

Histoire d'un choral, histoire de l'Europe

Le Psaume 46, dont Luther s'est inspiré pour écrire son choral *Ein' feste Burg ist unser Gott*, exalte en tremblant la puissance de Dieu, qui apporte la paix comme on apporte l'épouvante : « Allez voir les actes du Seigneur, les ravages qu'il a faits sur la terre. Il arrête les combats jusqu'au bout de la terre, il casse l'arc, brise la lance, il incendie les chariots. Lâchez les armes ! reconnaissez que je suis Dieu ! Je triomphe des nations, je triomphe de la terre¹ ». Le début et la fin du psaume définissent paradoxalement ce Dieu fulminant et destructeur comme un « refuge », sans préciser contre quelle menace. Luther, dans le texte de son choral, évoque un vieil ennemi² rusé et armé jusqu'aux dents, en passe d'écraser le croyant sans défense. Vient alors le Sauveur. Non plus seulement le Dieu de l'Ancien Testament, mais le Christ qui, par-delà tous les malheurs, nous conservera son Royaume. La violence divine jugule la violence humaine.

Et la musique ? On considère aujourd'hui, sans certitude absolue, que Luther est l'auteur de la mélodie, mais pas de sa première harmonisation, qui serait due à son ami le cantor Johann Walther. Quoi qu'il en soit, cette mélodie est sans apprêt, d'une robuste simplicité, propre à devenir populaire. Le texte y contribue, qui place le croyant sous l'aile sanglante de la

¹ Je cite ici la Traduction Œcuménique de la Bible (TOB). Mais toutes les versions s'accordent, sauf peut-être celle de la Bible de Jérusalem, qui pudiquement ne parle pas de « ravages » mais de « stupeur ». Cependant, le mot hébreu est « shammah », qui signifie bel et bien la ruine, l'horreur, ce qui terrorise.

² « Der alt' böse Feind » (littéralement : « le vieux méchant ennemi »).

divine violence, bien dans l'esprit d'un seizième siècle tout entier religieux, tout entier belliqueux.

Et les circonstances historiques furent décisives : *Ein' feste Burg* devint bientôt, pour les luthériens, puis pour l'ensemble des protestants, un signe de ralliement. Luther aurait été le premier à faire de son choral une bannière. Une tradition, du moins, rapporte qu'il l'aurait entonné, en guise de profession de foi, lorsqu'il fut convoqué par Charles Quint à la Diète de Worms, en 1521, et refusa de se soumettre. Bientôt Gustave-Adolphe le chantera, dit-on, pour encourager ses armées durant la Guerre de Trente Ans. Au gré des vicissitudes de l'histoire européenne, l'œuvre va cependant connaître dans les siècles suivants d'autres usages extra-musicaux. « La Marseillaise de la Réforme » : ainsi la définit Heinrich Heine dans son *De l'Allemagne*³. On ne saurait mieux dire : avec l'éveil des nationalités, au dix-neuvième siècle, le chant de l'identité religieuse va devenir hymne patriotique. Le nouveau Dieu s'appellera nation allemande. Mais n'anticipons pas.

*

Ein' feste Burg fut l'étendard du luthéranisme, et de nombreux compositeurs s'emparèrent de ce choral pour l'harmoniser, le varier, l'orner de mille manières : c'est justement à cause de son importance pour la communauté des croyants protestants qu'il fut ainsi l'objet de tous leurs soins d'artistes. Les premiers musiciens qui, après Walther, traitèrent le choral et l'harmonisèrent (Johannes Eccard, Lukas Osiander, Michael Praetorius, Melchior Franck), le firent donc pour la plus grande gloire du Dieu réformé. Mais ils le firent en musiciens. Si sa mélodie était une bannière, ils voulurent la peindre aux couleurs les plus riches et les plus belles. À plus forte raison, ce sera le cas des compositeurs qui, aux dix-septième siècle, donnèrent du choral des versions pour orgue ; sans paroles, donc plus purement « musicales » : Dietrich

³ Cf. Heinrich Heine, *De l'Allemagne*, coll. Pluriel, Le Livre de Poche, 1981, p. 76.

Buxtehude⁴ ou Johann Pachelbel⁵.

Au dix-huitième siècle, c'est comme par hasard Jean-Sébastien Bach qui nous offrira, de la mélodie de Luther, la version la plus aboutie, la plus virtuose et la plus heureuse. Sa Cantate BWV 80, qui date de 1724, est un éblouissant chef-d'œuvre de contrepunt. Elle respire la joie. Celle du croyant que Dieu rend victorieux, certes. Mais tout autant celle du compositeur qui, à partir d'une mélodie plutôt fruste, déploie la musique la plus audacieuse et la plus équilibrée, trésor de contrastes éclatants et paisibles. Plus tard, Bach reviendra sur cette mélodie de Luther, dans son Prélude de choral pour orgue, BWV 720, à nouveau sur un mode allègre et serein. La bannière qui flottait au vent des combats n'est plus animée que du souffle de l'Esprit divin.

Il faut dire que l'on n'était plus au siècle des guerres de religions, mais à celui des Lumières. Telemann, qui traitera lui aussi le choral dans un motet⁶, retrouve l'aérienne et joyeuse vision de Bach. Leur musique, à tous les deux, est spirituelle dans les deux sens du terme. En ces temps d'*Aufklärung*, *Ein' feste Burg* prend décidément un sens plus immatériel, et cesse d'être l'apanage d'une confession qui le brandit dans les batailles. Une apparente exception pourrait être le traitement que lui réserve Haendel dans son *Occasional Oratorio*, HWV 62, écrit en 1746 à la gloire du roi d'Angleterre vainqueur des jacobites, donc, peu ou prou, des protestants vainqueurs des catholiques. Haendel, dans l'air intitulé « To God, our strenght », y cite en effet le choral de Luther. Retour à un usage militant ? Mais le compositeur, fidèle sujet de Sa Majesté, écrivait quand il le fallait des musiques de circonstance. Il ne brandissait pas l'étendard du luthéranisme. Il faisait tout au plus une citation bienvenue.

*

⁴ Prélude de choral, BuxWv 184.

⁵ Prélude de choral, P 106.

⁶ Motet pour chœur à quatre voix et instruments ad libitum, TVWV 8 :7

En un sens, il annonçait la première partie du dix-neuvième siècle, où le choral de Luther va jouer le rôle d'une citation, et cesser d'être une bannière pour devenir un emblème ; son texte et sa musique n'encouragent plus une confession naissante, mais désignent une confession bien établie, déclinent son identité, résumant son histoire.

C'est en 1829 et 1830 que Felix Mendelssohn compose sa *Cinquième symphonie*, dite *Réformation*, dont le dernier mouvement est entièrement construit sur *Ein' feste Burg*, d'abord doucement énoncé par la flûte seule, puis par l'ensemble des bois, avant de s'amplifier progressivement par la voix des cordes et des cuivres. Ensuite, le thème fameux sera fugué ; il connaîtra des variantes allègres ou dansantes, pour finir par s'affirmer de manière suprêmement péremptoire et glorieuse. Ne s'agissait-il pas de fêter le tricentenaire de la Confession d'Augsbourg ?

Mendelssohn donc, fait mémoire d'un événement passé. Ou mieux, il fait *revivre* le moment de la Réforme, qui désormais appartient à l'histoire. Ce qui chez Luther était une arme musicale au service d'un combat, devient chez Mendelssohn une référence musicale au service d'une commémoration. Le choral s'intègre dans une œuvre symphonique, profane par définition. Ce n'est pas à dire que Mendelssohn aurait cité *Ein' feste Burg* avec l'objectivité de l'historien. Non, sa musique se met ardemment au service de la vieille mélodie. Mais il a voulu, il a dû « rejouer » ce moment du passé, comme il a souhaité, *mutatis mutandis*, rejouer la *Passion selon Saint Matthieu* de Jean-Sébastien Bach.

*

Les Huguenots de Meyerbeer mettent au présent la tragédie de la Saint-Barthélemy, et font d'*Ein' feste Burg*, de la façon la plus spectaculaire, la bannière des protestants – en particulier au dernier acte, bien sûr, où le chant meurt parce que les chanteurs sont massacrés, et plus encore dans le trio des héros survivants, avant qu'ils ne soient tués à leur tour. Cependant, il

va de soi que Meyerbeer met au présent *fictif*, par la vertu de l'opéra, une histoire qui reste évidemment une histoire passée (et la teinte archaïsante du choral, dès l'ouverture, n'est pas sans contribuer à cette distance). Donc le compositeur des *Huguenots* partage bel et bien avec celui de la *Symphonie Réformation* ce choix de traiter le choral luthérien comme un emblème. Mais alors que cet emblème était lumineux chez Mendelssohn, il devient sombre chez Meyerbeer.

Allons plus loin : dans les *Huguenots*, lorsque la fameuse mélodie apparaît à des moments où, si l'on voulait respecter la vraisemblance, ne pourraient guère être poussés que des cris d'angoisse ou d'agonie, cette mélodie devient plus que jamais, et plus que chez Mendelssohn, le *signe* du protestantisme. Il n'est pas réaliste de chanter ce choral dans ces situations horribles ? Sauf si les huguenots ne chantent pas ce choral, mais *sont chantés*, donc caractérisés par lui. La citation musicale est citation à comparaître, ou du moins à paraître, à décliner son identité protestante. C'est ainsi qu'*Ein' feste Burg*, chez Meyerbeer, avec cette valeur de signe distinctif, cette vertu définitoire, ressemble fortement à ce qu'il est convenu d'appeler un *leitmotiv*. Ce *leitmotiv*, Meyerbeer le traitera avec une variété et une ingéniosité dont on sait qu'elles firent l'admiration de Berlioz, exprimée en des termes qui pourraient parfaitement s'appliquer aux leitmotivs wagnériens⁷.

À citation, citation et demie : les *Huguenots* connurent un succès si énorme que Jacques Offenbach, dans le finale de *Bata-clan*, en 1855, cite et parodie précisément le passage le plus tragique du dernier acte où retentit le choral de Luther, sur les paroles : « Hosanna, mort, je t'aime, Hosannah, terre, adieu ! ».

⁷ « Le fameux choral de Luther y est savamment traité ; non point avec la sécheresse scholastique qu'on remarque trop souvent en pareil cas, mais de manière à ce que chacune de ses transformations lui soit avantageuse, que chacun des rayons harmoniques que l'auteur projète sur lui, n'aboutisse qu'à le colorer de teintes plus riches, et que sous le tissu précieux dont il le couvre, ses formes vigoureuses se dessinent toujours nettement. La variété des effets qu'il en a su tirer, surtout à l'aide des instrumens à vent, et l'habileté avec laquelle leur *crescendo* est ménagé jusqu'à l'explosion finale, sont vraiment merveilleuses » (*Le Journal des Débats*, 10 novembre 1836, p. 1)

Ainsi, *Ein' feste Burg* n'éveillait plus, dans l'esprit du public, le souvenir sanglant des guerres de religion, ni n'évoquait plus le visage du protestantisme, mais rappelait avec humour une scène fameuse du grand opéra qui n'avait pas fini de tenir le haut de l'affiche.

*

Notons d'ailleurs que ce choral a été traité au dix-neuvième siècle par de nombreux autres compositeurs, dans un esprit purement musical, sans intention avérée de signifier le protestantisme, ni, a fortiori, de l'opposer à une autre confession. Ainsi Franz Liszt, toujours œcuménique, l'a varié dans sa *Kirchliche Fest-Ouverture*, qui à vrai dire est un arrangement pour orgue d'une œuvre orchestrale et chorale d'Otto Nicolai. Ou Charles-Valentin Alkan, dans son *Impromptu* opus 69, pour orgue ou piano à pédalier, œuvre biscornue, dont la fugue finale fait alterner une sérénité digne de Bach avec des moments de folie frénétique. Mais c'est la manière d'Alkan, et nullement une singularité de cette œuvre. Quant à Max Reger, dans sa monumentale *Fantaisie sur le choral Ein' feste Burg*, opus 27 pour orgue, il inscrivit sur la partition musicale la totalité du texte de Luther, qu'il suivit pas à pas, comme s'il articulait une profession de foi, et revenait aux sources religieuses. Entendons-nous : pour ce catholique fasciné par Jean-Sébastien Bach et par le choral protestant, cette source n'était pas confessionnelle, mais musicale et spirituelle.

*

Néanmoins, Reger a composé son œuvre en 1908, c'est-à-dire dans une époque où, en Allemagne, le choral tendait à redevenir une bannière – non plus confessionnelle, certes, mais patriotique : l'imprécision du texte de Luther, qui fustige l'ennemi sans le nommer, et qui s'achève sur la promesse que « le Reich va nous rester », suffira pour qu'il soit accaparé par le nationalisme allemand dès la guerre franco-prussienne, et durant les deux guerres mondiales. Luther, traducteur de la

Bible, créateur ou du moins promoteur de la langue allemande moderne, pouvait aisément être annexé par une Prusse belliqueuse.

Or ce qui est remarquable en cette affaire, c'est que la *musique* du choral, elle aussi, était redevenue une arme de guerre, et dans les mains de nul autre que Richard Wagner : en 1871, pour célébrer le retour vainqueur des armées allemandes et la proclamation de l'Empire, il écrivit une *Kaisermarsch* qui gonfle savamment l'extase de la victoire, et qu'est-ce qui surgit au cœur de ce triomphe ? Le thème *Ein' feste Burg*, sonnante de toutes ses trompettes, avant de s'effacer pour mieux réapparaître dans la dernière partie de l'œuvre. Bien sûr, il s'agit encore d'une citation, d'un usage au second degré. Cependant, au contraire de ce qu'on observe chez Mendelssohn ou Meyerbeer, la citation, tout en évoquant le passé luthérien, glorifie à travers lui le présent nationaliste. La remémoration d'une passion ancienne est mise au service d'une passion nouvelle.

C'est ce qu'a douloureusement compris un certain Claude Debussy, dans sa suite pour deux pianos *En blanc et noir*, composée en pleine Première Guerre mondiale. Sa très sombre deuxième pièce met en scène le combat de la Prusse contre la France ; et l'on n'a pas besoin de préciser ce qui caractérise le Teuton : une mélodie munie de l'indication expressive « lourd » : celle du choral *Ein' feste Burg* ! À cette mélodie honnie va répondre, selon les mots du compositeur lui-même, une « pré-Marseillaise » ; quelques notes qui sont en effet l'amorce de l'hymne national français. Telle est donc la réponse du berger « Claude de France » à la bergère Richard de Prusse. D'une Marseillaise à l'autre, aurait pu dire Heine.

*

Cette identification du choral à l'Allemagne belliciste devient symbole du mal de toute guerre sous la plume de Marius Constant dans son ballet *Éloge de la folie* (1966). Le très court morceau intitulé « La Guerre » semble commencer comme une

parodie de *l'Histoire du soldat* et finit par l'énoncé direct et massif, à l'orgue, du choral luthérien : non plus le chant de guerre qu'en a fait le nationalisme allemand, mais la guerre elle-même, haïssable en soi : nous sommes au lendemain des deux conflits mondiaux.

Cependant, la roue va tourner encore. En 2010, le catholique Penderecki propose une nouvelle harmonisation du choral, pour chœur mixte, cuivres, percussions et cordes. Son œuvre, composée pour marquer le 1200^e anniversaire de la fondation de la ville de Cieszyn, sera cependant rejouée en 2017, pour le 500^e anniversaire de l'affichage des thèses de Luther sur les portes de l'église de Wittenberg... Plus que jamais, *Ein' feste Burg* est une citation, mais placée cette fois sous le signe de la réconciliation, dans une Europe où les guerres de religion, comme les guerres entre nations, appartiennent au passé. C'est du moins ce qu'on s'efforce d'espérer, la musique aidant.