

DOSSIER : L'ART DANS TOUS SES ÉTATS

Martin Luther, fondateur de l'hymnologie moderne

Les premières sources

L'Hymnologie¹ – science des sources pour les mélodies et les textes de « cantiques » (*Kirchenlieder*) – existe depuis l'Antiquité. Elle a, notamment, été valorisée au Moyen Âge par des figures aussi emblématiques que saint Ambroise de Milan (339-397) ou Hrabanus Maurus (ca 780-856). Le premier a développé une hymnologie populaire afin de freiner l'expansion de l'arianisme. Dans ses *Confessions* (IX, 7, 15), saint Augustin rapporte que, lors du siège des églises, « pour empêcher que le peuple abattu ne s'ennuie, fut institué, à la mode orientale, le chant des hymnes et des cantiques ». Ce faisant, Ambroise a introduit la psalmodie antiphonique d'origine orientale. En 386, il compose une hymne de l'Avent – *Veni redemptor gentium* – que Thomas Müntzer (ca 1490-1525) et Martin Luther (1483-1546) traduiront, en 1523, avec l'incipit, *Nu kom, der Heyden heyland* (« Viens, maintenant, Sauveur des païens »).

En 809, le moine bénédictin Hrabanus Maurus – surnommé le « précepteur de la Germanie » – sera l'auteur du texte de l'hymne,

1 Christoph Albrecht, *Einführung in die Hymnologie*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1995 - Markus Jenny, Walther Lipphardt, « Hymnologie », in *MGG*¹, München, Kassel, Basel, London, Deutscher Taschenbuch, Bärenreiter, 1986, (1989²), t. 16, col. 762-770 - Robin A. Leaver, « Hymnologie », in *RGG*³, Tübingen, Mohr Siebeck, 2000, t. 3, col. 1971-1974 - James Lyon, *L'Hymnologie : un enjeu pour la Théologie ?*, Reims, A.D.E.MUSAM & O.L.R.A., 2004 - Édith WEBER, *La recherche hymnologique*, Paris, Beauchesne, 2001.

MARTIN LUTHER, FONDATEUR DE L'HYMNOLOGIE MODERNE

Veni creator Spiritus, que Martin Luther traduira, en 1524, pour son *Pfingstlied* (cantique de la Pentecôte), *Kom Gott, schepfer heiliger geyst* (« Viens, Dieu créateur, Esprit-Saint »).

L'Hymnologie moderne

Plus près de nous, la Réforme a inauguré un mouvement qui concerne autant l'Histoire de l'Église et de la Théologie que l'Histoire de la Musique.

Force est de constater que le « Temps de la Réforme » a valorisé le *Freudenton*, le « Ton de la joie », propre à annoncer la « Bonne Nouvelle ». En effet, ce mouvement de foi est relatif à une impulsion en faveur du chant, elle-même fondée sur l'impératif luthérien du *singen und sagen* (« chanter et dire »). Il s'agit de proclamer l'Évangile avec enthousiasme, à l'aide du cantique entonné, dans sa propre langue, par l'assemblée réunie en toute connaissance de cause. Dans l'esprit des principaux acteurs de la Réforme, un tel chant revêt naturellement une analogie avec celui des anges ou, même, des muses grecques qui les ont précédés. Cette conception se fonde sur la grâce de Dieu en Jésus-Christ, destinée à l'homme perdu dans le péché. De la sorte, la « Parole » biblique sera préservée autant qu'amplifiée. Elle sera rendue vivante pour le peuple qui l'entendra, proclamée sur les places publiques avant que de la chanter, lui-même, à l'église. Autrement dit, la musique « protestante » du XVI^e siècle peut être considérée comme une réponse stimulante à l'Évangile. La synthèse mélodique et poétique entre le plain-chant et le *Volkslied* témoigne du lien indéfectible entre la culture orale, populaire, et la maîtrise du savoir hérité de l'Antiquité et de la haute tradition médiévale. La pratique du « cantique » (*Kirchenlied*) renforcera les liens entre la « Maison » (*Haus*), « l'École » (*Schule*) et « l'Église » (*Kirche*). La musique simple, à une voix, se développera par la constitution progressive d'un répertoire, savant, polyphonique.

Pourtant, en matière de musique, les Réformateurs sont loin d'avoir tous adopté une position identique. Martin Luther² – com-

²Johannes Block, *Verstehen durch Musik. Das gesungene Wort in der Theologie*, Tübingen und Basel, Francke, 2002 - Hubert Guicharrouse, *Les musiques de Luther*, Geneve, Labor et Fides, 1995.

me digne héritier de saint Ambroise – est le seul à s'être exprimé de façon cohérente sur le sujet, le seul à valoriser entièrement la musique « après la théologie » [WATR Nr. 7034]. Ce faisant, il ouvrait une voie royale à la musique européenne à partir de sa vision du « chant d'assemblée » (*Gemeindegessang*). Il a « tissé » le lien entre la monodie et la polyphonie, la tradition orale et la culture savante.

Sur ces dualités, Luther a été, dans un premier temps, en concurrence avec son adversaire, le radical Thomas Müntzer. Ce dernier avait déjà œuvré à une nouvelle messe allemande et traduit des hymnes latines en langue vernaculaire. Précisément, Müntzer s'opposera à l'idée de les mettre en musique à plusieurs voix, considérant, curieusement, qu'un seul Dieu ne saurait engendrer qu'une seule voix mélodique. Par conséquent, l'assemblée ne peut chanter qu'au moyen de la monodie. En réaction à cette position dogmatique, Luther créera la *Kantorei* (chantrerie), issue de la nouvelle forme d'éducation, développant, de la sorte, un nouveau répertoire à plusieurs voix, de nature « évangélique ».

Pour le Réformateur de Wittenberg, la musique, est un don de la création, un charisme de l'ardeur, destinée à procurer la joie et la paix ; autrement dit, un cadeau divin, une création de Dieu lui-même. La musique – de son point de vue théologique – est une aide essentielle dans le combat entre le Ciel et la Terre, le courage et la mélancolie, entre Dieu et le Diable (*der Teufel*). Ce faisant, le Réformateur insiste sur le réconfort qu'elle apporte à l'homme : *Musica ist das beste Labsal einem betrübten Menschen, dadurch das Herze wieder zufrieden, erquicket und erfrischt wird* [WATR Nr. 968].

Dans un tel contexte psychologique, la théologie est, en quelque sorte, stimulée par le chant qui est, par nature, fécondé par la mélodie. Le Réformateur expose son programme hymnologique dans la première édition du *Geystliche gesangk Buchleyn* (« Petit recueil de chants inspirés par l'Esprit ») du premier *Kantor* de la nouvelle Église, Johann Walter (1496-1570), imprimée, à Wittenberg, en 1524. Six ans plus tard, en octobre 1530, Luther écrira une émouvante lettre au compositeur suisse Ludwig Senfl (1488-1543) dans laquelle il affirmera : « J'estime – et je ne crains pas de l'affirmer – qu'après

la théologie, il n'est aucun art qui puisse être égalé à la musique » [WABR 5 ; 639,12-14]. Il crée, de la sorte, une nouvelle relation entre théologie et musique. Le phénomène particulier de la « Parole chantée » (*gesungene Wort*) éclaire, de façon nouvelle ou renouvelée, la relation intérieure entre *vox musicae* et *verbum theologiae*.

La théologie et l'hymnologie – pratiquées par Luther – sont mêlées « inextricablement à sa personne »³ et sont indéniablement fondées sur l'*experientia*. Il a, souvent, précisé que « seule l'expérience fait le théologien » (*sola experientia facit theologum*) [WATR 1 ; 16, 13 N° 46]. Il découvre les grands principes réformateurs à partir desquels la mélodie trouve, naturellement, toute sa place. Luther est, lui-même, formé musicalement, en théorie et en pratique. Il est capable de créer et d'adapter des mélodies, ce à partir de la « compréhension nouvelle de la Parole de Dieu, des sacrements, de l'Église, du comportement moral ». Le Réformateur de Wittenberg s'intéresse à une théologie qui « recherche l'intérieur de la noix ». Elle a uniquement pour vocation à interpréter l'Écriture Sainte, que cela soit par la « prédication » (*sagen*) ou le « chant » (*singen*).

L'hymnologie ne saurait, certes, se « comprendre » sans l'aide de la théologie, mais, pour autant, cette dernière étant la « science de la religion », il importe de considérer – avec le luthérologue Gerhard Ebeling – que la religion « est la vie même telle qu'elle se déroule dans l'immédiat »⁴.

Une formation musicale complète

La musique a ponctué toute la vie du Réformateur : son enfance, sa formation scolaire et universitaire, son temps monastique et son activité réformatrice. Il a vécu la première partie de son existence au sein d'un univers encore fortement imprégné par les mœurs médiévales. La musique était alors intensément vécue par le peuple à travers sa tradition orale. Dans la maison familiale, la culture du *Volkslied* (« chant populaire ») – plus spécialement de la *Bergmannsmusik*

³ Gerhard Ebeling, *Luther Introduction à une réflexion théologique*, Genève, Labor et Fides, 1983, p. 35.

⁴ *Ibid.*, p. 71 et 85.

(« musique populaire des mineurs ») – est particulièrement vivante. Ainsi, pour ce qui concerne le temps passé à Mansfeld (1491/96). Il est intéressant de noter la dualité qui caractérise ce type de chant : d'une part, l'expression d'une joie vitale fortement ancrée dans la vie quotidienne, d'autre part, la marque d'une profonde piété.

Au cours de ses études, à Magdebourg (1496 ou 1497) et à Eisenach (1497-1501), Luther est certainement *Kurrende-Sänger*⁵. Dans cette dernière ville, il fait partie d'un cercle d'humanistes qui exercera une influence certaine sur sa future production hymnologique. Dès 1501, à l'Université d'Erfurt, il approche l'*ars musica* dans le cadre du *Quadrivium*. En ce domaine, il sera marqué, à la fois, par la tradition médiévale et la culture humaniste.

Le 17 juillet 1505, le jeune Luther franchit les portes de l'ordre des ermites de saint Augustin, à Erfurt. Ses journées sont ponctuées par la psalmodie. Pour toujours, le futur Réformateur considérera le plain-chant comme un élément essentiel de sa spiritualité. Entre 1513 et 1515, il se consacre au commentaire de Psaumes – *Dictata super psalterium* – tout en forgeant sa *Musikanschauung* et une nouvelle herméneutique. C'est dans le même esprit que la *Hausmusik* jouera également un grand rôle tout au long de son existence. Le chant tiendra une place essentielle dans la vie familiale, l'éducation. Il convient de préciser, ici, que le *singen* (« chanter ») ne consistera pas simplement en une activité divertissante, mais s'inscrira véritablement dans une conduite de vie par laquelle l'âme s'incarne dans le corps : *Wenn man mit fleis singet, so sitzet das seelichen im leibe, spielet und hatt einen sonderlichen wolgefallen doran* [WATR Nr. 5408 (1542)]. En effet, la « compréhension de la musique » (*Verstehen von Musik*) selon le Réformateur sera, toujours, en même temps, une « compréhension par la musique » (*Verstehen durch Musik*).

Luther s'est opposé, avec vigueur, à une scolastique qui n'aurait accordé qu'une place mineure à la musique. Il affirme, plus spécialement, que le « Royaume du Christ est celui de l'ouïe et non celui de la vue » : *Und ist Christi Reich ein hör Reich, nicht ein sehe Reich* [WA 51, 11, 29].

⁵ Membre d'une chorale d'enfants se produisant dans les rues, notamment à l'époque de Noël.

L'œuvre hymnologique du Réformateur se situe sur plusieurs plans : elle a, initialement, une vocation de mission et de propagande auprès du peuple. Elle renforce la connaissance et la compréhension de l'Évangile et éclaire le principe fondamental de sa christologie. Pour cela, Luther compose lui-même – entre 1523 et 1543 – 38 cantiques [WA 35] lesquels peuvent se répartir en quatre types :

- l'adaptation, en langue vernaculaire, de cantiques déjà existants
- la versification allemande des Psaumes pourvus de nouvelles mélodies

- la mise en musique des hymnes bibliques

- la création spontanée de *Lieder* dont les textes ne sont pas tirés des Écritures tout en étant inspirés par elles.

De la sorte, il fait la synthèse du répertoire médiéval, sacré et séculier, et crée de nombreux textes en composition libre. Il reprend et adapte les mélodies des hymnes et autres chants populaires tels que les *Leisē*⁶. Il ajoute des strophes à des cantiques préexistants et traduit des hymnes latines. Certaines mélodies lui sont attribuées à juste titre, bien que l'*Urkantor* Johann Walter, déjà cité, ait « amélioré » (*gebessert*) quelques-unes d'entre elles. Son premier cantique (été 1523) – *Eyn neues lied wir heben an* (« Nous entonnons un chant nouveau ») – s'inspire du *Volkslied* (« chant populaire »), alors que le dernier (1543) – *Der du bist drey in einigkeit* (« Tu es trois dans l'unité ») – reprend les éléments textuels et mélodiques d'un plainchant (*O lux beata trinitas*).

Mise en place d'une hymnologie renouvelée

À la fin de l'année 1523, Martin Luther adresse une missive [WABr 3,220, 4] au secrétaire du prince-électeur Friedrich *der Weise* (1463-1525) – Georg Spalatin (1484-1545) – dans laquelle il lance un appel pour que les poètes se mettent à l'ouvrage et composent des cantiques sur le modèle des Psaumes. Précisément, le Réfor-

⁶ Mot allemand issu de l'acclamation abrégée *Kyrie eleison*. Il s'agit « d'une strophe de quatre vers, en moyen-haut-allemand, se terminant généralement par le mot *Kyrieleis* ».

mateur avait été frappé par l'exécution – le 1^{er} juillet de la même année – de deux moines acquis à sa cause. Aussitôt, il avait écrit son premier cantique, en hommage à ces martyrs de la nouvelle foi. Ce faisant, il décidait de paraphraser les Psaumes 33,3 ; 96 ; 98 et 149, à partir de l'incipit, *SINget dem HERRN ein neues Lied*. Le processus de composition était impulsé. Le ton était donné. La foi chantante devait se concrétiser dans les faits de la vie quotidienne. La musique a pour vocation à exprimer – au-delà des mots – le sens et la « compréhension » de la vie.

Ce *newes Lied* sera d'ailleurs mis en relation directe avec la *Rechtfertigungslehre*, autrement dit une certaine manière d'exprimer la réalité du Christ – en louangeant – afin de répondre au kérygme.

Le 4 décembre 1523, les *Formula Missae et Communionis pro Ecclesia Wuitembergensi* – rédigées à la demande du pasteur de Zwickau, Nicolaus Hausmann († 1538) – indiquent encore une référence au rite traditionnel prescrit par le *Missale romanum*.

Les cantiques seront d'abord diffusés, à l'extérieur, sur les places publiques sous forme de feuilles volantes désignées, en allemand, par les termes de *Liedblatt*, *Einblattdruck* ou *Flugblatt*. Il s'agit de tracts propagés, à l'instar des *Flugschriften*, pamphlets, ou encore des images et autres gravures satiriques de Lucas Cranach l'Ancien (1472-1553) où le pape est représenté sur un trône de l'Enfer. Ils contribuent à répandre les idées nouvelles destinées, le plus souvent, à « l'homme du commun » (*der gemeine Mann*), et à renforcer le processus d'édification du peuple à propos du salut et de la foi. De la sorte, les adeptes de la Réforme feront connaître l'Évangile tout en répandant, sur un ton évidemment polémique, la propagande anti-catholique.

Plus exactement, le contenu des *Flugblätter* aide à la bonne « compréhension » du message chrétien relatif au salut. Le message luthérien se transmet, oralement, par la prédication, simultanément, par les écrits et les cantiques. Pourtant, aux pamphlets⁷ – qui valorisent Luther – répondent d'autres textes, virulents, dont la teneur

7 Rebecca Wagner Ottinger, *Music as propaganda in the German Reformation*, Aldershot, Ashgate Publishing, 2001.

consiste à détruire la réputation et la compétence du Réformateur. Ces événements correspondent à la naissance du mouvement qui – par la mise en perspective du « son » (*singen*) et du « mot » (*sagen*) – permet de divulguer la nouvelle doctrine.

Les premiers recueils

Au tournant des années 1523/24, l'éditeur, libraire et imprimeur Jobst Gutknecht (? , ca 1480-1542) a été, dans sa ville de Nuremberg, à l'origine de la plus importante diffusion des premiers textes de cantiques. L'édition, en petit format, désignée, par les hymnologues, sous le nom d'*Acht-Lieder-Buch* (« Le Livre des huit cantiques ») – considéré lui-même comme une *Flugschrift* – forme l'aboutissement d'un programme initial qui se cristallise, effectivement, dans les années 1523/24, cruciales pour l'établissement et le développement de l'hymnologie luthérienne. Ce *corpus* marque, également, le commencement d'une importante série de *Gesangbücher* (recueils de cantiques) contenant les textes et les mélodies. L'*Acht-Lieder-Buch* comprend huit textes, assortis de quatre mélodies sur lesquelles chanter les cantiques.

L'étape éditoriale suivante d'importance sera franchie à Erfurt, là même où Luther avait étudié à l'Université (1501-1505) et vécu son expérience de moine augustin (1505-1508). Probablement au milieu de l'année 1524, deux éditeurs – Johannes Loersfelt († 1528) et Mathes Maler († 1536) – publient, chacun de leur côté, un *Enchiridion*. Ce « Manuel » – utilisé pour l'enseignement catéchétique et les pratiques dévotionnelles – comprend vingt-six cantiques, dont dix-huit de Martin Luther. À l'instar de l'*Acht-Lieder-Buch*, seize mélodies, à une voix, sont proposées pour l'ensemble de ces textes, ce qui signifie qu'une même mélodie peut être utilisée pour plusieurs *Kirchenlieder*. Ainsi, l'éditeur prend-il le soin d'indiquer, pour chacun des cantiques, le ton mélodique qu'il convient de chanter.

En octobre et novembre 1525, Johann Walter et le maître de chapelle Conrad Rupsch (ca 1475-1530 ?) travaillent, à Wittenberg, auprès de Martin Luther, à l'élaboration musicale de la *Deutsche*

*Messe*⁸, point central de la culture luthérienne. Le 29 octobre, ce dernier célèbre la messe en allemand, dans la *Pfarrkirche* de Wittenberg, avant même qu'elle ne soit publiée. Vers Noël et le début de 1526, la *Deutsche Messe und Ordnung Gottes dienst* est enfin imprimée et diffusée. À propos de la partie musicale de cette réforme hymnologique, Walter s'exprimera, en 1565, dans un texte qui sera imprimé, ultérieurement, par le musicien et théoricien Michael Praetorius (1571/72-1621), dans le premier tome de ses *Syntagma musicum* édités, à Wittenberg, en 1615 : « Lorsqu'il [Luther] a voulu, voici quarante ans, élaborer à Wittenberg la Messe allemande, [...] il a fait venir à Wittenberg le vieux maître de chœurs Conrad Rupff et moi-même, s'entretenant avec nous des mélodies chorales et de la nature des huit tons, à la suite de quoi il a attribué lui-même l'*octavus tonus* à l'Épître et a fixé pour l'Évangile le *sextus tonus*, disant à ce propos : « Christ est un seigneur aimable, et ses paroles sont agréables : c'est pourquoi nous prendrons le *sextus tonus* pour l'Évangile; et parce que saint Paul est, en comparaison, un apôtre sévère, nous ordonnerons pour l'Épître l'*octavus tonus* ». Il a également mis lui-même en musique l'Épître, l'Évangile et les paroles de l'institution de la vraie Communion du corps et du sang du Christ, il m'a chanté cela et a voulu entendre mon avis là-dessus. Il m'a fait rester trois semaines à Wittenberg, afin que je mette correctement en musique plusieurs Évangiles et Épîtres, jusqu'à ce qu'on chante la première messe allemande dans la *Pfarrkirche*. Je dus y assister et, sur ordre du docteur, emporter à Torgau une copie de cette messe, pour la remettre en main propre à Sa Grâce Électorale [...] On voit notamment dans le *Sanctus* allemand (*Jesaja dem Propheten das geschab*, etc.) de quelle façon magistrale il adaptait les notes au texte, comme il se doit pour l'*accentus* [psalmodie] et le *concentus* [chœur] [...] »⁹. Le culte n'était donc plus célébré tel un sacrifice ; il s'agissait, désormais, d'atteindre à l'idéal suivant lequel le Créateur et la créature communiaient. D'où l'importance du « chant » – la *melodia spiritualis* – et de la « prédi-

8 Wolfgang Herbst (Hg.), *Evangelischer Gottesdienst. Quellen zu seiner Geschichte*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1992, p. 69-87.

9 Charles Schneider, *Luther poète et musicien et les Enchiridiens de 1524*, Genève, Édition Henn, 1942, p. 146-147.

tion » (*singen und sagen*) conjugués.

Au printemps de 1529, Joseph Klug († 1552) – l'un des principaux artisans de l'édition au service de la Réforme à Wittenberg, proche de Martin Luther – fait paraître le premier *Kirchengesangbuch* organisé, destiné à faire chanter la congrégation, assemblée pour le culte. Il comprend 70 cantiques. Les débuts de la carrière de Klug nous sont inconnus. Il s'installe, fin 1523, à Wittenberg, où il commence à exercer sa profession. Il devient le directeur technique de la nouvelle imprimerie fondée par Lucas Cranach d. Ä. aux côtés de l'orfèvre et *Ratsherr*, Christian Döring († 1533). Les trois hommes travaillent, ainsi, à la diffusion des premiers écrits de Martin Luther pour lesquels ils se spécialisent.

La publication du nouveau recueil de 1529 est la conséquence directe des inspections ecclésiastiques faites en Saxe Électorale, entre 1527 et 1528. Leur objectif était de fonder les nouvelles communautés évangéliques. Les deux *Catéchismes* et le *Petit Livre de prières* de Martin Luther sont conçus, pédagogiquement, dans le même élan. Ce prototype du *Gesangbuch* luthérien¹⁰ – en tant que source la plus importante pour l'hymnologie de l'époque de la Réforme – connaîtra quatre autres rééditions, en 1533, 1535, 1543 et 1545.

En 1530, le Réformateur est retenu à la forteresse de Cobourg, alors que la Diète se réunit, à Augsbourg, pour la présentation de la nouvelle « Confession » (*Confessio augustana*). Il esquisse ses pensées sur la musique en un texte fondamental – *Über die Musik* [WA 30] – où il déclare : « J'aime la musique, elle me plaît, mais non aux « enthousiastes » (*Schwärmer*) qui la condamnent ».

Martin Luther dégage 5 critères : « 1. la musique est un don de Dieu et ne provient pas de l'homme, 2. elle rend l'âme joyeuse, 3. elle chasse le diable, 4. elle éveille une joie innocente. [...]. Je lui donne la première place après la théologie [WATR Nr. 968 - 3815 - 7034], 5. elle fait régner la paix dans le temps ».

10 Wichmann von MEDING, *Luthers Gesangbuch, Die gesungene Theologie eines christlichen Psalters*, Hamburg, Dr. Kovač, 1998.

Un poème dédié à la Musique

En 1538, il fait publier, à Wittenberg, un poème qui sert, également, de préface à l'œuvre poétique de son collaborateur en musique, Johann Walter, *Lob und Preis der löblichen Kunst Musica* (« Louange et éloge de l'honorable art qu'est la musique »). Selon le Réformateur, « la musique a plus d'effet que la parole seulement prononcée ». Le langage de Luther est, lui-même, mélodieux dans sa forme. Ce faisant, il recommande de pratiquer la musique en chantant et en jouant afin de dissoudre la « tentation » (*Anfechtung*) diabolique : *Aus, Teufel, ich muß itzt meinem Herrn Christo singen und spielen.*

Vorrede auf alle guten Gesangbücher [WA 35 ; 483-484]
Préface à tout bon livre de chants. Docteur Martin Luther¹¹
1538

Fraw Musica [spricht] :
Dame Musique [déclare] :

Vor allen Freuden auf erden
De toutes les joies sur terre
kann niemandem eine schönere werden,
il ne peut y avoir pour personne plus agréable
denn die ich geb mit mei'm Singen
que celle que je donne par mon chant
und mit manchem süßen Klingen.

Et de doux timbres.

Hier kann nicht sein ein böser Mut [Gemüt, Sinn],

Il ne peut y avoir mauvaise âme

wo da singen Gesellen [Kameraden] gut.

Où chantent bien, des compagnons.

Hier bleibt kein Zorn, Zank, Haß noch Neid ;

Ici, la colère, la discorde, la haine et l'envie ne peuvent demeurer ;

weichen muß alles Herzeleid.

Tout chagrin doit s'éloigner.

Geiz, Sorg und was sonst hart anleit [anliegt, bedrängt]

L'avarice, le souci et quelque douleur qu'il faille sinon attendre,

¹¹ Traduction de Patrice Veit.

fährt hin [verschwindet] mit aller Traurigkeit.

Disparaissent avec toute tristesse.

*Auch ist ein jeder des wohl frei [darin ganz unbehindert, also : völlig im Recht,
zu behaupten, dass],*

Il est aussi loisible à quiconque de s'y exercer librement,

dass solche Freud kein Sunde sei,

une telle joie n'est pas péché,

sondern auch Gott viel besser gefällt

au contraire, elle plaît également beaucoup à Dieu,

denn alle Freud der ganzen Welt.

Car elle est toute la joie du monde entier.

Dem Teufel sie sein Werk zerstört

Elle détruit l'œuvre du diable

und verhindert viel böser Mord.

Et empêche maint crime funeste.

Das bezeugt Davids, des Königs, Tat,

Ainsi en témoignent les actes du roi David [1 S 16,16 - 16,23],

der dem Saul oft gewehret hat

qui a souvent résisté à Saul

mit gutem, süßem Harfenspiel,

de son bon et doux jeu de harpe¹²,

daß er in großen Mord nicht fiel

Pour ne pas tomber sous les coups d'un grand crime.

Zum göttlichen Wort und Wahrheit

Pour la parole divine et la vérité

macht sie das Herz still und bereit,

elle apaise le cœur et le prépare.

Solchs hat Elisaus [Ehsa (2. Könige 3, 15)] bekannt,

Élisée a confessé ceci [2 R 3, 15]

da er den Geist durchs Harfen [durchs Harfenspiel] fand.

Quand il trouva l'Esprit grâce à la harpe.

Die beste Zeit im Jahr ist mein [gebort mir, der Frau Musica] ;

Pour moi, le meilleur temps de l'année,

da singen alle Vögelein.

C'est le moment où chantent tous les oiseaux.

Himmel und Erden ist der [deren = davon] voll ;

Ciel et Terre en sont emplis,

¹² *Kinnor* de David (1 S 16,16 - 16,23)

viel gut Gesang da lautet wohl
Un chant dense et bon, cela sonne bien
Voran die hebe Nachtigall
En tête, le bien-aimé rossignol¹³
macht alles frohlich uberall
rend tout le monde joyeux en tous lieux
mit ihrem heblichen Gesang
Avec son doux chant
Des [dafür] muß sie haben immer Dank
Qu'il en soit remercié
Viel mehr der hebe Herre Gott,
Et plus encore Dieu, le Seigneur bien-aimé,
der sie also geschaffen hat,
qui l'a ainsi créé
zu sein die rechte Sangerin,
à être le vrai chanteur,
der Musica ein' Meisterin
Un maître de musique
Dem singt und springt sie Tag und Nacht,
C'est pour lui qu'il chante et saute jour et nuit,
seins Lobes sie nichts müde macht
Il n'est jamais fatigué de sa louange

13 *Nachtigall* [« le chanteur de la nuit »] – « oiseau divin – derive du verbe moyen haut-allemand *galan* [« chanter »] Son équivalent grec est *Phylomela* [« celle qui aime le chant »] « Remarquable oiseau chanteur, le rossignol tient les hommes sous son charme Il en profite pour proclamer un message étonnant, et réveiller les hommes engourdis dans le sommeil dogmatique Alors que les autres animaux sont prisonniers des ténèbres et y retiennent les hommes, le chant du rossignol dissipe l'obscurité et annonce le lever du soleil, car « de sa voix mélodieuse, le rossignol chante le jour qui se lève » Selon la tradition poétique du « Chant de l'Aube » spirituel, le rossignol joue ici le rôle du veilleur Il essaie d'ébranler les hommes avant l'arrivée de la fin du monde et de les exhorter à la pénitence, comme le suggèrent les premiers vers du poème [de Hans Sachs (1494-1576) le « Rossignol de Wittenberg (*Die Wittenbergisch Nachtigall*) », 1523] *Reveille toi ! Le jour approche j'entends chanter dans le vert bocage Un merveilleux rossignol Sa voix sonne par monts et par vaux* Tel un appel évangélique, la voix du rossignol résonne dans la nuit scolastique Elle proclame l'apparition d'une nouvelle époque et invite les hommes à la pénitence devant l'imminence de la fin du monde [] Le rossignol, dont l'espace se situe entre ciel et terre, est ici le médiateur entre Dieu et les hommes [] Luther assimile le chant du rossignol à la voix du Christ, qui résonne dans l'Évangile » [Hélène Feydy, « Sa voix sonne par monts et par vaux » Luther, le « Rossignol de Wittenberg »], *PostLuth*, 2002, N°4, p. 307-310]

Den ehrt und lobt auch mein Gesang
Mon chant également l'honore, le loue
und sagt ihm einen ewigen Dank
et lui rend grâce éternellement.

La même année, Luther rédige une importante *Præfatio* aux *Symphoniae iucundae atque adeo breves* [WA 50 ; 368-374] éditée, à Wittenberg, par Georg Rhau (1488-1548). Il s'agit d'une collection d'œuvres, à 4 voix, de compositeurs tels que Johann Walter, Ludwig Senfl (1488-1543), Heinrich Isaac (ca 1450-1517) ou Pierre de La Rue (ca 1460-1518). Dès le début de son propos, le Réformateur développe son point de vue théologique en s'inspirant de la conception augustinienne selon laquelle la musique est *donum divinum*.

Dans ce texte remarquable, il établit la synthèse entre *musica speculativa* et *musica practica*, entre *numerus* et *affectus*. En cela, Luther subit l'influence de son aîné le théoricien Johannes Tinctoris (ca 1435-1511) qui valorisait la dimension empirique et inductive, et préconisait l'audition vivante. L'objectif de la *Praefatio* est de bien maîtriser la musique pratique. À travers elle, la dimension liturgique apparaît avec force, notamment, avec la citation relative à « David, ce roi très musicien ». Plus loin, il évoque la notion de « prédication sonore » faite de « mots mêlés à une douce mélodie » (*suavi melodiarum*).

Le 5 octobre 1544 est un moment privilégié dans la vie hymnologique du Réformateur. Il consacre, à Torgau, la nouvelle chapelle du château et prêche sur Lc 14,1-11 (*Repas chez un pharisien*) – [WA 49, 588-614]. Pour cette occasion, Luther travaille, une dernière fois, avec Johann Walter qui fera exécuter l'un de ses motets, à 7 voix, sur le Psaume 119.

L'année suivante, un an avant sa mort, il rédige sa dernière préface. Elle est destinée aux *Geystliche Lieder, Psalmen vnd Geistliche lieder*¹⁴ de l'éditeur Valentin Babst (ca 1500-1556). Le thème dominant

14 James Lyon, « Le *cantus firmus* liturgique d'après le recueil de Babst (1545) - Le *cantus firmus* pédagogique d'après le recueil de Rhau (1544) : unité et multiplicité », in *Itinéraires du cantus firmus VII, Le cantus firmus hymnologique, lexicologique et pédagogique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004, p. 153-166

est, une fois de plus, celui du *newes Lied* (« chant nouveau »). Ce texte constitue, en quelque sorte le testament hymnologique du Réformateur. Il valorise un genre éditorial qui prévaut encore par la qualité de son riche contenu par lequel la relation entre la mélodie et le texte est destinée à amplifier la Parole de Dieu.

L'héritier direct – parmi les plus éminents – de l'hymnologie luthérienne, sera incontestablement Johann Sebastian Bach (1685-1750)¹⁵ qui imprégnera son œuvre de la profonde mise en perspective de la théologie et de la musique. Ce faisant, il donnera ses lettres de noblesse à l'hymnologie occidentale moderne.

James Lyon

James Lyon est musicologue.

¹⁵ James Lyon, *Johann Sebastian Bach : Chorals – Sources hymnologiques des textes, des mélodies et des théologies*, Paris, Beauchesne, 2005.