

Hypotheses d'analyse en hymnologie : le cantique "Nun frewt euch lieben Christen gmein" de Martin Luther (1523)

**Prof. James LYON
Les Moriers - France**

Introduction

L'hymnologie - en tant que discipline à caractère scientifique - prend en considération les sources des textes et des mélodies. Elle étudie le contexte historique, les éditions d'origine sous toutes leurs formes, la diffusion et la pratique du répertoire, le contexte religieux, ecclésial et liturgique, les transformations éventuelles du texte et de la mélodie jusqu'à leur réception actuelle.

En 1961, Konrad Ameln (1899-1994), publiait une remarquable contribution dans le sixième tome du *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* intitulée *Der gegenwärtige Stand und die vordringlichen Aufgaben der hymnologischen Forschung* (« La situation actuelle et les missions prioritaires de la recherche hymnologique ») dans laquelle il exposait ce qu'il appelait une « systématique et une méthode à développer pour l'hymnologie ». Une telle approche apparaît comme excellente dans la mesure où elle introduit à la réunion des principales composantes de la discipline nécessaire à l'analyse d'un cantique quelle que soit d'ailleurs son époque.

Konrad Ameln propose un parcours remarquablement cohérent en huit étapes. Il commence par la dimension théologique (« *Theologie des Kirchenliedes* »), le fondement sur lequel s'appuie non seulement le poète mais aussi le mélodiste. Le second point est consacré aux sources et à l'histoire (« *Ursprung und Geschichte des Kirchenliedes* »). Dans le troisième point (« *Inhalt und Gehalt des Kirchenliedes* »), il prend en compte, à partir de la dimension théologique, le contenu proprement liturgique. Au quatrième point, il s'occupe de la forme et du style du texte et de la mélodie (« *Form und Stil des Kirchenliedes* »). Puis, Konrad Ameln aborde, au cinquième point, les bases théoriques inhérentes à la morphologie de la mélodie (« *Theoretische Grundlagen der Kirchenliedweisen* »). Le sixième point évoque la pratique du chant d'assemblée sous ses différentes formes (« *Praxis des Kirchengesanges* »). Pour l'avant-dernier point, il propose la connaissance biographique et bibliographique des auteurs de textes et de mélodies (« *Leben und Werk der Dichter und Melodieschöpfer* »). Enfin, le huitième et dernier point porte sur l'histoire de l'hymnologie, la vie et l'œuvre des hymnologues les plus représentatifs. Il s'agit donc de son historiographie (« *Geschichte der Hymnologie. Leben und Werk bedeutender Hymnologen und Theoretiker* »).

Le schéma méthodique de Konrad Ameln sert non seulement à la recherche hymnologique en tant que telle mais, aussi, donne toute son orientation et son sens à une démarche analytique.

Pour notre part, nous nous inspirerons de la réflexion de Konrad Ameln tout en l'aménageant. Par conséquent, notre hypothèse tend à établir un tissu de relations analogiques entre une réflexion théologique et l'élaboration commune d'un texte et d'une mélodie. C'est une hypothèse dans la mesure où chaque élément sera étudié simultanément dans son lien aux autres et non disséqué séparément. Hypothèse également dans le sens où nous voulons développer une herméneutique de la mélodie comme miroir de l'exégèse théologique et poétique. Il nous semble effectivement fort insuffisant d'approcher la mélodie dans sa seule dimension formelle, stylistique voire esthétique. Car elle revêt plus que cela ainsi que le moine bénédictin Hrabanus Maurus (ca 780-856) l'a précisé, « le chant [c.à.d. la mélodie] est un moyen de faire arriver les fidèles à la contrition, à la *compunctio cordis* ; les paroles ne les toucheraient pas suffisamment : la musique est un moyen de les amener à un état d'esprit vraiment religieux ».

Nous proposerons donc une analyse historique qui s'articule de la sorte. Le choix s'est porté sur un cantique particulièrement emblématique et significatif, le *Rechtfertigungslied*

(cantique de la justification) - Nun frewt euch lieben Christen gmein (« Maintenant, chrétiens bien-aimés, réjouissez-vous les uns avec les autres ») - composé en 1523 par Martin Luther.

Genese du cantique

L'année 1523 est, en effet, décisive dans la vie de Martin Luther. Depuis son retour de la Wartburg, le 1er mars 1522, il est confronté à de nombreux soucis. A Wittenberg, il doit d'abord canaliser les excès de ses troupes radicalisées par les menées d'Andreas Bodenstein, dit Carlstadt (ca 1480-1541). Dans le même temps, le Réformateur réfléchit à la nouvelle organisation du culte quotidien et dominical, à leurs formes liturgiques et hymnologiques. Ce faisant, il est en concurrence avec son adversaire Thomas Müntzer (ca 1489-1525).

Entre juillet et août 1523, le Réformateur compose le texte et la mélodie d'un premier cantique qui commémore et décrit le martyre de deux jeunes moines augustins d'Anvers (Antwerpen) - Heinrich Voes et Johannes van den Esschen. Il s'agit du reformatorisches Märtyrlied (cantique réformateur des martyrs), Eyn neues lied wyr heben an (« Nous entonnons un cantique nouveau »). Peu après, en août ou en septembre, il crée - sur le ton particulièrement déterminé d'une ballade spirituelle - le texte et la mélodie des dix strophes du Rechtfertigungslied (cantique de la justification), Nun frewt euch lieben Christen gmein (« Maintenant, chrétiens bien-aimés, réjouissez-vous les uns avec les autres »).

Le thème de la réjouissance pascale a souvent été l'objet de nombreux Lieder, notamment du XIVe au XVIe siècles. Par exemple, l'incipit Ervreuwe dich, lieve krystengemeyn (« Réjouis-toi, chère communauté chrétienne »), extrait du Liederbuch (ca 1500 ?) d'Anna von Köln (ca 1480-1530). Le Réformateur était doté non seulement d'une forte personnalité mais aussi d'une vaste imagination. En tant que créateur d'un répertoire qui témoigne de sa fidélité au patrimoine, il est permis d'avancer l'hypothèse que le texte luthérien pourrait être le contrafactum [adaptation musicale] d'un cantique de procession pour le Temps de Pâques (Osterprozessionslied). Ou, tout simplement, admettre que le Réformateur se situe naturellement dans une tradition pascale tout en lui imprimant sa propre dynamique.

Bien que composés et pratiqués à Wittenberg, les premiers Kirchenlieder sont publiés, plus spécialement, à Nürnberg, Augsburg et Erfurt. L'invention de l'imprimerie, de type mobile, pour la musique, venait d'être mise au point, vers 1520. Luther et ses partisans se sont donc employés à propager l'annonce renouvelée de « l'Heureuse Nouvelle » pour le peuple afin qu'il puisse chanter pendant le culte public (Gottesdienst). En réalité, les premiers cantiques ont été entonnés, à l'extérieur, sur les places publiques et diffusés sous forme de feuille volante : Liedblatt, Einblattdruck ou Flugblatt.

Le texte de Luther - Nun frewt euch lieben Christen gmein - est édité isolément, une première fois, en 1523. Cette impression - perdue - a servi de modèle pour les éditions ultérieures. Nous connaissons, par contre, la publication d'une autre feuille volante probablement réalisée à Augsburg, en 1524, chez Ph. Ulhart. La parution, en forme de cahier, désignée généralement sous le nom d'Acht-Lieder-Buch - conçue, au tournant des années 1523/24, à Nürnberg, par l'éditeur, libraire et imprimeur Jobst Gutknecht (ca 1480-1542) - s'est faite en trois étapes lesquelles sont peut-être des variantes d'une édition principale ? Nous connaissons la troisième version imprimée au début de l'été 1524. Il s'agit, en réalité, d'une compilation de huit textes de cantiques auxquels on a associé quatre mélodies ce, précisément, à partir des Flugblätter, tracts propagés à l'instar des Flugschriften, pamphlets, ou encore les images et autres gravures satiriques de Lucas Cranach l'Ancien (1472-1553) « ou le pape est représenté sur un trône de l'enfer ». Ces derniers ont non seulement contribué à « répandre les idées nouvelles » - destinées, le plus souvent, à « l'homme du commun » (« der gemeine Mann ») - mais aussi à renforcer le processus d'édification du peuple à propos du salut et de la foi.

Fondement théologique

Nun frewt euch lieben Christen gmein contient l'essentiel de l'enseignement « évangélique » (protestant) sur la foi. Pourtant, le Réformateur s'est suffisamment dégagé

de tout modèle antérieur direct tout en restant fidèle à une tradition bien ancrée. Le propos annonce vigoureusement - par la qualité relationnelle entre le texte et sa mélodie - le « décret de Dieu » sur la Rédemption. Il se fonde sur le trinôme « Pâques - Vie - Joie » (« Ostern », « Leben », « Freude »). Luther harangue sa « communauté » (« Christen gmein ») et lui « crie » la Bonne Nouvelle ce, afin de ranimer des esprits éteints par les superstitions romaines. Ces dernières ont empêché la transmission et la compréhension de l'Évangile donc de « la foi qui vient de l'écoute » selon Rm 10. 17. Cependant, l'événement est proclamé parce que tous les signes précurseurs se sont manifestés. L'histoire de l'homme peut désormais être racontée. Il est vrai que le texte est délibérément fixé par écrit mais il vivra surtout, dans un premier temps, par sa propagation orale à l'instar de l'Évangile qui est, originellement, « proclamation orale ». Plus essentiellement, Luther se réfère à une très antique tradition kérygmatique dont le représentant le plus emblématique a été l'apôtre Paul (5/15-62/67). Le thème de la justification par la foi seule est relié à la theologia crucis (« théologie de la Croix ») qui s'opposait aux œuvres de la Loi.

L'usage de Nun frewt euch lieben Christen gmein doit donc être compris non seulement quant à sa pratique régulière mais aussi tel qu'il est fixé au regard de la doctrine. De la sorte, ce cantique sur la justification par la « foi » seule - Rechtfertigungslied - constitue, d'abord, une façon de comprendre, de saisir l'« indicible » (« unaussprechliche ») grâce divine et la juste « foi » ainsi que le précise l'intitulé de l'Acht-Lieder-Buch de Jobst Gutknecht : « Ein christenlichs Lied Doctoris Martini Luthers, die unaussprechliche Gnaden Gottes und des rechten Glaubens begreifend » (« Un cantique chrétien du Docteur Martin Luther, conçu comme une indicible grâce de Dieu et d'une foi juste »). À Erfurt - dans la version l'Enchiridion imprimée par Johannes Loersfelt († 1528) - il est question d'un « charmant chant protestant » entonné sur une mélodie médiévale (« Ein hübsch evangelisch Gesang in Melodei ») associée originellement à l'incipit Freut euch, ihr Frauen und ihr Mann, daß Christ ist auferstanden?, so man aufs Osterfest zu singen (« Réjouissez-vous, vous femmes et vous, hommes, de ce que Christ est ressuscité ; ainsi chantons la fête de Pâques »).

D'autres éditions - telle « Eyn gesang Buchleyn » de Zwickau, édité, en 1525, sous le contrôle du pasteur Nikolaus Hausmann (1478-1538) - indiquent que Nun frewt euch lieben Christen gmein doit être chanté « avant la prédication » (« Folget eyn hübsch Evangelisch lied welchs mann singt für der Predig » - « Suit un charmant cantique protestant, que l'on chante avant la prédication »). Pour sa part, toujours en 1525, le Niederdeutsches Gesangbuch (« Livre de cantiques en bas-allemand ») - édité, à Rostock, par le prédicateur de la ville Joachim Slüter (1484-1532) - propose qu'on l'entonne « avant ou après la prédication » (« synget vor edder na der predekye »). Puis, en 1528 - encore à Zwickau - et en 1531 - à Wittenberg - on présentait ce texte comme un cantique qui embrasse « toute la vie chrétienne » : « Ein lied von dem ganzen Chistlichen leben. »

Dans le recueil communautaire - déjà cité - et imprimé, à partir de 1529, dans l'officine de Joseph Klug, le texte de Luther sera accompagné par une nouvelle mélodie (« C ») - selon la classification de Markus Jenny. Il se situe immédiatement après le Credolied, Wir gleuben all an einen Gott (« Nous croyons tous en un seul Dieu » - 1524). Le titre insiste sur l'heureux cheminement de l'homme de « foi » : « Ein fein geistlich lied, wie der sunder zur gnade kompt. Martinus Luther » (« Un bon cantique, montrant comment le pécheur parvient à la grâce. Martin Luther »).

Plusieurs grands textes, traités et prédications du Réformateur sont à placer dans la perspective analytique retenue ici. Par exemple, le Sermon, Von den guten Werken (« Des bonnes œuvres » - juin 1520) - la Vorrede auf die Epistel Sankt Paulus (« Préface à l'Épître aux Romains - septembre 1522 ») - et, surtout, le Traité Von der Freiheit eines Christenmenschen (« De la liberté du chrétien » - novembre 1520) qui « occupe une place centrale dans l'œuvre de Luther ».

Le texte

Luther a choisi - pour son cantique destiné au peuple - une construction métrique

ancienne a partir de la forme dite « BAR », une terminologie allemande également empruntée par la musicologie mais dont l'origine demeure « obscure ». Les Minnesänger (poètes lyriques courtois) et les Meistersinger (Maîtres chanteurs) l'ont employée. Cette morphologie poétique et musicale se formule par le schéma AAB. Plus exactement, chaque strophe est composée de deux parties : l'Aufgesang (AA) - lui-même formé identiquement par deux Stollen (vocabulaire relatif à la construction) - et l'Abgesang (B). Ces deux membres « différent par la forme et le contenu ». En outre, il est étonnant que la Barform soit présente « tout au long de l'histoire musicale européenne dans des cercles culturels très variés : dans la poésie chorale des Grecs anciens, dans la poésie lyrique des troubadours, dans le chant d'église protestant... » .

La strophe est formée de sept vers - A8 B7 A'8 B'7 c8 d8 e7 - eux-mêmes divisés en quatre pieds iambiques (?-) au caractère populaire, « propres à l'action », et qui adoptent le « rythme du langage usuel » . Pour l'Aufgesang, les rimes vont alternativement par paire alors que l'Abgesang est constitué de trois vers dont une paire de rimes suivies d'un vers impair dit « orphelin » .

Dans son œuvre hymnologique, Luther réalise une synthèse des répertoires religieux et séculier qu'il connaît fort bien, eu égard à son importante culture poétique et musicale. Le chant d'Église, l'art courtois, le Volkslied alimentent son imagination. Dans tous les cas, il pense simultanément au texte et à la mélodie réunis non seulement sur le plan de l'organisation métrique mais aussi pour ce qui concerne le sens et le sentiment.

Autrement dit, il conçoit le mot pour être chanté. La langue est envisagée dans son aptitude à intégrer la mélodie . En l'occurrence, elle est simple et intelligible. Les dix strophes du cantique de Martin Luther s'articulent à la façon d'une action dramatique au cours de laquelle l'auteur raconte et met en scène l'histoire du « salut » (« hayl »). Le plan se découpe en trois grandes étapes distinctes marquant l'itinéraire. La première étape - tel l'exorde - se concentre sur la première strophe, annonciatrice de l'Évangile ; la deuxième étape concerne les strophes 2 et 3 consacrées au « péché » (« sündt ») ; la troisième étape intègre les sept autres strophes qui décrivent le cheminement de l'homme vers sa Rédemption. Cette étape ultime se divise, elle-même, en trois sections : les strophes 4 à 6, la septième strophe puis les trois dernières, 8 à 10. Les principaux « personnages » - incorporés dans ce récit en forme de ballade - sont présentés « chronologiquement » : les « chrétiens les uns avec les autres » (« Christen gmein » - Ä strophe 1) - le « je » (« Ich » - Ä strophes 2 et 3) du pécheur - « Dieu » (« Got » - Ä strophes 4 et 5) - le « Fils » (« son » - Ä strophes 6 à 10). Un autre « personnage » reste en coulisses. La vision du « Diable » (« Teuffel ») était, en effet, bien connue de Luther ; elle impregne et empoisonne l'ambiance de la narration, particulièrement pour les deuxième et troisième strophes. Le cantique s'adresse, premièrement, à l'homme passif. Celui-ci écoute, d'abord, en « communauté » - « Wir » (« nous ») - puis, individuellement - « Ich » (« je ») - ce que le prédicateur, puis le « Fils » ont à lui annoncer et « enseigner » (« leren »). Durant cette « chronique théologique », le Réformateur se présente, à la fois, comme le prédicateur qui harangue sa « communauté » et comme le pécheur qui aspire à obtenir sa propre grâce.

I - La première strophe - partie homogène en elle-même - est un prélude ou le prédicateur, qui est aussi un Lehrer (maître ou docteur), stimule l'assemblée réunie, la nouvelle Église appelée à la réforme de son esprit et de ses usages. Il proclame la justification par la « foi » seule - telle que la conçoit Luther - avant de rejoindre le « Wir » (« nous ») communautaire invité à se « réjouir » (« frewt euch » - Ä A 1) du « doux acte miraculeux » (« suesse wunder that » - Ä d 6) accordé par « Dieu », grâce à la future médiation du « Fils ». La dimension musicale apparaît ici, avec force, valorisant la pensée du Réformateur en ce domaine lequel propose au « cher peuple allemand » d'entendre l'Évangile - lui-même un « bon cri » - pour, ensuite, le « chanter » (« singen » - Ä B' 4) avec « joie » (« lust » - Ä B' 4) et « amour » (« liebe » - Ä B' 4). Car, la relation entre « Dieu » et l'homme change à grand prix (Ä e 7).

II - La seconde strophe marque, soudainement, un changement de ton par l'éclairage sur la supériorité vaniteuse de l'homme. De l'expression communautaire par le « Wir » (« Nous ») à celle, individuelle, du « Ich » (« Je ») égocentrique, isolé de « Dieu », l'auteur

traduit l'état de dépendance du pécheur, captif du « Diable » (« Teüffel » - Ä A 1), de la « mort » (« todt » - Ä B 2) et du « péché » (« sündt » - Ä A' 3). La dimension mythologique apparaît avec le « Diable ». Effectivement, a ce moment du cantique, l'homme tourmenté n'entend pas encore « Dieu [lui] dire combien toute [sa] vie et toutes [ses] ouvres ne sont rien devant lui », écrit Martin Luther dans le sixieme point de son traité Von der Freiheit eines Christenmenschen (« De la liberté du chrétien » - novembre 1520).

La troisieme strophe trahit encore le pessimisme de l'auteur qui introduit, en cet endroit, une teneur polémique et dogmatique inhérente aux « oeuvres » (« güte werck » - Ä A 1) et au « libre-arbitre » (« frey wil » - Ä A' 3). Tout ce qui conduit, finalement, a l'« enfer » (« zur hellen » - Ä e 7), c'est-a-dire a l'anéantissement complet de l'homme si coupé de « Dieu » qu'il ne peut meme plus l'appeler au secours. Une telle condamnation est également destinée aux adversaires de la « foi seule ».

III - La quatrieme strophe inaugure - par un second processus de rupture - la partie au cours de laquelle l'Incarnation, la Résurrection et la Rédemption sont expliquées a celui qui sait entendre la Parole (fides ex auditu). « Dieu » est attentif a l'homme désespéré par ses « ouvres » propres. Ce qui implique un nouveau changement de ton car le processus de libération est engagé. La notion de « miséricorde » (« barmhertzigkeit » - Ä A' 3) est introduite. Luther représente alors « Dieu » radicalement différent et prenant sa décision a l'endroit de l'homme. Par leur discorde, l'écart était jusqu'alors considérable entre eux.

La cinquieme strophe rapporte le discours de « Dieu » au « Fils » dans la perspective du « salut » (« hayl »). Ce faisant, « Dieu » crée et suscite la médiation entre l'homme et lui-meme, en vue de la réconciliation.

Dans la sixieme strophe, le « Fils », obéissant au « Pere », se rend aupres de « l'humble » (« armen »). Le second vers - par lequel « il vient sur terre » (« Er kam zù mir auff erden » - Ä B 2) - constitue, en l'occurrence, un premier point culminant du cantique, traçant la frontiere entre le monde ancien et le monde nouveau. La naissance du « Fils » ou l'Incarnation inaugure son cheminement aupres de « l'humble », au cours de sa vie terrestre. Ce sera la mission publique du Christ. Luther transpose ici l'esprit du Nouveau Testament, plus particulièrement celui des Évangiles synoptiques.

La septieme strophe - telle une parenthese dans l'itinéraire narratif - forme le second point culminant du cantique, relatif a l'histoire dramatique du « salut » (« hayl ») de « l'humble » (« armen ») et a la manifestation de la promesse. Commence, alors, la prosopopée du Christ, jusqu'a la fin du cantique. L'influence de la poésie médiévale et de la mystique s'y manifestent spécialement. « L'humble » va désormais « réussir » (« gelingen » - Ä B 2) parce qu'il a trouvé ou re-trouvé une juste relation dans son face a face avec « Dieu » (coram Deo) empreint par la « foi » (« glauben »). Et le cinquieme vers affirme singulierement l'union mystique entre le « Fils » et « l'humble » (« ich bin dein vn du bist mein » - Ä c 5) ; ce que la théologie luthérienne nomme une « querelle et un échange joyeux » - « frölicher Wechsel und Streit ».

La huitieme strophe contient l'idée de « mort et résurrection » en décrivant la Passion du « Fils » au service du chrétien, puis sa victoire. Il a réduit la mort a l'impuissance en s'appropriant entierement le « péché » (« sündt ») de l'homme. Son « ouvre » conduit a la béatitude (« da bistu selig worden » - Ä e 7). Ce faisant, Luther commence a relater, ici, les différents événements de la mission du « Fils », de la Passion a la Pentecôte (Ä strophe 9).

La neuvieme strophe raconte le retour du « Fils » aupres du « Pere » (« zù dem vater » - Ä A 1). Le don de discernement - quant a la compréhension du message - sera ensuite accordé a « l'humble » (« armen ») par l'envoi de « l'Esprit » (« Den geyst wil ich dir geben » - Ä B' 4).

La dixieme strophe - tout en revêtant une dimension eschatologique - forme une « peroratio » en soi. Elle introduit également l'éthique par les conseils que le « Fils » procure a « l'humble ». En guise d'adieu, il livre son testament qui est aussi une mise en garde contre les fausses « lois humaines » (« Vnd huet dich fùr den menschen satz » - Ä c 5). Allusion polémique aux catholiques et aux radicaux. De la sorte, « l'humble » sera

réellement chargé d'un ministère. Luther s'inspire de ce que Jésus a dit, en dernier (« zur letze » - Ä e 7), à ses disciples.

La mélodie

Nous nous concentrerons sur la première mélodie associée au texte de Luther. Selon la classification de Markus Jenny, elle est désignée comme mélodie « A ». Bien que modifiée et altérée dans sa nature, elle est encore utilisée dans les recueils pour *Nun frewt euch lieben Christen gmein*. Il convient, maintenant, d'expliquer l'importance de la mélodie laquelle ne doit absolument pas être examinée séparément du texte. L'analyse sera conjointe car - écrit Luther, en 1525, dans ses *Fastenpostille* (« Prédications pour le carême ») - la « Parole doit être chantée et prêchée ». Une très bonne définition de la mélodie se trouve aussi dans un ouvrage récent, consacré à notre discipline. Il y est écrit qu'elle constitue un « univers » (« eine Welt ») en soi mais qu'elle ne vaut pas uniquement par sa facture musicale. Elle compte aussi pour son usage. Et, surtout, la mélodie évoque des associations, des souvenirs, des situations vécues liées à l'émotion. « Les notes rendent le texte vivant » (« Die Noten machen den Text lebendig »), écrit Martin Luther dans ses *Tischreden* (« Propos de table »).

Pour sa relation au cantique *Nun frewt euch lieben Christen gmein*, il importe de comprendre la mélodie de Luther comme une expression de la *musica naturalis* - musique « brute », non « polie » par l'art - et non comme un produit artistique inventé, inhérent à la *musica artificialis* ou *musica instrumentalis*. Ces distinctions - bien connues de l'auteur - se réfèrent au traité *Epistola de harmonica institutione, Octo Toni de musica artis* (« Lettre sur l'institution harmonique, les huit tons de l'art musical » - 901) du théoricien médiéval - illustre moine lettré et chroniqueur - l'abbé Reginon von Prüm (ca 842-915). La *musica naturalis* - présidant à la création de notre mélodie - doit tout, en l'occurrence, à une conception théocentrique de Luther qui n'occulte pas pour autant « le rôle de l'humain » dans l'art.

La mélodie d'origine dite « A », en mode de sol plagal est attribuée à Martin Luther. Imprégnée par la « manière » du plain-chant, elle se présente, néanmoins, dans une forme spécifique, voire originale. Elle est publiée, entre 1523 et 1524, dans les éditions de Nuremberg et d'Augsbourg. Il convient de comprendre la nature du mode de sol. Jacques Viret a défini, avec pertinence, sa forme plagale : « Dieu, par le ministère du Verbe incarné, accomplit Son œuvre de salut à l'égard de l'homme ; et il étend à l'univers entier Son rayonnement salvifique dans lequel microcosme et macrocosme réalisent leur suprême harmonie ».

L'intervalle caractéristique et structurant de ce mode est la quarte sol - do. Les intervalles emblématiques et récurrents de la mélodie sont précisément de nature tétracordale : ré - sol / sol - do. Le chiffre attaché à la quarte - consonance élémentaire et intervalle polarisateur « par excellence » - est symboliquement le « 3 », « nombre de Dieu ». En effet, la quarte - prépondérante dans la mélodie luthérienne - compte dix occurrences. Il y a, ici, union entre la finale sol [premier degré de l'échelle] et la teneur do [quatrième degré de l'échelle] ; ce qui renvoie, de facto, à « la thématique amoureuse du Cantique des Cantiques ». La signification poétique et théologique de cet intervalle nous conduit, de même, à la référence paulinienne contenue dans 2 Co 4. 6- 7 : « 6 Car Dieu, qui a dit : La lumière brillera du sein des ténèbres ! a fait briller la lumière dans nos cours pour faire resplendir la connaissance de la gloire de Dieu sur la face de Christ. 7 Nous portons ce trésor dans des vases de terre, afin que cette grande puissance soit attribuée à Dieu, et non pas à nous. »

Jacques Viret précise encore que le « tétracorde sol-do, symbole musical du « mariage mystique » [...] contient en son sein le tricorde mineur la-do [tournure sol - la - do] » ; lequel tricorde « se rapporte analogiquement à l'homme ». Le mode de sol plagal contient, de la sorte, la relation complémentaire entre le divin et l'humain.

Sept vers se déploient sur un ambitus - tessiture ou étendue - de dixième mineure ré - fa : du grave de l'échelle mélodique jusqu'à son aigu. Les notes-pivots sont donc la finale sol et la teneur do. Pour cette mélodie, la finale sol est prépondérante, avec seize occurrences, alors que la teneur do en compte neuf. D'où le caractère « solaire » du

propos théologique, poétique et mélodique. Le sol figure la grâce et la connaissance du « péché » (« sündt »). De plus, le ré - comme teneur du mode de sol dans sa forme authentique - joue, pour cette mélodie, un certain rôle même s'il ne se produit que quatre fois. Jacques Viret le considère tel « un second foyer lumineux de même nature » que le do. En effet, le tétracorde sol À do revêt la même importance qu'en authentique et en plagal de sol. Ainsi, porte-t-il des mots et expressions aussi fondamentales théologiquement parlant que « lieben » (« bien-aimés » - À 1 - A 1) - « quellet » (« tourmentait » - À 2 - A' 3) - « hertzen » (« cour » - À 5 - A' 3) - « vater » (« Père » - À - A 1) - « junckfraw » (« vierge » - À 6 - A' 3) - ou « Reich Gottes » (« Royaume de Dieu » - À 10 - A' 3).

La finale sol - ou degré-maître du mode - valorise des termes tels que « gmein » (« les uns avec les autres » - À 1 - A 1) - le pronom personnel « Ich » (« Je ») qui désigne à égalité et l'homme (2 x) et le « Fils » (2 x) - ou des expressions typiquement luthériennes comme « Er sprach : » (« Il dit : »).

Les liens concernent les significations positives et négatives, ce qui n'a rien de contradictoire. La théologie luthérienne est duale par définition. Ainsi, l'homme est-il à la fois juste et pécheur.

La relation texte-mélodie - tout au long des dix strophes - n'est pas figée et absolue. Elle varie selon la teneur propre à chacune des strophes. Il est intéressant de constater la variété des rapports en fonction de l'importance des degrés et des intervalles. Force est d'admettre qu'il n'y a pas de hasard lorsque plusieurs exemples montrent l'existence d'un lien qu'il soit voulu ou non consciemment par l'auteur. Répétons que Luther concevait texte et mélodie d'un seul jet non seulement pour l'unité métrique mais également pour l'acception interne. Il y a, cependant, des constantes mais non un esprit de système.

L'itinéraire de la mélodie « A » revêt la tendance générale à s'exprimer de l'aigu au grave ; autrement dit, sur un plan symbolique, du Ciel à la Terre. De ce fait, la mélodie aspire au « repos ». Nous constatons précisément vingt-cinq mouvements descendants pour dix-huit ascendants. En effet, l'expression poétique et mélodique symbolisent la descente du « Fils sur terre » envoyé par « Dieu » auprès de l'homme. La relation entre la mélodie et son texte ne relève pas, en effet, d'une rencontre hasardeuse, fortuite mais d'une remarquable intelligence dans la volonté d'unir le Verbe à la musique, le « Sagen » au « Singen ».

Les premier et troisième vers se déploient sur l'heptacorde mineur ré - do en commençant et concluant sur le sol, finale du mode. La quarte marque d'emblée ce parcours. Les second et quatrième vers se concentrent sur l'intervalle constitutif sol - do avec une terminaison ornée au grave assez particulière : mi - fa - sol. Le cinquième vers - basé sur l'ambitus de quinte sol - ré - tend vers l'aigu avec un certain lyrisme ou le ré joue un rôle précis en qui concerne l'annonce. Le sixième vers est caractéristique de la « mélodie » luthérienne propre à incarner la relation Ciel À Terre, c'est-à-dire, aigu À grave. La tessiture couvre l'intervalle de septième mineure fa À sol. Le septième et dernier vers contient la Sixte Majeure si À ré. Pourtant, tout le propos se cristallise sur l'unique quinte de la mélodie, la À ré, avant de conclure sur un beau figurisme la - si À la À sol conduisant au « repos » sur la finale.

Il est vrai que le lien texte-mélodie concerne très particulièrement la première strophe. Pourtant, il n'est pas vain de le considérer, de même, dans son rapport à toutes les autres strophes. On constatera et appréciera, alors, la diversité du propos et la richesse expressive à l'intérieur de la relation texte-mélodie. Chaque strophe apportera sa spécificité, son propre éclairage. Les rapports entre les degrés, les intervalles, les mots seront différenciés en fonction, précisément, de la nature intrinsèque de chaque strophe. Cette règle n'est certes pas valable pour tous les cantiques. Elle ne compte que pour les textes et les mélodies de grande qualité symbolique et théologique. Un bon texte ne saurait se voir accompagné par une piètre mélodie et inversement.

Les cinquante-six notes de cette mélodie « naturelle » introduisent, ainsi, à la dramatique histoire de l'homme en quête de son « salut ».

Orientations pour une praxis pensée

Le terme grec praxis signifie en philosophie « une action ordonnée vers une certaine fin

». L'hymnologie théorique et analytique quant aux plans théologique, poétique et mélodique devrait naturellement conduire les interprètes - du pasteur au Kantor, en passant par l'organiste, le chef de chœur et les musiciens d'Église - à concevoir leur exécution à partir des critères que nous venons de définir.

En réalité, ce serait instaurer un itinéraire du chant d'assemblée au chant savant, figuré, polyphonique et harmonique. Autrement dit - pour reprendre la définition médiévale du théoricien bénédictin et astronome anglais Walter Odington (ca 1278-ap. 1316) - « de l'harmonia simplex à l'harmonia multiplex » (ca 1316). Lorsqu'une assemblée chante - en réponse à la prédication, par la relation du « Sagen » au « Singen » - elle est portée par une théologie et son vocabulaire qu'elle entonne en toute connaissance de cause.

Lorsque des musiciens, chanteurs, organistes, instrumentistes jouent le répertoire des chorals à partir des cantiques, ils sont censés développer une exégèse. À cet égard, la musique de Johann Sebastian Bach (1685-1750) en est un exemple magistral.

Nous sommes bien conscients que ceci constitue un idéal, conçu à partir de l'hypothèse retenue ici. L'éducation se chargera de concrétiser ce que le Psalmiste a suscité notamment dans le Psaume 96. 1 : « Chantez à l'Éternel un cantique nouveau ! Chantez à l'Éternel, vous tous, habitants de la terre ! » (« Singet dem HErrn ein neues Lied ; singet dem HErrn, alle Welt ! »).

VERSION ORIGINALE

TRADUCTION

Strophe 1

A 1 Nun freut euch lieben Christen gmein /

B 2 Vnd laßt vns froelich springen /

A' 3 Das wir getrost vnd all in ein /

B' 4 Mit lust vnd liebe singen / : ||

c 5 Was got an vns gewendet hat /

d 6 Vnd seine susses wunder that /

e 7 Gar theür hatt ers erworben.

1 Maintenant, chrétiens bien-aimés, réjouissez-vous les uns avec les autres,

2 Et laissez-nous danser joyeusement,

3 De ce que nous sommes consolés et tous unanimes,

4 Nous chantons avec joie et amour

5 Ce que Dieu a changé pour nous,

6 Et son doux acte miraculeux,

7 Qu'il a acquis à grand prix.

Strophe 2

A 1 Dem Teüffel ich gefangen lag /

B 2 Jm todt war ich verloren /

A' 3 Mein sündt mich quellet nacht vnd tag /

B' 4 Darinn ich war geboren / : ||

c 5 Ich viel auch ymmer tieffer drein /

d 6 Es war kain güts am leben mein /

e 7 Die sündtt hat mich besessen.

1 Du Diable, j'étais prisonnier,

2 J'étais perdu dans la mort,

3 Mon péché, dans lequel je suis né,

4 Me tourmentait nuit et jour.

5 Dans les abîmes, je sombrais de plus en plus,

6 Il n'y avait aucun bien dans ma vie,
7 Le péché s'était emparé de moi.

Strophe 3

A 1 Meyn gùte werck die golten nicht /
B 2 Es war mit jn verdorben /
A' 3 Der frey wil hasset gots gericht /
B' 4 Er war zum gùt erstorben / : ||
c 5 Die angst mich zù verzweyffeln treyb /
d 6 Das nichts dann sterben bey mir bleyb /
e 7 Zur hellen mùst ich sincken.

1 Mes bonnes ouvres n'avaient aucune valeur,
2 Tout avec elles était corrompu,
3 Le libre-arbitre hait le jugement de Dieu,
4 Il était mort au bien.
5 L'angoisse me poussa au désespoir
6 Car, seule la mort est restée auprès de moi,
7 En enfer, je devais sombrer.

Strophe 4

A 1 Da iamert Got in ewigkait /
B 2 Mein elend vber massen /
A' 3 Er dacht an sein barmhertzigkait /
B' 4 Er wolt mir helffen lassen / : ||
c 5 Er wandt zù mir das vater hertz /
d 6 Es war bey jm fúrwar kain schertz /
e 7 Er ließ sein bestes costes.

1 Dans l'Éternité, Dieu se désola
2 De ma détresse démesurée,
3 Il pensa a sa miséricorde,
4 Il voulut me venir en aide.
5 Il tourna vers moi le cour de Pere,
6 En vérité, pour lui, il ne s'agissait pas d'une plaisanterie,
7 Il se dépensa pour le meilleur.

Strophe 5

A 1 Er sprach zù selnem lieben son /
B 2 Die zeyt ist hie zurbarmen /
A' 3 Far hyn meins hertzen werde kron /
B' 4 Vnd sey das hayl dem armen / : ||
c 5 Vnd hilff jm auß der sünden not /
d 6 Erwürge fúr jn den pittern todt /
e 7 Und laß jn mit dir leben.

1 Il parla a son Fils bien-aimé :
2 Le temps est ici a la compassion,
3 Pars, vers ce lieu, chere couronne de mon cour,
4 Sois, pour l'humble, le salut,
5 Et aide-le a sortir de la misere du péché,
6 Étrangle pour lui la mort amere
7 Et fais-le vivre avec toi.

Strophe 6

A 1 Der sun dem vater gehorsam wardt /
B 2 Er kam zù mir auff erden /
A' 3 Von einer junckfraw rain vnd zart /

B' 4 Er solt mein brüder werden / : ||
c 5 Gar haimlich fürt er sein gewalt /
d 6 Er gieng in meiner armen gestalt /
e 7 Den Teüfel wolt er fangen.

1 Le Fils obéit au Pere,
2 Il vint a moi sur terre
3 Par une vierge pure et tendre,
4 Il devint mon frere,
5 En secret, il guida sa force,
6 Il vint sous mon humble aspect,
7 Il voulait saisir le Diable.

Strophe 7

A 1 Er sprach zù mir halt dich an mich /
B 2 Es soll dir ytzt gelingen /
A' 3 Ich geb mich selber gantz für dich /
B' 4 Da wil ich für dich ringen / : ||
c 5 Dan ich bin dein vn du bist mein /
d 6 Vnd wo ich bleyb [da] soltu sein /
e 7 Vns sol der feindt nicht schayden.

1 Il me dit : tiens-toi a moi,
2 Cela doit désormais te réussir,
3 Je me donne entierement pour toi,
4 En ce lieu, je veux combattre pour toi.
5 Car, je suis a toi et tu es a moi,
6 Ou je demeure, la tu dois etre,
7 L'ennemi ne nous séparera pas.

Strophe 8

A 1 Vergiessen wirdt er mir mein plüt /
B 2 Darzù mein leben rauben /
A' 3 Das leyde ich alls dir zù güt /
B' 4 Das halt mit festem glauben / : ||
c 5 Den todt verschlingt das leben mein /
d 6 Mein vnschuldt tregt die sünden dein /
e 7 Da bistu selig worden.

1 Il répandra mon sang
2 Et me ravira ma vie,
3 Je souffre tout cela pour ton bien,
4 Conserve-le avec une foi solide.
5 Ma vie engloutit la mort,
6 Mon innocence porte ton péché,
7 Alors, tu seras bienheureux.

Strophe 9

A 1 Gen hymel zù dem vater mein /
B 2 Far ich von disem leben /
A' 3 Da wil ich sein der maister dein /
B' 4 Den geyst wil ich dir geben / : ||
c 5 Der dich im truebtnuß troesten sol /
d 6 Vnd lernen mich erkennen wol /
e 7 Vnd in der warhait leyttten.

- 1 Pour monter au ciel chez mon Pere,
- 2 Je quitte cette vie
- 3 La, je veux etre ton maître,
- 4 Je te donnerai l'Esprit
- 5 Pour te consoler dans les tribulations,
- 6 Et apprendre a bien me reconnaître
- 7 Et diriger dans la vérité.

Strophe 10

- A 1 Was ich gethan hab vnd gelert /
- B 2 Das soltu thün vnd leren /
- A' 3 Damit das Reich Gottes werdt gemert /
- B' 4 Zu lob vnd seinen eren / : ||
- c 5 Vnd huet dich für [der] menschen satz /
- d 6 Daruon verdirbt der edle schatz /
- e 7 Das laß ich dir zur letze.

- 1 Ce que j'ai fait et enseigné,
- 2 Tu le feras et l'enseigneras
- 3 Pour que le Royaume de Dieu soit accru
- 4 A sa louange et en son honneur.
- 5 Et préserve-toi des lois humaines,
- 6 Qui corrompent le noble trésor,
- 7 Enfin, je te laisse cet enseignement.

Hypothesen der Analyse in Hymnologie : das Kirchenlied « Nun frewt euch lieben Christen gmein » von Martin Luther (1523)

James LYON
Les Moriers -France

Einführung
Genesis von Kirchenlied
Theologische Grundlage
Der Text
Die Melodie
Leitlinien für eine gedachte Praxis

Zusammenfassung

Diese Studie wird durch die Arbeiten von Konrad Ameln (1899-1994) geleitet. Es handelt sich darum, die Beziehung zwischen einer Theologie, einem Text und einer Melodie zu analysieren. Die Theologie der Rechtfertigung von Martin Luther (1483-1546) liegt der Schaffung von Kirchenlied „Nun frewt euch lieben Chrtisten gmein“ zugrunde. In 1523 setzt der Reformator den Text und die Melodie seines Kirchenliedes zusammen. Er wählt den Ton von Ostern. Die zehn Strophen werden gemäß dem theologischen Wortschatz untersucht. Die verschiedenen Aspekte der Melodie werden analysiert : Modus, Stimmumfang, Intervall, Bewegungen, Hierarchie der Stufen ... Diese Melodie ist in Modus von g, was ihm einen besonderen Sinn gibt. Schließlich schlägt diese Studie vor, über eine Interpretation nachzudenken, die Beziehung zwischen Theologie, Texte und Melodie von Kirchenlied in Erwägung ziehen würde.

Hypothesis of analysis in Hymnologie : the canticle « Nun frewt euch lieben Christen gmein » of Martin Luther (1523)

James LYON
Les Moriers - France

Introduction
Genesis of the canticle
Base theological
The text
The melody
Orientations for an praxis thought

Summary

This study is inspired by work of Konrad Ameln (1899-1994). It is a question of analyzing the relation between a theology, a text and a melody. The theology of the justification of Martin Luther (1483-1546) forms the basis for the creation of the canticle „Nun frewt euch lieben Chrtisten gmein". In 1523, the Reformer composes the text and the melody of his canticle. It chooses the tone of Easter. The ten stanzas are studied according to the theological vocabulary. The various aspects of the melody are analyzed : mode, ambitus, intervals, movements, hierarchy of the degrees ... This melody is in mode of G what gives him a direction particular. Lastly, this study proposes to think of an interpretation which would take into account the relation between theology, text and melody of the canticle.