idoles, nouveaux cultes: Dérives de la sacralité*, ed. Claude Rivière & Albert Piette. Paris: L'Harmattan, 203-241.

— 1993. *Les religiosités séculières*. Paris: PUF.

Prades, Jose A. 1987. *Persistence et métamorphose du sacré: actualiser Durkheim et repenser la modernité*. Paris: PUF.

Reich, Steve. 2002. *Writings on Music, 1965-2000*. New York: Oxford University Press.

Restagno, Enzo & Leopold Brauneiss. 2012. *Arvo Pärt*. Paris: Actes Sud, Classica.

Rivière, Claude & Albert Piette. 1990. *Nouvelles idoles, nouveaux cultes: Dérives de la sacralité*. Paris: L'Harmattan.

Robineau, Anne. 2000. « Les nouvelles stratégies sociales des artistes contemporains dans l'utilisation du sacré: le cas de la Symphonie du Millénaire ». *Religiologiques* 22: 85-99.

Schatz, Nicolas. 1971. « La notion de *Musique sacrée*: une tradition récente ». *La Maison-Dieu* 108: 32-57.

Serrão, Maria João. 2006. *Constança Capdeville: entre o teatro e a música*. Lisboa: Edições Colibri, CESEM.

- Sloterdijk, Peter. 2000. *La domestication de l'être*. Trad. de l'allemand. Paris: Mille et Une Nuits.
- 2005. *Im Weltraum des Kapitals: Für eine philosophische Theorie der Globalisierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Sloterdijk, Peter. 2005. *Im Weltraum des Kapitals: Für eine philosophische Theorie der Globalisierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Smith, Geoff. 1999. « Sources of Invention: Interview with Arvo and Nora Pärt. » *The Musical Times*. [URL] <https://www.arvopart.ee/en/arvo-part/article/sources-of-invention/>
- Solomos, Makis. 2003. « Stratégies contemporaines de construction de la mémoire musicale ». In *Musique et mémoire*, ed. Jean-Paul Olive et. al. Paris: L'Harmattan, 238-247.
- Teixeira, Alfredo. 2015. *Um mapa para pensar a religião*. Lisboa: Universidade Católica Editora.
- Willaime, Jean-Paul. 1997. « La construction des liens socioreligieux: essai de typologie a partir des modes de médiation du charisme ». In *Le religieux des sociologues: trajectoires personnelles et débats scientifiques*, ed. Yves Lambert et. al. Paris: L'Harmattan, 97-108.
- Wittgenstein, Ludwig. 1972. *Tractatus logico-philosophicus*. Paris: Gallimard.
- Xenakis, Iannis. 1963. « Musiques formelles: nouveaux principes formels de composition musicale ». *La Revue Musical*, 253-254 [Paris: Ed. Richard Masse].

FEDERICO FERRARI