



CLASSIQUES
GARNIER

FÖLLMI (Beat), « Musique luthérienne et polémique confessionnelle. La musique solennelle *Gaudium Christianum* de Michael Altenburg pour le premier centenaire de la Réforme en 1617 », *Revue d'Histoire et de Philosophie Religieuses*, 97^e année, n° 4, 2017 – 4, p. 545-558

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-09327-5.p.0052](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-09327-5.p.0052)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2017. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

MUSIQUE LUTHÉRIENNE ET POLÉMIQUE CONFESSIONNELLE

La musique solennelle *Gaudium Christianum* de Michael Altenburg pour le premier centenaire de la Réforme en 1617

Beat Föllmi

Faculté de Théologie Protestante (EA 4378) – Université de Strasbourg
9 place de l'Université – F-67084 Strasbourg Cedex

Résumé : *Le premier centenaire de la Réforme de 1617, à l'aube de la Guerre de Trente ans, a lieu dans un contexte confessionnel tendu. En Saxe électorale, le prédicateur Matthias Hoë von Hoënegg déploie une polémique particulièrement violente contre l'Église romaine et les calvinistes. Le pasteur et compositeur thuringien Michael Altenburg (1584-1640) reprend cette polémique dans sa musique *Gaudium Christianum* pour le jubilé de 1617. Le nouveau style musical utilisé, en provenance du nord de l'Italie, apparaît alors que les luthériens ont besoin de redéfinir et de réajuster leur identité confessionnelle. La musique monumentale d'Altenburg (ainsi que celle de Schütz et de Praetorius à Dresde) ne dénonce pas seulement les « hérésies » des autres, mais elle fustige aussi les pratiques musicales, jugées pauvres et dépouillées, des autres confessions protestantes.*

Abstract : *The first centenary of the Reformation in 1617, at the dawn of the Thirty Years' War, took place in a tense confessional context. In the Electorate of Saxony, the preacher Matthias Hoë von Hoënegg used particularly violent polemics against both the Roman Church and the Calvinists. The Thuringian pastor and composer Michael Altenburg (1584-1640) picked up this polemic in his piece *Gaudium Christianum* for the 1617 jubilee. The new musical style he used, with its origins in Northern Italy, appeared just as Lutherans needed to redefine and readjust their confessional identity. Altenburg's monumental music (along with that of Schütz and of Praetorius in Dresden) did not simply denounce others' "heresies", but also castigated other Protestants' musical practices, judged poor and denuded.*

I. LE JUBILÉ DE 1617

Le cinquième centenaire de la Réforme de 1617 a été préparé de longue date. La Fédération luthérienne mondiale a proclamé une *Lutherdekade*, allant de 2008 à 2017, qui a décliné des thématiques majeures autour de la Réforme : confession de foi, enseignement,

liberté, musique, tolérance, politique, image et Bible, monde unique – chacune pour une durée d'un an. La Réforme protestante a été ainsi présentée comme un moment fondateur de l'identité européenne, voire mondiale, qui a façonné les notions principales de la modernité telles liberté, politique, religion, culture.

Il est intéressant de constater que la tradition des jubilés de la Réforme est née dans un contexte de polémique confessionnelle et de recherche identitaire. Le premier jubilé, celui de 1617, a été proclamé hâtivement quelques mois avant le centième anniversaire de l'affichage des thèses ; les festivités se sont limitées à quelques territoires luthériens allemands. Malgré son ampleur limitée, la commémoration de 1617 n'a pas seulement inauguré la tradition des jubilés de la Réforme, jusqu'au jubilé actuel avec sa durée exceptionnelle d'une décennie entière, elle est devenue également un modèle pour une culture de fête (*Festkultur*), en particulier en Allemagne.

Depuis le début du XX^e siècle, des chercheurs issus de disciplines diverses se sont intéressés au premier jubilé de la Réforme en tant qu'événement important pour l'histoire ecclésiastique et confessionnelle¹. Les *Études culturelles* se sont notamment attelées, à partir des années 1980, à le mettre en lien avec la *Festkultur* baroque afin d'étudier les mentalités et les identités que celle-ci avait forgées². La part allouée à la musique lors des festivités en Saxe a été également étudiée, en particulier dans une étude récente d'Irmgard Scheitler³.

La présente étude se propose de réfléchir sur les identités et leur construction lors de ce premier jubilé de 1617, et cela dans le domaine culturel, notamment musical. On sait depuis longtemps que Michael Praetorius⁴ et Heinrich Schütz ont participé aux festivités à la cour électorale de Saxe. Schütz a écrit, entre autres, une musique monumentale sur le Psaume 136⁵. Une autre musique solennelle composée pour la commémoration de la Réforme est beaucoup moins connue : il s'agit du *Gaudium Christianum* du Thuringien Michael Altenburg. Les deux compositions présentent les mêmes traits stylistiques : une monumentalité vocale et instrumentale

¹ Parmi la littérature abondante : Angerstein, 1917 ; Schönstädt, 1978, p. 88.

² Hoyer, 1994.

³ Scheitler, 2016.

⁴ Cf. Vogelsänger, 1987. Cela étant, l'attribution à Praetorius de certaines pièces jouées lors du jubilé à Dresde ne fait pas l'unanimité.

⁵ *Danket dem Herren, denn er ist freundlich* (Louez l'Éternel, car il est bon), BWV 42, publié dans Ehmman, 1979. Pour la participation de Schütz aux festivités cf. Mahrenholz, 1931.

caractérisée par la polychoralité tout récemment empruntée aux maîtres vénitiens (tels Giovanni Gabrieli et Claudio Monteverdi).

Le contexte historique du jubilé de 1617, à la veille de la Guerre de Trente ans, est bien connu ; nous nous limitons à un résumé succinct. Après plusieurs violations de la Paix d'Augsbourg, les tensions interconfessionnelles s'intensifient dès la fin du XVI^e siècle. La polarisation entre les deux confessions s'accroît suite à la fondation de l'Union protestante en 1608 et de la Ligue catholique l'année suivante, un contexte qui mènera, une décennie plus tard, au conflit meurtrier qui ravagera l'Allemagne. L'Union protestante était présidée alors par le comte palatin Frédéric V qui, bien qu'issu de la maison de Wittelsbach, était un calviniste rigoureux. C'est lui qui proposa, au printemps 1617, une commémoration commune. Celle-ci fut fixée au 2 novembre, en s'abstenant de tout heurt polémique entre luthériens et calvinistes, sans doute pour souder la cohésion au sein de l'Union.

En Saxe électorale, qui ne faisait pas partie de l'Union protestante, la situation se présentait différemment. À la demande de l'université de Wittenberg et du consistoire suprême de Dresde, il fut décidé d'organiser, entre le 31 octobre et le 2 novembre, des festivités à part pour commémorer le jubilé de la Réforme. Une instruction, parue en août 1617, fixa le cadre liturgique ainsi que les passages scripturaux qui firent l'objet de prédication. On choisit pour le vendredi 31 octobre le Psaume 76 (« En Juda, Dieu s'est fait connaître ») et un passage du livre de Daniel (11,36-45). Le jour suivant, le samedi 1^{er} novembre, on prévint le Psaume 87 (« Le Seigneur a fondé Sion sur les montagnes saintes ») ainsi qu'un texte de l'Apocalypse (14,6-13). Pour le dernier jour, le dimanche 2 novembre, on lut un extrait de l'Évangile selon Matthieu (22,1-14). Le choix de trois passages eschatologiques n'était pas anodin : le chapitre 11 du livre de Daniel raconte la bataille des derniers jours entre le roi du Nord et le roi du Sud ; le chapitre 14 de l'Apocalypse relate le message des trois anges qui annoncent le jugement, la chute de la prostituée de Babylone et les tourments des apostats ; le chapitre 22 de Matthieu présente la parabole du festin nuptial avec les convives ingrats et indignes. Contrairement à ce qui se passa à l'Union où la polémique confessionnelle devait être mise en sourdine, les prédicateurs électoraux étaient incités à interpréter et à prêcher ces textes bibliques dans une perspective délibérément anti-romaine, en fonction de la lutte eschatologique de Luther avec l'Église romaine et avec d'autres « hérétiques ».

À Dresde, c'est Matthias Hoë von Hoënegg, premier prédicateur du prince électeur de Saxe, qui fut chargé de prononcer les

trois prédications préparatoires et les trois sermons du jubilé même. Hoë von Hoënegg était, tout comme son prince, un luthérien intransigeant qui abhorrait les calvinistes plus encore que les catholiques. Après la conversion de Jean Sigismond, électeur de Brandebourg et duc de Prusse, qui adopta la confession calviniste en 1613, Hoë von Hoënegg tint des propos incendiaires contre les calvinistes qu'il qualifia de « Calvino-turcs⁶ ». Dans ses sermons en tant que prédicateur officiel de l'électeur de Saxe pour le jubilé de 1617, il s'attaque au pape de manière la plus polémique⁷. Dans son dernier sermon du 2 novembre (correspondant au 20^e dimanche après Trinité⁸) sur la parabole du festin nuptial de Mt 22, il identifie explicitement les méchants qui maltraitent le messager de Dieu :

Ici on trouvera en particulier les sacramentaires, les Zwingliens et les Calvinistes. En vérité, cette vermine, mes chers amis en le Seigneur, a semé une grande zizanie et une grande confusion, elle a créé un grand tumulte lors du festin nuptial de Dieu, et elle s'est opposée délibérément et avec malveillance et entêtement⁹.

Tous les « enthousiastes et hérétiques » sont visés par les invectives de Hoë von Hoënegg : Karlstadt, Œcolampade, Zwingli, Schwenckfeld et Bucer. Ils sont tous présentés comme des ennemis intimes du Luther historique. Le seul qui manque à l'appel, c'est Calvin – probablement parce que le prédicateur de cour, dans sa fonction officielle, a été muselé sur ce point, par égard envers l'Union protestante, présidée par un Calviniste.

II. LE PASTEUR ET COMPOSITEUR MICHAEL ALTENBURG

Le jubilé a également été célébré dans d'autres territoires allemands. À Erfurt – ainsi qu'à Tröchtelbron où le pasteur et compositeur Altenburg était actif –, la durée du jubilé a été réduite à un seul jour, le 2 novembre, probablement pour ne pas trop vexer le

⁶ Ainsi dans son pamphlet *Xenium Calvino Tyrpicum pro rebellibus Bohemis*, s. lieu et s. imprimeur, 1621 ; numérisé par la bibliothèque universitaire d'Augsbourg : <<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:384-uba000551-5>> (consulté le 22/08/2017).

⁷ Particulièrement incendiaire est le sermon du 11 octobre 1617, « Die Erste Jubelfests Predigt », reproduit in : *Chur Sächsische Evangelische Jubel Frewde/ In der Churfürstlichen Sächsischen Schloß Kirchen zu Dresden/ theils vor/ theils wehrendem/ angestalten Jubelfest/ neben andern Solenniteten, auch mit Christlichen Predigten/ auff gnedigste anordnung/ gehalten. Durch Matthiam Hoe von Hoenegg*, Leipzig, Abraham Lamberg et Caspar Kloseman, 1618, p. 58-80.

⁸ « Dresdae 2. Novembr. 1617. hora octava matutina In der Churfürstlichen Sächsischen Schloß=Kirchen. », in : *Chur Sächsische Evangelische Jubel Frewde...*, p. 104.

⁹ « Hieher gehören insonderheit die Sacramentirer/ Zwinglianer/ vnd Calvinisten/ Dieses Geschmeiß/ Jhr meine Geliebte im HErrn/ hat in warheit grosse zerrüttung vnd verwirrung/ hat ein grosses Gestenck in die Hochzeit Gottes gemacht/ vnd der reinen Göttlichen Lehr sich bößlich muhtwillig vnd halßstarrig widersetzt. » Reproduit in : *Chur Sächsische Evangelische Jubel Frewde...*, p. 115.

prince territorial qui était catholique. Le conseil d'Erfurt s'adressa une semaine avant cette date au pasteur Altenburg afin de fixer les détails du jubilé¹⁰. Comme à Dresde, le sermon devait s'inspirer de la parabole du festin nuptial de Matthieu 22. En revanche, les autres textes scripturaires, notamment ceux tirés du chapitre 14 de l'Apocalypse, ne faisaient pas explicitement l'objet de la prédication. L'absence de textes apocalyptiques dans l'ordonnance d'Erfurt a fait penser à quelques chercheurs que, pour sa musique de jubilé, Altenburg ne se serait pas fondé sur l'ordonnance d'Erfurt mais sur celle de la Saxe électorale¹¹. Mais en étudiant attentivement l'ordonnance d'Erfurt, on constate que les allusions aux trois anges d'Apocalypse 14 ne sont pas absentes : Martin Luther est ainsi décrit comme l'ange « qui volait au zénith, et qui avait un Évangile éternel¹² », expression que l'on retrouve dans le deuxième *concerto* du *Gaudium Christianum* d'Altenburg.

Retraçons brièvement la vie de Michael Altenburg¹³. Né en 1584 à Alach près d'Erfurt, Altenburg fait ses études de théologie à l'université d'Erfurt. Dès 1600, avant même d'avoir obtenu son diplôme de *magister*, il enseigne à la *Reglerschule* d'Erfurt. En outre, il exerce, dès 1601, la charge de *cantor* à l'église Saint-André. Le fait qu'Altenburg ait été nommé *cantor* à l'âge de 17 ans et qu'il publie un peu plus tard, à l'âge de 24 ans, sa première anthologie de motets¹⁴, nous montre qu'il a dû bénéficier d'une formation solide en musique dont nous n'avons toutefois aucune trace. Il se marie en 1604 avec Catherine Beyer, fille d'un drapier de Buttstädt. En 1609, il est nommé pasteur à Ilversgehoven (aujourd'hui rattaché à Erfurt). Le registre paroissial d'Ilversgehoven le désigne, quelques années après son départ, comme « un musicien très appliqué¹⁵ ». L'année suivante, il poursuit son ministère à Tröchtelbron (près d'Erfurt). Il est certain que, pendant les onze ans passés en cet endroit, Altenburg a déployé une activité intense dans le domaine musical, mais aucune notice concrète ne nous est parvenue. Il a très probablement écrit sa musique pour les musiciens et ensembles locaux. Une de ses compositions a été intégrée dans une anthologie, *Angst der Hellen und Friede der Seelen*, commanditée en 1623 par

¹⁰ Le texte de la missive du conseil est reproduit dans : Ernst Salomon Cyprian, *Hilaria Evangelica, oder Theologisch-Historischer Bericht vom Andern Evangelischen Jubel=Fest*, vol. 1, Gotha, 1719, p. 825.

¹¹ Cf. Rathey, 1998, p. 111.

¹² « [...] der ist geflogen mitten durch den Himmel/ und gehabt ein ewig Evangelium », texte de l'ordonnance reproduit dans : Cyprian, *Hilaria Evangelica*, vol. 1, p. 826.

¹³ On trouve une biographie complète dans Meinecke, 1903, et plus récemment chez Theis, 1999.

¹⁴ *Das 53. Capitel des geistreichen Propheten Esaiae*, à 6 voix, Erfurt, Singe, 1608.

¹⁵ *M. Michael Altenburg Alicensis fere annos II venit Tröchtelbornum anno 1610 Musicae inprimis Studiosus*, cf. Meinecke, 1903, p. 4.

le marchand Burckhardt Großmann de Iéna, qui rassemble 16 motets sur le Psaume 116 réalisés par les grands compositeurs allemands de l'époque¹⁶. La renommée d'Altenburg en tant que musicien est corroborée par le fait que Michael Praetorius, le prédécesseur de Schütz à la tête de la chapelle électorale de Dresde, lui a confié ses fils pour leur enseigner la musique.

En 1621, Altenburg est muté au poste de pasteur de la paroisse Bonfacius à Großen-Sömmerda (au nord d'Erfurt). C'est là qu'il est frappé par les horreurs de la Guerre de Trente ans. Après avoir perdu sa femme et six de ses treize enfants, il se réfugie en 1637, désormais totalement démuné, à Erfurt où il exerce son ministère dans la paroisse Saint-André, là même où il a débuté sa carrière. Il meurt à Erfurt en 1640.

III. LE *GAUDIUM CHRISTIANUM* D'ALTENBURG

Bien qu'inconnus du grand public, les *concerti* du *Gaudium Christianum* ne sont pas passés inaperçus dans la recherche musicologique. Ludwig Meinecke, dans son étude biographique sur le compositeur Altenburg parue en 1903, a publié la première analyse du *Gaudium Christianum*¹⁷. Mais c'est surtout Markus Rathey qui a consacré, en 1998, un article exhaustif au contexte historique et théologique de l'œuvre, sans pourtant évoquer les questions esthétiques et stylistiques¹⁸.

Initialement, Michael Altenburg souhaitait faire imprimer sa composition, qui est dédiée au prince électeur de Saxe, Jean-Georges I^{er}, à Erfurt, probablement chez Martin Wittel, mais, pour des raisons inconnues, la partition parut dans l'officine de Johann Weidener à Iéna, en 1618, un an après les célébrations¹⁹.

La plupart des exemplaires de cette seule impression sont perdus. En 1980, la notice sur Altenburg dans la première édition du *New Grove Dictionary* signalait même que l'œuvre était complètement perdue²⁰, alors que Markus Rathey affirmait, en 1998, avoir découvert dans les archives municipales de Mühlhausen en Thuringe un ensemble de parties permettant de reconstituer l'œuvre presque

¹⁶ Il s'agit des musiciens suivants : Michael Altenburg, Christoph Demantius, Nicolaus Erich, Andreas Finold, Melchior Franck, Abraham Gensreiff, Johannes Groh, Johann Krause, Christian Michael, Daniel Michael, Rogier Michael, Tobias Michael, Michael Praetorius, Johann Hermann Schein, Heinrich Schütz et Caspar Trost.

¹⁷ Meinecke, 1903.

¹⁸ Rathey, 1998, p. 109.

¹⁹ Pour les détails, cf. Rathey, 1998, p. 112-113.

²⁰ Bergunder, 1980 ; dans l'article de la seconde édition (2001), le même auteur connaît l'exemplaire de Cracovie, mais non celui de Mühlhausen.

intégralement²¹. Ludwig Meinecke, quant à lui, s'était appuyé, pour son étude de 1903, sur un exemplaire complet, conservé alors à la bibliothèque royale de Berlin, et qui a été déclaré perdu après la Seconde Guerre mondiale. Le musicien et musicologue Arno Paduch l'a toutefois retrouvé, dans les années 1990, lors de la préparation d'un concert, dans la bibliothèque Jagiellonska de Cracovie. Cet exemplaire complet a permis la reconstruction de la partition qui est à la base de l'enregistrement réalisé, en 2012, par le Kammerchor Bad Homburg et le Johann Rosenmüller Ensemble²².

Le *Gaudium Christianum* de Michael Altenburg est la seule contribution musicale conçue pour le jubilé de 1617 qui soit explicitement polémique. Alors qu'à Dresde, la polémique interconfessionnelle était présente dans les prédications prononcées pour l'occasion, les musiques de Schütz que l'on a alors interprétées (Ps 81, 98, 100, 115, 117 et 136) étaient exemptes de polémique. À Tröchtelbron par contre, c'est la « lutte eschatologique » qu'Altenburg met en avant – tout comme le faisait le prédicateur de la cour électorale, Hoë von Hoënegg –, en faisant valoir que Luther, à l'image de l'archange Michel²³, s'était débattu avec l'Église romaine et avec d'autres ennemis diaboliques.

L'œuvre d'Altenburg est divisée en six parties. La première, intitulée « Das Lutherische Jubelgeschrey » (Les cris de joie luthériens), est à cinq voix, pour la plupart avec déclamation homorythmique. C'est la pièce la plus conventionnelle, comme si le compositeur voulait, aux niveaux textuel et musical, renvoyer au siècle précédent, celui-là même de la Réforme protestante. Elle est composée de six strophes de quatre lignes, ayant chacune deux paires de vers rimés (respectivement octosyllabique et quadrisyllabique). Ce type de métrique rappelle les cantiques populaires du début de la Réforme. En fait, le texte du *Gaudium Christianum* – qui pourrait être de la plume d'Altenburg lui-même – fait des allusions au *Kirchenlied* du XVI^e siècle, soit par des citations directes soit par le langage :

- « jubiliert und singt » (strophe 1.3) : cf. *Puer natus in Bethlehem* ;
- « Wir singen all/ Dir nach mit Schall » (strophe 2.3-4) ;
- « Ohn einig Wehr » (strophe 4.3) : cf. *Ein feste Burg ist unser Gott* de M. Luther ;

²¹ Il ne manque qu'une partie du déchant. Les partitions se trouvent dans les archives municipales de Mühlhausen sous la cote : 10/E 6, Nr. 32.

²² CD *Festmusik zur Reformationsfeier 1617*, Christophorus, 2012 (CHR 77363).

²³ L'Église luthérienne commémore l'archange Michel le 29 septembre, d'où l'existence de nombreuses musiques luthériennes avant et après Altenburg sur les versets en question (Dn 7 ; Ap 8) (voir, par exemple, Christoph Demantius, Heinrich Schütz, Melchior Franck).

- « Herr Gott halt uns bei diesem Wort » (strophe 5.1) : cf. *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* de M. Luther ;
- « Wir wolln dir dancken » (strophe 5.3).

Le refrain de deux lignes indique la raison de « la joie luthérienne » :

Sie ist gefallen, Babylon ! Lob sei Gott in des Himmelsthron.	Elle est tombée, Babylone ! Louez Dieu sur son trône céleste.
--	--

En citant un verset de l'Apocalypse (14,8), Altenburg reprend une polémique qui remonte à l'époque de la Réforme du XVI^e siècle : l'identification de la Rome pontificale avec Babylone. Lucas Cranach l'Ancien, dans le *Septembertestament* de 1522²⁴, avait déjà représenté la prostituée de Babylone portant la tiare pontificale. Mais Altenburg, dans son *Gaudium Christianum*, va encore plus loin, en incluant également les autres ennemis des luthériens (strophe 3.1-2) :

Laß zürnen der Papisten Gott, laß spotten der Calvinisch Rott	Mets en colère le dieu des papistes, moque-toi de la horde des calvinistes.
--	--

Le deuxième mouvement de la composition se présente sous la forme d'un impressionnant *concerto* italien. Aux trois chœurs, chacun à quatre voix, s'ajoutent quatre trompettes²⁵. Le texte biblique, provenant d'Apocalypse 14,6-8, est chanté en prose : le premier ange vole au zénith et apporte l'évangile éternel ; un second ange annonce la chute de la prostituée de Babylone.

Altenburg ajoute au texte biblique, qu'il restitue à l'identique, une sorte de paratexte. On trouvera, placées au-dessous de la partie de la première trompette, les paroles qui proviennent d'un chant moqueur du XVI^e siècle : *Der Babst hat sich zu tode gefallen* (Le pape est tombé raide mort). Ce chant apparaît pour la première fois dans un imprimé paru vers 1535 chez Wolfgang Meyerpeck à Zwickau²⁶. Il est très probable qu'Altenburg en a eu connaissance par le biais de la pièce de théâtre *Tetzelocramia*, due à Heinrich Kielmann, de Stettin. Cette pièce, imprimée l'année du jubilé 1617, dénonce le commerce des indulgences et ridiculise un de ses protagonistes les plus actifs, Jean Tetzel²⁷.

²⁴ *Das neue Testament Deutsch*, Wittenberg, Melchior Lotter, 1522.

²⁵ Dans la partition, seule la partie de la première trompette est notée, les autres devaient improviser selon des règles préétablies, une coutume bien connue dans la Thuringe des XVI^e et XVII^e siècles.

²⁶ Reproduit dans : Wackernagel, 1864-1877, t. III, n° 932.

²⁷ *TETZELOCRAMIA. Das ist Eine Lustige Comoedie von Johan Tetzels Ablass Kram*, Alten Stettin, Johann Duber, 1617 ; l'exemplaire de la Staatliche Bibliothek de Ratisbonne est numérisé : <<http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb11103669-9>> (consulté le 10/09/2017).

Altenburg reprend, dans son *Gaudium Christianum*, trois strophes de ce chant (strophes 7-9) :

Der Papst, der hat den Schlüssel verloren, was will er nun beginnen, das tut ihm aus dermaßen Zorn daß ern nicht wieder kann finden.	Le pape a perdu la clé, que veut-il faire maintenant ? Il en est si furieux, parce qu'il ne peut la retrouver.
Ein frommer Mann im Sachsenland, der hat den Schlüssel funden. Martinus Luther ist er genannt, der ist uns Gott willkommen.	Un homme pieux de la Saxe, c'est lui qui a retrouvé la clé. Il se nomme Martin Luther, il nous est bienvenu au nom de Dieu.
Der schleust uns wieder auf die Tür wol zu dem ewgen Leben und bringt uns Christ herfür, der tut die Sünd vergeben.	Il nous ouvre à nouveau la porte qui mène à la vie éternelle, et il fait apparaître le Christ, celui qui remet les péchés ²⁸ .

Comme le texte accompagne la partie de la trompette, on ne peut savoir si ces paroles sont intelligibles ou non à l'audition. Les choristes les chantent-ils avec la musique de la première trompette ou s'agit-il d'un commentaire caché ? Cette dernière hypothèse est tout à fait envisageable en fonction du contexte politico-religieux tendu de l'automne 1617.

La musique qui accompagne ce paratexte polémique (audible ou non) est fondée sur un seul accord en ut majeur, ce qui s'explique pour une part par les limites techniques des trompettes d'alors. Cela étant, cet unique accord massif, tel un rocher dans la mer agitée, produit un effet sonore impressionnant. Par cette monumentalité, Altenburg se révèle un compositeur tout à fait moderne au sein de son époque. La polychoralité, utilisant des ensembles instrumentaux avec des effectifs divers, venait d'être introduite à la cour électorale de Saxe par des musiciens tels Michael Praetorius et Heinrich Schütz. Altenburg présente cette musique nouvelle, dans son *Gaudium Christianum*, comme une musique angélique « pour toute nation, tribu, langue et peuple » (Ap 14,6). C'est cette musique qui proclame « l'Évangile éternel » et qui annonce la chute de la prostituée, à savoir de Babylone et de Rome.

Le troisième mouvement est le plus ample de la composition. Il s'agit de la mise en musique du choral *Ein feste Burg ist unser Gott* (C'est un rempart que notre Dieu) de Martin Luther²⁹. La version monumentale d'Altenburg – trois chœurs à quatre voix, accompagnés de trois trompettes – est sans doute une étape importante en direction

²⁸ Traduction française de B. Föllmi.

²⁹ Ce célèbre choral et sa réception à travers les siècles ont été l'objet de plusieurs études, notamment par Michael Fischer : Fischer, 2010 ; Fischer, 2013 ; Fischer, 2014.

d'une lecture guerrière du choral. Malgré la monumentalité qui domine ce mouvement, Altenburg n'a pas oublié la vocation initiale du choral : le chant d'assemblée. Les troisième et quatrième strophes sont chantées en facture simple, note contre note, ce qui fait penser que les fidèles pourraient avoir participé au chant en question lors de l'audition de 1617.

Le quatrième mouvement rapporte la lutte de l'archange Michel et du dragon selon Apocalypse 12. La victoire eschatologique sur Satan, ici interprétée comme la victoire de Luther et de son Église sur les « hérétiques » (catholiques et calvinistes), se présente de nouveau sous forme de *concerto* monumental. La répétition obstinée, par moment syncopée, de la même note au début et la longue présence de l'accord en ut créent un effet particulièrement impressionnant. Plusieurs compositeurs imiteront Altenburg plus tard dans leurs mises en musique du même texte : Andreas Hammerschmidt en 1656 et, par l'intermédiaire de ce dernier, Johann Christoph Bach après 1665³⁰.

L'*Amen* final avec doxologie est composé de deux mouvements simples mais efficaces : d'abord un enchaînement harmonique des plus surprenant (15 mesures) puis un arrangement mélodique à douze voix. Le style de cette pièce finale confirme la vocation liturgique du *Gaudium Christianum*.

IV. LE NOUVEAU STYLE ITALIEN ET L'IDENTITÉ LUTHÉRIENNE

L'introduction du nouveau style de musique sacrée, en provenance de l'Italie (notamment de Venise), dans les cours princières et dans les villes de Saxe et de Thuringe coïncide avec les festivités organisées pour le premier jubilé de la Réforme protestante. Nous défendons ici l'hypothèse qu'il ne s'y agit pas d'un hasard mais qu'il existe un lien intrinsèque entre les deux événements. Heinrich Schütz venait alors de revenir de Venise où il s'était familiarisé avec les nouveautés stylistiques italiennes. Sa prise de fonction officielle à la cour de Dresde venait d'avoir lieu lors des festivités du jubilé à la fin du mois d'octobre 1617. Tout comme son homologue à la cour électorale, Michael Praetorius, maître de chapelle attitré (« von Haus aus »), Schütz propose de célébrer sur le plan sonore l'événement de la Réformation avec les moyens du *concerto* italien : plusieurs chœurs et ensembles vocaux de taille différente, placés à plusieurs endroits de la salle, afin de créer un effet de spatialité. L'exemple le plus saisissant est sans doute la façon dont

³⁰ Cf. Meinecke, 1903, p. 43-44.

il met en musique le Psaume 136. Le *Gaudium Christianum* de Michael Altenburg se sert des mêmes techniques – et pour le même événement, le jubilé de la Réforme. Deux ans plus tard, en 1619, les *Psaumes de David* de Schütz seront imprimés ainsi que la *Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrica* de Praetorius. Dans cette dernière œuvre, une anthologie de *concerti* polychoraux et monumentaux, les chorals de la tradition luthérienne sont mis en musique dans le nouveau style italien, reconfigurant ainsi l'identité musicale du luthéranisme du XVI^e siècle avec les moyens modernes du baroque naissant.

Toutes ces musiques ont été écrites et publiées au moment même où une prise de conscience de l'identité confessionnelle était devenue nécessaire. C'est dans la composition d'Altenburg, avec sa polémique confessionnelle, que cet aspect est le plus tangible. La musique monumentale ne dénonce pas seulement les « hérésies » des autres ; elle fustige également les pratiques musicales (liturgiques), jugées pauvres et dépouillées, des autres confessions protestantes, notamment celles des calvinistes.

Cette prise de conscience identitaire renoue avec la tradition luthérienne du siècle précédent. Comme nous le savons, Luther a donné la première place à la musique, juste après la théologie³¹. La musique, par son aspect sonore, est liée à la proclamation de l'Évangile : « Ainsi Dieu a aussi prêché l'Évangile par la musique³² », comme le dit Luther dans un discours de table. L'annonce de l'Évangile passe par la voix et, par conséquent, par le son. Pour Luther, la musique est d'un côté un événement sonore (relevant ainsi du monde artistique) et elle est aussi la *musica* dans le cadre du savoir universel des Sept arts libéraux et, par cela, la base ontologique de la création (relevant de la science). La musique est donc omniprésente, non seulement en tant qu'événement sonore, mais partout dans la création divine où elle représente, de par les mesures et les proportions, l'*harmonia*.

Les contemporains de Luther, et plus encore les générations suivantes de théologiens et de musiciens, ont ramené cette théologie de la musique, que l'on peut considérer comme exceptionnelle et exubérante, à sa juste mesure. Bien que l'estime qu'avait portée Luther à l'égard de la musique ait toujours été valorisée dans la tradition luthérienne – la « louange de la musique » est un leitmotiv du luthéranisme –, le lien théologique entre évangile et musique, tel que l'a conçu Luther, n'a pas vraiment fait l'objet d'une réception.

³¹ *Primum locum do Musicae post Theologiam*, WA 30, II, 696.

³² *Sic praedicavit Deus evangelium etiam per musicam*, WA TR 2,1258.

Pourtant, un siècle après le début de la Réforme, les luthériens se sont de nouveau souvenus de ce point important de leur identité confessionnelle qu'est le lien entre théologie et musique. Lors du jubilé de 1617, les musiciens luthériens ont repris la métaphore du son (« Schall » en allemand) : la vraie doctrine luthérienne résonne comme la trompette du jugement dernier qui proclame le véritable roi, comme les trompettes devant Jéricho qui font tomber les murailles de l'ennemi, comme la trompette de l'Apocalypse qui annonce la chute de la prostituée de Babylone.

De fait, on trouve partout dans le livret du *Gaudium Christianum* d'Altenburg des métaphores relevant du champ sémantique du son :

Jubelgeschrei, jubilieren	Cris de joie, jubilations
Wir singen all, dir nach mit Schall.	Nous te chantons tous avec clameur.
Halt uns bei diesem Wort, und pflanz es immer weiter fort.	Maintiens-nous auprès de cette Parole, et continue de la propager.
[Der Engel] sprach mit großer Stimme.	[L'ange] parla d'une voix forte.
Und ich hörte eine große Stimme.	Et j'entendis une voix forte.

Altenburg avait donc aussi une raison musicale de choisir les deux textes de l'Apocalypse (chap. 12 et 14). Dans ces passages, l'ange (identifié évidemment avec Luther) vole au zénith pour annoncer à haute voix « l'Évangile éternel » et la chute de la prostituée de Babylone. Cette musique occupe, investit et remplit l'espace – c'est la finalité de la nouvelle musique luthérienne que Schütz, Praetorius et Altenburg font entendre pour la première fois en Allemagne à l'occasion du jubilé de 1617. Cette musique repousse, par sa masse sonore, l'assaut de l'Église romaine et elle disperse les pratiques tenues pour misérables des calvinistes.

La Guerre de Trente ans, qui commencera au lendemain du jubilé, mettra un terme à cette « course aux armements » musicale. Non seulement parce que, dans une Allemagne dévastée par le conflit meurtrier, les moyens financiers feront défaut pour permettre de continuer de jouer telles œuvres monumentales, mais aussi parce que les horreurs de la guerre requerront d'autres expressions dévotionnelles, par exemple les petits concerts spirituels que Schütz publiera dès 1636.

BIBLIOGRAPHIE

Abréviations :

WA : *Martin Luthers Werke*, éd. dite Weimarer Ausgabe, Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger, 1883 sq.

WA TR : *Martin Luthers Werke*, éd. dite Weimarer Ausgabe, *Tischreden*, Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger, 1912-1922.

Études :

Angerstein, 1917 : Wilhelm Petrus Angerstein, *Die Reformationsjubiläumjahre 1617, 1717 und 1817. Eine Studie für das Reformationsjubiläum 1917*, Lodz, édition privée, 1917.

Bergunder, 1980 : Karl-Ernst Bergunder, « Altenburg, Michael », in : *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sous la direction de Stanley Sadie, New York, MacMillan, 1980, p. 294-295.

Ehmann, 1979 : Heinrich Schütz, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, vol. 24 (Psalm David, Teil 2), éd. Wilhelm Ehmann, Kassel, Bärenreiter, 1979.

Fischer, 2010 : Michael Fischer, « Vom Reformationslied zum nationalprotestantischen Symbol : Der Choral 'Ein feste Burg ist unser Gott' in musikalischen Bearbeitungen des 19. Jahrhunderts », in : Beat Föllmi, Mathieu Schneider et Nils Grosch (éd.), *Music and the Construction of National Identities in the 19th Century*, Baden-Baden, Valentin Koerner, 2010 (Collection d'études musicologiques, 98), p. 225-249.

Fischer, 2013 : Michael Fischer, « Zur lyrischen Rezeption des Lutherliedes 'Ein feste Burg ist unser Gott' im Ersten Weltkrieg », in : N. Detering, M. Fischer et A.-M. Gerdes (éd.), *Populäre Kriesslyrik im Ersten Weltkrieg*, Münster, Waxmann, 2013 (Populäre Kultur und Musik, 7), p. 67-95.

Fischer, 2014 : Michael Fischer, *Religion, Nation, Krieg. Der Lutherchoral 'Ein feste Burg ist unser Gott' zwischen Befreiungskriegen und Erstem Weltkrieg*, Münster – New York, Waxmann, 2014 (Populäre Kultur und Musik, 11).

Hoyer, 1994 : Siegfried Hoyer, « Reformationsjubiläen im 17. und 18. Jahrhundert », in : Katrin Keller (éd.), *Feste und Feiern. Zum Wandel städtischer Festkultur in Leipzig*, Leipzig, Edition Leipzig, 1994, p. 36-48.

Mahrenholz, 1931 : Christhard Mahrenholz, « Heinrich Schütz und das erste Reformationsjubiläum 1617 », *Musik und Kirche* 3, 1931, p. 149-159.

Meinecke, 1903 : Ludwig Meinecke, *Michael Altenburg (1584-1640). Ein Beitrag zur Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1903.

Rathey, 1998 : Markus Rathey, « Gaudium christianum : Michael Altenburg und das Reformationsjubiläum 1617 », *Schütz-Jahrbuch* 20, 1998, p. 107-122.

Scheitler, 2016 : Irmgard Scheitler, « Lutherus redivivus. Das Reformationsjubiläum 1617. Mit einem Ausblick auf das Jubiläum 1717 », *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 55, 2016, p. 174 – 215.

Schönstädt, 1978 : Hans-Jürgen Schönstädt, *Antichrist, Weltgeschehen und Gottes Werkzeug. Römische Kirche, Reformation und Luther im Spiegel des Reformationsjubiläums 1617*, Mayence – Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1978 (Veröffentlichungen des Instituts für europäische Geschichte, 88).

Theis, 1999 : Claudia Theis, « Altenburg, Michael », in : *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2^e édition augmentée, vol. 1 (Personenteil), Kassel – Stuttgart, Bärenreiter et Metzler, 1999, col. 546-548.

Vogelsänger, 1987 : Siegfried Vogelsänger, « Michael Praetorius, Festmusiken zu zwei Ereignissen des Jahres 1617 : zum Kaiserbesuch in Dresden und zur Jahrhundertfeier der Reformation », *Die Musikforschung* 40, 1987, p. 97-109.

Wackernagel, 1864-1877 : Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts*, Leipzig, Teubner, 1864-1877.