Le « Psautier de Strasbourg »

Musique et chant pendant la Réforme protestante

The “Strasbourg psalter”: music and hymns during the Protestant Reformation

Der „Straßburger Psalter”: Musik und Gesang in der Reformationszeit

Beat Föllmi

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/alsace/2581>

DOI : 10.4000/alsace.2581

ISSN : 2260-2941

Éditeur

Fédération des Sociétés d'Histoire et d'Archéologie d'Alsace

Édition imprimée

Date de publication : 7 novembre 2017

Pagination : 35-51

ISSN : 0181-0448

Référence électronique

Beat Föllmi, « Le « Psautier de Strasbourg » », *Revue d'Alsace* [En ligne], 143 | 2017, mis en ligne le 01 septembre 2019, consulté le 24 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/alsace/2581> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/alsace.2581>

Ce document a été généré automatiquement le 24 mars 2020.

Tous droits réservés

Le « Psautier de Strasbourg »

Musique et chant pendant la Réforme protestante

The “Strasbourg psalter”: music and hymns during the Protestant Reformation
Der „Straßburger Psalter”: Musik und Gesang in der Reformationszeit

Beat Föllmi

- 1 Le 18 mai 1561, le premier culte protestant est célébré à la cathédrale de Strasbourg, après dix ans d'interruption durant lesquels l'autorité de l'empereur Charles Quint a contraint la Ville de tolérer la messe catholique. Strasbourg est dès lors une ville exclusivement luthérienne, et ce jusqu'en 1681, année durant laquelle Louis XIV impose la réintroduction du catholicisme. Les recueils de chants imprimés et utilisés dans la ville durant ce siècle protestant témoignent de l'existence de pratiques culturelles et hymnodiques adoptant fidèlement l'orthodoxie luthérienne. Ils contiennent le même répertoire qu'en Allemagne outre-Rhin, les mêmes chants de Martin Luther et de ses collaborateurs, et sont organisés de la même manière.
- 2 Or cette adhésion de Strasbourg à l'orthodoxie luthérienne fait oublier que la Ville connaissait pendant les premières décennies de la Réforme, des pratiques particulières dans le domaine de la liturgie et du chant, à mi-chemin entre celles des Suisses et celles des luthériens allemands. Nous allons essayer de retracer les particularités hymnodiques du début de la Réforme. Elles se caractérisent par la prédominance de psaumes versifiés et rimés et par une grande ouverture aux divers répertoires du protestantisme naissant. En outre, contrairement aux Suisses alémaniques – et plus tard aussi aux réformés calvinistes –, les protestants strasbourgeois n'ont jamais envisagé de supprimer l'orgue, bien que l'usage liturgique de cet instrument ait été considérablement limité.
- 3 Rappelons le contexte historique de l'évolution liturgique des églises protestantes naissantes. Martin Luther rédige sa première publication portant sur des questions liturgiques dès 1523¹, sans doute pressé par les charismatiques autour de Müntzer qui avaient déjà traduit des psaumes et hymnes. En 1526 paraît la *Messe allemande* qui, entre autres, définit la place liturgique des chants – désormais en allemand – au sein du culte. Parallèlement, Luther écrit ses premiers chants, d'abord pour la propagation de la

nouvelle foi comme *Ein neues Lied wir heben an* (*Un nouveau chant nous entonnons*) en mémoire de l'exécution de deux jeunes moines qui, pour avoir épousé les idées de Luther, avaient été brûlés vifs à Bruxelles. Dès 1524 paraissent les premiers recueils de chants contenant des psaumes et cantiques versifiés et destinés au culte, comme l'*Achtliederbuch* (*Livre de huit chants*)² ou l'*Enchiridion d'Erfurt*³. Dans ces nouveaux recueils, des partitions accompagnent les chants afin que les fidèles puissent apprendre les mélodies inconnues. Luther attache beaucoup d'importance au fait que des mélodies qui respectent la prosodie de la langue allemande soient associées aux nouveaux textes allemands : « Il faut que les deux, texte et musique, c'est-à-dire accent, mélodie et geste, émanent de la langue maternelle et de sa diction, sinon tout n'est qu'imitation à la manière des singes⁴. » Luther rédige lui-même plus de 40 chants⁵, dont le célèbre *Ein feste Burg ist unser Gott* ou encore le chant de Noël non moins renommé *Vom Himmel hoch da komm ich her*. De nombreux auteurs suivent son exemple. Le nombre de chants augmente ainsi rapidement.

- 4 Chez les protestants suisses, la question de la musique liturgique fait débat. À Berne et à Bâle, le chant de psaumes est admis à condition d'être à l'unisson et sans accompagnement instrumental. À Zurich, toute pratique musicale durant le culte – chant et musique instrumentale – disparaît dès 1525 sous l'impulsion de Huldrych Zwingli. Trois ans plus tard, les orgues sont démontés. Après la mort prématurée du réformateur zurichois sur le champ de bataille à Kappel en 1531, son successeur Heinrich Bullinger continue de bannir la musique du culte. La prédication est au centre d'un culte désormais simple et dépouillé. Le chant des psaumes apparaît timidement à la fin du XVI^e siècle ; mais la réintroduction des orgues à Zurich attendra le milieu du XIX^e siècle.
- 5 L'hymnologie allemande, depuis ses origines, s'est principalement intéressée aux pratiques et aux répertoires luthériens, en dévalorisant parfois l'apport d'autres traditions. Cette préférence a été motivée par une idéologie nationaliste, après 1871, visant à démontrer que le luthéranisme était un des fondements culturels et spirituels de la nation allemande. D'autres traditions confessionnelles, comme le catholicisme et la tradition réformée, n'y avaient pas de place.
- 6 Or Strasbourg occupe au XVI^e siècle une place non négligeable dans l'histoire du chant d'église, d'une part pour l'originalité de son apport textuel et musical, d'autre part pour son rôle prédominant dans la diffusion des nouveaux répertoires. En effet, Strasbourg connaît, pendant les premières décennies de la Réforme, des pratiques de chants différentes de celles des luthériens allemands⁶. En outre, la présence de nombreux ateliers d'imprimeurs exercés dans la publication de documents musicaux – Wolfgang Köpfel, Georg Messerschmidt, Jacob Frölich et d'autres – fait que la ville devient une plaque tournante pour la diffusion des nouveaux chants issus de presque tous les courants du protestantisme naissant.

Le « Psautier de Strasbourg »

- 7 C'est la pratique du chant des psaumes sous forme de paraphrases versifiées qui est l'apport original de l'église de Strasbourg, des années 1520 jusqu'à la fin de l'Intérim. Quand les réformateurs – Luther, Karlstadt, Müntzer et d'autres – s'apprêtent à créer un nouveau répertoire en langue vernaculaire, il semble évident que les psaumes y occupent une place de choix. Le roi et prophète David passe pour le garant de

l'orthodoxie des textes : les Israélites ont chanté les psaumes au temple, à la synagogue et en privé, Jésus même meurt en citant un psaume.

- 8 Or si l'utilisation des psaumes durant le nouveau culte protestant fait l'unanimité, il n'en est pas de même pour d'autres types de chants. La tradition luthérienne est la plus ouverte. Dès 1524, Luther a traduit des pièces de l'Ordinaire de la messe du latin vers l'allemand – notamment le Kyrie, le Gloria et le Credo – suivant un modèle grégorien (en huitième ton par exemple dans la *Messe allemande*). Il récupère les hymnes de l'Ancienne Église, comme le *Te Deum* (en allemand : *Herr Gott, dich loben wir*) et des séquences (*Victimae paschali laudes*, en allemand : *Christ lag in Todesbanden*). Finalement, il crée aussi des chants spirituels nouveaux qui s'inspirent librement de la Bible sans s'appuyer sur un texte biblique précis. Pour d'autres courants du protestantisme par contre, ces deux dernières catégories de chants – hymnes et poésie libre – posent des problèmes car elles n'ont pas de fondement biblique.
- 9 Pour cette raison, les Strasbourgeois limitent le chant liturgique aux psaumes et aux cantiques bibliques seuls. Leurs versifications de psaumes constituent un répertoire au profil théologique et hymnodique particulier. Le « Psautier de Strasbourg » se caractérise par une grande ouverture aux différents répertoires à travers l'Allemagne protestante – luthérien, anabaptiste, suisse-réformé –, mais aussi par une hétérogénéité au niveau stylistique, musical et théologique.
- 10 Les Strasbourgeois commencent la transcription du psautier dès le début de la Réforme. Ainsi le *Straßburger Kirchenampt* de 1525⁷ renferme les psaumes 1-8 versifiés par Ludwig Oeler. Ce dernier, d'origine strasbourgeoise, est attesté comme prédicateur à Fribourg-en-Brigau ; en 1522, suite à une mise en accusation par le chapitre cathédral, il s'enfuit à Strasbourg⁸. Les versifications d'Oeler suivent un modèle très précis : il paraphrase généralement deux versets bibliques dans une strophe (sauf pour le psaume 3 pour lequel ce sont trois versets). Toutes les versifications présentent le même schéma rythmique (8 7 8 7.8 8 7) et le même schéma de rimes (A b A b.C C d). Ainsi les huit psaumes se chantent sur la même mélodie, en occurrence celle de Luther *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*. Il n'est pas exclu qu'Oeler ait eu l'intention de continuer la versification au-delà du huitième psaume, mais aucun autre psaume versifié de sa plume nous est connu. Ses huit psaumes se retrouvent par la suite dans la plupart des recueils strasbourgeois jusqu'en 1557⁹. Ce qui distingue fondamentalement les psaumes d'Oeler – et par la suite les psaumes d'autres auteurs strasbourgeois – des paraphrases de Luther, c'est leur fidélité au texte biblique. Les paraphrases d'Oeler transcrivent tout le psaume, du premier au dernier verset, suivi d'une strophe avec la doxologie (par exemple Ps 1 : « *Eer sei dem vater vnd dem s⁹n/ vnd auch dem heiligen geiste* »). Si on compare cette pratique aux paraphrases de Luther, on mesure la différence : ce dernier, dans sa versification de Ps 46 par exemple (*Ein feste Burg ist unser Gott*), ne traduit qu'une petite partie du psaume biblique et, qui plus est, introduit des thèmes christologiques : « *Fragst du, wer der ist? / Er heißt Jesus Christ, / der Herr Zebaoth* » (« Tu demandes qui est-ce ? Il se nomme Jésus Christ, c'est le Seigneur des armées »).
- 11 Les pratiques liturgiques à Strasbourg évoluent rapidement. La première messe allemande sous les deux espèces (communion du pain et du vin) est célébrée le 19 février 1524 dans la cathédrale, mais ce n'est qu'en 1529 que les échevins votent l'abolition définitive de la messe. Dans le recueil *Psalmengebett vnd Kirchenübung* de 1526, les nouvelles pratiques liturgiques sont prescrites. Dans la semaine se tiennent quatre cultes de prédication par jour : la prière du matin dans toutes les églises

paroissiales (à quatre heures l'été, et une heure plus tard l'hiver), la prédication matinale à sept heures, à tour de rôle dans l'une des églises paroissiales, puis une autre prédication matinale à la cathédrale et finalement le culte du soir (à quatre heures dans l'après-midi ou plus tard). Le dimanche, six cultes sont même prévus. Martin Bucer précise que toutes les prédications de dimanche étaient obligatoires pour tous – car le dimanche est un jour sans travail qui appartient exclusivement à l'écoute de la parole de Dieu.

- 12 Dès le début, les psaumes occupent une place importante au sein du culte. Ils sont surtout chantés pendant les cultes secondaires, notamment les Vêpres. Celles-ci commencent par le chant de psaume (« celui qu'on veut¹⁰ »). Puis, on chante les psaumes 67 et 12 de Luther, ainsi que psaume 13 du Strasbourgeois Matthias Greiter ; après le sermon, on entonne le Magnificat de Symphorianus Pollio.
- 13 Le nombre de psaumes ne cesse d'augmenter durant les années 1530. En 1537 et 1538 paraissent chez Wolfgang Köpfel deux recueils volumineux qui contiennent ce que l'on appelle généralement le « Psautier de Strasbourg ». De la première partie de 1537 est conservé un seul exemplaire incomplet sans page de titre ; mais selon les éditions ultérieures, il s'agit de : *Psalmen, vnd Geystliche lieder, die man zu Straßburg, vnd auch die man inn anderen Kirchen pflägt zu singen*¹¹ (Psaumes et chants spirituels chantés à Strasbourg et aussi dans d'autres églises). Ce recueil contient 70 chants liturgiques suivis de 60 psaumes dans l'ordre biblique (avec 9 psaumes en doublon). Les psaumes proviennent des origines les plus diverses : de Strasbourg (Wolfgang Dachstein, Johannes Englisch, Matthias Greiter, Hubert Konrad, Ludwig Oeler, Symphorianus Pollio, Johannes Schwintzer, Heinrich Vogtherr), de Wittenberg, Nuremberg, Augsbourg, Constance, Bâle et Zurich.
- 14 L'année suivante, 1538, l'imprimeur Köpfel publie un recueil complémentaire : *Psalter. Das seindt alle Psalmen Davids, mit jren Melodeien, sampt vil Schönen Christlichen liedern, vnnd Kyrchen übungen*¹² (Psautier. Ce sont tous les psaumes de David, accompagnés de leurs mélodies, ainsi que de nombreux beaux chants chrétiens et des exercices ecclésiastiques). Mais contrairement à ce qu'indique le titre, le recueil ne contient que 128 psaumes : ceux qui, à une exception près, ne figurent pas dans l'édition de 1537 ; y s'ajoutent 8 cantiques bibliques et 12 autres chants spirituels. Dans cette seconde édition, on ne trouve aucun psaume d'auteur autochtone, tous ont été versifiés par trois anabaptistes augsbourgeois, Sigmund Salminger, Jacob Dachser et Joachim Aberlin. Les deux parties réunies contiennent, avec les doublons, presque 200 chants de psaumes ainsi que 33 cantiques bibliques.
- 15 Les deux parties du « Psautier de Strasbourg » ont été rééditées séparément jusqu'en 1544. L'imprimeur Köpfel réunit les deux recueils en un seul volume qu'une seule fois, en 1539, mais cette édition ne contient pas de partitions, un fait singulier parmi les recueils strasbourgeois.
- 16 Mis à part ces recueils officiels, utilisés pour le culte des églises strasbourgeoises, d'autres publications émergent d'initiatives privées. Catherine Zell, la femme du prédicateur Matthieu Zell, publie, entre 1534 et 1536, un recueil en quatre parties¹³ contenant un répertoire dissident : 187 chants d'un recueil de chants des Frères moraves (publié pour la première fois en 1531 par Michael Weiße à Jungbunzlau, aujourd'hui Mladá Boleslav en République tchèque). Ces quatre recueils ne sont pas à l'usage du culte, mais destinés à la dévotion privée. Dans la préface, Catherine Zell s'adresse aux laïcs, et notamment aux maîtresses de maison : « Alors il faut chanter :

l'apprenti ouvrier pendant son travail, la servante en faisant la vaisselle, le paysan et le vigneron en labourant la terre et la mère quand elle console son enfant qui pleure dans le berceau. Pour la louange, on a besoin des chants de prière et de catéchèse. Ce sont les psaumes ou des chants similaires qu'il faudra¹⁴. »

Martin Bucer et la musique

- 17 Le répertoire strasbourgeois ne se caractérise pas seulement par la fidélité des paraphrases au texte biblique et par son organisation métrique, mais également par son profil théologique. Contrairement à Luther qui s'exprime à plusieurs reprises sur la musique et le chant liturgique, les réformateurs strasbourgeois sont moins bavards à ce sujet.
- 18 Martin Bucer s'est prononcé dans deux ouvrages sur la musique : dans *Grund und ursach* de 1524, au début de son œuvre réformatrice, et dans la préface du Grand recueil de chants de 1541¹⁵.
- 19 Pendant l'été 1524, Bucer rédige un rapport étendu pour justifier l'orthodoxie de la doctrine de Luther, texte qui n'a été jamais publié de son vivant¹⁶. Parmi les douze points évoqués dans lesquels Luther se démarque de la doctrine traditionnelle pour être conforme à l'Évangile, le dixième point traite du chant et de la prière. Bucer rejette l'observation des heures monastiques parce que cette pratique était sans fondement biblique. Il demande également que les prières et les chants soient accessibles à tous les fidèles présents, soit en langue du pays ou en latin suivi d'explications. Tous les textes lus et chantés doivent être strictement conformes à l'Écriture¹⁷.
- 20 En décembre 1524 paraît chez Wolfgang Köpfel *Grund und ursach*. Bucer résume et justifie en neuf chapitres les nouvelles mesures que l'Église de Strasbourg venait de mettre en place. L'argument principal est la conformité aux Écritures. L'écrit traite de la Cène, de la célébration liturgique en général, du baptême, de l'abolition des fêtes, de la suppression des images, des nouveaux usages concernant la prière, les vêtements liturgiques, les gestes et l'autel. Démontrant que la messe romaine est, sur tous ces points, en contradiction avec la Bible, Bucer présente la vraie forme du culte évangélique comme le pratiquent désormais les Strasbourgeois. Le chant d'assemblée est prévu à plusieurs endroits : après la confession de péchés avec absolution (un psaume ou un chant d'action de grâce), après la lecture de l'épître avec explications (chant des Dix commandements ou autres), après la prédication (chant de la confession de foi), après la communion (un chant d'action de grâce)¹⁸.
- 21 Bucer justifie ces pratiques cultuelles et musicales par le verset de Paul dans 1 Cor 14,26 : « Quand vous vous réunissez, chacun a un psaume, il a un enseignement, il a une prophétie, il a une interprétation¹⁹ ». Pendant chaque culte, on chante « des psaumes et des chants d'action de grâce pour louer Dieu et pour fortifier sa foi²⁰ ».
- 22 Le dernier chapitre de l'ouvrage est consacré à la question : « Pour quelle raison nous avons changé les chants et les prières dans les églises²¹ ? » C'est là que Bucer définit quel sera le vrai chant de l'Église et comment il est justifié. Il réitère que toutes les paroles chantées et priées devraient être tirées des Écritures afin que l'assemblée les comprenne. Il rejette désormais définitivement l'usage de la langue latine « qui avait nuit à la messe romaine plus qu'elle avait été utile ». Pour Bucer, le chant

incompréhensible se range dans la même catégorie d'actions superstitieuses que les indulgences²².

- 23 Par contre, il prête peu d'importance à la forme concrète du culte : le dimanche, on célèbre la Cène avec quelques brèves prières et des chants, un psaume avant et un après la prédication ; vers le soir pendant les Vêpres, on chante deux ou trois psaumes et on lit et explique un chapitre de l'Écriture. Il est important pour Bucer qu'il n'y ait rien de superflu, pas de cérémonies pompeuses qui rappelleraient l'Église romaine.
- 24 Sa justification du chant cultuel est exhaustive et non sans apologie à l'adresse des Zurichoïses (sans qu'il les nomme explicitement). Il leur reproche de ne pas connaître les Écritures ni les coutumes des premiers chrétiens. Bucer avait connaissance de la cause car il entretient, à la fin de 1524, une correspondance épistolaire avec Zwingli et Écolampade portant sur la question comment célébrer correctement le culte²³. Dans *Grund und ursach*, Bucer s'appuie exclusivement sur le Nouveau Testament (l'exemple de Jésus) et sur les coutumes des premiers chrétiens – sans jamais recourir à l'Ancien Testament, même pas à David le psalmiste. Cela faisant, il voulait certes éviter d'affronter les arguments de Zwingli qui, dans son refus de la musique cultuelle, se réfère au prophète Amos²⁴. Bucer par contre considère les prescriptions cultuelles des Israélites, avec l'arrivée du Christ, comme caduques. C'est dans le Nouveau Testament où il trouve la base du culte réformé, dans l'épître aux Colossiens 3,16 (avec l'occurrence parallèle en Éphésiens 5,19 sq.)²⁵ : « Que la parole de Christ habite parmi vous abondamment ; instruisez-vous et exhortez-vous les uns les autres en toute sagesse, par des psaumes, par des hymnes, par des cantiques spirituels, sous l'inspiration de la grâce, chantant à Dieu dans vos cœurs. » Il rejette l'interprétation que le chant « dans vos cœurs » serait une musique inaudible car un chant muet ne pourra jamais instruire et exhorter le prochain.
- 25 Pendant presque deux décennies, Bucer ne revient plus à la question du chant liturgique. La forme du culte à Strasbourg évolue peu pendant ces années, mais le nombre de psaumes versifiés ne cesse d'augmenter : à la fin des années 1530, tout le psautier est mis en musique sous forme de paraphrases rimées. Le recueil de chants, paru en 1541 dans l'atelier de Georg Messerschmidt, marque une étape importante dans l'histoire du chant d'Église à Strasbourg. De format exceptionnel et imprimé avec beaucoup de soin en deux couleurs, ce recueil était destiné au chant choral, à l'église et à l'école. Le fait qu'il contienne l'unique préface de la plume de Bucer lui confère un statut quasiment officiel.
- 26 Par contre, le nombre de chants a considérablement diminué : on ne recense que 66 chants, contre 148 chants dans le psautier de 1538 et 276 chants dans celui de 1539. Le plus surprenant est la diminution du nombre de psaumes au profit d'une augmentation des cantiques de Luther et de ses collaborateurs. En ce qui concerne l'organisation du recueil de 1541, celui-ci s'aligne également sur les usages luthériens. La catégorie la plus importante est désormais celle des cantiques spirituels de poésie libre (35 chants) suivis des psaumes (27) et des chants d'action de grâce (4).
- 27 La préface de Bucer est précédée de deux pages de citations. On lit : « Chanter des psaumes, des chants d'action de grâce et des cantiques spirituels dans l'assemblée de Dieu est bon, édifiant et agréable à Dieu. Il est recommandé, suivant l'exemple des chers prophètes et rois de l'Ancien Testament, par saint Paul dans le Nouveau Testament qui dit... » – suivent les citations connues tirées du premier Corinthiens (14,12.15 et 26), de Colossiens 3,16 sq. et d'Éphésiens 5,18-20.

- 28 La préface, signée par Bucer²⁶, est un éloge exhaustif du rôle de la musique au sein de la vie chrétienne. Elle dément à elle seule le préjugé que Bucer n'aurait pas eu d'affinités avec la musique²⁷. Le fondement biblique du chant n'est plus explicité dans la préface étant donné qu'il figure déjà en tête, avant la préface même. Par contre, Bucer avance un argument nouveau, anthropologique : le pouvoir de la musique sur l'homme – un *topos* bien connu tout au long du Moyen Âge jusqu'à la Renaissance dans le cadre de la théorie de l'éthos héritée du néoplatonisme²⁸.

Les deux, la musique et le chant, sont ordonnés par Dieu. Ils ne sont pas seulement joyeux et doux, mais également prodigieux et puissants. Alors la nature et le caractère de l'homme sont faits de sorte qu'il n'y ait rien qu'il n'incite avec plus de force à toute sorte de passions – soit la joie, le chagrin, l'ire, la dévotion spirituelle, la rage irréfléchie, et d'autres affects et émotions – que les sons harmonieux du chant et de la musique de cordes produits avec un vrai talent pour susciter tels émotions et affects²⁹.

- 29 Or, pour Bucer, le pouvoir de la musique est hautement ambigu, car la puissance de la musique pourra inciter l'homme à des actions à la fois positives et négatives. Il recommande néanmoins de s'en servir pour susciter et consolider la foi chrétienne : « Pourrait-on également se réjouir et se divertir par ces chants saints et divins afin qu'ils nous rendent sensiblement meilleurs, alors on devrait y goûter la véritable joie et réjouissance³⁰. » Or, ce n'est pas l'Église seule qui se sert du pouvoir de la musique, l'« ennemi malin » aussi s'est saisi de la musique, ce qui est doublement grave : d'un côté, celle-ci est détournée de sa véritable destinée d'être don de Dieu, et d'autre part, l'immense pouvoir de la musique servirait des fins condamnables. Sans doute, Bucer vise des chansons avec des paroles immorales, très appréciées, selon lui, par la jeunesse et les gens simples. Ce danger justifie pourquoi un répertoire de chants bien circonscrit s'impose à l'église :

Alors celui qui a les moyens et la volonté doit y recommander et nous aider afin que ces chant luxuriants et diaboliques soient abolis et interdits et que les saints psaumes et les chants qui plaisent à Dieu soient appréciés par tous les chrétiens, jeunes ou âgés, et qu'ils soient toujours pratiqués³¹.

- 30 Le chant n'est pas seulement admis à l'église, il est même nécessaire car il rend l'homme réceptif à la parole divine et, au même temps, il l'éloigne des actions immorales. Mais pour être bonne, la musique doit toujours s'adresser à Dieu³².
- 31 Les mesures qu'a prises Bucer à Strasbourg dans le domaine du chant liturgique correspondent à ses réflexions théologiques. Dans ses premiers écrits, le réformateur s'attaque surtout au manque d'intelligibilité des paroles en latin, mais il ne demande la suppression ni de l'orgue ou d'autres instruments de musique ni du chant polyphonique. Bucer est rapidement dépassé par les événements : l'introduction du chant d'assemblée et du chant des psaumes versifiés et rimés en allemand. Il a approuvé ces pratiques tant qu'elles étaient conformes aux Écritures, simples et sans accessoires inutiles.
- 32 Contrairement à d'autres prédicateurs strasbourgeois – tels Capiton, Pollio et Hubert –, Bucer n'a pas contribué au répertoire naissant de chants et de psaumes. Il semble donc très probable que les autres prédicateurs, avec le concours des musiciens locaux tels Greiter et Dachstein, aient développé le nouveau modèle liturgique et hymnodique pour l'Église de Strasbourg. L'instigateur principal des recueils de chants parmi les prédicateurs n'était donc pas Bucer mais plutôt Capiton. Bucer n'a que peu légiféré sur les pratiques musicales ; pour la plupart, il s'agit de restrictions face à des pratiques

jugées trop lascives. Dans *Form und Gebet* (1537-1538), il décrète : « Puis, il est ordonné que les fiancés viennent à l'église avec discipline et recueillement, sans musique de cordes ni autres frivolités et abus comme c'était avant³³. »

- 33 En comparant la justification du chant au culte dans *Grund und ursach* de 1524 et celle dans la préface du recueil de 1541, on constate que Bucer ajoute à son principal argument biblique un autre, anthropologique. En cela, il se rapproche davantage de la position de Luther qui avait une vision fondamentalement positive de la musique. Mais Bucer se distingue du réformateur de Wittenberg car, pour lui, le pouvoir qu'a la musique, en provoquant les affects dans l'âme humaine, est ambigu. Pour éviter l'abus de la musique, Bucer limite les pratiques musicales à la louange et à la proclamation de la parole afin de réveiller et de reconforter la foi. Cette attitude bucérienne – étant entre celle de Zwingli et celle de Luther – est très proche de la position de Calvin, et on ne s'étonne pas que le réformateur de Genève ait suivi, en ce qui concerne la majorité des options musicales, les pratiques de l'Église strasbourgeoise – à la différence près que Bucer, en 1541, a admis au culte les chants spirituels libres, alors que Calvin à Genève limite le chant aux paraphrases de textes bibliques seules (psaumes et cantiques bibliques).
- 34 Notons la différence des mesures qu'a prises Bucer dans le domaine des images et de la musique. Alors qu'il demande de supprimer les images dans les églises pour protéger les « faibles » (qui ont besoin des images), il demande – en invoquant le même argument – de maintenir le chant au culte.

La survie du répertoire strasbourgeois

- 35 Le répertoire de l'Église strasbourgeoise ne survivra pas longtemps. Le recueil de 1541 témoigne déjà d'un rapprochement des pratiques strasbourgeoises de celles en Allemagne. Il s'agit d'un livre liturgique de taille exceptionnelle qui est posé sur un lutrin afin d'enseigner aux écoliers – de la Haute école de Sturm par exemple – le chant pour le culte à l'église³⁴. Sur les 66 chants que contient ce recueil, plus de la moitié sont de Luther et des auteurs de son entourage. Les chants se présentent dans l'ordre de l'année liturgique et des thèmes théologiques, exactement comme les recueils luthériens en Allemagne.
- 36 Or, ce sont surtout les événements politiques au milieu du XVI^e siècle qui sonnent le glas de l'exception strasbourgeoise. Après la défaite de la ligue de Smalkalde, l'empereur Charles Quint impose en 1548 la réintroduction du culte catholique dans la cathédrale ainsi que dans deux autres églises de la ville. Bucer est contraint de s'exiler en Angleterre. L'Intérim prend fin en 1559 et le culte protestant est rétabli en 1561 dans toutes les églises strasbourgeoises. Sous l'influence de Jean Marbach (1521-1581), la Ville adhère au luthéranisme orthodoxe, mettant fin aux traditions particulières. Le chant des psaumes perd de sa prédominance en faveur des cantiques luthériens, comme en témoignent les nombreux recueils de chants imprimés après la fin de l'Intérim. La plupart des chants du « Psautier de Strasbourg » n'y sont pas repris et seront oubliés, excepté quelques mélodies qui accèderont, avec de nouveaux textes, à une notoriété remarquable.
- 37 Wolfgang Dachstein (vers 1487-1553), ancien dominicain originaire du pays de Bade et organiste d'abord à Saint-Thomas et à partir de 1543 à la cathédrale, écrit le texte et la mélodie de plusieurs chants pour l'Église protestante de Strasbourg. Parmi eux se

trouve la paraphrase du psaume 137, *An Wasserflüssen Babylon* (Aux bords des rivières de Babylone), publiée pour la première en 1525 à Strasbourg. Ce chant devient rapidement très populaire et sera intégré au célèbre *Babstsches Gesangbuch* (Recueil de l'imprimeur Babst, Leipzig, 1545), et par la suite il apparaît dans la plupart des recueils luthériens. Miles Coverdale (vers 1488-1569) qui vivait pendant ses deux exils à Bergzabern non loin de Strasbourg en réalise même une traduction anglaise. Avec les vers de Paul Gerhardt (1607-1676), *Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld* (Un petit agneau s'en va en portant notre péché), ce cantique devient un chant de Passion très apprécié en Allemagne luthérienne. Jean-Sébastien Bach utilise la mélodie de Dachstein pour un des *Leipziger Choräle* (BWV 653).

- 38 Parmi les mélodies strasbourgeoises, celle de Matthias Greiter prévue pour le psaume 119 connaît le plus grand succès : *Es sind doch selig alle die*³⁵ (Ils sont tous bienheureux). Dans la tradition réformée, la mélodie accompagne des paraphrases de psaumes : Ambrosius Blarer (1492-1564) pour le psaume 36 en 1533 et Matthias Jorissen (1739-1823) pour le psaume 68. Les luthériens allemands ont repris la mélodie de Greiter pour accompagner de nouveaux textes. En 1530, le Nurembergeois Sebald Heyden l'utilise pour son chant de Passion : *O Mensch, beweine deine Sünde groß* (Bach le reprendra pour clore la première partie de la Passion selon saint Matthieu). Le superintendant luthérien Valentin Ernst Löscher (1673-1749) de Dresde la transforme en *Ich grüße dich am Kreuzestamm* (Je te salue, suspendu à la croix).
- 39 Mais c'est surtout grâce à Calvin que la mélodie de Greiter connaît une diffusion à l'échelle mondiale. Le réformateur de Genève utilise la musique dans son petit recueil de chants paru à Strasbourg en 1539³⁶ pour accompagner sa propre paraphrase du psaume 36 : *En moy le secret pensemment*. Dans les éditions genevoises, la mélodie apparaît avec le psaume 68 de la plume de Théodore de Bèze : *Que Dieu se montre seulement* – psaume qui sera utilisé, pendant les conflits des guerres de religions, comme le cri de rassemblement des protestants, connu sous le nom de « psaume des batailles ».
- 40 Le plus important est sans doute le modèle de la paraphrase de psaume pratiqué par les Strasbourgeois jusqu'à l'Intérim. Calvin s'en est inspiré lors de son séjour à Strasbourg (1538-1541) et le Psautier de Genève en porte la marque : la paraphrase fidèle du texte biblique intégral, de tous les versets du psaume, sans introduire d'autres thèmes (christologiques, ecclésiologiques, historiques) ; le chant d'assemblée à l'unisson sans accompagnement instrumental.
- 41 Le « Psautier de Strasbourg » disparaît ainsi pendant la seconde moitié du XVI^e siècle. Seules les mélodies les plus populaires survivent en Allemagne luthérienne et chez les réformés. Le modèle strasbourgeois, par contre, continue à prévaloir chez les réformés jusqu'à la fin du XVIII^e siècle.

NOTES

1. . Formula missae et communionis pro ecclesia Vuittembergensi, Wittenberg, 1523 (WA 12,218).

2. . Etlich Cristlich lider Lobgesang, vnd Psalm, dem rainen wort Gottes gemeß (Répertoire International des Sources Musicales, série B/VIII : Das deutsche Kirchenlied, 2 vol., Kassel, éd. Bärenreiter, 1975-1980 = DKL 1524¹²⁻¹⁴).
3. . Eyn Enchiridion oder Handbüchlein, Erfurt, Johann Loersfeld (DKL 1524⁰³⁻⁰⁴).
4. . Martin LUTHER, Wider die himmlischen Propheten, 1525 (WA 18,123).
5. . Cf. par exemple l'édition d'Yves KÉLER, Les 43 chants de Martin Luther, Paris, Beauchesne, 2013 (Guide musicologique).
6. . Une étude récente sur ces pratiques a été publiée par Daniel TROCMÉ-LATTER, *The Singing of the Strasbourg Protestants, 1523-1541*, Surrey, Ashgate Publishing, 2015.
7. . Le seul exemplaire connu, conservé à la Stadtbibliothek de Strasbourg, a péri dans l'incendie de 1870. Nous possédons une description dans : Friedrich HUBERT, *Die Straßburger liturgischen Ordnungen im Zeitalter der Reformation, nebst einer Bibliographie der Straßburger Gesangbücher*, Göttingen, éd. Vandenhoeck & Ruprecht, 1900, n°14.
8. . Des informations biographiques dans : G.H.A. Rittelmeyer, *Die evangelischen Kirchenliederdichter des Elsass. Entwurf des ersten Buches einer Geschichte des evangelischen Kirchenliedes und Kirchengesanges im Elsass*, Jena, éd. Friedrich Mauke, 1856, p. 27-29.
9. . Le dernier recueil est : *Alle Psalmen, Hymni, vnd Geystliche Lieder, die man zu Straßburg vnd andern Kirchen pflägt zu singen*, Strasbourg, Paul et Philipp Köpfel, 1557 (DKL 1557⁰⁸).
10. . Ainsi dans : *Teütsch kirchenampt de 1524* (DKL 1524¹⁶).
11. . DKL 1537⁰³. Le seul exemplaire est conservé à la BNU, cf. le catalogue de l'exposition : Madeleine ZELLER, Matthieu ARNOLD, Benoît JORDAN, éd., *Le vent de la Réforme : Luther 1517*, Strasbourg, BNU, 2017, p. 122.
12. . DKL 1538⁰⁶. Cf. également le catalogue de l'exposition de la BNU, p. 122.
13. . *Von Christo Jesu unserem sälligmacher*, Strasbourg, Jacob Frölich, 1534, 1535, 1536, 1536 (DKL 1534⁰², 1535⁰⁵, 1536^{01/1-2}).
14. . Catherine ZELL, préface à *Von Christo Jesu unserem sälligmacher*, Strasbourg, Jacob Frölich, 1534.
15. . Sur Bucer et la liturgie cf. René BORNERT, *La Réforme protestante du culte à Strasbourg au XVI^e siècle (1523-1598). Approche sociologique et interprétation théologique*, Leiden, E. J. Brill, 1981, p. 91-93 ; et l'ouvrage de Daniel Trocmé-Latter (2013), cité en note 6.
16. . Publié dans : *Martini Bucer Opera Omnia, series I: Deutsche Schriften*, sous la direction de Robert STUPPERICH et al., Gütersloh et Paris, éd. Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn et Presses Universitaires de France, 1 : *Frühschriften 1520-1524*, 1960 = BDS 1,310-344 (annexe 6).
17. . BDS 1, 340.
18. . BDS 1,246 sq.
19. . BDS 1,247.
20. . BDS 1,247.
21. . BDS 1,274-278.
22. . BDS 1,262. Plus loin, il parle de « ablaß, heülen und plerren in den tempeln » (« les indulgences, hurler et brailler dans les temples »), BSD 1,265.
23. . Lettre aux Bâlois et aux Zurichoïses de la mi-décembre 1524, publiée dans : *Correspondance de Martin Bucer, tome I (jusqu'en 1524)* (= *Martini Bucer Opera auspiciis Ordinis Theologorum evangelicorum Argentinensis edita, Series III, tome I / Studies in medieval and Reformation Thought, XXV*), présenté par Jean ROTT, Leiden, éd. E.J. Brill, 1979, p. 281-287 (n° 83), en particulier p. 285.
24. . « Ainsi dans l'Ancien Testament, Amos 5,23 a rejeté le chant. Éloigne-moi le bruit de ton chant, je ne veux pas entendre les sons de tes lyres. Que ferait ce prophète revêché (Amos 7,4), de nos jours s'il entendait toutes ces musiques dans les temples, tous ces rythmes de passacailles, ces tourdions et danses rapides et tous les autres rythmes ? » Interprétation de l'article 46, Zurich,

1523 (traduction française de Beat Föllmi); cf. Beat FÖLLMI, *Das Weiterwirken der Musikanschauung Augustins im 16. Jahrhundert* (= Europäische Hochschulschriften, coll. XXXVI Musicologie, vol. 116), Berne etc., éd. Peter Lang, 1994 p. 137-139.

25. . BDS 1,275 sq.

26. . Reproduit dans : BDS 7,577-582 (Schriften der Jahre 1538-1539, sous la direction de Robert STUPPERICH, 1964).

27. . Bucer lui-même se qualifie d'« amousos » dans une lettre adressée à Ambrosius Blaurer, reproduite dans : Traugott Schiess, éd., *Briefwechsel der Brüder Ambrosius und Thomas Blaurer*, 3 vol., Fribourg/Br, éd. Ernst Fehsenfeld, 1908-1912, vol. 2, p. 121. Mais ce terme désigne son manque de talent pour la poésie et non la musique.

28. . Cf. Frederick W. Sternfeld, « Music in the Schools of the Reformation », *Musica Disciplina*, 1/2, 1948, p. 99-122 ; et Beat Föllmi, *Weiterwirken*, p. 143-146, cf. note 24.

29. . BDS 7, 78. Le terme « musique » désigne ici sans doute la musique instrumentale par opposition au chant vocal.

30. . BDS 7,579.

31. . BDS 7,580.

32. . BDS 7,579.

33. . Publié dans : Hubert, *Ordnungen*, p. 12, cf. note 7.

34. . *Gesangbuch, darinn begriffen sind, die allerfürnemisten vnd besten Psalmen, Geistliche ieder, vnd Chorgeseng, aus dem Wittembergischen, Strasburgischen, vnd anderer Kirchen Gesangbüchlin zusammenbracht, vnd mit besonderem fleis corrigiert vnd gedrucket*, Strasbourg, Georg Messerschmidt, 1541 (DKL 1541⁰⁶).

35. . Publié pour la première fois dans la troisième partie du *Straßburger Kirchenampt*, Strasbourg, Wolfgang Köpfel, 1525 (DKL 1525¹⁸).

36. . *Aulcuns pseaulmes et cantiques mys en chant*, Strasbourg, Johannes Knobloch le Jeune, 1539.

RÉSUMÉS

La musique joue un rôle non négligeable dans la diffusion de la Réforme et dans la création des identités confessionnelles. Les protestants strasbourgeois avaient, dès 1524, mis en place leur propre répertoire musical pour le culte. Ce répertoire de chants qui est connu sous le nom de « Psautier de Strasbourg », est composé de chants venant de tous les coins de l'Allemagne, mais il diffère des pratiques des luthériens outre-Rhin. C'est notamment le chant des psaumes qui occupe la première place dans le culte strasbourgeois. On trouve, à côté des chants bien connus (comme ceux de Martin Luther), également des paraphrases très fidèles au texte biblique, écrites par des musiciens locaux tels Matthias Greiter et Wolfgang Dachstein. Quand Strasbourg, après la fin de l'Intérim, rejoint l'orthodoxie luthérienne, ces pratiques hymnodiques autochtones sont abandonnées au profit d'un répertoire luthérien. Seuls certains textes et mélodies survivent, grâce à leur notoriété, et connaissent par la suite un succès remarquable, par exemple dans le Psautier huguenot ou encore dans l'œuvre de Jean-Sébastien Bach. (Beat Föllmi).

Music played an essential role in the popularisation of the Reformation and in the setting up of denominational identities. The Protestants in Strasbourg had published their own Church music repertoire as early as 1524, known as the "Strasbourg Psalter", a collection of hymns from all

over Germany and yet differing from the German Lutheran ritual. It is mainly the psalms that came first in the Strasbourg worship service organisation. Next to popular hymns (like Martin Luther's) were to be found passages from the Bible faithfully rendered by local composers such as Matthias Greiter and Wolfgang Dachstein. When, after an interim period, Strasbourg decided to comply with the Lutheran orthodoxy, the former compositions were abandoned and replaced by a strictly Lutheran repertoire. Only few texts and melodies survived due to their popularity and gained a remarkable notoriety, for instance in the Huguenot Psalter or in Johann Sebastian Bach's compositions. (trad. Pierre Boulay).

Die Musik spielte eine nicht zu unterschätzende Rolle bei der Verbreitung der Reformation und der Ausbildung konfessioneller Identitäten. Die Straßburger Protestanten begannen ab 1524, für den Gottesdienst ein eigenes musikalisches Repertoire zusammenzustellen, das unter der Bezeichnung „Straßburger Psalter“ bekannt ist. Seine Gesänge stammen aus dem gesamten deutschsprachigen Raum. Doch bestehen auch Unterschiede zu der Gesangspraxis jenseits des Rheins. In erster Linie ist hier der wichtige Platz zu nennen, den das Psalmsingen innerhalb des Straßburger Gottesdienstes einnimmt. Man findet neben allseits bekannten Gesängen (wie den Kirchenliedern von Martin Luther) auch Bibel treue Psalmaphrasen, die von den in der Stadt wirkenden Musikern wie Matthias Greiter und Wolfgang Dachstein geschaffen worden sind. Als Straßburg nach dem Ende des Interims die lutherische Orthodoxie übernimmt, verschwindet die eigenständige Gesangspraktik zugunsten eines lutherischen Repertoires. Nur einige wenige Texte und Melodien überleben dank ihrer Popularität und erfreuen sich in der Folge eines beachtlichen Erfolgs, sei es im Hugenottenpsalter oder in der Musik von Johann Sebastian Bach. (trad. Beat Föllmi).

AUTEUR

BEAT FÖLLMI

Professeur de musique sacrée et d'hymnologie à la Faculté de théologie protestante de l'Université de Strasbourg