



HAL
open science

L'âge d'or du cantique luthérien

Alain Bideau

► **To cite this version:**

| Alain Bideau. L'âge d'or du cantique luthérien. 2023. hal-03927191

HAL Id: hal-03927191

<https://hal.science/hal-03927191>

Preprint submitted on 6 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Alain BIDEAU

Maître de conférences à l'université de TOURS,

Centre d'Études Supérieures de la Renaissance

L'âge d'or du cantique luthérien.

Des huit chorals du premier recueil de cantiques luthériens de 1523 aux quelque 5000 titres de celui que l'on a trouvé dans la bibliothèque de Jean-Sébastien Bach, le chant luthérien a connu un essor fulgurant.

Il a marqué et marque encore des générations de fidèles.

Le texte qui suit propose, après avoir retracé la genèse de cette catégorie particulière de chant d'assemblée, quelques explications à ce succès exceptionnel.

I. Les origines du cantique

Mais il faudrait sans doute remonter un peu avant 1523 pour retracer la naissance du cantique luthérien et comprendre pourquoi il est indissociablement lié au Réformateur.

En 1521, après la fameuse audition devant la diète de Worms et Charles Quint, Luther est accueilli à la Wartburg sous la protection du prince-électeur Frédéric de Saxe dit le Sage. Il y passera plusieurs années, occupées entre autres à la traduction du Nouveau Testament.

On sait que sa santé laisse à désirer et qu'il est également assailli de doutes et d'angoisses. On raconte même que le diable lui serait apparu et on montre aux visiteurs la trace de l'encrier qu'il aurait jeté pour le faire fuir. Au-delà du folklore, et la correspondance de Luther en atteste, le Réformateur est un personnage plus tourmenté qu'il n'y paraît.

Ce qui nous intéresse ici, c'est la façon dont il a lutté contre ce qui devait nécessairement lui sembler un danger pour le salut de son âme.

En effet, inspiré peut-être par sa lecture de l'Ancien Testament, Luther va se tourner vers la musique, dont il attend énormément.

Plusieurs raisons à cela. D'une part, Luther est un excellent musicien. Il pratique plusieurs instruments (le luth, la flûte – plus précisément, le traverso) et c'est un chanteur émérite. Ce n'est pas un hasard si Hans Sachs (1494-1576) l'appelle « le rossignol de Wittenberg ». Il maîtrise aussi la composition et connaît bien les œuvres des compositeurs de son temps (Pierre de La Rue, Josquin des Prés). Il correspond même avec certains d'entre eux. Il disait de Josquin des Prés : « Josquin ist der Noten Meister: die haben machen müssen, wie er gewollt; die anderen Sangmeister habens machen müssen, wie's die Noten haben wollten »¹.

¹ Josquin est le maître des notes ; elles ont dû faire ce qu'il voulait. Les autres maîtres de chant ont été obligés de faire ce que les notes voulaient ».

Mais sa conception de la musique est également déterminante. Très tôt, il écrit que le Diable ne supporte pas la musique et qu'il la déteste². Que la musique nous apaise et nous rend plus raisonnables. On cite souvent ses *Propos de table* : « J'ai toujours aimé la musique. Celui qui est versé dans cet art est d'un commerce agréable et habile en toute choses ». Il va plus loin : « il faut absolument que la musique ait sa place à l'école ; si un professeur ne sait pas chanter, je ne lui adresse même pas la parole »³.

On touche ici un point très sensible des convictions de Luther, dont on sait tout ce qu'il attend de l'école⁴. Mais la musique, pour Luther, est plus encore que tout cela. Il a laissé de très belles pages sur les vertus pédagogiques, voire thérapeutiques, de la musique autant que sur sa capacité à faire fuir le diable lui-même : « Diabolus ad vocem musicae paene similiter fugat, sicut ad verbum theologia ». Ailleurs, il écrit : « Musica est insigne donum Dei et theologia proxima ».

On trouve un résumé fort pédagogique de ces bienfaits de la musique dans un bref fragment intitulé « au sujet de la musique » (*Περί της μουσικής*):

ΜΟΥΣΙΚΕΝ ΕΡΑΟ

Quia 1 Dei donum, non homini est,

2 Quia facit letos animos

3 Quia fugat diabolum

4 Quia innocens gaudium facit.

Cela dit, la musique n'apparaît pas seulement comme un épouvantail. Elle est aussi donnée au chrétien pour chanter la gloire de Dieu: «Nach dem glauben mugen wir nichts grosseres thun dann gottis lob, ehre, namen preisen, predigen, singen»⁵ (hormis être croyants, nous ne pouvons rien faire de plus grand que d'honorer, de louer et de prêcher le nom du Seigneur). La parole de Dieu doit être proclamée à la terre entière « afin qu'adviennent la raison et la sagesse » : « So Gottis Wort [...] will gepredigt und gesungen seyn, das verstand werde und weysheyt gebe»⁶. Musique et prédication se rejoignent: «Religio [...] id est canere, laudare, praedicare, legere beneficia Christi»⁷ (la religion, c'est chanter, louer, prêcher et faire la lecture des bienfaits du Christ). Et Luther d'avouer: «Musica hat mich oft also erweckt und bewegt, daß ich Lust zu predigen gewonnen habe».⁸

Que la musique, et plus précisément le chant, soient particulièrement aptes à cette louange, Luther l'a lu dans la Bible et le dit dès 1524. Il se réfère bien sûr aux psaumes, notamment le psaume 33, versets 2 et 3: «Rendez grâce au Seigneur sur la cithare; sur la harpe à dix cordes jouez pour lui ! Chantez pour lui un chant

² « Diabolus [...] ad vocem musicae paene similiter fugiat, sicut ad verbum theologiae », lettre d'octobre 1530 à Ludwig Senfl, WA Br 5, p. 639.

³ WA TR 1

⁴ Dans un bref texte de 1521 (*Libellus de instituendis pueris*), Luther insiste sur l'importance de l'instruction : « il nous faut en tous lieux des écoles pour nos filles et nos garçons, afin que l'homme devienne capable d'exercer convenablement sa profession, et la femme de diriger son ménage et d'élever chrétiennement ses enfants. Et c'est à vous, seigneurs, de prendre cette œuvre en main, car si l'on remet ce soin aux parents, nous périrons cent fois avant que la chose se fasse. Et qu'on n'objecte pas qu'on manquera de temps pour instruire les enfants : on en trouve bien pour leur apprendre à danser et à jouer aux cartes ! Si j'avais des enfants et des ressources pour les élever, je voudrais qu'ils apprirent, non seulement les langues et l'histoire, mais encore la musique et les mathématiques ».

⁵ *Von den guten Werken*, 1520, WA 6, p. 217.

⁶ *Fastenpostille*, 1525 WA 17, II, p.120.

⁷ *Vorlesung über Jesaja*, WA 25, p. 272.

⁸ WA TR 4, 4441, p. 314.

nouveau. ». Les psaumes 96, 98, et 149 font écho à cette injonction: «Chantez pour le Seigneur un chant nouveau; chantez ses louanges dans l'assemblée des fidèles»⁹. Dans la préface au recueil qui paraît en 1524 à Wittenberg, Luther en appelle à l'autorité de saint Paul, qui ordonne aux Colossiens «de chanter en leur cœur des cantiques et des psaumes».¹⁰ Car le chant sacré est chose bien trop précieuse pour être laissé aux seuls prêtres: «Ein großer mißbreuch ist [...], das man gottis Wort geschwygen hat, und alleyne gelesen und gesungen ynn den kirchen»¹¹.

Revenons sur ce fameux recueil de 1524, ou plutôt sur l'année 1524, qui est réellement l'année de naissance du cantique luthérien.

En effet, cette seule année voit la parution de trois recueils de chorals luthériens qui jusqu'alors avaient circulé sous forme de « feuilles volantes » comme il était courant à l'époque (en allemand : Flugblatt).

Le tout premier est le fameux « Achtliederbuch » auquel le descriptif de cette conférence fait référence ; il paraît à Nuremberg fin 1523-début 1524 et regroupe, comme son nom l'indique, huit cantiques dont quatre sont dus à Luther, qui en aurait composé le texte et la mélodie même si, sur ce dernier point, les avis sont partagés.

La même année voit paraître à Erfurt, chez deux éditeurs concurrents, deux versions extrêmement proches d'un recueil comportant une vingtaine de cantiques.

Enfin, un dernier recueil, appelé *Wittenberger Gesangbuch*, est dû à un certain Johann Walther (1496-1570) très proche de Luther. On y trouve notamment le fameux *Ein feste Burg* (dont il sera question plus loin) et par ailleurs, ce recueil fait la part belle à des compositions à plusieurs voix. Walther est en effet un compositeur talentueux ; Luther lui confiera l'organisation des chorales protestantes, lieux d'éducation musicale qui ont marqué la tradition luthérienne. Johann Walther est parfois considéré comme le père des cantors protestants dont le plus éminent représentant sera un certain Jean-Sébastien Bach.

C'est pour ce dernier recueil que Luther écrit la préface que l'on vient de citer partiellement. Il rappelle que les prophètes et les rois de l'Ancien testament chantaient, que St Paul nous invite à faire de même (il indique les passages précis du Nouveau testament), mais surtout il souligne qu'il s'agit de détourner la jeunesse des « mauvaises » chansons et que c'est pour cela que ces cantiques sont harmonisés ; il est essentiel en effet, dit-il, de joindre l'utile à l'agréable « comme il importe pour la jeunesse ». Le souci pédagogique, on le voit, n'est pas loin.

Et c'est une constante chez Luther ; en 1545 paraît un recueil de Valentin Babst qui propose une préface du Réformateur dans laquelle ce dernier se réjouit que les éditeurs produisent des cantiques attrayants que les chrétiens aient plaisir à chanter. Non sans une pique en direction du Pape, « qui ne sait que gémir et se lamenter, et qui a fait dans de mal en ce monde »¹². Mais on sait que sur ses vieux jours, Luther avait souvent la dent dure...

⁹ Psaume 149, 1-2.

¹⁰ *Vorrede* du *Wittenberger Gesangbuch* de 1524, WA 35, p. 474.

¹¹ *Von Ordnung Gottesdienst*, 1523, WA 12, p. 35.

¹² Préface du *Babstsches Gesangbuch* de 1525

Un dernier point peut-être pour conclure ce tableau des débuts du cantique : à de nombreuses reprises, directement ou indirectement, Luther a encouragé ses contemporains à composer des « chants nouveaux » (c'est d'ailleurs le titre de l'un des chorals qu'il compose, on y reviendra), tant il ne convient pas de mettre sous le boisseau la lumière de la bonne nouvelle que proclame le choral. Et de la rendre accessible à tout un chacun : Luther demande d'éviter « les petits mots en usage dans les cours ». On retrouve ses préoccupations de traducteur...

Quelques chiffres permettent de se faire une idée de l'essor spectaculaire du cantique.

Luther en effet a été entendu par ses contemporains et, au cours des vingt années qui suivent la parution des tout premiers recueils, en 1524, on assiste à la naissance de 120 nouveaux *Gesangbücher* comprenant en tout 1500 cantiques¹³. Fait marquant, les décennies qui suivent voient ce rythme maintenu: 4 200 cantiques sont écrits jusqu'à la fin du siècle; si l'on considère le XVI^e et le XVII^e siècles, ce sont quelque 10 000 cantiques que l'on peut recenser. Le nombre de recueils est lui aussi en progression, de même que l'ampleur de ces derniers, dont la table des matières propose jusqu'à 2 000 titres¹⁴.

II. Typologie du cantique

Mais qu'entend-on précisément par « cantique » ?

Au vu de ce qui précède, le terme peut sembler aller de soi : le cantique est le chant religieux chanté principalement lors des offices par l'assemblée.

Pour autant, après avoir évoqué le contexte théorique, il n'est peut-être pas interdit de se pencher sur les aspects plus techniques. Il se pourrait en effet que la nature même du cantique explique, au moins en partie, un succès qui ne s'est guère démenti au fil des siècles.

Il serait indiscutablement erroné, ou à tout le moins fortement exagéré, d'affirmer que Luther aurait inventé le chant d'église. On connaît ainsi de très anciennes mélodies, refrains, antiennes, etc. en usage dès l'époque médiévale. L'assemblée les entonnait lors des offices ou de certaines processions. Luther, dont on aurait tort d'oublier qu'avant de se détourner de l'église catholique il fut d'abord moine augustin, les connaissait parfaitement et les appréciait. Il se montrait très agacé lorsque leur exécution laissait à désirer : « Denn ich selbs auch nicht gerne höre, wo in einem Responsorio oder Gesang die Noten verruckt, anders gesungen werden bey uns, weder ich der in meiner Jugend gewonet bin ». ¹⁵ (car moi-même je n'aime guère entendre que dans un répons ou dans un chant les notes sont déplacées ou chantée autrement que ce à quoi je suis accoutumé depuis ma jeunesse).

¹³ Ces chiffres sont empruntés à J. BENZIG: *Lutherbibliographie. Verzeichnis der gedruckten Schriften Martin Luthers bis zu dessen Tod*, Baden-Baden, 1966, pp. 423 et 438, et corroborés par *Das deutsche Kirchenlied*, hrsg. von K. AMELN, M. JENNY, W. LIPPARDT, T.1: *Verzeichnis der Drucke*, Kassel 1975. De son côté, Ph. WACKERNAGEL, dans *Das deutsche Kirchenlied von Martin Luther bis auf Nikolaus Hermann und Ambrosius Blaurer*, Stuttgart, 1811, parvient à des conclusions analogues.

¹⁴ Données fournies d'après F. BLUME, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, 2^e édition, Kassel, 1965, p.159.

¹⁵ Préface aux *Begräbnislieder* de 1542, WA 35, p. 480.

Il ne pouvait méconnaître l'une de leurs qualités évidentes : toute mélodie constitue une aide précieuse quand il s'agit de mémoriser un texte. C'est d'ailleurs grâce à des refrains que les étudiants retenaient certaines règles grammaticales ou la complexité de la métrique grecque. Luther applique cette méthode dans sa démarche pédagogique et catéchétique, ces deux dimensions étant fort proches à ses yeux. Il convient de prolonger par le chant la prédication dominicale. Il l'écrit sans ambages dans la préface du *Grand catéchisme* : «Denn verlasse dich nicht darauf, daß das junge Volk [...] allein aus der Predigt lerne und behalte»¹⁶ (en effet, n'espère pas que la jeunesse apprenne et mémorise grâce à la seule prédication).

Rien d'étonnant donc à ce que Luther opte pour des mélodies simples obéissant à un principe tout aussi simple : une note par syllabe, une syllabe par note. Ce qui n'empêche pas bien sûr quelques ornements ou broderies. Mais une ligne directrice est ainsi tracée, renforcée encore par le choix d'une harmonisation « note contre note » : à une note de la ligne mélodique correspond une note de chacune des autres voix. Précisons en passant qu'à l'origine, cette mélodie était confiée au ténor, d'où son nom car c'est lui qui guidait le chant. Pour autant, il ne s'agit pas de « plaquer » une note sur une syllabe ou l'inverse ; Luther se montre très exigeant quant au lien entre le texte et la mélodie, qu'il ne s'agit pas de laisser au hasard. La mélodie en effet possède une dynamique propre qu'il importe de mettre en harmonie avec le rythme du texte, avec ses accents toniques ou sémantiques. Luther se méfie des traductions et adaptations approximatives :

«Denn das man den latinischen text verdolmetscht und latinischen don odder noten behellt, las ich geschehen, Aber es laut nicht ertig noch rechtschaffen. Es mus beyde text und notten, accent, weise und geperde aus rechter mutter sprach und stymme komen, sonst ists alles eyn nachomen, wie die affen¹⁷ thun»¹⁸

(que l'on traduise le texte latin en conservant la mélodie ou les notes, je veux bien, mais cela ne sonne pas bien et n'est pas de bon aloi. Texte et notes, accent, mélodie, rythme et tempo doivent venir de notre langue maternelle et de ses sonorités, à défaut de quoi, il ne s'agit d'imitation à la manière de ce que font les singes). La mélodie possède une dynamique propre qu'il importe de mettre en harmonie avec le rythme du texte, avec ses accents toniques. Concernant une langue accentuée comme l'allemand, c'est un point essentiel.

Concrètement, cela signifie qu'une mélodie « efficace » (celle qui va permettre à la fois la mémorisation et l'exécution par l'assemblée) devra épouser peu ou prou l'alternance de syllabes accentuées et non accentuées. Et le choral étant destiné d'emblée à des non-spécialistes, les mélodies choisies seront le plus souvent construites sur l'alternance binaire de temps forts et de temps faibles. C'est la raison pour laquelle une très large majorité de cantiques présentent une mesure à quatre temps qui permet une alternance régulière (1^{er} et 3^e temps accentués, deuxième et quatrième temps non accentués).

Pour autant, il reste à l'auteur le choix de la présence ou de l'absence d'anacrouse (syllabe inaccentuée en début de vers), et l'option pour une rime masculine (syllabe accentuée) ou féminine. Et bien sûr la longueur du vers, le nombre de « pieds » sinon de syllabes (deux syllabes non accentuées peuvent parfois remplacer

¹⁶ *Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche, op. cit.*, p. 595.

¹⁷ Allusion délicate – et précisée quelques lignes plus loin – à Müntzer (1489-1525).

¹⁸ *Wider die himmlischen Propheten, von den Bildern und Sakrament*, 1525, WA 18, p. 123.

une syllabe accentuée, mais cette liberté est apparue assez tard). Enfin, le nombre de vers que comporte chaque strophe constitue un paramètre supplémentaire.

Il découle de ce formalisme certain un bénéfice réel : la possibilité d'utiliser une même mélodie (connue ou supposée connue de l'assemblée) pour plusieurs textes, y compris pour de nouveaux textes qu'il sera par conséquent plus facile de mémoriser. C'est ainsi que les recueils mentionnent souvent sur quelle mélodie se chante tel ou tel cantique, pour le plus grand bonheur des musicologues et les linguistes qui peuvent établir une sorte de cartographie de chaque cantique. Je vous épargnerai un long développement, mais ne résiste pas à la tentation d'un exemple emprunté à un auteur que je connais bien pour l'avoir longuement fréquenté, Paul Gerhardt. Son cantique *Ich steh an deiner Krippen hier* (« me voici devant ta crèche ») se chantait sur la mélodie du cantique de *Luther Nun freut euch lieben Christen g'mein*, dont la mélodie (due à Luther a priori) est utilisée pour cinq cantiques de ce dernier et pour 18 de Gerhardt. Ce qui signifie que tous ces textes ont le même schéma métrique (rime comprise) et le même type de strophe. Ce qui n'empêche nullement la composition d'une mélodie nouvelle, surtout lorsque le cantique concerné est bien connu. C'est ainsi que l'un des mélodistes « attitrés » de Gerhardt, Georg Ebeling, a composé une mélodie pour *Ich steh an deiner Krippen hier*, que Bach de son côté a mis en musique. Pour être un tant soit peu complet sur ce cantique, précisons qu'on le trouve par exemple sous le titre que lui a donné Charles Ecklin (1858-1935) dans *Louange et Prière*, où il est proposé sur la mélodie de *Es ist gewisslich an der Zeit* (cantique de Luther). On est donc face à une production à la fois variée (il faudrait parler des thématiques des cantiques, dont nous savons tous ici combien elles sont diverses et multiples) et étonnamment homogène, tout au moins en ce qui concerne les chorals repris dans les recueils destinés à la pratique religieuse. C'est à n'en pas douter l'une des explications de la diffusion du cantique et de sa pérennité. Mais il y a d'autres raisons, moins formelles, à ce succès.

III. Les raisons d'un succès

Revenons au XVI^e siècle où tout s'est accéléré.

En effet, au-delà des éléments formels que l'on vient d'évoquer, Luther déjà (et d'autres le suivront, tant il est évident pour un luthérien, *a fortiori* à cette époque, de mettre ses pas dans ceux du Réformateur) a pressenti et mis en pratique toute la dynamique que recelait le cantique.

Il l'a fait selon deux axes.

D'une part, il a mis à profit certaines mélodies anciennes dont il savait combien elles « parlaient » aux fidèles. C'est le cas par exemple de *Mitten wir im Leben sind* et *Nun komm, der Heiden Heiland* qui s'inspirent, pour le texte comme pour la mélodie, d'antiennes ou d'hymnes latines (*Media vita in morte sumus*, attribué à Notker le Bègue, et *Veni redemptor gentium*, dont l'auteur fut peut-être saint Ambroise). Par la suite, de grands auteurs de cantiques auront recours au répertoire profane, pratiquant ce que l'on appelle la contrafacture (qu'on ferait fausse route en assimilant à de la contrefaçon : c'est une démarche des

plus estimables !!). C'est ainsi que la mélodie fréquemment associée à *Laß mich dein sein und bleiben* (Nikolaus Selnecker) a été composée pour un chant dont le titre indique clairement la nature: *Mein Gmüt ist mir verwirrt, / Das macht ein Jungfrau zart...* (on pourrait traduire par : « je suis tout ému, c'est à cause d'une tendre jeune fille »). De même, la mélodie prévue pour *Nun ruhen alle Wälder* et *O Welt, sieh hier dein Leben* est celle de *O Welt, ich muß dich lassen*. Or cette dernière est due à Heinrich Isaac¹⁹; elle date de 1490 et a été composée pour accompagner des paroles rien moins que religieuses : *Innsbruck, ich muß dich lassen / Ich fahr in weite Welt dahin* (« Innsbruck, je dois te quitter, je pars dans le vaste monde »). Il faut dire que Luther avait justifié par avance cette démarche : « der Gesang und die Noten sind köstlich, schade were es, das sie solten untergehen »²⁰ (la mélodie et les notes sont exquises, il serait dommage qu'elles disparaissent).

Mais il y a plus. Rapidement, le cantique va dépasser le cadre de l'office dominical.

Cette diffusion s'effectue elle aussi en deux temps.

D'une part, le cantique devient un moyen d'affirmer sa foi ; on pourrait presque dire, si la formule n'était galvaudée et réservée à un autre registre, à faire son coming out. En effet, les exemples sont nombreux d'offices catholiques au cours desquels un puis plusieurs paroissiens entonnent tel ou tel cantique bien connu : *Ein feste Burg* bien souvent, ou *Ein neues Lied wir heben an*. Ou encore « Sie lehren eitel, falsche List » (ils enseignent de vains et prétentieux mensonges) comme cela se produisit à Lüneburg (il s'agit de la deuxième strophe du cantique *Ach Gott vom Hymel sich dareyn*, où Luther s'en prend vivement à l'Eglise catholique ; en français : *Depuis le ciel, Dieu, regarde ici-bas*). Le premier, est-il besoin de le rappeler, est l'adaptation du psaume 46. Le second, dont le titre fait référence au psaume 96 (*Chantez au Seigneur un chant nouveau*) fut composé pour commémorer le martyre de deux jeunes moines victimes, aux Pays-Bas, de l'Inquisition qui venait d'y être mise en place: Heinrich Voes et Johann von Esch (Hendrik Vos und Johannes van Esschen) qu'on n'appelait pas encore protestants, avaient refusé d'abjurer leur foi dans les idées nouvelles. Ils montèrent sur le bûcher le 1^{er} juillet 1523. Le titre complet du cantique est explicite: «Eynn hubsch Lyed von denn zewehen Marterern Christi, zu Brussel von den Sophisten zeu Lowen verbrandt.» (une jolie chanson des deux martyres du Christ, que les sophistes de Louvain ont fait périr par le feu). Dans le même ordre d'idées, Gustave Adolf, avant les batailles, faisait chanter à ses troupes *Ein feste Burg*. La proximité entre le militantisme et le militaire ne fait pas de doute, le salut des âmes n'important pas moins que celui des corps.

Dans un registre moins guerrier, dès l'origine, le cantique luthérien a vocation à retentir aussi dans chaque foyer. On connaît ce passage de la préface du *Grand catéchisme*, dans laquelle Luther écrit : «Le père de famille a le devoir, au moins une fois par semaine, d'interroger et d'écouter ses enfants et ses domestiques, et de leur enjoindre vivement d'apprendre ce qu'ils ne sauraient pas encore»: «Darum ist auch jeder Hausvater verpflichtet, wenigstens einmal in der Woche seine Kinder und sein Gesinde reihum das abzufragen und abzuhören, was sie davon wissen oder gerade erst lernen, und sie mit

¹⁹ É. WEBER, *op. cit.*, signale p. 74-75, bon nombre des cantiques chantés sur cette mélodie.

²⁰ *Die Vorrede zu der Sammlung der Begräbnislieder 1542*, WA 35, p. 478

Ernst dazu anzuhalten, wenn sie das nicht können»²¹. Et le chant choral fait naturellement partie de cette tâche éducative.

Par ailleurs, certains cantiques, comme *Nun freut euch, lieben Christen g'mein* (ou *Ein neues Lied...*), ont été composés à l'origine non pour les offices, mais pour être chantés dans la vie de tous les jours. Un siècle plus tard, en 1536, Johann Heermann²² pourra écrire, dans la préface de son recueil *Devoti musica cordis*²³: «Diß (Gott durch Gesang loben) soll ein frommer Christ thun nicht allein in der Kirchen, da Gottes Ehre wohnet: sondern es soll auch geschehen in seinem Hauskirchlein [...] ja auff dem Felde, und wo er zu schaffen hat [...]. Ach wie lieblich klingets in den Ohren Gottes, wann die Handwercker in jhren Werckstätten: wann Gott fürchtige Hausmütter in der Küche oder bey dem Rocken und Nehelädlein [...], wann Reisende auf den Straßen feine Geistliche Lieder dem HERRN zu Ehren anstimmen und singen». « Louer le Christ par des chants, un chrétien pieux ne doit pas le faire seulement dans l'église, mais aussi dans sa petite chapelle domestique, et même dans les champs où il travaille. Dieu aime à entendre les artisans dans leur atelier, les mères dans leur cuisine ou devant le rouet, les voyageurs chanter en l'honneur du Seigneur de beaux cantiques). On doit à J. Heermann notamment *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen*, que l'on retrouve dans d'innombrables *Gesangbücher*²⁴.

Près de cinq siècles après son « invention », le cantique luthérien fait partie d'une façon ou d'une autre des offices protestants, de quelque obédience qu'ils se réclament. Mais c'est surtout au sein de l'espace germanophone qu'il s'est ancré dans l'espace culturel au sens large. Rares sont les foyers protestants (au sens très large du terme) où l'on ne trouve pas, à côté de la Bible, un recueil de cantiques, le fameux *Gesangbuch*. Nombreux sont ceux qui, même en ayant pris de la distance avec la pratique religieuse, gardent quelque chose de ce lien très fort avec une tradition séculaire. Plus généralement, on constate que le cantique de langue allemande a essaimé au-delà du cercle des fidèles (y compris en littérature...²⁵). Il faut dire qu'après une naissance sous des auspices ô combien favorables, on l'a vu, il a aussi été porté par deux géants, Felix Mendelssohn (1809-1847) et surtout Johann Sebastian Bach.

²¹ Préface «pour tous» (c'était au départ la seule) du *Grand Catéchisme*, in: *Die Bekenntnisschriften [...]*, op. cit., p. 590.

²² Johann Heermann, 1585-1647, était pasteur dans une petite ville de Silésie.

²³ Le titre complet est : *Haus- vnd Hertz- Musica. Allerley geistliche Lieder*.

²⁴ Dans *Louange et Prière*, ce cantique est intitulé *Pour quel péché, Jésus*. Le texte français est de Jean-Jacques Hosemann (1805-1886), la mélodie a été composée par un certain Johann Crüger en 1650, ce dernier étant l'un des deux mélodistes de Paul Gerhardt dont il publie de très nombreux textes dans son recueil *Praxis Pietatis Melica* (tout un programme...). La thématique générale est à rapprocher de l'un des plus célèbres cantiques de Paul Gerhardt, *O Haupt voll Blut und Wunden*²⁴. Ce cantique sera repris notamment (à cinq reprises) dans la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach.

²⁵ Il n'est que de songer à Thomas Mann (*Doctor Faustus* notamment) ou Günther Grass (*Rencontre en Westphalie*) pour illustrer notre propos.