



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>



UNIVERSITÉ
DE LORRAINE



THÈSE POUR L'OBTENTION DU GRADE DE
DOCTEUR EN HISTOIRE
Spécialité : Musique et Musicologie

**LA VIE MUSICALE DANS LES LIEUX DE CULTES À
STRASBOURG AU XVIII^E SIÈCLE**

Présentée et soutenue publiquement le 16 décembre 2014 par
Anne Claire PFEIFFER

Devant le jury composé de :

Pr. Beat FÖLLMI (Université de Strasbourg)	Rapporteur
Pr. Pierre SABY (Université de Lyon 2)	Rapporteur
Pr. Yves FERRATON (Université de Lorraine)	Examineur
Pr. Jean-Paul MONTAGNIER (Université de Lorraine)	Directeur de recherche

Volume 1

LA VIE MUSICALE DANS LES LIEUX
DE CULTES À STRASBOURG AU
XVIII^E SIÈCLE

REMERCIEMENTS

Au cours des six années écoulées, nous avons eu la chance de rencontrer des personnes qui, par leur présence ou leurs actes nous ont soutenue et encouragée, nous aidant ainsi à aller au bout de cette aventure. Aucun mot n'est assez fort pour exprimer pleinement le sentiment de reconnaissance qui nous anime. Il nous est impossible de citer toutes ces personnes et c'est ici que nous leur adressons nos plus sincères remerciements et notre gratitude.

Nous remercions en premier lieu les Archives départementales du Bas-Rhin et son personnel, dont Monsieur Jérôme Ruch et Madame Marie-Ange Duvignacq en particulier, les Archives de la Ville et de la Communauté urbaine de Strasbourg et son personnel, dont plus particulièrement Monsieur Benoît Jordan, la Bibliothèque du Grand Séminaire de Strasbourg et tout spécialement Monsieur Louis Schlaefli pour sa gentillesse, sa bienveillance, son soutien, sa disponibilité et son aide précieuse, le Musée Cabinet des Estampes et des Dessins de Strasbourg et plus particulièrement Monsieur Florian Siffer pour son accueil, sa disponibilité et la rapidité pour la mise à disposition des documents, la Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, la bibliothèque du Séminaire protestant de Strasbourg et la Bibliothèque musicale de l'Union Sainte-Cécile de Strasbourg, ainsi que l'ensemble des personnels de ces établissements.

Notre gratitude s'exprime aussi envers nos parents (Élisabeth et Herbert), notre frère Laurent, sa compagne Sophie et nos trois adorables nièces (Charlotte, Flora et Jade), dont le soutien fut infailible et indispensable.

Notre reconnaissance va également vers nos ami(e)s pour leur écoute et leurs encouragements persistants, Stéphanie, Michael, Nicolas, Loriane, Céline, Frédérique, Loïc, Barbara, Amélie, Jean-Marie et tant d'autres...

Nos remerciements s'adressent aussi à la formidable équipe du projet Muséfrem, qui nous a épaulée et soutenue au cours des dernières années. Nous

pensons en particulier à Mesdames Sylvie Granger et Isabelle Langlois, Messieurs Bernard Dompnier, François Caillou, Christophe Maillard, Aurélien Gras, Bastien Mailhot et bien d'autres.

Nous exprimons nos chaleureux remerciements à la grande famille des chanteurs et musiciens des différents ensembles : Chorale de la Basilique Notre-Dame des sept douleurs de Marienthal, Chœur de l'Orchestre philharmonique de Strasbourg, Ensemble vocal Ripieno, Ensemble vocal Hortus Musicalis et Ensemble vocal Voix libres, ainsi qu'à nos élèves, qui nous ont assuré un soutien sans failles.

Nous exprimons aussi notre gratitude envers nos fidèles relecteurs/correcteurs Messieurs Jean-Pierre Beck, Jérôme Ruch et Jean-Marie-Robinne et nos précieux traducteurs Messieurs Louis Schlaefli, Jean-Marie Robinne, Antoine Bender et Charles Johnston. Sans eux, la tâche aurait été bien moins aisée.

Notre remerciement s'adresse également à Monsieur Daniel Leininger pour le prêt de la partition de la *Messe de Requiem* de Richter.

Notre gratitude va aussi à Monsieur le père Guy Ruhlmann pour l'aide et le soutien qu'il nous a apporté.

Notre infinie reconnaissance s'adresse à Madame Geneviève Honegger qui nous a consacré de nombreuses heures et donné de précieux conseils pour le présent travail. Nous la remercions pour son accueil chaleureux et sa bienveillance.

Nous remercions chaleureusement les membres du jury qui ont accepté de prendre part à notre soutenance.

Enfin, notre vive gratitude s'adresse à notre directeur de thèse, Monsieur le Professeur Jean-Paul Montagnier qui nous a soutenue et encouragée tout au long de ces six années et plus particulièrement dans les moments difficiles et durant les derniers mois.

RÉSUMÉ

La vie culturelle a toujours laissé entrevoir de riches heures dans le paysage musical alsacien. L'ouvrage de Jean-Luc Gester *La musique religieuse en Alsace au XVIII^e siècle*, donne les bases d'une histoire de la musique sur le plan religieux, mais également la diffusion et la réception de la musique italienne à Strasbourg notamment.

Dès 1681, avec le récent rattachement de Strasbourg à la France, une intense activité musicale se développa et ce, tout au long du XVIII^e siècle. À cette période, certaines églises furent restituées à la religion catholique ; quant aux protestants, ils conservèrent les droits garantis par les traités de Westphalie, soit la liberté de culte et les biens qu'ils possédaient, à l'exception de la Cathédrale. La religion catholique fut alors en pleine reconstruction dans une ville à forte présence protestante. Fait unique en France, les traditions musicales des deux confessions se virent dans l'obligation de coexister.

De cette réunion à la France, Strasbourg connut alors des heures de gloire avec le mariage par procuration de Louis XV et Maria Leczinska en la Cathédrale de Strasbourg en 1725, la visite de Louis XV en 1744 ou encore celle de Marie-Antoinette en 1770. D'autres événements marquèrent la ville à travers le siècle et eurent donc une incidence sur la vie musicale.

Ainsi sont étudiés le fonctionnement des paroisses catholiques et protestantes, l'évolution des chapelles à travers leurs intervenants en matière de musique (organistes, maîtres de chapelles, chantres, musiciens), mais également le déroulement et le faste déployé pour certaines cérémonies marquantes du XVIII^e siècle, comme les entrées royales, les célébrations de naissances, de victoires, les obsèques, les prestations de serment et enfin l'anniversaire séculaire du rattachement à la France.

ABBREVIATIONS UTILISÉES

ADBR	Archives départementales du Bas-Rhin
AVCUS	Archives de la Ville et de la Communauté urbaine de Strasbourg
BNUS	Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg

INTRODUCTION

Argentoratum, nom romanisé d'origine celtique, ancien nom de Strasbourg à travers les âges et qui perdurait encore au XVIII^e siècle, est une cité bâtie par les Celtes sur le cours d'eau, l'Ill. Bordée à l'est par l'Allemagne avec le massif montagneux de la Forêt-Noire, et à l'ouest par les Vosges, la position de Strasbourg a toujours été centrale. En effet, l'axe fluvial place la Ville au carrefour Nord-Sud et l'axe routier au carrefour Est/Ouest, ce qui lui permit un développement considérable à travers les époques. Mais Strasbourg n'a de loin pas bénéficié d'un climat serein pour évoluer et à maintes reprises, il lui a fallu se reconstruire. Afin de permettre une bonne compréhension de Strasbourg au XVIII^e siècle, il est indispensable d'en connaître son histoire dans les grandes lignes.

Après les Celtes et, ultérieurement l'effondrement de l'Empire romain, l'Alsace, dont Strasbourg, devint un pays germanique au Moyen-âge. Dans cette même période, les communautés chrétiennes qui existaient disparurent. Il fallut attendre le VII^e siècle avec l'évêque Arbogast (aujourd'hui l'un des saints patrons de l'Alsace) pour le rétablissement du catholicisme. C'est ce même personnage qui fit bâtir la première cathédrale dans la ville. À la fin du XIII^e siècle, Strasbourg était une ville impériale libre et avait de ce fait un fonctionnement un peu particulier qui perdura jusqu'au XVIII^e siècle : « leur conseil [des institutions dirigeant la ville] est dominé par les artisans qui disposent des deux tiers des sièges, tandis que l'administration municipale est assurée par quatre "stettmeister" en fonction pendant un trimestre, sous le contrôle de l'"ammeister" désigné par les métiers, et que des commissions spécialisées, les XV et les XIII, s'occupent respectivement des finances et des affaires extérieures »¹. Strasbourg connut un bon développement, mais l'arrivée de la peste noire en Alsace ravagea les populations, tout comme les guerres jusqu'au milieu du XV^e siècle. Cependant, la ville resta l'une des plus peuplées de la région et sa richesse attira énormément. Elle connut un bon essor entre 1480 et 1540 avec notamment le prédicateur de la Cathédrale Geiler de Kaysersberg ou encore

¹ Bernard VOGLER (dir.), *L'Alsace une Histoire*, Strasbourg, Oberlin, 1991, p. 66.

Sébastien Brant, secrétaire de l'administration de Strasbourg. C'est aussi la période à laquelle se développa l'imprimerie avec de nombreux imprimeurs qui s'y installèrent. En 1529, un énorme changement apparut : la Ville devint protestante et le Magistrat fit interdire les offices catholiques. L'un des grands réformateurs, Martin Bucer, dota chaque paroisse protestante d'une école. En 1621, l'Université protestante vit le jour. Avec le passage à la Réforme, la Cathédrale devint protestante et le Grand-Chapitre s'installa alors à Molsheim, où les jésuites fondèrent un collège et une Université en 1617. Un climat de paix semblait s'installer à Strasbourg, mais il ne dura pas. En effet, le XVII^e siècle fut surtout le théâtre de guerres qui opposèrent dans un premier temps les catholiques et les protestants, puis dans un second, les États. Il fallut attendre 1648 avec le traité de Westphalie pour que la paix revienne, qui fut de courte durée. L'Alsace fut touchée par de nouvelles guerres peu de temps après le traité et la France gagna progressivement du terrain, en commençant par détruire la Décapole (dix villes impériales ayant fait alliance au XIV^e siècle), installant des garnisons françaises dans les villes et un préteur royal pour diriger les affaires politiques. Strasbourg fut alors entourée de possessions françaises et le 29 septembre 1681, Louis XIV utilisa la force pour annexer la Ville en l'encerclant de ses armées. Strasbourg capitula le 30 septembre de la même année et parmi les articles proposés et accordés, deux concernent directement la situation culturelle : « 2. Sa Majesté confirmera tous les anciens privilèges, droits, statuts et coutumes de la ville de Strasbourg, tant ecclésiastiques que politiques, conformément au traité de Westphalie, confirmé par celui de Nimègue. 3. Sa Majesté laissera le libre exercice de la religion, comme il a été depuis l'année 1624 jusques à présent, avec toutes les églises et écoles, et ne permettra à qui que ce soit, d'y faire des prétentions, ni aux biens ecclésiastiques, fondations et couvents [...] mais les conservera à perpétuité à la ville et à ses habitants »². Cette même année, la Cathédrale fut rendue aux catholiques et fait extraordinaire, le Roi assista le 23 octobre, à un *Te Deum* solennel célébré par l'évêque François Egon de Furstenberg. Au XVIII^e siècle, Strasbourg connut un développement considérable. La population doubla grâce à une immigration massive, venant des campagnes, des régions limitrophes (Lorraine et Allemagne), mais aussi des Alpes suisses et françaises. Malgré cet essor, il fallut attendre 1750 pour que le nombre de catholiques et de protestants soit équivalent, les protestants étant majoritaires jusque-là. De nombreux artistes se révélèrent à cette époque et la Ville

² *Id.*, p. 104.

devint un important centre de commerce. Ce développement se fit aussi dans le domaine de la musique. De nombreux visiteurs plus ou moins renommés firent étape à Strasbourg et la Ville organisa de nombreuses fêtes à caractère exceptionnel. Ce climat de paix installé depuis le rattachement à la France connut les premiers troubles à partir de 1789 où l'hôtel de ville fut mis à sac. Avec la Révolution française, l'Alsace fut divisée en deux départements et sept districts. Le 12 juillet 1790, la Constitution civile du clergé fut mise en place, les biens des églises catholiques furent confisqués et vendus aux enchères. Assez rapidement, la situation se dégrada et la Terreur envahit l'Alsace en 1793. En 1794, toutes les églises furent fermées ; les curés et les pasteurs eurent l'interdiction d'exercer. Ceux qui refusaient d'obéir n'eurent pas d'autres choix que de s'exiler ou se cacher, sans compter ceux qui furent emprisonnés. Les églises furent transformées le plus souvent en dépôt d'armes ou en magasin d'approvisionnement. La Cathédrale échappa de justesse à la destruction grâce à un bonnet phrygien en fer blanc fixé sur la pointe de la flèche.

L'histoire passionnante de Strasbourg et sa richesse culturelle à travers les siècles, nous ont poussée à nous orienter vers ce sujet traitant de la vie musicale dans les lieux de cultes³ à Strasbourg au XVIII^e siècle. De plus, nous le verrons dans l'historiographie, les ouvrages traitant de la musique au XVIII^e siècle ne sont pas très nombreux, alors que la richesse des fonds d'archives permettent aisément de développer le sujet. La problématique que nous mettons en avant est le développement de cette vie musicale à travers le clivage catholique/protestant. Il est en effet intéressant de voir comment la musique était organisée et se développait dans les deux confessions, en réalisant des comparaisons. Nous avons vu qu'avec l'annexion de Strasbourg à la France, le catholicisme était en pleine reconstruction, faisant face à une forte présence protestante. À côté de ce catholicisme en plein renouveau, les maîtrises de musique des églises durent, elles aussi, se construire petit à petit, en commençant avec un effectif relativement modeste. Les chapelles de musique protestantes, quant à elles, poursuivirent la vie qu'elles menaient déjà durant le siècle précédent. Leur effectif était limité mais suffisant et surtout, il était stable durant le XVIII^e siècle. Pour répondre à la problématique énoncée ci-dessus, nous traiterons divers points permettant d'apporter un éclairage sur le sujet.

³ Nous avons délibérément choisi d'écrire le mot « cultes » au pluriel en raison de l'existence de deux cultes différents au sein de certaines églises.

Après une présentation des sources et des lieux, nous nous intéresserons à l'organisation hiérarchique des églises de Strasbourg, en présentant leur mode de fonctionnement.

Dans un deuxième temps, nous détaillerons davantage le fonctionnement de la musique en étudiant l'organisation de la musique religieuse à travers son personnel, la taille et l'évolution des chapelles de musique au cours du XVIII^e siècle, mais aussi au moment de la Révolution. Puis, nous nous pencherons sur les musiciens des églises étudiant leurs carrières et la circulation de ces derniers d'une paroisse à une autre. Enfin, nous effleurerons le répertoire musical qui se pratiquait dans les églises strasbourgeoises au XVIII^e siècle.

Dans un troisième temps, nous évoquerons comment la musique, au même titre que les décors et aménagements architecturaux temporaires, était au service des grands événements religieux ou civils. Nous aborderons plus particulièrement les offices du mariage de Louis XV, ses obsèques et les obsèques de la famille royale. Puis nous examinerons les obsèques et la translation du corps du maréchal de Saxe, événement propre à la religion protestante. Enfin, nous traiterons des manifestations à caractère civil en évoquant les *Te Deum*, la venue de Louis XV en 1744, celle de Marie-Antoinette en 1770, les cérémonies du *Schwoertag* et enfin la célébration de l'anniversaire séculaire.

Le sujet abordé sous le clivage catholique/protestant a un intérêt propre à la ville de Strasbourg. En effet, avec l'annexion à la France et le maintien des biens et possessions des protestants, Strasbourg se trouva dans une situation unique en France, où les traditions musicales des deux confessions durent coexister.

HISTORIOGRAPHIE

Dès le début de nos recherches et pendant toute la durée du présent travail, nous avons cherché les différents ouvrages ou articles abordant le sujet de la vie musicale dans les lieux de cultes à Strasbourg au XVIII^e siècle.

Nous savions déjà que le siècle précédant notre période fut relativement bien étudié. Jean-Luc Gester⁴ dont l'ouvrage traite de la musique sacrée en Alsace au XVII^e siècle propose, entre autres, un approfondissement sur le répertoire des différentes paroisses de Strasbourg à travers la réception de la musique italienne. La période concerne tout le XVII^e siècle, voire jusqu'au début du XVIII^e siècle.

Pour la période qui nous intéresse, toutes recherches historiques ont pour points de départ les ouvrages de Vogeleis⁵ et Lobstein⁶, qui présentent l'histoire de la musique par ordre chronologique, mais également par paroisse dans celui de Lobstein. Cependant, ces ouvrages, notamment celui de Vogeleis, contiennent quelques données erronées. De nombreux articles existent également, évoquant généralement la biographie des figures marquantes du siècle, comme Richter et Pleyel à la Cathédrale ou encore Frauenholtz et Brück pour les paroisses protestantes.

Deux études spécifiques concernent directement notre sujet. La première, menée par l'abbé Alphonse Goehlinger et portant le titre *La musique à la Cathédrale de Strasbourg après le premier retour de l'Alsace à la mère-patrie sous Louis XIV*⁷, fait le point sur la chapelle de musique à la Cathédrale sous le règne de Louis XIV. Cet ouvrage traite plus précisément de l'effectif des chanteurs et des instrumentistes de 1681, année où

⁴ Jean-Luc GESTER, *La musique religieuse en Alsace au XVII^e siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001.

⁵ Martin VOGELIS, *Geschichte der Musik und des Theaters im Elsass (500-1800)*, Strasbourg, Éd. Le Roux & Co., 1911.

⁶ J. F. LOBSTEIN, *Beiträge zur Geschichte der Musik im Elsass und besonders in Strassburg*, Strasbourg, Dannach, 1840.

⁷ Alphonse GOEHLINGER (abbé), *La musique à la Cathédrale de Strasbourg après le premier retour de l'Alsace à la mère-patrie sous Louis XIV*, dans *Studia Leontina – Etudes de musiques sacrées*, X. MATHIAS (abbé) (dir.), Strasbourg, F.X. Le Roux & C^{ie}, 1920.

la Cathédrale fut rendue aux catholiques, à 1715, année du décès de Louis XIV. La seconde étude, menée par Roland Wennagel⁸ traite des *Cantates strasbourgeoises au XVIII^e siècle*, à travers le catalogage des cantates et une courte étude sur le répertoire des paroisses protestantes, mais également sur le personnel musical de ces dernières, avec les fonctions et les salaires des musiciens. Enfin, un article relativement court de Claude Müller consacré à *La musique sacrée à la Cathédrale de Strasbourg au XVIII^e siècle*⁹, évoque les personnages ayant marqué la musique comme la famille Rauch, Joseph Garnier, Paul de Villesavoie, Franz Xaver Richter et Ignace Pleyel. Cet article n'amène pas réellement d'informations supplémentaires à celles déjà données par d'autres articles sur le sujet.

Enfin, l'orgue faisant partie intégrante de la vie musicale, il nous est indispensable de citer l'ouvrage probablement le plus complet traitant de ce sujet. Il s'agit de celui de Meyer-Siat intitulé *Historische Orgel im Elsass*¹⁰. Meyer-Siat propose dans son ouvrage un inventaire historique des orgues d'Alsace, retraçant pour chaque instrument sa construction et les remaniements au cours des siècles. L'article de Marc Schaeffer intitulé *Der handschriftliche Nachlass des Orgelbauers Johann Andreas Silbermann*¹¹ traite de l'orgue, et plus précisément de Jean André Silbermann, célèbre facteur d'orgues. Toujours sur le même sujet, un ouvrage traitant des orgues Silbermann à travers *La facture alsacienne au XVIII^e siècle*¹², permet d'approfondir encore davantage les connaissances sur l'histoire de l'instrument.

Pour le XVIII^e siècle, de nombreux points sont encore à traiter pour chacune des confessions. Pour les paroisses catholiques, on ne sait quasiment rien sur leur vie musicale. Concernant la Cathédrale, l'effectif composant la chapelle de musique n'est plus réellement traité après 1715, ni même le répertoire pour l'ensemble du siècle. Pour les paroisses protestantes, on ignore encore les effectifs présents dans chacune des paroisses pour l'ensemble du siècle.

⁸ Roland WENNAGEL, *Les cantates strasbourgeoises du dix-huitième siècle*, Thèse de Baccalauréat, Faculté de Théologie Protestante, Strasbourg, 1948-1949.

⁹ Claude MULLER, *Dieu et Enterpe : La musique sacrée à la cathédrale de Strasbourg au XVIII^e siècle*, dans *Annuaire de la Société des Amis du Vieux*, n°38, Strasbourg, Société des Amis du Vieux Strasbourg, 2013.

¹⁰ Pie MEYER-SIAT, *Historische Orgel im Elsass, 1489-1869*, München, Verlag Schnelle & Steiner, 1983.

¹¹ Marc SCHAEFFER, « Der handschriftliche Nachlass des Orgelbauers Johann Andreas Silbermann (1712-1783) », dans *Die elsässische Orgelreform*, Kleinblittersdorf, Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft, 1995, pp. 83-94.

¹² « La facture alsacienne au XVIII^e siècle », dans *Orgues Silbermann d'Alsace : Itinéraire commenté*, Strasbourg, ARDAM, 1991.

Afin de compléter les connaissances sur la vie musicale dans les lieux de cultes à Strasbourg au XVIII^e siècle, nous envisageons de mener trois études.

La première concernera la Cathédrale, en traitant de l'évolution de la composition de l'ensemble musical du milieu du XVIII^e siècle (les données sont manquantes pour la première moitié du siècle) jusqu'à l'interdiction de l'exercice du culte lors de la Révolution française. Nous évoquerons également le répertoire joué et chanté à la Cathédrale au cours du XVIII^e siècle.

La seconde sera consacrée aux paroisses protestantes avec l'évolution de la composition des ensembles musicaux pour l'ensemble du siècle et le répertoire pratiqué, par le biais notamment des inventaires de partitions conservées pour les différentes paroisses. Enfin, la troisième étude concernera la circulation des musiciens d'église entre les différentes paroisses de Strasbourg et le lien établi entre la musique et les grands événements échelonnés sur l'ensemble du XVIII^e siècle.

Le but de la présente étude est de traiter ces divers points en proposant une comparaison de la vie musicale au sein des paroisses catholiques et des paroisses protestantes.

PARTIE I

PRÉSENTATION DES SOURCES ET DES LIEUX

I. Sources documentaires

Au cours de nos recherches, nous avons pu collecter un certain nombre d'informations réparties dans divers lieux, en diverses séries et sous diverses formes. De ce fait, nous présentons ci-dessous les lieux de conservation des documents, le type de documentation que nous avons rencontré, le type de données collectées, la répartition des informations au sein des divers lieux et enfin, les domaines couverts par notre étude sur la vie musicale dans les lieux de cultes strasbourgeois au XVIII^e siècle.

A. Lieux de conservation

Notre sujet étant à forte dominante historique, l'ensemble de notre recherche s'est essentiellement effectuée au sein de divers dépôts d'archives. Les informations recueillies proviennent des Archives départementales du Bas-Rhin (ADBR), des Archives de la Ville et de la Communauté urbaine de Strasbourg (AVCUS), de la Médiathèque protestante, de la Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg (BNUS) et de la Bibliothèque du Grand Séminaire de Strasbourg. Ainsi, nous présenterons les différentes institutions qui ont servi de point de départ au présent travail.

1. [Les Archives départementales du Bas-Rhin](#)¹³

Cette institution a été créée par la loi du 26 octobre 1796 dans le but de recueillir et de conserver les documents établis dans le département, notamment, les archives de l'Ancien Régime. Dans leurs fonds, les ADBR conservent les archives antérieures à la Révolution, ainsi que les archives des communes de moins de deux mille habitants, situées dans le département du Bas-Rhin.

Bien avant cette date de 1796 et durant le XVIII^e siècle, les archives appartenaient à la Province d'Alsace. Mais en 1790, lors de la création des deux départements, elles furent divisées et attribuées à de nouvelles administrations. Une loi datant de 1799 prévoyait que la surveillance des archives soit confiée au préfet. En 1838, une nouvelle loi ordonna la mise en place d'un cadre de classement uniforme, par séries, que l'on connaît encore aujourd'hui. Enfin, c'est dans le cadre des lois de décentralisation de 1981 que les services d'Archives départementales furent confiés aux départements. Ainsi, cette institution est aujourd'hui gérée par le Conseil Général du Bas-Rhin.

Du point de vue de la conservation, les archives étaient d'abord conservées dans l'ancien hôtel de l'intendant. En 1805, les fonds furent déménagés dans l'ancien grenier d'abondance de la ville, situé à côté de la préfecture. En 1867, un nouveau transfert s'effectua vers la rue Brûlée, en face de la préfecture. La construction d'un nouveau bâtiment occasionna un déménagement des fonds en 1896. Le dernier déménagement des archives eut lieu en 2012, vers un bâtiment nouvellement construit, permettant une conservation optimale des documents. Malgré tous ces changements de bâtiments et les guerres, aucune perte de documents n'est à déplorer.

¹³ *archives.bas-rhin.fr*, consulté le 2 septembre 2009.

2. [Les Archives de la Ville et de la Communauté urbaine de Strasbourg](#)¹⁴

Les archives municipales de Strasbourg existent depuis 1399, au moment où la ville décida de construire un local permettant de les abriter. Elles connurent divers déménagements au cours du temps comme la *Neue Bau* (actuelle Chambre de Commerce), le Palais Rohan et l'ancien bâtiment de la faculté de médecine. Durant la seconde guerre mondiale, elles suivirent même la population en Dordogne, puis dans des caves, des forts ou des demeures privées, avant d'être à nouveau rassemblées à partir de 1945. La création de la Communauté urbaine de Strasbourg en décembre 1966 augmenta considérablement la production d'archives, ce qui poussa la Ville et la à créer un service d'Archives Contemporaines. En 2001, les Archives Contemporaines et les Archives municipales fusionnèrent pour devenir les Archives de la Ville et de la Communauté Urbaine de Strasbourg. En 2004, cette nouvelle institution fut transférée dans de nouveaux locaux plus spacieux et plus conformes à la conservation des documents.

La ville de Strasbourg connut une histoire mouvementée à travers les siècles et les archives ne furent pas épargnées, même si elles ne subirent pas de destructions massives. La première grande destruction des Archives eut lieu en novembre 1687 lorsque la chancellerie brûla avec un certain nombre de documents historiques. Vint ensuite le sac de l'Hôtel de Ville le 21 juillet 1789, bien plus ravageur que l'incendie de 1687. Enfin, les archives des anciens corps judiciaires urbains brûlèrent en 1870 (quelques années après leur transfert au tribunal de police).

Malgré ces regrettables pertes, les AVCUS sont riches d'un nombre important de documents dont les plus anciens originaux remontent au XI^e siècle.

¹⁴ archives.strasbourg.fr, consulté le 2 septembre 2009.

3. [La Médiathèque protestante](#)¹⁵

La médiathèque protestante de Strasbourg a été créée en 1988 par la fusion de deux institutions : le centre de documentation de l'UEPAL (Union des Églises protestantes d'Alsace et de Lorraine) et l'ancienne bibliothèque du *Collegium Wilhelmitanum* (Collège Saint-Guillaume) : c'est de cette dernière que proviennent en grande majorité les fonds antérieurs à 1800.

La bibliothèque du *Collegium Wilhelmitanum* a été fondée au XVI^e siècle, après la Réforme. En 1544, un foyer d'étudiants fut installé dans le couvent alors désaffecté des moines de Saint-Guillaume. Les responsables successifs de ce foyer avaient pour but de mettre à disposition de leurs pensionnaires, des ouvrages théologiques et de culture générale, nécessaires à leur formation. Ainsi, au fil des années, cette bibliothèque fut enrichie de nombreux ouvrages, dont l'acquisition se faisait par le biais de l'achat, de legs ou encore de dons.

Les collections furent globalement bien épargnées lors de la Révolution, des incendies et des guerres, causant donc peu de dégâts ou de pertes. Subséquemment, la bibliothèque du *Collegium Wilhelmitanum* a pu conserver près de deux mille volumes datant du XVI^e siècle et plus de deux mille pour le XVII^e siècle.

La médiathèque protestante dispose ainsi depuis 1988 de ces riches fonds de l'ancien collège Saint-Guillaume, et de nombreux ouvrages portant principalement sur le protestantisme par le biais du centre de documentation de l'UEPAL. La médiathèque protestante poursuit aujourd'hui son action d'agrandissement des collections. Actuellement, elle conserve près de huit mille volumes, parmi lesquels de nombreuses partitions manuscrites datant des XVII^e et XVIII^e siècles.

¹⁵ Henry STROHL, *Le Protestantisme en Alsace*, Strasbourg, Oberlin, 1950.

R. BURGUN, « La Bibliothèque du *Collegium Wilhelmitanum* » dans *Encyclopédie d'Alsace*, Strasbourg, Publitotal, 1982.

Eugène K. WOLF, *Catalogue de la musique instrumentale du Collegium Wilhelmitanum de Strasbourg (ca. 1742-1783)*, Paris, Société française de musicologie, 2008.

4. [La Bibliothèque Nationale et universitaire de Strasbourg](#)¹⁶

La Bibliothèque de Strasbourg réunissait avant 1870 les fonds des bibliothèques du Séminaire protestant et de la Ville de Strasbourg ; ces fonds étaient conservés dans le chœur de l'ancienne église des Dominicains. Mais, au cours de la nuit du 24 au 25 août 1870, le Temple-Neuf fut incendié et la totalité des collections fut détruite. Cette destruction provoqua un véritable choc dans la communauté scientifique et un appel aux dons fut lancé en octobre 1870.

En février 1871, une nouvelle bibliothèque fut inaugurée au Palais Rohan. Elle prit alors le nom de *Kaiserliche Universitäts – und Landesbibliothek zu Strassburg*¹⁷ (KULBS). Le Palais Rohan devenant trop exigü, la bibliothèque fut transférée en 1895 dans le bâtiment actuel situé place de la République. Sous l'Empire allemand, cette institution bénéficia d'importants moyens qui lui permirent d'acquérir des pièces remarquables.

Par décret du 29 juillet 1926, la KULBS seconde bibliothèque de France avec ses 1 100 000 volumes, acquiert son statut de Bibliothèque nationale, universitaire et régionale.

En septembre 1939, avant même la déclaration de guerre, les collections furent déplacées et mises à l'abri, notamment dans le Puy-de-Dôme ou encore dans divers endroits en Alsace. En 1944, les collections entreposées à Barr par la BNU furent anéanties lors du bombardement de cette ville. La seconde guerre mondiale aura occasionnée la perte de centaines de milliers d'ouvrages du fait de vols, de destructions ou de censure.

Malgré ces pertes, la BNU demeure aujourd'hui encore la seconde bibliothèque de France.

¹⁶ www.bnu.fr, consulté le 2 septembre 2009.

Henri DUBLED, *Histoire de la bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, Strasbourg, Société académique du Bas-Rhin*, 1964.

¹⁷ Il n'existe pas de traduction française officielle, mais on pourrait traduire ainsi : « Bibliothèque impériale et universitaire du pays d'Alsace à Strasbourg ».

5. [La Bibliothèque du Grand Séminaire](#)¹⁸

Le Collège et l'Académie de Molsheim sont à l'origine de la bibliothèque du Grand Séminaire.

Le Collège de Molsheim fut créé en 1580 et confié aux Jésuites. Un internat-séminaire y fut fondé en 1586 et en 1613 fut créé la *Domus Leopoldiana*, une résidence pour étudiants pauvres. La bibliothèque commune à trois institutions (Université épiscopale, Séminaire et Collège royal) se développa progressivement par les dons d'ouvrages de Jean de Manderscheid (1580), du Cardinal Charles de Lorraine (1593) ou encore de Jean Snasbach, chanoine de Saint-Pierre-le-Jeune (1602). En 1607, la bibliothèque reçut un véritable trésor par l'abbesse d'Andlau qui offrit une Bible grecque datant du XI^e siècle. À ces dons s'ajoute l'acquisition de la bibliothèque du vicaire général Joannes Pistorius (1617) et des collections des recteurs d'Offenburg Hieremias et Lazare Rapp (1621).

Après le rattachement de Strasbourg à la France, Louis XIV fit ouvrir à Strasbourg un séminaire en 1683 et un collège en 1685 confiés aux Jésuites. En 1702 s'effectua le transfert de l'Académie de Molsheim qui prit à Strasbourg le titre d'Université catholique. Une bibliothèque servira communément aux trois institutions. Elle s'enrichit petit à petit et vers 1720 reçut une partie des fonds de la bibliothèque de Molsheim.

La bibliothèque comme on la voit encore aujourd'hui se situait dans le bâtiment du Grand Séminaire construit entre 1769 et 1775. Mais à peine installée, elle subit la tourmente révolutionnaire. En 1789, le Séminaire et la bibliothèque devinrent « biens nationaux » et en 1792, l'existence des trois institutions (Université épiscopale, Séminaire et Collège Royal) prit fin.

La bibliothèque, quant à elle, resta dans le bâtiment du séminaire jusqu'en 1806 ou 1807 avant d'être en partie transférée à la Bibliothèque municipale. Ce n'est qu'en 1827 qu'une partie des collections rejoignit à nouveau le bâtiment du Séminaire (notamment des doubles provenant des anciennes bibliothèques ecclésiastiques). Durant le XIX^e siècle de nombreux dons et legs permirent l'accroissement de la bibliothèque.

¹⁸ <http://www.humanisme-du-rhin-superieur.eu/>, consultation le 2 septembre 2009.

Louis SCHLAEFLI, « Le grand séminaire de Strasbourg et sa bibliothèque », dans *Annuaire de la Société des Amis du Vieux-Strasbourg*, Strasbourg, Imprimerie Muh-Lreoux, 1974, pp. 109-118.

La bibliothèque du Grand Séminaire perdit quelques ouvrages au cours des transferts et des guerres ; malgré ces pertes, il reste tout de même de beaux ouvrages rares, des manuscrits, 237 incunables et plus de 4000 ouvrages du XVI^e siècle¹⁹. Aujourd'hui encore, elle ne cesse de s'accroître grâce à la générosité de donateurs ou de nombreux legs d'ecclésiastiques.

B. Type de documentation

Comme nous l'avons dit précédemment, nous avons consulté, au cours de notre recherche une majorité de documents d'archives. En plus de ceux-ci s'ajoute la consultation de nombreux ouvrages, tant sur l'histoire de l'Alsace que sur la musique au XVIII^e siècle. Cependant, c'est la consultation des archives qui a été la plus importante partie du travail.

Près de cinq mille cotes d'archives ont ainsi été traitées au cours de nos recherches. Nous pourrions les répartir en quatre catégories distinctes : les comptes et quittances, les protocoles des chapitres des églises, les demandes officielles et les relations de certaines cérémonies²⁰.

1. Comptes et quittances

Chaque paroisse établissait ses propres comptes dans lesquels figuraient les recettes et les dépenses.

Il existe différents types de comptes comme ceux faisant état des employés de l'église, mais aussi les comptes des dépenses pour des cérémonies particulières telles que les célébrations d'anniversaire du Roi, les cérémonies funèbres ou encore le

¹⁹ Louis SCHLAEFLI, communication orale, 29 mars 2012.

²⁰ Voir le tableau chronologique, Annexe 1.

*Schwoertag*²¹. Nous avons choisi de citer tous les comptes et quittances que nous avons traités dans les services d'archives.

a. Paroisses protestantes

Sur les sept paroisses protestantes que comptait Strasbourg au XVIII^e siècle, nous avons pu retrouver les comptes de cinq paroisses luthériennes (Temple-Neuf, Saint-Thomas, Saint-Guillaume, Saint-Nicolas et Sainte-Aurélie).

Les comptes du Temple-Neuf sont assez variés et représentent une somme non négligeable d'informations. Ainsi, nous avons pu consulter les comptes pour l'orgue et les musiciens de 1752 à 1759, le traitement de l'organiste pour l'année 1759, les comptes de l'Œuvre Notre-Dame pour l'entretien et la réparation du Temple-Neuf de 1681 à 1782, les traitements pour la cérémonie d'installation d'un nouveau magistrat de 1724 à 1726, les comptes des dépenses pour l'anniversaire du roi Louis XV de 1733 à 1752, les comptes pour la cérémonie funèbre du Dauphin en 1765 et les traitements pour le *Schwoertag* de diverses années.

L'église Saint-Thomas est la moins documentée avec les comptes de 1752 et les musiciens employés en 1757.

Les comptes de Saint-Guillaume se composent de la collecte des musiciens pour les funérailles de 1675 à 1705, des décomptes lors des funérailles de 1702 à 1760, des pièces justificatives des comptes de 1666 à 1797 et des quittances pour la caisse pour la musique de 1791.

Pour la paroisse Saint-Nicolas, nous avons retrouvé les comptes de la fabrique de 1698 à 1802, les quittances pour les comptes de 1700 à 1798, les comptes de la caisse des musiciens de 1699 à 1706, les registres des dons pour les frais de musique de 1758 à 1793 et enfin les registres des comptes de la paroisse française de 1698 à 1793.

Pour Sainte-Aurélie, nous avons consulté les comptes de 1699 à 1854, les quittances des comptes de 1572 à 1734 et de 1736 à 1770 et les dépenses et recettes liées au culte de 1617 à 1922.

²¹ Cérémonie de prestation de serment de fidélité à la Constitution.

b. [Paroisses catholiques](#)

Pour les paroisses catholiques, nous n'avons trouvé des livres de comptes et des états des employés que pour la Cathédrale avec les dépenses pour compétences de 1704 à 1707, les comptes de la recette générale des années 1721, 1722, 1731, 1747, 1749-1750 et 1754 à 1774, les comptes de 1776 à 1791, les quittances de 1768 à 1791, ainsi que les dépenses pour la réception faite à la princesse Marie-Joséphé, fille du roi de Pologne, fiancée au Dauphin de France en 1747.

c. [Églises simultanées](#)

Pour les deux paroisses pratiquant le *simultaneum*²², les archives ont conservé pour l'église de Saint-Pierre-le-Jeune, les comptes de 1700 à 1714, de 1721 à 1726, de 1737 à 1752 et de 1754 à 1767. À ces comptes s'ajoutent ceux de la caisse de l'église pour les années 1716 à 1721, 1743 à 1744, 1746 à 1747, 1752, 1758, 1764, 1770, 1776 et 1782. Pour Saint-Pierre-le-Vieux, les comptes couvrent la période de 1682 à 1701, 1716 à 1787, 1779 à 1789 et de 1732 à 1790. Pour les quittances des comptes, nous avons consulté celles concernant les années 1779 à 1790.

2. [Les protocoles des affaires traitées par les Églises](#)

a. [Paroisses catholiques](#)

La Cathédrale est la seule paroisse pour laquelle nous avons retrouvé des protocoles de toutes les questions étudiées par le Grand Chapitre. Ils concernent les années 1704, 1722, 1740 à 1759 et 1761 à 1791.

b. [Paroisses protestantes](#)

Les paroisses protestantes sont mieux documentées du point de vue protocolaire. Certaines paroisses avaient leur propre protocole, tel que Saint-

²² Cf. *Infra*, pp. 54-56.

Guillaume avec les procès-verbaux du conseil presbytéral des années 1684 à 1769 et 1763 à 1793.

Pour la paroisse Saint-Nicolas, il s'agit des délibérations du conseil presbytéral de 1643 à 1701 et de 1703 à 1706. Pour cette même église, nous avons également trouvé les actes du conseil presbytéral de 1739 à 1776.

La dernière paroisse concernée est Saint-Thomas avec les procès-verbaux des séances du chapitre de 1734.

Le fonctionnement des paroisses protestantes était régi par le conseil archipresbytéral. Ainsi, l'ensemble des sept paroisses protestantes de Strasbourg y figurait. Nous avons retrouvé ces protocoles pour les années 1695 à 1730 et 1733 à 1783. S'ajoutent également les actes du convent ecclésiastique pour les années 1701 à 1704, 1710, 1713 à 1720, 1722 à 1725, 1728, 1730, 1737, 1741 à 1742, 1744 à 1745, 1747, 1752 à 1754, 1757 à 1758, 1766, 1767, 1774, 1778, 1779, 1781, 1784 à 1787 et 1791.

Enfin, concernant les églises simultanées, les archives concernent uniquement les protocoles de 1739 à 1835 de la paroisse de Saint-Pierre-le-Vieux.

3. [Les demandes officielles](#)

Trois types de documents ayant leur aspect propre composent les demandes officielles : les mandements, les lettres patentes et les arrêtés à la période révolutionnaire. Ces documents étaient tantôt imprimés, tantôt manuscrits et la plupart du temps rédigés dans les deux langues.

a. [Mandements](#)

Le mandement est une lettre officielle qu'adresse l'évêque à l'ensemble de son diocèse pour lui faire part de ses décisions. Par exemple, il y eut un mandement, en 1726, du Cardinal Armand Gaston de Rohan, ordonnant la célébration d'un service

solennel à la Cathédrale et dans toutes les églises du diocèse, à l'occasion de la prise de pouvoir de Louis XV²³.

b. [Lettres patentes](#)

Ces documents étaient le plus souvent adressés par le Roi au Gouverneur de la région. En 1704 par exemple, le Roi adresse une lettre à Monsieur de Laubanie, Lieutenant Général des Armées de sa Majesté, gouverneur de Landau et Commandant en chef en Alsace, pour faire chanter un *Te Deum* dans toutes les églises du diocèse à l'occasion de la naissance du duc de Bretagne²⁴.

c. [Arrêtés](#)

Les arrêtés ou les délibérations émanent du directoire des districts pendant la période révolutionnaire. Ainsi, peut-on citer l'arrêté du 29 prairial an II^e de la République (17 juin 1794) interdisant la célébration de toutes les fêtes, sauf les décadis et les jours déclarés fériés par la Convention.

4. [Les relations pour certaines cérémonies](#)

Divers événements mémorables sur le plan musical se sont succédé au cours du XVIII^e siècle. Nous les présentons ici par ordre chronologique.

- Cérémonies pour le mariage de Louis XV en 1725²⁵.
- Nomination du prince François-Armand de Rohan à la coadjutorie en 1741-1742.
- Relation de l'entrée du roi Louis XV à la Cathédrale en 1744²⁶.

²³ AVCUS, AA 1684, *Mandement de l'évêque, ordonnant la célébration d'un service divin solennel à la Cathédrale, à l'occasion de la prise des rênes du gouvernement par Louis XV*, document n°22, 1726.

²⁴ AVCUS, 83 Z 6, *Kirchl. Zeremonien aus Patriot. Anlass*, Lettre du Roy à Monsieur de Laubanie, au sujet de la naissance de S.A.R. Monseigneur le Du de Bretagne, 1704.

²⁵ AVCUS, AA 1929, *Relation en forme de journal de ce qui s'est passé à Strasbourg à l'occasion du mariage du roy très chrétien avec la princesse de Pologne fille du roy Stanislas*. Imprimé chez la veuve de Michel Storck, 1925.

- Réception faite à la princesse Marie-Josèphe fille du roi de Pologne, fiancée au dauphin de France en 1747²⁷.
- Élection du Prince Louis Constantin de Rohan en 1756 comme évêque de Strasbourg.
- Description des services funèbres pour le décès du Dauphin en 1766²⁸.
- Service solennel pour le décès de la Reine en 1768²⁹.
- Passage et séjour de Mme la Dauphine à Strasbourg en 1770³⁰.
- Description de la pompe funèbre à l'occasion de la mort de Louis XV en 1774³¹.
- Obsèques du Maréchal de Saxe en 1751³² et translation du corps du Temple-Neuf à Saint-Thomas en 1777³³.

²⁶ AVCUS, AA 1937, Folio 28 : *Relation de ce qui a été observé à Strasbourg pour les Réjouissances de la Convalescence du Roy, pour son Entrée & Réception le 5 Octobre 1744, & pendant le séjour de S.A MAJESTE dans cette ville.*

ADBR, G 273, *Relation de l'entrée du Roi Louis XV à la cathédrale de Strasbourg (1744)*, pièce n°6.

ADBR, G 3079, *Relation de la réception faite au Roi dans la Cathédrale de Strasbourg, 1745*, pièce n°8.

²⁷ AVCUS, AA 1944, *Pièces relatives à la réception faite par la ville de Strasbourg à la princesse Marie-Josèphe, fille du roi de Pologne, fiancée au dauphin de France. Relation de cette réception. Description du cérémonial observé à l'arrivée et au départ de la princesse, 1747.*

AVCUS, AA 1945, *État des dépenses faites par la ville de Strasbourg pour la réception de la dauphine, 1747.*

AVCUS, AA 1946, *suite des mêmes pièces, 1747.*

²⁸ AVCUS, 1 AST 104, « DESCRIPTION De la Pompe funèbre qui s'est faite dans l'Église cathédrale de Strasbourg, par ordre du Grand-Chapitre de ladite Église, à l'occasion de la mort de MONSEIGNEUR LE DAUPHIN ».

AVCUS, 83 Z 6, *Straßburger Zeitung von 29. Januar 1766 mit der Beschreibung der für den verstorbenen Dauphin in der Predigerkirche gemachten Ceremonien & Auszierungen.*

²⁹ ADBR, G 1408, *Lettre et mandement du roi à son altesse éminentissime Monseigneur le Cardinal de Rohan, Évêque et Prince de Strasbourg, 1768.*

ADBR, G 3456, *Prothocollum Anni 1768, Die 2â Augusti 1768 : Relation de ce qui a été observé à l'occasion du Service Solennel que le Grand chapitre de l'Église Cathédrale de Strasbourg a fait faire le 3^e du mois d'août 1768 dans la dite Cathédrale pour le repos de l'ame de Jeue Sa Majesté la Reine de France decedée a Versailles le 24^e juin de la meme année.*

ADBR, G 3112, « *Plan à l'Ocasion des Obsèques faites a la Mémoire de la Reine dans l'Église Cathédrale de Strasbourg le 3 août 1768. Massol.* ».

³⁰ AVCUS, AA 2129, *Passage et séjour de Mme la Dauphine à Strasbourg... Vers, devises et couplets célébrant cet événement. Relation des cérémonies qui ont eu lieu à cette occasion, des fêtes données en l'honneur de la princesse et l'étiquette observée. Numéros de la Gazette de France relatant la réception faite à la dauphine par la ville de Strasbourg. Pièces relatives aux dépenses faites par celle-ci à cette occasion.*

³¹ AVCUS, 1 AST 104, Liasse 11, *Temple-Neuf, Cérémonie funèbre en l'honneur de Louis XV : Obsèques du feu Roy, 1774.*

ADBR, G 3322, *Quittances 1774-1775, Quittance n°22.*

³² AVCUS, AA 1954, *Relation fidelle et circonstanciée des obsèques et ceremonies faites a Strasbourg par ordre du roy et sous la direction de S. Ex. M. le preteur royal de cette ville a l'entree et l'inbumation de M. le marechal Comte de saxe, duc de courlande et de semigallie, marechal – general des camps et armées de S. M. T. C. et chevalier des ordres de l'aigle blanc et de saxe avec l'explication et le sens de tous les emblemes qui ont servi de decoration a cette illustre pompe, Strasbourg, Armand König, 1751.*

³³ AVCUS, AA 1954, *Pompe funèbre à l'occasion de la translation du corps de M. le Maréchal de Saxe dans l'église de S. Thomas, le 20. Août 1777, Strasbourg, Imprimerie de Simon Kürsner, 1777.*

- Célébration de l'anniversaire séculaire de la soumission de Strasbourg à la France en 1781³⁴.

C. Type de données collectées

À partir des comptes et quittances des diverses paroisses, nous avons pu recenser les noms des musiciens et chantres avec leur traitement. Les noms permettent de voir l'évolution d'une chapelle de musique année après année. Le salaire de chaque employé est différent et deux facteurs interviennent dans ce traitement : l'ancienneté et leur qualité à exercer leur art.

Les protocoles du chapitre et des conseils presbytéraux apportent des éclairages quant à la date exacte de la réception des musiciens ou chantres et permettent également de trouver des informations sur la voix ou l'instrument pratiqué par la personne engagée. De même, les protocoles indiquent les départs ou renvois de musiciens et parfois la raison même de ce départ choisi ou forcé.

Les descriptions des cérémonies ont une certaine importance dans la mesure où elles donnent de précieux renseignements sur le déroulement souvent fastueux de l'événement. Elles montrent l'engagement de la ville lors de réceptions officielles et sont aussi le reflet de la bonne santé économique et sociale de la ville.

³⁴ AVCUS, AA 1958, *Arrêté relatif au Te Deum qui devra être chanté. État des gratifications allouées et des dépenses imprévues, 1781.*

AVCUS, 1 AST 104, Liasse 18, *Anniversaire de la réunion de Strasbourg à la France, 1781.*

AVCUS, AA 2131, *Célébration du centième anniversaire de la soumission de Strasbourg à la couronne de France.*

D. Répartition des informations

Les documents d'archives consultés pour ce travail proviennent des séries des Archives de la Ville et de la Communauté urbaine de Strasbourg et des Archives départementales du Bas-Rhin. Les différentes séries seront présentées sous forme de liste.

Les archives consultées aux Archives de la Ville et de la Communauté urbaine de Strasbourg sont :

- Séries AA et AA supplément, Actes constitutifs et politiques de la commune, correspondance politique, archives du préteur royal (XII^e au XVIII^e siècle)
- Série III, IV et V, archives de l'hôtel de ville et récupérations diverses (XIII^e au XVIII^e siècle)
- Série VI, chancellerie municipale (XIV^e au XVIII^e siècle)
- Série VII, Trésorerie – *Pfennigturm* (XVI^e au XVIII^e siècle)
- 1 AST, Fonds St-Thomas (XVI^e au XX^e siècle), Archives déposées par le chapitre de Saint-Thomas : correspondance du réformateur Martin Bucer, documents relatifs à la Haute École devenue Académie, puis Université, archives du collège Saint-Guillaume, fonds des couvents strasbourgeois dont les revenus ou les bâtiments ont été affectés lors de la Réforme à des fondations protestantes, actes du convent ecclésiastique et du conseil archipresbytéral, comptes des fabriques du comté de Hanau-Lichtenberg.
- 83 Z, paroisse protestante Saint-Pierre-le-Vieux
- 86 Z, paroisse protestante du Temple-Neuf
- 87 Z, paroisse catholique Saint-Louis
- 117 Z, Grand chapitre et grand chœur de la Cathédrale
- 119 Z, dépôt de la Fondation Saint-Thomas
- 121 Z, paroisse protestante Saint-Nicolas

- 129 Z, paroisse catholique de la Cathédrale

Les archives consultées aux Archives départementales du Bas-Rhin sont :

- Série G, évêché de Strasbourg et chapitres : indépendamment du vaste fonds de l'évêché de Strasbourg et de ceux du Grand chapitre et du Grand chœur qui s'y rattachent, cette série contient également les archives de chapitres strasbourgeois (Saint-Pierre-le-Jeune, Saint-Pierre-le-Vieux), de cures et de fabriques d'églises.
- Série H, établissements religieux réguliers.
- Série L, réservée aux papiers des administrations de département, de districts, et de cantons qui ont succédé à l'Intendance.
- Série 2 G, archives de la paroisse réformée, des paroisses Saint-Guillaume, Saint-Nicolas, Saint-Pierre-le-Jeune, Saint-Pierre-le-Vieux...
- Série J, archives privées

E. [Domaines couverts par l'étude](#)

Pour le présent travail, la période retenue s'étend de 1700 à 1794, année qui a vu de nombreuses églises vendues comme biens nationaux et transformées en magasin de poudre, de stockage de grains ou autres. La Cathédrale de Strasbourg a, quant à elle, été cette même année transformée en « Temple de la Raison et de l'Être suprême ». Sur le plan géographique de l'étude, les lieux retenus se situent tous dans Strasbourg, *intra-muros* au XVIII^e siècle. Ce choix des lieux de cultes et des points à traiter s'est aussi fait en fonction des documents recueillis dans les différents services d'archives.

Ainsi, les lieux retenus sont les paroisses protestantes du Temple-Neuf, de Saint-Thomas, Saint-Guillaume, Sainte-Aurélie et Saint-Nicolas. Du côté catholique, l'étude est restreinte à la paroisse Saint-Laurent de la Cathédrale. Enfin, deux paroisses strasbourgeoises pratiquaient le *simultaneum* et seront traitées ici : Saint-Pierre-le-Jeune et Saint-Pierre-le-Vieux. Pour ces différents lieux, nous avons trouvé des données concernant les ensembles de musique, plus précisément les noms des différents organistes, maîtres de chapelle, *choragus*, chantres et instrumentistes qui les composaient au cours du XVIII^e siècle. Nous pourrions donc voir l'effectif des ensembles de musique et la circulation de quelques musiciens au sein des églises de la Ville. Seront également traités plusieurs fêtes et cérémonies extraordinaires pour lesquelles la musique participait à l'embellissement des célébrations. Le répertoire joué dans les différentes églises sera brièvement étudié. En raison de la quantité de partitions, ce sujet pourrait faire l'objet d'un travail ultérieur.

En raison de la trop faible quantité de documents, les paroisses catholiques de Saint-Étienne, Saint-Louis et Saint-Jean ne seront pas traitées. Il en va de même pour les couvents, abbayes et institutions religieuses (Sainte-Marguerite, Sainte-Madeleine etc.). Nous avons également choisi de ne pas traiter le domaine de l'orgue en raison des nombreux travaux très pointus qu'ont menés certains musicologues³⁵. Enfin, la religion juive ne sera pas traitée ; rappelons qu'au XVIII^e siècle, les juifs n'avaient pas droit de cité dans Strasbourg. Même si une famille juive avait obtenu le droit d'y vivre, aucun lieu de culte ne leur était accordé.

³⁵ Pie MEYER-SIAT, *Historische Orgel im Elsass, 1489-1869*, München, Verlag Schnelle & Steiner, 1983.

Orgues en Alsace, Strasbourg, ARDAM, 1985-1986.

« La facture alsacienne au XVIII^e siècle », dans *Orgues Silbermann d'Alsace : Itinéraire commenté*, Strasbourg, ARDAM, 1991.

Marc SCHAEFER, « La famille Silbermann », dans *Actes des quatrième journées nationales de l'orgue*, Alsace, 8-12 mai 1991, Strasbourg, ARDAM, 1991.

Marc SCHAEFER, « Der handschriftliche Nachlass des Orgelbauers Johann Andreas Silbermann (1712-1783) », dans *Die elsässische Orgelreform*, Kleinblittersdorf, Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft, 1995, pp. 83-94.

Charles-Léon KOEHLHOEFFER, *Les orgues de la Communauté urbaine de Strasbourg*, Colmar, Do Bentzinger, 2011.

II. Églises et paroisses étudiées

A. Catholiques

1. Cathédrale³⁶



Musée Cabinet des Estampes et des Dessins de Strasbourg, Jean-Martin Weiss, Cathédrale de Strasbourg, XVIII^e siècle, 77.998.0.372, numérisation faite par le Cabinet des Estampes.

³⁶ Joseph DORÉ (Mgr) (dir.), *La grâce d'une Cathédrale*, Strasbourg, La Nuée Bleue, 2007.
Philippe André GRANDIDIER, *Essais historiques et topographique sur l'église Cathédrale de Strasbourg*, Strasbourg, Levrault, 1782.
Frédéric PITON, *Strasbourg illustré*, Paris, PML Éditions, 1993.

À l'emplacement de la Cathédrale actuelle existait une basilique à trois nefs dont la description avait été donnée en 826 par un moine nommé Ermoldus Nigellus. Lors de la guerre civile opposant le roi Henri II au duc Herman de Souabe, en 1002, la Cathédrale brûla. La restauration de l'édifice commença rapidement mais l'orage, dont la foudre ravagea un tiers de Strasbourg en 1007, stoppa l'avancée des travaux. En 1015, les fondations du nouvel édifice aux dimensions plus grandes furent posées en lieu et place de l'ancienne église. Ce vaste chantier de construction fut anéanti à plusieurs reprises par des incendies (1136, 1140, 1150 et 1196). La construction de la nef fut achevée en 1275. Il restait encore à bâtir les deux tours et la façade occidentale, dont la première pierre fut posée en 1277 par Conrad de Lichtenberg. Plusieurs tremblements de terre ralentirent les travaux en 1279, 1289 et 1291. Un incendie ravagea les orgues, les cloches et la charpente de l'édifice en 1298. 162 années après la pose de la première pierre, la tour côté nord fut achevée en 1439 ; la seconde tour ne vit jamais le jour. La tour fut surmontée d'une croix et d'une statue de la Vierge, patronne de la Cathédrale et de la Ville, retirée à nouveau en 1488. En 1455, le chœur fut rénové, tout comme la nef et les voûtes de 1459 à 1469. En 1459, une nouvelle toiture fut également montée.

En 1529, la Réforme et l'abolition de la messe catholique n'épargnèrent pas la Cathédrale qui devint protestante ; cependant, les protestants firent au mieux pour conserver et entretenir l'édifice, comme au XVII^e siècle où, suite à la foudre, la tour dû être en partie abattue et reconstruite.

En 1681, lorsque la ville de Strasbourg fut annexée à la France, la Cathédrale fut rendue aux catholiques. Immédiatement, des travaux de rénovation et d'aménagement du chœur commencèrent, avec la destruction du jubé en 1682. En 1732, le chœur fut élargi jusqu'au premier pilier de la nef. En 1759, la foudre tomba à deux reprises sur l'édifice, mettant le feu à la toiture et occasionnant des dégâts sur la tour. La Révolution française causa elle aussi des dommages matériels : 235 statues de saints furent détruites en 1793. La flèche quant à elle, fut sauvée grâce à l'immense bonnet phrygien qui la coiffait.

À la fin du XIX^e siècle, des travaux d'aménagement eurent lieu pour restituer le chœur tel qu'il était quelques siècles auparavant, en ôtant notamment les décorations faites aux XVII^e et XVIII^e siècles. Le bombardement de la ville en 1870 n'épargna pas l'édifice, dont le toit et la coupole prirent feu et les ornements des façades détruits. Des travaux de restauration ne tardèrent pas à être entamés.

Au XX^e siècle, des travaux de modernisation furent entrepris. Si la première guerre mondiale épargna la Cathédrale, ce ne fut pas le cas de la seconde, qui occasionna des dégâts dans la voûte, la coupole et l'intérieur. Jusqu'à récemment, la flèche de l'édifice fut également restaurée. La Cathédrale fêtera en 2015 le millénaire de ses fondations.

La Cathédrale fut dotée de plusieurs orgues, dans la nef, au cours des siècles. Le premier instrument attesté date de la fin du XIII^e siècle, mais suite à un incendie qui ravagea l'édifice et une partie de la ville, un nouvel instrument fut construit au XIV^e siècle, à l'emplacement actuel, en nid d'hirondelle. Le buffet d'orgue, tel qu'on le voit aujourd'hui, fut construit de 1489 à 1491 par Krebs d'Anspach. Plusieurs travaux successifs furent entrepris, notamment pour ajouter de nouveaux jeux à l'instrument. En 1714, André Silbermann envisagea de construire un nouvel orgue en raison du mauvais état du précédent. L'Œuvre Notre-Dame ne donna pas son accord et Silbermann se vit dans l'obligation d'effectuer des travaux sur l'orgue présent et d'en conserver le buffet. Les travaux furent achevés en 1716. Si la Révolution épargna l'orgue, de nombreux travaux durent être entrepris par la suite, notamment après les bombardements de 1870. Jusqu'au XX^e siècle, l'instrument continua d'être remanié, souvent par l'adjonction de nouveaux jeux afin d'enrichir les sonorités. En 1974, Alfred Kern construisit un nouvel orgue, ou du moins, la partie instrumentale. Le buffet est toujours celui datant du XV^e siècle.

Le chœur de la Cathédrale fut, lui aussi, doté de plusieurs orgues au fil du temps. À la fin du XV^e siècle, Krebs d'Anspach qui avait construit l'orgue en nid d'hirondelle, en construisit également un pour le chœur de la Cathédrale. Au XVII^e siècle, un nouvel orgue de chœur fut construit et placé sur le jubé, d'où il fut déménagé vers le Temple-Neuf en 1681, lorsque les protestants quittèrent la Cathédrale. Un nouvel orgue fut donc installé dont l'entretien fut confié au facteur d'orgue Joseph Waltrin, puis à Merkel quelques années plus tard. L'orgue fut également déplacé du jubé vers le chœur de l'édifice. Il disparut au moment de la Révolution. Il fallut attendre la fin du XIX^e siècle pour qu'un nouvel instrument soit construit.

B. Protestantes

1. Temple-Neuf³⁷

Avant que cette église soit connue sous le nom de Temple-Neuf ou encore *Neue Kirche* (Nouvelle Église), cet édifice était celui des Dominicains, plus précisément la nef de l'ancienne église.

La construction remonte à 1254, année où commencèrent les travaux sous l'évêque Henri III de Stahleck et en 1260, la première nef fut achevée. En 1308, sous l'évêque Jean 1^{er} de Dirpheim, la construction de la deuxième nef fut entreprise, ainsi que celle du jubé séparant la nef du chœur. En 1345, date de la fin des travaux, l'évêque Berthold de Buchek eut l'honneur d'inaugurer l'église, et les dominicains s'y installèrent. De périodes de troubles avec de nombreuses querelles et des conflits entre l'administration de Strasbourg et les Dominicains forcèrent ces derniers à quitter temporairement leur couvent, ainsi que l'église. En 1525, de nouveaux troubles éclatèrent ; l'église et le couvent furent fermés après le départ des derniers moines en 1531. Quelques années plus tard, en 1538, le Gymnase fut créé et le couvent réaménagé servi notamment de salles de classe. En 1621, l'Université protestante s'y installa également.

³⁷ Frédéric PITON, *op.cit.*



Musée Cabinet des Estampes et des Dessins de Strasbourg, Anonyme, Temple-Neuf et Gymnase, 77.985.0.13, numérisation faite par le cabinet des Estampes.

En 1681, lorsque la Cathédrale fut rendue aux catholiques, les paroissiens n'eurent d'autre choix que de la quitter et s'installèrent donc dans la nef de cette église qu'ils baptisèrent Temple-Neuf (*Neue Kirche*). L'église dû dans un premier temps être restaurée et le 10 décembre 1681, le premier culte y eut lieu.



Musée Cabinet des Estampes et des Dessins de Strasbourg, Temple-Neuf avant 1870, 77.998.0.3785, numérisation faite par le Cabinet des Estampes.

L'église, telle que nous la voyons aujourd'hui est différente de celle existant au XVIII^e siècle. La guerre de 1870 provoqua des dégâts importants nécessitant la construction d'une nouvelle église.

De nombreuses années avant que le Temple-Neuf soit attribué aux protestants de la Cathédrale, l'église était déjà dotée d'un instrument, datant du temps où les Dominicains étaient présents. Plusieurs remaniements poussèrent finalement à construire de nouvelles orgues au début du XVIII^e siècle. Les travaux furent confiés à Claude Legros. Quelques années plus tard, la paroisse fit appel à André Silbermann pour ajouter des jeux à l'instrument. Cet orgue fut finalement transféré en 1749 à Ribeauvillé. À cette même époque, Jean-André et Jean-Daniel Silbermann furent chargés de la réalisation d'un nouvel orgue, dont l'accord fut conclu en 1747. L'orgue fut inauguré en 1749. Tout au long du XVIII^e siècle, la famille Silbermann fut chargée de l'entretien de l'instrument et d'éventuels travaux. C'est tout naturellement qu'au XIX^e siècle, Sauer, héritier de la tradition Silbermann, se chargea d'effectuer les travaux nécessaires à l'orgue. Ce remarquable instrument fut entièrement détruit lors des bombardements de Strasbourg en 1870.

2. [Saint-Thomas](#)³⁸

À l'emplacement de l'église Saint-Thomas existait un couvent dont on ignore la date de construction. En revanche, on sait qu'au VII^e siècle, saint Florent de Haslach, l'un des premiers évêques de Strasbourg, développa le monastère existant ; ses reliques reposent toujours à l'église Saint-Thomas.

L'un des successeurs de saint Florent, l'évêque Adeloche fit reconstruire le couvent et l'église en 820. En 1028, l'église fut rebâtie, à la suite du terrible orage dont la foudre ravagea une bonne partie de la ville de Strasbourg en 1007. Une nouvelle reconstruction eut lieu en 1196, suite à un incendie qui dévasta l'église en 1144.

L'édifice, comme il nous paraît aujourd'hui, fut construit entre le XIII^e et le XVI^e siècle. La nef de cette église est une rareté architecturale puisqu'il s'agit d'une nef-halle dont les cinq vaisseaux sont de hauteur égale. Le chœur de l'église abrite

³⁸ Frédéric PITON, *op.cit.*

Dominique TOURSEL-HARSTER, Jean-Pierre BECK et Guy BRONNER, *Alsace, Dictionnaire des monuments historiques*, Strasbourg, La nuée Bleue, 1995.

toujours le mausolée du maréchal de Saxe, construit par Jean-Baptiste Pigalle et inauguré en 1777



Musée Cabinet des Estampes et des Dessins de Strasbourg, Charles Wissant, Strasbourg Église Saint-Thomas, 1838, 77.985.0.397, numérisations faite par le Cabinet des Estampes.

Sur le plan organisationnel, les moines de Saint-Thomas furent sécularisés par l'évêque en 1031, ce qui marqua la création du chapitre. La collégiale était composée de seize chanoines capitulaires et avait à sa tête le prévôt, le doyen, le scholarque, le *custos* et le camérier. En 1524, l'église et le chapitre passèrent à la Réforme, ce qui entraîna notamment la destruction de certains tombeaux. À partir de 1536, le magistrat institua une haute école installée dans les bâtiments du chapitre, collège qui fut à l'origine de l'Université, l'une des plus renommées au XVIII^e siècle.

Après l'annexion de Strasbourg à la France en 1681, l'église Saint-Thomas resta l'une des sept paroisses luthériennes de la ville. Cette dernière n'a cessé de croître au cours des siècles et est considérée aujourd'hui comme la « cathédrale protestante ».

L'église Saint-Thomas possédait un orgue dès le XIV^e siècle. Ce dernier fut reconstruit à plusieurs reprises et subit également diverses améliorations par l'ajout de nouveaux jeux au XVII^e siècle. En 1737, après l'estimation de Jean-André Silbermann, donnant l'instrument comme trop abîmé, le chapitre le chargea de construire de nouvelles orgues. Elles furent achevées en janvier 1740 et composées d'un large buffet à cinq tourelles et d'un positif intégré à la tribune. Malgré de nombreuses modifications au cours du temps, le buffet et les sculptures sont encore

ceux réalisés par Silbermann, ce qui ne fut pas le cas pour les jeux. En effet, les nombreux travaux d'ajout rendirent l'orgue méconnaissable. En 1979 fut donc prise la décision de restaurer l'orgue afin de lui rendre des sonorités proches de la facture Silbermann. Les travaux furent confiés au facteur d'orgue Alfred Kern et fils. En outre, l'ancienne console dont Mozart avait touché les claviers en 1778 est toujours conservée aujourd'hui. La partie instrumentale de l'orgue est classée Monument Historique depuis 1971 et le buffet l'est depuis 1973.

3. [Saint-Guillaume](#)³⁹



Musée Cabinet des Estampes et des Dessins de Strasbourg, Julius Naeh, St. Wilhelms-Kirche, 77.998.0.3368, numérisation faite par le Cabinet des Estampes.

Sous l'impulsion du chevalier Henri de Mullenheim, la construction de l'église commença probablement à la fin du XIII^e siècle et termina en 1307. Au XIV^e siècle, de par son emplacement situé à gauche du cours d'eau l'Ill, elle devint la paroisse des pêcheurs et des jardiniers.

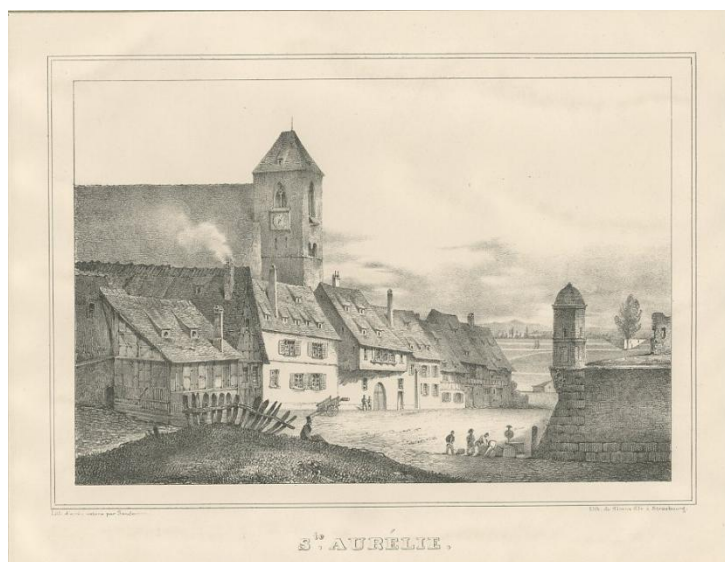
De nombreuses modifications furent apportées à l'édifice au cours des siècles. En 1485, un jubé séparant le chœur de la nef fut construit et en 1488, un narthex fut ajouté.

³⁹ Dominique TOURSEL-HARSTER, Jean-Pierre BECK et Guy BRONNER, *op.cit.*

Après l'introduction de la Réforme et l'interdiction de la messe catholique, l'église Saint-Guillaume, qui jusque-là était occupée par des moines guillemites, devint alors l'une des sept paroisses luthérienne de Strasbourg, et le resta même après l'annexion à la France.

Concernant l'orgue, on sait qu'il en existait un avant le XVIII^e siècle. Mais ce dernier, trop usé par les années et le manque d'entretien fut remplacé par un nouvel instrument construit par André Silbermann entre 1726 et 1728. Par ailleurs, il fut agrandi au cours du XVIII^e siècle par Jean André Silbermann, fils du précédent, et l'entretien fut confié à Conrad Sauer. Au cours du XIX^e siècle, de nouvelles réparations eurent lieu, notamment après la guerre de 1870, mais également plusieurs reconstructions de l'orgue. Aujourd'hui sont encore visibles le buffet à trois tourelles semi-circulaires ainsi que les buffets du positif de dos, suspendu à la balustrade du jubé, dont l'esthétique utilisée est celle Gottfried Silbermann. Le buffet de l'orgue est classé Monument Historique depuis 1987.

4. [Sainte-Aurélié](#)⁴⁰



Musée Cabinet des Estampes et des Dessins de Strasbourg, François Joseph Sandmann, Sainte-Aurélié vers 1850, 77.998.0.3163, numérisation faite par le Cabinet des Estampes.

⁴⁰ *Id.*

Peu d'informations demeurent sur la construction de l'église Sainte-Aurélie ; la seule donnée est que l'édifice date du VIII^e siècle et qu'il est l'un des plus anciens de Strasbourg. Cette église primitive aurait été bâtie sur la crypte renfermant le tombeau de sainte Aurélie. De nombreux travaux se succédèrent dans le but d'agrandir l'église et son état actuel date de travaux réalisés au XVIII^e siècle. Des précédentes phases de travaux, plusieurs éléments sont encore visibles, comme une partie de la tour médiévale du XII^e siècle, l'autel de 1669, la chaire de 1670 et la plus ancienne cloche de Strasbourg datant de 1410.

Un orgue fut construit par André Silbermann en 1718. Jean-André Silbermann y ajouta trois jeux, enrichissant ainsi l'orgue en nouvelles sonorités en 1762. Le mobilier de l'église Sainte-Aurélie étant peint en blanc et or, le buffet de l'orgue le fut également en 1790, afin de s'adapter à ce nouveau mobilier de l'église. De nombreux travaux eurent lieu au XIX^e siècle, et notamment après la guerre de 1870 qui y fit quelques dégâts. Ce buffet comporte un grand orgue à trois tourelles et un positif de dos à deux tourelles, les couleurs données en 1790 perdurent toujours. L'orgue est actuellement en restauration à la facture d'orgue Blumenroeder à Haguenau (Bas-Rhin) et sera inauguré le 31 mai 2015. Le buffet de l'orgue est classé Monument Historique depuis 1997 et une partie des jeux l'est également depuis 2000.

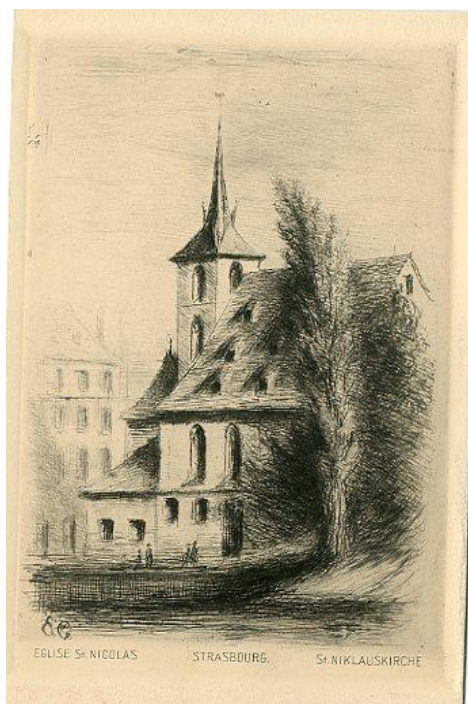
5. [Saint-Nicolas](#)⁴¹

Sur le site de l'église Saint-Nicolas, une chapelle romane fut construite en 1182. Cette chapelle était dotée d'une nef rectangulaire, d'un petit chœur carré et d'une tour. En 1314, cette chapelle fut consacrée à Saint-Nicolas. Entre 1381 et 1400, la chapelle fut démolie et une nouvelle église d'une taille plus grande y fut construite. Cet édifice subit encore un agrandissement de la nef.

Un siècle plus tard, l'église fut à nouveau agrandie en raison de l'accroissement du nombre de fidèles ; l'église qui était de tous temps rattachée au chapitre Saint-Thomas, devint indépendante après l'introduction de la Réforme. Les agrandissements du XVI^e siècle concernaient l'ajout de tribunes en bois dans la nef et la construction d'un nouveau chœur. Plusieurs périodes de travaux eurent encore lieu

⁴¹ Frédéric PITON, *op.cit.*

jusqu'en 1947, où une rénovation complète fut nécessaire en raison des dommages causés par les bombardements lors de la seconde guerre mondiale.



Musée Cabinet des Estampes et des Dessins de Strasbourg, Élise Gerold, Église Saint-Nicolas, Strasbourg, 77.007.0.1803, numérisation faite par le Cabinet des Estampes.

Avant le XVIII^e siècle, l'église Saint-Nicolas possédait déjà un orgue. En 1702, André Silbermann eut la charge de l'entretien de l'instrument en mauvais état. C'est en 1707 qu'un nouvel orgue fut construit par André et Gottfried Silbermann. Quelques années plus, il subit quelques modifications avec l'ajout de certains jeux. La famille Silbermann fut chargée de l'entretien de l'instrument jusqu'en 1784 et durant tout le XIX^e siècle, il fut confié aux héritiers de la tradition Silbermann. De nombreuses modifications furent apportées à l'instrument au cours du temps, et la dernière transformation prévue en 1967 n'eut jamais lieu. L'orgue fut démonté et en partie vandalisé. Les jeux de l'instrument sont classés Monument Historique depuis 1976, tout comme le buffet inscrit à l'Inventaire supplémentaire la même année.

C. Églises « simultanées »⁴²

1. Saint-Pierre-le-Jeune⁴³



Musée Cabinet des Estampes et des Dessins de Strasbourg, Église Saint-Pierre-le-Jeune, 77.007.0.872, numérisation faite par le Cabinet des Estampes.

Au cours des siècles, trois églises furent construites à l'emplacement actuel de l'église Saint-Pierre-le-Jeune, qui fut la dernière à y être bâtie.

Au début du Moyen âge, une première chapelle en bois dédiée à sainte Colombe fut construite par des moines irlandais ayant entrepris l'évangélisation de l'Alsace. En 1031, le chapitre fit bâtir une église romane dont il reste aujourd'hui le cloître au nord et la partie inférieure du clocher. C'est en 1053, lors de la consécration de l'église par Bruno d'Eguisheim, élu pape sous le nom de Léon IX, qu'elle prit le nom de Saint-Pierre-le-Jeune pour la distinguer, de celle de Saint-Pierre-le-Vieux.

⁴² Cf. *infra* pp.32-34.

⁴³ P. TONY, *Le chapitre de Saint-Pierre-le-Jeune des Origines à la Révolution*, dans *Annuaire des amis du vieux Strasbourg*, (extrait), Strasbourg, Imprimerie Muh-Le Roux, 1975.
Dominique TOURSEL-HARSTER, Jean-Pierre BECK et Guy BRONNER, *op.cit.*
Frédéric PITON, *op.cit.*

À partir du XIII^e siècle, l'église subit plusieurs transformations au cours des siècles, dont la construction d'un chœur polygonal achevé en 1290 et plusieurs travaux dans la nef jusqu'en 1320 : le transept déplacé à l'ouest afin de conserver le cloître roman, la construction de deux collatéraux au sud et d'un bas-côté au nord. Au XIV^e siècle, un jubé fut construit, séparant ainsi la nef du chœur et quatre chapelles furent érigées : celle de Saint-Jean en 1360, celle de Saint-Nicolas, celle des Zorn et enfin celle de la Sainte-Trinité en 1491.

En 1524, la paroisse catholique se convertit au protestantisme, tout en conservant ses droits de propriété. Le culte, lui, passa au protestantisme et le resta jusqu'en 1681, date à laquelle le chœur fut restitué aux catholiques. Cette église pratiqua alors le *simultaneum* jusqu'à la construction de l'église de Saint-Pierre-le-Jeune catholique en 1893.

Pour permettre à chacune des deux confessions de pratiquer dans de bonnes conditions, le chœur et la nef furent séparés par un mur élevé derrière le jubé. Les catholiques firent aménager le chœur pour les besoins de la messe en construisant un grand maître-autel, une grande chaire baroque richement ornée des armoires du chapitre et des Princes-évêques de Rohan, des boiseries et des stalles. Les protestants, quant à eux, réorientèrent l'église (auparavant la chaire se trouvait sur le côté de la nef, et après cette réorientation, les bancs furent tournés pour être face à la chaire) et recouvrirent les peintures murales d'un badigeon blanc. En 1791, l'église fut fermée comme la plupart des édifices religieux et transformée en grenier à foin. Ses biens confisqués et vendus, et les trois cloches fondues. Le culte fut rétabli en 1795, mais les paroissiens ne purent réintégrer l'église qu'un an plus tard, après quelques travaux de réaménagement. Ce n'est qu'à partir de 1897 qu'une restauration intégrale de l'édifice fut entreprise.

Le chœur et la nef étant séparés, il fut nécessaire pour chacune des deux confessions de faire installer un orgue.

L'orgue dans la nef (réservée au protestants) fut construit par Hans Klein, bien avant le *simultaneum*, en 1591 et réparé par André Silbermann en 1702 ; il se trouva à nouveau hors d'usage en 1707. Aussi, entre 1719 et 1725, l'église loua un orgue positif à André Silbermann. Et en 1725, Waltrin construisit un nouvel orgue, en nid d'hirondelle.

Un autre orgue mis en place sur le jubé fut construit dans l'église par Toussaint. Cet instrument fut finalement transféré dans le chœur du Temple-Neuf en

1780. C'est cette même année que Jean-André Silbermann construisit un nouvel orgue à Saint-Pierre-le-Jeune. L'entretien de l'instrument fut confié aux héritiers de la tradition Silbermann au cours du XIX^e siècle. À la fin du siècle et au début du suivant, des travaux de restauration furent entrepris. Enfin, le facteur d'orgue Blumenroeder (Bas-Rhin) a achevé en 2014 la restauration de l'instrument, inauguré cette même année.

L'orgue de chœur destiné à la paroisse catholique fut construit par Waltrin en 1711 et transféré à Blaesheim en 1762. Ainsi en 1762, un nouvel orgue fut réalisé par Silbermann.

2. [Saint-Pierre-le-Vieux](#)⁴⁴



Musée Cabinet des Estampes et des Dessins de Strasbourg, Léon-Auguste ASSELINEAU, Saint-Pierre-le-Vieux (avant 1867), 77.998.0.3629, numérisation faite par le Cabinet des Estampes.

Cette église dont la date de construction reste inconnue pourrait être la première église chrétienne de Strasbourg et borde l'une des plus importantes voies

⁴⁴ Dominique TOURSEL-HARSTER, Jean-Pierre BECK et Guy BRONNER, *op.cit.* Frédéric, PITON, *op.cit.*

romaines de la ville. Elle présente d'ailleurs quelques vestiges de maçonneries du haut Moyen âge.

En 1382, l'église romane fut remplacée par l'édifice actuel dont est conservée la base du clocher. Au XV^e siècle, des travaux d'agrandissement eurent lieu : des collatéraux furent construits, ainsi qu'une sacristie en 1445 et un nouveau chœur en 1475. Au XVI^e siècle, l'église fut également dotée d'un jubé et d'un cloître.

Au moment de la Réforme, l'église de Saint-Pierre-le-Vieux devint l'une des sept paroisses luthériennes de Strasbourg. En 1683, par décret royal, le chœur de l'église fut rendu aux catholiques. En conséquence, durant quasiment deux siècles, cette église pratiqua le *simultaneum*, sur le modèle de Saint-Pierre-le-Jeune : le chœur de l'église réservé aux catholiques et la nef aux protestants. Et comme Saint-Pierre-le-Jeune, la nef et le chœur furent séparés par un mur élevé derrière le jubé. Jusqu'au XIX^e siècle, la paroisse catholique se développa au point de nécessiter un lieu plus grand. Une nouvelle église, nommée Saint-Pierre-le-Vieux catholique, fut construite en 1867, mitoyenne à celle de Saint-Pierre-le-Vieux protestant.

La séparation du chœur et de la nef entraîna pour les deux confessions l'acquisition d'un orgue propre à leur confession. Ainsi, dans le chœur de l'église, dédié au culte catholique, existait un petit orgue au début du XVIII^e siècle, d'origine inconnue et que Merckel remplaça en 1723. En 1736, le facteur d'orgues François Adam y réalisa quelques réparations. Jean-André Silbermann avait projeté d'y construire un nouvel orgue. Deux fois lancé, en 1739 et en 1744, ce projet ne vit jamais le jour. Une nouvelle réparation de l'orgue fut entreprise par le facteur d'orgues Toussaint en 1775.

Parallèlement, dans la nef attribuée aux protestants, un orgue fut construit en 1709 par André et Gottfried Silbermann. Au cours du XVIII^e siècle, l'illustre famille de ces derniers fut chargée d'assurer l'entretien et les éventuelles réparations de l'instrument. Au siècle suivant, les successeurs des Silbermann s'occupèrent à leur tour d'entretenir l'instrument. À la fin du XIX^e siècle, de nouvelles améliorations furent apportées, mais qui modifièrent profondément l'orgue du XVIII^e siècle.

III. Organisation hiérarchique et sociale des églises

A. Les paroisses

Le fonctionnement des églises catholiques et protestantes n'a pas toujours été identique au fil des siècles et les bouleversements qu'elles connurent, furent souvent liés à l'histoire et à la politique de l'Alsace.

Le premier grand bouleversement que connut l'Église d'Alsace se déroula au milieu du XVI^e siècle, avec le passage à la Réforme. De nombreuses églises devinrent progressivement protestantes, dont la majeure partie des églises strasbourgeoises. La Cathédrale ne put y échapper et la dernière messe catholique y fut célébrée le 19 novembre 1559. Jusqu'à la fin du XVII^e siècle, rien ne changea véritablement à Strasbourg.

D'un point de vue politique, à l'époque de la Réforme, l'Alsace était en grande partie rattachée à la Maison d'Autriche, notamment par le biais de la Décapole⁴⁵ où, comme son nom l'indique, dix villes d'Alsace firent une alliance en 1354 pour s'apporter un soutien mutuel en cas d'attaques d'ennemis. Le Traité de Munster en 1648 présentait une ambiguïté à l'égard de la Décapole et des possessions alsaciennes de la Maison d'Autriche, et quelques mois plus tard, le Traité de Westphalie cédait à la France une grande partie des possessions autrichiennes, aussi bien haut-rhinoises que bas-rhinoises. Malgré une résistance de la ville de Haguenau, elle fut rasée en 1679 et quelques mois plus tard, toutes les villes de la Décapole prêtèrent fidélité au roi de France ; avec elles, d'autres possessions, seigneuries et titres de propriétés revinrent aux mains de la France. Seule la ville de Strasbourg lui échappait encore. C'est le 30 septembre 1681 que Strasbourg capitula et Louis XIV y fit son entrée solennelle. Le 20 octobre 1681, la Cathédrale fut rendue au culte catholique et le 24 octobre de la même année, une première messe y fut célébrée en présence du roi.

⁴⁵ Les dix villes composant la Décapole étaient : Haguenau, Wissembourg, Obernai, Rosheim, Sélestat, Colmar, Turckheim, Kaysersberg, Munster et Mulhouse (remplacée plus tard par Laudau).

À partir de cette date, plusieurs églises de Strasbourg redevinrent catholiques ce qui porta à un nombre quasiment équivalent de paroisses catholiques et protestantes. Les catholiques étaient répartis entre la paroisse Saint-Laurent de la Cathédrale, Saint-Étienne, Saint-Marc, Saint-Louis, Saint-Pierre-le-Jeune et Saint-Pierre-le-Vieux. Quelques années plus tard, en 1687, deux autres églises catholiques s'ajoutèrent : l'église de la Toussaint et Saint-Louis en la Citadelle. Les protestants quant à eux étaient répartis entre le Temple-Neuf (nouvelle paroisse pour remplacer celle de la Cathédrale), Saint-Thomas, Saint-Nicolas, Sainte-Aurélie, Saint-Guillaume, Saint-Pierre-le-Jeune et Saint-Pierre-le-Vieux.

Nous verrons donc comment s'organisèrent les églises catholiques et protestantes de Strasbourg après ce nouveau découpage. Leur fonctionnement interne et les évolutions au cours du XVIII^e siècle est intéressant, car c'est de ces éléments que dépendront en partie l'activité musicale au sein des paroisses strasbourgeoises.

1. [Catholiques](#)

Nous avons évoqué précédemment que depuis la Réforme, dans le courant du XVI^e siècle, la majorité des églises strasbourgeoises devinrent protestantes. L'année 1681 est la date qui marque le retour progressif du catholicisme à Strasbourg. En effet, la Cathédrale rendue au culte catholique marque le point de départ du mouvement, et petit à petit, d'autres églises suivirent. Dans toute l'Alsace, différentes églises furent ainsi restituées aux catholiques. Vint alors un problème, celui de trouver de bons curés qui pourraient être à la tête de ces paroisses. L'Alsace étant majoritairement protestante, peu de curés avaient été formés dans les décennies précédentes. On fit donc appel à des ecclésiastiques en provenance de régions françaises mais également européennes avoisinantes. Face à ce problème de recrutement, le séminaire fut fondé en 1683 et le roi octroya vingt bourses destinées aux jeunes hommes d'Alsace désireux d'être ecclésiastiques ; l'évêque pour sa part, ajouta huit bourses épiscopales. René Epp nous apprend qu'en 1727, « le diocèse de

Strasbourg se suffisait à lui-même pour son recrutement sacerdotal [...]. En 1749, le diocèse avait des prêtres en surnombre »⁴⁶.

En 1683, un séminaire fut fondé et confié aux Jésuites. En 1685, c'est un Collège royal qui fut créé ; quant à l'Université Catholique, elle fut érigée à Strasbourg en 1702, par transfert du titre et des droits d'Université du Collège de Molsheim. Afin de provoquer un maximum de conversions dans une ville majoritairement protestante, Louis XIV décida de confier ces établissements d'enseignement (Université épiscopale, Collège Royal et Séminaire) aux Jésuites ; ces derniers organisaient aussi, de façon régulière, des missions d'une quinzaine de jours, où les prédications se faisaient en français et en allemand. Cette vaste entreprise fonctionna bien et dès la fin du XVII^e siècle, beaucoup de catholiques s'installèrent à Strasbourg, venant souvent des provinces avoisinantes.

Au niveau paroissial, le rattachement à la France apporta également des modifications quant à leur fonctionnement. Outre le fait que la plupart d'entre elles furent recrées et tout ou partie de leurs biens rendus, l'Église catholique à Strasbourg fonctionna alors sur le modèle français avec à sa tête, des évêques, des évêques auxiliaires, des vicaires généraux etc. comme c'est encore le cas aujourd'hui. De plus, à cette période, le clergé était également un corps de personnes formées en Sorbonne. Ainsi, les curés des paroisses étaient nommés par l'évêque du diocèse sous l'autorité papale et royale. Dans son ouvrage sur *l'Histoire de l'Église d'Alsace*, André Marcel Burg cite ce que l'intendant La Grange pensait du clergé alsacien à la fin du XVII^e siècle :

« [les ecclésiastiques] ont beaucoup plus de docilités pour les supérieurs que les Français [de l'intérieur] et sont plus aisés à gouverner et à conduire, pourvu qu'on veuille se donner le moindre soin pour les gagner et de leur faire entendre raison. Le principal est d'avoir la patience de les écouter et de leur laisser dire plusieurs fois leurs raisons... Le bas clergé et le commun des curés est plus savant et mieux instruit dans les principes de leur théologie et de la Religion que les curés de campagne du Royaume, dont ceux-là pourroient être les maîtres quoiqu'ils n'aient pas tant de vivacité d'esprit que ceux-ci »⁴⁷.

Le jugement ainsi porté sur le clergé alsacien était plutôt favorable. Cependant, à cette réorganisation de l'Église d'Alsace, s'ajouta également un désir de franciser les institutions religieuses ; les collaborateurs directs de l'évêque vinrent de Paris et furent parfois en charge des autres chapitres de la ville. La francisation passa également par la constitution d'un clergé français, avec l'éviction des prêtres

⁴⁶ René EPP (dir.), René Pierre LEVRESSE et Charles MUNIER (coll.), *Histoire de l'Église catholique en Alsace des origines à nos jours*, Strasbourg, Éditions du Signe, 2003, p. 345.

⁴⁷ André Marcel BURG, *Histoire de l'Église d'Alsace*, Colmar, Éditions Alsatia, 1945, p. 222.

étrangers. Un édit, publié en 1681, stipule que pour être nommé curé dans une paroisse alsacienne, il fallait obligatoirement être français.

L'institution qui connut le plus grand bouleversement dans son fonctionnement est la Cathédrale. En 1364, les chanoines composant le Grand Chapitre de la Cathédrale étaient tous allemands et étaient au nombre de vingt-quatre. En 1650, les chanoines toujours au même nombre, furent répartis en deux groupes : les capitulaires et les domiciliaires. À partir de cette scission, seuls les chanoines capitulaires avaient voix délibératives pour les décisions du chapitre. Sur le fonctionnement interne du Grand Chapitre, il n'y eut pas de véritable changement par rapport aux temps plus anciens et les chanoines avaient, parmi leurs charges, celle d'élire l'évêque. André Marcel Burg nous le confirme en expliquant que, « comme au Moyen Âge, les chanoines possédaient le droit d'élire l'évêque ; mais pratiquement leurs suffrages se réunirent toujours sur le candidat proposé par le Roi »⁴⁸. Un critère d'entrée avait également été mis en place pour le recrutement des chanoines : jusqu'à présent, pour qu'un homme puisse poser sa candidature au canonicat, il fallait qu'il présente trente-deux quartiers de haute noblesse. Pour les grandes familles d'origine germanique, cela ne posait aucun problème. En revanche, ce n'était pas le cas pour les familles d'origine française. Ainsi, en 1687, pour que des français puissent postuler comme chanoine, et pour appliquer le souhait de Louis XIV de franciser les institutions, il fut décidé que la présentation des quartiers de noblesse soit abaissée à huit. Comme nous le rappelle René Epp, cette règle fut clairement énoncée en 1731 : « les candidats français doivent descendre de père, grand-père, bisaïeul et trisaïeul, tous décorés du titre de princes ou ducs. Les trois ancêtres de la mère doivent au moins sortir d'une noblesse très ancienne, illustre de nom et d'armes »⁴⁹. Ainsi, le chapitre de la Cathédrale de Strasbourg vit entrer progressivement dans ses rangs, des chanoines français qui, pour certains, furent même nommés évêques. Cependant, André Marcel Burg affirme que malgré la réduction des quartiers de haute noblesse, « en 1721, le Chapitre comptait encore seize Allemands dans ses rangs »⁵⁰.

La Bibliothèque du Grand Séminaire de Strasbourg conserve encore aujourd'hui un ouvrage dans lequel figure les arbres généalogiques des chanoines de

⁴⁸ André Marcel BURG, *Histoire de l'Église d'Alsace*, *op.cit.*, p. 219.

⁴⁹ René EPP (dir.), René Pierre LEVRESSE et Charles MUNIER (coll.), *Histoire de l'Église catholique en Alsace des origines à nos jours*, *op.cit.*, p. 327.

⁵⁰ André Marcel BURG, *Histoire de l'Église d'Alsace*, *op.cit.*, p. 219.

la Cathédrale au XVIII^e siècle⁵¹. Chaque document présente le nom du postulant avec sa date de naissance ; le même schéma se reproduit pour l'ensemble des ascendants de la personne concernée. Pour le côté visuel, à chaque patronyme, le blason correspondant est dessiné. Ce document est fort intéressant, car il permet de faire immédiatement la distinction entre les chanoines français et les chanoines d'origine germanique⁵².

2. [Protestantes](#)

Au cours du XVII^e siècle, les protestants durent manœuvrer à plusieurs reprises pour la conservation de leurs droits. En 1648, le Traité de Westphalie garantit aux protestants le maintien des biens qu'ils possédaient au 1^{er} janvier 1624. Lors de l'annexion de Strasbourg à la France en 1681, le roi s'engagea à maintenir leurs droits, mais aussi à leur autoriser le libre-exercice de leur culte. Ainsi, par sa promesse, le roi se devait de respecter les institutions protestantes comme les églises, les écoles, le Gymnase et l'Université protestante, le Chapitre Saint-Thomas et le Convent ecclésiastique⁵³. Cependant, nous avons vu auparavant que le roi encourageait fortement les catholiques à s'installer à Strasbourg afin de faire reculer le protestantisme ; ce fut seulement une des nombreuses mesures pour faire appliquer la devise *cujus regio, ejus religio*. Comme le souligne Henri Strohl, l'article 75 du traité de Munster interdisait « à toute personne faisant profession d'une autre religion que la religion catholique, apostolique et romaine de venir s'y établir [à Strasbourg] »⁵⁴. En 1669, l'âge auquel un enfant pouvait se convertir à la religion catholique sans l'accord de ses parents, fut abaissé, passant ainsi de 14 à 7 ans. En 1683, la France encouragea vivement les luthériens à la conversion en leur laissant un délai de trois années supplémentaires pour payer leurs éventuelles dettes.

⁵¹ Bibliothèque du Grand Séminaire de Strasbourg, Ms 105, *Probationes genealogicae Canonicorum Cathedralis Argentiniensis*.

⁵² Preuves de noblesses des chanoines du Grand Chapitre de Strasbourg, voir Annexe 2.

⁵³ Le Convent ecclésiastique est un organisme créé par le Réformateur Martin Bucer en 1531. La présidence était assurée par un théologien et plusieurs membres en faisaient partie : des pasteurs des paroisses urbaines et rurales, des professeurs de théologie et trois représentants laïcs de chacune des paroisses protestantes de Strasbourg. Leur mission était le contrôle des pasteurs et de leurs prédications, l'organisation pratique du culte, l'éducation de la jeunesse et le contrôle de la morale publique.

⁵⁴ Henri STROHL, *Le Protestantisme en Alsace*, Strasbourg, Éditions Oberlin, 1950, p. 188.

Sur le plan politique, des mesures visaient également à réduire le protestantisme : dans les fonctions d'état, il fallait que le nombre de catholiques soit équivalent au nombre de protestants. Pour les fonctions n'ayant qu'une seule personne à leur tête, on devait mettre en place une alternance catholique/protestant ; on assista alors à la mise en place de l'*alternative*. L'Alsace n'était pas non plus touchée par la révocation de l'édit de Nantes (1685), au vu de son intégration récente à la France. Malgré tout ces efforts, le traité de Ryswick en 1697 maintint les droits accordés aux protestants lors du traité de Westphalie. Cela n'empêcha pas de poursuivre en Alsace les tentatives de conversion, notamment par le biais des prédications. Toutes les actions à l'encontre du protestantisme eurent pour conséquences le départ de nombreuses familles financièrement aisées, ce qui alarma le maréchal d'Huxelles, gouverneur de la Province. Ce dernier prit la décision d'informer Versailles de la situation, tout en suggérant d'alléger les campagnes anti-protestantes. Progressivement, la France changea de mentalité, comme ce fut le cas en 1717, lorsque le duc d'Orléans écrivit au commandant militaire d'Alsace qu'il était inutile d'inquiéter ceux qui avaient une autre religion que celle du roi. En 1724, Louis XV exerçant seul sa charge de roi, émit le souhait de poursuivre l'application de la révocation de l'édit de Nantes, tout en stipulant que cette décision ne concernerait pas les protestants alsaciens. Trois années plus tard, le protestantisme fut toléré par le roi, même si les catholiques avaient toujours l'interdiction de changer de confession.

Jusqu'en 1727, les pasteurs étaient très souvent des étrangers, en provenance notamment des territoires protestants de l'Empire. À partir de cette date, il fut décidé que les ministres de culte luthérien recrutés, devaient être des ressortissants français. Les protestants n'échappèrent donc pas à la francisation de leurs institutions, comme ce fut déjà le cas pour les catholiques dès 1681. Cette volonté de franciser le clergé protestant eut pour conséquence un nombre croissant de jeunes locaux se destinant à la profession ecclésiastique ; ainsi, l'Université vit ses rangs augmenter progressivement et les nouveaux pasteurs, alsaciens et/ou français furent alors plus investis dans leur mission et plus à l'écoute des problèmes locaux.

Jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, les Jésuites poursuivirent leurs actions contre les protestants, toujours dans l'espoir d'éradiquer le protestantisme. Ces tentatives furent vaines et Henri Strohl souligne dans son ouvrage sur le *Protestantisme en Alsace* qu'il y eut une nette coupure en 1751 expliquée, selon lui, par « un

événement qui fit sensation. C'est l'enterrement du maréchal de Saxe à Strasbourg »⁵⁵. Cet événement marqua réellement un tournant pour la religion luthérienne à Strasbourg puisque jusque là, cette religion était tout juste tolérée. En cette année 1751, les protestants furent chargés d'organiser les cérémonies, auxquelles assistèrent toutes les autorités civiles et militaires ; leur culte était ainsi mis à l'honneur. On peut réellement affirmer qu'à partir de l'organisation de ces cérémonies, le protestantisme passa de confession tolérée à confession reconnue. En 1777, un nouvel événement similaire vint encore renforcer le protestantisme : il s'agit de la translation du corps du maréchal de Saxe du Temple-Neuf vers Saint-Thomas. Là encore, les protestants furent chargés de l'organisation des cérémonies, et contrairement à ce qui s'était fait en 1751, celles-ci furent entièrement en français ; c'est une double-preuve, en quelque sorte, que non seulement la France tolérait et reconnaissait les protestants, mais également que ces derniers, presque cent ans après l'annexion de Strasbourg à la France, se sentaient peut-être enfin français. Les années suivantes, des problèmes apparurent au sein même de leur confession par différents courants comme le piétisme, l'esprit morave ou encore le rationalisme. Au début de la Révolution, les protestants furent inquiétés à plusieurs reprises mais, en 1791, Henri Strohl note que « la Révolution avait [...] maintenu aux Eglises protestantes leur autonomie, la sécurité financière, une liberté totale. Aussi, l'enthousiasme pour la Révolution n'avait baissé nulle part. Même dans les villages, les fêtes patriotiques étaient célébrées avec ferveur »⁵⁶. La République fut proclamée le 22 septembre 1792 et n'apporta aucun changement à la mission de l'Église protestante, d'assister spirituellement les familles. C'est en 1793, avec la Terreur, que la situation changea réellement ; de nombreux pasteurs à travers l'Alsace furent emprisonnés. Le but était alors de remplacer les confessions (catholiques et protestantes) par une idéologie nouvelle. De ce fait, les édifices cultuels changèrent de destination et leurs biens furent saisis. Un mois plus tard, le dimanche fut remplacé par le *décadi*, jour réservé au culte national ; le premier eut lieu le 20 novembre 1793 dans la Cathédrale, devenue alors Temple de la Raison. Cette idéologie nouvelle ne fonctionna pas très longtemps et un décret du 21 février 1795 rétablit la liberté des cultes. Le 30 mai de la même année, les citoyens possédèrent à nouveau l'usage de leurs édifices cultuels.

⁵⁵ Henri STROHL, *Le Protestantisme en Alsace, op.cit.*, p. 209.

⁵⁶ *Id.*, p. 297.

Commença alors une nouvelle ère, celle de la « reconstruction » qui passa aussi bien par la remise en état des édifices, que par la formation de nouveaux pasteurs, l'Université ayant arrêté d'en former durant plusieurs années.

Après ce bref exposé de l'histoire du protestantisme à Strasbourg jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, il semble important, à présent, de nous pencher sur le fonctionnement interne de l'Église protestante à Strasbourg. Durant le XVII^e siècle et auparavant déjà, la Magistrat exerçait son contrôle sur l'Église, notamment par le biais de mesures pratiques et de défense du protestantisme. Pour l'organisation interne de l'église, comme ses choix dogmatiques ou encore les questions de culte, elle était confiée au Convent ecclésiastique, nommé *Kirchenkonvent*. À la fin du XVII^e siècle, quelques années après la capitulation de Strasbourg, l'*alternative* fut introduite ; rappelons qu'elle avait pour objet de répartir les fonctions civiles équitablement entre catholiques et protestants. À partir de l'introduction de cette parité, il n'était alors plus possible que le Magistrat exerce son pouvoir sur l'Église protestante, puisqu'il y avait pour moitié des membres catholiques. En conséquence, il fut décidé de mettre en place un conseiller pour chacune des paroisses, soit sept conseillers au total. Ces sept personnes portaient, au départ, le titre de *Kirchenpfleger*, devenu plus tard *Oberkirchenpfleger* ; ils étaient donc considérés comme des administrateurs de leur paroisse. Le terme de *Oberkirchenpflegerse* rapporte au conseil archipresbytéral, dont les fonctions touchaient à l'organisation du culte, ou encore la désignation des pasteurs. Henri Strohl mentionne qu'en 1754, « leur autonomie fut soulignée par leur nouveau titre : directeurs préposés des Eglises protestantes de la Confession d'Augsbourg »⁵⁷. Pour chacune des sept paroisses protestantes, il y avait trois *Kirchenpfleger* en fonction ; ils avaient pour rôle d'assister le pasteur dans ses missions.

⁵⁷ *Id.*, p. 214.

3. Simultanées

La notion de *simultaneum* existait déjà avant la fin du XVII^e siècle, mais on peut considérer que le réel développement de cette caractéristique se rapporte à la période à laquelle Louis XIV souhaitait imposer à l'Alsace un retour au catholicisme.

Avant de poursuivre sur l'histoire de cette mise en place du *simultaneum*, il s'impose d'en donner une définition. Celle d'Octave Meyer, relayée dans l'ouvrage de Louis Châtellier nous en donne un bon aperçu : « affectation juridique à l'exercice de deux confessions religieuses (*simultaneum religionis exercitium publicum*), dont l'une est minoritaire, d'un seul et même édifice culturel ou si l'on préfère : exercice simultané des deux cultes dans l'unique bâtiment, cet exercice se faisant dans la pratique non d'une manière synchronique, ce qui amènerait des troubles et de la confusion, mais d'une manière espacée dans le temps, successive, l'un des cultes relayant l'autre, le jour donné, dans l'occupation des lieux »⁵⁸. Une question reste cependant en suspens : si un mur était bâti pour séparer les deux confessions, peut-on encore parler de *simultaneum* ? Pour certains, si une église est divisée en deux et sans cohabitation, ce n'est alors pas une église simultanée. Ainsi, en suivant cette logique, si un même édifice abrite les catholiques et les protestants, mais que le chœur de l'église est séparé de la nef par un mur, l'édifice deviendrait alors deux lieux distincts. Nous émettons une réserve quant à ce sujet, en nous fondant sur les édits royaux qui véhiculent une autre idée. Il y eut deux édits, celui d'Alsace qui ne fut jamais enregistré par le Conseil souverain, et celui de la Sarre enregistré en 1684. Il est tout à fait imaginable que pour ces deux régions quasiment voisines, l'édit était relativement similaire dans ses termes. Ainsi, voici ce qui fut proclamé au nom du roi :

« De par le Roi. Ayant représenté à Sa Majesté par les habitants catholiques des Pays réunies à Sa Souveraineté, qui sont en grand nombre, que n'ayant pas le moyen de faire bâtir des Églises, pour y faire le service divin, la plupart sont contraints de demeurer sans culte ou se servir des maisons particulières, pour y faire dire la messe, ce qui est indécent, [...] quoiqu'ils ayant contribué ou leurs prédécesseurs à celles des Églises, qu'occupent présentement ceux de la Religion et même fourni leur part pour la réparation des dites Églises, n'étant pas raisonnable que les dits habitants catholiques en soient entièrement exclus et bannis ; Sa Majesté a ordonné et ordonne, veut et entend, que dans les lieux, ou il y a deux Églises, les gens de la Religion prennent la plus grande, et l'autre demeure aux catholiques ; et lorsqu'il n'y en aura qu'une dans le lieu, qu'elle soit commune entre les uns et les autres, sans pour autant que les dits habitants catholiques y puissent entrer, pour entendre la Messe, pendant que ceux de la Religion y feront leur service, ni prétendre aux revenus d'icelles, ni faire la Messe ailleurs, que dans le chœur, qui pourra être séparé si besoin est : Convenant entre eux de

⁵⁸ Louis CHÂTELLIER, *Tradition chrétienne et renouveau catholique dans le cadre de l'ancien diocèse de Strasbourg (1650-1770)*, Paris, Éditions Ophrys, 1981, p. 308.

l'heure, que chacun entrera dans laditte Église et que le cimetiere soit partagé ou qu'il en soit marqué un autre, voulant en outre Sa Majesté, qu'ils vivent en paix et union ensemble [...] Fait à Hombourg le 21 décembre 1684. Signé LaGoupillière »⁵⁹.

Cette ordonnance royale stipule bien que le *simultaneum* existe même si le chœur est séparé du reste de l'édifice ; cependant, cette séparation physique par le biais d'un mur ou d'une cloison entre le chœur et la nef n'était pas faite de façon systématique.

Le *simultaneum* s'est considérablement développé à l'aube du XVIII^e siècle. Louis XIV étant le souverain d'une grande partie de l'Alsace, dont Strasbourg, son but était de renforcer la confession catholique dans une région aux fortes traditions protestantes, et d'éradiquer progressivement le protestantisme. De ce fait, il donna l'ordre en 1684 que, pour tout village comptant un minimum de sept familles catholiques, la messe serait réintroduite, mais les villages n'ayant pour la plupart qu'un seul édifice cultuel, il fut donc mis en place le *simultaneum*. Selon le vœu de Louis XIV, le chœur était alors attribué aux catholiques et la nef aux protestants.

À Strasbourg, seules deux églises étaient concernées : Saint-Pierre-le-Jeune et Saint-Pierre-le-Vieux. Ces deux églises étaient, avant le passage à la Réforme, deux églises collégiales catholiques, qui avaient, à leur tête, des chanoines. Lors du passage à la Réforme, ces deux collégiales devinrent luthériennes, mais les chanoines de ces chapitres purent conserver le bénéfice de leurs prébendes. Toutefois, ils refusèrent d'y faire célébrer des messes. Lors de l'annexion de Strasbourg en 1681 et avec le retour au catholicisme, les protestants virent ces deux églises menacées de même que la Cathédrale : en effet, en 1682, les chanoines ayant toujours le bénéfice de leurs prébendes, demandèrent la restitution de leurs églises. Un compromis fut alors trouvé : les chanoines posséderaient le chœur des églises, et les protestants, la nef. Pour une meilleure « entente » des deux confessions, le chœur et la nef furent séparés par la construction d'un mur élevé derrière le jubé.

Concernant le fonctionnement de ces deux églises mixtes, chacune des deux confessions se référait à sa hiérarchie. Seul l'orgue et les cloches étaient généralement communs aux deux.

⁵⁹ Laurent JALABERT, *Catholiques et protestants sur la rive gauche du Rhin, Droits, confessions et coexistence religieuse de 1648 à 1789*, Bruxelles, Éditions Peter Lang, 2009, pp. 267-268.

Conclusion

Nous avons pu voir que la fin du XVII^e siècle et le début du siècle suivant furent relativement mouvementés pour les confessions catholiques et protestantes, avec notamment pour les catholiques, la réclamation de leurs biens possédés avant la Réforme de 1529. Les protestants, quant à eux, durent se battre à plusieurs reprises pour ne pas se faire déposséder. L'immigration massive des régions et provinces avoisinantes, notamment de Lorraine et d'Allemagne, était réellement voulue par le roi, qui avait mis pour condition que les nouveaux arrivants devaient être catholiques. L'introduction des Jésuites en Alsace fut une mesure supplémentaire pour parvenir à faire reculer le protestantisme. En définitive, même si les catholiques se sont multipliés (notamment par le biais de l'immigration), peu de protestants abjurèrent leur religion pour épouser celle du roi. Ainsi, cette vaste campagne contre le protestantisme s'est soldée par un échec. Il fut définitif lorsqu'en 1764, l'ordre des Jésuites fut interdit en Alsace. Les catholiques furent profondément touchés par cette décision, mais pour les protestants, elle avait un parfum de victoire. La conséquence fut une paix sans troubles entre les confessions en Alsace.

PARTIE II

LA MUSIQUE : FONCTIONNEMENT, EFFECTIFS, RÉPERTOIRE

I. La musique

A. Maître de chapelle

Dans son *Dictionnaire de musique*, datant du début du XVIII^e siècle, Sébastien de Brossard définit en premier lieu le terme *Capella*, duquel découle celui de *Maestro di Capella*, maître de chapelle, ou maître de musique : « *Capella*. au plur[iel]. *Capelle*, veut dire proprement Chapelle. Mais les Italiens prennent ce mot pour une assemblée de Musiciens propres à chanter ou à jouer toutes les Parties d'une *Musique* ou d'un *Concert*. [...] C'est de là que les Italiens nomment Maestro di Capella ce que nous appelons Maistre de Musique »⁶⁰. Cette définition du maître de musique est relativement sommaire et n'évoque pas en détail les fonctions que ce dernier était amené à exercer. Le *Dictionnaire de Musique* de Jean-Jacques Rousseau apporte d'autres précisions : « Maistre de musique. Musicien gagé pour composer de la Musique & la faire exécuter. C'est le *Maître de Musique* qui bat la Mesure & dirige les Musiciens. Il doit savoir la composition, quoiqu'il ne compose pas toujours la Musique qu'il fait exécuter. [...] Ainsi l'emploi de *Maître de Musique* n'a guères lieu que dans les Églises ; aussi ne dit-on point en Italie, *Maître de Musique*, mais *Maître de Chapelle* : dénomination qui commence à passer aussi en France »⁶¹. Cette définition plus détaillée met l'accent sur deux aspects essentiels de l'activité d'un maître de musique : la composition et la direction de l'ensemble musical. Cependant, des études plus récentes permettent de connaître l'ensemble des charges auxquelles un maître de chapelle était soumis à l'époque. Comme le présente l'ouvrage *Maîtrises et chapelles aux XVII^e et XVIII^e siècles*, les fonctions du maître de musique sont relativement variées, étant « recruté pour instruire les enfants de chœur, les préparer au chant de la messe

⁶⁰ Sébastien de BROSSARD, *Dictionnaire de la musique*, Genève, reprint Édition Minkoff, 1992, p. 17.

⁶¹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Dictionnaire de Musique*, Paris, Chez la Veuve Duchesne, 1768, pp. 271-272.

et des offices, et plus globalement assurer la qualité musicale des cérémonies, en puisant dans le répertoire disponible localement, en adaptant des œuvres en circulation, en apportant éventuellement leur touche personnelle par leurs propres compositions »⁶².

Ces charges inhérentes à la fonction de maître de chapelle ne s'appliquent pas à la lettre à Strasbourg. Nous pouvons par exemple citer l'année 1758 où, à la Cathédrale de Strasbourg, Paul de Villesavoie était payé comme maître de musique, mais non comme instructeur des enfants de chœur. Pour ces derniers, ce fut le prêtre, chapelain et chantre Blondel, qui fut rémunéré pour l'instruction de musique et de catéchisme auxdits enfants⁶³. En 1761, le maître de chapelle était alors Joseph Garnier et Blondel fut remplacé dans ses fonctions par Jean-Nicolas Bareth, également prêtre et chapelain⁶⁴. En 1766, ce dernier fut même secondé par son frère, Jean-Baptiste Baret (ou Bareth) pour l'instruction de la musique aux enfants de chœur⁶⁵. En 1770, la situation changea ; les frères Baret décédèrent à un an d'intervalle, Jean-Baptiste en 1769 et Jean-Nicolas en 1770⁶⁶. Le maître de musique au cours de ces deux années était Franz Xaver Richter. L'instruction, aussi bien musicale que religieuse des enfants de chœur, aurait dû incomber au maître de musique. Mais, comme par le passé, cette tâche fut confiée à d'autres personnes. La nouveauté en 1770 réside dans le fait que deux personnes, ni prêtre, ni chapelain, furent chargés de l'instruction des enfants. En effet, l'instruction du catéchisme incombait à Léonard Pierret, musicien de la Cathédrale et l'instruction de la musique fut confiée à Riedinger, symphoniste de la Cathédrale⁶⁷. Visiblement, ces deux musiciens furent choisis dans l'urgence pour assurer ces fonctions, car dès 1772, ils furent tous deux remplacés par un prêtre, Leclerc, chargé d'instruire les enfants tant en catéchisme qu'en musique⁶⁸. En 1781, la personne chargée de l'instruction de ces derniers, prit le

⁶²Philippe LOUPÈS, « Les psallettes aux XVIIe et XVIIIe siècles. Étude de structure », dans *Pratiques professionnelles et pratiques culturelles. Regards croisés sur les musiques et les musiciens d'Église aux XVIIe et XVIIIe siècles* dans *Maîtrises et chapelles aux XVIIe et XVIIIe siècles : Des institutions musicales au service de Dieu*, Bernard DOMPNIER (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2003, p. 18.

⁶³ ADBR, G 3180, *Comptes de l'année 1758, Dépense en argent* : « Premièrement payé au Sr Villesavoie Maître de musique dans la Cathedrale pour toute l'année 1758. Suivant la quittance cottée n°147. 600 livres. [...] Plus au Sr Blondel Pretre et Chapelain de la fondation de Monseigneur le Prince de Löwenstein Stavelo, pour sa gratification de chantre au jubé avec les autres musiciens pour 1758. 75 livres. Plus a icelui pour l'instruction de musique ausdits Enfants de Chœur. 75 livres. Et pour l'instruction du catéchisme aux d. Enfans. 30 livres ».

⁶⁴ADBR, G 3183, *Comptes année 1761*.

⁶⁵ ADBR, G 3189, *Comptes année 1766*.

⁶⁶ ADBR, G 3192-3193, *Comptes année 1769-1770*.

⁶⁷ ADBR, G 3193, *Comptes année 1770*.

⁶⁸ ADBR, G 3195, *Comptes année 1772*.

titre de « Directeur des Enfants de Chœur »⁶⁹. À partir de 1784, les archives mentionnent qu'outre ses fonctions d'instructions pour lesquelles il touchait un salaire, il touchait également de l'argent pour l'entretien et la nourriture des enfants de chœur⁷⁰.

Nous constatons donc qu'à Strasbourg, les maîtres de musique de la chapelle de la Cathédrale n'eurent jamais pour fonction celle d'instruire les enfants de chœur. Cependant, n'ayant pas vu leur contrat d'engagement, l'on ne peut savoir avec exactitude si l'instruction des enfants de chœur leur incombait ou s'ils en étaient effectivement exemptés.

Du côté des protestants, la situation fut quelque peu différente. Au XVII^e siècle, la fonction de maître de chapelle, telle que définie pour les catholiques, n'existait pas. En revanche, il y avait un *Director musices* (directeur de musique). Jean-Luc Gester, dans ses recherches sur *La musique religieuse en Alsace au XVII^e siècle* évoque cette fonction pour Georg Christoph Meyerhoffer « engagé de 1669 à 1682 en qualité de *Director musices* chargé de la musique dans les sept paroisses protestantes de Strasbourg »⁷¹. Au XVII^e siècle, ce « superviseur » de la musique existait encore ; il était toujours en charge de la musique pour les sept paroisses de la Confession d'Augsbourg à Strasbourg. Cependant, le terme de *Director musices* était de moins en moins utilisé et laissa place progressivement à celui de *Kapellmeister* ou *Capellmeister*, voire à celui de *Inspectoris Musices*. Ce dernier terme fut employé en 1714, dans les protocoles du conseil archipresbytéral, pour l'élection d'un nouveau membre à cette fonction⁷². Quant à l'usage du terme *Capellmeister*, ce fut par exemple le cas en 1755, dans les comptes de la paroisse du Temple-Neuf, qui citent Brück à cette fonction⁷³.

Jusqu'à présent, la fonction du *Director musices* était essentiellement la supervision de la musique pratiquée dans les églises protestantes de Strasbourg. Nous verrons ultérieurement qu'en plus de cette charge, ils étaient également des compositeurs dont les œuvres circulaient aisément entre les diverses paroisses. De plus, leur fonction de direction de la musique prenait tout son sens lors de célébrations particulières, comme les *Te Deum*, les élections et installations de

⁶⁹ ADBR, G 3202, *Comptes du 25. Mars 1781 audit jour 1782*.

⁷⁰ ADBR, G 3205, *Comptes du 25. Mars 1784 au dit jour 1785*.

⁷¹ Jean-Luc GESTER, *op.cit.*, p. 53.

⁷² AVCUS, 1 AST 215, *Protocole du conseil archipresbytéral : 1695-1730*.

⁷³ ADBR, 2 G 482 E 71, *Registre des comptes pour l'orgue et les musiciens du Temple-Neuf 1752-1759*, « 1755, 2 January : An H. Bruck jetziger Capellmeister für die Extra Musicanten wegen gehaltener Music an dem Heiligen Christag und Neujahrstag ».

nouveaux *Kirchenpfleger* (administrateurs de la paroisse) ou de pasteurs, mais également lors de cérémonies plus extraordinaires comme les obsèques royales ou princières. Pour tous ces cas particuliers, le travail du *Director musices* était d'engager de nombreux musiciens supplémentaires, venant ainsi compléter l'effectif régulier de la chapelle de musique, mais également de composer ou choisir des œuvres en lien, autant avec la cérémonie en elle-même, qu'avec le faste déployé pour l'occasion. Le point essentiel qui rapproche le *Capellmeister* protestant du maître de chapelle catholique est l'instruction des enfants de chœur. Nous avons vu précédemment que, même si Strasbourg est un cas un peu particulier, en général, les maîtres de musique au sein des paroisses catholiques étaient chargés, outre leurs fonctions musicales, d'instruire les enfants de chœur tant en catéchisme qu'en musique. Au XVIII^e siècle, le maître de chapelle est nommé systématiquement dans les comptes de la paroisse du Temple-Neuf, comme étant, en plus de ses fonctions musicales, l'instructeur des enfants ; nous citons par exemple Brück en 1755, rémunéré pour l'instruction de cinq enfants⁷⁴.

B. *Choragus*

Avant d'évoquer les fonctions qu'exerçait un *choragus*, il importe d'en donner une définition. Ce terme a deux spécificités : il est propre aux protestants, et il n'est utilisé qu'en Alsace pour la musique religieuse. Son explication s'avère donc délicate.

Johann Gottfried Walther en donne une définition dans son *Musicalisches Lexicon* : « [...] Hernach hieß auch Choragus überhaupt derjenige, welcher die zu den Schau-Spielen gehörigen Sachen herben schaffen muste »⁷⁵. Jean-Luc Gester traduit cette définition ainsi : « [...] par la suite on appela *choragus* celui qui, de manière plus générale, était chargé de fournir tout ce qui était nécessaire pour les représentations

⁷⁴ *Id.*, « 1755, 26 Augst : an H. M. Brück Capellmeister pro Information 5 Junger Knaben pro das quartal Michaelis : 6 livres ».

⁷⁵ Johann Gottfried WALTHER, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig, Wolfgang Deer, 1732, p. 159.

théâtrales. »⁷⁶ Il conclue également que « cette définition correspond parfaitement à la fonction du *choragus* telle qu'elle se présentait à Strasbourg au XVII^e siècle, transposée dans le domaine de la musique religieuse »⁷⁷.

À ces définitions, nous pouvons ajouter celle du *Dictionnaire des antiquités romaines et grecques* qui définit également ce terme en évoquant deux aspects, l'un du point de vue de l'antiquité romaine et l'autre, du point de vue de l'antiquité grecque : « Celui qui fournissait les décors, les ornements, les costumes, etc, nécessaires pour mettre une pièce en scène à Rome ; quelquefois il faisait ces dépenses à ses frais, mais le plus souvent il disposait de fonds sur des contributions imposées à tous les citoyens et que lui remettaient les édiles » et « (*chorégos*). Chez les Grecs, le chorège était celui qui faisait les dépenses pour monter un chœur, et celui qui conduisait le chœur était quelquefois désigné par le même nom »⁷⁸. Ces différentes définitions, bien que liées au domaine du théâtre, peuvent facilement être transposées à celui de la musique. Pour le XVII^e siècle, Jean-Luc Gester a noté que les tâches inhérentes à la fonction de *choragus* étaient le « recrutement des musiciens, de la remise de leurs appointements, des achats de partitions et d'instruments, mais surtout de l'acquisition des "fournitures ordinaires" telles que les copies de parties séparées, les cordes pour les instruments, la colophane, etc. »⁷⁹. Au XVIII^e siècle, ses tâches étaient en grande partie similaires, sauf qu'il cumulait cette charge avec d'autres fonctions. En effet, nous les trouvons très souvent rémunérés en qualité de maître d'école et de *cantor*, en plus de *choragus*. En conséquence, le *choragus* avait acquis un autre statut au XVIII^e siècle, passant ainsi « d'intendant » de la musique, à « acteur » de la musique.

Cependant, pour les sept paroisses protestantes étudiées, deux d'entre elles rémunéraient des *choragus* qui avaient probablement gardé leur rôle d'intendant. Il s'agit du Temple-Neuf et de Saint-Thomas. Le Temple-Neuf, outre le *choragus*, payait également le maître de chapelle. Ce dernier était, nous l'avons vu précédemment, le « superviseur » de la musique pour l'ensemble des paroisses protestantes de Strasbourg, mais sa « résidence » était au Temple-Neuf. La paroisse Saint-Thomas, en plus du *choragus*, avait elle aussi un directeur de musique, ce qui laisse à penser que le *choragus* effectuait les mêmes tâches que ses prédécesseurs du XVII^e siècle. Cela nous

⁷⁶ Jean-Luc GESTER, *op.cit.*, p. 50.

⁷⁷ *Id.*, p. 50.

⁷⁸ Anthony RICH, *Dictionnaire des antiquités romaines et grecques*, Paris, Firmin-Didot & C^{ie}, 1883, Cote IL 75260, Collections patrimoniales numérisées de Bordeaux 3, pp. 147-148.

⁷⁹ Jean-Luc GESTER, *La musique religieuse en Alsace au XVII^e siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, pp. 50-51.

laisse donc imaginer que, d'une paroisse à l'autre, les fonctions du *choragus* étaient variables.

Pour les cinq paroisses restantes, le *choragus* effectuait probablement des tâches proches de celles du maître de musique. Jean-Luc Gester l'avait déjà souligné pour parler de l'évolution de la fonction de *choragus* en précisant que « son domaine de prédilection sera celui de la musique vocale ou, devrait-on dire, chorale »⁸⁰. Il est fort probable en effet que le *choragus* était le « maître de musique » du point de vue vocal, faisant lui-même partie, en général, de l'effectif des chanteurs. Mais, nous nous sommes également demandée si son rôle ne concernait pas non plus la « direction » de la musique. Nous n'avons pas de certitudes sur cette question, mais nous pouvons apporter deux éléments qui pourraient nous éclairer. Premièrement, nous rappelons que le *Kapellmeister* (maître de chapelle) était en résidence au Temple-Neuf et qu'il supervisait l'ensemble de la musique vocale et instrumentale pour les sept paroisses protestantes de la ville de Strasbourg. Ainsi, comme chacune des paroisses possédait son propre ensemble vocal et instrumental (car la musique figurée était jouée et chantée tous les dimanches), qui d'autre que le *choragus* aurait pu diriger musicalement l'ensemble, sachant que le *Kapellmeister* ne pouvait pas se trouver en même temps dans les sept paroisses pour y diriger la musique ? Deuxièmement, nous avons constaté que, pour la paroisse Sainte-Aurélié⁸¹, aucun instrumentiste n'était employé de 1700 à 1733 et de 1764 à 1795. Pendant ces mêmes années, le maître d'école, rémunéré en plus comme *choragus* et *cantor*, ne touchait plus ses gages de *choragus*. Dès que des instrumentistes furent engagés, le maître d'école eut à nouveau pour fonction supplémentaire celle de *choragus*. Ces derniers éléments nous poussent à penser que le *choragus* dirigeait donc la musique vocale et instrumentale pendant l'année, mais cela ne reste qu'à l'état d'hypothèse.

Le changement de statut du *choragus*, outre le cumul de charges, a également eu un autre effet : les *choragus* étaient bien plus instruits qu'auparavant. Nous remarquerons dans un chapitre ultérieur que la majorité d'entre eux avaient fréquenté les rangs de l'Université et avaient le grade de *Magister*. La paroisse dans laquelle tous les *choragus* détenaient ce titre universitaire est la paroisse Saint-Guillaume ; pour les autres paroisses, certains avaient ce grade, d'autres non.

⁸⁰ Jean-Luc GESTER, *op.cit.*, p. 52.

⁸¹ ADBR, 2 G 482 K 80-87, *Comptes de la fabrique de Ste Aurélie de 1699 à 1854*.

ADBR, 2 G 482 K 89-90, *Pièces justificatives des comptes de 1572 à 1770*.

ADBR, 2 G 482 K 115, *Dépenses et recettes liées au culte, dépenses pour les cérémonies, 1617-1922*.

ADBR, 2 G 482 K 12, *Pasteurs et autres fonctionnaires de l'église Sainte-Aurélié*.

C. Organiste

De nombreuses et complètes études⁸² sur les orgues d'Alsace existent pour le XVIII^e siècle, avec notamment les célèbres facteurs d'orgues Silbermann. Chaque paroisse de Strasbourg étant dotée d'orgue, les organistes furent nombreux. Au cours de nos recherches, nous n'avons malheureusement recueilli aucune information concernant le répertoire joué et/ou composé par les organistes des différentes tribunes.

L'organiste, dont le nom apparaissait dans les comptes au sein de ceux des chantres et des instrumentistes avec un salaire plus élevé que ces deux derniers, nous déduisons donc qu'ils jouaient au moins aux dimanches et fêtes pendant l'année, voire aux offices en semaine pour soutenir le chant de l'assemblée.

Nous verrons ultérieurement que les organistes de la Cathédrale faisaient une longue carrière et qu'ils étaient tous en étroit lien de parenté. Du côté des protestants, nous verrons que la durée de leur engagement était plus courte et que certains d'entre eux étaient des étudiants.

Au cours de nos recherches, nous avons trouvé plusieurs documents intéressants : des règlements d'organistes pour l'église Sainte-Aurélie et pour celle de Saint-Pierre-le-Vieux protestant. En règle générale, les règlements étaient identiques au cours du temps, mais malgré ces similitudes, il est tout de même intéressant de s'y arrêter plus longuement. Le règlement des organistes de Sainte-Aurélie⁸³ était déjà similaire à ceux du XVII^e siècle ; il se déclinait en vingt-trois points que l'organiste devait approuver et signer. Nous en donnons ici les grandes lignes. 1^o L'organiste promet que dans toute la ville de Strasbourg, il ne prendra pas la responsabilité d'un orgue d'une autre paroisse. 2^o Il devra jouer lui-même de l'orgue les dimanches et

⁸² Pie MEYER-SIAT, *Historische Orgel im Elsass*, *op.cit.*

« La facture alsacienne au XVIII^e siècle », dans *Orgues Silbermann d'Alsace : Itinéraire commenté*, *op.cit.*

Marc SCHAEFER, « La famille Silbermann », dans *Actes des quatrième journées nationales de l'orgue*, *op.cit.*

Marc SCHAEFER, « Der handschriftliche Nachlass des Orgelbauers Johann Andreas Silbermann (1712-1783) », dans *Die elsässische Orgelreform*, *op.cit.*

Charles-Léon KOEHLHOEFFER, *op.cit.*

⁸³ ADBR, 2 G 482 K 12, *Pasteurs et autres fonctionnaires de l'église Sainte-Aurélie* : « Ordnung deß Organisten in der Pfarrkirchen zu S. Aurelien ».

Règlement pour l'organiste, voir Annexe 3.

autres grandes fêtes. 3° Il devra venir tous les samedis soir pour accorder l'orgue, mais surtout pour préparer et répéter, avec le chantre, les psaumes et autres morceaux qui seront pris le dimanche. 5° Il devra accorder l'orgue et en cas de problème majeur, il devra prévenir l'administrateur général de la paroisse. 11° Dès qu'il se servira de l'orgue, il devra être le premier sur place et le dernier à quitter. 14° Les registres ne devront pas être tirés ou rentrés rapidement, mais pas doucement non plus. 15° Le clavier devra être propre. 17° Il devra être le dernier à l'orgue et en hiver, il devra vérifier que toutes les braises soient éteintes avant de partir. 19° Il devra s'appliquer à jouer de façon lente et solennelle. 20° Dès que l'organiste remarquera un défaut sur l'orgue, il devra prévenir le marguillier avant d'essayer de le réparer lui-même. 21° Il ne devra pas jouer sous le chant ou le choral. Ce règlement donne à l'organiste des directives relativement variées, allant de l'entretien de l'orgue, à la manière de jouer, en passant par l'interdiction de prendre un poste similaire simultanément. Cependant, les instructions concernant la musique sont relativement peu détaillées.

Rares sont les paroisses pour lesquelles nous avons trouvé des règlements pour les organistes. Comme nous l'avons déjà évoqué, à part la paroisse Sainte-Aurélie, seule celle de Saint-Pierre-le-Vieux en a fourni. Pour l'ensemble du XVIII^e siècle, nous en avons recensé cinq⁸⁴. Le premier de la série date de 1730, mais il n'est qu'une révision de celui de 1606. Nous n'avons malheureusement pas retrouvé ce dernier document, qui aurait permis d'établir une comparaison et de mesurer l'évolution des droits et devoirs de l'organiste. Les règlements suivants datent de 1738, 1741, 1750, 1752 et 1756 ; c'est-à-dire, un nouveau règlement signé à chaque fois que l'organiste changeait. Ces divers documents relevant de « l'administratif » sont tous quasiment identiques. Parfois, seule la tournure d'une phrase change. Par rapport à celui que nous avons cité pour la paroisse Sainte-Aurélie, ceux de Saint-Pierre-le-Vieux sont beaucoup plus courts ; ils se déclinent en cinq points. Du point de vue du contenu, les informations données ne sont pas très différentes que celles pour l'organiste de Sainte-Aurélie. On y apprend par exemple, pour l'organiste de Saint-Pierre-le-Vieux, que s'il y avait un problème sur l'orgue et que l'organiste ne pouvait y remédier, il devait alors prévenir le facteur d'orgue Johann Andreas Silbermann qui fera les réparations. Parmi les règles nouvelles par rapport à Sainte-Aurélie, le cinquième point stipule que si la fille ou le fils d'un administrateur de la

⁸⁴AVCUS, 83 Z 22, *Orgel, Organist (sonstige Kirchenmusik Vorsänger etc.)*, pièces n° 24 à 29.

paroisse se mariait à Saint-Pierre-le-Vieux, l'organiste devrait jouer aussi bien avec la musique, qu'avec le chant et ce, gratuitement. Comme précédemment, pour les règlements de Saint-Pierre-le-Vieux, les directives musicales sont peu nombreuses. Pour cette même paroisse, les archives possèdent également une candidature spontanée⁸⁵ dont la date se situe entre 1721 et 1736, ainsi qu'une candidature⁸⁶ à la suite de l'annonce de recrutement d'un organiste.

La mise en place d'un nouvel organiste s'avère parfois compliquée, comme nous pouvons le lire dans les *Registres des procès-verbaux du conseil presbytéral*⁸⁷ de la paroisse Saint-Guillaume. Le document date visiblement de 1733. Est en jeu le poste d'organiste au sein de la paroisse. Nous en relatons les faits dans les grandes lignes. Jusqu'en 1733, Johann Friedrich Brück (qui sera plus tard maître de chapelle de sept paroisses luthériennes de la ville de Strasbourg) était organiste à Saint-Guillaume et étudiant au *Collegium Wilhelmitanum* (Collège Saint-Guillaume). Sans prévenir personne, il quitta Strasbourg pour prendre un poste d'organiste et de maître d'école ailleurs. Le poste d'organiste étant alors vacant à Saint-Guillaume, l'inspecteur se prit le droit de nommer un nouvel organiste. Aucun élève du *Collegium Wilhelmitanum* n'ayant les capacités nécessaires, il décida de prendre, en intérim, un étudiant étranger jusqu'à ce qu'un élève de Saint-Guillaume soit en mesure de reprendre le poste. L'administrateur général (*Oberkircherpfleger*) n'était pas d'accord et mit en place, en intérim, Johann Rudolph Saltzmann. Entre temps, l'inspecteur avait fait former un élève de Saint-Guillaume nommé Johann Michael Kramp ; ce dernier possédait déjà de bonnes connaissances en matière d'orgue. L'inspecteur voulut l'imposer à la saint Jean-Baptiste 1733, mais l'administrateur général refusa et exigea que le jeune organiste se perfectionne encore. Sur ce fait, l'inspecteur prit la décision de se plaindre auprès du préteur royal, en lui expliquant les faits et en insistant que c'était à lui de nommer l'organiste. Quand l'administrateur général eut vent de cet entretien, il alla lui aussi s'expliquer chez le préteur royal. L'inspecteur fut recadré par le préteur royal et le droit nommer l'organiste revint au pasteur et à l'administrateur général. L'affaire se conclut un mois plus tard par la nomination à l'unanimité pour le quartier de la saint Michel 1733, de Kramp, l'organiste formé par l'inspecteur. De toutes les archives consultées, c'est le seul litige que nous ayons trouvé pour l'installation d'un

⁸⁵ *Id.*, pièce 21.

⁸⁶ *Id.*, pièce 22.

⁸⁷ ADBR, 2 G 482 B 1, *Registre des procès-verbaux du conseil presbytéral : 1684-1769*, folio 62 verso et folio 63 recto : « Von dem Recht einen Organisten bey St Wilhelm zu setzen ».

organiste. Mais peut-être que ce cas s'était déjà présenté pour d'autres nominations lorsqu'un organiste quittait ses fonctions subitement ou décédait.

En règle générale, un organiste qui souhaitait partir devait en informer à temps les membres du conseil presbytéral et parfois même, trouver lui-même son remplaçant.

D. Chanteurs et instrumentistes

Les chanteurs et les instrumentistes sont les employés les plus nombreux au sein des maîtrises de musique et représentent l'élément fondamental à la bonne marche d'un ensemble musical.

Nous verrons ci-dessous qu'il convient de parler de ces deux catégories de personnels séparément, notamment de par leurs fonctions qui ne sont pas identiques en tous points. Pour les chanteurs, il est même nécessaire de faire la distinction entre ceux employés au sein des paroisses catholiques et ceux employés au sein des paroisses protestantes. Concernant les instrumentistes, cette distinction ne s'avère pas nécessaire.

1. Chanteurs

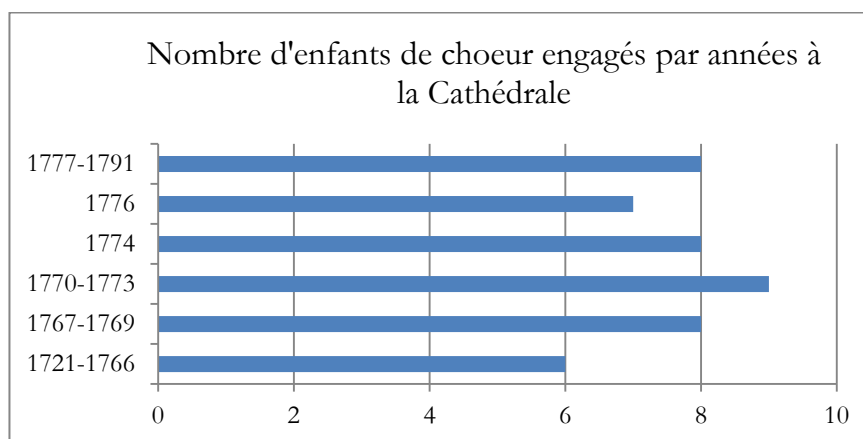
a. Catholiques

Au sein des maîtrises de musique, nous avons recensé trois catégories de personnes exerçant le chant : les enfants de chœur, les chantres du bas-chœur, et les chantres laïcs.

À la Cathédrale de Strasbourg, les enfants de chœur furent instruits, non pas par le maître de musique, comme c'est souvent le cas, mais par un prêtre et chapelain,

cumulant généralement avec la fonction de chantre, dont le rôle essentiel fut l'enseignement du catéchisme et de la musique aux enfants de chœur. Précédemment, nous avons évoqué que cet ecclésiastique reçut le titre de « Directeur des enfants de chœur » en 1781. Comme le souligne Philippe Loupès, les voix des enfants contribuent à la solennité des cérémonies, « dont les tessitures permettent une diversification des registres dans le chant de l'office »⁸⁸. À ce propos, les comptes de la fabrique de la Cathédrale de Strasbourg pour 1761 mentionnent qu'il a été « payé à quelques uns des Enfants de Chœur de la Cathedrale pour s'être distingués [sic] en chantant dans la musique en différentes fois pendant toute l'année, suivant l'intention de Messigneurs du grand Chapitre »⁸⁹. Du point de vue de l'effectif, la Cathédrale de Strasbourg comptait six enfants de chœur jusqu'en 1766, puis huit jusqu'en 1769, neuf jusqu'en 1773, et enfin huit jusqu'en 1791.

Figure 1



La seconde catégorie concerne les chantres du bas-chœur. Ils portent le surplus ; il s'agit généralement de clercs. « Les chanteurs ont pour fonction première d'apporter un soutien aux chanoines dans la psalmodie et le chant de l'office, voire de les suppléer lorsque les hautes stalles sont peu garnies et les voix chancelantes »⁹⁰.

⁸⁸ Philippe LOUPÈS, « Les psallettes aux XVII^e et XVIII^e siècles. Étude de structure », *op.cit.*, p.19.

⁸⁹ ADBR, G 3183, *Comptes année 1761*.

⁹⁰ Philippe LOUPÈS, « Les psallettes aux XVII^e et XVIII^e siècles. Étude de structure », *op.cit.*, p.18.

Ainsi, les chantres assuraient les parties de plain-chant ou de chant en faux-bourdon aux différents offices rythmant la journée. La première mention de ces chantres du bas-chœur dans les comptes de la Cathédrale se trouve en 1784⁹¹. Avant cette date, la distinction n'était pas faite entre les chantres ecclésiastiques et les laïcs.

Enfin, les chantres laïcs étaient employés à l'exécution de la musique figurée, à travers les motets et les messes en musique, qui se faisaient les dimanches et les jours de fêtes. À cette occasion, ils étaient également rejoints par les chantres du bas-chœur et parfois par les enfants de chœur.

b. [Protestants](#)

Pour la confession d'Augsbourg, nous avons noté au cours de nos recherches deux types de chanteurs : le *cantor* et les *vocalisten* ; une distinction est à faire entre ces deux termes ; ainsi nous verrons ce qui les différencie et quelles étaient leurs fonctions propres.

Le *cantor*, en plus de ses fonctions musicales durant le culte, était également instituteur à l'école paroissiale. On le trouve sous différentes appellations comme *Schulmeister*⁹², *Lehrmeister*⁹³ ou encore *Ludimoderator*⁹⁴. La charge du maître d'école n'avait pas évolué entre le XVII^e et le XVIII^e siècle ; Jean-Luc Gester souligne d'ailleurs que les contrats d'engagement de Christian Pelican en 1671 et de Carl Böhm⁹⁵ en 1703 sont identiques en tous points. Du point de vue des fonctions du *cantor* et maître d'école, il souligne également que « les contrats d'engagement insistaient sur la discipline des enfants, à l'école comme à l'église, et même à l'occasion, sur celle des adultes lors des offices. Aussi demande-t-on parfois au *cantor* de remettre bon ordre dans la conduite de l'assistance aux offices »⁹⁶. Quant à la charge à proprement parlé de *cantor* au XVIII^e siècle, on apprend aussi qu'il avait pour obligation à chaque culte, tant la semaine que les dimanches, de commencer le

⁹¹ ADBR, G 3205, *Comptes du 25. Mars 1784 au dit jour 1785*.

⁹² ADBR, 2 G 482 K 80, *Comptes de la Fabrique de Ste Aurélie de 1699 à 1712* : « Johann Dirrbach (Dürnbach) Schulmeister et Cantor » en 1710.

⁹³ *Id.*, « Johann Dirrbach (Dürnbach) Lehrmeister et Cantor » en 1711.

⁹⁴ ADBR, 2 G 482 C 34, *Pièces justificatives des comptes de Saint-Nicolas* : « M. Christian Böhm, Cant. et Lud. » (*cantor* et *ludimoderator*) en 1711.

⁹⁵ Contrat d'engagement de Carl Böhm, 1704, voir Annexe 4.

⁹⁶ Jean-Luc GESTER, *op.cit.*, p. 49.

chant et de le conduire⁹⁷. Dans le contrat d'engagement de Carl Böhm, il était également dit que, si l'orgue devait être utilisé pour accompagner le chant, le *cantor* serait tenu de prévenir l'organiste à temps, de ce qui sera chanté⁹⁸.

Les *vocalisten*, vocalistes en français, sont des chanteurs dont la fonction première était de chanter la musique figurée. Au XVIII^e siècle, au sein des paroisses protestantes strasbourgeoises, les quatre tessitures habituelles de voix étaient représentées : *discantist* (dessus), *altist* (alto), *tenor* (ténor) et *basso* (basse). Généralement, chaque pupitre comptait un à deux chanteurs, ce qui permettait l'exécution de cantates allemandes comme celles du *Capellmeister* Frauenholtz qui exerçait à Strasbourg jusqu'à sa mort en 1754 ; ses cantates étaient souvent écrites pour chœur à quatre voix. Nous y reviendrons ultérieurement. Pour en revenir à l'effectif des chanteurs, il différait en fonction des paroisses. Il arrivait également que des enfants soient engagés pour assurer la partie de dessus. Une interrogation demeure tout de même pour la paroisse du Temple-Neuf, où Brück, le maître de chapelle était rémunéré pour l'instruction de cinq enfants en 1755⁹⁹. En 1753, il était déjà payé pour huit enfants¹⁰⁰, mais à cette époque, il était *choragus* et le maître de chapelle était Frauenholtz. Il est légitime de s'interroger sur la nature de l'enseignement que Brück dispensait à ces enfants, dont l'effectif était fluctuant au cours du temps. Ces enfants étaient-ils engagés comme chanteurs supplémentaires ? Ou alors servaient-ils d'« enfants de chœur » ? Nous n'avons pas connaissance de Brück comme maître d'école, mais il est tout à fait envisageable que ces enfants chantaient les divers offices en semaine et les dimanches comme c'était le cas dans les autres paroisses protestantes de Strasbourg, où les enfants de l'école paroissiale chantaient. Pour en revenir aux *vocalisten*, Jean-Luc Gester soulignait pour le XVII^e siècle qu'une grande partie d'entre eux étaient des étudiants¹⁰¹. Cela fut encore le cas au XVIII^e siècle, pour lequel nous avons constaté que certains obtenaient un grade de

⁹⁷ ADBR, 2 G 482 C 58, 1793 *Musik* : 2^o « Daß H. Haug als Cantor so wohl sonntags als die gantze woche hindurch bey jedem Gottes Dienst das gesang anfangen und führen solle ».

⁹⁸ ADBR, 2 G 482 C 58, *Salaires des diacres, des sacristains, des maîtres d'école et chantres : 1671-1796, 1704-1705, Ordnung und Bestallung eines Schulmeisters und Cantoris zu St Nicklaus in Straßburg* : « und dann wann die Orgel gebräucht würd, bey dem H. Organisten zu rechten zeit wissend zu machen, was soll gesungen werden ».

⁹⁹ ADBR, 2 G 482 E 71, *Registre des comptes pour l'orgue et les musiciens du Temple-Neuf 1752-1759* : « 17 septembre 1754 ».

¹⁰⁰ ADBR, 2 G 482 E 71, *op.cit.*, « 22 décembre 1753 ».

¹⁰¹ Jean-Luc GESTER, *op.cit.*, pp. 83 ; 87 ; 91 ; 92.

Magister pendant leur engagement au sein des ensembles de musique des paroisses strasbourgeoises.

2. Instrumentistes

Les instrumentistes constituent une large partie de l'effectif des musiciens engagés au sein des églises de Strasbourg. Nous les retrouvons aussi bien à la Cathédrale que dans les paroisses protestantes.

Concernant l'effectif, Philippe Loupès soulignait le fait que « l'effectif permanent se limite à un organiste et un serpent dans les institutions de faible relief »¹⁰². Ce n'est pas le cas à Strasbourg, sauf pour deux paroisses : Saint-Pierre-le-Jeune et Saint-Pierre-le-Vieux catholiques. Pour toutes les autres, le nombre d'instrumentistes était certes changeant d'une paroisse à l'autre, mais les instruments n'en étaient pas moins variés. Parmi les instruments que nous retrouvons couramment cités dans les comptes ou quittances de comptes, se trouvent les instruments à cordes frottées (violon, alto, violoncelle, contrebasse), des hautbois, des bassons, des serpents et des flûtes. Régulièrement, l'ensemble était enrichi de trompettes et de timbales, à la Cathédrale notamment. Alors que tous ces instruments étaient présents à la Cathédrale, l'effectif habituel des paroisses protestantes se limitait aux violons, violoncelle, hautbois et basson. Évidemment, lorsque les œuvres musicales nécessitaient davantage d'instruments et de diversité de timbres, l'effectif ordinaire était alors complété de cors, de trompettes et de timbales.

En règle générale, les musiciens pratiquaient leur instrument au sein des paroisses les dimanches et les jours de fêtes. À ce calendrier s'ajoutaient également les événements extraordinaires comme l'installation de nouveaux pasteurs, évêques, administrateurs, ou lors de cérémonies particulières telles que des obsèques royales ou princières, des *Te Deum* pour des victoires, des naissances... ; la liste est longue.

¹⁰² Philippe LOUPÈS, « Les psallettes aux XVII^e et XVIII^e siècles. Étude de structure », *op.cit.*, p. 18.

Après avoir évoqué les fonctions des instrumentistes, et le type d'instruments joués dans les paroisses strasbourgeoises, il est également important d'évoquer l'entretien des instruments. Généralement, les instruments étaient la propriété de la paroisse. À la Cathédrale, les comptes de 1767 nous informent sur le fait que le musicien Nicolas Jeandin a été remboursé pour le prix d'un serpent qu'il avait acheté pour le service de la Cathédrale¹⁰³.

Chez les protestants, ce sont les inventaires¹⁰⁴ qui nous renseignent sur ce point. Ainsi, les instruments étaient achetés par les paroisses et leur entretien était donc également pris en charge. Le nom de Storck, luthier, apparaît de façon régulière aussi bien à la Cathédrale que dans les églises de la Confession d'Augsbourg. Pour certains instruments, les réparations étaient parfois faites par les musiciens eux-mêmes, qui se faisaient ensuite rembourser les frais avancés. Divers exemples peuvent être puisés dans les comptes de la Cathédrale : peaux pour les timbales¹⁰⁵, cordes pour contrebasse¹⁰⁶... Du côté protestant, les musiciens ne s'occupent pas de l'entretien des instruments ; s'il fallait des cordes ou des archets, le *choragus* était alors chargé de l'approvisionnement.

¹⁰³ ADBR, G 3190, *Comptes année 1767*.

¹⁰⁴ ADBR, 2 G 482 C 6, *Inventaire du mobilier, des instruments, des livres et de la vaisselle sacrée de l'église et de l'école Saint-Nicolas, 1565-1796* : « 1739 : Verzeichnis der Instrumenten und Musicalien so sich bereits in der Evangelischer Kirch zu St Nicolai befinden. Instrumenten : 3 Violinen, 2 Viola, 1 Violon, 1 Flutt Traversiere ».

¹⁰⁵ ADBR, G 3186, *Comptes année 1764* : « Plus payé pour une peau pour garnir une timnbale ».

¹⁰⁶ ADBR, G 3185, *Comptes année 1763* : « Plus remboursé au S. Schutzmann musicien de la Cathédrale pour des cordes qu'il avoit acheté pour la Contre Basse ».

II. Évolution de la composition des chapelles

Les chapelles ont joué un rôle primordial dans la vie musicale au sein des lieux de cultes strasbourgeois au XVIII^e siècle. Ces ensembles, regroupant des chanteurs, des instrumentistes, des organistes et des maîtres de chapelle ont servi aussi bien lors des dimanches en Temps Ordinaires, qu'aux fêtes religieuses ou pour les grandes cérémonies.

Nous verrons pour chaque église les personnels qui ont composé la chapelle de musique du lieu. C'est à travers divers documents, tels que comptes, quittances ou encore protocoles, que nous avons pu recueillir des informations et répertorier tous les musiciens employés pour chacune des chapelles.

Les diverses catégories composant ces listes sont, pour les paroisses catholiques : maîtres de chapelle, organistes, chanteurs et instrumentistes. Pour les paroisses protestantes, elles regroupent les *choragus* et/ou *vice-choragus*, organistes, chanteurs et instrumentistes. Pour les deux confessions, nous avons parfois été heurtée à un manque de renseignements sur les fonctions exactes du musicien ; ne sachant pas s'il était rémunéré comme chanteur ou comme instrumentiste, nous avons créé une catégorie intitulée « état non précisé ».

Au cours de l'établissement de ces listes d'employés, il nous est apparu que certains musiciens étaient présents dans différentes paroisses au cours du siècle ; nous avons donc recoupé les informations les concernant et pu compléter l'état ou le prénom de ces musiciens.

À partir de ces listes de musiciens, force est de constater que la taille de la chapelle dépendait essentiellement de la taille de la paroisse. En effet, plus une paroisse est grande, plus elle perçoit de dons en tous genres et plus le budget pour la musique est important. Rappelons qu'au vu du fort passé protestant de la ville et de la catholicité à peine remise à la fin du XVII^e siècle, il est normal de trouver une plus forte population protestante au tout début de notre étude et, de ce fait, une plus grande richesse pour les différentes paroisses de la confession luthérienne. Dans

l'ouvrage *Paroisses et Communes de France*¹⁰⁷, la répartition de la population entre les deux confessions nous est donnée. En 1697, le nombre de luthériens s'élevait à 19 839 et celui des catholiques à 5 119. En 1726, l'écart a quelque peu diminué avec 22 841 luthériens et 10 480 catholiques.

A. Les chapelles catholiques

Au début du XVIII^e siècle, les paroisses catholiques avaient des moyens financiers assez réduits et il est alors presque normal que, hormis la Cathédrale qui possédait une importante chapelle de musique, seules deux paroisses aient rémunéré des employés pour la musique : Saint-Pierre-le-Jeune et Saint-Pierre-le-Vieux. Ces deux paroisses seront traitées ultérieurement puisqu'elles pratiquaient le *simultaneum*.

1. La Cathédrale¹⁰⁸

À la fin du XVII^e siècle, lorsque la Cathédrale fut rendue au culte catholique, la chapelle de musique dut entièrement être reconstituée. Dès 1682, le chapitre prit la décision d'engager un organiste, quatre souffleurs d'orgue, deux sacristains, quatre enfants de chœur et un maître pour ces derniers. Cela ne se fit pas tout de suite. En 1685, personne n'était encore engagé. Dans la même période, quelques instrumentistes apportaient leur aide notamment aux fêtes et aux processions, mais l'effectif n'était pas stable. Enfin, c'est en 1687 que furent engagés cinq prêtres assurant les fonctions de chantres. Cette même année, un organiste dénommé Jean Georges Rauch fut engagé ; ce fut le début d'une longue lignée d'organistes de la Cathédrale. Sébastien de Brossard, qui faisait partie des chantres, fut finalement promu maître de chapelle. Les années suivantes furent difficiles, notamment en raison des guerres et, jusqu'en 1693, quatre chantres furent congédiés. En 1694, le

¹⁰⁷ Jean-Pierre KINTZ, *Paroisses et Communes de France, Dictionnaire d'histoire administrative et démographique, Bas-Rhin*, Paris, Laboratoire de démographie de l'École des hautes études en sciences sociales, 1977, p. 570.

¹⁰⁸ G 3179-3892 : *comptes, quittances, protocoles et diverses dépenses pour la Cathédrale, 1722 à 1791*.

contexte étant plus favorable, de nouveaux chantres firent leur entrée. Progressivement, la chapelle de la Cathédrale fut dotée de nouvelles voix et des instrumentistes furent employés au début du XVIII^e siècle.

Nous ne pouvons savoir avec exactitude le nombre de chantres et de musiciens présents durant la première moitié du XVIII^e siècle, faute de sources. En revanche, la seconde moitié du siècle est très bien renseignée. Ainsi, nous savons qu'en 1757, la chapelle de la Cathédrale comptait seize chantres et l'orchestre, vingt-trois symphonistes. Au fil des années et de façon régulière, un ou plusieurs chantres rejoignaient la chapelle et ce fut en 1765 que le chœur fut le plus fourni ; il avait quasiment doublé son effectif et comptait alors vingt-neuf chantres. Jusqu'en 1791, leur nombre diminua un peu, sans jamais passer en-dessous de vingt chantres. En ce qui concerne l'orchestre, le nombre de musiciens augmenta progressivement tous les ans pour arriver à son apogée entre 1769 et 1772, puis en 1774, avec quarante symphonistes employés. Pour les années suivantes et jusqu'en 1791, leur nombre diminua mais jamais en-dessous de vingt-cinq.

En règle générale, les périodes économiquement plus prospères, permettaient aux chapelles de larges dotations, mais dès l'arrivée de temps plus difficiles, les premières économies se faisaient sur la musique, notamment en réduisant les effectifs. Ce que nous constatons avec l'évolution de la chapelle de musique de la Cathédrale, c'est que le contexte général au XVIII^e siècle était bien meilleur qu'au siècle précédent. Cela se voit par le nombre de musiciens engagés mais également par le montant de la dépense annuelle consacrée à la musique. En 1757, ce montant était de 7 162 livres et cinq sols¹⁰⁹. Au moment où le nombre de musiciens était au plus haut, le budget se montait à près de 12 000 livres. À partir de 1783 et jusqu'en 1791, la dépense annuelle avait atteint plus de 13 000 livres pour moins de musiciens. Si nous comparons l'année 1777 à 1789-1790, nous nous rendons compte que pour un même nombre d'employés à une personne près, la dépense était plus élevée en 1789-1790. En effet, en 1777, pour vingt-trois chantres et trente-quatre symphonistes, la dépense se montait à 11 613 livres neuf sols et deux deniers alors que, pour la période de mars 1789 à mars 1790, la dépense annuelle était de 13 810 livres pour vingt-trois chantres, trente-trois symphonistes et deux surnuméraires. Cela indique que les musiciens étaient globalement mieux payés qu'au début du siècle. Nous avons d'ailleurs pu le constater en parcourant les comptes et en lisant les protocoles ; à

¹⁰⁹ ADBR, G 3179, *Comptes de l'année 1757, dépense en argent.*

plusieurs reprises, nous avons trouvé plusieurs employés dont les gages avaient été augmentés. D'autres musiciens recevaient une gratification à la fin de l'année, parfois pour leur bonne conduite, pour leur assiduité ou encore pour leurs qualités vocales ou instrumentales. Outre ces gratifications énoncées, chaque musicien recevait tous les ans à la Sainte-Cécile, sainte patronne des musiciens, une gratification ; cette tradition existait déjà à la fin du XVII^e siècle.

Nous proposons ci-dessous un tableau présentant l'effectif vocal et instrumental de la chapelle de la Cathédrale, ainsi que le budget annuel alloué à la musique de 1757 à 1791. Deux années sont manquantes aux archives, 1775 et 1780/1781.

Années	Nombre de chantres	Nombre de symphonistes	Nombre de surnuméraires	Budget annuel
1757	16	26	/	7 162 livres 5 sols
1758	17	27	/	7 274 livres 5 sols 10 deniers
1759	17	26	/	7 362 livres 5 sols
1760	17	29	/	7 257 livres 5 sols
1761	18	29	/	7 659 livres 4 sols 5 ¹ / ₄ deniers
1762	19	33	/	8 157 livres 5 sols
1763	22	36	/	8 894 livres 1 sols 8 deniers
1764	24	37	/	10 238 livres 8 sols 3 deniers
1765	29	37	/	10 384 livres 1 sols 8 deniers
1766	28	38	/	11 094 livres 2 sols 3 deniers
1767	27	38	/	11 343 livres 3 sols 4 deniers
1768	26	38	/	11 295 livres
1769	25	40	/	11 545 livres
1770	25	40	/	12 096 livres 6 sols 6 deniers
1771	24	40	/	11 818 livres 7 sols 6 deniers
1772	23	40	/	12 211 livres 6 sols 8 deniers
1773	25	37	/	12246 livres

1774	25	40	/	11 742 livres 6 sols 8 deniers
1776	25	35	/	11 686 livres 6 sols 11 ¼ deniers
1777	23	34	/	11 613 livres 9 sols 2 deniers
1778 à mars 1779	22	30	/	13 908 livres 7 sols 6 deniers
Mars 1779 à mars 1780	22	28	/	11 149 livres 7 sols 3 deniers
Mars 1781 à mars 1782	22	25	5	12 022 livres 5 sols
Mars 1782 à mars 1783	24	25	5	11 950 livres
Mars 1783 à mars 1784	22	25	5	13 435 livres
Mars 1784 à mars 1785	24	27	6	13 168 livres 3 sols 4 deniers
Mars 1785 à mars 1786	24	31	3	13 425 livres
Mars 1786 à mars 1787	22	30	2	13 575 livres
Mars 1787 à mars 1788	22	29	3	13 535 livres
Mars 1788 à mars 1789	22	33	2	13 560 livres
Mars 1789 à mars 1790	23	33	2	13 810 livres
Mars 1790 à mars 1791	21	34	2	13 460 livres

À partir de 1784-1785, les comptes de la fabrique nous livrent une information intéressante sur les chantres. Une partie de l'effectif portait le surplis et faisait partie du bas-chœur. Ils étaient une quinzaine de chantres à être dans cette situation et devaient assurer vocalement toutes les messes et offices en plain-chant. Les dimanches et jours de fêtes, ils étaient rejoints par le restant des musiciens pour pratiquer la polyphonie.

Grâce aux comptes et aux protocoles, nous savons que pour des manifestations extraordinaires, l'effectif était augmenté par des musiciens supplémentaires. Quelquefois, des chantres venaient prêter leur concours, mais la plupart du temps, il s'agissait d'instrumentistes. Citons par exemple la famille Willig dont plusieurs membres étaient timbaliers ou trompettistes. Bien que faisant partie

des musiciens de la Ville, ils étaient payés par les chapelles aussi bien catholiques que protestantes pour grossir leurs rangs et surtout pour combler les pupitres manquants.

Après avoir approché le développement constant de la chapelle au cours du siècle, nous pouvons à présent nous interroger sur la carrière de ces chantres et symphonistes. Grâce à l'étude approfondie des protocoles du Grand Chapitre, nous avons pu trouver la trace de certains musiciens bien avant qu'ils ne soient admis au nombre des chantres ou des symphonistes. En effet, pour certaines messes particulières, le Grand Chapitre engageait des musiciens surnuméraires. Nous avons déjà cité les membres de la famille Willig, musiciens payés par la Ville et tout de même présents comme symphonistes supplémentaires. Prenons l'exemple du chantre Pierre François Terrasse, présent dans les protocoles à partir de 1747 mais admis à la chapelle seulement en 1761 et donc absent des comptes avant cette dernière année. Visiblement satisfait de son chant, le chapitre décida donc de l'employer à l'année. D'autres par exemple étaient présents dès leur plus jeune âge comme enfants de chœur. C'est le cas de Joseph Friedmann, qu'on retrouve en 1768 et qui fut engagé au chœur des chantres en 1771. À plusieurs reprises, on note aussi dans les effectifs la présence du même nom de famille ; parfois, la distinction est faite par l'usage de mots tels que « le jeune », « l'aîné », « le père » et « le fils ». L'origine de ce qui semble apparaître comme une habitude de suivre les traces du père est à chercher du côté des enfants de chœur. On en trouve l'explication dans l'ouvrage de l'abbé Mathias : « Le grand chapitre s'étant aperçu que l'entretien des enfants de chœur, surtout de ceux qui arrivaient des diocèses voisins, entraînait des frais trop considérables, on décida, le 19 décembre 1701, que seuls les fils des chantres ou d'autres enfants sages domiciliés à Strasbourg et ayant des voix sonores, seraient admis à l'avenir. »¹¹⁰. De ce fait, une grande partie des chantres et symphonistes provenaient de la région. Cependant, nous retrouvons quelques musiciens venant de Lorraine, notamment au début du siècle. Après l'annexion de Strasbourg à la France, il existait un réel désir d'engager pour différents postes des Français, afin d'ancrer la région dans la tradition française. La musique fut, elle aussi, concernée ; à Sébastien de Brossard, qui fut le premier maître de chapelle de la Cathédrale après 1681 ont succédé deux autres Français : Thomas Louis Bourgeois et Joseph Garnier. Ils ont laissé peu de traces de leur activité ; en revanche, celui que l'on retient avec Brossard est Franz Xaver

¹¹⁰ Abbé A. GOEHLINGER, « La musique à la Cathédrale de Strasbourg après le premier retour de l'Alsace à la Mère Patrie sous Louis XIV », *Studia Leontina – Études de musiques sacrées*, Strasbourg, F.X. Le Roux & Cie, 1920, p. 24.

Richter, en provenance de la cour de Mannheim. Le style musical n'était alors plus français, mais hérité du classicisme allemand. En termes d'effectifs, plusieurs musiciens de la chapelle venaient d'Allemagne.

Certains membres de la chapelle étaient présents sur une large partie du XVIII^e siècle et nous les retrouvons encore en 1791. Ce qui est réellement remarquable ici, c'est la durée de leur engagement. Lorsqu'un nom n'apparaît plus dans les comptes, il existe trois possibilités : soit la personne a quitté ses fonctions, soit elle a été congédiée, soit elle est décédée.

D'une manière générale, un musicien peut quitter la chapelle pour plusieurs raisons, dont la volonté de poursuivre son perfectionnement, ou son engagement au sein des forces armées. Il peut aussi être question d'enfants de chœur ayant mué et quittant la chapelle pour apprendre un métier.

Les départs « non-volontaires » existent aussi, et dans ce dernier cas, le motif de renvoi peut apparaître clairement dans les protocoles ; il s'agissait essentiellement de la mauvaise tenue au chœur, des absences répétées et d'un niveau musical insuffisant. Parmi les comportements personnels, certains se rendaient coupables de bavardages ou d'ébriété pendant les célébrations. En 1720 par exemple, le fils Joffin qui était symphoniste a été congédié pour son accompagnement insuffisant et surtout, pour son ivresse permanente. Néanmoins, le motif de renvoi le plus souvent utilisé semble être l'absentéisme. À la fin du XVII^e siècle, un « ponctateur » avait été mis en place ; il était chargé de relever le nom des absents, des retardataires et de ceux qui se tenaient mal. À chaque « infraction », le chapitre leur retenait une part de leur gage. Et si le problème se répétait trop fréquemment, l'employé était alors congédié.

Enfin, nous avons pu nous rendre compte que l'engagement des chantres et symphonistes se faisait sur la durée. Plusieurs d'entre eux sont même restés en poste jusqu'à leur mort, comme on peut le voir dans les listes de musiciens¹¹¹.

¹¹¹ Liste des musiciens de la Cathédrale, voir annexe 5.

B. [Les chapelles protestantes](#)

Les chapelles de musique des paroisses protestantes étaient formées bien avant le rattachement de Strasbourg à la France, et toutes continuèrent d'engager des musiciens. La taille de l'ensemble musical et vocal n'était toutefois pas équivalente parmi les sept paroisses luthériennes de la ville : le Temple-Neuf, Saint-Nicolas, Saint-Guillaume, Sainte-Aurélie, Saint-Thomas, Saint-Pierre-le-Jeune et Saint-Pierre-le-Vieux. Le statut particulier des paroisses simultanées de Saint-Pierre-le-Jeune et Saint-Pierre-le-Vieux nous conduisent à les traiter à part.

1. [Temple-Neuf](#)¹¹²

Peu de comptes sont conservés pour la paroisse du Temple-Neuf. La période, relativement courte, allant de 1752 à 1759¹¹³ est pourtant très détaillée et donne une bonne idée de la composition de la chapelle, malgré une hétérogénéité dans les informations collectées. Nous connaissons ainsi la voix ou l'instrument pratiqué par bon nombre de musiciens. L'effectif donne l'impression d'une certaine stabilité avec une dizaine de musiciens employés simultanément.

Les effectifs du registre vocal étaient moins importants, et même si aucune distinction de caractéristiques de voix n'était donnée, il est très probable que les quatre voix (dessus, alto, ténor et basse) fonctionnaient en même temps. Cela permettait de chanter des cantiques à l'unisson destinés à l'assemblée, mais également de pratiquer la musique polyphonique. Pour la répartition des voix, les comptes pour le quartier de Noël en 1755 sont évocateurs de cette situation : Brück, *choragus*, touche 50 florins, Späth, *cantor*, touche 30 florins, Kolb et Brauer, vocalistes, en touchent 3 chacun. De manière générale, le *choragus* faisait partie de l'effectif vocal de la chapelle. La somme qu'il touchait trimestriellement donnait parfois le détail de ce qu'il touchait pour ses fonctions de *choragus*, ses fonctions de *cantor* et occasionnellement, ses fonctions d'instituteur.

¹¹² Liste des musiciens du Temple-Neuf, voir Annexe 6.

¹¹³ ADBR, 2 G 4852 E 71, *Registre des comptes pour l'orgue et les musiciens du Temple-Neuf, 1752-1759*.

Cette supposition d'emploi de chanteur pour pratiquer la polyphonie est d'autant plus forte quand on considère les différents instruments engagés à l'orchestre, en général, en miroir des voix. Au Temple-Neuf, les violons étaient couramment entourés d'instruments comme le basson ou le cor de chasse.

Un autre point intéressant ici est la présence conjointe d'un *choragus* et d'un maître de chapelle, alors que les autres paroisses ne fonctionnaient qu'avec un *choragus*. La présence conjointe de ces deux catégories de personnes en charge de la musique démontre l'importance de la paroisse du Temple-Neuf que l'on peut considérer comme « cathédrale protestante ». Ainsi, malgré l'absence de sources, nous pouvons émettre l'hypothèse que le dispositif musical s'est développé au cours du siècle, en faisant notamment appel de façon régulière à des musiciens surnuméraires. C'est du moins la tendance qui s'affiche au fil des années 1752 à 1759. Sans grands détails, on sait qu'entre 1752 et 1755, la paroisse engageait des musiciens et/ou des chanteurs en supplément de l'effectif ordinaire. Leur nombre est légèrement variable d'un quartier de l'année à l'autre.

Année	Quartier	Effectif ordinaire	Effectif supplémentaire
1752	Pâques	14	5
1753	Annonciation	13	5
1754	Jean-Baptiste	13	10
	Michel	14	9
	Noël	14	9
1755	Fronfasten (février)	13	9 (4 vocalistes et 5 instrumentistes)

À partir de 1754, les données collectées sont présentées différemment. D'une part, l'effectif courant de la chapelle n'est plus indiqué en détail ; seule la somme est donnée. Par exemple, pour le quartier de la saint Michel de 1755, nous apprenons que les musiciens et vocalistes ont perçu un total de 73 livres et 10 sols¹¹⁴. D'autre part, les comptes mentionnent pour chaque jour de fête ou événements extraordinaires, quels instruments étaient engagés en extraordinaire. Par exemple, pour le jour de Pâques 1755, l'effectif supplémentaire employé se compose de deux cors de chasse, de deux violons, d'un serpent et d'une basse (basson ou violoncelle).

¹¹⁴ ADBR, 2 G 482 E 71, *op. cit.*, 22 septembris 1755.

Le tableau ci-dessous permet de visualiser les instruments engagés tous les ans pour les célébrations de Pâques.

Année	Moment de la journée	Violons	Cors	Basse	Serpent	Trompette	Clarinette
1755	Non précisé	2	2	1	1	/	/
1756	Matin	2	2	1	/	/	/
	Soir	2	2	1	1	1	/
1757	Matin	1	2	2	/	/	/
	Soir	3	2	2	1	1	/
1758	Matin	3	2	2	/	/	1
	Soir	3	2	2	/	/	/
1759	Matin	3	2	2	/	/	/
	Soir	2	2	2	1	1	/

Ce tableau met en évidence le fait que le nombre de musiciens employés spécifiquement pour les fêtes de Pâques, n'évolue pas réellement dans le temps.

À titre de comparaison, nous présentons un tableau similaire pour la Pentecôte.

Année	Violons	Cors	Basse	Serpent
1755	2	2	1	1
1756	2	2	2	1
1758	2	2	2	/
1759	1	2	2	1

Pour la Pentecôte, le constat est identique à celui fait pour Pâques. Nous voyons bien que l'effectif est assez stable au fil des années. Ce même exercice de comparaison pourrait être réalisé pour chacune des fêtes, mais le résultat ne serait pas différent.

De l'étude des comptes, nous constatons également que les instruments engagés en supplémentaire étaient toujours les mêmes. Les plus courants, ceux que l'on retrouve à chaque fois sont les violons, les cors de chasse et les basses (basson et violoncelle). Occasionnellement étaient aussi engagés un serpent et une trompette. La clarinette n'est présente qu'une seule fois, à Pâques 1758. Enfin, les timbales et quatre trompettes venaient se greffer systématiquement à l'effectif ordinaire et

extraordinaire lors des célébrations de *Te Deum* : « An den Statt Paucker und 4 Trompeter in gleichem die Paucken hie und her zu tragen beij gehaltenem *Te Deum*, wegen erhalten sieg, gegen die Engelländer in America »¹¹⁵.

Malgré le peu d'années de comptes conservées pour la paroisse du Temple-Neuf, nous pouvons tout de même voir un fonctionnement équilibré dans le temps. D'une part, l'ensemble de musique qui intervenait tous les dimanches était composé de peu d'instruments et de peu de chanteurs. Cet ensemble restreint permettait pourtant d'assurer les offices en polyphonie, nous le verrons ultérieurement avec l'étude du répertoire. D'autre part, lors des jours de fête ou pour des cérémonies extraordinaires, la paroisse faisait alors appel à des musiciens extérieurs, permettant ainsi d'avoir un ensemble vocal et instrumental plus fourni. Cette organisation de la musique avec une taille variable de la chapelle en fonction des besoins, permettait alors à la paroisse d'éviter les dépenses superflues pour la musique.

2. [Église Saint-Nicolas](#)¹¹⁶

Contrairement au Temple-Neuf, les comptes de la paroisse Saint-Nicolas couvrent l'ensemble de la période qui nous intéresse, de 1698 à 1793 et sont très détaillés. L'étude de ces comptes a permis de répertorier les noms des *choragus*, organistes, chantres et instrumentistes composant la chapelle de musique¹¹⁷.

Par rapport à la chapelle de la Cathédrale où les carrières longues étaient privilégiées, nous voyons que leur carrière ici est plutôt courte. Certains musiciens étaient tout juste engagés pour une année, voire de deux à cinq ans, guère au-delà. Toutefois, les *choragus* faisaient, dans l'ensemble, une carrière plus longue.

L'explication de ces brefs passages au sein de la chapelle est à chercher du côté de l'Université et du Gymnase protestant¹¹⁸. Ces deux établissements étaient un réel vivier de musiciens. Ceux qui intégraient le chœur des chantres ou des

¹¹⁵ ADBR, 2 G 482 E 71, *op.cit.*, 8 8bre 1758 peut être traduit ainsi : Au timbalier de la Ville et aux 4 trompettistes et pour avoir transporté la timbale pour le *Te Deum* qui s'est tenu pour la victoire contre les anglais en Amérique.

¹¹⁶ Liste des musiciens de Saint-Nicolas, voir Annexe 7.

¹¹⁷ Voir annexe pour la liste des employés pour la musique.

¹¹⁸ Le Gymnase protestant a été fondé par Jean Sturm en 1538 et occupait l'ancien couvent des Dominicains (rebaptisé plus tard Temple-Neuf). Cet établissement avait pour rôle, à partir du XVII^e siècle de préparer au mieux les futurs étudiants se destinant à l'Université.

instrumentistes y restaient tout juste le temps de leurs études. Nous avons d'ailleurs pu nous rendre compte de cela en répertoriant les noms de ces musiciens, où, pour certains, un « M » était ajouté devant leur nom, une à deux années après leur apparition dans les comptes. Ce « M » est en fait l'abréviation de *Magister*, qui correspond au grade universitaire de maître, en général en philosophie ou en théologie.

Cependant, tous les musiciens composant la chapelle de musique de cette paroisse n'étaient pas, pour autant, des étudiants. Dans la précédente liste de musiciens, celle du Temple-Neuf, nous retrouvons des noms en commun, comme Geistodt, Klopster, Goebel ou encore Späth ; nous retrouvons également ces derniers dans d'autres paroisses protestantes de Strasbourg. Tout porte à croire que les chanteurs et les instrumentistes passaient, au gré des circonstances et des opportunités, d'une paroisse à une autre.

Souvenons-nous que nous avons vu, pour la chapelle de la Cathédrale, une évolution du nombre de chantres et d'instrumentistes employés au fil des années. Ce n'est pas le cas pour l'ensemble musical de cette paroisse ; on note toujours une dizaine de personnes au service de la chapelle. Même si le détail n'était pas systématiquement donné, l'ensemble de musiciens se composaient en général d'un *choragus* qui était également chantre et instituteur à la fois, deux chantres (soit trois chantres au total avec le *choragus*), six à sept instrumentistes et un organiste.

Même si l'orchestre de Saint-Nicolas était de faible importance en termes de taille, on sait, grâce aux comptes¹¹⁹ de la fabrique et aux pièces justificatives¹²⁰ des comptes, que les instruments présents étaient des violons, des hautbois et parfois un basson. Évidemment, cet ensemble ne permettait pas d'interpréter de grandes œuvres musicales ou encore vocales (vu le nombre de chanteurs), mais cela permettait tout de même de rendre certaines messes plus festives grâce à la musique.

Nous proposons un tableau permettant de visualiser l'effectif instrumental pour l'ensemble du siècle. Entre 1702 et 1746, aucun détail n'est donné, ni dans les comptes, ni dans les pièces justificatives des comptes. Nous ne pouvons donc présenter aucun résultat.

¹¹⁹ ADBR, 2 G 482 C 23-31, *Comptes de la fabrique de 1698 à 1802*.

¹²⁰ ADBR, 2 G 482 C 33-49, *Pièces justificatives des comptes de 1700 à 1798*.

Années	Violons	Hautbois	Basse (violoncelle, basson)
1700	4	/	2
1701-1702	4	2	/
1746-1751	3	2	1
1752-1753	3	2	/
1754-1759	3	2	1
1760-1792	4	2	1

Nous constatons d'emblée, en regardant le tableau ci-dessus, que l'effectif des instrumentistes employés à Saint-Nicolas stagne tout au long du siècle. Toutefois, les comptes mettent en évidence l'engagement de musiciens supplémentaires pour certaines occasions. Par exemple, pour l'année 1767¹²¹, on apprend que la paroisse a rémunéré un timbalier, cinq trompettistes, deux flûtistes, un violoniste, deux cornistes, un bassoniste et un serpentiste. Auparavant déjà, la paroisse avait engagé des musiciens pour augmenter l'effectif instrumental, notamment lors de jours de fête, comme pour Pâques 1759¹²² où sont rémunérés deux cors de chasse, un basson et une trompette. En parcourant les comptes pour tout le XVIII^e siècle, la première mention d'engagement de musiciens en extraordinaire date de 1739. Enfin, l'année 1755 nous apprend qu'en plus des musiciens, la paroisse a aussi engagé des chanteurs supplémentaires qui étaient des élèves du Collège Saint-Guillaume¹²³.

De cette organisation de la musique à la paroisse Saint-Nicolas, nous pouvons déduire qu'elle était assez semblable à celle du Temple-Neuf, avec d'une part un effectif fixe mais restreint pour les dimanches et d'autre part un effectif plus développé avec des musiciens et chanteurs employés occasionnellement pour les jours de fête et les cérémonies extraordinaires.

3. [Saint-Guillaume](#)¹²⁴

Les informations concernant l'ensemble de musique de l'église Saint-Guillaume proviennent des différents comptes¹²⁵ et des registres des procès-verbaux

¹²¹ ADBR, 2 G 482 C 44, *op.cit.*, quittance n°129.

¹²² ADBR, 2 G 482 C 42, *op.cit.*, quittance n°136.

¹²³ ADBR, 2 G 482 C 41, *op.cit.*, quittance n°101 : « vor extra Music : Paucken und 4 trompetter, 2 waldborn, 1 hautboisten und 1 Violinistenn Den Serpentier, und Alumnis Collegii wilhelmitanii ».

¹²⁴ Liste des musiciens de Saint-Guillaume, voir Annexe 8.

¹²⁵ AVCUS, 1 AST 474, *Collegium Wilhelmitanum, quittances 1701-1793*.

ADBR, 2 G 482 B 60, *Pièces annexes et justificatives des comptes, notamment salaires des musiciens, 1666-1797*.

du conseil presbytéral¹²⁶. Suivant les sources, les données sont plus ou moins détaillées et couvrent l'ensemble de la période qui nous intéresse, de 1700 à 1793.

Par rapport à toutes les autres paroisses étudiées, il ne s'agit pas que des comptes de fabrique. En plus de ces derniers, il existe des livres de comptes spécifiques pour la musique lors des funérailles. Ces comptes de funérailles¹²⁷ ont été d'une importance particulière pour répertorier l'ensemble des musiciens de cette paroisse. On aurait pu penser que les musiciens de la chapelle et ceux pour les funérailles n'étaient pas les mêmes, mais il n'en est rien. Même si la confrontation des deux types de comptes n'a été faite, en raison du manque de sources, que sur une période relativement courte (entre 1700 et 1705), elle a tout de même permis de mettre en évidence la similitude des employés. Ces six premières années sont les seules à faire « double-emploi » ; pour le reste du siècle, les comptes pour les enterrements viennent compléter les années manquantes dans les comptes de la fabrique.

Les registres des procès-verbaux du conseil presbytéral permettent d'avoir un aperçu des organistes employés au cours du XVIII^e siècle. Les informations collectées les concernant s'étendent entre 1702 et 1766. Deux points intéressants émergent. D'une part, la durée de leur engagement : six organistes qui ne sont restés en poste qu'une seule année, et une majeure partie servant l'orgue durant cinq à six ans. Nous constatons donc que leur engagement n'est pas très long, conséquence directe de leur situation : en effet, les organistes qu'employait la fabrique de l'église Saint-Guillaume étaient des étudiants du collège Saint-Guillaume. D'autre part, nous relevons une vacance de poste entre 1726 et 1729. Tout au long du siècle et de façon systématique, lorsqu'un organiste quittait ses fonctions, il était remplacé au plus vite et dans le courant de l'année. Parfois même, lorsque le départ d'un organiste était annoncé, il arrivait qu'un autre organiste fût engagé en même temps, probablement afin de faire une transition en douceur. Au vu de ces remplacements relativement rapides, on peut s'interroger quant à la vacance de poste les quatre années de 1726 à 1729. La réponse se trouve dans les registres des procès-verbaux du conseil presbytéral : l'orgue était inutilisable.

En 1702 déjà, le facteur d'orgue Johann Conrad avait été engagé pour accorder les différents jeux de l'orgue, mais également pour en améliorer certaines

¹²⁶ ADBR, 2 G 482 B 1, *Registre des procès-verbaux du conseil presbytéral, 1684-1769.*

ADBR, 2 G 482 B 2, *Protokoll der Akten des Presbyterio von Sct Wilhelm von 1763 bis 1793.*

¹²⁷ AVCUS, 1 AST 498-500, *Consignatio funerum et pecuniæ a musicis collectæ, 1675-1793.*

parties. En 1726, l'*Oberkircherpfleger* a mandaté le célèbre facteur d'orgues Andreas Silbermann (1678-1734), pour un examen de l'instrument, jugé irréparable. Ainsi, la fabrique décida de confier à Andreas Silbermann la construction d'un nouvel orgue. Ce n'est qu'en 1729 que les travaux s'achevèrent et que l'instrument fut livré. Cette même année, un nouvel organiste était admis, le précédent étant mort durant les années où l'orgue était inexploitable.

Un réel vivier d'informations provient des comptes pour les obsèques. Ils ont permis l'élaboration des listes des autres employés pour la musique. Ces comptes s'étendent sur l'ensemble de la période étudiée, couvrant les années allant de 1700 à 1794. Nous avons ainsi la connaissance des chanteurs et des instrumentistes engagés et payés chaque trimestre durant quatre-vingt quinze années. Au regard des listes en annexe, nous pouvons déduire que la chapelle de la paroisse Saint-Guillaume était composée d'un effectif plutôt variable et souvent renouvelé : si l'ensemble des employés restaient quelques années en poste, rares sont ceux qui y sont restés plus de cinq à six années consécutives. Il est donc fort probable que les musiciens qui la composaient, étaient des étudiants du Gymnase, comme pour les autres paroisses protestantes de la ville.

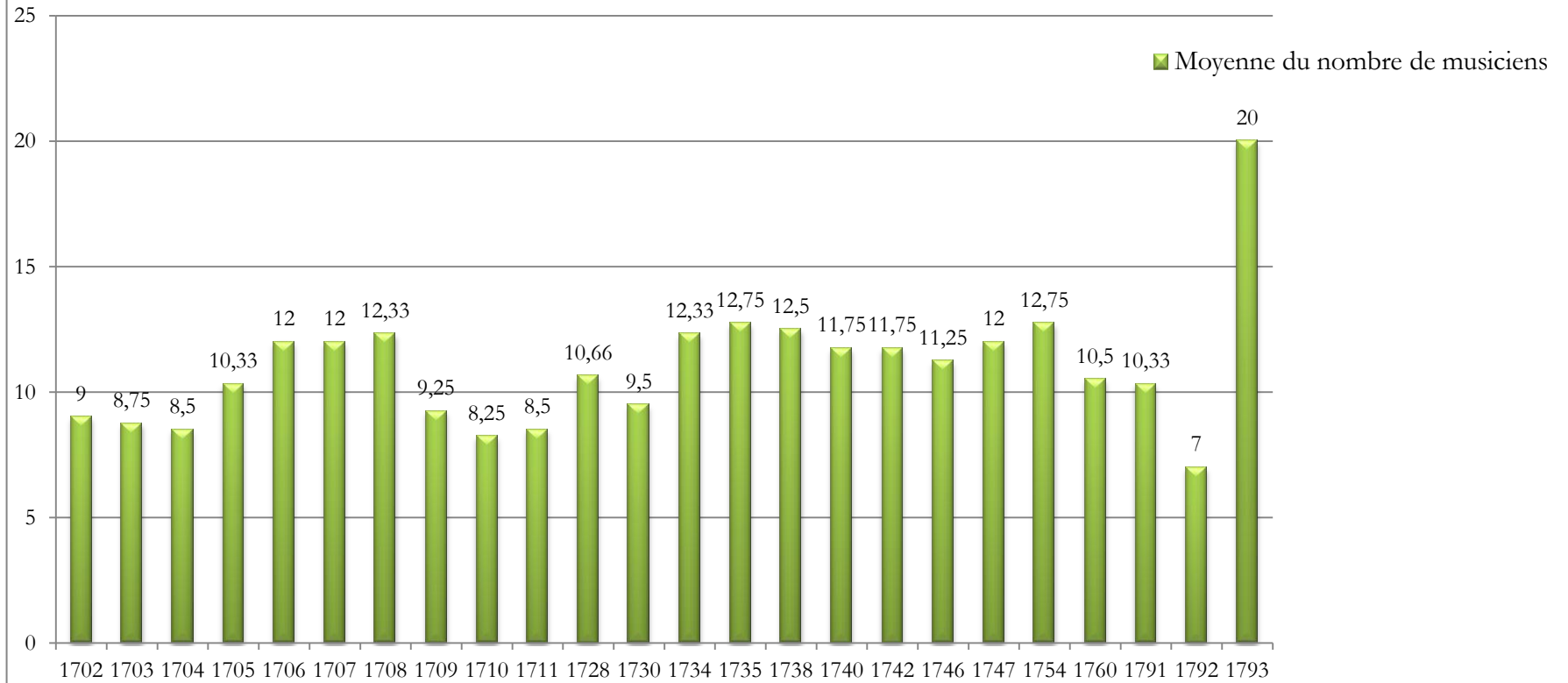
L'effectif des musiciens de la chapelle n'a pas beaucoup évolué au cours du siècle. En 1702, la fabrique en rémunérait neuf et ce nombre évolua jusqu'en 1708 pour atteindre treize employés aux quartiers de la saint Jean-Baptiste et de la saint Michel. À partir de 1709, leur nombre diminua et finit, à nouveau, par atteindre treize musiciens. Dans les années 1791 et 1792, leur nombre oscilla entre dix et onze employés ; la seule année vraiment exceptionnelle fut 1793 avec vingt musiciens, dont une femme, la citoyenne Aufschlagen, notée aussi Aufschlager qui a rejoint l'ensemble en 1792¹²⁸.

Afin d'avoir une vue d'ensemble sur l'évolution de l'effectif courant de la paroisse Saint-Guillaume, nous proposons le graphique ci-dessous. Il représente le nombre de musiciens engagés de 1702 à 1793¹²⁹ [plusieurs années sont manquantes] par la paroisse. L'effectif étant présenté par quartiers de l'année et étant relativement variable d'un trimestre à l'autre, nous avons choisi de faire une moyenne pour chaque année.

¹²⁸ AVCUS, 1 AST 474, *op.cit.*

¹²⁹ *Id.*

Nombre de musiciens engagés à Saint-Guillaume entre 1702 et 1793



Outre les chanteurs qui fournissaient les quatre pupitres, les instrumentistes n'étaient pas toujours les mêmes, suivant la cérémonie pour laquelle ils devaient jouer. Parmi les instruments cités dans les comptes, notamment entre les années 1712 et 1716, nous retrouvons des violons, un violoncelle et un hautbois¹³⁰. On peut donc penser que ces trois instruments, en plus de l'orgue, étaient régulièrement employés aux dimanches pendant l'année. Pour d'autres cérémonies, la fabrique payait des musiciens supplémentaires qui venaient enrichir la chapelle de musique. Par exemple, pour un enterrement en 1780¹³¹ étaient employés cinq flûtistes, cinq violonistes, un bassoniste, un serpentiste et un violoncelliste. Pour d'autres obsèques, on retrouve les mêmes instruments mais leur nombre diffère parfois.

Nous avons évoqué ci-dessus des livres de comptes spécifiques aux enterrements. Par rapport aux comptes de fabrique qui nous donnent uniquement le nom du musicien, son traitement et éventuellement sa fonction, ces comptes d'obsèques sont présentés différemment et nous livrent des informations supplémentaires. Chaque page en vis-à-vis¹³² concerne un quartier de l'année, soit un trimestre. La page de gauche présentait le nom des différentes personnes enterrées pendant le quartier, et sur la page de droite figurait le nom des musiciens employés. En face de leur nom se trouve également leur rémunération ; celle-ci différait d'un musicien à un autre. Celui dont le salaire était le plus élevé était le *choragus*, qui avait également la charge de *cantor*. Pour les autres, leur traitement n'était pas identique ; on peut imaginer qu'ils étaient rémunérés en fonction de leur titre universitaire et aussi de leur ancienneté.

Revenons un instant à la page de gauche pour laquelle une distinction est faite pour les enterrements. Deux formules pouvaient être choisies : le *Wallfarth* ou l'*Integ. Mus.* (l'*Integra Musica*). Après un regard porté sur plusieurs années, nous pouvons évoquer l'hypothèse que l'*Integra Musica* était réservée aux gens qui portaient des titres ou les personnes influentes de l'époque. Les personnes plus « ordinaires » n'avaient qu'un *Wallfarth*. Du point de vue de la musique, une distinction est à faire entre ces deux termes. En parcourant plusieurs années, nous avons constaté qu'à la place d'*Integra Musica* était aussi utilisée l'expression *Ganze Musik*. En revanche, aucun autre mot n'était employé pour remplacer *Wallfarth*. Ce mot signifie pèlerinage, mais cette notion n'existant pas chez les protestants, on peut le traduire ici comme procession

¹³⁰ ADBR, 2 G 482 B 60, *op.cit.*, quittance n°83.

¹³¹ AVCUS, 1 AST 474, *op.cit.*

¹³² Page de comptes pour les enterrements, voir annexe 9.

et émettre l'hypothèse que lors d'un *Wallfarth*, les musiciens n'étaient payés pour jouer ou chanter qu'en allant en procession du lieu où reposait le défunt, en attendant l'inhumation, vers l'église, ou de l'église au cimetière. L'*Integra Musica* concernait alors l'ensemble des obsèques, pour lesquelles les musiciens jouaient ou chantaient aussi bien pendant la messe d'enterrement qu'en se rendant en procession au cimetière.

Il est évident que si deux formules d'obsèques existaient, le tarif n'était pas le même suivant celle pour laquelle la famille du défunt avait opté. C'est aussi pour cette raison que la somme totale à partager entre les musiciens chaque trimestre était relativement changeante. L'autre grande différence entre les comptes de fabrique et ces comptes d'enterrements réside dans le fait que les revenus des musiciens n'étaient pas fixes pour les enterrements. Plutôt que de salaires ou de traitements, on peut parler ici de rétributions : il s'agissait donc de revenus casuels.

4. [Sainte-Aurélié](#)¹³³

Les documents ayant permis l'élaboration d'une liste des employés pour la musique à l'église Sainte-Aurélié, proviennent des comptes¹³⁴, des pièces justificatives des comptes de la fabrique¹³⁵, des comptes liés au culte et pour les célébrations¹³⁶, ainsi qu'un document répertoriant les noms de certains employés pour la musique comme les *cantor*, les *choragus* et les organistes¹³⁷. La période est relativement longue et couvre l'intégralité des années de la présente étude. Les données recueillies se situent entre 1700 et 1795.

Les *choragus* ayant en charge l'organisation musicale de la chapelle, il est donc normal de ne noter leur présence que lorsque des musiciens étaient en service. C'est exactement ce que nous avons constaté pour l'église Sainte-Aurélié, où la fonction de *choragus* n'était pas présente sur l'intégralité du siècle. On en dénombre huit. Le premier est Johann Dürrbach à partir de 1730 et le dernier Mosseder en 1767. Aucun *choragus* n'était rémunéré avant 1730 et après 1767.

¹³³ Liste des musiciens de Sainte-Aurélié, voir Annexe 10.

¹³⁴ ADBR, 2 G 482 K 80-87, *Comptes de la fabrique de Ste Aurélié de 1699 à 1854*.

¹³⁵ ADBR, 2 G 482 K 89-90, *Pièces justificatives des comptes de 1572 à 1770*.

¹³⁶ ADBR, 2 G 482 K 115, *Dépenses et recettes liées au culte, dépenses pour les cérémonies, 1617-1922*.

¹³⁷ ADBR, 2 G 482 K 12, *Pasteurs et autres fonctionnaires de l'église Sainte-Aurélié*.

Une question se pose alors : qui supervisait l'organisation générale de la musique ainsi que son exécution lors de célébrations particulières ? La réponse se trouve dans les pièces justificatives des comptes de la fabrique : un *choragus* extraordinaire. En effet, si, pour des célébrations hors-du-commun, l'église engageait des musiciens extraordinaires, il fallait bien évidemment employer quelqu'un pour l'occasion afin de superviser le côté musical de l'événement.

Contrairement aux autres paroisses étudiées, la catégorie d'employés la plus fournie pour Sainte-Aurélie est celle des organistes. La durée de leur engagement est variable : certains ne restent qu'un an ou deux en poste, d'autres pour une durée plus longue comme Johann Blümel, qui occupa la place durant treize années. On trouve également quelques organistes engagés pendant cinq ans environ. Comme pour les autres paroisses protestantes, les organistes engagés au service de l'église étaient, pour la majorité d'entre eux, des étudiants, soit du collège Saint-Guillaume, soit de l'Université.

Les chantres représentent la troisième catégorie de personnes employées au service de la musique. Entre 1700 et 1795, neuf chantres se sont succédé ; en conséquence, ces employés effectuaient de longs services pour l'église. Celui qui resta le plus longtemps en poste était Johann Dürrbach avec vingt-huit années de service. En examinant attentivement les comptes de la fabrique, nous avons pu constater qu'il n'y avait qu'un seul chantre par année. En plus de cette fonction, il était également maître d'école. Visiblement, la paroisse Sainte-Aurélie n'avait pas de ressources très élevées et ne pouvait donc pas se permettre de rémunérer de nombreux employés pour sa chapelle.

Il était relativement courant, dans les siècles passés, d'engager un maître d'école occupant en supplément les fonctions de chantre et de marguillier. Au cours des recherches que nous avons faites pour les besoins de l'enquête *Muséfrem*¹³⁸ dans le Territoire de Belfort, nous n'avons trouvé que très peu de chantres qui n'occupaient que cette unique fonction. Nous pouvons citer par exemple, pour le Territoire de Belfort en 1790 : « De trente livres payé a Jean Claude Hantz Maitre d'Ecole Tant

¹³⁸ Le projet MUSÉFREM (MUSiques d'Église en FRance à l'Époque Moderne), sélectionné par l'ANR 2009-2013 avec le sujet « La création : acteurs, objets, contexte » réuni cinq équipes : Institut de Recherche sur le Patrimoine Musical en France, Université de Montpellier/CNRS, Centre de Musique baroque de Versailles/CNRS, Université de Bourgogne et Centre d'Histoire « Espaces et Cultures » de l'Université de Clermont-Ferrand. Chacune d'entre elles travaille traite le sujet avec une approche différente. Dans notre cas, les données collectées concernent les musiciens d'Église en 1790, qui pour la plupart perdirent leur poste au moment de la suppression des chapitres. Cette vaste enquête nationale donne lieu à la création d'une base de données prosopographique des musiciens d'Église en France en 1790.

pour retribution des messes de fondation pour luy repondües et chantées, Blanchissage des linges de l'Eglise, que pour achat de burette pour les service divin »¹³⁹. Pour l'ensemble des paroisses aux moyens limités, le maître d'école assurait, outre ses fonctions d'enseignement, le blanchissage des linges de l'église, l'approvisionnement en vin de messe et en hosties, le service de la messe comme servant d'autel et enfin, la réponse des messes. Il est très probable que le Territoire de Belfort ou l'église Sainte-Aurélie de Strasbourg n'étaient pas des cas isolés pour cette pratique. Pour en revenir à l'église Sainte-Aurélie, une autre charge incombait encore à ces chantres et maîtres d'école ; ils étaient également rémunérés comme *choragus*, comme par exemple Georg Friedrich Neustöckel en 1742¹⁴⁰.

La dernière catégorie, celle des instrumentistes, est assez peu fournie et ne s'étend que de 1734 à 1763. Seul deux instrumentistes apparaissent pour le début du siècle. Pour ces deux périodes, de 1700 à 1733 et de 1764 à 1795, nous pouvons avancer, avec certitude qu'aucun instrumentiste n'était engagé à l'année. Le fait que, pour ces mêmes périodes, aucun *choragus* n'était engagé nous conforte dans cette hypothèse. Dans cette période d'une trentaine d'années, quatre ou cinq musiciens sont rémunérés à la fois. Nous n'avons pas d'informations précises sur les instruments qu'ils pratiquaient mais nous déduisons qu'il s'agissait de la famille des cordes frottées puisque, durant ces années, on trouve régulièrement des achats de cordes, d'archets et, parfois, la mention du nom du luthier.

Au fil des années de comptes, et surtout dans les pièces justificatives, nous avons constaté que des musiciens étaient engagés en extraordinaire pour des cérémonies particulières comme, par exemple, l'installation d'un nouveau pasteur ou encore l'intronisation d'un nouvel inspecteur ecclésiastique. Durant les années où des musiciens étaient déjà présents dans la chapelle de musique, on constate simplement un ajout de musiciens, alors que pour la période où il n'y avait aucun instrumentiste au sein de la chapelle c'est tout un orchestre qui était engagé pour la circonstance. En 1767¹⁴¹ par exemple, un petit orchestre et des chanteurs furent engagés pour le deuxième dimanche de l'Avent. Les chanteurs, au nombre de quatre, représentaient

¹³⁹ AD90, 2 G 35, *Comptes de la fabrique de Grosne, 1790-1809, Dépense extraordinaire 1790*.

¹⁴⁰ ADBR, 2 G 482 K 83, *op.cit.*, *Année 1742* : « Item H. Georg Friedrich Neustöckel der Schulmeister. : 25 livres. Item derselbige ferner, als Choragus : 6 livres ». Peut être traduit ainsi : 25 livres pour M. Georg Friedrich Neustöckel le maître d'école. Au même, 6 livres comme *Choragus*.

¹⁴¹ ADBR, 2 G 482 K 115, *op.cit.*, n°15 : *Verzeichniss der Music Kösten auf der 2ten Advents Sonntag anno 1767* : « 4 violini, 2 hautbois, 2 Corn, Fagotto & Contre-Basso : Canto & Alto, Tenore & Basso ». Peut être traduit ainsi : Liste de la dépense pour la musique pour le deuxième dimanche de l'avent, année 1767 : 4 violons, 2 hautbois, 2 cors, basson et contrebasse, Dessus & alto, Ténor & Basse.

les quatre registres de voix : dessus, alto, ténor et basse. Quant à l'orchestre, il était composé de dix musiciens : quatre violons, deux hautbois, deux cors, un basson et une contrebasse. Autre exemple, en 1792¹⁴², où un orchestre et des chanteurs furent engagés pour l'élection du nouveau *Kirchenpfleger*. Le nombre de chanteurs fut bien plus élevé, formant même un ensemble vocal ; ils étaient treize. L'orchestre était légèrement plus fourni en instrument et comptait treize musiciens : quatre violons, un violon-alto, deux hautbois, deux cors de chasse, deux trompettes, un violoncelle et une contrebasse. Comme nous avons pu le voir, l'effectif pour ces célébrations particulières n'était pas fixe. Cependant, à part le nombre de chanteurs qui pouvait différer grandement, l'orchestre était toujours composé des mêmes types d'instruments, et le nombre de musiciens employés dans cette formation n'était pas très changeant.

¹⁴² *Id.*, n°39 : *Verzeichnis der Ankosten welche auf eine Vokal und Instrumental Musik sint verwendet worden, welche sonntags den 27 Febr 1792 bey der Vorstellung eines neuernwählten Herren Kirchen Pflegers in der Kirchen zu St Aurelien ist aufgeföhret worden* : « 4 violinen, 1 Alte-Viole, 2 Oboe, 2 Wald-Horn, 2 Trompeten, 1 Baß-Geige, 1 Contrabaß-Geige, 13 Sänger, *Choragus* für Bestellung, Repetition und Aufführung ». Peut être traduit ainsi : Liste de la dépense pour la musique vocale et instrumentale utilisée le dimanche 27 février 1792 la présentation du marguillier nouvellement élu à l'église Sainte-Aurélié : 4 violons, 1 violon-alto, 2 hautbois, 2 cors de chasse, 2 trompettes, 1 violoncelle, 1 contrebasse, 13 chanteurs, *Choragus* pour la direction, les répétitions et la représentation lors de la célébration.

Année	Violons	Violon- alto	Hautbois	Cors	Contrebasse	Basson	Violoncelle
1764	7	/	2	2	1	1	/
1766	5	/	2	2	1	1	1
1767	4	/	2	2	1	1	/
1780	5	/	2	2	1	1	/
Mai 1789	4	/	2	2	1	1	1
Septembre 1789	6	/	2	2	2	1	1
1792	4	1	2	2	1	1	1

Suite des instruments pour les mêmes années

Année	Trompette	Serpent	Clarinette	Total des musiciens	Total des chanteurs
1764	/	/	/	13	11
1766	/	/	/	12	10
1767	/	/	/	10	4
1780	/	/	/	13	10
Mai 1789	1	1	1	12	13
Septembre 1789	1	/	/	15	17
1792	2	/	/	14	13

Pour les années de 1734 à 1763, où des musiciens étaient rémunérés, comme nous l'avons annoncé précédemment, il arrivait également que quelques musiciens soient engagés en renfort pour des célébrations extraordinaires et qui faisaient donc appel à une musique extraordinaire. L'effectif « normal » étant composé d'instruments à cordes frottées (violon, violoncelle et contrebasse), il ne serait pas étonnant, même si cela n'est pas dit explicitement, que les musiciens supplémentaires aient été les instruments manquants à l'orchestre déjà en place ; on pense tout particulièrement au hautbois, au cor et au basson, qui, à l'époque, étaient très couramment utilisés dans de petits ensembles orchestraux.

5. [Saint-Thomas](#)¹⁴³

Pour cette église, les archives sont quasiment muettes sur la musique et les employés de la chapelle au cours du siècle. Deux sources nous permettent d'en savoir davantage : les délibérations du conseil presbytéral¹⁴⁴ où nous avons pu recueillir quelques informations sur les personnes employées à la musique comme la nomination de nouveaux musiciens, ainsi que dans les comptes de la fabrique de 1756 et 1759¹⁴⁵ donnant les employés pour la musique, par quartiers pour les mêmes dates. Autant dire qu'il est relativement difficile de se faire une idée précise sur l'état de la musique et de la chapelle pour l'ensemble du siècle.

Nous présentons donc les données pour les quatre années de 1756 à 1759, puisque nous n'avons pu trouver de sources complémentaires. Un constat peut être fait d'emblée : l'effectif est plutôt stable. Dans ces années, la chapelle se composait d'une dizaine de musiciens, chanteurs et instrumentistes compris. Le tableau ci-dessous nous permet de voir l'effectif pour chaque quartier de l'année.

¹⁴³ Liste des musiciens de Saint-Thomas, voir Annexe 11.

¹⁴⁴ AVCUS, 1 AST 588-599, *Actes du chapitre, 1544-1784*.

¹⁴⁵ AVCUS, 1 AST 30, Liasse 9 : *Pièces relatives à la musique*.

Année	Chanteurs	Instrumentistes	Total des employés pour la musique
St Michel 1756 à l'Annonciation 1757	5	Non renseigné	5
St Michel 1757	4	7	11
Noël 1757	4	Non renseigné	4
Annonciation 1758	4	Non renseigné	4
St Jean-Baptiste 1758	8	2	10
St Michel 1758	7	2	9
Noël 1758	7	2	9
Annonciation 1759	7	4	11
St Jean-Baptiste 1759	7	4	11
St Michel 1759	6	4	10

D'après le tableau, nous constatons que, lorsque tous les champs sont renseignés, l'effectif total des employés pour la musique est relativement stable, oscillant entre neuf et onze musiciens. En nous penchant plus attentivement sur les catégories de musiciens, nous remarquons également une inversion de la tendance. En 1757, au quartier de la Saint-Michel, la chapelle est composée de quatre chanteurs et sept instrumentistes. Pour les quartiers de Noël 1757 et de l'Annonciation 1758, nous ignorons le nombre d'instrumentistes engagés, mais nous pensons que ce chiffre était encore le même, tout comme le nombre de chanteurs. La tendance s'inverse à partir de la saint Jean-Baptiste 1758 avec 8 chanteurs et seulement deux instrumentistes. Il faudra attendre 1759 pour que les deux catégories soient mieux équilibrées avec six chanteurs et quatre instrumentistes au quartier de la saint Michel 1759.

Pour certains chanteurs, nous connaissons même leur type de voix. Ainsi, l'on peut constater que le minimum de quatre chanteurs employés à la fois représentait les quatre voix d'un chœur avec un dessus, un alto, un ténor et une basse. Ils avaient sûrement acquis une solide technique vocale et leur voix devait être sûre, permettant ainsi aux paroissiens de l'église Saint-Thomas d'entendre du chant polyphonique.

Du point de vue instrumental, les comptes donnent peu d'informations complémentaires ; ainsi, pour la plupart d'entre eux, nous n'avons pas connaissance des instruments qu'ils jouaient et n'avons trouvé que leur patronyme. Dans ces rares données supplémentaires recueillies, deux instruments dominant : le violon et le hautbois. Comme pour les voix, cela laisse présager que la musique ne s'arrêtait pas à

des cantiques accompagnés à l'orgue mais, au contraire, que le chant polyphonique était accompagné d'un petit orchestre.

Il arrivait aussi que le chapitre fasse appel à des musiciens supplémentaires pour quelques événements hors du commun, comme les *Te Deum* ou les messes pour l'installation de nouveaux ecclésiastiques par exemple. C'est le cas en 1755¹⁴⁶ où les rangs ont été renforcés à l'occasion de la messe pour l'élection du nouvel *Oberkircherpfleger* (administrateur supérieur de la paroisse). Le nombre de chanteurs est inchangé avec cinq chanteurs engagés. En revanche, l'orchestre est un peu plus important, du point de vue de la taille, mais également en termes de diversité des instruments. L'effectif orchestral est passé à douze instrumentistes avec une timbale, quatre trompettes, deux cors de chasse, deux clarinettes, un hautbois, un violon et un serpent.

La paroisse Saint-Thomas a, de tous temps, eu une importance particulière dans le protestantisme strasbourgeois. Considérée auparavant comme la « cathédrale protestante », elle avait perdu cette place de choix au XVIII^e siècle, lorsque les paroissiens protestants de la Cathédrale s'installèrent au Temple-Neuf. Cependant, cette paroisse resta relativement importante durant le siècle puisqu'elle fut choisie pour abriter le mausolée du maréchal de Saxe. Toutefois, un détail nous intrigue. Dans l'ensemble des paroisses de confession luthérienne, nous avons noté la présence d'un *choragus*. Seul le Temple-Neuf rémunérait un maître de chapelle en supplément du *choragus*. À Saint-Thomas, nous avons effectivement un *choragus* qui est présent dans les comptes et qui signe les quittances pour la musique, mais en-dessous de sa signature se trouve celle du directeur de la musique qui, entre 1757 et 1759¹⁴⁷ est Boecler. Cet emploi de deux personnes s'occupant de la gestion musicale, aussi bien sur le plan pratique que logistique, nous montre l'importance qu'avait et que voulait encore avoir l'église Saint-Thomas.

¹⁴⁶ AVCUS, 1 AST 30, *op.cit.*

¹⁴⁷ *Id.*

C. Les chapelles simultanées

Dans le cadre du sujet abordé par la présente étude, deux églises pratiquaient le *simultaneum* ; Saint-Pierre-le-Jeune et Saint-Pierre-le-Vieux. Leur fonctionnement interne était un peu particulier, c'est pourquoi nous avons choisi de les traiter à part des autres paroisses catholiques ou protestantes. En parlant de simultanété, cela signifie qu'au sein du même édifice étaient célébrés des cultes luthériens et des messes catholiques. Ces deux paroisses ont vu, littéralement, leur église scindée en deux, avec notamment la construction d'un jubé pour séparer la partie catholique de la partie protestante. Ainsi, les offices catholiques se déroulaient dans le chœur de l'église et les offices protestants dans la nef. Cette séparation catholiques/protestants avait une incidence sur le mobilier de l'église par exemple, sur le style de la décoration, mais aussi sur la musique. Ainsi, nous notons la présence de deux comptabilités bien distinctes, une pour chaque confession. Les comptes des catholiques et des protestants étaient ainsi séparés. Néanmoins, une gestion plus floue concerne l'entretien des orgues, pour Saint-Pierre-le-Jeune notamment. Le grand orgue, construit par Andreas Silbermann, se trouvait sur le jubé qui existait déjà bien avant la pratique du *simultaneum*. Il est donc légitime de se poser la question de savoir si cet orgue était utilisé par l'une ou l'autre des confessions ou par les deux. Dans les comptes de la fabrique de Saint-Pierre-le-Jeune, ce n'est pas très clair. L'entretien de l'orgue est confié tantôt à Silbermann, tantôt à Joanni Petro Toussaint. Il n'est pas dit très clairement qui paye ; parfois on peut lire la mention « chapitre évangélique de Saint-Pierre-Le-Jeune », et parfois rien n'est écrit. Mais au cours du siècle, et dans cette paroisse en particulier, Silbermann était généralement payé par les catholiques et son confrère Sauer par les protestants. De ce fait, tout porte à croire que l'usage de cet instrument était commun aux deux confessions.

1. [Saint-Pierre-le-Jeune](#)

a. [Catholique](#)¹⁴⁸

Les comptes de la paroisse catholique de Saint-Pierre-le-Jeune couvrent une large partie du XVIII^e siècle, allant de 1700 à 1775¹⁴⁹. En comparaison de toutes les autres paroisses, les informations recueillies concernent uniquement les organistes et les chantres. Deux autres pièces comptables concernant les années 1788 et 1789¹⁵⁰ nous apprennent que la paroisse rémunérait alors un organiste et quatre chantres. Les quittances des comptes pour l'année 1790¹⁵¹ confirment bien ce nombre d'employés et donnent les noms de ces derniers.

Pour la période mentionnée ci-dessus, on comptabilise huit chantres. Durant les dix-neuf premières années, c'est Leopoldus Reich qui était le chantre de la paroisse. On note aussi la présence de Johann Sitzler comme chantre supplémentaire en 1709 et celle de Haumann dans la même fonction en 1714, portant ainsi le nombre de chantres à deux. À partir de 1719 et jusqu'en 1775, les chantres se sont succédé ; un seul était rémunéré par année. La durée de leur engagement dépassait généralement une décennie, excepté Henricus Josephus Vanderboocht qui n'est resté que deux ans en poste.

Entre 1709 et 1768, on compte douze organistes. Ce chiffre est plus élevé que pour les chantres, et sur une période plus courte, ce qui signifie que leur engagement était temporaire. En effet, seuls trois organistes ont été en poste plus de cinq ans : Antonio Rauch *junior* huit ans, Escher quinze ans et Antonio Denoyé seize ans.

En parcourant cette liste, nous rencontrons un nom déjà connu : Antonio Denoyé. Cet employé faisait également partie de la chapelle de musique de la Cathédrale en tant que symphoniste.

Comme pour les chantres, un nouvel organiste n'était engagé que lorsque la place était vacante. Ainsi, la chapelle de musique de l'église catholique de Saint-Pierre-le-Jeune se limitait à deux employés simultanément : un organiste et un chantre.

¹⁴⁸ Liste des musiciens de Saint-Pierre-le-Jeune catholique, voir Annexe 12.

¹⁴⁹ ADBR, G 5044-5108, *Exposita in Denarijs 1700-1775*.

¹⁵⁰ ADBR, G 5109-5110, *Comptes 1788-1789*.

¹⁵¹ ADBR, G 5149, *Pièces justificatives, quittances, n°1 : 1790 État des frais déboursés fait pour les chantres et Organistes du Chapitre de St Pierre le Jeune*.

b. [Protestant](#)¹⁵²

Nous avons vu précédemment que l'église Saint-Pierre-le-Jeune était renseignée, pour la partie catholique, sur une bonne période du XVIII^e siècle ; ce n'est pas le cas pour la partie protestante.

Les comptes¹⁵³ de la fabrique commencent en 1776 et finissent en 1793. Ils ne nous apprennent quasiment rien, sinon le nom du *choragus*. Dans les pièces justificatives¹⁵⁴ des comptes de 1772 à 1792, seules les années 1772 à 1775 nous ont permis de collecter les noms et les fonctions des musiciens. ; grâce à ces précieux renseignements, nous pouvons avoir une idée bien précise de la composition de la chapelle de musique.

Du point de vue de la composition de l'ensemble de musique, même si le nombre d'employés est assez restreint chaque année (entre quatorze et quinze musiciens, chanteurs et instrumentistes confondus), la chapelle est tout de même suffisamment fournie pour exécuter des polyphonies. Le nombre de chanteurs est légèrement fluctuant au cours des années. Ils sont au nombre de sept de 1772 à 1774. Ils sont même huit au quartier de l'Annonciation 1774. Puis à partir du quartier de la saint Jean-Baptiste 1775, les choses changent. Le chanteurs sont au nombre de 6, à la saint Michel, ils sont neuf, puis enfin ils sont à nouveau six jusqu'en 1780. Les quatre registres de voix sont représentés : dessus, alto, ténor et basse. On peut supposer, grâce aux sommes indiquées, qu'il y avait un dessus adulte, et probablement deux enfants de chœur qui possédaient également ce registre de voix. Prenons par exemple l'année 1772¹⁵⁵. Les trois dessus sont Greiß, Winter et Gabriel, payés respectivement 4 florins 5 schillings, 1 florin 5 schillings et 1 florin 5 schillings. On constate d'emblée que deux d'entre eux étaient moins bien payés. Il arrivait fréquemment que, pour les voix aiguës, on choisissait de faire chanter des voix d'enfants ; ces derniers étaient généralement des enfants de chœur dans l'église où ils étaient employés. Nous avançons donc, avec une certitude quasi absolue, que les deux voix de dessus moins payées appartenaient à des enfants de chœur. Si nous prenons l'exemple de Gabriel, il chantait le dessus en 1772-1773, mais en 1774 il est noté en voix d'alto ; il avait alors

¹⁵² Liste des musiciens de Saint-Pierre-le-Jeune protestant, voir Annexe 13.

¹⁵³ ADBR, 2 G 482 D 15, *Comptes de la fabrique*.

¹⁵⁴ ADBR, 2 G 482 D 16, *Pièces justificatives des comptes de la fabrique, 1772-1792*.

¹⁵⁵ ADBR, 2 G 482 D 16, *op.cit.*, année 1772, n°11 à 14.

probablement mué. De plus, au quartier de Noël 1778¹⁵⁶, il est indiqué que le dessus était assuré par des voix pures, ce qui fait directement penser à des voix d'enfants. Chacun des autres registres de voix était assuré par un ou deux chanteurs au maximum. Enfin, parmi les chanteurs, et sans distinction de voix, on retrouve également le *choragus*. Peut-être était-il aussi le chantre principal.

Les instrumentistes étaient, pour leur part, au nombre de sept. Ce petit orchestre correspondait, du point de vue de la tessiture des instruments, aux différents registres de voix. L'ensemble était composé de 1772 à 1778, de trois violons, deux hautbois, un basson et un violoncelle. À partir du quartier de la saint Michel 1778, tous les instruments sont encore présents, excepté le basson qui est remplacé par la contrebasse jusqu'en 1780. Ce changement d'instrument est très certainement dû au fait que le basson nécessitait des réparations, comme il est mentionné pour le quartier de la saint Jean-Baptiste 1778¹⁵⁷. En plus de ces instruments, la fabrique payait des musiciens supplémentaires pour certaines fêtes comme Pâques, l'Ascension, la Pentecôte, la Trinité, Noël et Nouvel An, afin d'augmenter les effectifs. Ainsi, à l'ensemble déjà existant s'ajoutaient en général deux cors de chasse, deux trompettes et parfois une contrebasse.

2. [Saint-Pierre-le-Vieux](#)

a. [Catholique](#)¹⁵⁸

Deux catégories de personnels constituent l'ensemble de musique de la paroisse catholique de Saint-Pierre-le-Vieux : les organistes et les chantres. Les comptes pour les organistes couvrent les années 1732-1790¹⁵⁹ ; ceux pour les chantres, les années 1682-1790¹⁶⁰, avec cependant un manque considérable entre 1702 et 1778.

Pour l'ensemble de la période citée, les chantres sont au nombre de sept. Entre 1682 et 1701, Joanne Le Laboureur était seul en activité. À partir de 1779, la situation

¹⁵⁶ *Id.*, année 1778, n°11 : « reine Discant stimmen ».

¹⁵⁷ *Id.*, année 1778, n°7.

¹⁵⁸ Liste des musiciens de Saint-Pierre-le-Vieux catholique, voir Annexe 14.

¹⁵⁹ ADBR, G 4662-4701, *Comptes de Saint-Pierre-le-Vieux, 1732-1790*.

¹⁶⁰ ADBR, G 4225, *Visite ecclésiastique, 1701*.

ADBR, G 4693-4701, *Comptes et pièces justificatives pour compétences, 1779-1790*.

est un peu moins limpide. Certains chantres étaient présents pour une longue période (Ottemer et Meyerhoffer pendant onze ans), d'autres pour une durée moyenne (Wurm et Jacob entre six et huit ans), et enfin, deux chantres pour un engagement court (Gandner et Bruck durant deux à trois ans). La conséquence de ces différentes durées de contrat est l'instabilité du nombre de chantres au fil des années. Voici donc sous forme de tableau, année par année, le nombre de chantres présents.

Année	Nombre de chantres
1779-1781	3
1782-1783	4
Pâques 1784	3
St Jean-Baptiste 1784-Noël 1784	4
Noël 1784-Pâques 1785	5
St Jean-Baptiste 1785-1790	3

En ce qui concerne les organistes, nous en avons relevé neuf pour la période de 1732 à 1790. Ce qui est intéressant dans ces comptes, c'est que nous avons deux types d'organistes : ceux qui restent en poste pour une longue durée (Leontius Honauer par exemple, en place de 1732 à 1776) et ceux qui sont « de passage » et restent cinq ans au maximum (Honauer fils par exemple, employé de 1754 à 1755). En complément de la durée de leur engagement, il est également mentionné « organiste secondaire » à côté de certains noms. Nous constatons que cette annotation est inscrite pour les organistes dont le temps de contrat est de courte durée. C'est aussi la première paroisse qui engageait deux organistes à la fois.

Comme pour la paroisse catholique Saint-Pierre-le-Jeune, nous retrouvons ici des noms déjà cités auparavant : Denoyé, Leontius Honauer, Joannes Theodorus Volmar et Lonzi Honauer (fils). Denoyé et les deux Honauer étaient respectivement symphoniste et chantres à la Cathédrale. Volmar était organiste à Saint-Pierre-le-Jeune, environ dans les mêmes années que lors de son service à Saint-Pierre-le-Vieux. Voilà pourquoi cette paroisse employait un organiste principal et, en même temps, un deuxième organiste pour remplacer le premier.

b. Protestant¹⁶¹

La période étudiée pour la paroisse protestante Saint-Pierre-le-Vieux est relativement étendue et couvre environ les trois quarts du XVIII^e siècle. Les comptes de la fabrique ont été conservés entre 1716 et 1787¹⁶², mais l'amplitude diffère suivant les fonctions des employés.

Les organistes sont présents pour l'ensemble de la période citée, soit de 1716 à 1787 ; les informations sur les *choragus* sont disponibles de 1716 à 1783. Pour les chanteurs, les indications que nous avons trouvées se situent de 1716 à 1776. Enfin, pour la dernière catégorie, les informations collectées s'étendent de 1716 à 1770 ; il s'agit des instrumentistes, mais il est fort probable que des chanteurs y soient également répertoriés car, pour la majeure partie des noms, la fonction de la personne n'est pas mentionnée dans les comptes.

Cinq *choragus* sont mentionnés dans les comptes pour le siècle. Cependant, il manque vingt-six années, de 1721 à 1746, pour lesquelles nous n'avons pu recueillir aucune information. Nous ignorons donc combien de *choragus* ont été employés durant ces années. Parmi les noms recueillis, celui de Carl nous est familier car il était également *choragus* dans la paroisse Saint-Pierre-le-Jeune entre 1776 et 1790. À Saint-Pierre-le-Vieux, il était *vice-choragus* à partir de 1770 et *choragus* en 1782 ; il cumulait donc deux charges.

Pour la période citée, on dénombre dix organistes, dont la durée de service n'était pas identique pour tous. Krafft et Strohl par exemple sont restés en poste respectivement trois et quatre années. En revanche, Wanner et Schatz l'ont été dix et treize ans.

À propos des chanteurs, nous avons connaissance de leur type de voix pour la majeure partie d'entre eux. Il nous apparaît d'emblée que les quatre voix d'un ensemble vocal étaient présentes, permettant ainsi au chœur d'aborder un répertoire polyphonique.

L'orchestre était composé en miroir des voix. Même si nous notons la présence de nombreux instruments provenant de la famille des cordes frottées, nous constatons également celle d'un hautbois. Pour de nombreux instrumentistes, nous ignorons de quel instrument ils jouaient, mais tout porte à croire que cette chapelle protestante ne fonctionnait pas différemment des autres et employaient donc, outre

¹⁶¹ Liste des musiciens de Saint-Pierre-le-Vieux protestant, voir Annexe 15.

¹⁶² AVCUS, 83 Z 68-123, *Kassenbelege der Kirchenkasse 1716-1794*.

les habituels violons et violoncelles, des hautbois, des cors et éventuellement des bassons. C'est à partir de 1766¹⁶³ que des musiciens sont mentionnés. Les instruments sont deux violons, deux hautbois, un basson et un violoniste extraordinaire. À partir de 1777¹⁶⁴, le basson est remplacé par la contrebasse. Cet effectif reste stable jusqu'à 1783¹⁶⁵. Au-delà de cette année, nous savons que la paroisse engageait encore six instrumentistes, mais nous ignorons si les instruments étaient toujours les mêmes. Dans les mêmes registres comptables, nous avons également pu constater que la paroisse faisait appel à des musiciens supplémentaires pour certains jours de fête. C'est le cas notamment pour Pâques, la Pentecôte et lors de la prédication d'automne (*Herbst Predigt*), où deux cors de chasse renforçaient l'effectif présent¹⁶⁶.

Enfin, l'effectif global de l'ensemble de musique de Saint-Pierre-le-Vieux connaît une légère évolution dans le temps comme nous le constatons à l'aide du graphique suivant.

¹⁶³ AVCUS, 83 Z 94, *Comptes pour l'année 1766, quartier de Pâques.*

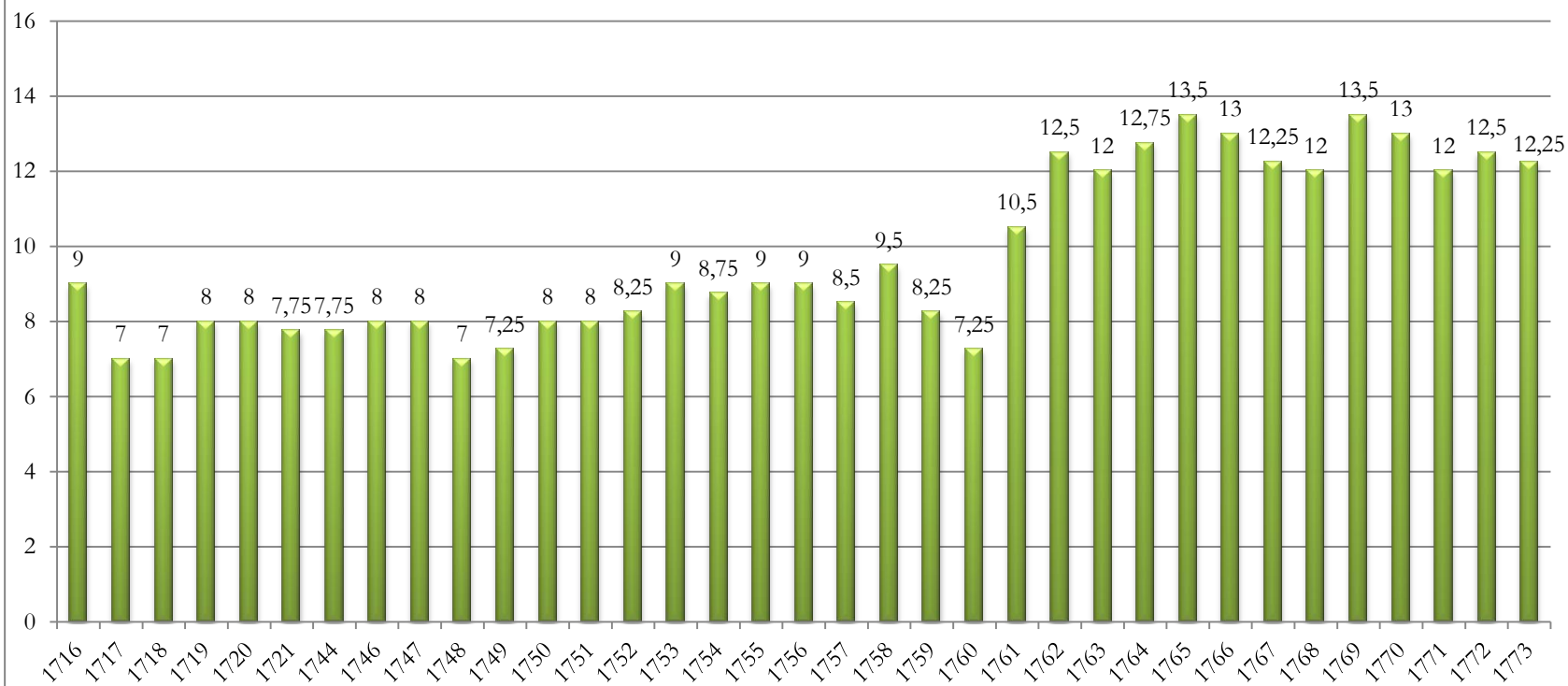
¹⁶⁴ AVCUS, 83 Z 105, *Comptes pour l'année 1777, quartier de Noël.*

¹⁶⁵ AVCUS, 83 Z 111, *Comptes pour l'année 1783, quartier de Noël.*

¹⁶⁶ AVCUS, 83 Z 92, *Comptes pour l'année 1764, quartier de la saint Jean-Baptiste et de Noël.*

Nombre total d'employés par année

■ Nombre total d'employés



Nous avons délibérément choisi de présenter les années 1716 à 1773 pour montrer l'évolution du nombre de musiciens employés. Le *choragus* et l'organiste de la paroisse sont compris dans ces chiffres ; ces derniers sont la moyenne du nombre d'employés pour chaque quartier de l'année. Au-delà de 1773, l'effectif est en stagnation à un ou deux chanteurs près. Nous avons donc pu constater que contrairement aux autres paroisses protestantes de Strasbourg dont l'effectif était quasiment inchangé au fil des années, Saint-Pierre-le-Vieux a réussi au contraire à développer son ensemble musical.

III. Les chapelles sous la Révolution

Pour l'ensemble du XVIII^e siècle, nous avons noté un bon développement des maîtrises et chapelles de musique à Strasbourg. À l'aube de la Révolution, les musiciens engagés au sein des diverses paroisses de la Ville étaient nombreux. Pour la Cathédrale, leur nombre avait même doublé en l'espace d'une soixantaine d'années ; pour la Confession d'Augsbourg, l'effectif était resté relativement stable durant tout le siècle. Avec les prémices de la Révolution, les églises nourrissaient des inquiétudes à propos de leur avenir.

En 1790, une proclamation du roi se voulait pourtant rassurante envers les protestants d'Alsace, autant luthériens que réformés :

« [...] Considérant que les Protestans des deux confessions, d'Augsbourg & Helvétique, ont toujours joui en Alsace de l'exercice du culte public, avec églises, consistoires, universités, collèges, fondations, fabriques, payemens des Ministres & des Maîtres d'école, & que ces droits & autres leur ont été confirmés à l'époque de leur réunion à la France ;

[...]

Décrète que les Protestans des deux confessions, d'Augsbourg & Helvétique, habitans d'Alsace, continueront à jouir des mêmes droits, liberté & avantages dont ils ont joui, & eu droit de jouir ; & que les atteintes qui peuvent y avoir été portées, seront considérées comme nulles & non avenues.

[...]

FAIT à Paris, le vingt-quatre Août mil sept cent quatre-vingt-dix. Signé LOUIS ; Et plus bas, par le Roi, LA TOUR-DU-PIN¹⁶⁷ ».

Cette proclamation était d'un aspect plutôt sécurisant pour les protestants, mais les catholiques, pour leur part, ne furent pas épargnés, avec notamment les décrets sur la Constitution Civile du Clergé. La première mesure datant d'août 1790 concerne la suppression des certaines églises. Cette suppression entraine en ligne de compte en fonction du nombre de personnes vivants dans un même périmètre, avec des critères changeants suivant s'il s'agissait de villes ou de villages :

« Art. VII. L'église Cathédrale de chaque diocèse, sera ramenée à son état primitif, d'être en même temps église paroissiale & église épiscopale, par la suppression des paroisses, & par le dénombrement des habitations qu'il sera jugé convenable d'y réunir.

¹⁶⁷ ADBR, 133 L 10, *Pièces concernant les cultes*.

Art. X. Il sera conservé ou établi dans chaque diocèse, un seul séminaire pour la préparation aux ordres, sans entendre rien préjuger quant à présent, sur les autres maisons d'instruction & d'éducation.

Art. XV. Dans toutes les villes & bourgs qui ne comprendront pas plus de six mille âmes, il n'y aura qu'une seule paroisse ; les autres paroisses seront supprimées & réunies à l'église principale.

Art. XVI. Dans les villes où il y a plus de six mille âmes, chaque paroisse pourra comprendre un plus grand nombre de paroissiens, & il en sera conservé ou établi autant que les besoins des peuples & les localités le demanderont.

Art. XIX. La réunion qui pourra se faire d'une paroisse à une autre, emportera toujours la réunion des biens de la fabrique de l'église supprimée, à la fabrique de l'église où se fera la réunion »¹⁶⁸.

Un arrêté parut une année plus tard, en 1791, interdisant la célébration de toutes les fêtes, sauf les décadis et les jours déclarés fériés par la Convention. Cette déclaration affirmait que les dimanches et jours de fêtes ne faisaient « qu'alimenter l'oisiveté & la fainéantise, cause & origine de tous les maux ; & qu'il est urgent de faire cesser un pareil abus en ne laissant célébrer que les Décadis seuls jours de repos »¹⁶⁹. Ce fut aussi le temps, où les prêtres furent dans l'obligation de rallier la Constitution. Cette même année, Brendel fut nommé premier évêque constitutionnel de Strasbourg, alors que les fidèles boudaient les paroisses desservies par les prêtres constitutionnels. De nouvelles mesures furent prises en 1791, avec d'abord une loi concernant la prestation de serment et une décision trois mois plus tard d'interner les prêtres réfractaires. De même, ces derniers n'étaient plus autorisés à célébrer des messes ou des offices et furent privés de leur pension.

« [...] Décrète que les fonctionnaires publics Ecclésiastiques qui ont prêté ou prêteront serment purement & simplement le serment prescrit par ladite Loi, après l'expiration du délai qu'elle a fixé, mais avant le commencement du scrutin d'élection pour les remplacer, pourront conserver leurs places & offices, & ne seront pas réputés démissionnaires. Le présent Décret ne portera aucune atteinte aux élections faites & acceptées avant sa publication »¹⁷⁰.

Cependant, l'article de Bernard Vogler intitulé « Les protestants et la Révolution »¹⁷¹ nous apprend qu'en 1791, « les pasteurs strasbourgeois prêtent le

¹⁶⁸ ADBR, 133 L 9, *Pièces concernant les cultes : Proclamation du Roi, Sur les décrets de l'Assemblée Nationale, pour la Constitution civile du clergé, & la fixation de son traitement. Du 24 Août 1790. Vu par le Roi les Décrets dont voici la teneur : Décret de l'Assemblée Nationale, du 12 Juillet 1790, sur la Constitution civile du Clergé.*

¹⁶⁹ ADBR, 1 L 190, pièce n° 66 : *Arrêté du même du 29 prairial, sur réquisition de l'agent national, interdisant la célébration de toutes les fêtes, sauf les décadis et les jours déclarés fériés par la Convention.*

¹⁷⁰ ADBR, 1 L 9, pièce n° 387 : *Loi relative au Serment à prêter par les Ecclésiastiques fonctionnaires publics, donnée à Paris, le 18 Mars 1791.*

¹⁷¹ Bernard VOGLER, « Les Protestants et la Révolution », dans *Revue d'Alsace : L'Alsace au cœur de l'Europe révolutionnaire*, Tome 116, Strasbourg, Fédération des Sociétés d'Histoire et d'Archéologie d'Alsace, 1990, pp. 197-205.

serment civique spontanément, sans y être tenus comme leur confrères catholiques¹⁷² ».

La situation devint de plus en plus critique. Par ordonnance du 2 août 1791, les premiers couvents furent fermés à Strasbourg. Quatre églises étaient concernées par cette ordonnance : Saint-Étienne, Saint-Jean, Sainte-Barbe et Sainte-Marguerite. Deux couvents restèrent ouverts et des messes y furent célébrées tous les jours : les Petits-Capucins et la Toussaint, servant de succursales aux paroisses Saint-Laurent de la Cathédrale et Saint-Pierre-le-Jeune. C'est dans cette même période qu'une nouvelle répartition des paroisses catholiques pour la ville de Strasbourg eut lieu ; restait alors six paroisses¹⁷³ :

- « 1° Paroisse épiscopale (Cathédrale)
- 2° Saint-Pierre-le-Jeune
- 3° Saint-Pierre-le-Vieux
- 4° Saint-Louis
- 5° Sainte-Madeleine
- 6° Saint-Jean-aux-Ondes ».

En 1793, la Cathédrale fut transformée en Temple de la Raison et le premier culte révolutionnaire y fut célébré le 20 novembre de la même année.

Jusque-là, seul le catholicisme était visé par les révolutionnaires, mais à partir de 1793, même les protestants qui se pensaient épargnés, virent leur culte interdit au même titre que les catholiques. En cette fin novembre 1793, toutes les églises et temples de Strasbourg furent fermés. Comme bon nombre d'ecclésiastiques, l'évêque constitutionnel Brendel démissionna. Pour les autres, les réfractaires qui poursuivaient leurs cultes clandestinement, ils furent déportés et emprisonnés. Le Grand Séminaire fut d'ailleurs transformé en prison à cette époque ; il accueillait aussi bien les prêtres catholiques que les ministres du culte protestant. Moins d'une année plus tard, le 8 juin 1794, la fête de l'Être Suprême fut célébrée à la Cathédrale de Strasbourg.

Comme dans le reste de la France, les biens furent saisis et vendus. Les édifices furent transformés en magasin à poudre, en écuries ou encore en stockage de denrées. La Cathédrale de Strasbourg fut sauvée de la destruction grâce à un bonnet phrygien coiffant la flèche de l'édifice ; quant à l'église Saint-Thomas, c'est le mausolée du maréchal de Saxe qui fut épargné grâce à la paille qui le recouvrait.

¹⁷² *Id.*, p. 199.

¹⁷³ ADBR, 6 L 105, *Strasbourg culte : Nouvelle circonscription provisoire des paroisses catholiques de la Ville de Strasbourg et de la campagne du district du même nom.*

Cependant, de nombreux édifices eurent moins de chances, et leurs objets se virent souvent pillés et vandalisés.

Tous ces bouleversements au sein de l'Église n'épargnèrent pas la musique. Comme pour les cultes catholiques et protestants, les premiers décrets se voulaient rassurant envers la musique, ou plus particulièrement envers les musiciens. Dans la proclamation du roi pour la constitution civile du clergé en 1790, quelques articles concernent les musiciens employés :

« Art. XIII. Il pourra être accordé sur l'avis des Directoires de Départemens & de Districts, aux ecclésiastiques qui, sans être pourvue de titres quelconques, sont attachés à des chapitres, sous le nom d'Habités ou sous toute autre dénomination, ainsi qu'aux Officiers laïcs, Organistes, Musiciens & autres personnes employées pour le service divin & aux gages desdits chapitres séculiers & réguliers, un traitement, soit en gratification, soit en pension, suivant le temps & la nature de leurs services, eu égard à leur âge & leurs infirmités ; cependant les appointements ou traitemens dont il jouissent, leur seront payés la présente année.

Art. XXIV. Les portions congrues, y compris leur augmentation, les pensions dont le Titulaire est grevé, les frais du culte divin, la dépense pour le bas-chœur & les musiciens, lorsque les Corps ou le Titulaires en seront chargés & toutes les autres charges réelles ordinaires & annuelles seront déduites sur ladite masse. Le traitement sera ensuite fixé sur ce qui restera, d'après les proportions réglées par les articles précédens »¹⁷⁴.

Au début de l'année 1791, la loi de 1790 semblait déjà obsolète, notamment en raison des baisses des revenus que le Directoire accordait à la musique. Un calcul avait été fait d'après le décret de 1790 cité ci-dessus, lequel fixait la dépense pour la Cathédrale à 31 308 livres et pour les cinq autres paroisses ensemble à 27 619 livres ; au total, les pensionnaires au service de la musique pour l'ensemble des paroisses catholiques à Strasbourg devait s'élever à 58 927 livres. Cependant, le Directoire du district de Strasbourg, qui devait approuver ces chiffres, décida finalement de réduire 25 540 livres pour la Cathédrale et à 27 619 livres pour les cinq autres paroisses ; au total, les dépenses pour la musique s'élevait donc à 53 159 livres. En raison du peu de personnel musical attaché aux paroisses catholiques de Strasbourg, il s'avérait donc difficile de réduire davantage les dépenses. En revanche, pour la Cathédrale qui employait encore de nombreux musiciens et chantres, le Directoire décida de réduire les financements.

Par cet état des lieux de la musique à la Cathédrale, on comprend qu'il était impossible de maintenir le même effectif présent avant 1790. Malgré cela, un rapport fut établi afin de plaider la cause des musiciens et pour pouvoir maintenir une certaine qualité musicale :

¹⁷⁴ ADBR, 133 L 9, *Traitement du clergé actuel*.

« [...] Dans la paroisse de la Cathédrale qui est celle de l'Evêque, Il convient d'y conserver la musique, timballes, trompettes, qui s'y trouve présentement sauf par la suite et à mesure que les musiciens décideront d'en supprimer les places superflues.

Il faut outre le Maître de chapelle un directeur du chant, un directeur séparé des enfans de Chœur, six chantres, deux serpentistes qui seront payés par mois, non compris leur soutane, bonnets quarrés et collets qui leur seront fournis comme le faisoit le Grand Chapitre depuis plusieurs années ; et l'on donnera un dedomagement, aux chantres étrangers qui se sont déplacé, ou se déplaceront pour venir à Strasbourg »¹⁷⁵.

Quant aux autres paroisses catholiques, qui étaient généralement dotées d'un chantre et d'un organiste avant la Révolution¹⁷⁶, la nouvelle organisation les dotait de quatre chantres, un organiste et un serpentiste. Jacques Jeandin qui était serpentiste à la Cathédrale depuis 1746 était également facteur de serpents. On le retrouve d'ailleurs cité dans les comptes du Grand Chapitre de la Cathédrale pour fournitures de serpents. En 1791, ce dernier occupant toujours les mêmes fonctions était chargé de fournir les autres paroisses catholiques en serpent :

« Vû le mémoire de Jacques Jeandin facteur de serpens montant à la somme de 500 livres pour fourniture de serpens a cinq paroisses de la ville de Strasbourg au prix de cent livres chacun : le quel mémoire est certifié véritable par les Sieurs Curés des dites paroisses.

Les administrateurs composant le directoire du district de Strasbourg considérant, que par la municipalité de Strasbourg il a été provisoirement arrêté, que parmi les quatre chantres accordés aux Paroisses de la Ville, il y auroit un joueur de serpent pour suppléer au moyen de cet instrument bruissant au petit nombre des chantres, et que le mémoire du facteur desdits serpens est vérifié et signé par les sieurs curés de la ville ; ouï le Procureur Sindin estiment qu'il y a lieu d'en accorder le montant à l'exposant sur la caisse du directoire les jour, mois et an que dessus »¹⁷⁷.

En cette année 1791, c'est aussi le temps pour certains employés de plaider leur cause auprès des administrateurs du district de Strasbourg, afin de conserver leurs places, droits et gages qu'ils possédaient avant la Révolution. La lettre adressée au maire de la ville de Strasbourg par Nicolas Martin, maître du chant en fauxbourdon et chantre, est relativement intéressante, car elle nous apprend quelles étaient précisément ses fonctions au service de la Cathédrale.

« Monsieur, Le culte divin, objet digne de la plus grande attention, a de tout tems été pour la Majesté, la pompe et la magnificence qui ont régné dans les offices, l'attrait des fidèles de

¹⁷⁵ ADBR, 1 L 1568, *Culte catholique : Rapport de ce qui est nécessaire pour continuer le culte dans les paroisses tel qu'il était avant la nouvelle organisation.*

¹⁷⁶ Dans les diverses années de comptes des églises catholiques de Saint-Pierre-le-Jeune et Saint-Pierre-le-Vieux, nous n'avons trouvé qu'un seul chantre mentionné, mais comme généralement après la Révolution l'effectif des chanteurs fut réduit, il est possible que ces paroisses engageaient plus de quatre chantres simultanément.

¹⁷⁷ ADBR, 1 L 1568, *Culte catholique : Délibération du Directoire du District de Strasbourg du Mercredi 13 juillet 1791.*

l'église en mêlant leurs voix à celles des chants harmonieux qui s'y exécutent encore et dont la nécessité de les continuer, est reconnue indispensable.

Ces chantres, connus sous le nom de faux bourdons, d'une harmonie précieuse dans leur ensemble, et respectables par l'introduction, qu'en ont faite les saints Pères dans les églises comme la vraie musique destinée à l'Éternel, leur véritable place a toujours été, depuis la primitive Eglise, dans le temple du Seigneur.

L'an 370, St Ambroise Archevêque de Milan, et depuis St Grégoire le Grand, ont choisi ce chant pour les cérémonies religieuses à cause de sa simplicité et de sa majesté. Le ci devant grand chapitre de la Cathédrale de la Ville de Strasbourg l'a considéré de même par un décret de 1784 qui ordonna cette harmonie d'Eglise seroit rétablie dans toute sa pureté.

Nicolas Martin, Maître du chant en faux bourdon de ladite Cathédrale de Strasbourg, qui, dès son enfance, a fait une étude particulière du chant de l'Eglise notamment à Metz où il a étudié à l'école du Chœur de la Cathédrale l'espace de douze années, et depuis a fait un cours de composition de ce genre sur le sieur Richter, Maître de Chapelle de la Cathédrale de Strasbourg, connu de tout le monde pour ses talents, fut chargé de ce rétablissement qui, pour en témoigner de reconnaissance, redoubla son zèle en s'occupant continuellement de cet objet devenu de la plus haute importance ; après y avoir mis tous ses soins, il croit l'avoir porté au point de perfection puisque ce chant attire dans le Temple du Seigneur, nombre de fidèles qui y viennent mêler leurs voix par piété.

Le chant de Nicolas Martin est simple, dévotieux et majestueux, approuvé du digne Pasteur de l'Eglise Cathédrale de Strasbourg ; il mérite donc d'être protégé de nouveau, surtout qu'en répondant aux vues de l'Assemblée Nationale, avec l'approbation de MM. les Administrateurs, il y introduira les voix des Séminaristes qu'il se charge de choisir, parmi eux, les plus convenables, de les diriger de manière à former un chœur harmonieux, brillant et majestueux, et d'y mêler lui-même sa voix de haute contre qui fera partie obligée ; de produire en outre des compositions nouvelles où règnera toujours cette mélodie simple, naturelle et conforme au sens des paroles si saintes.

C'est dans la plus grande confiance qu'il ose soumettre ses offres aux lumières de Messieurs les Administrateurs du chœur de la Cathédrale de Strasbourg, espérant de leur justice et patriotisme, qu'ils voudront bien lui conserver sa place de Directeur du Chant en faux bourdon avec le traitement y attaché. Il est conséquent de vous observer Messieurs, qu'il tient lieu lui seul de trois sujets, 1° il dirige et compose pour le chœur, 2° il chante la partie de la haute contre dans le chœur et est également à la tribune, ce qui le fatigue infiniment : le traitement qu'il recevoit étoit de 1200 livres qu'on lui avoit fait espérer sa vie durant, non compris quelques gratifications de tems à autres, et ses frais de copies et papier lui étoient remboursés.

L'usage qu'il fait de ses émolumens et du produit de ses talents est connu : deux Orphelins qu'il nourrit et entretient depuis plusieurs années, auxquels il sert de Père, seroient les victimes innocentes d'un déplacement qui le plongeroit dans une cruelle perplexité s'il n'espéroit de votre bienveillance et de celle de Messieurs les Administrateurs que la grace qu'il a l'honneur de solliciter de leur justice lui sera accordée ; il redoublera de nouveau son zèle pour témoigner ; d'une manière publique les bienfaits dont il sera honoré, par des compositions qui justifieront sa respectueuse reconnaissance et sa soumission aux ordres qui lui seront prescrits. N. Martin »¹⁷⁸.

Ignace Pleyel, alors maître de musique à la Cathédrale de Strasbourg depuis 1789, écrivit lui aussi une lettre, non pas pour plaider sa cause, mais pour plaider en faveur des femmes musiciennes. Jusque là, aucune femme ne faisait partie de l'effectif des chanteurs, instrumentistes ou organistes. Pleyel avançait le fait que les voix de femmes pouvaient aisément remplacer celles des enfants de chœur, qui avaient de toute façon une mauvaise formation. Deux arguments majeurs furent mis en avant : la suppression de la maîtrise de musique permettrait de faire des économies, et le

¹⁷⁸ ADBR, 6 L 110, *Culte catholique, traitements et pensions des ecclésiastiques, religieux, religieuses et employés des établissements religieux supprimés, 1792-1793 : Pensionnaires employés à la Cathédrale de Strasbourg, paroisses de Strasbourg : 8 avril 1791 : A Monsieur le Maire de la ville de Strasbourg.*

pupitre de soprano serait enrichi¹⁷⁹. Les arguments avancés par Ignace Pleyel étaient les bons, puisque l'ensemble de musique de la Cathédrale fut enrichi par trois voix de femmes¹⁸⁰ : M^{elle} Michel première chanteuse, M^{elle} Dupont deuxième chanteuse et M^{elle} Dumonchau troisième chanteuse. Les noms de deux des chanteuses étaient déjà connus par le biais probablement de leur frère ou père qui étaient ou fut au service de la Cathédrale.

La dernière loi que nous avons retrouvée concernant la musique est celle relative aux chantes et musiciens, datant de 1792 et déclinant les conditions de paiements de leurs gages, salaires et pensions.

« [...] Article premier. Les officiers ou employés ecclésiastiques ou laïcs des chapitres séculiers & réguliers de l'un et de l'autre sexe, qui prouveront par acte capitulaire ou autre écrit, ayant date certaine, antérieure de retraite, pour remplir dans les églises desdits chapitres, des fonctions relatives au service divin, sans avoir été pourvus d'aucun titre de bénéfice en considération desdites fonctions, auront pour traitement ou pension de retraite, ce dont ils jouissoient en gages & émolumens ordinaires fixes, ou la somme fixée pour leur retraite par lesdits actes ou écrits, quelle que soit ladite somme.

[...] III. Ceux desdits employés ou officiers ecclésiastiques ou laïcs ; qui, à compter du 1^{er} janvier 1791, auront atteint l'âge de soixante ans, avec vingt années de service dans une ou plusieurs églises, recevront à titre de pension la totalité de leurs gages & émolumens ordinaires, sans que ladite pension puisse excéder néanmoins la somme de quatre cents livres. Jouiront de semblables traitemens ceux qui étant d'un âge en-dessous de soixante ans, auront trente années de service.

IV. Il sera accordé au même titre de pension, à ceux desdits officiers ou employés âgés de soixante ans, qui n'ayant point vingt années de service en auront au moins dix, & à ceux qui étant âgés de cinquante ans, auront au moins quinze années de service, la moitié de leurs gages & émolumens ordinaires, & ladite moitié ne pourra excéder la somme de deux cents livres.

Jouiront de semblable traitement ceux qui étant d'un âge au-dessous de cinquante ans, auront vingt-cinq années de service.

V. Ceux qui étant âgés de cinquante ans, n'auront point quinze années de service, mais en auront au moins dix ; et ceux au-dessous de l'âge de cinquante ans, qui auront depuis quinze jusqu'à vingt-cinq années de service, recevront à titre de pension le tiers seulement de leurs gages & émolumens ordinaires, sans excéder toutefois le tiers de la somme de quatre cents livres.

VI. A l'égard de ceux desdits officiers ou employés qui n'auront point quinze années de service, & ne seront point dans le cas de l'application des articles précédens, relativement à leur âge, ils jouiront d'une simple gratification d'une somme une fois payée, qui sera fixée à une année de leurs gages & émolumens effectifs ordinaires, depuis cinq années de service jusqu'à dix ; & à une année & demie desdits gages & émolumens, depuis dix années de service jusqu'à quinze.

VII. Ceux desdits officiers ou employés qui n'auront pas cinq années de service, & ceux dont le service n'étoit point habituel, mais seulement déterminé à certains jours de l'année comme de dimanches & de fêtes, autres néanmoins que les organistes, n'auront droit à aucune pension ni gratification.

VIII. Dans les années de service ne seront point comprises celles ou lesdits officiers ou employés auroient été enfans de chœur dans lesdites églises ou autres.

IX. Il sera accordé aux enfans de chœur desdits chapitres supprimés, les mêmes gratifications ou secours que lesdits chapitres étoient dans l'usage de leur donner en sortant »¹⁸¹.

¹⁷⁹ ADBR, 133 L 222, *Culte catholique, Musique à la Cathédrale*.

¹⁸⁰ ADBR, 133 L 135, *Culte catholique, Exercice du culte, frais de culte*.

¹⁸¹ ADBR, 133 L 10, *Suite des pièces concernant les cultes : Loi relative aux Chantres, Musiciens, Officiers & Employés ecclésiastiques & laïcs des Chapitres supprimés. Donnée à Paris, le 1^{er} juillet 1792, l'an 4^e de la Liberté*.

Nous avons pu voir que de nombreux documents nous ont permis de mieux connaître les différentes étapes par lesquelles sont passées les maîtrises catholiques avant d'être supprimées ; pour les ensembles de musique des paroisses protestantes, nous avons trouvé peu de renseignements pour la période révolutionnaire. Seuls deux documents ont donné quelques informations. Le premier est daté du 6 novembre 1790. Il s'agit d'un décret pour faire supprimer le *Domine salvum fac Regem* des rituels, car on ne chante ou on ne prie plus pour le roi, mais pour la nation. Ce décret était adressé aux pasteurs des villes et des campagnes¹⁸².

Le second document est de nature bien différente ; il s'agit des salaires que touchent les organistes des églises protestantes de Saint-Guillaume, Saint-Pierre-le-Vieux, Saint-Nicolas et Temple-Neuf en 1791¹⁸³. Ce document présente deux intérêts. Le premier est qu'il nous permet de connaître les noms des organistes qui étaient employés dans les paroisses protestantes durant la période révolutionnaire, et le second est que grâce à ce document, nous connaissons les paroisses qui fonctionnaient encore en 1791.

Même si la musique perdurait tant que les églises n'étaient pas fermées, il est légitime de penser qu'elle n'avait plus le même éclat qu'auparavant, ne serait-ce qu'à cause des faibles moyens financiers dont les paroisses bénéficiaient, réduisant ainsi significativement le nombre de musiciens.

Conclusion

L'étude des différentes chapelles de musique et l'établissement des listes de musiciens employés au sein des différentes églises pour l'ensemble du XVIII^e siècle permettent de tirer quelques conclusions, notamment du point de vue de leur évolution.

¹⁸² ADBR, 1 L 190, *Exercice du culte*.

¹⁸³ ADBR, 6 L 111, *Culte protestant*.

Un petit rappel s'impose. Depuis la Réforme en 1524, la majorité des églises de Strasbourg pratiquaient la religion protestante. Ainsi, lorsque Strasbourg fut rattaché à la France en 1681 et que le culte catholique fut rétabli en diverses paroisses, les chapelles de musique qui s'y rattachaient durent se construire à partir de rien. Des disparités apparaissent alors clairement entre les deux cultes et leur évolution au cours du siècle continuera de marquer des différences.

Une seule chapelle catholique sert réellement de référence à l'étude ; il s'agit de la Cathédrale. Rappelons, comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, que la musique à la Cathédrale fut introduite petit à petit en débutant avec l'engagement de quatre chantres à la fin du XVII^e siècle. Même si les débuts étaient relativement difficiles à cause des périodes de restrictions budgétaires, la chapelle s'est progressivement enrichie de chantres puis d'instrumentistes. Petit à petit, l'ensemble vocal est devenu un chœur et l'ensemble instrumental est devenu un orchestre. Tout au long du XVIII^e siècle, l'ensemble regroupant les chantres et les instrumentistes n'a cessé de se développer. C'est vers le milieu du siècle qu'il était le mieux fourni avec vingt chanteurs et quarante symphonistes, ce qui le plaça au deuxième rang du plus grand ensemble de musique religieuse après celui de Versailles.

Les paroisses protestantes, bien plus nombreuses dans la présente étude, jouissaient, toutes, d'une chapelle de musique assez équivalente d'une paroisse à l'autre. Du fait de l'existence de ces chapelles durant le XVII^e siècle, elles commencèrent le siècle suivant avec un effectif relativement stable. Cet effectif, d'ailleurs, n'évolua pas énormément au cours du siècle, à l'inverse de celui de la Cathédrale que nous avons cité auparavant. L'ensemble des paroisses luthériennes disposait d'une dizaine de musiciens, chanteurs et instrumentistes confondus. Au cours du siècle, ces chiffres n'évoluèrent pas vraiment ; on constate un ajout ou la suppression d'un à deux musiciens de temps à autres, mais l'effectif reste stable. La seule paroisse qui fonctionnait différemment est Sainte-Aurélie ; comme nous l'avons déjà signalé précédemment, il y eut quelques années durant lesquelles la paroisse n'engagea pas d'instrumentistes, réduisant ainsi la chapelle de musique à un chantre et un organiste. Au regard de ces résultats, nous pouvons affirmer que les ensembles de musique des paroisses luthériennes ont vu leurs effectifs se pérenniser au cours du XVIII^e siècle.

Les paroisses simultanées ont elles aussi un fonctionnement différent. La partie catholique des paroisses fonctionnait avec un effectif relativement restreint, un

chantre et un organiste, alors que la partie protestante était dotée d'un effectif similaire à celui des autres paroisses luthériennes de la ville.

À l'étude de ces différentes chapelles de musique et de leur évolution, nous avons la nette impression que la gestion de ces chapelles ne fonctionnait pas de la même façon suivant la confession. Les luthériens, armés d'une certaine prudence, gardaient un effectif relativement stable et assez modeste mais qui permettait tout de même de jouer et chanter en polyphonie. Les catholiques, eux, avaient une gestion bien différente en privilégiant le bon fonctionnement de la chapelle de la Cathédrale, avec un effectif quasiment doublé vers le milieu du siècle, mais au détriment de paroisses plus petites comme Saint-Pierre-le-Jeune ou Saint-Pierre-le-Vieux, qui devaient se contenter d'un effectif très modeste.

Une autre différence fondamentale entre les deux confessions, et ce même pour les paroisses aux moyens modestes, est la durée de l'engagement.

En effet, les chanteurs et instrumentistes employés au sein des chapelles catholiques font dans l'ensemble une carrière au même endroit et bien plus longue que leurs collègues engagés dans les chapelles protestantes. Bon nombre d'entre eux restaient même engagés jusqu'à leur mort. Ainsi, tout porte à croire que ces musiciens étaient déjà formés à la musique, mais aussi que leur poste était économiquement et artistiquement satisfaisant.

Dans les chapelles luthériennes, la durée de l'engagement était de cinq années en moyenne et les effectifs étaient régulièrement renouvelés. Les documents d'archives¹⁸⁴ attestent que les paroisses protestantes employaient des étudiants du collège Saint-Guillaume et de l'Université. Leur engagement était sur du court terme et en général, ils quittaient les chapelles de musique à la fin de leurs études. Un autre phénomène, touchant notamment les paroisses protestantes, est à noter, le taux élevé de rotation : les musiciens servaient peu d'années la même chapelle de musique, mais effectuaient des services dans d'autres paroisses. Ainsi, le XVIII^e siècle a assisté à une véritable circulation des musiciens d'église dans la ville de Strasbourg.

¹⁸⁴ ADBR, en 2 G 482 B 1-2, pour la paroisse Saint-Guillaume est mentionné le terme de « *Alumnus Collegy Wilbelmitani* », signifiant « élèves du Collège Saint-Guillaume ».

IV. La circulation des musiciens d'église

Au cours de notre étude sur les maîtrises de musique strasbourgeoises et leur développement au cours du XVIII^e siècle, nous avons systématiquement noté et répertorié les noms des musiciens (chantres, instrumentistes, organistes, maîtres de musique) à partir des comptes, quittances et protocoles des églises. De là, nous avons indexé les noms recensés et avons établi des listes regroupant le nom et la profession de l'employé pour chacune des paroisses étudiées¹⁸⁵.

Ce sont ces listes, en y portant un regard plus attentif, qui ont permis d'entrevoir que des musiciens circulaient d'une paroisse à une autre. Nous avons relevé deux types de circulation : celle qui se faisait entre les paroisses de même confession, et celle qui se faisait entre les paroisses de confessions différentes.

Au XVIII^e siècle, la ville de Strasbourg *intra-muros* comptait sept paroisses protestantes, y compris les deux paroisses mixtes (Saint-Pierre-le-Jeune et Saint-Pierre-le-Vieux). Les sept paroisses étant gérées sur le plan musical par un seul directeur de musique, il était donc relativement aisé pour un musicien de changer de chapelle de musique au gré de ses envies et des opportunités qui se présentaient. Les musiciens employés au sein des diverses paroisses protestantes étaient assez nombreux. Généralement, ils quittaient leur paroisse d'origine pour une autre, mais il arrivait également qu'ils cumulaient des fonctions dans deux paroisses en même temps.

Du côté de l'échange confessionnel, nous le constatons grâce aux noms et instruments des musiciens, que nous avons retrouvés aussi bien pour certaines paroisses protestantes, que pour la paroisse de la Cathédrale. Ainsi, peut-on parler d'une véritable porosité entre les deux confessions, du point de vue musical ?

¹⁸⁵ Voir Annexes 5 à 15.

A. Circulation des musiciens chez les protestants

Avant la réunion de Strasbourg à la France en 1681 et le rétablissement progressif du catholicisme, la ville de Strasbourg était majoritairement protestante. Elle le devint au moment de la Réforme au milieu du XVI^e siècle et le resta jusqu'à la capitulation de la ville. De cette forte présence protestante, Strasbourg était encore imprégnée au XVIII^e siècle, avec notamment les différents établissements d'enseignements qui avaient une renommée telle, qu'elle attirait même des étudiants extérieurs à l'Alsace. Les étudiants du *Collegium Wilhelmitanum* étaient régulièrement sollicités lors de grandes cérémonies. Nous savons par exemple qu'ils étaient présents au sein du cortège funèbre qui transporta le corps du maréchal de Saxe jusqu'au Temple-Neuf en 1751. Leur rôle au milieu de ce convoi était de chanter des chants et cantiques adaptés à la circonstance : « [...] vers les 11 heures, les Etudiants du college de Saint Guillaume vinrent chanter des Cantiques funebres [...] »¹⁸⁶. Du fait de cette intégration durant leur jeunesse, nombreux furent ceux qui intégrèrent les maîtrises de musique protestantes durant leurs années d'études universitaires. Nous en avons la certitude pour les organistes, mais nous pensons que c'était également le cas pour les chanteurs et les instrumentistes. Comme nous l'avons souligné précédemment, nombreux furent ceux qui avaient obtenu un titre de *Magister* au cours de leur engagement musical, ou peu de temps avant de quitter. Ainsi, ces jeunes musiciens étaient nombreux à circuler d'une paroisse à une autre, en multipliant les contrats courts. Cependant, parmi l'ensemble des musiciens répertoriés, tous n'étaient pas des étudiants.

Afin d'illustrer nos propos, nous avons choisi trois musiciens, pour lesquels nous évoquerons leur carrière au sein des églises protestantes strasbourgeoises. Il s'agit de Joh[an] Lud[ovic] Ritter, Johann Jacob Gutermann et Johann Fridrich Carl.

¹⁸⁶ *Oraison Funèbre de Très-Haut et Très-Excellent Seigneur Monseigneur Maurice de Saxe*, Strasbourg, Jean-François Le Roux, 1751, BNF 8-LN27-18620. www.gallica.bnf.fr, consulté le 6 mai 2012, p. 58.

Ces trois musiciens ont chacun fait une carrière différente et plus ou moins longue, mais morcelée.

1. [Joh. Lud. Ritter](#)

Au cours de nos recherches, Joh[ann] Lud[ovic] Ritter n'est jamais apparu doté du titre de *Magister*. Nous en déduisons donc qu'il n'était probablement pas étudiant. L'ensemble de sa carrière strasbourgeoise s'est déroulée de 1764 à 1775. Durant ces années, il servit trois lieux : Saint-Guillaume, Saint-Pierre-le-Vieux et Saint-Pierre-le-Jeune. Il débuta sa carrière comme chanteur, la poursuivit comme *cantor* à Saint-Guillaume puis la finit comme chanteur et *choragus* à Saint-Pierre-le-Jeune et *cantor* et *vice-choragus* à Saint-Guillaume. Nous considérons sa carrière comme un peu atypique, car durant les deux dernières années, il cumula tout de même quatre fonctions réparties sur deux lieux. Il est intéressant de détailler ses années de service au sein des paroisses protestantes strasbourgeoises.

Il apparaît dans les comptes de Saint-Guillaume à partir de 1764 ; il était alors *cantor* et *lehrmeister* et garda sa fonction jusqu'en 1775¹⁸⁷. Entre mars et juin 1766, il fut engagé à Saint-Pierre-le-Vieux d'abord comme chanteur alto¹⁸⁸, puis passa ténor aux alentours de Noël 1767¹⁸⁹ ; il occupa son poste de ténor jusqu'en 1770¹⁹⁰. Il cumula donc deux fonctions. Puis, entre 1772 et 1775, il fut à nouveau engagé comme ténor à Saint-Pierre-le-Jeune protestant, où une année plus tard, il devint *choragus*¹⁹¹. Pendant ce temps, il était toujours *cantor* à Saint-Guillaume et y devint même *vice-choragus* en 1774¹⁹². Après 1775, nous n'avons plus trouvé de traces de lui. Peut-être avait-il changé de ville ? Nous l'ignorons, mais concernant sa carrière, nous avons une certitude : elle était plutôt atypique. En effet, il arrivait que des musiciens cumulassent deux charges similaires ou complémentaires dans deux maîtrises de musique dans la même ville, mais Ritter occupait quatre charges en même temps dans deux églises. Afin de bien visualiser sa carrière, nous en présentons un récapitulatif à l'aide du tableau suivant.

¹⁸⁷ AVCUS, 1 AST 500, *Consignatio funerum et pecunia collecta* III, 1749-1793.

¹⁸⁸ AVCUS, 83 Z 94, *Kassenbelege der Kirchenkasse*, 1766.


¹⁸⁹ AVCUS, 83 Z 95, *Kassenbelege der Kirchenkasse*, 1767.



























¹⁹⁰ AVCUS, 83 Z 98, *Kassenbelege der Kirchenkasse*, 1770.

¹⁹¹ ADBR, 2 G 482 D 16, *Pièces justificatives des comptes de la fabrique*, 1772-1792.

¹⁹² AVCUS, 1 AST 500, *Consignatio funerum et pecunia collecta* III, 1749-1793.

Récapitulation de la carrière musicale de Joh[ann] Lud[ovic] RITTER

 Années où Ritter était engagé.

	1764	1765	1766	1767	1768	1769	1770	1771	1772	1773	1774	1775
Cantor à Saint-Guillaume												
Alto puis ténor à Saint-Pierre-le-Vieux												
Ténor à Saint-Pierre-le-Jeune												
Choragus à Saint-Pierre-le-Jeune												
Vice-choragus à Saint-Guillaume												

2. [Johann Jacob Gutermann](#)

Comme Ritter, Johann Jacob Gutermann était chanteur. Nous avons la certitude que ce dernier était étudiant puisqu'au cours de son engagement, il a obtenu le grade de *Magister* en 1710¹⁹³.

Sa carrière musicale à Strasbourg s'étendit de 1707 à 1721. En quinze années, il a occupé trois postes dans trois paroisses différentes. Contrairement à Ritter, Gutermann a fait une carrière plus conventionnelle : ses trois postes n'étaient pas cumulés mais successifs, ou presque.

Pour le détail de ses années de service, il est mentionné dans les comptes de Saint-Guillaume¹⁹⁴ à partir de 1707, où il exerce des fonctions de *vocalist*. De Noël 1713 à l'Annonciation 1714¹⁹⁵, il est chanteur à Saint-Nicolas, en même temps qu'à Saint-Guillaume. Sa dernière apparition dans les comptes de Saint-Guillaume remonte au 25 juin 1714¹⁹⁶. Enfin, de 1716 à 1721¹⁹⁷, il est *choragus* à Saint-Pierre-le-Vieux protestant. Peut-être le fut-il même au-delà de l'année 1721, mais les archives des comptes de Saint-Pierre-le-Vieux entre 1722 et 1742 sont manquantes. Entre 1714 et 1716, nous ne savons absolument pas s'il exerçait encore des fonctions musicales, ou le cas échéant, ce qu'il aurait pu faire. Peut-être était-il parti pour se perfectionner dans la musique ? Il n'était pas rare que des musiciens choisissent de partir à Paris notamment pour se perfectionner dans leur art. Ces formations extérieures étaient souvent choisies délibérément par le musicien lui-même. D'autres musiciens strasbourgeois étaient dans la même situation que Gutermann et, durant leur carrière, avaient une ou plusieurs années creuses durant lesquelles nous ignorons quelles étaient leurs fonctions. Comme précédemment, nous présentons ci-dessous un tableau permettant une meilleure visualisation de sa carrière.

¹⁹³ AVCUS, 1 AST 499, *Consignatio funerum et pecunia a musicis collecta II, 1705-1749*, Anno 1710 die 31 Martij.

¹⁹⁴ *Id.*, Anno 1707 die 26 Junij.

¹⁹⁵ ADBR, 2 G 482 C 34, *Pièces justificatives des comptes 1711-1718*, années 1713 et 1714.

¹⁹⁶ AVCUS, 1 AST 499, *op. cit.*, Anno 1714 die 25 Junij.

¹⁹⁷ AVCUS, 83 Z 68 à 73, *Catalogus derer Musicanten zum Alten St Peter*, Années 1716 à 1721.

Récapitulation de la carrière de Johann Jacob GUTERMANN

 Années où Gutermann était engagé.

	1707	1708	1709	1717	1711	1712	1713	1714	1715	1716	1717	1718	1719	1720	1721
Vocaliste à Saint-Guillaume															
Chanteur à Saint-Nicolas															
Choragus à Saint-Pierre-le-Vieux															

3. [Johann Fridrich Carl](#)

En comparaison des carrières de Ritter et Gutermann, celle de Carl présente quelques différences. Elles se traduisent par la longueur totale de l'engagement du musicien, mais également par le nombre de postes occupés successivement ou simultanément. Nous ignorons ses dates de naissance et de mort et l'âge auquel il a rejoint les rangs des musiciens d'église en qualité de chanteur, mais tout porte à croire qu'il était étudiant au moment de son premier engagement puisqu'au cours de ses fonctions, il obtint le grade de *Magister*. Sa carrière, échelonnée sur 31 années de service, fut répartie entre trois paroisses : Saint-Nicolas, Saint-Guillaume et Saint-Pierre-le-Jeune protestant.

Johann Fridrich Carl débuta sa profession de chanteur à Saint-Nicolas en 1762¹⁹⁸, où il apparaît dans les comptes pour le quartier de la saint Jean-Baptiste avec pour dénomination *Discantist*, ce qui correspond à la voix de dessus ; en 1765¹⁹⁹, nous le retrouvons même cité comme *junge Discantist* (jeune dessus). À partir de 1765, son nom n'apparaît plus ; les deux ou trois voix de dessus étaient alors regroupées sous le terme de *junge Discantisten* ou *etliche Discantisten*. Cependant, même si Carl n'est plus nommément mentionné, nous pensons qu'il poursuivit sa carrière à Saint-Nicolas, puisque nous le trouvons à nouveau en 1769 comme vocaliste, dans les comptes du quartier de la saint Michel²⁰⁰. Dès le quartier de Noël 1770²⁰¹, il n'est plus cité dans les comptes de Saint-Nicolas. Ce n'est qu'en 1773²⁰² au quartier de la saint Michel qu'il réapparaît comme vocaliste, mais cette fois doté du titre de *Magister*. Ce nouvel engagement fut de courte durée puisqu'il quitta ce poste en 1775 après le quartier de Pâques²⁰³. L'année 1775 marqua ainsi la fin de sa carrière au sein de la paroisse Saint-Nicolas. Au cours de toute cette période, il fut également engagé à Saint-Guillaume puis quelques années plus tard à Saint-Pierre-le-Jeune protestant. C'est en 1765 que nous trouvons son nom dans les comptes pour la musique à Saint-Guillaume, précisément pour le quartier de Noël²⁰⁴. Il y resta jusqu'au quartier de la saint Jean-

¹⁹⁸ ADBR, 2 G 482 C 43, *Pièces justificatives des comptes de la paroisse de Saint-Nicolas 1762-1766*, année 1762.

¹⁹⁹ *Id.*, année 1765.

²⁰⁰ ADBR, 2 G 482 C 44, *Pièces justificatives des comptes 1767-1770*, année 1769.

²⁰¹ *Id.*, année 1770.

²⁰² ADBR, 2 G 482 C 45, *Pièces justificatives des comptes 1771-1774*, année 1773.

²⁰³ ADBR, 2 G 482 C 46, *Pièces justificatives des comptes 1775-1779*, année 1775.

²⁰⁴ AVCUS, 1 AST 500, *Consignatio funerum et pecunia a musicis collecta III. 1749-1793*, année 1765.

Baptiste de 1780²⁰⁵. En parcourant sa carrière à Saint-Guillaume, nous apprenons qu'à partir du quartier de Noël 1771²⁰⁶, il changea de fonction pour devenir *choragus* et c'est lors du quartier de la saint Michel 1773²⁰⁷ qu'il apparaîtrait avec le grade de *Magister*. Simultanément à son exercice à Saint-Nicolas et à Saint-Guillaume, il entra en fonction à Saint-Pierre-le-Jeune protestant en 1774²⁰⁸ entre le quartier de la saint Michel et celui de Noël. En 1775²⁰⁹, nous le trouvons mentionné à la fonction de *choragus* dans les comptes du quartier de la saint Michel, soit une année après son entrée au service de la paroisse. La durée de son engagement y fut relativement étendue puisqu'il resta à ce poste jusqu'à la fin de l'année 1793²¹⁰. Nous ignorons ce qu'il est advenu de lui après cette date.

Pour synthétiser cette longue carrière, nous la présentons ci-dessous sous forme de tableau ; cela nous permet de voir qu'à travers ces divers passages au sein de trois paroisses protestantes strasbourgeoises, le "point culminant" de sa carrière se situe en 1775, année où il était à la fois *choragus* et chanteur dans les trois paroisses.

²⁰⁵ *Id.*, année 1780.

²⁰⁶ *Id.*, année 1771.


²⁰⁷ *Id.*, année 1773.

²⁰⁸ ADBR, 2 G 482 D 16, *Pièces justificatives des comptes de la fabrique, 1772-1792*, année 1774.

²⁰⁹ *Id.*, année 1775.

²¹⁰ *Id.*, année 1793.

Récapitulation de la carrière de Johann Fridrich CARL

 Années où Carl était engagé.

	1762	1763	1764	1765	1766	1767	1768	1769	1770	1771	1772	1773	1774	1775
Dessus à Saint-Nicolas														
<i>Choragus</i> à Saint-Nicolas														
Vocaliste à Saint-Guillaume														
<i>Choragus</i> et vocaliste à Saint-Guillaume														
Dessus à Saint-Pierre-le-Jeune protestant														
<i>Choragus</i> à Saint-Pierre-le-Jeune protestant														

	1776	1777	1778	1779	1780	1781	1782	1783	1784	1785	1786	1787	1788	1789	1790	1791	1792	1793
<i>Choragus</i> et vocaliste à Saint-Guillaume																		
Dessus à Saint-Pierre-le-Jeune protestant																		
<i>Choragus</i> à Saint-Pierre-le-Jeune protestant																		

Ces trois exemples de carrière sont assez représentatifs de celles menées par les autres musiciens d'églises strasbourgeoises. Ce cumul de charges nous a frappée au cours de l'établissement des listes des chanteurs et instrumentistes. Il est légitime de s'interroger quant à la réelle possibilité pour les musiciens de cumuler des fonctions. Si l'on revient à Johann Ludovic Ritter, qui était simultanément *cantor* à Saint-Guillaume et ténor à Saint-Pierre-le-Jeune, comment faisait-il pour honorer ces deux engagements en sachant que les chanteurs étaient employés les dimanches et jours de fêtes ? Nous savons qu'en France, des suppléants étaient payés par les musiciens titulaires pour assurer les services que ces derniers n'étaient pas en mesure d'exercer. Cependant, nous n'avons trouvé aucune trace de cette pratique dans les archives consultées, ce qui laisse penser que ce procédé n'était pas répandu à Strasbourg. Notre hypothèse se dirige davantage vers un engagement discontinu du musicien. De ce fait, nous supposons que Ritter était peut-être employé à l'année comme *cantor* à Saint-Guillaume, mais que les trois années de service à Saint-Pierre-le-Jeune se faisaient par intermittence, selon les besoins de la paroisse. Cette hypothèse nous paraît plausible d'autant plus que de manière générale, lorsqu'un musicien cumulait deux charges musicales, sa seconde charge ne se faisait pas sur une longue période.

Parmi tous les chanteurs et instrumentistes employés, il existait également une catégorie de musiciens surnuméraires, engagés temporairement selon les besoins des paroisses, des ensembles ou des œuvres à interpréter. Du côté vocal, on sait qu'au XVIII^e siècle, une cantate était chantée chaque dimanche de l'année ; leur exécution nécessitait de bonnes voix représentant les quatre registres (dessus, alto, ténor et basse), et capables d'assurer seules leurs parties. Il est cependant tout à fait envisageable d'émettre l'éventualité que des chanteurs étaient engagés « en extraordinaire » afin d'étoffer le chœur.

Néanmoins, nous sommes encore plus sûre de ce renforcement musical pour les instrumentistes. En effet, l'effectif habituel était généralement composé de cordes frottées (violon, alto, violoncelle), du basson et de hautbois. Or, pour certaines œuvres, il fallait des trompettes ou des flûtes. Suivant les paroisses et les comptes des églises, cette adjonction d'instrumentistes se faisait soit pour l'année, soit pour un quartier de l'année. Certains comptes mentionnaient par ailleurs le terme de *Extra Musicanten*, mais tous ne faisaient pas cette distinction.

B. [Porosité entre les confessions ?](#)

Nous avons vu précédemment que les musiciens des paroisses protestantes passaient d'une paroisse à l'autre, souvent au gré des opportunités qui s'offraient à eux. Au cours de l'établissement des listes de musiciens, au-delà de ces noms que l'on retrouvait dans les paroisses protestantes, nous avons également repéré ceux de musiciens employés à la Cathédrale et au sein des effectifs musicaux des paroisses protestantes.

Pouvons-nous alors parler d'une porosité entre les confessions ? C'est la question à laquelle nous tenterons de répondre. Pour ce faire, nous nous intéresserons à ces musiciens pratiquant dans les confessions, en cherchant un éventuel point commun entre eux, mais également en analysant leur engagement afin de voir s'il se faisait dans la durée ou de façon exceptionnelle en fonction des événements. Nous chercherons aussi à comprendre dans quelle mesure les musiciens assuraient leurs services.

1. [Les musiciens pratiquant dans les deux confessions](#)

Le premier aspect qu'il nous a semblé intéressant d'étudier est le type de musiciens concernés par cette situation de "bi-confessionnalité". Pour ce faire, nous nous sommes penchée plus attentivement sur les listes de musiciens que nous avons établies pour chacune des paroisses étudiées.

D'emblée, nous avons remarqué que, seuls les instrumentistes étaient concernés par la situation. Nous les répertorions ci-après sous forme de tableau, leur nom classé par ordre alphabétique avec leurs différents lieux de carrière et les dates auxquelles ils ont exercé.

Musiciens ayant pratiqué leur instrument au sein des paroisses tant catholiques que protestantes

Nom et fonction du musicien	Carrière à la Cathédrale	Carrière au Temple-Neuf	Carrière à Saint-Pierre-le-Vieux protestant	Carrière à Sainte-Aurélie	Carrière à Saint-Nicolas
BARDISCH (PARTISCH) Jean Symphoniste	1746-1771 †	1756			
BERTEAU Joseph Violon	1742-1769	1752 1756-1758			
BOSCHE (BOSCH) Jean Basse et basson	1757-1775	1758-1759			
BRAUN Jean Michel Violon	1740-1746 †		1717-1720		
BRAUN Tobie Symphoniste	1731-1760 †	1753-1759			
BUSCH Viti Cor de chasse	1751-1791	1755-1759			
DEISELBACH Antoine (Antoni) Clarinette	1755-1791	1753-1755 1758		1755	
ERB Christophe Symphoniste	1762-1791				1766-1767 1776-1780
GRIMM André Léopold (le fils) Trompette, cor de chasse	1759-1775	1754-1759			

GLASER Joseph Violon	1764-1791	1757	1764-1770	1755-1758	1761-1764
GÖBEL (GOEBEL) François Michael Symphoniste	1750-1760	1752-1755			
HÜLLMANDEL Michael (Michel) Violon	1747-1784/1785	1757			
JAEGER (JÄGER) Jean Cor de chasse	1752-1760 †	1752-1759			
LA BASTILLE Mathieu Basse	1750-1759 †	1752-1758			1739
METZ Jean Hautbois	1761-1764 †				1746-1749
LOUDARD (LOUDARD) Basson	1757-1774	1757			
POPP Symphoniste	1774-1791				1730-1732

En regardant ce tableau, nous nous apercevons que, d'une manière générale, les emplois des instrumentistes dans les différentes chapelles de musique, n'étaient pas successifs mais simultanés. Par ailleurs, nombreux furent ceux qui, au moment de leur engagement dans une des paroisses protestantes, faisaient déjà partie de l'effectif de la Cathédrale. Comment pouvaient-ils honorer leurs contrats à la Cathédrale et au sein de la Confession d'Augsbourg ?

Un autre détail retient notre attention dans ce tableau. Dans la majorité des cas, la paroisse protestante qui engageait ces musiciens de la Cathédrale était le Temple-Neuf. Or, le Temple-Neuf était, pour les protestants, l'équivalent de la Cathédrale. C'est dans cette église que se faisaient les grandes célébrations et cérémonies extraordinaires auxquelles assistaient les membres protestants de la magistrature. De ce fait, nous pensons fortement que le service des musiciens catholiques chez les protestants n'était pas régulier, mais plutôt exceptionnel pour les jours de fêtes et les célébrations nécessitant un effectif plus important. Les comptes des paroisses de la Confession d'Augsbourg mentionnaient alors des dépenses *für Extra Musicanten*, comme c'est le cas par exemple pour la paroisse du Temple-Neuf en 1755²¹¹. Parfois, la distinction n'était pas faite et les musiciens supplémentaires étaient notés avec ceux engagés à l'année.

2. [Les événements](#)

Pour les événements particuliers comme les *Te Deum*, les célébrations annuelles de *Schwoertag*, des obsèques royales ou princières, des musiciens supplémentaires étaient engagés. D'ailleurs, du point de vue des archives, des comptes spécifiques pour ces événements étaient faits, sur lesquels apparaissent entre autres, les dépenses pour la musique. Sur ces mêmes documents figurent les frais pour la célébration dont il était question à la Cathédrale et au Temple-Neuf.

En parcourant ces comptes d'événements extraordinaires, nous avons noté que certaines cérémonies se faisaient le même jour pour les deux confessions et d'autres, à quelques jours d'intervalle. Par exemple, la cérémonie du *Schwoertag* de 1744²¹² n'a pas eu lieu le même jour à la Cathédrale et au Temple-Neuf. Pour la

²¹¹ ADBR, 2 G 482 E 71, Registre des comptes pour l'orgue et les musiciens du Temple-Neuf 1752-1759, *Année 1755, primo Xbre.*

²¹² AVCUS, AA 1936, folio 35, *Verzeichniß derer Instrumentisten, welche bey der diß Jährigen Raths predigt im Münster den 8. Januarij 1744 musiciret*, et folio 37, *Verzeichniß Derer Musicanten, welche bey der Diß Jährigen Raths-Predigt, so den 6. Januarij 1744 in der Neuen Kirche gehalten worden, musiciret.*

confession d'Augsbourg, la célébration eut lieu le 6 janvier, et pour la confession catholique, deux jours plus tard, le 8 janvier. Pour cet événement, deux musiciens présents aux deux offices furent rémunérés : Beck et Jean Michel Braun, tous deux violonistes. En revanche, quelques années plus tard, pour le *Schwoertag* de 1752²¹³, la cérémonie eut lieu le même jour pour les deux confessions. Trois instrumentistes furent présents aux deux offices : le violoniste Göbel junior, le hautboïste La Bastille (Labastille) et le bassoniste Bosch.

Une question se pose alors : ces musiciens, faisaient-ils ce “double-emploi” de leur plein gré ou étaient-ils “mandatés” pour le faire ? Une deuxième question, que nous avons déjà évoquée auparavant, se pose : les offices au Temple-Neuf et à la Cathédrale étaient-ils simultanés, et si oui, comment était-il possible que les mêmes musiciens puissent être présents aux deux ? Autant de questions auxquelles nous tenterons de répondre.

3. [Pourquoi et comment les musiciens assuraient-ils les offices doubles ?](#)

Si nous nous penchons plus en détail sur les cérémonies extraordinaires, à part les obsèques ou les mariages, elles étaient toutes à caractère civil. Les *Te Deum* chantés dans les églises étaient la conséquence d'un fait civil comme la naissance de princes ou princesses, la victoire de l'armée française ou des alliés de la France, ainsi que des prises de pouvoir (Louis XV, Louis XVI). Le *Schwoertag* était lui aussi un acte civil, où une messe dans chacune des confessions venait clôturer la cérémonie. De ce fait, pour ces événements à caractère civil, les dépenses et frais occasionnés étaient supportés par la ville de Strasbourg.

Dans les états de frais payés par la Ville, nous avons trouvé la mention explicite que certains musiciens étaient pensionnés à l'année par la ville de Strasbourg. Ces musiciens étaient alors cités sous « musiciens pensionnaires » ou « musiciens de la ville »²¹⁴. Cependant, tous les comptes de cérémonies extraordinaires ne faisaient pas cette distinction.

²¹³ AVCUS, AA 1936, folio 86, *Verzeichniß dener Instrumentisten welche bey dieß Jähriger Rath's Predigt den 12 Januarij 1752 im Munster Musiciert*, et folio 87, *Verzeichniß derer Musicanten welche bey der Rath's Predigt so den 12 Januarij 1752 in der Neuen Kirche gehalten worden, musiciret*.

²¹⁴ AVCUS, VII 133 n° 15, *Année 1787, Gratifications payées aux chantres et musiciens qui ont participé aux cérémonies de Schwörtag*, folio 11 : « Verzeichnis derjenigen Musicanten so an den Schwörtag nach gewohnheit gebraucht worden so wohl Pensionnaires als andern so nicht Pensionnaires ».

Ainsi, pouvons-nous émettre l'hypothèse que les musiciens en renfort au Temple-Neuf étaient désignés par la Ville pour y renforcer les effectifs. Néanmoins, nous pensons également que certains instrumentistes faisaient le choix, de leur plein gré, de jouer au Temple-Neuf, car parmi les musiciens jouant pour les deux confessions, tous n'étaient pas pensionnés par la Ville.

En conséquence, nous en venons à notre deuxième interrogation : comment les instrumentistes parvenaient-ils à assurer les deux offices ? Y avait-il un arrangement pour fixer des horaires différents lorsque les cérémonies avaient lieu le même jour ?

La lecture de plusieurs mandements, pour des *Te Deum* notamment, nous apprend que les célébrations n'étaient pas aux mêmes heures chez les catholiques et chez les protestants. Pour le Temple-Neuf, la cérémonie se faisait généralement le matin ou en début d'après-midi, comme l'indique le mandement pour le couronnement de Louis XVI en 1774 : « [...] das Te Deum Laudamus heut nachmittags in der so genannten Neuen oder Prediger Kirche feyerlich abgesungen und zu dem Ende um halb zwey Uhr in erstersagten Kirchen Abend Predigt werde geläutet werden [...] »²¹⁵. Quant à la cérémonie à la Cathédrale, elle avait lieu, la plupart du temps, l'après-midi après les Vêpres, comme nous pouvons le lire dans le mandement pour le sacre de Louis XVI : « [...] A CES CAUSES, & du consentement du Grand Chapitre, on chantera Dimanche prochain vingt-cinquième du présent Mois dans l'Eglise Cathédrale immédiatement après Vêpres l'Hymne TE DEUM : Le Clergé, Séculier & Régulier de la Ville, y assistera en corps & en habits de Chœur : & dans les autres Eglises du Diocèse, il sera chanté le premier Dimanche après la réception de notre présent Mandement »²¹⁶.

Précédemment, nous avons évoqué l'hypothèse qu'il existait un arrangement pour que les horaires soient différents entre les cérémonies des deux confessions. Ceci nous est confirmé par un document datant de 1781 qui fait quelques remarques préalables sur le *Te Deum* qui sera chanté pour la naissance du Dauphin. Nous les citons ici : « Remarques sur le Te Deum du 11 Novembre, jour de la St Martin pour la naissance de M. le Dauphin, célébré et chanté à l'Eglise Neuve [Temple-Neuf] à

²¹⁵ AVCUS, 83 Z 6 : Kirchliche Zeremonien aus Patriot. Anlass, pièce n° 39 : *Kirchliche Feier wegen Krönung Louis XVI. 1774*, « Le Te Deum Laudamus sera solennellement chanté cet après-midi dans la dénommée nouvelle église ou église de la prédication et à la fin, à 13h30, la prédication du soir sera sonnée (annoncée par la sonnerie des cloches dans ladite église) ».

²¹⁶ AVCUS, AA 1952, 1775 : Pièces relatives à l'avènement et au sacre de Louis XVI, folios 13 et 14.

dix heures [...] La sonnerie a commencée a dix heures sonnantes afin d'avoir la Musique de la Cathédrale, dont l'office finit vers ce temps-là et a duré jusqu'à ce que le Magistrat comme le dernier des Corps y est entré »²¹⁷. Ce document est, à notre connaissance, tout à fait unique. En effet, au cours de nos recherches, aucun autre document ne donnait ces indications précises.

Non seulement les églises catholiques et protestantes étaient au courant du renfort qu'apportait les instrumentistes de la Cathédrale, mais cette situation était visiblement approuvée puisque les horaires étaient volontairement décalés pour permettre aux musiciens de la Cathédrale de renforcer l'effectif du Temple-Neuf. Malgré la date tardive et le caractère exceptionnel de ce document, nous pensons que ces arrangements d'horaires étaient réguliers. Il est parfaitement envisageable que ce phénomène ait déjà eu lieu par le passé, car si les églises l'ont admis une fois, elles auraient très bien pu l'admettre systématiquement et ainsi, le faire entrer dans les mœurs. Par ailleurs, en lisant cette remarque citée plus haut, aucun adjectif ne relève que cette situation était hors-du-commun, bien au contraire, elle nous donne plutôt l'impression que c'était naturel.

C. Réelle porosité ?

Nous savons à présent que les musiciens de la Cathédrale se rendaient dans les paroisses protestantes, notamment aux grandes cérémonies, dans le but de renforcer l'effectif du lieu. Mais, cette circulation d'instrumentistes, se faisait-elle aussi dans l'autre sens, des paroisses protestantes vers la Cathédrale ? Existait-il un réel échange entre les musiciens des deux confessions ?

De tous les documents consultés, aucun ne nous renseigne sur l'éventuelle présence de musiciens protestants pour renforcer la musique de la Cathédrale. La raison principale, selon nous, est que l'ensemble musical de la Cathédrale était suffisamment fourni pour ne pas avoir besoin d'engager des musiciens supplémentaires à certaines occasions.

Cependant, si nous revenons au tableau des musiciens employés au sein des deux confessions, nous constatons que sur dix-sept instrumentistes, sept d'entre eux avaient déjà pratiqué la musique dans une paroisse protestante de la ville avant de

²¹⁷ AVCUS, 1 AST 104, Liasse 15, 1779. 1781 : *Te Deum pour la naissance d'une princesse et du Dauphin*.

rejoindre l'orchestre de la Cathédrale. Il s'agit de Jean Michel Braun, Antoine Deiselbach, André Léopold Grimm (le fils), Joseph Glaser, Mathieu La Bastille, Jean Metz et Popp. Peut-être que ces musiciens étaient de confession protestante et qu'ils avaient entamé leur carrière musicale durant leurs études universitaires, avant de rejoindre la Cathédrale où leur rémunération était meilleure ?

Pour vérifier nos dires et étayer notre hypothèse, nous avons choisi de présenter la carrière de trois musiciens parmi tous ceux présents dans le tableau, en détaillant leur carrière. Notre choix s'est porté sur Jean-Michel Braun, Tobie Braun et Joseph Glaser ; ce sont les trois musiciens pour lesquels nous avons recueilli le plus d'informations de vie ou de carrière.

1. [Jean Michel Braun](#)

Jean-Michel Braun a débuté sa carrière musicale à l'église protestante de Saint-Pierre-le-Vieux en tant que violoniste entre 1717 et 1720²¹⁸. Après ce court passage de quatre années, nous ignorons s'il eut des engagements durant les vingt années suivantes. Ce n'est qu'en 1740 que nous retrouvons sa trace mais cette fois-ci comme violoniste au sein de l'orchestre de la Cathédrale de Strasbourg ; nous pensons qu'il y fut engagé avant cette date, parce que nous le trouvons mentionné dans les protocoles du Grand Chapitre de la Cathédrale en 1740²¹⁹ comme symphoniste avec un refus d'augmenter son salaire. Il resta employé à la Cathédrale jusqu'à sa mort survenue en 1746. Partant de la logique que Jean-Michel Braun était protestant et ayant connaissance de son année de décès, nous avons effectué des recherches dans les archives d'état-civil des paroisses protestantes de Strasbourg. Il figure comme décédé le 13 octobre 1746²²⁰, dans les registres de sépultures du Temple-Neuf. Jean-Michel Braun était donc un musicien de confession luthérienne qui a probablement eu l'opportunité d'occuper un meilleur poste ou du moins un poste très certainement mieux rémunéré à la Cathédrale.

²¹⁸ AVCUS, 83 Z 69 à 72, *Kassenbelege der Kirchenkasse*, années 1717-1720.

²¹⁹ ADBR, G 3427, *Prothocollum anno 1740*, p. 48 : « Die 5â Aprilis 1740 : Joanni Michaëli Braun [...] Cathedralis hujus Ecclesiæ Symphonistis, petitæ salariorum augmentationes recusatæ fuerunt ».

²²⁰ État civil numérisé du Bas-Rhin, *Strasbourg, Temple-Neuf, S[épultures], 1719-1755*, vue 192/272, acte n°51.

2. [Tobie Braun](#)

Tobie Braun, dont nous ignorons s'il existe un quelconque lien de parenté avec le musicien précédent, a pour sa part commencé sa carrière musicale à la Cathédrale en 1731²²¹, année où il apparut pour la première fois dans les comptes. De 1753 à 1759²²², nous le trouvons mentionné comme hautboïste au service de la paroisse du Temple-Neuf. Pendant son engagement au Temple-Neuf, il resta tout de même employé à l'orchestre de la Cathédrale et ce, jusqu'à sa mort en 1760. Comme pour Jean-Michel Braun, nous avons recherché la paroisse où il fut inhumé ; il figure dans les registres de sépultures du Temple-Neuf en date du 22 août 1760²²³. Tobie Braun était donc lui aussi de confession luthérienne et pourtant symphoniste à la Cathédrale.

Nous présentons un tableau ci-après pour avoir une meilleure vue d'ensemble sur la carrière de ces deux musiciens.



²²¹ AVCUS, 117 Z. 226, *Comptes de la recette générale pour l'année 1731*.

²²² ADBR, 2 G 482 E 71, *Registre des comptes pour l'orgue et les musiciens du Temple-Neuf 1752-1759*, années 1753 à 1759.


²²³ État civil numérisé du Bas-Rhin, *Strasbourg, Temple-Neuf, S[épultures]*, 1756-1769, vue 37/245, acte n°42

















Récapitulatif de la carrière de Jean Michel Braun

 Années où Jean Michel Braun était en poste.

	1717 – 1720	1721 – 1739	1740 – 1746 †
Saint-Pierre-le-Vieux protestant			
Cathédrale			

Récapitulatif de la carrière de Tobias Braun

 Années où Tobias Braun était en poste.

	1731 – 1752	1753	1754	1755	1756	1757	1758	1759	1760 †
Temple-Neuf									
Cathédrale									

3. [Joseph Glaser](#)

Par rapport aux deux musiciens précédents, le violoniste Joseph Glaser a fait une carrière plus longue et échelonnée dans plusieurs paroisses de Strasbourg. Grâce à son acte de décès, nous déduisons qu'il naquit probablement en 1734 à Ettlingen dans le Bade-Würtemberg, où son père également nommé Joseph Glaser était musicien. Nous ignorons la date à laquelle il arriva à Strasbourg, mais nous avons trouvé sa présence comme violoniste à l'église Sainte-Aurélie de 1755 à 1758²²⁴. En 1757²²⁵, il fut également engagé pour une année au Temple-Neuf. Ensuite, nous le trouvons à nouveau de 1761 à 1764²²⁶, occupant les mêmes fonctions à l'église Saint-Nicolas. C'est cette même année qu'il entra au service de l'église protestante de Saint-Pierre-le-Vieux, qu'il quitta en 1770²²⁷. En même temps que son engagement au sein de cette dernière paroisse, il fut également employé comme violoniste à la Cathédrale de 1764 à 1791²²⁸. Durant la période révolutionnaire, il était encore à ce même poste, mais une fois la fermeture des églises ordonnées, nous ignorons ce qu'il est devenu. Enfin, les archives d'état-civil mentionnent son décès en date du 29 Vendémiaire an X, soit le 21 octobre 1801. Aucune précision n'est donnée quant à sa confession. Cependant, son parcours jalonné d'emplois dans les églises protestantes avant la Cathédrale et sa naissance outre-Rhin (où le protestantisme était dominant) nous laisse penser que Joseph Glaser était de confession luthérienne. Nous proposons ci-après un tableau récapitulatif sa carrière pour permettre une meilleure vision d'ensemble.

²²⁴ ADBR, 2 G 482 K 84 et 85 : Comptes de Sainte-Aurélie.


²²⁵ ADBR, 2 G 482 E 71 : Registre des comptes pour l'orgue et les musiciens du Temple-Neuf (1752-1759).

























²²⁶ ADBR, 4 G 482 C 42 et 43 : Pièces justificatives des comptes de l'église Saint-Nicolas.

²²⁷ AVCUS, 83 Z 92 à 98.

²²⁸ ADBR, G 3186 à G 3211 : Comptes des années 1764 à 1791.

Récapitulatif de la carrière du violoniste Joseph Glaser

 Années où Joseph Glaser était engagé.

	1755	1756	1757	1758	1759	1760	1761	1762	1763	1764	1765	1766	1767	1768	1769	1770	1771 à 1791
Sainte-Aurélie																	
Temple-Neuf																	
Saint-Nicolas																	
Saint-Pierre-le-Vieux protestant																	
Cathédrale																	

Nous venons de voir que Tobias Braun, Jean Michel Braun et Joseph Glaser, malgré des carrières différentes, ont quelques points en commun. Tous les trois ont servi, tantôt des églises protestantes, tantôt la Cathédrale. Cependant, le point commun encore plus surprenant entre ces trois musiciens, est qu'ils étaient de confession protestante et que malgré cela, ils furent employés à l'orchestre de la Cathédrale. Nous savons que c'est le Grand Chapitre de la Cathédrale qui donnait son aval pour engager un nouveau musicien ; les décrets de réception de nouveaux musiciens ou chantres étaient d'ailleurs rédigés lors de la réunion des chanoines, qui prenaient des décisions pour la Cathédrale. Ces décrets figurent aujourd'hui dans les protocoles du Grand Chapitre.

Tous ces éléments nous permettent d'arriver à la conclusion que le critère essentiel de recrutement de nouveaux musiciens n'était pas la religion, comme on pourrait le penser à tort, mais bien les aptitudes musicales des musiciens en question. À partir de cette conclusion, nous pouvons même imaginer que Jean Michel Braun, Tobias Braun et Joseph Glaser n'étaient pas les seuls instrumentistes de la Cathédrale à être de confession luthérienne.

Précédemment, nous avons vu que des musiciens protestants étaient employés au sein de l'effectif habituel à la Cathédrale. Nous avons également constaté que certains musiciens de la Cathédrale intervenaient lors de cérémonies particulières au sein des paroisses protestantes. À présent, nous nous interrogeons sur l'éventualité que des musiciens engagés au sein des paroisses protestantes de la Ville puissent être amenés à jouer à la Cathédrale en renfort de l'effectif présent.

Aucun protocole de la Cathédrale n'évoque cette situation et les comptes ne nous apprennent rien sur le sujet. En revanche, parmi toutes les sources d'archives consultées, un seul et unique document nous éclaire sur la question. Il date de 1732 et est extrait des protocoles du Convent ecclésiastique : « Dem Fronleichnams Fest beywohnen und dabey musiciren welches zwar aber in der Bericht hätter marcht nicht steh, solches Ihnen zu verbieten »²²⁹. D'après le ton de la requête, le Convent ecclésiastique avait l'air assez gêné de cette situation et il est probable que ce fut la première fois que le problème se présentait. Visiblement, le Convent ecclésiastique

²²⁹ AVCUS, 1 AST 232, *Protocoles du Convent ecclésiastique de 1733 en date du 8 juillet*. Peut être traduit ainsi : « Des musiciens luthériens assistent à la Fête Dieu [à la Cathédrale] et y exécutent de la musique, ce qui ne figure pas dans les conventions. Il faut donc le leur interdire ».

tolérait mal la situation puisque la solution à ce problème était d'interdire aux musiciens en question de pratiquer la musique chez les Catholiques. Ce document étant unique, nous ignorons si les musiciens concernés par l'acte obéirent à la décision du Convent ecclésiastique, ou s'ils continuèrent à pratiquer occasionnellement à la Cathédrale, notamment pour la Fête Dieu, qui n'est pas célébrée chez les protestants.

Malgré le peu de sources sur le sujet, nous avons pu voir que les instrumentistes des chapelles protestantes rejoignaient les rangs de la chapelle de la Cathédrale, soit par le biais d'un engagement dans la durée, soit en tant que musiciens supplémentaires lors de jours de fêtes.

Conclusion

Tout au long de ce chapitre, nous avons essayé de voir si les musiciens circulaient entre les diverses paroisses de Strasbourg et par quels moyens cette circulation s'opérait. Nous en arrivons à la conclusion que les musiciens circulaient aisément entre les différentes paroisses, quelque soit la confession. Ainsi, nous comptons trois types de circulation :

- La circulation des musiciens au sein des paroisses de même confession.
- La circulation des musiciens catholiques vers les paroisses protestantes.
- La circulation des musiciens protestants vers l'ensemble de musique de la Cathédrale, et plus généralement, vers les paroisses catholiques.

Même si en 1732, les administrateurs voyaient le service de musiciens protestants à la Cathédrale d'un mauvais œil, tout porte à croire que la situation semble avoir évolué favorablement au fil des années, vers les échanges confessionnels, puisque plusieurs musiciens protestants étaient engagés à la

Cathédrale. Dans l'autre sens, l'échange se faisait aussi puisque les horaires de cérémonies étaient même changés afin que les musiciens de la Cathédrale puissent assister et renforcer l'effectif présent.

En conséquence, nous pouvons affirmer qu'au XVIII^e siècle, il y eut une véritable porosité entre les musiciens catholiques et les musiciens protestants, encouragée par la ville de Strasbourg, mais aussi par les responsables des églises. L'Histoire évoque souvent une certaine mésentente entre les confessions catholiques et protestantes, qui évitaient soigneusement d'entrer en contact.

Pourtant, il semble assez évident que ces problèmes confessionnels n'affectaient pas les musiciens, qui étaient amenés à travailler ensemble, quelle que soit leur confession. Nous ignorons si ces derniers avaient développé des contacts plus amicaux, mais toujours est-il qu'avant toute chose, ils se devaient d'exercer ensemble leur métier.

V. Le répertoire des chapelles

Introduction

Après avoir vu la composition et l'évolution des chapelles, ainsi que la circulation des musiciens d'église, il est intéressant, à présent, d'aborder le répertoire joué dans les diverses paroisses de Strasbourg. Mais au préalable, il est nécessaire de présenter les fonds.

Au XVIII^e siècle, les partitions étaient majoritairement manuscrites. Elles sont aujourd'hui réparties entre diverses institutions comme la Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, l'institut de musicologie de l'Université de Strasbourg, la Bibliothèque Municipale de Strasbourg... Deux institutions sont particulièrement intéressantes pour notre étude : la Bibliothèque de l'Union Sainte-Cécile qui conserve les partitions des archives de la Cathédrale, et celle du Séminaire protestant qui conserve les partitions du *Collegium Wilhelmitanum* et des autres paroisses protestantes de la ville.

Nous renvoyons aux travaux de Geneviève Honegger et Jean-Luc Gester qui ont répertorié l'ensemble des partitions conservées à Strasbourg dans le *Catalogue des manuscrits musicaux anciens*²³⁰. Cet ouvrage recense pour chaque partition divers éléments comme le titre de l'œuvre, le nom du compositeur, l'orchestration requise et souvent même, l'incipit musical. Grâce à ce catalogue, nous avons pu nous rendre compte de l'abondance des partitions conservées dans les fonds d'archives et dans les collections des bibliothèques pour la période qui nous intéresse. Un fait surprenant est toutefois à noter : le XVIII^e siècle a vu un grand nombre de partitions composées, mais rares sont celles qui sont imprimées. Pour conclure sur cet ouvrage, il nous a permis d'avoir une vue d'ensemble sur le répertoire que les paroisses étaient susceptibles de posséder et de jouer.

Afin d'éclaircir ce dernier point, des informations concernant le répertoire musical ont été collectées aussi bien dans les protocoles et comptes des chapitres

²³⁰ *Alsace – Catalogue des manuscrits musicaux anciens*, Strasbourg, ARDAM/BNUS, 1996.

pour les Catholiques, que dans les délibérations et comptes du conseil presbytéral pour les Protestants.

A. [Le répertoire dans les paroisses protestantes](#)

La musique au sein des paroisses protestantes de Strasbourg, nous le verrons, était en grande partie composée d'œuvres polyphoniques, plus précisément de cantates. Ce sont les directeurs de musique des sept paroisses luthériennes de la ville qui en faisaient la composition. Mais, à côté de cette musique réservée, pour l'exécution, aux professionnels de la musique, les paroisses devaient également programmer une musique faite pour l'assemblée, à laquelle cette dernière pouvait aisément participer en prêtant sa voix. C'est par le biais des cantiques, ancrés dans les habitudes de l'assemblée des croyants, que les voûtes des églises protestantes pouvaient faire résonner cette musique plus adaptée à tous.

1. [Recueils de cantiques](#)

Les recueils de cantiques appelés aussi *Gesangbuch* (livre de chants), furent introduits au moment de la Réforme, au milieu du XVI^e siècle.

La Réforme protestante est née en 1517 sous l'impulsion de Martin Luther ; jusque là, il était un chanoine allemand de l'ordre des Augustins et professeur de théologie à l'Université de Wittenberg. En 1515, il afficha à Wittenberg quatre-vingt quinze thèses et questions théologiques qu'il souhaitait discuter avec l'Église, désirant réformer les dérives des traditions catholiques et corriger les excès de l'Église, avec notamment la vente des indulgences et la mauvaise tenue des ecclésiastiques. En 1520, une bulle du pape Léon X le menaçait d'excommunication et, en brûlant publiquement cette bulle le concernant, Luther signa définitivement la rupture avec l'Église. En 1530, il approuva la Confession d'Augsbourg et à cette même période, il

entreprit de traduire la Bible en langue allemande, afin que chaque croyant puisse y avoir accès. C'est également à cette période que Luther fit paraître son *Catéchisme*. D'autres réformateurs suivirent son exemple : Zwingli à Zurich et Bucer à Strasbourg. Quant à Calvin, sa réforme ne vint que quelques années plus tard lorsqu'à la suite des persécutions françaises, il fuit en Suisse et plus précisément à Genève. Divers problèmes furent pointés du doigt par les réformateurs, mais deux concernaient directement la musique d'église : d'une part, la musique était trop compliquée et à cause du contrepoint utilisé dans les compositions, le texte devenait incompréhensible, et d'autre part, la langue utilisée était toujours le latin ; or, le latin était une langue connue des gens instruits, mais pas de la majorité des personnes composant une assemblée où toutes les classes sociales étaient représentées. Ainsi et afin d'améliorer ces problèmes, un type de recueil de cantiques en langue vernaculaire fut élaboré, ce qui permit à l'assemblée de participer activement aux célébrations de l'Église. Ce recueil, inspiré par Martin Luther, perdura au cours du temps, de telle sorte qu'au XVIII^e siècle, il fut réimprimé.

Pour parler de ces recueils de cantiques, nous en avons choisi quatre, dont les dates d'éditions sont différentes et échelonnées sur l'ensemble du XVIII^e siècle. Nous les avons comparés selon plusieurs critères : le titre des recueils, le nom de l'éditeur, le nombre de pages et la structure interne de l'ouvrage. Pour ce faire, nous avons donc choisi des recueils datant de 1728, 1733, 1769 et 1775.

Deux faits nous ont poussée à opter pour une comparaison des recueils. Le premier fait provient des protocoles du conseil presbytéral des diverses paroisses strasbourgeoises, dans lesquels nous avons pu lire à plusieurs reprises qu'un nouveau recueil était édité ou qu'il était envisagé qu'un nouveau recueil soit édité. Cependant, dans l'article de Bernard Vogler sur *Les recueils de cantiques protestants en Alsace*, nous avons pu y lire qu'« en 1735, le président de l'Église de Strasbourg, Jean-Léonard Frèreisen, publie, un nouveau recueil de cantiques, qui demeure jusqu'à la Révolution le recueil officiel de l'Église de la ville de Strasbourg et de la vingtaine de paroisses rurales qui lui sont rattachées »²³¹. Ces deux informations, à priori antagonistes, ont suscité notre intérêt et nous avons donc pris la décision de comparer plusieurs recueils de cantiques du XVIII^e siècle. Au-delà de cette comparaison et sans remettre en question l'affirmation de Bernard Vogler, nous trouvons également intéressant de survoler la structure interne des recueils, comme

²³¹ Bernard VOGLER, « Les recueils de cantiques protestants en Alsace », dans *Le Messager Évangélique*, n° 19, Strasbourg, Union des Églises Protestantes d'Alsace et de Lorraine, 9 mai 1993, p. 8.

une étude avait été menée de façon très détaillée pour les recueils de cantiques catholiques.

a. [Le titre](#)

Avec les quatre recueils placés côte à côte, nous constatons d'emblée que sur la première page, celle où apparaît le titre, ceux-ci diffèrent d'une édition à l'autre. En 1728, le recueil est intitulé *Geistliches Gesangbuch von D. Martin Luthers / und anderer geistreichen Männer / so alten als neuen geistlichen Liedern / zur die Evangelische Kirchen und Schulen zu Straßburg*²³². Cinq années plus tard, le recueil de cantiques porte un autre titre : *Neues Straßburgisches Gesang-Buch, darinnen sich so wohl alte / als auch theils gantz neu-verfertigte / mit Hohe Feste / haupt-Stücke der Christlichen Glaubens und Bitten-Lehre / Psalmen Davids / besondere Stande und zeiten, Evangelien und Episteln befinden zur Vermehrung und Beförderung Gott-geheiliger Sing-Andacht sammt einen Gebet-Buch*²³³. Quant aux deux dernières éditions, celles de 1769²³⁴ et 1775²³⁵, leur titre est identique : *Neues Gesang-Buch, Alte und Neue mit allem Fleiß gesammlete geistliche und liebliche Lieder in sich haltend*²³⁶.

b. [Éditeur](#)

Sur la première page, outre le titre, la mention de l'approbation du convent ecclésiastique ainsi que l'année d'édition, figure également le nom de l'éditeur. Nous avons vu précédemment que pour les quatre recueils, il y avait trois titres différents. Pour l'éditeur, le nom est différent pour chacune des éditions.

²³² BNUS, M. 106. 065. Peut être traduit ainsi : Recueil de chants religieux du Dr Martin Luther et autres compositeurs inspirés, contenant des chants spirituels tant anciens que nouveaux à l'usage des églises et écoles évangéliques de Strasbourg.

²³³ BNUS, M. 106. 067. Peut être traduit ainsi : Nouveau recueil de chants strasbourgeois comportant des chants tant anciens que nouveaux pour les grandes fêtes, les éléments essentiels de l'enseignement chrétien de la foi et de la prière, les psaumes de David, les différents états de vie et temps, les Évangiles et Épîtres pour multiplier et promouvoir la dévotion chantée, sanctifiée par Dieu, ainsi qu'un livre de prières.

²³⁴ BNUS, M. 106. 083. 1.

²³⁵ BNUS, M. 106. 088.

²³⁶ Peut être traduit ainsi : Nouveau recueil de chants contenant des chants religieux et agréables et nouveaux, collectionnés avec application.

En 1728, l'éditeur était Johann Reinbold Dulßecker ; en 1733, il s'agissait de Johann Heinrich Heiße. En 1769, l'éditeur était Conrad Schmidt et en 1775, Jonas Lorenz.

c. [Nombre de pages](#)

Comme pour les données précédentes, le nombre de pages diffère d'un ouvrage à l'autre. Bien évidemment, plus le format du recueil est petit, plus le nombre de pages est grand, et inversement. Tout comme la taille de l'écriture utilisée joue sur le nombre total de pages.

Le nombre de pages que nous indiquons ci-dessous concerne les textes des chants. À ce chiffre s'ajoute encore un sommaire au début du recueil, un index répertoriant tous les chants par ordre alphabétique, ainsi qu'un supplément d'une cinquantaine de pages contenant des prières usuelles.

Le recueil de 1733 est le moins volumineux avec 507 pages. Celui de 1728 est un peu plus épais avec 576 pages au total. En réalité, il devait être plus épais puisque nous pensons qu'il manque le sommaire, l'index et une partie des prières usuelles, la pagination de ces dernières commençant au chiffre 31. Les recueils de 1769 et 1775 sont strictement identiques du point de vue du nombre de pages ; ils contiennent chacun 597 pages, auxquelles il faut ajouter 17 pages d'index des chants et 48 pages de prières.

Concernant le format et l'écriture, les deux ouvrages de 1769 et 1775 sont identiques ; celui de 1728 est d'un format légèrement plus grand d'un demi-centimètre et l'écriture est plus grande aussi. Concernant le recueil de 1733, il est plus grand d'un demi-centimètre que le précédent, en longueur et en largeur, et l'écriture est plus petite, d'où un nombre de pages moins élevé.

d. [Structure interne](#)

L'analyse de la structure interne est l'élément de comparaison le plus important pour ces recueils de cantiques.

Le recueil de 1728 n'ayant ni index, ni sommaire, l'analyse de sa structure a été un plus laborieuse que pour les autres ouvrages. En parcourant ce dernier, nous avons constaté que les textes des chants étaient placés sous des titres comme *Advents Lieder* (chants d'avent), *Weybnachts Lieder* (chants de Noël)... Ces titres étaient placés dans le même ordre que ceux des recueils de cantiques suivants ; nous en déduisons donc que le contenu du recueil était également similaire à celui des autres.

Le recueil de 1733, dont la préface était de Johann Leonhard Fröreißen, avait un sommaire dont la structure était quasiment identique aux éditions de 1769 et 1775. La seule différence se trouvait dans la septième partie (nous verrons le découpage ultérieurement), où deux types de chants étaient ajoutés. Pour le reste, la structure interne était exactement la même pour les trois ouvrages de 1733, 1769 et 1775.

Pour le découpage exact, les textes de chants de ces recueils sont répartis en sept sections que nous détaillons à présent. Du point de vue de la présentation, l'ensemble des recueils de cantiques sont en allemand et leur présentation également. Nous donnerons donc en italique la langue originale et nous en proposons systématiquement une traduction française à côté.

Plan typique du recueil

- *Erster Theil* Première partie : *Fest-Lieder* Chants pour les fêtes
 - 1) *Advents* Avent
 - 2) *Weybnachts* Noël
 - 3) *Neu-Jahrs-bieber gehören von der Beschneidung Christi und von dem Namen Jesu*
Nouvel an à la Circoncision du Christ et du Nom du Jésus.
 - 4) *Passions* Passion
 - 5) *Oster* Pâques
 - 6) *Himmelsfabrts* Ascension
 - 7) *Pfingst* Pentecôte
 - 8) *Dreyeinigkeits* Trinité

- *Zweyter Theil* Deuxième partie : *Cathechismus-Lieder* Chants de catéchisme
 - 1) *Von denen heiligen zehen Geboten* Des dix commandements
 - 2) *Von Christlichen Glauben* De la foi chrétienne

- 3) *Vom heiligen Vater Unser* Du saint Notre Père
 - 4) *Von der heiligen Taufe* Du saint Baptême
 - 5) *Von dem heiligen Abendmahl* De la Sainte-Cène
 - 6) *Von der Gewalt der Schlüssel* De la puissance des clefs
- *Dritter Theil* Troisième partie : *Psalmen-Lieder* Chants des psaumes
 - *Vierter Theil* Quatrième partie : *Lehr-Lieder* Chants doctrinaux
 - 1) *Vom Wort Gottes* De la Parole de Dieu
 - 2) *Von Gott, seinem Wesen, Eigenschaften, von dem Werke der Schöpfung und Göttlicher Vorsehung* De la nature de Dieu, ses qualités, la création et la divine Providence
 - 3) *Von Jesu Christo* De Jésus Christ
 - 4) *Vom heiligen Geit* Du Saint-Esprit
 - 5) *Vom Stand der Unschuld, von dem Fall der Menschen und der Sünde* De l'état d'innocence, de la chute des hommes et du péché
 - 6) *Von dem Gnaden-Beruf* De l'appel de la Grâce
 - 7) *Von der Buße* De la pénitence
 - 8) *Von der Erleuchtung* De l'inspiration
 - 9) *Von der Wiedergeburt, und dem wahren geistlich-lebendig und seligmachenden Glauben* De la renaissance et de la foi vraie, vivante et sanctificatrice
 - 10) *Von der Vergebung der Sünden und der Rechtfertigung* Du pardon des péchés et de la justification
 - 11) *Von der Gnaden-Kindschaft Gottes* Des enfants de Dieu par la grâce
 - 12) *Vom Frieden mit Gott* De la paix avec Dieu
 - 13) *Von der Kirche* De l'Église
 - 14) *Vom Tod* De la mort
 - 15) *Begrabniß-Lieder* Chants d'enterrement
 - 16) *Von der Auferstehung* De la Résurrection
 - 17) *Vom Jüngsten Gericht* Du Jugement dernier
 - 18) *Himmel – und Höllen-Lieder* Chants du ciel et des enfers
 - *Fünfter Theil* Cinquième partie : *Moralische Lieder* Chants de la morale

- 1) *Von der Heiligung, täglichen Buße, Erneuerung des Göttlichen Ebenbildes, vom wahren thätigen Christenthum, und der Nachfolge Christi* De la sanctification de la pénitence quotidienne, du renouveau à l'image de Dieu, du christianisme vrai et agissant de l'imitation du Christ
 - 2) *Vom Wachtsthum in der Gott seligkeit* Du développement de la piété
 - 3) *Von der Liebe* De l'amour
 - a. *Insgemein* En général
 - b. *Gegen Gott* Envers Dieu
 - c. *Gegen Jesu* Envers Jésus
 - d. *Gegen dem Nächsten* Envers le prochain
 - 4) *Vom Vertrauen auf Gott, und Übergabe des Herzens an Gott* De la confiance en Dieu et de la remise du cœur à Dieu
 - 5) *Creuz – Anfechtungs – Gedult – und Trost-Lieder* Chants de peine, de persécution, de patience et de consolation
 - 6) *Von der Demuth und Sanftmuth* De l'humilité et de la douceur
 - 7) *Von der Verläugnung sein selbst und der Welt* Du renoncement à soi-même et au monde
 - 8) *Von der Keuschheit* De la pureté
 - 9) *Von der Standhaftigkeit* De la persévérance
 - 10) *Von der Freudigkeit in Gott* De la joie en Dieu
 - 11) *Vom geistlichen Kampf und Sieg* Du combat et de la victoire spirituelle
 - 12) *Bet-Lieder* Chants de prières
 - 13) *Lob und Dank Lieder* Chants de louange et d'action de grâce
 - 14) *Vom hohen Adel der Gläubigen* De la grande dignité des croyants
 - 15) *Vom verborgenen Leben der Gläubigen* De la vie cachée des croyants
 - 16) *Klag-Lieder über das falsche Christenthum und heuchelen* Chants de plainte au sujet du christianisme hérétique et hypocrite
 - 17) *Ermunterungs-Lieder zur Gottseligkeit* Chants d'encouragement à la piété
- *Sechster Theil* Sixième partie : *Lieder auf besondere Stände und Zeiten* Chants pour des situations et des temps particuliers
 - 1) *Von der Weltlichen Obrichkeit* Pour les pouvoirs publics de ce monde
 - 2) *Vom Predigt-Amt* De l'office du sermon
 - 3) *Berufs-Lieder* Chants pour les métiers

- 4) *Vom Ehestand* Du mariage
 - a. *Insgemein* En général
 - b. *Vor eine Copulation* Avant une union
 - c. *Nach einer Copulation* Après une union
- 5) *Für Eltern und Kinder* Pour les parents et les enfants
- 6) *Für Wittven und Waisen* Pour les veuves et les orphelins
- 7) *Für Kranke* Pour les malades
- 8) *Reise-Lieder* Chants pour les voyages
- 9) *Tisch-Lieder* Chants de table
 - a. *Vor dem Essen* Avant le repas
 - b. *Nach dem Essen* Après le repas
- 10) *Morgen-Lieder* Chants du matin
- 11) *Abend-Lieder* Chants du soir
- 12) *Wetter-Lieder* Chants pour le temps (conditions météorologiques)
 - a. *Um Sonnenschein* Pour du beau temps
 - b. *Um Regen* Pour la pluie
 - c. *Bey reicher Erndte* Lors de moissons abondantes
 - d. *Bey Sparsamer Erndte* Lors de moissons maigres
 - e. *Herbst-Lieder* Chants pour d'automne
 - f. *Bey ungewitter* Pour les temps d'orages
- 13) *Kriegs und Friedens Lieder* Chants de guerres et de paix
- 14) *Zur Zeit der Theurung und Hungers-Noth* Par temps de misère et de famine

- *Siebenter Theil* Septième partie : *Sonn und Fest-tägliche Evangelien-Lieder* Chants de l'Évangile pour les dimanches et les jours de fêtes

- 1) *Sonntägliche Evangelien-Lieder* Chants de l'Évangile pour les dimanches
- 2) *Festtägliche Evangelien-Lieder* Chants de l'Évangile pour les jours de fêtes

Section 3) et 4) uniquement dans le recueil de 1733

- 3) *Sonntägliche Epistel-Lieder* Chants de l'Épître des dimanches
- 4) *Festtägliche Epistel-Lieder* Chants de l'Épître pour les jours de fêtes

Après ce regard plus approfondi sur la répartition des chants dans les recueils de cantiques protestants et strasbourgeois au XVIII^e siècle, nous pouvons affirmer que la même base de recueil a circulé durant tout le siècle, base dont l'inspiration venait du réformateur Martin Luther.

2. [La musique polyphonique](#)

Pour évoquer le répertoire vocal et instrumental que possédaient les différentes chapelles protestantes de musique strasbourgeoises, nous avons consulté diverses sources : les comptes des églises, les protocoles de conseils presbytéraux, des inventaires de partitions et l'ouvrage de Jean-Luc Gester²³⁷ permettant d'établir une comparaison et de mesurer l'évolution depuis le XVII^e siècle.

Les données collectées sont plus ou moins nombreuses en fonction des paroisses et elles ne sont pas toutes de nature identique, mais la majeure partie d'entre elles proviennent des comptes des églises. De plus, les informations recueillies sur le répertoire concernent souvent une petite période, voire des années précises, réparties sur l'ensemble du siècle.

L'ensemble des données est partagé entre les diverses paroisses protestantes de Strasbourg, que nous avons déjà rencontré dans le chapitre sur la composition et l'évolution des chapelles de musique ; toutes les églises sont donc représentées, à l'exception de celles de Saint-Pierre-le-Jeune et de Saint-Thomas pour lesquelles nous n'avons trouvé aucune donnée.

a. [Temple-Neuf](#)

Nous rappelons que la nomination de maître de chapelle et sa « résidence » au sein du Temple-Neuf conférait à cette église le statut de principale église luthérienne

²³⁷ GESTER, *La musique religieuse en Alsace au XVII^e siècle*, *op.cit.*

de la ville de Strasbourg. Ainsi, les informations collectées pour le répertoire ne sont pas très représentatives des partitions interprétées les dimanches et jours de fêtes.

Parmi toutes les données collectées, une seule concerne le répertoire pouvant être joué à tout moment de l'année ; il s'agit de pièces de Telemann. En 1758, Straübig était chargé de copier quarante-cinq « *bögen musik stück* » de Telemann²³⁸. Les sources n'évoquent pas la destination de ces pièces musicales, mais nous pensons qu'elles n'ont pas été copiées uniquement dans le seul but d'enrichir la collection de partitions de la paroisse. Dès lors se pose la question de la destination de ces partitions de musique. Étaient-elles instrumentales ou vocales ? Étaient-elles destinées à l'embellissement des offices ou à d'éventuels concerts qui auraient existé au Temple-Neuf ?

Concernant la musique polyphonique exécutée durant l'année, même si les sources ne livrent pas d'informations, on peut supposer que le répertoire courant était celui des maîtres de chapelle du lieu. Durant le XVIII^e siècle, outre leur fonction de directeur de la musique, les maîtres de chapelle Frauenholtz et Brück étaient également des compositeurs prolifiques.

Jean Christophe Frauenholtz est né à Cobourg le 19 octobre 1684. Il fit ses premières études dans sa ville natale et rejoignit Strasbourg en 1710, comme étudiant en droit. Cette même année, il fut nommé *choragus* au Temple-Neuf et en 1714, il succéda à Hartwig Zysich comme *Director musices* (directeur de la musique des sept paroisses protestantes de la ville de Strasbourg). À partir de 1727, il prit la direction des concerts municipaux et en 1731, celle de l'Académie de musique, nouvellement fondée. Du point de vue du répertoire musical, Frauenholtz a composé de nombreuses œuvres, surtout des cycles annuels de cantates, (un seul subsiste sur les cinq cycles), ainsi que des recueils d'arias. Dans ses cycles, Frauenholtz avait écrit une cantate pour chaque dimanche de l'année, ainsi qu'une cantate pour chaque jour de fête. La majorité de ces pièces était parfaitement adaptée à l'effectif vocal et instrumental de la chapelle du Temple-Neuf, sans devoir faire appel à des musiciens supplémentaires. L'instrumentation requise pour ces partitions était un chœur à quatre voix (soprano, alto, ténor et basse), deux violons, un violoncelle et un orgue. La notoriété et son emploi de directeur de la musique ont permis à Frauenholtz de faire entendre ses compositions à de grandes occasions, comme l'inauguration des

²³⁸ ADBR, 2 G 482 E 71, *Registre des comptes pour l'orgue et les musiciens du Temple-Neuf 1752-1759*, année 1758. Peut être traduit ainsi : [quarante-cinq] feuillets de pièces de musique.

orgues de Saint-Thomas en 1740, celle du Temple-Neuf en 1749, ainsi que lors des obsèques du maréchal de Saxe en 1751. Jean-Christophe Frauenholtz mourut à Strasbourg le 9 novembre 1754. C'est Jean-Frédéric Brück qui prit sa succession ; il était son assistant et avait la survivance de sa charge.

Le successeur de Frauenholtz, Jean-Frédéric Brück est né le 21 février 1710 à Strasbourg. Après des études de philosophie à l'Université, il exerça des fonctions d'organiste à l'église Saint-Guillaume de 1729 à 1733, date à laquelle il partit à Bouxwiller, sans prévenir personne et y exerça des fonctions de maître d'école. Après un passage à Colmar, il revint à Strasbourg dans la paroisse du Temple-Neuf comme *cantor* en 1747. Entre 1752 et 1754, il fut nommé *choragus* dans la même paroisse et à la mort de Frauenholtz, il prit sa succession en 1754. En 1777, il prit pour adjoint avec survivance de la charge de *director musices*, Jean-Philippe Schoenfeld. Jean-Frédéric Brück mourut à Strasbourg le 9 septembre 1786. Comme Frauenholtz, Brück était lui aussi un compositeur fécond avec plusieurs œuvres conservées, dont un cycle de soixante et onze cantates écrites entre 1747 et 1763. Ces dernières étaient composées, comme celles de Frauenholtz, pour chaque dimanche de l'année ainsi que pour les jours de fêtes. Par rapport à celles de son prédécesseur, l'orchestration était enrichie de deux hautbois, voire parfois de deux cors en plus de l'effectif habituel : chœur à quatre voix, deux violons, violoncelle et orgue. Nous notons aussi systématiquement la présence d'au minimum une voix de soliste. Ces différences du point de vue de l'instrumentation révèlent une écriture plus élaborée que celle de Frauenholtz, et probablement des cantates d'une durée plus longue à l'exécution que celles de son prédécesseur. Rappelons également que nous ne possédons pas d'informations, ni sur les divers instruments et voix que la chapelle employait, ni sur le nombre de musiciens présents pour la période où Brück était en fonction. Mais, par l'adjonction systématique de hautbois, nous pouvons déduire qu'en plus des violons et du violoncelle présent, la paroisse rémunérait très certainement des hautboïstes.

Nous pouvons également nous interroger sur les partitions jouées avant l'arrivée de Frauenholtz à la tête du Temple-Neuf. N'ayant aucune information sur l'effectif employé au début du XVIII^e siècle, il s'avère délicat d'émettre de solides hypothèses quant au répertoire alors pratiqué dans cette église. Mais, vu le statut de cette paroisse comme principale église luthérienne de la ville, il serait étonnant que la musique n'y ait pas eu sa place.

À cause du manque de sources, l'étude du répertoire pratiqué et conservé au Temple-Neuf pour le XVIII^e siècle est difficile à faire. Nous avons émis l'hypothèse que la chapelle de musique jouait les œuvres des maîtres de chapelle alors en fonction. Cette hypothèse semble plus que probable, en raison notamment de la circulation des œuvres de ces deux compositeurs locaux ; en effet, nous verrons pour les diverses paroisses protestantes de Strasbourg, que les œuvres de Frauenholtz et de Brück furent régulièrement acquises. L'autre difficulté à étudier le répertoire du Temple-Neuf provient de la "jeunesse" de cette paroisse. Le Temple-Neuf n'existait pas au XVII^e siècle, puisque les paroissiens de cette église étaient ceux de la Cathédrale lorsqu'elle était encore occupée par les protestants. Nous pourrions alors imaginer que le Temple-Neuf fonctionnait avec le répertoire qu'il pratiquait à la Cathédrale durant le XVII^e siècle. Malheureusement, les sources de l'époque ne donnent aucun renseignement sur les partitions jouées au sein de l'église.

b. [Saint-Nicolas](#)

Les comptes et les délibérations du conseil presbytéral nous donnent des informations concernant le répertoire de l'église Saint-Nicolas. La période pour laquelle nous disposons de données est assez restreinte puisqu'elle se limite aux seules années 1714, 1715, 1718, 1739 et 1759. Pour ces différentes années, excepté 1739, il est fait mention de copie de musique.

En 1714, c'est Carl Böhm, *choragus* à Saint-Nicolas qui est payé pour « *zwölf Catechismus Stück und einen jahrgang in 4rto* »²³⁹ de la composition de Frauenholtz. En 1715 et 1718²⁴⁰, Böhm est à nouveau payé pour avoir emprunté et copié plusieurs pièces de Frauenholtz. Les années de composition du cycle de cantates de Frauenholtz étant comprises entre 1714 et 1730, il est alors imaginable que ces pièces copiées par Böhm étaient les premières cantates du cycle. En 1759, les archives mentionnent la copie de trois partitions²⁴¹ : une pièce de musique pour le premier dimanche après l'Épiphanie, une aria dont on ignore le titre et une aria pour Noël.

²³⁹ ADBR, 2 G 482 C 34, *Pièces justificatives des comptes 1711-1718*, année 1714.

²⁴⁰ *Id.* années 1715 et 1718.

²⁴¹ ADBR, 2 G 482 C 42, *Pièces justificatives des comptes 1758-1761*, année 1759.

Ces trois partitions ont été copiées par H. Metz²⁴², hautboïste à Saint-Nicolas de 1730 à 1731 et à partir de 1746 ; nous n'avons aucune information sur ces compositions, pas même leur auteur. Nous ignorons également si elles existent encore quelque part.

Pour l'année 1739, les sources ne mentionnent pas la copie de musique, mais un inventaire des partitions et des instruments²⁴³ conservés à l'église fut dressé. La paroisse disposait de sept instruments : trois violons, deux violons alto, un violoncelle et une flûte traversière. Le dernier instrument est assez peu répandu au sein de la chapelle de musique. Parmi les musiciens dont la fonction est inconnue (voir dans le chapitre concernant l'évolution des chapelles, catégorie étant non précisé pour la chapelle Saint-Nicolas) on peut aisément imaginer que l'un d'entre eux jouait de la flûte.

Concernant les partitions, l'inventaire en mentionne sept, dont les auteurs ne sont pas donnés. Du point de vue de l'effectif requis pour ces partitions, il est tout à fait adapté à celui de la chapelle ; il est également identique à celui prévu par Fraenholtz dans son cycle de cantates, se composant donc d'un chœur à quatre voix, deux violons, un violoncelle et orgue. Au vu de la date et de cette instrumentation, il est possible que ces pièces aient été composées par Fraenholtz. Une seule partition possède une instrumentation différente, il s'agit d'un recueil d'arias pour soprano solo, deux flûtes, violoncelle et orgue. Là aussi, ces partitions semblent correspondre à celles de Fraenholtz, où les arias pour soprano solo étaient accompagnées de deux flûtes, du violoncelle et de l'orgue.

Même si les informations sur le répertoire de Saint-Nicolas sont assez éparses, elles nous permettent tout de même d'en tirer des conclusions. Les partitions de Fraenholtz ont relativement bien circulées et ce, dès l'année de leur composition. Ainsi, même si les sources sont muettes après 1759, il est également possible que le *choragus* de Saint-Nicolas ait copié des œuvres de Brück, alors maître de chapelle.

²⁴² On trouve sa présence dans les cotes ADBR, 2 G 482 C 37, 39 et 40.

²⁴³ ADBR, 2 G 482 C 6, *Inventaire du mobilier, des instruments, des livres et de la vaisselle sacrée de l'église et de l'école Saint-Nicolas, 1565-1796*, année 1739.

Inventaire des partitions et des instruments de musique de Saint-Nicolas, voir Annexe 16.

c. [Sainte-Aurélie](#)

Diverses sources évoquent le répertoire que possède l'église Sainte-Aurélie. Il y a d'abord les inventaires de partitions que l'on retrouve entre 1709 et 1763. Ensuite, une évocation du répertoire à jouer à l'église dans le « *Ordnung deß Organisten in der Pfarrkirchen zu S. Aurelien* »²⁴⁴ et enfin, une mention sur le répertoire acquis, dans les comptes de la fabrique de Sainte-Aurélie de 1728 à 1738.

En comparaison du Temple-Neuf et de Saint-Nicolas, les sources sur le répertoire sont d'un autre ordre. Les archives mentionnent un achat de partitions de la composition de Frauenholtz en 1714 ; au vu de la date, mais également de la composition de la chapelle de musique, il est quasiment certain que ces partitions sont extraites du cycle de cantates du compositeur, du moins des premières partitions composant ce cycle. Mais, ce qui diffère réellement des informations concernant le répertoire pour les autres paroisses, c'est l'inventaire des partitions.

En effet, à plusieurs reprises entre 1709 et 1752, a été dressé un inventaire des partitions conservées à l'église Sainte-Aurélie. Quelques années plus tard en 1763, les partitions sont à nouveau répertoriées. Ces divers documents permettent une meilleure connaissance de ce qui était susceptible d'être joué, mais également sur le goût musical des protestants strasbourgeois au XVIII^e siècle.

Une autre source manuscrite nous informe sur le répertoire : un règlement à l'attention des organistes ordonne dans un point que les partitions allemandes et plus précisément celles de Hammerschmidt ne devront pas non plus être négligées²⁴⁵. Andreas Hammerschmidt est un compositeur allemand de musique sacrée. Il naquit en Bohême à Brüx, aux environs de 1611. Très rapidement, à cause de la guerre de Trente Ans, il dut fuir de Bohême avec sa famille et s'installa à Freiberg. C'est là-bas que Hammerschmidt reçut son éducation musicale, mais on ne sait pas réellement qui était son précepteur ; en revanche, il a été en lien avec quelques musiciens comme Christophe Demantius, Balthasar Springer ou Christophe Schreiber. Du point de vue de sa carrière musicale, il fut d'abord nommé organiste au château de Weesensten avant de retourner à Freiberg où il devint organiste à l'église Saint-Pierre. Quelques années plus tard, il s'installa à Zittau et y pris des fonctions d'organiste. Il y resta

²⁴⁴ ADBR, 2 G 482 K 12, *Règlement des organistes de l'église Sainte-Aurélie*.

²⁴⁵ *Id.*, *Pasteurs et autres fonctionnaires de l'église Sainte-Aurélie*, « *Ordnung deß Organisten in der Pfarrkirchen zu S. Aurelien* : [...] 22. Die Teutschen Partes und darunder sonderlich den Hammerschmidt so viel es Sam Tag nicht auch der acht lassen ».

jusqu'à sa mort en 1765. Hammerschmidt fut également un compositeur fécond ; il reste aujourd'hui plus de quatre-cent œuvres parmi lesquelles des motets et des concerts sacrés, entre autres. À propos des œuvres de Hammerschmidt, Jean-Luc Gester avait fait remarquer qu'elles « figuraient au répertoire de tous les musiciens strasbourgeois entre 1650 et 1680 »²⁴⁶, parce que « Hammerschmidt sait composer une musique de qualité qui se contente de moyens réduits »²⁴⁷. Nous avons vu que l'effectif de la paroisse n'était pas très développé durant le XVIII^e siècle, et c'est ce qui explique probablement le choix du conseil presbytéral de se tourner encore vers les partitions de ce compositeur.

L'analyse des inventaires²⁴⁸ de partitions nous permet de répartir le répertoire en trois catégories bien distinctes : les compositions nouvelles par les maîtres de chapelle en poste, les partitions de certains grands compositeurs contemporains de l'époque, comme Haydn ou Telemann et enfin, les compositions plus anciennes qui étaient très régulièrement jouées au XVII^e siècle, comme celles de Hammerschmidt par exemple. Ces diverses informations recueillies sur le répertoire de la paroisse Sainte-Aurélie nous livrent, outre un aperçu de ce qui était joué, une connaissance du goût musical régnant sur le protestantisme strasbourgeois au XVIII^e siècle.

Comme annoncé précédemment, à plusieurs reprises, durant le XVIII^e siècle, le *choragus* était chargé de répertorier les partitions se trouvant dans le fond musical de l'église Sainte-Aurélie. On en compte trois pour le siècle : 1709, 1737 et 1742. Un quatrième inventaire vient compléter nos connaissances quant au répertoire : celui établi à la fin du XVII^e siècle. Ce dernier inventaire, bien qu'en-dehors du champ de notre étude, est intéressant et nous permettra de faire une réelle comparaison et de constater l'évolution du répertoire, mais également de voir si le goût musical reste le même ou si un changement est à noter au fil du siècle. Cet inventaire n'est pas le même que celui étudié par Jean-Luc Gester dans son ouvrage portant sur « La musique religieuse en Alsace au XVII^e siècle ». Jean-Luc Gester l'a décrit comme figurant « dans un volume qui a servi de “journal comptable” ou de brouillon, pour les comptes allant de 1652 à 1672 »²⁴⁹ et estime sa rédaction en 1652. Dans notre cas, le document répertorie les noms des organistes, *choragus* et souffleurs d'orgues pour l'ensemble du XVII^e et du XVIII^e siècle. Quant à l'inventaire, il porte le titre de

²⁴⁶ GESTER, *La musique religieuse en Alsace au XVII^e siècle*, op. cit., p. 225.

²⁴⁷ *Id.*, pp. 225-226.

²⁴⁸ Inventaires de partitions, voir Annexe 17 et 18.

²⁴⁹ *Id.*, p. 71.

« Musicalien so im XVII Saec. der Orgel von St Aurelien zustandig waren »²⁵⁰ et propose un récapitulatif de l'ensemble du répertoire joué au XVII^e siècle.

L'inventaire de 1709²⁵¹, dont Jean-Luc Gester a parlé dans son ouvrage, est beaucoup plus sommaire. Parmi les compositeurs cités dans celui du XVII^e siècle, nous constatons la présence de Wolfgang Carl Briegel, avec deux cycles de cantates. De l'organiste catholique Jean George Rauch, la paroisse possédait des motets en latin pour une à quatre voix et instruments. À noter également, un recueil de pièces latines, dont l'auteur est inconnu, intitulé *A lauda Caelestis* ; ces motets sont écrits pour une à cinq voix et instruments. Dans les années suivantes, la paroisse fit l'acquisition de nouvelles partitions venant ainsi développer le fonds, mais également le moderniser. En 1711 est acheté un cycle de cantates de Nicolai Niedten (compositeur de la toute fin du XVII^e siècle) et en 1714, un cycle de cantates de Jean Christophe Fraenholtz.

Un nouvel inventaire de partitions est dressé en 1737²⁵² ; celles héritées du XVII^e siècle et présentes en 1709, le sont encore en 1737. Apparaissent également les partitions achetées en 1711 et 1714. En revanche, d'autres pièces figurent au répertoire : elles sont de la composition de Fraenholtz et portent le titre de « *Arien auff Sonn und Fest täge mit 1 vocal und 4 instrum Stimmen* ».

Grâce aux divers inventaires allant de la fin du XVII^e siècle jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, nous avons pu entrevoir l'évolution du répertoire musical. La paroisse possédait des œuvres de divers compositeurs allemands comme Hammerschmidt et Briegel ; ces œuvres, pourtant anciennes, étaient toujours au répertoire en 1737, date à partir de laquelle, en raison du manque de sources, s'arrêtent notre connaissance sur le sujet. Il est donc tout à fait imaginable, que ces partitions de compositeurs allemands du XVII^e siècle aient encore été au répertoire jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. À côté de ces œuvres plus anciennes, l'église Sainte-Aurélien a, au cours du XVIII^e siècle, fait l'acquisition de répertoire plus moderne, en achetant des partitions de Fraenholtz, alors maître de chapelle au Temple-Neuf et directeur de la musique pour l'ensemble des sept paroisses protestantes de la ville. Nous avons vu que les partitions acquises sont essentiellement des cycles de cantates et des airs ; l'effectif requis pour ces compositions correspond parfaitement à celui que possédait l'église

²⁵⁰ ADBR, 2 G 482 K 12.

²⁵¹ ADBR, 2 G 482 K 20, *Partitions : inventaires 1709-1752*, année 1709.

²⁵² *Id.*, année 1737.

Sainte-Aurélie, ce qui participe indéniablement au succès des œuvres du compositeur. Après 1737, nous n'avons pas trouvé d'autres inventaires détaillés de partitions, mais nous pouvons aisément supposer que, comme pour d'autres paroisses luthériennes de Strasbourg, les œuvres composées par Brück, le successeur de Frauenholtz à la tête des églises protestantes de Strasbourg, connurent un succès similaire.

d. [Saint-Pierre-le-Vieux protestant](#)

Les informations concernant le répertoire musical de la chapelle de Saint-Pierre-le-Vieux protestant proviennent des comptes intitulés « *Kassenbelege der Kirchenkasse 1716 à 1794 : Catalogus derer Musicanten zum Alten St. Peter in dem Quartal Ostern 1719* »²⁵³. Les données collectées sont assez précises, mais malheureusement relativement peu nombreuses.

En effet, elles se limitent à une seule information donnée en 1719. Nous y apprenons que le *choragus* du lieu, *Magister* Gutermann a copié pour deux années de musique cinquante-trois morceaux pour quatre voix (*canto, alto, tenor et basso*), deux violons, violoncelle et orgue. À ces copies s'ajoutent celles, toujours faites par Gutermann, de soixante-huit morceaux pour soprano solo, deux flûtes, violoncelle et orgue. L'auteur de l'ensemble de ces compositions n'est autre que Frauenholtz.

Même si nous ne possédons pas davantage d'informations sur ces partitions, nous pouvons déduire que les cinquante-trois pièces dont l'instrumentation est pour chœur à quatre voix, deux violons, violoncelle et orgue, correspondent au cycle de cantates pour dimanches et jours de fêtes, et dont la composition avait débuté en 1714. Les soixante-huit pièces pour soprano solo, deux flûtes, violoncelle et orgue, quant à elles, proviennent très certainement du recueil « *Arien auff Sonn und Fest tage mit 1 vocal und 4 instrum Stimmen* ».

Cette copie d'un nombre important de pièces musicales contemporaines (cent-vingt et une au total pour 1719) nous pousse à croire que la paroisse Saint-Pierre-le-Vieux opérait au renouvellement complet de son répertoire et avait donc pour but de le moderniser. Cette hypothèse découle des analyses faites par Jean-Luc Gester. Dans son ouvrage, il mentionne des inventaires de partitions entre 1700 et

²⁵³ ADBR, 83 Z 68, Abteilung 47 : *Kassenbelege der Kirchenkasse : 1716 à 1794*, année 1719.

1714 et dont le répertoire est relativement ancien. Dans les derniers inventaires, les listes de partitions, dont la plupart ne donnent que l'incipit musical sans autres précisions, sont réparties en quatre groupes : « Le premier groupe de 37 œuvres est désigné ainsi : “Pièces de musique qui peuvent encore servir en cas de nécessité”. A la suite, figurent deux groupes de 25 et de 63 œuvres décrites de la manière suivante : “arias qui bien que connues, peuvent encore servir partiellement, en alternance avec d'autres œuvres”, et “les concerts suivants ne sont pas utilisables parce qu'ils exigent un nombre trop considérable de voix qu'un chœur normal ne peut pas, de loin, fournir. Ils sont composés pour 5, 6, 7, 8, 9, jusqu'à 10 voix et autant d'instruments”. Enfin l'inventaire d'un dernier groupe de 95 pièces est précédé de l'avertissement suivant : “les œuvres suivantes, en partie recopiées du vieux Briegel (*der alte Brügel*) ne servent plus et ont été rangées avec les précédentes”. »²⁵⁴.

Ces quatre groupes mentionnent bien le caractère assez désuet des partitions et par la même occasion, encouragent à la modernisation du répertoire, d'où cette copie de nombreuses partitions de Fraenholtz, partitions qui rappelons-le, sont au goût de l'époque et composées pour un effectif convenable et adapté à celui de la chapelle de musique.

En plus des données collectées dans les comptes de la paroisse, les archives possèdent un inventaire datant de 1730²⁵⁵. L'originalité de ce dernier réside dans le fait qu'il ne s'agit pas là d'un inventaire de l'ensemble des partitions conservées à l'église protestante de Saint-Pierre-le-Vieux, mais des partitions intégralement copiées de la main d'Antoine Moser. Toutes ces partitions proviennent de l'œuvre de Jean-Christophe Fraenholtz, alors directeur de musique des sept paroisses protestantes de la Ville. Moser avait visiblement copié plusieurs cycles de cantates, la première liste contient 81 titres, la seconde 97 et probablement deux cycles d'airs sacrés.

²⁵⁴ GESTER, *La musique religieuse en Alsace au XVII^e siècle*, op. cit., p. 74.

²⁵⁵ AVCUS, 83 Z. 22, *Catalogus der Music Stücken so Herr M. Moser ein gehändiget worden und er selbst mit eingenen Handt ausgesetzt, A^o 1730*.

Conclusion

Malgré des informations relativement éparpillées quant au répertoire musical des paroisses protestantes au XVIII^e siècle, nous avons pu avoir un aperçu de la musique jouée au sein des ensembles de musique religieuse.

Pour l'ensemble des paroisses protestantes de Strasbourg, nous avons pu constater l'acquisition des partitions de Jean-Christophe Fraenholtz à travers les cycles de cantates composés dès 1714 et le recueil « *Neue Arien* » datant de 1740. Souvent, le *choragus* en place se chargeait de copier pour une à deux années de musique de cet auteur. Le succès des partitions de Fraenholtz est très certainement dû à l'instrumentation requise, qui rappelons-le, est complètement adaptée à l'effectif des chapelles de musique, contrairement aux œuvres des maîtres anciens qui nécessitaient des effectifs plus importants.

L'autre intérêt des paroisses à copier la musique de Fraenholtz, est d'apporter un vent de modernité. On sait néanmoins que ces partitions modernes n'étaient pas jouées tout le temps dans les paroisses Sainte-Aurélie et Saint-Pierre-le-Vieux, où l'une ne devait pas négliger les partitions allemandes surtout celles de Hammerschmidt, et l'autre possédait de nombreuses partitions que l'on pouvait alterner avec des plus modernes.

Pour les autres paroisses, on ignore si la musique au XVIII^e siècle se composait uniquement d'œuvres de contemporains, ou si on pouvait encore entendre des pièces de compositeurs des siècles précédents. De la même manière, faute de sources, nous ignorons si les chapelles de musique se sont approvisionnées ailleurs en partitions ou si elles ont continué à jouer celles de Fraenholtz. Nous ne pouvons répondre à cette question, mais émettre l'hypothèse quasi certaine que les œuvres des maîtres de chapelles succédant à Fraenholtz connurent un succès équivalent ; nous pensons particulièrement à Jean-Frédéric Brück, successeur direct de Fraenholtz et qui s'était attelé, comme son prédécesseur, à l'élaboration de cycle de cantates pour les dimanches et jours de fêtes.

Au vu de la circulation des œuvres de Fraenholtz et probablement de celles de Brück, nous pouvons nous poser la question de la notoriété de ces compositeurs strasbourgeois et si leurs œuvres, voyageant si bien entre les différentes paroisses de

la ville, ont réussi à se répandre ailleurs dans la région, dans le pays ou encore outre-Rhin.

Afin de visualiser au mieux les œuvres chantées dans les paroisses protestantes au cours du XVIII^e siècle, nous proposons une liste²⁵⁶ des cantates pour les dimanches et jours de fêtes, composées par Jean-Christophe Fraenholtz. Toutes les cantates nécessitent la même instrumentation : deux violons, chœur à quatre voix, violoncelle et orgue. Seules les deux cantates pour la fête de Pâques et celle pour la Pentecôte ont une instrumentation différente avec l'ajout de deux cors. Dans le tableau ci-dessous, l'astérisque précédant le titre de la cantate signifie que des solistes sont ajoutés à la distribution existante. Concernant la date de composition, toutes sont écrites entre 1714 et 1730. Néanmoins, aucune date n'est donnée pour la cantate du jour de la Saint-Étienne et pour celle du 19^e dimanche après la Trinité. Toutes ces œuvres sont aujourd'hui conservées à la Bibliothèque du Séminaire protestant à Strasbourg.

Temps de l'année	Titre de la cantate	Tonalité	Cote
1 ^{er} dimanche de l'avent	<i>Ach, tut euch ihr Lebensaugen</i>	La mineur	18 Mms 100
2 ^e dimanche de l'avent	* <i>Immer hin, ihr eitlen Sinnen</i>	Si bémol majeur	18 Mms 101
3 ^e dimanche de l'avent	<i>Unerschöpftes Meer der Liebe</i>	Ré mineur	18 Mms 102
4 ^e dimanche de l'avent	<i>Edle Lust, die Jesus gibt</i>	Mi bémol majeur	18 Mms 103
Noël	* <i>Lusterfüllte Freuden Stunden</i>	Si bémol majeur	18 Mms 104
Noël	* <i>Freude über alle Freude</i>	Ré majeur	18 Mms 105
Saint-Étienne	<i>Ich bleibe meinem Gott getreu</i>	Si mineur	18 Mms 106
Dimanche après Noël	<i>Jesum hab' ich hier auf Erden</i>	Ré mineur	18 Mms 107
Circoncision du Christ	<i>Froblocke, du Himmel</i>	Do majeur	18 Mms 108
Circoncision	* <i>Zion lobe, Zion preise</i>	Do majeur	18 Mms 109
1 ^{er} dimanche après l'Épiphanie	<i>Gottes Fügen bringt Vergnügen</i>	Si bémol majeur	18 Mms 110
2 ^e dimanche après l'Épiphanie	<i>Ich habe Gott, une habe g'nug</i>	Fa majeur	18 Mms 111

²⁵⁶ Liste produite à partir du *Catalogue des manuscrits musicaux*, op.cit.

3 ^e dimanche après l'Épiphanie	<i>*Meine Hoffnung geht verloren</i>	Do mineur	18 Mms 112
4 ^e dimanche après l'Épiphanie	<i>Haltet ein, betrübte Zöhren</i>	Ré majeur	18 Mms 113
5 ^e dimanche après l'Épiphanie	<i>Auf den Regen muss der Segen</i>	Mi mineur	18 Mms 114
Dimanche de la Septuagésime	<i>Stille sein, und gläubig hoffen</i>	Fa mineur	18 Mms 115
Dimanche de la Sexagésime	<i>Hoffnung bringet grüne Saat</i>	Ré mineur	18 Mms 116
Dimanche de la Quinquagésime	<i>Halt an mein Herz</i>	Ré majeur	18 Mms 117
Dimanche Invocavit (1 ^{er} dimanche de Carême)	<i>Engel, süsse Lust</i>	Ré majeur	18 Mms 118
Dimanche Reminiscere (2 ^e dimanche de Carême)	<i>*Ach ! wein mein Herz</i>	Do mineur	18 Mms 119
Pâques	<i>Der gerechten Hütten</i>	Ré majeur	18 Mms 120
Pâques	<i>*Schwing die blut'ge Freuden Fahne</i>	Ré majeur	18 Mms 121
Lundi de Pâques	<i>*Ausser Jesu mag ich nichts</i>	Si bémol majeur	18 Mms 122
Dimanche de la Divine Miséricorde	<i>*Christus hat für uns gelitten</i>	Ré mineur	18 Mms 123
Dimanche Jubilate (3 ^e dimanche après Pâques)	<i>Betrübte, jubilate</i>	Ré mineur	18 Mms 124
Dimanche Rogate (5 ^e dimanche après Pâques)	<i>Süsser Jesu, mein Gemüte</i>	Mi mineur	18 Mms 126
Ascension du Christ	<i>*Fabre wohl, geliebter Jesu</i>	Mi bémol majeur	18 Mms 127
Ascension du Christ	<i>Der Himmel ist offen</i>	Si bémol majeur	18 Mms 128
Ascension du Christ	<i>Mein Herz</i> <i>suchet sein Verlangen</i>	Sol mineur	18 Mms 129
Dimanche Exaudi (6 ^e dimanche après Pâques)	<i>Blicke die nach Zion geh'n</i>	La mineur	18 Mms 130
Pentecôte	<i>Entbrenne mein Herz</i>	Ré majeur	18 Mms 131
Lundi de Pentecôte	<i>*Über aller, über mich</i>	Si mineur	18 Mms 132
Lundi de Pentecôte	<i>Jesus bleibt mit mir verbunden</i>	Mi mineur	18 Mms 133
Trinité	<i>*Mein Paradies der Freuden</i>	Mi mineur	18 Mms 134
1 ^{er} dimanche après la Trinité	<i>Fort nur fort ihr Weltgedanken</i>	Fa majeur	18 Mms 135
2 ^e dimanche après la Trinité	<i>Himmel hält mein herbes Weinen</i>	Do mineur	18 mms 136
3 ^e dimanche après la Trinité	<i>Ihr dicken Wolken schwarzer Sünden</i>	Sol mineur	18 Mms 137

4 ^e dimanche après la Trinité	<i>Angenehmste Seelen Lust</i>	<i>Si</i> bémol majeur	18 Mms 138
7 ^e dimanche après la Trinité	<i>Stille nur, mein Herze, stille</i>	<i>Sol</i> mineur	18 Mms 139
8 ^e dimanche après la Trinité	<i>Ich ruh' in meiner Jesu Liebe</i>	<i>Do</i> mineur	18 Mms 140
9 ^e dimanche après la Trinité	<i>Meine Hoffnung lässt mich nicht</i>	<i>Si</i> bémol majeur	18 Mms 141
10 ^e dimanche après la Trinité	<i>*Jesus Herze brennt voll Flammen</i>	<i>Ré</i> mineur	18 Mms 142
11 ^e dimanche après la Trinité	<i>Was mich vergnügt</i>	<i>Si</i> bémol majeur	18 Mms 143
12 ^e dimanche après la Trinité	<i>Ich traue Gott und seinem Segen</i>	<i>Si</i> bémol majeur	18 Mms 144
13 ^e dimanche après la Trinité	<i>*Ich such' nichts in dieser Welt</i>	<i>Ré</i> majeur	18 Mms 145
14 ^e dimanche après la Trinité	<i>Nimm mein Herz zum Geschenke</i>	<i>Mi</i> mineur	18 Mms 146
15 ^e dimanche après la Trinité	<i>Ihr Sorgen, lasset mich mit Frieden</i>	<i>Ré</i> majeur	18 Mms 147
16 ^e dimanche après la Trinité	<i>*Welt zurücke</i>	<i>Fa</i> mineur	18 Mms 148
16 ^e dimanche après la Trinité	<i>Diese Zeit ist ein Spiel der Eitelkeit</i>	<i>Si</i> bémol majeur	18 Mms 149
17 ^e dimanche après la Trinité	<i>Süsser Himmel</i>	<i>La</i> mineur	18 Mms 150
18 ^e dimanche après la Trinité	<i>Herze, reiss dich mit Verlangen</i>	<i>Si</i> bémol majeur	18 Mms 151
19 ^e dimanche après la Trinité	<i>Fragt nicht wo mein Himmel sei</i>	<i>Ré</i> mineur	18 Mms 152
20 ^e dimanche après la Trinité	<i>Paradies in meiner Brust</i>	<i>Ré</i> majeur	18 Mms 153
21 ^e dimanche après la Trinité	<i>Schliess dich auf, du Tor der Freuden</i>	<i>Mi</i> mineur	18 Mms 154
22 ^e dimanche après la Trinité	<i>Gott, mein Trost</i>	<i>Do</i> mineur	18 Mms 155
23 ^e dimanche après la Trinité	<i>Überschwenglich sind die Freuden</i>	<i>Ré</i> mineur	18 Mms 156
24 ^e dimanche après la Trinité	<i>Mitten in den Tränen</i>	<i>Mi</i> mineur	18 Mms 157
25 ^e dimanche après la Trinité	<i>Fahre hin, du Lust der Welt</i>	<i>Si</i> mineur	18 Mms 158
26 ^e dimanche après la Trinité	<i>Geht, ihr heissen Seufzer hin</i>	<i>Do</i> mineur	18 Mms 159

B. [Le répertoire dans les chapelles catholiques](#)

Comme pour les paroisses protestantes, le répertoire musical de l'Église catholique se composait de musique polyphonique et de cantiques. À ces répertoires s'ajoutaient également le plain-chant.

La musique polyphonique était exécutée par les chantres et instrumentistes de la Cathédrale de Strasbourg. Ce répertoire avait pour fonction, outre l'élévation des âmes des fidèles à la prière, d'embellir les célébrations des dimanches et jours de fêtes, et de participer au déploiement du faste lors de cérémonies extraordinaires.

Le plain-chant était, pour sa part, réservé aux chantres du bas-chœur, qui assuraient les différents offices en semaine et les dimanches et jours de fêtes. Les ouvrages utilisés pour ce chant étaient les graduels, les antiphonaires et aussi les psautiers ; nous y reviendrons ultérieurement. Enfin, les recueils de cantiques étaient réservés à l'assemblée et lui permettaient de participer pleinement aux célébrations. Ces recueils, en langue vernaculaire et aux mélodies simples étaient réalisés en accord et dans le prolongement des décisions du Concile de Trente et de la Contre-réforme qui suivit.

La Contre-réforme représente la réaction face à la Réforme protestante, engagée une trentaine d'année auparavant, et dont la pratique ne cessait de croître. Cette réforme générale de l'Église catholique passait par le biais du Concile de Trente (1545-1563). Elle avait diverses missions comme la condamnation du protestantisme, l'amélioration de la qualité de formation du clergé avec la création de séminaires et la tenue du clergé via un durcissement disciplinaire. Les décisions conciliaires concernant la musique ne sont pas très nombreuses et ce sujet ne fut traité par le Concile que dans la vingt-deuxième session en 1562. Le décret *Touchant les choses qu'il faut observer & éviter dans la célébration de la Messe*²⁵⁷ stipule que les évêques « banniront aussi de leurs Eglises toutes sortes de Musiques, dans lesquelles, soit sur l'orgue, ou dans le simple Chant, il se mesle quelque chose de lascif, ou d'impur ; [...] afin que la

²⁵⁷ CHANUT (nouvellement traduit par l'abbé), *Le Saint Concile de Trente œcuménique et général, célébré sous Paul II. Jules III et Pie IV. Souverains Pontifes*, Troisième édition, Paris, Sébastien Mabre-Cramoisy, 1736.

Maison de Dieu puisse paroistre, & estre dite véritablement une Maison d'Oraison ». Même si les conclusions du Concile de Trente ne le mentionnent pas, les principaux reproches qui étaient faits envers la musique concernaient des problèmes d'intelligibilité du texte chanté, car souvent dans les polyphonies, plusieurs textes étaient superposés et la musique, vocalisée à outrance.

1. [Recueils de cantiques](#)

Afin d'évoquer au mieux les divers recueils de cantiques ainsi que les différences et similitudes entre eux, nous nous sommes largement appuyée sur l'ouvrage de l'abbé Müller intitulé *Das Straßburger Diöcesan-Gesangbuch*²⁵⁸. L'auteur a réalisé une étude relativement détaillée des recueils de chants édités entre les années 1629 et 1851.

Pour le diocèse de Strasbourg, un seul modèle de recueil de cantiques était autorisé. La première édition date de 1629 et au cours des deux siècles suivants, il y eut quatorze rééditions ; trois au XVII^e siècle (1659, 1682, 1697), huit au XVIII^e siècle (1703, 1730, 1738, 1752, 1756, 1766, 1778 et 1789), et trois au XIX^e siècle (1804, 1821 et 1851).

On ne peut parler des recueils du XVIII^e siècle sans évoquer ceux parus avant et après. Les éditions de 1629 à 1672 sont identiques. Celle de 1682 n'est pas semblable, un nouveau recueil est imprimé. En 1697, un nouveau recueil est édité ; par rapport aux éditions précédentes, ce recueil est transformé et agrandi. Il resta en vigueur jusqu'en 1738. D'ailleurs, ce recueil officiel était vivement recommandé et l'introduction d'un recueil étranger était strictement défendue. Comme précédemment pour le recueil protestant, il est intéressant de voir les différents critères de distinction entre les recueils, comme le titre, l'éditeur, le nombre de pages et leur structure interne.

²⁵⁸ MÜLLER (abbé), *Das Straßburger Diöcesan-Gesangbuch*, Colmar, Eglinsdörfer & Waldmeyer, 1891.

a. [Les titres](#)

En quinze rééditions du recueil de cantiques pour le diocèse de Strasbourg, ce dernier connut trois titres différents.

Les éditions parues entre 1659 et 1672 portent le titre de *Catolische außberlesene Alt und Neue Gesäng*²⁵⁹. D'après Müller, il est fortement probable que l'édition de 1629 portait déjà ce titre. Avec l'édition du nouveau recueil de cantiques en 1697, le titre changea et devint le *Neu-vollkommen Catolisches Gesang-Buch Straßburger Bischthum*²⁶⁰. Ce titre resta en vigueur jusqu'à l'édition de 1738. Enfin, de 1752 à 1851, un nouveau titre apparut : *Katolisches Gesangbuch zum Gebrauche des Bisthums Straßburg*²⁶¹.

b. [Les éditeurs](#)

Le recueil de 1629 est celui pour lequel l'abbé Müller avait le moins de renseignements. Les éditeurs sont en revanche connus pour les éditions suivantes : il y en eut cinq au total.

Les deux premières rééditions datant de 1659 et 1682 furent éditées à Molsheim, respectivement par Rössler pour le premier et Johann Dolhopf pour le second. Ce lieu d'édition n'était pas réellement surprenant puisque les chanoines de la Cathédrale s'étaient "réfugiés" à Molsheim durant la période où la Cathédrale de Strasbourg était protestante. À partir de l'édition de 1697, l'imprimerie se faisait dans la ville de Strasbourg. Ainsi, l'ouvrage de 1697 fut imprimé par le strasbourgeois Michael Storck. Le recueil de 1729 fut imprimé par Johann Franz Leroux, imprimeur épiscopal venu de Paris avec le cardinal de Rohan et qui avait pris la succession de l'entreprise de Storck après sa mort. Leroux publia tous les recueils jusqu'en 1851.

²⁵⁹ Peut se traduire ainsi : Choix de chants catholiques anciens et nouveaux.

²⁶⁰ Peut se traduire ainsi : Tout nouveau recueil de chants catholiques de l'évêché de Strasbourg.

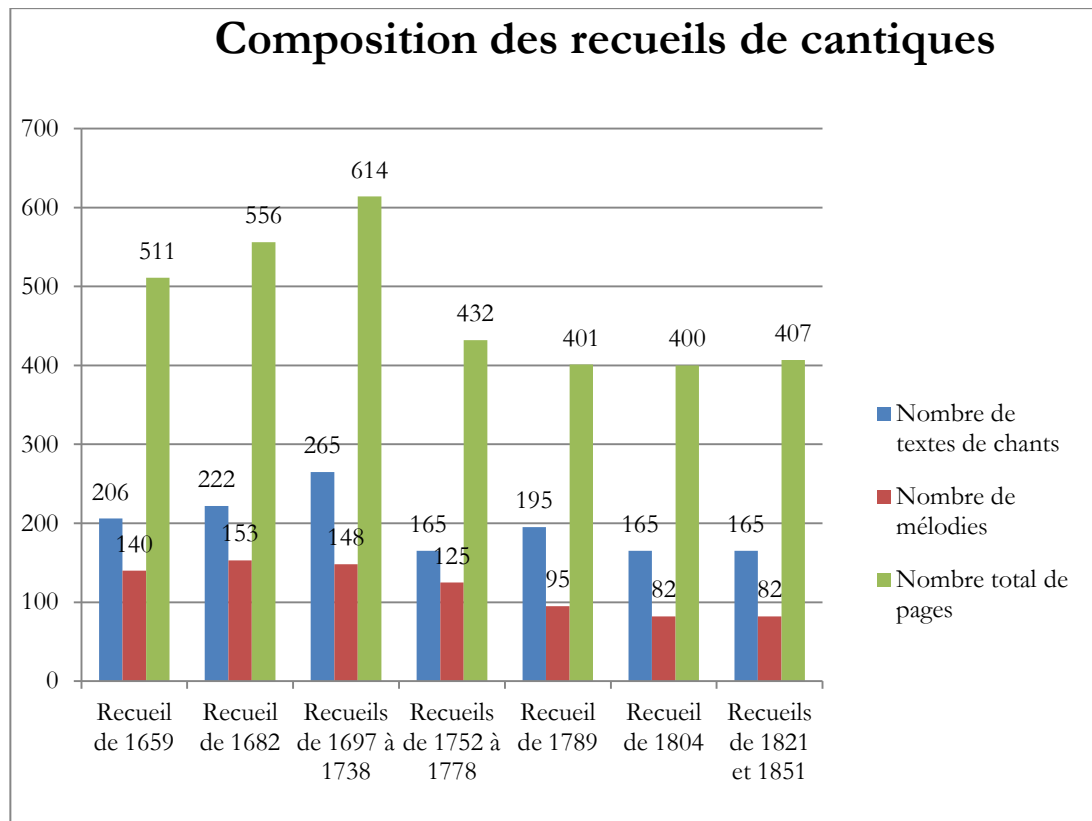
²⁶¹ Peut se traduire ainsi : Recueil de chants catholiques à l'usage du diocèse de Strasbourg.

c. [Nombre de pages](#)

Entre les XVII^e et XIX^e siècles, le nombre de pages des recueils de cantiques est relativement variable. Même si ce nombre prend également en considération la taille des recueils et de l'écriture utilisée, ces deux critères ne sont pas très différents d'un recueil à l'autre. Quant au format, c'est le format de poche qui est utilisé et l'éventuelle différence de taille ne dépasse guère le demi-centimètre.

Les éditions ayant le moins de pages sont toutes celles à partir de 1789 ; elles comportent en moyenne 400 pages. Par exemple, l'édition de 1789 est composée de 195 textes de chants, 95 mélodies notées et 83 pages de supplément. En deuxième position des recueils les moins volumineux viennent ceux édités entre 1752 et 1778, qui ont un total de 432 pages comprenant 165 textes de chants et 125 mélodies. Pour ces recueils édités à partir de 1752 et jusqu'à 1851, l'auteur de l'ouvrage *Das Straßburger Diöcesan-Gesangbuch* exprime son sentiment déçu concernant ces éditions. Il nous dit qu'il est regrettable, sous prétexte d'amélioration constante, que les textes les plus agréables et les mélodies les plus merveilleuses de l'époque classique du chant d'église allemand ont été peu à peu éradiqués sans pitié.

Viennent ensuite les recueils du XVII^e siècle qui comptent 511 à 556 pages. Enfin, les recueils les plus volumineux datent de la période 1697-1738 ; ils comptent 614 pages au total, dont 265 textes de chants, et 148 pages de mélodie. Ce sont ces derniers recueils qui ont été considérés comme ayant été les meilleurs.



d. [Structure interne](#)

Du point de vue de la structure des recueils de cantiques, elle est restée la même pour toutes les éditions de la période 1629-1851. Chaque recueil était divisé en six sections, établies sur l'année liturgique :

- Section 1 : *Nativitas* : contient les cantiques de l'Avent, de Noël, de Nouvel An et de l'Épiphanie.
- Section 2 : *Quadragesima* : contient les chants de Carême et de la Passion.
- Section 3 : *Resurrectio* : contient les cantiques du Temps Pascal, de l'Ascension, de la Pentecôte, de la Trinité Très Sainte, et du Très Saint-Sacrement.
- Section 4 : *Virgo Mater* : contient les chants à la Vierge.

- Section 5 : *Sancti* : contient les chants en l'honneur des anges et des saints.
- Section 6 : *Miscelanea* : contient les cantiques pour les sacrements, la foi chrétienne, les vertus, les vices, la mort et les chants pieux de pèlerinages (qui disparaîtront des recueils après 1752).

Des quinze éditions du recueil diocésain, celui qui a perduré entre 1697 et 1738 était considéré comme étant le meilleur ; il était représentatif du recueil allemand, idéal et catholique.

2. [Musique polyphonique](#)

Concernant le répertoire de la musique d'église des paroisses catholiques, les données recueillies proviennent des comptes et quittances de fabrique, et des protocoles du Grand Chapitre de la Cathédrale. L'ouvrage²⁶² édité conjointement par l'ARDAM (Association Régionale pour le Développement de l'Action Musicale) et la BNUS (Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg) nous a servi pour compléter et comparer les données en notre possession. Comme pour les chapelles protestantes, l'ouvrage consacré à la *Musique religieuse en Alsace au XVII^e siècle*²⁶³, nous a servi de référence pour mesurer l'évolution par rapport au siècle précédent.

Les informations collectées au cours de notre recherche concernent des années précises, mais disséminées sur l'ensemble du XVIII^e siècle. Suivant les données, elles sont plus ou moins détaillées : certaines nous informent uniquement sur l'achat de partitions sans autres précisions, d'autres nous donnent le nom du compositeur et/ou la nature de l'œuvre.

²⁶² *Alsace – Catalogue des manuscrits musicaux anciens*, Strasbourg, ARDAM/BNUS, 1996.

²⁶³ GESTER, *La musique religieuse en Alsace au XVII^e siècle*, *op. cit.*

L'ensemble des informations concerne uniquement la paroisse de la Cathédrale. Les archives paroissiales des autres églises catholiques ne donnent aucun renseignement sur le répertoire pratiqué ; il est plus que probable que ces paroisses ne pratiquaient pas la musique polyphonique et se contentaient uniquement des livres de chants édités par le diocèse. Cette hypothèse paraît d'autant plus plausible au regard de l'effectif des musiciens composant les chapelles de musique associées à ces paroisses. Aussi bien pour Saint-Pierre-le-Jeune que pour Saint-Pierre-le-Vieux, seul un organiste et un chantre étaient rémunérés ; il est donc normal de ne trouver aucune trace de répertoire propre à ces paroisses. L'autre élément s'ajoutant à ces effectifs modestes, est la « nouveauté » de ces paroisses à Strasbourg au XVIII^e siècle ; elles existaient déjà au siècle précédent, mais étaient uniquement dédiées au culte protestant.

La Cathédrale, n'étant catholique que depuis 1681, il est difficile d'établir une comparaison du répertoire pratiqué au XVII^e siècle, ou d'en mesurer l'évolution. En complément de cette difficulté, Jean-Luc Gester a évoqué le fait « qu'aucun renseignement de nature comptable vient nous éclairer [les informations sur le répertoire sont très souvent données dans les livres de comptes] »²⁶⁴. Cependant, durant les années où la paroisse catholique ne pouvait plus pratiquer à Strasbourg, elle était en fonction au collège de jésuites de Molsheim ; il est alors possible que, comme certains ouvrages littéraires, des partitions aient transité jusqu'à Strasbourg à la fin du XVII^e siècle.

Pour évoquer le répertoire pratiqué au XVIII^e siècle, notre point de départ a été les sources d'archives, où les informations recueillies proviennent des comptes de la fabrique, des quittances de comptes et des protocoles du Grand Chapitre. En termes de dates, elles sont comprises entre 1740 et 1790 ; il manque donc quasiment la première moitié du XVIII^e siècle. Ce manque est dû à l'absence de sources pour toute cette période.

Il existait diverses manières de s'approvisionner en partitions à l'époque : par les compositions des maîtres de chapelle du lieu, par la composition de pièces musicales par les musiciens de la chapelle de musique, par la copie de musique ou encore par l'achat de partitions. Pour la période citée, le répertoire composé, copié

²⁶⁴ GESTER, *La musique religieuse en Alsace au XVII^e siècle*, op. cit., p. 74.

ou acheté, est cité trente et une fois avec une forte dominante pour les compositions des maîtres de musique et de celles des musiciens de la chapelle. Ainsi, nous traiterons les diverses informations par catégories (citées ci-dessus) et par ordre chronologique.

a. Maîtres de chapelle-compositeurs

Parmi les maîtres de chapelle ayant composé de la musique, nous rencontrons, en premier lieu, Paul de Villesavoye.

Paul de Villesavoye est né à Paris en 1683. Il commença sa carrière de maître de musique à Lyon dès 1703. En 1726, il fut nommé directeur des concerts de l'Académie des Beaux Arts de Lyon. En 1738, il devint maître de musique à la Cathédrale de Strasbourg à la place de Michel Joseph Rauch. Aucune trace de ses œuvres ne subsiste aujourd'hui dans les fonds des archives ou des bibliothèques d'Alsace. En 1740, dans les protocoles du Grand Chapitre de la Cathédrale, Villesavoye perçoit de l'argent pour une messe en musique et deux cantiques en musique de sa composition²⁶⁵. Dans les protocoles de 1742, son nom est encore mentionné pour avoir composé de la musique instrumentale²⁶⁶. Il composa probablement la musique qu'il dirigea pour les funérailles du cardinal Armand Gaston de Rohan en 1749. Paul de Villesavoye mourut le 28 mai 1760 à Strasbourg. Son successeur à la tête la chapelle de musique était Joseph Garnier.

Joseph Garnier, dont on ignore sa date et son lieu de naissance, était apparemment maître de musique de la collégiale de Beaune, dont il fut congédié en 1752. Sa carrière strasbourgeoise débuta le 20 juin 1760, en succédant à Paul de Villesavoye, alors maître de musique à la Cathédrale. Parmi les maîtres de musique-compositeurs, c'est Joseph Garnier qui était principalement mentionné pour la composition musicale dans les protocoles du Grand Chapitre de la Cathédrale. On y trouve sa trace dans les protocoles de 1761 et dans les comptes de la même année²⁶⁷ ; l'œuvre en question est une messe intitulée « *Missæ Symphoniacæ* »²⁶⁸. L'année suivante,

²⁶⁵ ADBR, G 3427, *Prothocollum anno 1740*, folio 40 : « Die 31â Martij 1740. Paulo Ville Savoye Directori musices Cathedralis hujus Ecclesiae pro missâ et duobus canticis musicis ab ipso composites et Rev^{mo} ac Ill^{mo} Capitulo oblâtes in gratificationem donantur centum quinquaginta libras Turonenses ».

²⁶⁶ ADBR, G 3429, *Prothocollum anno 1742*, folio 32 : « Die 2â Aprilis 1742. »

²⁶⁷ ADBR, G 3183, *Comptes année 1761*.

²⁶⁸ ADBR, G 3448, *Prothocollum anno 1761*, folio 30 : « Die 25â Septembris 1761 ».

il est question d'une nouvelle messe en musique²⁶⁹ et en 1763, Garnier est rémunéré pour avoir composé neuf leçons de Jérémie et un *Miserere*²⁷⁰. En 1767, il est payé pour la composition de « *Missæ Musicalis* » et psaume « *Miserere* »²⁷¹, informations également mentionnées dans les comptes pour 1767²⁷². En 1768, les comptes nous apprennent que Garnier est à nouveau payé pour avoir composé une messe en musique et un motet « pour le Service de la Cathédrale »²⁷³. On peut aisément imaginer que ces compositions furent jouées à la Cathédrale lors de célébrations. C'est le cas pour une messe en musique et deux motets avec timbales et trompettes de Garnier, qui ont été jouées à Noël à la Cathédrale²⁷⁴. De toutes ces compositions achetées par le chapitre de la Cathédrale, aucune ne se trouve encore aujourd'hui dans les fonds strasbourgeois. La seule partition conservée de Joseph Garnier à Strasbourg est une messe à timbales et trompettes datée de 1766 et qu'il dédia au Grand Chapitre de la Cathédrale. Cette partition est aujourd'hui conservée à la Bibliothèque musicale de l'Union Sainte-Cécile. Nous savons également qu'il a dirigé le *Requiem* pour la mort du Dauphin en 1765, dont il avait peut-être écrit la partition. En 1769, il céda son poste au maître de Mannheim, Franz Xaver Richter. Joseph Garnier mourut à Strasbourg dix ans plus tard, le 12 octobre 1779.

Franz Xaver Richter est né le 1^{er} décembre 1709 à Holleschau en République Tchèque. Il commença probablement sa carrière musicale en 1736 comme chanteur à la cour de Wurtemberg. En 1738-1739, il fut au service d'une abbaye bénédictine à Ettal, en Bavière. En 1740, il fut nommé maître de chapelle adjoint dans un couvent bénédictin de Kempten, en Bavière, puis en 1743, maître de chapelle dans le même couvent. Quelques années plus tard, en 1747, il quitta son poste pour devenir violoniste à l'orchestre du prince-électeur de Mannheim. Aux environs de 1767, il fut nommé compositeur et resta à Mannheim jusqu'en 1769. C'est durant cette période à Mannheim qu'il composa de nombreuses symphonies. En 1769, il arriva à Strasbourg et prit donc la charge de maître de chapelle de la Cathédrale, à la place de Joseph Garnier. En 1783, Ignace Pleyel fut engagé à ses côtés en qualité d'adjoint avec

²⁶⁹ ADBR, G 3449, *Protbocollum anno 1762*, folio 70 : « Die 25â Septembris 1762 ».

²⁷⁰ ADBR, G 3450, *Protbocollum anno 1763*, folio 68 : « Die 27â Septembris 1763. Josepho Garnier Directori musices memoratæ Cathedralis Ecclesiæ intuitu cujusdam musices operis, nimirum, neuf Leçons de Jérémie et un miséréré, Rev^{mo} et Ill^{mo} Capitulo ab eodem oblati in gratificationem donantur centur libræ Turonenses, ipsi a Majori œconomia solvendæ ».

²⁷¹ ADBR, G 3455, *Protbocollum anno 1767*, folio 42 : « Die 21â Maij 1767 ».

²⁷² ADBR, G 3190, *Comptes année 1767*, folio 190.

²⁷³ ADBR, G 3191, *Comptes années 1768*, folio 182.

²⁷⁴ ADBR, G 3313, *Quittances 1768*, « Bon pour la Messe et Deux Mottets en musique avec Timballes et trompettes vins quatre livres par ordre du Chapitre. Ce 25 decembre jour de Noël 1768. Garnier Maître de Capelle. »

survivance de la charge de maître de chapelle. Franz Xaver Richter mourut à Strasbourg le 12 septembre 1789, après avoir fait une belle carrière.

Le fonds de partitions de ce compositeur est impressionnant avec de nombreuses messes, autant de motets et plusieurs séquences. Nous renvoyons au *Catalogue des manuscrits musicaux anciens*²⁷⁵ dans lequel est répertorié l'ensemble des œuvres de Richter conservées en Alsace. L'instrumentation de toutes ses œuvres est relativement variable d'une pièce à une autre, même si globalement, les effectifs requis sont bien plus importants que ceux préconisés pour les mêmes années par les compositeurs des chapelles protestantes de Strasbourg. Bien que les fonds soient relativement riches des partitions de Richter, les archives de l'époque mentionnent très rarement son nom pour la composition de partitions. La seule réelle mention de Richter, est en 1786-1787 où il est écrit qu'il a composé une messe qu'il n'a vendue nulle part ailleurs²⁷⁶.

Toutes ces informations collectées sur les compositions de maîtres de chapelle durant leur carrière à la Cathédrale de Strasbourg ne sont pas très représentatives de leur œuvre. En ne se fiant qu'aux données recueillies dans les archives, on pourrait par exemple penser que Richter, durant ses années comme maître de chapelle, n'a pas composé beaucoup d'œuvres, ce qui est totalement faux compte-tenu de la quantité de partitions que possède la bibliothèque musicale de l'Union Sainte-Cécile, et dont la date de composition correspond à une année pendant laquelle Richter était maître de chapelle à la Cathédrale. Inversement, les archives mentionnent souvent Garnier pour des compositions de messes et de motets, alors que les fonds aujourd'hui ne possèdent plus qu'une seule partition. Il est donc assez difficile de connaître l'importance du répertoire composé par les maîtres de chapelle en poste ; cependant, en croisant les données collectées dans les archives et celles données par le *Catalogue de manuscrits musicaux anciens*²⁷⁷, il est alors possible d'avoir une idée un peu plus claire sur la question.

Afin d'illustrer nos dires, nous proposons ci-dessous une liste non exhaustive des partitions composées par Franz Xaver Richter. Au vu du nombre impressionnant

²⁷⁵ *Catalogue des manuscrits musicaux anciens, op.cit.*

²⁷⁶ ADBR, G 3207, *Comptes du 25. Mars 1786 au 25. Mars 1787*, « Plus au Sr Richter, Maître de Musique, pour une Messe qu'il avoit composé et laissé au Grand Chapitre sans la vendre ailleurs. 96 livres ».

²⁷⁷ *Catalogue des manuscrits musicaux anciens, op.cit.*

de compositions encore conservées, nous nous limitons à présenter les manuscrits autographes écrits durant sa période strasbourgeoise. Toutes ces œuvres sont aujourd'hui conservées à la Bibliothèque musicale de l'Union Sainte-Cécile à Strasbourg.

Intitulé	Instrumentation	Tonalité	Année de composition	Cote
<i>Messa Breve à 8 voci</i>	Chœur à 4 voix, 2 violons, alto, orgue et contrebasse, violoncelle et basson.	<i>Do</i> majeur	1769	M 13 (A)
<i>Messa à 15 voci</i>	Chœur à 4 voix, 4 solistes, 2 violons, alto, 2 hautbois, 2 cors, 2 trompettes, timbale, orgue et violoncelle, contrebasse et basson.	<i>Do</i> majeur	Entre 1777 et 1781	M 25
<i>Missa Hyemalis à 12 voci</i>	Chœur à 4 voix, 4 solistes, 2 violons, alto, 2 hautbois, 2 cors de chasse, orgue et violoncelle, contrebasse et basson.	<i>Do</i> majeur	1777	M 18 (A)
<i>Messa a 15 voci</i>	Chœur à 4 voix, 4 solistes, 2 violons, alto, 2 hautbois, 2 cors de chasse, 2 trompettes, timbale, orgue et violoncelle, contrebasse et hautbois.	<i>Do</i> majeur	Ca 1775	M 22 (A)
<i>Messa a 10 voci</i>	Chœur à 4 voix, 4 solistes, 2 violons, alto, 2 hautbois, orgue et violoncelle, contrebasse et basson.	<i>Ré</i> mineur	Ca 1773	M 29
<i>Missa Hyemalis a 10</i>	Chœur à 4 voix, 4 solistes, 2 violons, alto, 2 hautbois, orgue et violoncelle, contrebasse et basson.	<i>Ré</i> mineur	Entre 1781 et 1785	M 24 (A)
<i>Messa à 10</i>	Chœur à 4 voix, 4 solistes, 2 violons, alto, 2 hautbois, orgue et violoncelle, contrebasse et basson.	<i>Ré</i> mineur	Entre 1781 et 1785	*MS 663
<i>Messa à 10 voci</i>	Chœur à 4 voix, 4 solistes, 2 violons, alto, 2 hautbois, orgue et violoncelle, contrebasse et basson.	<i>Fa</i> majeur	Entre 1770 et 1773	M 14 (A)
<i>Messe</i>	Chœur à 4 voix, 4 solistes, 2 violons, alto, 2 hautbois, 2 cors, orgue et violoncelle, basson, contrebasse.	<i>Fa</i> majeur	Ca 1785	M 28
<i>Messa Pastorale à 15</i>	Chœur à 4 voix, 4 solistes, 2 violons, alto, 2 flûtes	<i>Sol</i> majeur	Ca 1780	M 8 (A)

<i>voci</i>	traversières, 2 cors, 2 trompettes, timbale, orgue et violoncelle, contrebasse et basson.			
<i>Messa à 12</i>	Chœur à 4 voix, 4 solistes, 2 violons, alto, 2 flûtes traversières, 2 cors, orgue et violoncelle, contrebasse et basson.	<i>La</i> majeur	Entre 1785 et 1789	M 10 (A)
<i>Missa Hyemalis à 12</i>	Chœur à 4 voix, 4 solistes, 2 violons, alto, 2 flûtes traversières, 2 cors, orgue et violoncelle, contrebasse et basson.	<i>La</i> majeur	Entre 1781 et 1783	M 15 (A)
<i>3 Motetti ad ogni Tempo</i>	<i>Auctor beate saeculi</i> : soprano solo et orchestre. ----- <i>En ut superba</i> : soprano et alto solos, orchestre. ----- <i>Cor arca legem</i> : ténor solo et orchestre.	<i>Sol</i> majeur ----- <i>Mi</i> bémol majeur ----- <i>Si</i> bémol majeur	Ca 1775	M 76 (A)
<i>Audin pulsantur tympana, Motetto in Basso à 12 Voce</i>	Basse solo, 2 violons, alto, 2 hautbois, 2 cors, 2 trompettes, timbale, contrebasse avec violoncelle et basson.	<i>Ré</i> majeur	1770	M 75 (A)
<i>Caeli cives convolate, Motetto di Soprano à 8 Voci</i>	Soprano solo, 2 violons, alto, 2 hautbois, 1 trompette solo, 1 trompette, deux cors de chasse, contrebasse avec violoncelle et basson.	<i>Ré</i> majeur	1769	M 77
<i>Coeli cives convolate, Motetto di Contr'Alto à 9</i>	Contralto solo, 2 violons, alto, 2 hautbois, 2 cors de chasse, orgue et violoncelle, contrebasse et basson.	<i>Mi</i> bémol majeur	Entre 1770 et 1773	M 88 (A)
<i>Confitebor tibi Domine, Motetto ad ogni Tempo à 12 Voci</i>	Chœur à 4 voix, 4 solistes, 2 violons, alto, 2 hautbois, 2 cors, orgue et violoncelle, contrebasse et basson.	<i>Do</i> majeur	Ca 1775	M 54 (A)
<i>Domine Deus in simplicitate, Motetto à 5 Voci</i>	Chœur à 5 voix, 2 violons, alto, 2 hautbois, orgue et violoncelle, contrebasse et basson.	<i>Fa</i> majeur	Entre 1770 et 1773	M 87 (A)
<i>Domine salvum fac Regem</i>	Chœur à 4 voix, orchestre à cordes, basse continue.	<i>Do</i> majeur	1769	M 69
<i>Domine salvum fac Regem</i>	Chœur à 4 voix, orchestre.	<i>La</i> mineur	Entre 1769 et 1770	M 70

<i>Ecce dies gaudiorum, Motetto in Basso ad ogni Tempo</i>	Basse solo, orchestre.	Ré majeur	Entre 1777 et 1781	M 92 (A)
<i>Quattro Motetti per la processione del Corpus X.ti</i>	Pour les 4 motets : chœur à 4 voix, 2 violons, 2 hautbois, 2 cors et basse continue. ----- <i>Exultate Deo adjutori nostro</i> : ajout de 4 solistes. ----- <i>Quam dilecta tabernacula</i> : ajout de la soprano solo. ----- <i>Quemadmodum desiderat cervus</i> : ajout du ténor solo. ----- <i>Lauda Sion Salvatorem</i> : ajout des soprano et ténor solo.	Ré majeur ----- Mi bémol majeur ----- Sol majeur	Entre 1773 et 1775	M 83
<i>Jesu corona Virginum, Motetto de Comuni Virginum</i>	Soprano solo, 2 violons, alto, violoncelle et orgue.	Fa majeur	Ca 1775	M 91 (A)
<i>Jesu corona Virginum, Motetto de comuni Virginum</i>	2 sopranos solo, 2 violons, alto, 2 hautbois, orgue et violoncelle.	Sol mineur	Entre 1777 et 1781	M 66
<i>Jubilate Deo, Motetto à 13 Voci</i>	Chœur à 4 voix, orchestre.	Do majeur	Entre 1770 et 1773	M 79 (A)
<i>Laudate pueri, Motetto à 11 Vocib.</i>	Chœur à 4 voix, 2 solistes (sopranos), 2 violons, alto, 2 hautbois, orgue et violoncelle.	La mineur	Entre 1769 et 1789	M 56
<i>Nisi Dominus, Motetto ad ogni Tempo à 12 Voci</i>	Chœur à 4 voix, 3 solistes, 2 violons, alto, 2 hautbois, 2 cors, orgue et violoncelle, contrebasse et basson.	Do majeur	1778	M 68 (A)
<i>O mortales, Motetto per il Basso à g ad ogni Tempo</i>	Basse solo, 2 violons, alto, 2 hautbois, 2 cors, orgue et violoncelle, contrebasse et basson.	Do mineur	Entre 1781 et 1783	M 59 (A)
<i>Quae est ista, Motetto per le feste de la Madona</i>	Chœur à 4 voix, basse solo, 2 violons, alto, 2 hautbois, 2 trompettes avec timbale, orgue et violoncelle, contrebasse et basson.	Do majeur	Ca 1770	M 65 (A)
<i>Rex tremende, Motetto ad ogni Tempo à 12</i>	Chœur à 4 voix, 2 violons, alto, 2 hautbois, 2 cors de chasse, orgue et violoncelle, contrebasse et basson.	Sol mineur	Entre 1777 et 1781	M 93 (A)

<i>Venite omnes gentes, Motetto in Basso de duobus Apostolis</i>	Basse solo, orchestre.	<i>Fa</i> majeur	Entre 1777 et 1781	M 86 (A)
<i>Lauda Sion</i>	Chœur à 4 voix, 4 solistes, 2 violons, alto, 2 hautbois, 2 cors de chasse, orgue et violoncelle, contrebasse et basson.	<i>Do</i> majeur	Entre 1773 et 1775	M 80 (A)
<i>De profundis clamavi à 12 Voci</i>	Chœur à 4 voix, 4 solistes, 2 violons, alto, 2 hautbois, 2 cors de chasse, orgue et violoncelle, contrebasse et basson.	<i>Do</i> mineur	Entre 1770 et 1773	M 38 (A)
<i>Dixit Dominus et Magnificat à 13 Voci</i>	Chœur à 4 voix, 4 solistes, 2 violons, alto, 2 hautbois, 2 trompettes, timbale, 2 cors de chasse, contrebasse et basson, orgue et violoncelle.	<i>Do</i> majeur	Entre 1773 et 1774	M 48
<i>Dixit Dominus et Magnificat à 15 Voci</i>	Chœur à 4 voix, 4 solistes, 2 violons, alto, 2 hautbois, 2 cors, 2 trompettes, timbale, orgue et violoncelle, contrebasse et basson.	<i>Do</i> majeur	Entre 1777 et 1778	M 47 (A)
<i>Dixit Dominus et Magnificat à 14 Voci</i>	Chœur à 4 voix, 4 solistes, 2 violons, alto, 2 hautbois, 2 trompettes, timbale, 2 cors, orgue et violoncelle, contrebasse et basson.	<i>Ré</i> majeur	Entre 1770 et 1773	M 45 (A)
<i>Dixit Dominus et Magnificat à 15</i>	Chœur à 4 voix, 4 solistes, 2 violons, alto, 2 hautbois, 2 cors, 2 trompettes, timbale, orgue et violoncelle, contrebasse et basson.	<i>Sol</i> majeur	Entre 1781 et 1783	M 42 (A)
<i>Miserere mei Deus à 12 [sic] voci</i>	Chœur à 4 voix, 4 solistes, 2 violons, alto, 2 hautbois, orgue et contrebasse, violoncelle et basson.	<i>Si</i> bémol majeur	Entre 1770 et 1773	M 37
<i>Miserere mei Deus à 10 voci</i>	Chœur à 4 voix, 4 solistes, 2 violons, alto, 2 hautbois, orgue et violoncelle, contrebasse et basson.	<i>Fa</i> mineur	Entre 1770 et 1773	M 35 (A)
<i>Alma Redemptoris Mater</i>	Chœur à 4 voix, 4 solistes, 2 violons, alto, 2 hautbois, 2 cors, orgue et violoncelle, contrebasse et basson.	<i>Si</i> bémol majeur	Entre 1777 et 1781	M 60
<i>Leçons de ténèbres</i>	1 voix, instruments.	Diverses tonalités	Ca 1773	M 34 (A)
<i>Te Deum Laudamus à</i>	Chœur à 4 voix, 4 solistes, 2 violons, alto, 2 hautbois, 2	<i>Ré</i> majeur	1781	M 53 (A)

15 <i>Voci</i>	cors, 2 trompettes, timbale, orgue et violoncelle, contrebasse et basson.			
----------------	---------------------------------------------------------------------------	--	--	--

b. [Musiciens-compositeurs](#)

La seconde catégorie d’approvisionnement en pièces musicales est illustrée par les musiciens de la maîtrise de musique de la Cathédrale. Outre leurs talents de chantres ou instrumentistes, certains s’essayaient également à la composition et, visiblement, cela plaisait au grand chapitre de la Cathédrale, qui achetait leurs œuvres.

Le premier d’entre eux que nous trouvons dans la période 1740-1790 est Jean-Michel Daguët, symphoniste à la Cathédrale. Dans les protocoles de 1740, nous apprenons qu’il a été payé pour avoir écrit quatre cantiques²⁷⁸. En 1741, les protocoles le mentionnent à deux reprises ; d’abord pour une messe en musique et quatre cantiques²⁷⁹, puis pour une messe et un cantique en musique²⁸⁰. La dernière mention que nous trouvons de lui est en 1742, où il est payé pour avoir composé de la musique²⁸¹.

Le prochain musicien de la chapelle à apparaître comme compositeur est Joseph Herbaville (le père) ; il était chantre basse-contre à la Cathédrale entre 1748 et le 29 janvier 1783²⁸², date à laquelle il décéda. Ce chantre avait visiblement de bonnes capacités musicales, puisqu’il possédait des talents de compositeur et de copiste. Les comptes le citent pour avoir écrit un recueil de versets qui se chante pour les enfants de chœur²⁸³. Nous avons également connaissance de ses talents de copiste par le biais de deux psautiers et d’un antiphonaire. Le premier psautier²⁸⁴ est conservé aujourd’hui à la Bibliothèque du Grand Séminaire de Strasbourg et date de 1759. Le

²⁷⁸ ADBR, G 3427, *Protbocollum anno 1740*, folio 40 : « Die 31â Martij 1740 ».

²⁷⁹ ADBR, G 3428, *Protbocollum anno 1741*, folio 7 : « Die 5â Januarij 1741 ».

²⁸⁰ ADBR, G 3428, *Protbocollum anno 1741*, folio 55 : « Die 12â Maij 1741 ».

²⁸¹ ADBR, G3429, *Protbocollum anno 1742*, folio32 : « Die 2â Aprilis 1742 ».

²⁸² ADBR, *Registre numérisé d’état-civil en ligne*, paroisse Saint-Laurent, Strasbourg, S, 1779-1788, p. 59 (p. 112 sur le registre), www.etat-civil.bas-rhin.fr.

²⁸³ ADBR, G 3184, *Comptes année 1762*, folio 194 : « Plus à Herbaville chantre, pour avoir écrit le recueil de versets qui se chantent pour les enfans de Chœur de la Cathedrale. 25 livres ».

²⁸⁴ Bibliothèque du Grand Séminaire de Strasbourg, M 103 b, *Psalterium Romanum Sacro-Sancti Concilii Tridentini decreto restitutum. Ex breviario Romano nuper restituto; A Clemente VIII. & Urbano VIII. P.M. Le tout Ecrit & notté Par J. Herbaville Musicien Basse-Contre de la Cathédralle, à l’usage du Grand Chœur. L’année 1759.*

second²⁸⁵ que possèdent les Archives de la Ville et de la Communauté Urbaine de Strasbourg, date de 1761. Ce second psautier était destiné à l'usage du Grand Chœur de la Cathédrale de Strasbourg, comme indiqué sur la page de titre. Sur cette même page, nous apprenons qu'il était restitué d'après les décrets du sacro-saint concile tridentin. Ce psautier, comme son nom l'indique regroupait les textes des psaumes. Ils étaient présentés suivant le découpage de l'année liturgique et les correspondances des antiennes qui devaient être chantées. Pour certaines, le plain-chant était même noté. L'antiphonaire²⁸⁶, également copié par Herbaville, est conservé à la Bibliothèque du Grand Séminaire de Strasbourg. Il date de 1768 et était destiné à l'usage du Grand Chœur de la Cathédrale.

Léonard Pierret est le suivant parmi les musiciens de la chapelle à composer ; il était chantre et a fait une carrière longue d'une bonne trentaine d'années, entre 1747 et le 1^{er} février 1782²⁸⁷, date à laquelle il mourut. C'est en 1766 que les protocoles du grand chapitre évoquent son nom pour l'avoir rémunéré pour une composition intitulée « *Cordis Jesu* »²⁸⁸.

Enfin, le dernier musicien-compositeur est Martin. Les comptes de la fabrique ne mentionnant pas son prénom, il aurait donc été difficile de distinguer s'il s'agissait de Martin dit Gaudron chantre ou de Abraham Martin symphoniste ; les deux ont fait une carrière de même longueur et aux mêmes dates, de 1774 à 1791. Cependant, la mention « maître en faux-bourdon » nous a apporté un éclairage sur la question et nous déduisons donc que le musicien-compositeur est Martin dit Gaudron ; il était chantre à la Cathédrale et à partir de 1784, lorsque les comptes font la distinction entre ceux du bas-chœur et les autres musiciens, nous apprenons qu'il ne fait pas partie du bas-chœur. C'est en 1786 qu'il l'intègre et porte le surplis. Cette même année, il touche une gratification pour chanter en faux-bourdon²⁸⁹. Outre son

²⁸⁵ AVCUS, 117 Z 221 ou 117 Z 2177, *PSALTERIUM ROMANUM SACRO-SANCTI CONCILII TRIDENTINI DECRETO RESTITUTUM Ex Breviario Romano nuper restituto ; A Clemente VIII. & Urbano VIII. Pontificibus Maximis. A L'Usage du Grand Chœur de la Cathédrale de Strasbourg ; le tout fait à la Plume par Joseph Herbaville, Musicien Basse Contre, L'année 1761. Commencé Le Premier Livre le Dixième May 1758. Achevé le Quatrième et dernier, Le Dix-septième Juillet 1761.*

²⁸⁶ Bibliothèque du Grand Séminaire de Strasbourg, M 103 a, *Extrait abrégé des antiphoniers romains, des antiennes et versets, des répons, des Fêtes Principales de l'Année à l'Usage du Grand Chœur de la Cathédrale de Strasbourg. Ecrit & noté par Herbaville, musicien chantre par l'ordre de Messieurs du Grand Chapitre de Strasbourg l'année 1768.*

²⁸⁷ ADBR, *Registre numérisé d'état-civil en ligne*, paroisse Saint-Laurent, Strasbourg, S, 1779-1788, p. 44 (p. 84 sur le registre), www.etat-civil.bas-rhin.fr.

²⁸⁸ ADBR, G 3454, *Prothocollum Anni 1766*, folio 16 : « Die 29^a Aprilis 1766. Oeonomo Majori mandatur, ut nominato Pierret, Cathedralis Ecclesiae Musico et Cantori Summam Triginta librarum Turonensium pro musicali Compositione officii S. S. Cordis Jesu [...] ».

²⁸⁹ ADBR, G 3207, *Comptes du 25. Mars 1786 au 25. Mars 1787.*

activité de chantre, il est cité à plusieurs reprises dans les comptes de la fabrique pour toutes les dépenses relatives à la musique, autres que les salaires des musiciens. En 1785, on apprend qu'il est remboursé pour avoir copié des psaumes, des hymnes et des proses de sa composition.²⁹⁰ En 1787-1788, il est payé pour avoir composé et fourni des ouvrages en faux-bourdon²⁹¹ ; ce sera à nouveau le cas en 1789-1790²⁹². Dans les mêmes années, Rauch, l'organiste à la Cathédrale a présenté une messe qu'il a composée²⁹³. C'est le dernier que nous avons rencontré comme musicien-compositeur.

Nous avons pu voir que plusieurs chantres et musiciens de la maîtrise de musique de la Cathédrale avaient présenté leurs œuvres au grand chapitre. Il n'était pas rare que des musiciens s'y essayent, notamment les organistes qui avaient pour habitude de faire des improvisations. Malheureusement, nous n'avons retrouvé la trace d'aucune de ces partitions dans les fonds musicaux alsaciens. Ainsi, ne peut-on savoir avec précisions quelles œuvres de musiciens-compositeurs étaient jouées et si elles furent nombreuses. En revanche, nous savons que parmi les musiciens de la chapelle, plusieurs d'entre eux étaient des copistes.

c. [Copies de musique](#)

La troisième manière de se fournir en partitions est la copie de musique qui se pratiquait beaucoup au XVIII^e siècle aussi bien dans les chapelles de musique protestantes comme nous l'avons vu précédemment, que dans les chapelles catholiques.

²⁹⁰ ADBR, G 3206, *Comptes du 25. Mars 1785 au dit jour 1786, Depense en argent relative à la musique* : « Plus remboursé au Sieur Martin, Directeur du Chant en faux bourdon la somme de 178 livres 5 sols qu'il a payé pour la copie des ouvrages qu'il a composé et pour faire copier ce qu'il lui restoit encore à composer ensemble la reliure des cahiers de chant, cy suivant les deux notes et le decret du 29. May 1785 ».

²⁹¹ ADBR, G 3208, *Depense pour la musique du 25 Mars 1787 audit jour 1788*.

²⁹² ADBR, G 3210, *Comptes du 25. Mars 1789 au dit jour 1790, Depense en argent relative à la Musique* : « Plus au Sr Martin, Maître du chant en faux bourdon, pour les ouvrages, compositions et copies qu'il a fait pour l'usage du Chœur. 70 livres 5 sols »

AVCUS, 117 Z 233, *Comptes des recettes et depense de la recette generale du grand chapitre de la Cathedrale de Strasbourg depuis le 25 Mars 1789 audit jour 1790*, (texte identique).

²⁹³ ADBR, G 3209, *Comptes du 25. Mars 1788 audit jour 1789*, « Plus au Sr Rauch organiste pour une messe de sa composition qu'il a présenté au Grand Chapitre ».

Pour la période 1740-1790, la première mention de copie de musique se trouve dans les protocoles du grand chapitre de 1763 ; c'est Joseph Garnier qui a copié un motet de Goussé²⁹⁴.

Dans les comptes de 1779-1780, on apprend que Fridmann a copié un « *Te Deum* »²⁹⁵. Joseph Fridmann était chantre du bas-chœur et portait le surplis ; sa carrière de chantre à la Cathédrale de Strasbourg s'étendit de 1771 à 1791.

En 1788-1789, c'est un autre copiste qui est rémunéré pour ses travaux ; il s'agit de Moser. Il est membre de la chapelle de la Cathédrale comme symphoniste et y a fait sa carrière de 1772 à 1791. Nous n'avons pas de précision quant à l'instrument qu'il pratiquait, mais nous supposons qu'il jouait de la contrebasse puisque les comptes de 1779-1780 le citent pour l'entretien de l'instrument. Pour la copie de musique, les comptes des recettes et dépenses le mentionne pour une messe de Haydn²⁹⁶. Les archives ne donnent pas d'autres œuvres copiées par Moser mais nous savons, notamment grâce au *Catalogue des manuscrits musicaux anciens* (déjà évoqué précédemment), que Moser a réalisé de nombreuses copies de partitions, très certainement durant les années où il faisait partie des effectifs de la Cathédrale. Le *Catalogue des manuscrits musicaux anciens*²⁹⁷ permet de savoir quelles œuvres Antoine Moser avaient copié. Il s'agit uniquement de pièces de Richter : six messes, deux *Requiem*, deux motets et une cantate. De toutes ces partitions, certaines sont en parties copiées par Moser, d'autres le sont intégralement. Par exemple, le *Requiem* en *mi* bémol majeur²⁹⁸ est une copie intégrale de Moser, alors que pour la messe en *fa* majeur²⁹⁹, Moser n'a copié que quelques parties supplémentaires (premier violon, second violon, violoncelle avec basson, contrebasse avec violoncelle et basson). Pour une autre messe de Richter, en *fa* majeur³⁰⁰, elle a été entièrement copiée mais par divers copistes comme Moser, Christophe Erb ou encore Louis Muhr.

²⁹⁴ ADBR, G 3450, *Protocollum de anno 1763*, folio 45-46 : « Die 20â Augusti 1763. Ex mandato altefati DDⁿⁱ Decani necnon altefati DDⁿⁱ Comitum de Manderscheidt Blanckenheim, Dominorum meorum gratiosissimorum, œconomus majori injunctum fuit, ut nominato Goussé pro quibusdam musicæ partibus, motets appellatis, quas Directori musices Cathedralis hujus Ecclesiæ tradidit, viginti quatuor libras turonenses solvat ».

²⁹⁵ ADBR, G 3201, *Comptes du 25 Mars 1779 au 25. Mars 1780*.

²⁹⁶ ADBR, 117 Z 232, *Compte des recettes et dépenses de la Recette Generale du grand Chapitre de la Cathedrale de Strasbourg depuis le 25. Mars 1788 audit jour 1789* : « Plus à Moser pour une messe de Hayden, 24 florins ».

²⁹⁷ *Catalogue des manuscrits musicaux anciens, op.cit.*

²⁹⁸ *Id.*, notice n° 668 p. 113.

²⁹⁹ *Id.*, notice n° 647 p. 108.

³⁰⁰ *Id.*, notice n° 648 p. 108.

Christophe Erb, autre copiste régulièrement mentionné dans les archives, était symphoniste à la Cathédrale entre 1762 et 1791³⁰¹. On le trouve également comme symphoniste par intermittence à l'église protestante Saint-Nicolas de 1766 à 1767³⁰² et de 1776 à 1780³⁰³. Son nom est régulièrement mentionné dans les comptes pour ses activités de copiste, mais aucune précision n'est donnée sur la nature exacte des partitions. Cependant, nous connaissons les œuvres qu'il copiait grâce au *Catalogue des manuscrits musicaux anciens*. Erb, pourtant présent au sein de la chapelle de musique dès 1762, n'a commencé ses activités de copistes qu'à partir du moment où Richter était maître de chapelle. Avant cette période, on trouvait de temps à autres une mention de copie de musique dans les comptes, quittances ou protocoles. Mais, dès 1769, Erb était rémunéré tous les ans, et ce jusqu'en 1791 (date à laquelle les comptes s'arrêtent) comme copiste ; la grande différence par rapport aux années précédentes, c'est qu'il est rémunéré non pas pour une œuvre précise, mais à l'année³⁰⁴. De ce fait, le répertoire de la Cathédrale s'est enrichi de nombreuses œuvres. Parmi les œuvres copiées encore conservées aujourd'hui, on y trouve du Caldara, du Haydn, du Holzbauer, du Jommelli, et évidemment du Richter.

Un autre copiste assez actif, qui est mentionné dans le *Catalogue des manuscrits musicaux anciens*³⁰⁵, est Louis Muhr. Il était symphoniste à la Cathédrale, comme son fils quelques années plus tard ; il a servi au sein de la chapelle de musique entre 1765 et 1791³⁰⁶. Ses travaux de copiste l'ont amené à réaliser douze copies de partitions, soit intégralement, soit partiellement. Toutes les œuvres ont pour auteur Richter, et la majeure partie d'entre elles sont des messes.

Franz Xaver Richter faisait, lui aussi des activités de copiste, avec des œuvres de Louis Charles Bordier, Georg Joseph Donberger et Ignaz Holzbauer. Il a également transcrit quelques œuvres en modifiant l'orchestration, notamment des messes et motets d'Antonio Caldara et de Léopold Hofmann, sans compter le *Requiem* de Jommelli qu'il a utilisé, après en avoir changé l'instrumentation, pour les obsèques de Louis XV en 1774. Une autre information très intéressante, toujours par le *Catalogue des manuscrits musicaux anciens*³⁰⁷, est une messe en *si* bémol majeur de

³⁰¹ ADBR, G 3184 à 3211, *Comptes des années 1762 à 1791*.

³⁰² ADBR, 2 G 482 C 43 et 44, *Pièces justificatives des comptes*, années 1766 et 1767.

³⁰³ ADBR, 2 G 482 C 46 et 47, *Pièces justificatives des comptes*, années 1776 et 1780.

³⁰⁴ ADBR, G 3194, *Comptes année 1771* : « Plus à Erbe, le Simphoniste, pour la copie de musique pendant toute la présente année. 100 livres ».

³⁰⁵ *Catalogue des manuscrits musicaux anciens*, *op. cit.*

³⁰⁶ ADBR, G 3188 à 3211, *Comptes des années 1765 à 1791*.

³⁰⁷ *Catalogue des manuscrits musicaux anciens*, *op. cit.*

Davide Perez, que Richter avait faite exécuter en 1775 en présence du Prince de Lorraine³⁰⁸.

d. [Achat de partitions](#)

Enfin, la dernière catégorie concerne le développement du répertoire par le biais de l'achat de partitions. C'est le Grand Chapitre de la Cathédrale qui en faisait l'acquisition, souvent grâce aux musiciens de la chapelle de musique du lieu.

La première mention que nous trouvons est en 1783-1784 ; Antoine Moser, que nous avons déjà rencontré comme copiste, a vendu une messe en musique de Haydn au Grand Chapitre³⁰⁹. Quelques années plus tard, en 1789-1790, le même musicien a, à nouveau, vendu une messe de Haydn au Grand Chapitre³¹⁰.

Une année auparavant, les sources mentionnent le symphoniste et copiste Christophe Erb pour l'achat d'une messe de Richter à Donaueschingen³¹¹.

Nous constatons qu'il y a peu de données concernant l'achat de partitions ; nous pouvons donc imaginer que, comme pour la copie d'œuvres musicales, il y eut bien plus d'achats que ce que donnent les sources.

Au regard des différentes informations citées ci-dessus, nous avons une vague idée du répertoire pratiqué au sein de la Cathédrale durant le XVIII^e siècle. De toutes les compositions, copies de musique et achats de partitions, la période semblant être la plus féconde pour la chapelle de musique de la Cathédrale, est très certainement celle où Richter était maître de chapelle. Les divers maîtres de musique qui l'ont précédé composaient aussi, mais peut-être pas autant. De plus, c'est à partir du moment où Richter était en place qu'un copiste était payé à l'année et ce, même au-

³⁰⁸ *Id.*, notice n° 529 p. 88.

³⁰⁹ ADBR, G 3204, *Comptes du 25. Mars 1783 audit jour 1784, Depense en argent relatif à la musique* : « Plus au Sr Moser, Musicien, pour une messe en musique de Heyden qu'il a vendu au Grand Chapitre. 24 livres ».

³¹⁰ ADBR, 177 Z 233, *Compte des recettes et depense de la recette generale du grand chapitre de la Cathedrale de Strasbourg depuis le 25 Mars 1789 audit jour 1790.*

³¹¹ ADBR, 117 Z 232, *Compte des recettes et depenses de la Recette Generale du Grand Chapitre de la Cathedrale de Strasbourg depuis le 25. Mars 1788 audit jour 1789*, « Plus à Erb pour une messe qu'il a acheté à Doneschingen de la composition du Sieur Richter : 36 florins ».

delà de la mort de Richter. Ainsi, durant cette période débutant en 1769, nous pensons que le répertoire musical de la Cathédrale a connu un développement considérable, à la hauteur de ses moyens financiers assez importants, mais également à la hauteur des effectifs des chanteurs et des instrumentistes.

Conclusion

Cette étude sur le répertoire musical que possédaient et jouaient les maîtrises de musique des paroisses strasbourgeoises nous apporte un éclairage autant sur la vie musicale que sur le goût de l'époque en matière de musique.

Aussi bien chez les catholiques que chez les protestants, nous avons pu traiter des recueils de cantiques dont les structures diffèrent un peu, mais également de la musique figurée où là encore, des différences notoires apparaissent entre les deux confessions.

Les recueils de cantiques, d'une taille à peu près similaire en termes de nombre de pages fonctionnaient à première vue de la même façon.

Nous avons pu voir que pour les deux confessions, il était structuré en sept sections chez les protestants et six sections chez les catholiques, lesquelles étaient composées de chants adaptés aux temps forts de l'année liturgique, tels que les jours de fêtes comme Noël, Pâques, Ascension, les funérailles, les chants dont la foi chrétienne est mise en avant, les sacrements en général. Deux catégories existaient dans les recueils catholiques, mais étaient absentes de ceux des protestants : il s'agit des chants à la Vierge Marie et des chants aux Saints. Inversement, de nombreuses catégories de chants existaient dans les recueils protestants, mais ne se trouvaient pas dans leurs pendants catholiques, comme par exemple les chants pour la table, ou encore pour les voyages et bien d'autres.

D'un aspect général, nous pouvons affirmer que les recueils chez les protestants étaient bien plus fournis en chants et variés dans les sujets des chants que les recueils des catholiques. Cela peut aussi s'expliquer par l'existence chez les catholiques de livres spécifiques comme les psautiers, les graduels ou encore les antiphonaires. Cependant, ces ouvrages étaient réservés à l'usage du chœur et l'assemblée n'y avait pas accès comme elle l'avait pour les recueils de cantiques.

Une différence notoire existait aussi entre les recueils des deux confessions. Ceux servant la religion catholique contenaient, outre les textes des chants, des mélodies sous lesquelles étaient notées les paroles et parfois même une basse chiffrée. Pour ceux servant à la religion protestante, aucune mélodie n'y était notée ; les recueils n'étaient composés que des textes des chants.

En revanche, aussi bien pour les catholiques que pour les protestants, un seul modèle avait le droit de circuler dans la ville de Strasbourg au XVIII^e siècle. Visiblement, d'après les nombreuses rééditions des recueils au cours du siècle, tout porte à croire qu'ils connurent un véritable succès auprès de l'assemblée des croyants, qui pouvaient enfin participer pleinement à la messe, au culte et à l'office, et qui plus est, dans une langue qu'ils comprenaient. Ces évolutions sont directement liées à la Réforme pour les protestants et à la Contre-réforme pour les catholiques. De plus, ces chants destinés à faire participer l'assemblée étaient généralement soutenus par les chanteurs des paroisses. Nous en avons la certitude, notamment pour les paroisses protestantes, où nous avons lu dans les comptes que le cantor était rémunéré (en plus des autres charges inhérentes à sa fonction) pour *vorsingen*, c'est-à-dire pour entonner le chant. Ces cantiques, d'une écriture musicale généralement assez simple, étaient monodiques, aussi bien du point de vue de la composition, que du point de vue de l'exécution, ce qui sans conteste, n'avait rien à voir avec la musique figurée que jouaient et chantaient les maîtrises de musique strasbourgeoises.

Nous avons vu à l'instant les points divergents et convergents entre les deux confessions pour les recueils de cantiques. Il en va de même pour la musique figurée. Au cours de l'étude sur le répertoire des églises de Strasbourg, nous avons constaté un important point commun entre les catholiques et les protestants : l'approvisionnement en partitions.

Chez les protestants, cet approvisionnement se faisait essentiellement par le biais des directeurs de musique qui composaient des œuvres, et par le biais de la

copie. Ces mêmes leviers fonctionnaient également à la Cathédrale. Cependant, dans cette apparente similitude, des différences majeures apparaissent, en partie à cause des effectifs qui n'étaient pas les mêmes.

Au cours du XVIII^e siècle, les voûtes des églises protestantes de Strasbourg ont résonné au son des compositions de Jean Christophe Frauentholtz et de Jean Frédéric Brück, tous deux directeurs de musique des sept paroisses protestantes de Strasbourg, avec comme œuvres les plus citées, les cantates allemandes. Pour la copie de musique, qui représentait une large part de l'approvisionnement en partitions, elle concernait, elle aussi, les œuvres de ces deux compositeurs. Ainsi, les maîtrises de musiques protestantes jouaient un répertoire contemporain. Cela s'explique par le fait que d'une part, pour les partitions plus anciennes, l'effectif souhaité était trop important et en décalage avec celui présent dans les paroisses au XVIII^e siècle, et d'autre part, ces compositeurs contemporains, étant directeurs de musique des paroisses de la ville, avaient une excellente connaissance des musiciens et chanteurs qui composaient alors les maîtrises de musique. Ils en connaissaient les effectifs habituels, mais également les aptitudes musicales de ces employés. De plus, de par leurs fonctions d'encadrement de la musique, la circulation de leurs œuvres étaient donc facilitées.

Côté catholique, le répertoire acquis ne se bornait pas aux seules compositions des maîtres de musique de la Cathédrale, mais au contraire, par le biais de la copie ; le répertoire était enrichi par d'autres œuvres d'auteurs, dont la renommée n'était souvent plus à faire.

L'effectif de la Cathédrale était le deuxième du royaume de France, avec ses vingt-cinq chantres et quarante symphonistes en 1769 et 1770³¹², et permettait de ce fait, l'acquisition de répertoires différents, l'effectif important de musiciens et chanteurs permettant de varier les styles et l'instrumentation. Cependant, les maîtres de chapelle alors en poste à la Cathédrale de Strasbourg faisaient jouer leurs œuvres lors de cérémonies extraordinaires, comme des obsèques royales ou encore pour la prestation du serment de fidélité à la ville qui avait lieu tous les ans (*Schwörtag* ou *Schwoertag*).

³¹² ADBR, G 3192 et G 3193 : *Comptes année 1769* et *Comptes année 1770*.

En conséquence de ces similitudes et distinctions concernant le répertoire des paroisses catholiques et protestantes, nous déduisons que les deux confessions programmaient des œuvres “à la mode”, composées en très grande partie au XVIII^e siècle. Le répertoire adapté à l'ensemble musical plus réduit chez les protestants avait pour conséquences l'exécution d'œuvres plus modestes et généralement composées par le directeur de musique des sept paroisses luthériennes de la Ville ; alors que les catholiques pouvaient se permettre de jouer toutes sortes de partitions puisque leurs grand effectif instrumental et vocal était quasiment modulable à souhait. Ainsi, les œuvres jouées à la Cathédrale de Strasbourg, provenaient non seulement des compositeurs locaux, mais aussi d'auteurs étrangers, notamment en provenance d'Allemagne.

PARTIE III

LA MUSIQUE ET LES GRANDS ÉVÉNEMENTS

Introduction

Précédemment, nous avons évoqué les différents employés pour la musique (maître de chapelle, chantres et instrumentistes), le fonctionnement des ensembles musicaux des différentes paroisses, quels furent leurs effectifs et leur évolution au cours du XVIII^e siècle. Nous avons également mis en avant une circulation des musiciens qui se faisait entre les divers ensembles musicaux, même ceux de confessions différentes. Enfin, nous avons brièvement présenté le répertoire qui était chanté dans les paroisses, ainsi que le mode d'approvisionnement en partitions. Après cette vue d'ensemble sur les maîtrises strasbourgeoises, il est à présent intéressant de voir la place que tenait la musique lors des événements extraordinaires.

Pour la ville de Strasbourg et ses habitants, le XVIII^e siècle rimait, entre autres, avec le mot « fête ». Des fêtes, il y en eut, certaines plus heureuses que d'autres. Parmi elles, une distinction est à faire entre celles à caractère religieux et celles à caractère civil et politique. Quasiment toutes les fêtes à caractère religieux concernaient la couronne de France, avec le mariage par procuration de Louis XV. Les strasbourgeois ont également vu se succéder différentes obsèques de la famille royale, notamment celles de Louis XV, de la reine et du dauphin. En revanche, deux cérémonies religieuses furent spécifiquement réservées aux protestants : les obsèques du maréchal de Saxe en 1751 et la translation de son corps en 1777. Quant aux fêtes à caractère politique, elles concernaient en majorité des *Te Deum* chantés en action de grâce pour des naissances de princes, princesses et d'illustres personnages, mais également pour les victoires de l'armée française ou des alliés de la France. Tous les ans était également célébré le *Schwoertag*. Enfin, deux cérémonies extraordinaires eurent lieu au XVIII^e siècle : l'entrée de Louis XV à Strasbourg en 1744 et l'anniversaire séculaire du rattachement à la France en 1781. Toutes ces fêtes et cérémonies, étaient célébrées par le biais de messes d'actions de grâce.

Le maître mot pour l'ensemble de ces événements extraordinaires était le faste. La beauté de ces cérémonies dépendait d'une part de l'organisation en elle-même grâce aux décorations spécifiques des édifices ou encore aux processions vers le lieu de l'événement, et d'autre part de la musique souvent composée spécialement pour l'occasion.

Les événements étant nombreux au XVIII^e siècle, nous les avons répartis en trois catégories :

-ceux étant spécifiques à la famille royale avec les mariages et les obsèques,

-ceux étant spécifiques aux protestants avec les obsèques du maréchal de Saxe et la translation de son corps,

-ceux ayant un caractère civil et politique comme les *Te Deum*, les *Schwörtag*, l'entrée de Louis XV à Strasbourg et l'anniversaire séculaire.

Les données collectées n'étant pas les mêmes d'une cérémonie à l'autre, nous présenterons tantôt les décors mis en place, tantôt la musique ou encore les effectifs instrumentaux et vocaux employés.

I. Expression de la monarchie de droit divin

Divers événements associés au roi ou à sa famille eurent lieu au cours du XVIII^e siècle.

A. Mariage de Louis XV et de Maria Leczinska

En 1725, La ville de Strasbourg connut un événement majeur : le mariage de la princesse Maria Leczinska, choisie pour devenir la future reine de France. La ville de Strasbourg vécut de nombreux jours au rythme de fêtes et cérémonies en l'honneur du couple royal. Au-delà de l'apparence, c'est une organisation millimétrée qu'il fallut mettre en place, et ce en suivant les protocoles officiels dictés par le roi de France.

D'après les archives, peu de pièces sont conservées. Nous avons connaissance du déroulement des cérémonies grâce à la description imprimée à l'époque³¹³ et dont les Archives de la Ville et de la Communauté urbaine de Strasbourg conservent un exemplaire. Deux auteurs nous permettent également, grâce à leurs ouvrages, de recouper ou compléter les informations ; il s'agit de Grandidier³¹⁴ et de Gauthier-Villars³¹⁵. Le *Mercur de France* d'août 1725 relate également cet événement. À côté de ces documents, les Archives de la Ville et de la Communauté urbaine de Strasbourg possèdent l'acte du mariage par procuration,

³¹³ AVCUS, AA 1929, *Relation en forme de journal de ce qui s'est passé à Strasbourg à l'occasion du mariage du roy très chrétien avec la princesse de Pologne fille du roy Stanislas*. Imprimé chez la veuve de Michel Storck, 1725.

³¹⁴ Philippe André GRANDIDIER, *Essais historiques et topographique sur l'église Cathédrale de Strasbourg*, Strasbourg, Levraut, 1782.

³¹⁵ Henry GAUTHIER-VILLARS, *Le mariage de Louis XV : d'après des documents nouveaux et une correspondance inédite de Stanislas Leczinski*, Paris, Plon-Nourrit, 1900.

signé par la nouvelle reine et le duc d'Orléans, ainsi que des documents relatifs aux dépenses faites pour la musique au Temple-Neuf. En revanche, nous n'avons malheureusement trouvé aucun document concernant la musique ou la dépense pour la musique à la Cathédrale. Cependant, nous pouvons aisément imaginer que l'ensemble des instrumentistes et des chantres de la Cathédrale furent mobilisés pour un tel événement.

Au nom du roi, c'est le duc d'Orléans qui fit le voyage jusqu'à Strasbourg et qui était chargé en son nom de se fiancer, puis d'épouser Maria Leczinska. Cette dernière est la fille du roi déchu de Pologne, Stanislas Leczinski et de son épouse Catherine Opalinska. La famille, à son arrivée en France, s'installa dans la ville de Wissembourg à environ 60 km au nord de Strasbourg. La demande en mariage de la princesse se fit le 4 août 1725 et les fiançailles le 14 août. La célébration du mariage se déroula le jour de l'Assomption à la Cathédrale de Strasbourg, date que la princesse avait choisie. Les cérémonies commencèrent dès le matin du 15 août avec l'annonce faite par tous les canons des remparts. Un soin particulier fut apporté à la décoration intérieure de l'édifice où le chœur et la nef furent tendus de tapisseries de la couronne apportées de Paris. Une estrade était élevée au milieu du chœur qui était destinée aux parents de la mariée et à cette dernière. À la droite de l'autel se trouvait celle destinée au duc d'Orléans. L'ensemble du clergé régulier et séculier de la ville assista aux cérémonies et prit place dans la Cathédrale une heure avant le début. C'est à 11h que la célébration commença avec l'accueil de la princesse et de ses parents aux portes de la Cathédrale, par le cardinal de Rohan. Dans la relation des cérémonies, nous pouvons lire que ces derniers furent annoncés par « Les orgues, les Trompettes & les Tymbales »³¹⁶. Peu d'informations supplémentaires sont données pour la musique, mais Grandidier nous apprend qu'après le rituel du mariage, « le Cardinal célébra ensuite pontificalement la grand'messe, qui était celle de la fête de l'Assomption de la Ste. Vierge. Elle fut chantée en musique »³¹⁷. Dans la relation des cérémonies, conservée au Archives, nous pouvons lire aussi que « Toute la cérémonie finit par un *Te Deum* qui fut chanté en musique »³¹⁸. Dans l'ouvrage de Henry Gauthier-Villars, nous pouvons lire qu'« un joyeux *Te Deum* faisait retentir les voûtes de la Cathédrale »³¹⁹. En revanche, nous n'avons pas d'autres informations sur le répertoire chanté et joué pour cet événement. Le maître de chapelle de l'époque était

³¹⁶ AVCUS, AA 1929, *op.cit.*, p. 14.

³¹⁷ GRANDIDIER, *op.cit.*, p. 175.

³¹⁸ AVCUS, AA 1929, *op.cit.*, p. 22.

³¹⁹ GAUTHIER-VILLARS, *op.cit.*, p. 251.

Michel Joseph Rauch ; il était également organiste du même lieu. Excepté pour le *Te Deum*, pour lequel le *Grove*³²⁰ nous apprend qu'il a été composé par Rauch, nous n'avons pas connaissance à ce jour d'œuvres composées par ce dernier pour cet événement. Ainsi, le mystère reste entier quant aux œuvres entendues lors ce mariage royal.

Louis XV étant le Roi Très-Chrétien, les cérémonies pour le mariage royal furent donc catholiques. Cependant, les protestants, pour ne pas être « en reste » et pour manifester leur joie à l'idée de ce mariage royal, organisèrent des cérémonies particulières. Elles se déroulèrent dans la paroisse du Temple-Neuf. Les documents d'archives³²¹ qui évoquent ces cérémonies sont les comptes des musiciens employés à cet événement, il s'agit des comptes des dépenses faites par la ville de Strasbourg. Nous avons donc connaissance des différents instrumentistes engagés aux divers moments de la journée, mais malheureusement, nous ne savons pas comment se sont déroulées les cérémonies et quelles partitions furent interprétées.

En 1725, le *Director musices* était Johann Christoph Fraenholtz. Comme ce dernier était un compositeur fécond, il est probable qu'il ait composé une cantate de mariage pour cette circonstance. Les comptes³²² nous apprennent que des musiciens et des chanteurs étaient employés pour la prédication du mariage royal et certains d'entre eux, notamment les trompettistes et les timbaliers, étaient également employés pour le *Te Deum*.

Pour la prédication, nous comptons sept trompettistes et timbaliers (sans distinction donnée), neuf instrumentistes (sans distinction des instruments qu'ils jouaient), sept chanteurs, un organiste et deux souffleurs d'orgue. À la lecture des noms des instrumentistes, il s'agissait visiblement de ceux employés habituellement au Temple-Neuf, excepté les timbaliers et les trompettistes qui étaient des musiciens de la ville. Ces derniers étaient souvent engagés pour les grandes occasions, comme ce fut le cas pour le *Te Deum* où quatre trompettistes et un timbalier participèrent, en plus d'un organiste et de deux souffleurs d'orgue.

Parmi l'ensemble des musiciens des paroisses strasbourgeoises, bon nombre d'entre eux furent également employés par la ville pour assurer les cérémonies civiles

³²⁰ Elizabeth ROCHE, « Rauch », dans *The New Grove dictionary of music and musicians*, London, volume 15, New-York, Stanley Sadie, 1980, p. 603.

³²¹ AVCUS, AA 1930, *Comptes des dépenses faites par la ville de Strasbourg pour la célébration du mariage de Louis XV, 1725*.

³²² AVCUS, AA 1929, *Pièces relatives au mariage de Louis XV avec Marie-Charlotte-Sophie-Félicité Leczińska, princesse de Pologne. Détails sur la réception faite au roi et à la reine de Pologne et sur les frais qui en sont résultés, 1725*.

spécialement organisées pour l'occasion. Durant quelques jours, Strasbourg était en fête, la tour de la Cathédrale fut illuminée de flambeaux, du vin coula de deux fontaines en ville et un feu d'artifice fut tiré sur l'Ill. D'après la relation des cérémonies, environ 30 000 étrangers furent dénombrés à Strasbourg à cette occasion.

B. [Obsèques de Louis XV](#)

Au début du mois de mai 1774, la ville de Strasbourg fut informée de la maladie du roi. Un mandement ordonna pour toutes les églises de France et de Navarre, de faire dire des prières publiques pour sa guérison. Les paroisses catholiques et celles appartenant à la Confession d'Augsbourg organisèrent une messe durant laquelle les prières publiques furent prononcées. Elles commencèrent le 5 mai, lendemain de la réception du mandement. Une grande messe solennelle fut même chantée à la Cathédrale pour la guérison du roi. Mais, quelques jours plus tard, le 10 mai, Louis XV mourut.

Comme pour les prières publiques, les obsèques eurent lieu dans toutes les paroisses de France. Strasbourg en organisa également : une célébration pour les catholiques et une pour les protestants. Pour cet événement extraordinaire, les églises se devaient de déployer un certain faste, afin de montrer son réel attachement à la France. Chaque détail de la cérémonie devait le refléter. Ainsi, d'une manière générale, nous évoquerons pour chacune des confessions, le déroulement de la cérémonie, les décors mis en place à l'intérieur des églises et enfin la musique jouée.

Dans les deux confessions, ces obsèques furent célébrées le même jour, le lundi 27 juin 1774. Nous en avons trouvé les détails dans les archives.

1. [Au Temple-Neuf](#)

a. [La cérémonie](#)

Les obsèques se déroulèrent le lundi 27 juin à trois heures de l'après-midi. L'ensemble des fonctionnaires de la ville de confession luthérienne avait pour devoir d'y assister. Le clergé protestant de la ville et des campagnes avoisinantes était également présent, tout comme l'étaient les professeurs et les élèves du *Collegium Wilhelmitanum*. La cérémonie, minutieusement préparée à l'avance, ne laissait pas de place aux impondérables.

La célébration devait donc commencer à trois heures de l'après-midi. Il était prévu que l'entrée dans le Temple-Neuf se fasse par la grande porte et en procession ; ainsi, toutes les personnalités [officielles] se réunirent dans les salles attenantes au Temple-Neuf. L'annonce de la cérémonie se fit par la sonnerie des cloches de toutes les églises protestantes de la ville à 14h. Au Temple-Neuf, deux haies de soldats en vis-à-vis, se mirent en place dans l'église à l'endroit où devait passer la procession. À 15h, la cérémonie commença avec la procession qui se fit dans l'ordre suivant : « Messieurs du Magistrat de la Regence perpetuelle avec le grand Senat en pleureuses et manteaux longs, precedés des manteaux bleus, huissiers audienciers, sergents, bedeaux & le Petit Senat, les Officiers de la chancellerie le corps des notaires en manteaux courts et sans pleureuses. Messieurs les chanoines de St Thomas, et les Professeurs de l'université en pleureuses et manteaux longs, suivis des Precepteurs des classes et du corps des medecins. Tout le clergé protestant tant de la Ville que de la campagne, avec le seminaire. Les eleves du Collège de St. Guillaume. Enfin Monsieur le Baron de Wormser Lieutenant Général les armées du Roi, marchant à la tête du militaire et des Barons étrangers, fit la cloture de la procession »³²³. Cette procession d'entrée terminée et une fois toutes les personnes installées aux places qui leurs étaient réservées, la célébration pu commencer.

³²³ AVCUS, 1 AST 104, Liasse 11, Temple-Neuf, *Cérémonie funèbre en l'honneur de Louis XV : Obseques du feu Roy*, 1774.

b. [Les décors](#)

Pour les grandes cérémonies et particulièrement celles touchant à la famille royale, il était d'usage d'apporter un soin tout particulier à la décoration interne des églises. Pour ces obsèques royales, il était nécessaire de modifier l'aspect intérieur du Temple-Neuf et de le mettre aux couleurs de la France, de la famille royale et d'y placer des attributs mortuaires.

Pour l'occasion, l'apparence de la nef et de la chaire furent changées par de nombreuses tapisseries et draperies de couleur noire. Sur ces dernières, on retrouvait des représentations de la mort avec des têtes de morts ailées et des ossements ; mais aussi les emblèmes de la royauté avec des fleurs de lys ou tout simplement les armoiries de France et de Navarre. À côté de ces marques spécifiques, un catafalque fut édifié. Nous ne savons pas exactement à quel endroit il fut placé, mais de manière générale (nous le verrons pour les autres célébrations d'obsèques), il se trouvait au milieu du transept. Nous avons cependant pu lire dans des notes préalables à ces cérémonies, que l'orgue était caché par le catafalque ; ainsi, une personne devait alors faire un signe à l'organiste pour qu'il puisse commencer à jouer³²⁴.

Le catafalque était richement décoré et tous les éléments rappelant le roi, la France ou encore la guerre y étaient placés. Cette construction, généralement en marbre, était mise en valeur par un grand nombre de bougies. Nous verrons ultérieurement que ces constructions étaient toujours personnalisées en fonction du défunt. Pour les obsèques de Louis XV, il « representoit un sarcophage à la grecque posé sur un pied destal de plusieurs gradins, aux deux cotés du quel deux figures echarpées de crepes representoient l'une la France et l'autre la Ville de Strasbourg dans l'attitude d'une douleur extreme. Sur les deux carreaux posés aux cotés etoient placés sur l'un les armoiries de France et de Navarre, avec la couronne, le sceptre la main de justice et l'ordre du St. Esprit et de la toison d'or et sur l'autre les faisceaux avec la hache, des harnois et le casque. Derriere le sarcophage s'elevoit une colonne de 22 pieds, sur le fut de la quelle le portrait du feu Roi etoit suspendu en medaillon,

³²⁴ AVCUS, 1 AST 104, *op.cit.*, *Il faut ajouter aux arrangements pris par le Maître de Ceremonie lors des Obsèques de la fene Reine en 1768 ce qui a été observé a l'oraison de celles pour le feu Roy a l'Eglise neuve le 27 Juin 1774*, Point 12 : « Le signal pour commencer a jouer les Orgues cachées par le Catafalque sera donner par celui qui appelle les Corps civils lors de l'Ouverture de la Marche [...] ».

le tout étoit surmonté d'une urne »³²⁵. Le catafalque, « dont la beauté consistoit plutôt dans la belle simplicité, l'ordonnance et le bon gout qui y regnoit, que dans la magnificence et sa sumptuosité »³²⁶ avait été élaboré dans le but de rendre hommage au roi et d'exprimer la tristesse et le respect que Strasbourg et ses habitants avaient à son égard.

c. [La musique](#)

La relation des cérémonies ne livre pas beaucoup de détails concernant la musique ou les interprètes. Seuls deux éléments nous renseignent : le moment où la musique fut jouée pendant la cérémonie, et le nom de la personne chargée de la direction musicale.

La célébration en elle-même fut assez courte puisqu'elle était composée de musique précédant l'oraison funèbre. Elle était dirigée par Jean-Frédéric Brück, le maître de chapelle du Temple-Neuf et *Director musices* de l'ensemble des églises protestantes de Strasbourg. Dans le détail des cérémonies, on peut y lire que la musique fut commencée une fois que toutes les personnes furent assises à leur place. Il y eut des chants et des prières, puis l'oraison funèbre clôtura la célébration, suivie d'une procession de sortie de toutes les personnes présentes dans l'église.

Comme nous avons pu le constater, les informations concernant la musique sont relativement courtes et très peu détaillées. Cependant, nous pouvons imaginer que pour cette cérémonie hors du commun, Brück avait dû composer une cantate funèbre ; en nous penchant sur le catalogue de ses œuvres dans le *Catalogue des manuscrits musicaux anciens*, seules des cantates funèbres composées entre 1747 et 1764 sont présentes. En revanche, trois airs funèbres, dont la date de composition se situe entre 1747 et 1777, pourraient éventuellement avoir été composées à l'occasion des obsèques de Louis XV. À moins que Brück ait fait le choix d'une œuvre d'un autre auteur ?

De la même façon, nous ne pouvons qu'émettre des hypothèses concernant l'effectif instrumental présent. Sachant que, pour chaque dimanche de l'année, une cantate avec petit orchestre était chantée, il est impensable que pour ces funérailles, un orchestre ne fut pas présent. Au cours de notre étude, nous avons remarqué que

³²⁵ *Id.*

³²⁶ *Id.*

pour les fêtes liturgiques (Noël, Pâques, Ascension...) ainsi que pour des *Te Deum* ou d'autres cérémonies civiles, l'orchestre habituel était enrichi de timbales et trompettes, parfois de cors de chasse et de bassons. Il est donc fort probable que pour cette cérémonie, l'orchestre habituel fut complété de musiciens supplémentaires.

2. [À la Cathédrale](#)

a. [La cérémonie](#)

La cérémonie funèbre se déroula le 27 juin au matin. À vrai dire, les cérémonies commencèrent la veille au soir, le 26 juin, lorsque les Vigiles des morts furent chantés après les Vêpres. La grand'messe fut annoncée par la sonnerie des cloches de toutes les églises de la Ville. Comme au Temple-Neuf, de nombreuses personnes assistèrent à la célébration. Outre l'ensemble du clergé de Strasbourg et environs, « S. E. Mgr le Cardinal, Mr le Marquis de Vogué, Commandant pour sa Majesté dans la Province, l'Etat-Major de la ville, le Corps du Magistrat, celui de la Noblesse & Mrs les Officiers de la garnison »³²⁷ étaient également présents. Nous n'avons pas davantage de précisions quant à leur entrée dans la Cathédrale ; nous ignorons s'il y eut une procession, comme ce fut le cas au Temple-Neuf. Cela est très possible, d'autant que de chaque côté de la nef en vis-à-vis, se trouvaient des Grenadiers.

b. [Les décors](#)

Un soin tout particulier fut apporté à la décoration de la Cathédrale tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'édifice. Nous verrons au fil des descriptions d'obsèques que le décor intérieur fut toujours réalisé avec application ; mais pour la partie extérieure, cet événement est le seul pour lequel il fut réalisé. Le deuil ne marquait pas seulement les personnes et les églises où eurent lieu des cérémonies d'obsèques,

³²⁷ AVCUS, 1 AST 104, *op.cit.*, *Description de la pompe funèbre qui s'est faite dans l'Eglise Cathédrale de Strasbourg par ordre du Grand-Chapitre de ladite Eglise à l'occasion de la mort de Louis XV.*

mais il marquait la Ville et le Royaume entiers par cet aspect extérieur, donné aux yeux de tous.

La Cathédrale de Strasbourg, bâtie en grès rose des Vosges, devait être assombrie pour l'occasion. De ce fait, la façade fut recouverte par une tenture noire. Nous ne savons pas quelle fut la dimension de cette tenture, mais il est quasiment impossible, au vue des dimensions de l'édifice, que toute la façade ait été recouverte. Il est probable qu'un drap noir fut tendu au centre, où se trouve la grande porte principale. D'ailleurs, la relation des cérémonies mentionne qu'au-dessus du grand portail était accroché un tableau portant pour inscription : « Ludovico XV. Regi Christianissimo, patri optimom mœrens capitulum parentat. Adeste milites, adeste cives ; et cui vivo vitam dedissetis mortuo lacrymas date. Adeste, lugete, orate ! »³²⁸ Cette inscription, offerte à la vue des passants, donnait en quelques sortes le ton de la cérémonie.

Le décor à l'intérieur de l'église s'inscrivait dans la continuité de la façade. La nef entière et le chœur furent couverts de tentures et draps noirs. Comme au Temple-Neuf, ces tentures étaient complétées de divers éléments rappelant la mort et la France, notamment par les armoiries de France et de Navarre ou encore par des fleurs de lys et des trophées de guerre. En plus de ces décorations habituelles pour les obsèques, quatre pilastres du chœur furent ornés de quatre médaillons. Chacun d'eux représentait une scène particulière. Deux d'entre eux illustraient la cérémonie avec le roi face à la mort, et la France pleurant sa perte. Les deux autres représentaient l'un, la Renommée avec ses combats et ses victoires, l'autre, les arts (histoire, peinture et sculpture).

La décoration funèbre n'aurait pas été complète sans l'imposant catafalque élevé devant l'autel. Une description détaillée nous en est donnée :

« devant le Grand Autel étoit élevé un Catafalque majestueux de 54 piés de haut, représentant une Chapelle ardente d'une forme octogone intérieurement & quarrée audehors ; ayant à chaque face un Portique au travers desquels on voyoit le Cercueil couvert de velour noir, brodé de fleurs de Lys d'or & de larmes d'argent, élevé sur une Estrade de 5 marches de marbre noir ; sur ce cercueil étoit posée la Couronne, l'Épée & le Manteau royal ; au bas étoient sur deux carreaux de velour le Sceptre & la Main de Justice d'un côté & les Ordres royaux de l'autre. Au dessus du cercueil pendoit le Manteau royal brodé sur le dehors de fleurs de Lys d'or & d'argent, & doublé de Hermine, formant une Coupole par le haut, il étoit artistement attaché par le milieu aux piliers du Catafalque, & descendoit d'une haute Pyramide à l'Egyptienne à 4 faces soutenue par 8 Colonnes Doriques de marbre blanc veiné, leurs entablements avec le Corps de l'architecture étoient de marbre gris foncé. Les 4 Vertus cardinales étoient entre les Colonnes, & sur les 4 faces des côtés étoient la Foi, la Fidélité,

³²⁸ *Id.*, peut être traduit ainsi : Louis XV. Le Chapitre affligé célèbre un office pour ce père excellent, le Roi très chrétien. Soyez présents militaires, soyez présents sujets ; et à ceux qui vivent est accordée une vie à verser des larmes pour le mort. Soyez présents, pleurez, priez !

la Paix & la Bonté. Sur le socle de la Pyramide étoient 4 bas-reliefs ; sur celui en face de l'Autel on voyoit d'un côté la France & l'Alsace à genoux tenant le médaillon du Roi, implorant le Ciel pour la conservation ; de l'autre le Destin commandant à la mort de leur enlever ce Monarque, que la mort même sembloit vouloir respecter. Celui faisant face à la Nef représentoit l'exécution de l'arrêt donné par le Destin, & la mort arrache avec impétuosité le Roi des mains de la France. Le troisième du côté de l'Épître étoit le Tems inscrivant le nom du Roi dans le livre de l'immortalité. Le haut de la Pyramide étoit également à 4 faces, qui représentoient des têtes de mort ailées & couronnées de Lauriers, au bas desquelles pendoient des médaillons au chiffre du Roi couverts de branches de Cyprés. Sur les Angles de la Corniche étoient posés des Trophés d'Armes, & à côté quatre Candelabres ; toutes les Corniches & les Socles de la Pyramide étoient éclairés par des bougies. Le tout étoit terminé d'une grande & belle Couronne royale de 6 piés 4 pouces de diamètre »³²⁹.

Afin de mettre au maximum en valeur cette construction, et pour donner à l'édifice le caractère grave, tout l'édifice fut éclairé à l'aide de cierges, ce qui devait donner une lumière relativement tamisée.

c. [La musique](#)

Nous avons vu que les décors spécifiquement mis en place étaient somptueux et devaient refléter le caractère solennel de l'événement. Les décors participaient par la vue au développement de ce faste et la musique y participait par l'oreille.

Au moment des obsèques de Louis XV, le maître de musique était Franz Xaver Richter. Dans la relation détaillée des cérémonies, une seule phrase évoque la musique : « la musique qui y a été exécutée, est de la composition du Sr Richter, Maître de Musique de la Cathédrale »³³⁰. Richter était arrivé à la tête de la maîtrise de musique de la Cathédrale en 1769. Même si l'effectif de l'ensemble n'a cessé d'augmenter au fil des années, c'est à partir de 1769 que la chapelle de la Cathédrale atteignit son apogée ; à part pour deux années, l'effectif resta le même jusqu'en 1774 avec vingt-cinq chantres et quarante symphonistes. Parmi ces quarante symphonistes, les instruments de “fanfare” (terme utilisé à l'époque pour désigner les trompettes et les timbales) ne furent pas représentés. Ainsi, les quittances des comptes de 1774 nous apprennent que le Grand Chapitre de la Cathédrale rémunéra pour le jour des obsèques, des trompettistes et des timbaliers : « Je certifie que le 27 du mois de juin ont été employés à la Cathedrale les Timbales et trompettes ordinaires à la grand messe celebrée pour les services du Roy defunt qui seront payés à la manière accoutumée. Strasbourg le 29 juin 1774. Xavier Richter Maitre de Chapelle. J'ai reçu de la Recette generale du Grand Chapitre tant pour moi que mes camarades la

³²⁹ *Id.*

³³⁰ *Id.*

somme de trente six livres dis sols pour les raisons cydessus, dont quittance, à Strasbourg ce 1. Juillet 1774. George Willig »³³¹.

Même si les relations des cérémonies ne donnent pas de détails concernant la partition composée par Richter, nous savons que la partition en question est une messe de *Requiem* composée par Niccolo Jomelli et que Richter a réorchestré. Cette messe est encore conservée à Strasbourg³³². L'instrumentation de l'œuvre nécessite l'emploi de deux trompettes, des timbales, deux pupitres de hautbois, *violetta* et orgue. Interviennent également quatre voix solistes et chœur à quatre voix. Concernant la structure, la *Messa de Requiem* est composée de cinq mouvements contenant chacun une ou plusieurs pièces :

1^{er} mouvement : *Requiem aeternam, Kyrie, Christe, Kyrie.*

2^e mouvement : *Dies Irae, Salva me et Oro supplex, Pie Jesu.*

3^e mouvement : *Domine Jesu Christe, Hostias.*

4^e mouvement : *Sanctus, Osanna, Benedictus, Osanna da Capo.*

5^e mouvement : *Agnus Dei, Dona eis Requiem, Lux aeterna, Requiem aeternam, Cum sanctis tuis.*

*1^{er} mouvement

Requiem aeternam

Le *Requiem aeternam*, première pièce du premier mouvement, compte 32 mesures. Les indications données sur la partition sont *Larghetto*, une indication de mesure en C. La nuance du début est *Sempre piano* et la tonalité *mi bémol majeur*. Cette première pièce est écrite pour trompettes en fa, timbales couvertes (*timpani coperti*), deux pupitres de hautbois, deux pupitres de violons, *violetta*, orgue, chœur et solistes. Concernant la structure de cette première pièce, le début du *Requiem aeternam* est introduit par quatre mesures instrumentales (excepté les deux pupitres de hautbois). Le chœur entre sur la cinquième mesure, accompagné par les hautbois. Jusqu'à la seizième mesure, le chœur doublé par les hautbois chante sur des valeurs longues et de façon homophonique. On peut constater l'usage du motif grégorien de l'introït *Requiem* qui se retrouve en notes longues dans la partie d'alto sur le texte *Requiem aeternam*.

³³¹ ADBR, G 3322, *Quittances 1774-1775, Quittance n°22.*

³³² Bibliothèque musicale de l'Union Sainte-Cécile, Strasbourg, M 99 A.

Larghetto

2 Trombes

Timpani Coperti

Oboe 1

Oboe 2

Violins 1

Violins 2

Viola

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Re - qui - em æ - ter - nam

Re - qui - em æ - ter - nam

Re - qui - em æ - ter - nam

Re - qui - em æ - ter - nam

Sempre piano

À partir de la dix-septième mesure, l’alto soliste entre, rejoint la mesure d’après par la soprano soliste. Cette intervention est relativement courte puisque dès la mesure 21, le chœur refait son apparition. Le chœur finit sur la mesure 30, alors que l’orchestre termine deux mesures plus tard.

Kyrie

Le *Kyrie* fait 129 mesures, la tonalité de cette seconde pièce est *mi* bémol majeur avec un passage en *do* mineur dans le *Christe*.

La première partie du *Kyrie* connaît quelques changements par rapport au *Requiem aeternam* précédant. L’indication de mesure change pour devenir *alla breve*. D’autres modifications interviennent : l’indication d’expression devient *A Capella* et la nuance passe du *Piano* au *Forte*. Sur le début du *Kyrie*, les entrées se font en imitation avec une nouvelle entrée toutes les six mesures. De ce fait, cette partie débute avec la voix d’alto accompagnée des deux pupitres de violons et de l’orgue. La voix suivante à entrer est celle de soprano avec la *violetta* et le second hautbois. Puis vient la voix de basse accompagnée du premier hautbois et enfin la voix de ténor. Ces entrées en imitation se poursuivent tout au long du morceau, quasiment jusqu’à la fin. Les trois dernières mesures permettent aux voix de chanter ensemble, la musique vocale devient alors davantage verticale.

A Capella

Oboe

Oboe

Violins 1

Violins 2

Viola

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Organo

Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e - lei -

Ob.

Ob.

Vins. 1

Vins. 2

Vla.

S.

A.

T.

B.

Org.

i - son e - le - i - son e - le - i - son Ky - ri - i - son e - le - i - son e - le - i

La partie médiane du *Kyrie* apporte quelques modifications, l'indication de mesure passe à 3/4, la tonalité module en *do* mineur, la nuance indiquée est *Piano* et l'indication d'expression est *Poco Adagio*. L'ambiance générale du *Christe* est beaucoup plus douce. Parmi les instruments, deux sont exclus de cette partie : la timbale et les trompettes. Quant au traitement vocal, les parties sont confiées aux solistes. L'alto et le ténor entonnent le *Christe*, accompagnés seulement de l'orgue. Puis les violons et la

violetta font leur apparition, rejoints progressivement par les voix de soprano et de basse. Les hautbois interviennent mesure 10 sur le deuxième *Christe*, où deux voix (soprano et alto) introduisent la phrase. Le troisième *Christe* intervient mesure 17, chanté cette fois par les quatre voix de solistes et termine sur la mesure 32.

The musical score is for a Kyrie section, likely from a Mass. It is written for a chamber ensemble consisting of Violins 1 and 2, Viola, Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Organ. The tempo is marked 'Poco Adagio'. The key signature is D minor (three flats), and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'Solo'. The lyrics are 'Christe Christe eleison'. The organ part includes figured bass notation (e.g., 6, 5, 7, 5, 4, 5, 3).

Enfin, pour le *Kyrie* chanté après le *Christe*, un changement de caractère survient, car la musique passe d'une tonalité de *do* mineur en 3/4 à une tonalité de *mi* bémol majeur *alla breve*. L'indication d'expression est à nouveau *A Capella* et sur une nuance *Forte*.

A Capella

L'utilisation de l'expression *A Capella* définissant ordinairement la musique vocale dénuée d'un accompagnement instrumental semble assez surprenante ici, puisque des instruments sont utilisés. Sébastien de Brossard a défini ce terme dans son *Dictionnaire de la musique* : « *Capella*. au plur. *Capelle*. veut dire proprement Chapelle. Mais les Italiens prennent ce mot pour une assemblée de Musiciens propres à chanter ou à jouer toutes les Parties d'une *Musique* ou d'un *Concert*. Ainsi ces mots *da Capella*, par la *Chapelle*, marquent, qu'il faut que toutes les Voix & les Instruments de chaque Partie chantent ensemble la même chose pour faire plus de bruit, même dans les entrées des Fugues. C'est ce que nous apellons *Gros Chœur* ou *Grand Chœur*. Ce qui se chante *da Capella*, est ordinairement sous le signe [C barré], & marqué *Alla breve*. ce qui veut dire qu'on doit battre la mesure à deux temps fort vites, à moins qu'il ne soit marqué autrement »³³³. Cette définition correspond parfaitement à la partition de Richter, puisque la musique est jouée *alla breve* et que chaque nouvelle entrée du chant est accompagnée par un plusieurs instruments.

³³³ Sébastien de BROSSARD, *Dictionnaire de la musique, op.cit.*, p. 17.

*Deuxième mouvement

Le deuxième mouvement est une mise en polyphonie de la *Prose des morts*, poème médiéval intégré à la messe de *Requiem*. Trois parties distinctes le compose : *Dies iræ*, *Salva me* et *Oro supplex* et enfin *Pie Jesu*.

Dies Iræ

La première pièce de ce deuxième mouvement fait 73 mesures. L'indication de mesure est C, celle d'expression est *Moderato* et la tonalité est *mi* bémol majeur. La présence du *Dies Iræ* dans la messe de *Requiem* nous montre que le compositeur suit le rite romain.

La pièce est construite sur une alternance du chœur et des solistes. Lorsque le chœur intervient, comme à la première mesure, il est accompagné par tous les instruments et donne le texte *Dies iræ*, auquel répondent les solistes soprano et alto doublées par le premier hautbois et le premier violon pour la soprano et par le deuxième violon pour l'alto, sur le texte *Dies illa, solvet sæclum in favilla*. De courtes interventions du chœur et du tutti instrumental encadrent les interventions des solistes chantant tour à tour (ténor, basse, alto puis soprano). Chaque voix de soliste est accompagnée par d'autres instruments : le ténor par les cordes et la basse continue, la basse tantôt par les cordes, hautbois et basse continue, tantôt par le tutti, l'alto par les cordes et basse continue et enfin la soprano est accompagnée des cordes, de la basse continue, la *violetta* étant à l'unisson avec le continuo. Les solistes ne sont jamais doublés par les instruments. L'alternance du chœur et des solistes se poursuit tout au long de la pièce, mais c'est le chœur et le tutti instrumental (sauf les timbales) qui interviennent sur les dix dernières mesures, avec une écriture verticale.

En regardant plus attentivement le texte mis en musique, nous nous rendons compte que les vers sont parfois découpés et confiés à divers intervenants, comme par exemple le premier vers *Dies iræ, dies illa, solvet sæclum in favilla, Teste David cum Sybilla*. Il est découpé en trois parties : *Dies iræ* chanté par le chœur, *Dies illa solvet sæclum in favilla* par les solistes alto et soprano et *Teste David cum Sybilla* par le chœur. En revanche, lorsqu'une seule voix de soliste intervient, un vers entier est donné comme par exemple *Quantus tremor est futurus, quando judex est venturus, cuncta stricte discussurus !*, chanté par le soliste ténor.

Salva me et Oro Supplex

Le *Salva me* et le *Oro supplex* sont deux pièces enchaînées, représentant un total de 250 mesures. Le *Salva me* en fait 210 et le *Oro supplex*, 40. Pour ce qui concerne l'instrumentation, les trompettes et les timbales ne jouent pas tout au long de ces deux pièces. Par rapport au *Dies iræ*, la tonalité est toujours *mi* bémol majeur, mais l'indication de mesure passe à 3/8, sur une nuance piano et une indication *Andantino*.

Le *Salva me* est presque entièrement réservé aux solistes. La mention *Solo à 3* est valable jusqu'à la mesure 45. Les trois voix qui interviennent sont celles de soprano, d'alto et de ténor. Des mesures 45 à 126, les quatre solistes interviennent tour à tour : la basse accompagnée des cordes, basse continue et quelques mesures de hautbois, le ténor avec cordes et basse continue, l'alto avec la même instrumentation et enfin la soprano avec les mêmes instruments que la basse. Des mesures 126 à 170, une nouvelle section avec *Solo à 2* apparaît. Tous les instruments jouent mais les voix sont en duo : ténor et basse d'abord, puis alto et soprano. Des mesures 171 à 192, le chœur fait son unique intervention avec une écriture homorythmique, il est seulement partiellement doublé par les instruments. Enfin, le retour du *Solo à 3*, avec les mêmes voix qu'au début, clôture la pièce.

Lorsque les voix interviennent en duo ou en trio, il arrive que les hautbois ou les violons doublent en partie l'une ou l'autre voix. En revanche, lorsque les solistes sont seuls, leur mélodie est indépendante de celles de l'orchestre.

Le *Oro supplex* est directement enchaîné au *Salva me*, mais avec quelques changements : la mesure passe du 3/8 à C et de l'*Andantino* au *Larghetto*, ce qui induit un changement de caractère. Le chœur intervient en premier lieu avec une nuance *Sotto voce* ; les voix entrent à tour de rôle (alto, ténor, basse et soprano). Apparaissent ensuite les solistes sur le texte *Lacrimosa dies illa qua resurget ex favilla*. Leur entrée est similaire à celle du chœur, mais dans un ordre différent (alto, soprano, ténor et basse). Une fois la phrase des solistes terminée, le chœur entre à nouveau, mais cette fois le texte est chanté en homorythmie dès l'entrée. Enfin, les trois dernières mesures de cette pièce sont confiées aux solistes ténor et basse, accompagnés des cordes et de l'orgue.

Tout au long du *Oro supplex*, un contraste est très marqué entre les voix et les instruments. Les voix chantent sur des valeurs longues, alors que les instruments

interviennent sur des valeurs plus courtes ; nous pouvons le voir par exemple aux mesures 235 à 242 (voir ci-dessous), lors de la dernière intervention du chœur.

Musical score for measures 235-242. The score includes parts for Oboe, Violins 1 and 2, Viola, Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Organ. The lyrics for the vocal parts are: "Ju - di - can - dus ju - di - can - dus". The organ part includes dynamic markings such as *f*, *po*, and *f* 6.

Musical score for measures 235-242, continuing from the previous page. The score includes parts for Oboe, Violins 1 and 2, Viola, Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Organ. The lyrics for the vocal parts are: "ho - mo - ho - mo - re - us;". The organ part includes dynamic markings such as *f*, *po*, and *f* 6.

2

Pie Jesu

Le *Pie Jesu* est la pièce concluant le deuxième mouvement. Il compte un total de 70 mesures. La tonalité demeure inchangée, en revanche cette partie est écrite

dans un mouvement de *Moderato, Alla breve*, sur une nuance initiale de *Mezzo-forte*. Cette pièce est jouée par tous les instruments, y compris les trompettes et les timbales, et est chantée par le chœur. Les deux premières voix (soprano et alto) entrent décalées d'une mesure, le ténor entre sur la mesure 9 et la basse sur la 25. Un dialogue s'établit entre les quatre voix, alors que les instruments les accompagnent, tantôt en tutti, tantôt limités aux cordes et à l'orgue, poursuivant ainsi sur le texte « *Pie Jesu Domine, dona eis requiem* » inlassablement répété jusqu'à la mesure 48. La mesure 49 est une mesure de silence. Les instruments entrent mesure 50, rejoints trois mesures plus loin par le chœur. Les interventions du chœur sur le texte « *Dona eis requiem* » et « *Amen* » sont entrecoupées d'une ou de plusieurs mesures instrumentales et finissent sur un *Amen* final en notes longues sur la mesure 69 pour le chœur et 70 pour tous les instruments.

Le texte de ce dernier vers de la *Prose des Morts* est traité de façon différente par rapport aux vers précédents. Jusqu'à présent, nous avons pu voir que chaque vers était chanté sans quasiment aucune répétition, excepté un ou deux mots. Ce n'est pas le cas pour le *Pie Jesu* qui représente un seul verset. Le texte n'est donc pas chanté qu'une seule fois, mais on entend bien à plusieurs reprises, tout ou partie du vers *Pie Jesu Domine, dona eis Requiem*.

*Troisième mouvement

Il correspond à l'Offertoire et se déroule en deux temps. D'abord, chaque vers est mis en musique. Ici, les trois sont enchaînés : *Domine Jesu Christe, Libera eas* et *Quam olim Abraham*. Ensuite, le *Hostias*, verset de l'Offertoire et la reprise du *Quam olim Abraham* sont traités à part.

Domine Jesu Christe – Libera eas – Quam olim Abraham

Les trois vers constituant la première pièce du troisième mouvement font 135 mesures. Tous les instruments ainsi que le chœur interviennent.

Le *Domine Jesu Christe* fait 30 mesures, la tonalité est toujours *mi* bémol majeur, l'expression est *Lento* et la mesure *Alla breve*. Aussi bien la partie vocale qu'instrumentale se fait sur des valeurs longues, majoritairement des blanches. L'écriture des 11 premières mesures est verticale, puis à partir de la mesure 12, les

entrées sont en imitation. Les instruments fonctionnent en miroir du chœur, comme on peut le voir par exemple sur la section *Et de profundo lacu*.

2 Trombe
 Timpani Coperti
 Oboe 1
 Oboe 2
 Violins 1
 Violins 2
 Viola
 Soprano
 et de pro - fun - do de pro - fun - do la - cu,
 Alto
 et de pro - fun - do cu,
 Tenor
 et de pro - fun - do la - cu,
 Bass
 et de pro - fun - do de pro - fun - do la - cu,
 Organo
 6 5 1.5 7 5 3.4 4.3

Le *Libera eas* (mesures 31 à 65) est assez différent. La mesure passe à 3/4 et l'indication devient *Allegro assai*. Le chœur est écrit tout en verticalité et les valeurs sont plus courtes que précédemment. Tous les instruments jouent, les hautbois sur des valeurs longues, les autres instruments sur des valeurs courtes. Cependant, les instruments et les voix ne sont pas synchrones.

Allegro assai

2 Trombe
 Timpani Coperti
 Oboe 1
 Oboe 2
 Violins 1
 Violins 2
 Viola
 Violoncello
 Soprano
 Alto
 Tenor
 Bass
 Organo

Li - be - ra e - as li - be - ra e - as
 Li - be - ra e - as li - be - ra e - as
 Li - be - ra e - as li - be - ra e - as
 Li - be - ra e - as li - be - ra e - as

Le *Quam olim Abraham* (mesures 65 à 135) est à nouveau *Alla breve*. Les entrées de voix et des instruments sont en imitation et les valeurs sont globalement longues, avec l'usage de blanches. Ce n'est que sur les 10 dernières mesures que le chœur et le tutti instrumental jouent de façon verticale.

Hostias – Quam olim Abraham

Le *Hostias* fait 120 mesures. Cette pièce est écrite pour chœur, sans intervention des solistes, et pour l'orchestre sans les timbales et les trompettes. Il est constitué de deux parties : la première *Andantino* en 3/8 dans une nuance *piano*, avec une tonalité de *do* mineur, et la seconde à partir de la mesure 49, *Alla breve*, dans une tonalité de *mi* bémol majeur.

Dans la première partie, l'ensemble des instruments présents ne joue pas toute la partie ; les hautbois par exemple rejoignent les cordes et l'orgue pour quelques mesures, toutes les 5 à 6 mesures. Concernant le traitement vocal, la voix de soprano chante la première phrase jusqu'à la mesure 8, à laquelle répondent les trois autres voix des mesures 9 à 26. À partir de la mesure 29, les quatre voix chantent ensemble jusqu'à la fin de la première partie, sur le premier temps de la mesure 49. Les instruments ne doublent que très rarement les voix.

Le *Quam olim Abraham*, deuxième partie de la pièce, est strictement identique au précédent.

*Quatrième mouvement

Sanctus

Le Sanctus est relativement court, puisqu'il fait 37 mesures. La nuance initiale est *piano* et la tonalité *mi* bémol majeur. L'indication de mesure est 3/4 et celle d'expression est *Largo*. Les timbales et les trompettes interviennent à plusieurs reprises, les deux pupitres de violons jouent régulièrement à l'unisson. Concernant le traitement des voix, le tutti du chœur alterne avec un ou deux solistes. La première intervention soliste se fait des mesures 7 à 11 avec les voix de soprano et d'alto chantant à la tierce. L'intervention suivante se trouve aux mesures 18 à 21 et est chantée par la voix de soprano. Enfin, l'ultime intervention des solistes se situe des mesures 29 à 35. Les instruments ne doublent pas les voix, sauf de façon exceptionnelle, comme par exemple la soliste alto aux mesures 7 à 11 doublée par la première trompette.

Osanna

Cette seconde pièce du mouvement compte 68 mesures et la tonalité demeure inchangée. En revanche, l'indication de mesure passe du 3/4 au 3/8 et celle d'expression devient *Andantino*. La nuance de départ est ici *forte*. Le chœur chante tout au long de la pièce. Les voix entrent en imitation jusqu'à la mesure 28 (soprano, alto, ténor puis basse). À partir de la mesure 57, les voix chantent en homorythmie et amènent ainsi la cadence. Tous les instruments sont présents dans cette pièce, mais leur intervention s'étoffe au fur et à mesure, en miroir du chant. Certains instruments jouent même *Colla parte* avec la voix du soliste. C'est le cas du premier hautbois avec la soprano, du deuxième violon avec l'alto, de la *violetta* avec le ténor et de la basse continue et la *violetta* avec la voix de basse. Sur les sept dernières mesures, les instruments et toutes les voix sont présents.

Benedictus

Entre le *Osanna* et le *Benedictus*, les contrastes sont grands. Le *Benedictus* est écrit pour voix de soliste et accompagnement instrumental plus intimiste. En effet, plusieurs instruments sont voués au silence durant cette pièce : les trompettes, les timbales et

les hautbois. Ces contrastes se traduisent également par le caractère *Adagio*, la nuance *piano* et la tonalité de *do* mineur. Quant à la mesure, elle passe du 3/8 au *Alla breve*. Cette pièce d'une longueur totale de 34 mesures est confiée aux deux pupitres de violons, à la *violetta*, à l'orgue et à la voix de soliste soprano. La pièce débute avec dix mesures instrumentales pour lesquelles, les entrées se font en imitation. Le premier violon entre seul, puis vient le second violon sur la mesure 2 et enfin la *violetta* et l'orgue mesure 3. La voix de soliste intervient à partir de la mesure 11 et chante jusqu'à la fin de la pièce, finissant même avec l'orgue, une mesure après les instruments. À l'issue du *Benedictus* est notée la mention de « *Osanna Da Capo* ». La voix de soliste répète plusieurs fois le texte *Benedictus qui venit* et n'est doublée par aucun instrument.

*Cinquième mouvement

Agnus Dei

L'*Agnus Dei* comporte deux pièces. La première fait 23 mesures et la seconde, beaucoup plus longue, 200 mesures, est celle qui clôt la messe de *Requiem*. Cette seconde partie est composée de quatre pièces : *Dona eis Requiem*, *Lux aeterna*, *Requiem aeternam* et *Cum sanctis tuis*.

L'*Agnus Dei* est chanté par le chœur et les solistes en alternance sur des interventions relativement courtes, n'excédant pas cinq mesures. Le chœur chante *Forte*, ce qui contraste avec les solistes chantant *Piano*. Concernant l'orchestration, tous les instruments jouent tout au long de l'*Agnus Dei*, excepté les trompettes et les timbales. Lorsque les solistes interviennent, ils sont systématiquement doublés par un ou plusieurs instruments, comme on peut le constater dans l'extrait ci-dessous.

Andante

The musical score is for the 'Dona eis Requiem' section. It is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat major). The tempo is marked 'Andante'. The score includes parts for Oboe (1 and 2), Violins (1 and 2), Viola, Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Organ. Dynamics range from *pp* to *f*. Performance instructions include 'Solo' and 'Tutti' (T.). The lyrics are: 'A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta pec - ca - ta mun - di'.

Comme annoncé précédemment, la deuxième pièce est composée de quatre sections. Le *Dona eis Requiem* est écrit en 3/4 dans une tonalité de *mi* bémol majeur. L'indication d'expression est *Andantino* et cette section compte 90 mesures. Le chœur et les instruments sont présents. Les voix et les instruments entrent de façon décalée, cependant, on ne peut pas parler d'imitation. Le premier tutti de l'orchestre se situe à la mesure 5, alors que le premier du chœur se trouve à la mesure 28. Jusqu'à la mesure 22, seules les voix de soprano, alto et ténor interviennent. C'est à partir de la mesure 54 que la musique se lit davantage verticalement, surtout pour le chœur qui est en homorythmie sur certaines mesures. Cette verticalité des mesures 72 à 90 conduit à la cadence de la première section.

Le *Lux æterna* fait 56 mesures et est écrit pour chœur et tous les instruments. La tonalité demeure inchangée et l'indication de mesure passe du 3/8 à *Alla breve*. L'écriture est fuguée sur le début ; une nouvelle entrée vocale et instrumentale se fait toutes les 9 mesures et la voix est doublée par l'un des instruments : la soprano est doublée par le premier hautbois et le premier violon. L'alto l'est par le deuxième hautbois et le deuxième violon. Le ténor est doublé par le violoncelle et le basson et la basse par la contrebasse. Ainsi, l'harmonie et l'instrumentation sont étoffés par les entrées successives, jusqu'à la fin du morceau. Sur les dernières mesures, les voix et les instruments ne dialoguent plus, mais apparaît alors une verticalité dans la

musique, qui mène à la cadence. Le changement de caractère avec le *Larghetto* conduit l'ensemble au *Requiem aeternam*.

Pour le *Requiem aeternam*, le caractère est alors bien différent sur divers points. La nuance passe du *forte* au *piano* et l'indication de mesure de *Alla breve* à C. Cette section est écrite pour le chœur, tous les instruments et les solistes, et comporte 25 mesures. La première mesure du *Requiem aeternam* (mesure 147) est uniquement instrumentale pour permettre une bonne transition avec le changement de caractère. L'écriture des voix est verticale dès l'entrée. À partir de la mesure 159, le chœur laisse place à la voix soliste d'alto, suivie de très près par celle de la soprano. L'accompagnement instrumental limité aux cordes et à la basse continue, s'enrichit d'avantage à chaque mesure. Le tutti est présent dès la mesure 144, avec le retour du chœur, chantant alors jusqu'à la cadence (mesure 171).

Enfin, sur la dernière section *Cum sanctis tuis*, un changement intervient à nouveau pour l'indication de mesure, passant du C à *Alla breve*. L'indication d'expression indiquée est *Spiritoso*. Cette dernière section de 30 mesures utilise tous les instruments et le chœur. Sur la première mesure (mesure 172), seuls la basse continue, la *violetta*, les voix de ténor et de basse entrent. Sur la mesure suivante, ces instruments et voix sont rejoints par la voix de soprano, les deux pupitres de violon et les deux pupitres de hautbois. Les trompettes et timbales sont ajoutées sur la mesure suivante, où la voix d'alto entre également. À partir de là, les voix chantent ensemble avec une écriture plutôt verticale, entrecoupées à deux reprises par quelques mesures instrumentales. Enfin, la cadence finale de l'œuvre est confiée à l'orchestre.

À la fin de la partition, après le *Cum sanctis tuis* se trouve l'annotation « *Due Corni per Rinforzo* » suivie d'une partition. Elle correspond à la partie supplémentaire du cor, s'intégrant au tout début de l'œuvre, dans le *Requiem aeternam*. À la suite des parties séparées du *Requiem*, se trouvent celles où les cors interviennent dans le *Kyrie*. On y apprend d'ailleurs que chaque cor a une phrase de cinq mesures en soliste. Suite au *Kyrie* est noté la mention « *Christe tacet* ». Apparemment, les cors ne jouent que dans les deux premières parties de l'œuvre.

Nous venons de voir la structure interne de chaque mouvement de la *Messe de Requiem* de Richter. D'un mouvement à l'autre, nous retrouvons les mêmes caractéristiques : à part quelques mots répétés, le texte est chanté d'une seule traite. Maintes fois dans une même pièce, le style fugué ou les entrées en imitations sont opposés à la verticalité ou à l'homorythmie. Enfin, la mélodie des parties solistes contient davantage d'ornements que lorsque le chœur chante et elle fonctionne indépendamment de l'accompagnement instrumental. Seules deux tonalités sont utilisées pour l'ensemble de l'œuvre : *mi* bémol majeur et *do* mineur.

Concernant le style, l'œuvre est clairement écrite dans un style italien/germanique. Rappelons aussi que Niccolò Jommelli est un compositeur italien et que Franz Xaver Richter fréquenta de nombreuses années la Cour de Mannheim avant son arrivée à Strasbourg. Pour les obsèques du roi, il aurait été légitime de s'attendre à une œuvre faisant l'éloge de la France ; mais ce ne fut pas le cas en 1774.

C. Les obsèques des membres la famille royale

À côté des obsèques de Louis XV, il y eut aussi, durant le XVIII^e siècle, les obsèques de la reine, épouse de Louis XV et du dauphin, fils de Louis XV. Ces funérailles bénéficièrent d'un traitement spécial avec l'organisation de cérémonies extraordinaires.

1. Obsèques du dauphin à la Cathédrale

Louis Ferdinand de France, né le 4 septembre 1729 était l'aîné des fils de Louis XV et de Maria Leczinska, son épouse. Il mourut le 20 décembre 1765 à Fontainebleau. La description des cérémonies mentionne que « La lettre de Sa Majesté, adressée à l'occasion de ce funeste événement à Son Altesse Éminentissime Monseigneur l'Évêque de Strasbourg, qui étoit absent, détermina le Grand-Chapitre à fixer au 18 janvier le jour du Service solennel »³³⁴. Le 18 janvier fut donc la date retenue pour célébrer les obsèques à la Cathédrale. Comme pour toutes les cérémonies extraordinaires, un service religieux eut également lieu au Temple-Neuf, mais à une date ultérieure, le 26 janvier de la même année.

Chacune des cérémonies sera présentée en trois points : son déroulement, les décors spécifiques et la musique.

a. La cérémonie

Bien que la date de la cérémonie fût fixée au 18 janvier, l'ensemble des célébrations commença la veille, le 17 janvier comme indiqué dans la relation des cérémonies : « après Vêpres les Matines & Laudes des Morts ont été chantées par le

³³⁴ AVCUS, 1 AST 104, « DESCRIPTION De la Pompe funèbre qui s'est faite dans l'Église cathédrale de Strasbourg, par ordre du Grand-Chapitre de ladite Église, à l'occasion de la mort de MONSEIGNEUR LE DAUPHIN ».

Grand-Chœur de ladite Église, pendant lesquelles cette lugubre cérémonie a été annoncée par le son de toutes les cloches »³³⁵.

Le lendemain, 18 janvier, la grand'messe fut célébrée solennellement. Pour chaque événement marquant, de nombreuses personnalités étaient invitées. Comme souvent, l'ensemble du clergé séculier et régulier de la ville fut convié aux obsèques, tout comme le commandant de la Province en la personne du maréchal de Contades, l'état-major, les armées, les membres du magistrat et le corps de la noblesse de Strasbourg. À toutes ces personnes présentes, s'ajoutèrent aussi une grande partie du peuple.

b. [Les décors](#)

Pour ces obsèques d'un membre de la famille royale, les décors spécifiques furent mis en place le jour même de la célébration ; ils concernaient tant l'intérieur que l'extérieur de l'édifice.

À l'extérieur, les « modifications » apportées concernaient surtout en un assombrissement de la façade de la Cathédrale, par le biais de tentures de couleur noire. Au-dessus de la grande porte, un grand tableau était suspendu. Il représentait le temps et l'ange de la mort ; une inscription en latin y figurait : « In memoria æterna erit justus, admirabilis princeps pacis ; magni consilii angelus. Adeste milites, adeste cives, adeste boni omnes et lacrimas cineri date... Mœrens argentina funus celebrat publicum »³³⁶. Le décor intérieur était proche de celui de l'extérieur et en faisait la continuité. Toute l'église était tendue de noir et ornée d'éléments rappelant la vie du dauphin, mais également la mort de manière générale. L'édifice était alors parsemé de trophées militaires, de têtes de morts ailées, d'emblèmes et des armoiries du dauphin. Plusieurs médaillons étaient placés à divers endroits. Le premier représentait le dauphin porté par un ange et la piété. Le second, l'une des vertus théologale. Le troisième figurait les sciences pleurant la mort du dauphin comme leur protecteur. Les trois derniers représentaient l'architecture, la peinture et la sculpture.

Pareillement à toutes les obsèques importantes, un catafalque fut placé entre le chœur et la nef. Le détail des cérémonies nous en fournit une bonne description :

³³⁵ *Id.*

³³⁶ *Id.*, peut être traduit ainsi : « Dans la mémoire éternelle sera le juste, admirable prince de paix ; grand conseil des anges. Soyez présents militaires, venez sujets, soyez présents tous les bons et versez les larmes pour les morts... »

« [...] placé sur cinq marches de marbre posées sur un palier en quarré de trente pieds de toutes faces. Le Tombeau, en pyramide égyptienne, étoit décoré d'ornemens & de bas-reliefs représentant des sujets analogues à la vie du Prince. Sur le devant du Tombeau on voyoit le Destin, avec ses attributs, qui sembloit avoir forcé la Mort à ravir à la France un Prince si chéri, & l'Immortalité qui arrachoit des mains de la Mort la mémoire de ce Prince, désignée par son médaillon, pour la transmettre à la postérité. En face de l'autel étoit le Temps qui paroissoit écrire la vie du Prince sur une plaque d'airain que lui soutenoit un Génie, pour la porter jusques à la fin des siècles ; plus bas étoit la province du Dauphiné désignée par son écusson, désolée de la perte de son Prince, & le Rhône, saisi d'effroi, paroissoit suspendre son cours pour exprimer sa douleur. Du côté de l'évangile étoit le Génie militaire, rendant à ce Prince ses derniers devoirs : la majesté martiale & la douleur étoient exprimées sur son visage. A son côté étoit la ville de Strasbourg, désignée par son écusson, pleurant un Prince qu'elle avoit toujours tendrement aimé. Du côté de l'épître étoit la figure de la Religion : la douleur, la joie & l'admiration paroissoient peintes sur son visage. La douleur d'avoir perdu un Prince dont la vie a été le modèle de la vertu, sembloit exciter autant son admiration que la joie de le voir placé auprès du trône de l'Éternel. Elle étoit appuyée sur l'urne destinée à recevoir les cendres du Prince ; de l'autre côté de l'urne étoit la France dans l'attitude de la plus noble & de la plus vive affliction : elle étoit désignée par son manteau & son écusson, sur lequel elle jettoit les yeux noyés de larmes. On voyoit aux quatre coins du Mausolée quatre grands candelabres décorés à l'antique, portant chacun une lampe sépulcrale, accompagnée d'une grande quantité de flambeaux & de cierges. Le Catafalque étoit terminé par un baldaquin orné de guirlandes de ciprès & de têtes-de-morts ailées, couronné d'une grande couronne dauphine : du baldaquin pendoit artistement un manteau noir doublé d'hermine, dont les bouts étoient portés par les quatre Vertus cardinales, statues de sept pieds de proportion, posées sur quatre pedestaux de marbre d'Italie d'un goût romain »³³⁷.

Pour mettre encore davantage en valeur tous les décors temporaires, de nombreuses bougies furent allumées dans tout l'édifice.

c. [La musique](#)

La relation des cérémonies nous apprend qu'elle étoit de la composition du maître de musique de la Cathédrale et qu'elle fut jouée avec timbales et trompettes. Dans ce même document, il est également dit qu'elle fut « très-bien exécutée »³³⁸.

En 1766, le maître de chapelle de la Cathédrale étoit Joseph Garnier. L'effectif de la chapelle de musique se composoit de vingt-huit chantres et trente-huit symphonistes. Les timbaliers et les trompettistes ne faisoient pas partie de l'effectif habituel de la Cathédrale, mais ils servoient régulièrement au cours de l'année, notamment lors des jours de fêtes ou de cérémonies extraordinaires comme ce fut le cas pour les obsèques du dauphin. Nous n'avons aucune information concernant l'œuvre composée par Joseph Garnier.

³³⁷ *Id.*

³³⁸ *Id.*

2. [Les obsèques du dauphin au Temple-Neuf](#)

Une célébration pour les obsèques du dauphin eut également lieu au Temple-Neuf, le 26 janvier 1766. La description des cérémonies est donnée dans le *Straßburger Zeitung*³³⁹ du 29 janvier de la même année.

a. [La cérémonie](#)

La cérémonie fixée à 15h fut annoncée par la sonnerie de toutes les cloches des sept églises protestantes de Strasbourg. Dans le *Straßburger Zeitung*, on y apprend même qu'une première sonnerie d'une durée de trente minutes commença à 14h pour annoncer la célébration à venir. La deuxième eut lieu à 15h.

De nombreuses personnalités assistèrent aux cérémonies. Parmi elles, on y trouve en tête le maréchal de Contades, le Baron de Berckheim, messieurs de Kraut-Ergersheim et Innenheim, les barons de Berstett, Oberkirch ou encore Dietrich de Reichshoffen et Oberbronn ; aux côtés de ces notables, il y eut également des régiments militaires, les membres du Magistrat, ceux du Séminaire protestant, les professeurs du Gymnase, les professeurs de l'Université, les diacres et les pasteurs de la Ville. Peu avant la cérémonie, tous se placèrent en rang dans l'oratoire attenant à l'église afin d'entrer en procession, les soldats étant pour leur part placés tout le long du chemin de procession. C'est le maître des cérémonies, le lieutenant Gambs, qui donna le signal du départ de la procession ; une fois celle-ci terminée et chacune des personnalités étant à leur place, deux pièces de musique encadrèrent le discours funèbre fait par le professeur Reuchlin. La musique jouée après cette intervention clôtura la célébration.

³³⁹ AVCUS, 83 Z 6, *Straßburger Zeitung von 29. Januar 1766 mit der Beschreibung der für den verstorbenen Dauphin in der Predigerkirche gemachten Ceremonien & Auszjeringen.*

b. [Les décors](#)

Nous avons vu jusqu'à présent, et nous le constaterons encore par la suite, que les églises étaient ornées de décors funéraires pour les célébrations d'obsèques extraordinaires.

L'intérieur de l'église était ici assombri à l'aide de tentures noires parsemées de têtes de mort, de larmes ou encore des armoiries du défunt. Ce décor funéraire était particulièrement présent sur la grande porte principale, par laquelle la procession fit son entrée, mais également dans l'ensemble de l'édifice et plus particulièrement sur et autour de l'autel spécifiquement construit pour les obsèques. Cet autel, d'une hauteur de quarante pieds, reposait sur du marbre. Le tout était surmonté d'un baldaquin sur lequel était posée une couronne royale.



AVCUS, 1 AST 274, Représentation du catafalque élevé au Temple-Neuf pour les obsèques du dauphin en 1766.

Non loin de l'autel, un portrait du dauphin était accroché ; le décor autour de ce portrait était similaire à celui déjà présent dans le reste de l'édifice.

c. [La musique](#)

La description donnée dans le *Straßburger Zeitung* ne donne que peu d'informations pour ce qui concerne la musique. Cependant, nous y apprenons que pour ces obsèques, les trompettes et les timbales ont joué durant la procession

d'entrée « [...] so erschalleten auf der Orgel Paucken und Trompeten [...] »³⁴⁰. En revanche, nous ignorons quelle pièce fut jouée et quelle était la provenance de ces musiciens. Nous avons vu précédemment que l'effectif habituel du Temple-Neuf ne comportait pas de timbales et de trompettes. Nous ne savons donc pas s'il s'agissait de musiciens de la Ville engagés pour l'occasion, ou s'il s'agissait de musiciens des garnisons militaires présentes à Strasbourg, ces dernières participant activement aux cérémonies.

Une seconde intervention musicale eut lieu avant le discours funèbre, comme relaté dans le *Straßburger Zeitung*: « [...] das Lied: Wie Gott mich führt?, angestimmt wurde, alsdann der hochwürdige und hochgelehrte Hr. Joh. Jacob Reuchlin, [...] eine undergleich wohl ausgearbeitete Trauer-Rede [...] »³⁴¹. Ce chant entonné était très certainement un cantique permettant à l'ensemble de l'assemblée de participer activement à la célébration à travers le chant.

À l'issue de l'éloge funèbre, un court chant de bénédiction fut chanté et c'est une œuvre du maître de musique Jean-Frédéric Brück qui clôtura les cérémonies. La description de l'événement parle d'une œuvre « besonders dazu wohl componirte »³⁴². Aucune indication supplémentaire n'est donnée quant à cette composition, que ce soit l'effectif ou les différents instruments nécessaires. Cependant, nous pouvons aisément imaginer que Brück avait composé une œuvre nécessitant au minimum les instruments habituellement joués au Temple-Neuf. Sa partition fut donc probablement écrite pour un continuo avec orgue, basson et violoncelle, deux pupitres de violons et deux de hautbois. À cet effectif s'ajoutèrent certainement les timbales et les trompettes puisque ces instruments étaient présents pour l'ensemble de la cérémonie. Enfin, on peut également supposer que l'œuvre était écrite pour chœur à quatre voix et peut-être pour deux à quatre solistes.

³⁴⁰ *Id.*

³⁴¹ *Id.*, peut être traduit ainsi : « [dès que] le chant : Wie Gott mich führt ? fut entonné, le très-honoré et très-érudit monsieur Joh. Jacob Reuchlin, [prononça] un discours funèbre infiniment très élaboré [...] »

³⁴² *Id.*, peut être traduit ainsi : « spécialement bien composée pour l'occasion. »

3. [Obsèques de la reine](#)

Maria Leczinska, fille de Stanislas Leczinsky roi déchu de Pologne, que Louis XV avait épousée le 15 août 1725 à la Cathédrale de Strasbourg, mourut le 24 juin 1768 des suites d'une longue maladie.

Avant l'organisation des obsèques de la reine, le roi envoya une lettre³⁴³, comme il est de coutume, pour informer le cardinal de Rohan, alors évêque de Strasbourg, de la triste nouvelle. Suite à cette lettre, un mandement de l'évêque Louis Constantin de Rohan fut adressé à l'ensemble du clergé relevant du diocèse de Strasbourg. Ce mandement³⁴⁴ informa en premier lieu du décès de la reine, puis rappela que l'Alsace avait été pour elle une terre d'accueil à laquelle elle tenait tout particulièrement, preuve par son attachement à la basilique de Marienthal, haut lieu de pèlerinage marial, situé à une trentaine de kilomètres au nord de Strasbourg. Enfin, il ordonna la célébration d'une messe solennelle à la Cathédrale de Strasbourg, à laquelle l'ensemble du clergé régulier et séculier de la ville était tenu d'assister. Par ce mandement et en rappelant l'attachement de la reine pour l'Alsace, l'évêque enjoignait le peuple alsacien à rendre un hommage tout particulier à la reine.

Comme pour toutes les cérémonies extraordinaires, qui plus est, touchant la famille royale, il est certain qu'une célébration fut organisée au Temple-Neuf. Nous n'avons malheureusement pas d'informations précises sur le déroulement de la cérémonie, la décoration spécifique de l'édifice ou encore la musique. Cependant, concernant ce dernier point, nous savons qu'à cette époque Jean-Frédéric Brück était le directeur de la musique pour les paroisses protestantes et par ailleurs, nous avons vu que pour les obsèques du dauphin deux années auparavant, il avait composé une cantate. Nous pensons donc fortement que ce fut également le cas pour les obsèques de la reine.

Pour la célébration à la Cathédrale, entre la date de la lettre annonçant le décès de la reine et la célébration des obsèques, quasiment deux mois s'écoulèrent. Dans ce laps de temps, il fut décidé que les cloches sonneraient trois fois par jours (le

³⁴³ ADBR, G 1408, *Lettre du roi à son altesse éminentissime Monseigneur le Cardinal de Rohan, Évêque et Prince de Strasbourg*, 1768.

³⁴⁴ *Id.*, *Mandement du Cardinal de Rohan*, 1768.

matin à six heures, le midi et le soir à six heures) et ce durant six semaines. D'après le mandement, la cérémonie funèbre était fixée au mercredi 3 août 1768, à dix heures du matin, date à laquelle une messe solennelle eut lieu à la Cathédrale de Strasbourg. Dans la relation des cérémonies, nous avons pu lire que, contrairement à l'usage, le délai imparti fut trop court « pour faire préparer et prononcer une oraison funebre a l'honneur de la mémoire de feu Sa Majesté »³⁴⁵.

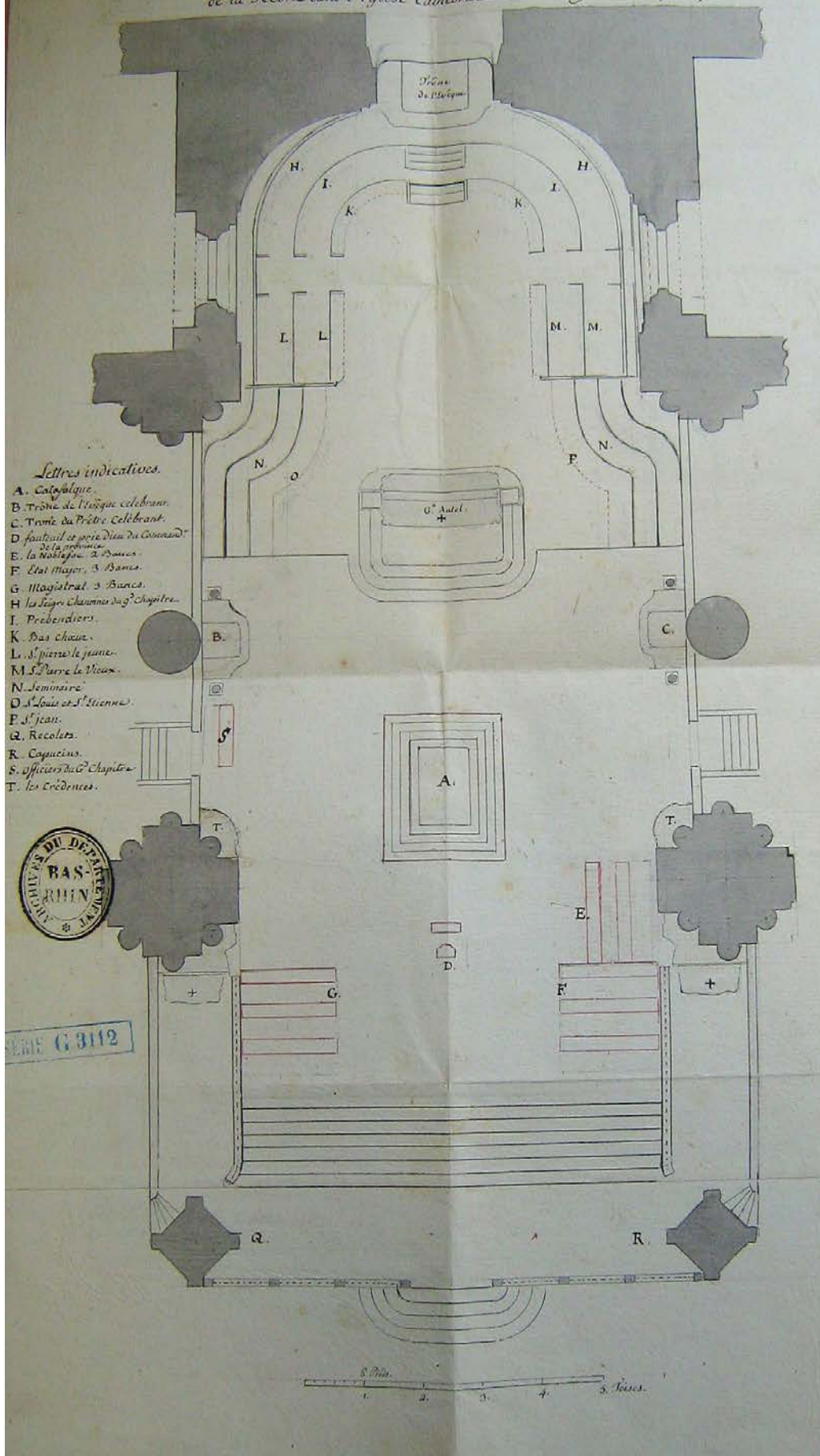
Comme précédemment, nous présenterons la cérémonie en trois parties : le déroulement des obsèques, les décors spécifiques et la musique. Auparavant, nous avons trouvé dans les archives le plan³⁴⁶ de l'intérieur de la Cathédrale réalisé en 1768, à l'occasion des obsèques. Ce plan nous permet de voir comment l'espace intérieur de la Cathédrale avait été utilisé et réparti entre les différentes personnes et corps présents.

Plusieurs lettres sont indiquées sur le plan ci-dessous et chacune de ces dernières désigne la catégorie de personnes placée dans l'édifice. Il y a cependant une exception, le lettre A, au milieu du schéma, qui désigne l'emplacement du catafalque. Nous constatons qu'il était mis en valeur au milieu de la nef ; les personnes les plus influentes étaient installées au plus près du catafalque. Dans la nef, mais à proximité du chœur, on trouve les trônes de l'évêque célébrant (B) et celui du prêtre célébrant (C), sur les côtés, en face à face. Toujours dans la nef, juste en face du catafalque siège le Commandant de la Province d'Alsace (D). Non loin de lui se trouvent les membres de la Noblesse (E), de l'État Major (F) et du Magistrat (G). Enfin, dans la première rangée du chœur de la Cathédrale, derrière le grand autel, se trouvent les membres du bas-chœur, donc les chantres (K). Ce plan ne mentionne malheureusement pas où étaient les tribunes pour le restant des musiciens, notamment l'orchestre.

³⁴⁵ ADBR, G 3456, *Prothocollum Anni 1768, Die 2â Augusti 1768 : Relation de ce qui a été observé a l'occasion du Service Solemnel que le Grand chapitre de l'Eglise Cathedrale de Strasbourg a fait faire le 3^e du mois d'aoust 1768 dans la dite Cathedrale pour le repos de l'ame de feu Sa Majesté la Reine de France decedée a Versailles le 24^e juin de la meme année*, p. 58.

³⁴⁶ ADBR, G 3112, « *Plan à l'Ocasion des Obsèques faites a la Mémoire de la Reine dans l'Eglise Cathedrale de Strasbourg le 3 aoust 1768. Massol* ».

Plan à l'occasion des Obsèques faites à la Mémoire
de la Reine dans l'Eglise cathédrale de Strasbourg le 5 Juin 1768 impé.



Lettres indicatives.

- A. Cathédrale.
- B. Trône de l'évêque célébrant.
- C. Trône du Prêtre célébrant.
- D. fauteuil de son Dieu du Concordat de la province.
- E. la Noblesse, 2 Bancs.
- F. Etat Major, 3 Bancs.
- G. Magistrat, 3 Bancs.
- H. les Seigns Chanoines du Chapitre.
- I. Prébendiers.
- K. Bas chœur.
- L. S. Pierre le jeune.
- M. S. Pierre le vieux.
- N. Séminaire.
- O. S. Louis et S. Etienne.
- P. S. Jean.
- Q. Recolets.
- R. Capucins.
- S. officiers du Chapitre.
- T. les Crédences.



NUMERO G 3112

a. [Le déroulement](#)

En parcourant la relation des cérémonies, nous y apprenons que la veille au soir, le 2 août, les Matines et les Laudes des morts furent chantées après les Vêpres. Durant ces offices funèbres, toutes les cloches de la Cathédrale retentirent. Le lendemain eut lieu une grand'messe solennelle à laquelle furent conviés l'ensemble du clergé strasbourgeois, mais aussi les membres de l'état-major, de la magistrature, du directoire de la noblesse de Basse-Alsace, des colonels et commandants des armées et de nombreux notables de la Ville.

Comme pour les précédentes cérémonies, des grenadiers furent alignés de part et d'autre sur toute la longueur de la nef. Afin d'éviter tous problèmes le jour de la cérémonie, chaque place dans le chœur ou dans la nef était destinée à une personne en particulier, le tout minutieusement préparé à l'avance. Ceci nous est confirmé par le plan de l'intérieur de la Cathédrale dessiné en 1768. Nous y voyons quelle place fut assignée aux différentes personnes présentes.

b. [Les décors](#)

Une fois de plus, le maître des cérémonies fit un beau travail ; la Cathédrale, fut richement décorée. Pour ces obsèques royales, la façade extérieure fut couverte de noir. Un tableau possédant une inscription lugubre était suspendu au-dessus de la grande porte, très certainement la porte centrale de l'église.

Un catafalque, pièce maîtresse des décorations spécifiques, était placé entre le chœur et la nef, à proximité de l'autel. Il se composait « de marches sur lequel étoit placé le Cercueil surmonté de la Couronne et du manteau Royal, le tout couvert d'une Creppe, audessus du Catafalque étoit suspendue une grande couronne royale de la quelle descendoient quatre rideaux noirs doublés de blanc et figurans l'hermine, lesquels etant retroussés formoient les 4. coins du Catafalque »³⁴⁷. Cet élément décoratif a été soigneusement pensé et réalisé, mais il n'était pas le seul.

En effet, à l'intérieur de l'édifice, des tentures noires furent mises dans les chapelles au pied des tribunes de musique, mais également dans le chœur, dont le noir s'étendait du sol jusqu'aux corniches. Une grande partie de la nef, ainsi que le

³⁴⁷ ADBR, G 3456, *Protocollum Anni 1768, Die 2â Augusti 1768, op.cit.*, p. 58.

trône épiscopal et celui des officiants étaient également recouverts de noir. Comme pour d'autres obsèques, les tentures noires furent agrémentées d'armoiries, de têtes de mort, de larmes et d'emblèmes. Enfin, de nombreuses bougies étaient allumées dans le chœur et sur le catafalque.

c. La musique

Dans le détail des cérémonies, très peu d'informations sont livrées pour ce qui concerne la musique. Le seul élément dont nous avons connaissance, est que « la Messe Solemnelle [...] a été chanté en musique apres laquelle a été chanté Le Libera »³⁴⁸.

Le maître de musique de l'époque était Joseph Garnier. Nous pouvons émettre l'hypothèse que pour une pareille occasion, il composa une messe en conformité avec la solennité de l'événement. Concernant l'effectif de la chapelle de musique en 1768, vingt-six chantres et trente-huit symphonistes la composaient. En regardant les listes de musiciens³⁴⁹ précédemment établies, nous savons que parmi les symphonistes étaient présents des bassons, des cors, une clarinette et des violons. Nous supposons donc qu'il y avait également au minimum, un alto, un violoncelle, une contrebasse, et des hautbois. La variété dans les instruments était donc assez grande pour permettre au maître de musique de composer une œuvre de grande envergure. De plus, l'orchestre de la Cathédrale était régulièrement renforcé avec des timbales et des trompettes pour les cérémonies extraordinaires.

À titre de comparaison, nous pouvons voir l'instrumentation nécessaire à la seule messe de Garnier encore conservée à Strasbourg. Il s'agit de la *Messe a Timballes et a trompettes*³⁵⁰. Cette composition dédiée par le maître de musique au Grand-Chapitre de la Cathédrale de Strasbourg et datant de 1766 est écrite pour cinq solistes, chœur de quatre et cinq voix. L'orchestre est composé de deux pupitres de violons, deux de hautbois, clarinette, deux pupitres de cors de chasse, deux de trompettes, timbales et basse continue. Il est alors tout à fait concevable que si Garnier composa spécifiquement pour les obsèques de la Reine, la partition comptait au minimum une instrumentation similaire à celle utilisée pour cette messe.

³⁴⁸ ADBR, G 3112, *Service solennel pour la reine*, 3 août 1768.

³⁴⁹ Voir annexe 5.

³⁵⁰ *Alsace – Catalogue des Manuscrits musicaux*, op.cit., p. 70, BNUS, MRS 66.

Conclusion

Nous avons vu que les principaux grands événements touchant à la famille royale étaient liés aux obsèques. Évidemment, à ces derniers s'ajoutent très probablement des cérémonies extraordinaires pour les mariages princiers ou royaux, mais aussi les sacres. Toutefois, les seules données collectées exploitables ici concernaient les obsèques et le mariage de Louis XV en 1725.

Tout au long de ce chapitre, nous avons pu constater le soin particulier apporté à chacune de ces cérémonies. Aucun détail n'était laissé au hasard et tout était minutieusement pensé et préparé jusqu'à plusieurs semaines avant l'événement. La splendeur des cérémonies affichée l'était autant chez les catholiques que chez les protestants ; c'était un témoignage de piété envers Dieu, mais également envers le roi. Le XVIII^e siècle correspond à la période où Dieu et le Roi ne faisaient qu'un, comme le suggère Bossuet dans sa *Politique tirée des propres paroles de l'Écriture Sainte à Monseigneur le Dauphin* : « Les princes agissent donc comme ministres de Dieu, & ses lieutenants sur la terre. C'est par eux qu'il exerce son empire. [...] C'est pour cela que nous avons vû que le trône royal n'est pas le trône d'un homme ; mais le trône de Dieu même »³⁵¹, et plus loin : « Il y a donc quelque chose de religieux dans le respect qu'on rend au prince. Le service de Dieu & le respect pour les rois sont choses unies ; & saint Pierre met ensemble ces deux devoirs : Craignez Dieu, honorez le roy »³⁵².

En lisant les relations détaillées des cérémonies, nous avons pu imaginer la somptuosité déployée, notamment à travers les décors installés temporairement dans les édifices. La musique tenait elle aussi ce rôle, même si les descriptions des cérémonies fournissent moins de détails. Les maîtres de musique qui étaient, rappelons-le, aussi engagés pour leur talent de compositeur, se devaient de proposer de nouvelles œuvres pour de tels événements. En somme, la musique devenait un instrument servant à louer Dieu et le roi, et participait également à donner davantage d'éclat aux manifestations extraordinaires.

³⁵¹ BOSSUET, Jacques Bénigne, *Politique tirée des propres paroles de l'Écriture Sainte à Monseigneur le Dauphin*, Livre Troisième ou l'on commence à expliquer la nature, & les propriétés de l'autorité royale, Article II, *L'autorité royale est sacrée*, Pierre Cot, Paris, 1709, p. 82.

³⁵² *Id.*, p. 86.

II. Expression de la magnificence chez les protestants

Introduction

Au cours du XVIII^e siècle, de nombreuses cérémonies extraordinaires furent organisées. En général, elles concernaient directement la famille royale ou le royaume de France. De ce fait, ces événements étaient directement liés à la religion catholique, alors religion d'état. Les mandements pour ces cérémonies stipulaient qu'un *Te Deum* ou qu'une messe solennelle devait être célébrée dans la principale église de chaque diocèse, puis dans toutes les autres paroisses. Il est évident qu'à Strasbourg où coexistaient deux religions, les messes ou *Te Deum* devaient alors se dérouler dans la principale église catholique et dans la principale église protestante. Ainsi, l'Église protestante avait-elle le soin d'organiser des cérémonies extraordinaires, en suivant les mêmes dispositions que celles prises par l'Église catholique.

L'histoire aurait pu laisser le protestantisme strasbourgeois dans l'ombre du catholicisme, mais deux cérémonies hors du commun et propres à la religion protestante vinrent changer le cours des choses et eurent lieu dans les églises de la Confession d'Augsbourg : les obsèques du maréchal de Saxe faites au Temple-Neuf en 1751, en attendant que le mausolée pour le maréchal de Saxe, érigé à Saint-Thomas, soit prêt à accueillir la dépouille du défunt, et la translation de son corps du Temple-Neuf à Saint-Thomas en 1777. Les deux principales églises protestantes de Strasbourg étaient ainsi mises à l'honneur.

Le maréchal Maurice de Saxe, d'origine allemande, naquit en 1696 comme fils illégitime de l'Électeur Frédéric-Auguste (Auguste II, roi de Pologne). Dès l'âge de treize ans, il choisit de faire carrière à l'armée et fut confié à Johann-Matthias von Schulenberg avec lequel il assista aux dernières batailles de la guerre de Succession d'Espagne. Reconnu par son père à l'âge de 15 ans, il prit alors le titre de comte de Saxe. À cette époque, il dirigea un régiment pendant la seconde guerre du Nord et rejoignit, peu de temps après la fin du conflit, l'armée impériale. En 1720, en raison

de la forte réputation militaire de la France, il choisit de la servir. À peine arrivé en France, il reçut le brevet de maréchal de camp et acheta un régiment qui lui permit de continuer à se former à la guerre. En 1734, après avoir servi quelques opérations, il fut promu au grade de lieutenant général. Il poursuivit sa carrière et se distingua surtout par ses victoires durant la guerre de Succession d'Autriche. En 1744, il fut nommé maréchal de France et le 10 janvier 1747, maréchal général. Il mourut le 30 novembre 1750 à Chambord.

Le caractère exceptionnel de ces deux événements méritait un traitement spécial. Pour les deux cérémonies, nous verrons leur déroulement, les décors temporaires mis en place et bien sûr, la musique. C'est un choix volontaire de les présenter dans leur intégralité. En effet, présenter uniquement la musique ne suffirait pas à montrer le faste déployé à ces occasions. Comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, la musique fait partie intégrante avec les décors, des dispositions prises pour embellir et magnifier les solennités.

A. Obsèques du maréchal de Saxe

1. Déroulement des cérémonies

À la mort du maréchal de Saxe se posa le problème de son inhumation. Étant de confession luthérienne, il était alors impensable de l'enterrer avec les hommages dans une ville catholique. Louis XV choisit alors la ville de Strasbourg, qui malgré le rattachement à la France, restait fidèle dans une large part à la religion protestante. La ville et les membres adhérents à la Confession d'Augsbourg avaient donc pour mission de rendre au maréchal les honneurs dus à son rang et à son service pour la France.

Pour ce faire, après la mort du maréchal, le corps fut embaumé et placé dans un cercueil de cuivre jusqu'à son transfert pour Strasbourg le 8 janvier 1751. Le 7

février marqua le début des obsèques, lorsque le cortège funéraire³⁵³ fit son entrée solennelle dans Strasbourg, comme on peut le lire dans la description des cérémonies³⁵⁴ : « Le corps étant arrivé à la Porte de Saverne, on le salua de douze coups de canons, qui tirèrent de dessus les remparts, toutes les cloches sonnerent aux Eglises Luthériennes, & tous les Officiers à la tête de l'Infanterie, qui étoit rangée en haye jusqu'à l'Hôtel de M. le Marechal de Coigni, firent le Salut des armes. ».

Le 8 février la célébration des obsèques eut lieu. Le corps, qui jusque-là était exposé dans la cour de l'hôtel du maréchal de Coigni, fut acheminé en procession jusqu'au Temple-Neuf, lieu de son inhumation ; cette procession se déroula en grande pompe et selon un cérémonial bien précis : « ... vers les 11 heures, les Etudiants du college de Saint Guillaume vinrent chanter des Cantiques funebres, à midi lorsque tout fut disposé pour la cérémonie, que toute la Garnison qui étoit sous les armes, eut bordé la haye depuis l'Hôtel de Coigni, jusqu'à l'Eglise Neuve, & que la Cavalerie se fût rangée dans toutes les Places, devant lesquelles le Convoi devoit passer, le canon donna le signal, on sonna les cloches dans les Eglises Luthériennes, & l'on se mit en marche ... »³⁵⁵. Les trompettistes et timbaliers étaient également présents aux côtés des hommes de la garnison et au moment du passage du corps du maréchal à leur hauteur, « toute la garnison tenoit le fusil renversée : les Officiers & Enseignes firent le salut au corps, quand il passa devant eux. En même tems se fit entendre le son lugubre des trompettes & des timbales »³⁵⁶. De nombreuses personnes accompagnèrent le convoi mortuaire : des porteurs de flambeaux, des bourgeois, les membres du clergé luthérien de la ville et des villages avoisinants, ceux du séminaire protestant, l'état-major, la noblesse, et des personnalités telles que le prince de Nassau-Sarrebruck, le comte de Friesen et le comte de Loewenhaupt. Des musiciens et des chanteurs faisaient partie du cortège. Parmi eux figuraient les étudiants du collège Saint-Guillaume qui « chantaient pendant la marche des Cantiques convenables au sujet »³⁵⁷. Pour assurer cette partie chantée, il y avait également des chantres d'autres paroisses luthériennes de Strasbourg, comme nous

³⁵³ Cortège funèbre de Chambord à Strasbourg, voir Annexe 19.

³⁵⁴ *Oraison Funèbre de Très-Haut et Très-Excellent Seigneur Monseigneur Maurice de Saxe*, Strasbourg, Jean-François Leroux, 1751, BNF 8-LN27-18620, p. 55.

³⁵⁵ *Oraison funèbre ...*, *op.cit.*, p. 58.

³⁵⁶ AVCUS, AA 1954, *Relation fidelle et circonstanciée des obseques et ceremonies faites à Strasbourg par ordre du roy et sous la direction de S. Ex. M. le preteur royal de cette ville à l'entree et l'inhumation de M. le marechal Comte de saxe, duc de courlande et de semigallie, marechal – general des camps et armées de S. M. T. C. et chevalier des ordres de l'aigle blanc et de saxe avec l'explication et le sens de tous les emblemes qui ont servi de decoration à cette illustre pompe*, Strasbourg, Armand König, 1751, p. 28.

³⁵⁷ *Oraison funèbre...*, *op.cit.*, p. 59.

l'atteste la relation des cérémonies : « Après eux venoient tous les Candidats du College de St. Guillaume de cette Ville, avec quelques chantres des Temples Protestans : tous au nombre de 39. en longs manteaux noirs & en crêpes. Ils chanterent pendant toute la marche sans discontinuer, des airs lugubres, qu'accompagnoient deux Serpens »³⁵⁸. Quelques mètres à peine derrière eux se trouvaient « quatre Trompettes de la Ville, en habits noirs avec le Timballier, les Tembales & Trompettes couvertes de crêpes... »³⁵⁹, « ce qui en rendoit le son moins bruyant & plus triste »³⁶⁰. Nous n'avons malheureusement pas trouvé davantage de détails concernant les chants.

L'organisation minutieuse de la cérémonie lors de la mise en route du convoi funèbre se voyait également dans l'église pendant la célébration religieuse : « Le Prince de Nasseau & les Comtes de Friese & et de Loewenhaupt avec l'Etat Major, la Noblesse & les Magistrats furent placés entre le catafalque & l'Autel ; le Clergé et les autres personnes de distinction derriere l'Autel, autour du catafalque étoient les Pages, les Valets de chambre, les Gardes, le Suisse & les Valets de pieds. Les Héraults se mirent aux quatre coins, & les douze Bourgeois en deuil se tinrent debout pendant toute la Cérémonie devant le catafalque. Les Hulans furent placés à droite & à gauche »³⁶¹. Pour rendre hommage au maréchal, trois orateurs se succédèrent : Jean-Michel Lorentz, docteur et professeur en théologie ainsi que chanoine et pasteur de Saint-Thomas, se chargea de l'oraison funèbre ; Jean-Léonard Frøereisen, lui aussi docteur et professeur en théologie ainsi que chanoine de Saint-Thomas, prononça un panégyrique ; d'Arnault, docteur de l'académie des sciences et belles lettres de Prusse, lut un poème sur la mort du maréchal.

Enfin, outre les cantiques et la musique instrumentale joués pendant la procession, il y eut également deux symphonies lugubres jouées et trois cantates funèbres chantées à l'église au cours de la célébration religieuse. La première intervention musicale se fit avant l'oraison funèbre faite par Lorentz : « Le Sr Frauenholtz, maître de musique de cette ville, pour M.M. les Protestans donna un concert lugubre, dont il a fait imprimer les paroles. Ensuite fut chanté, en chœur, un cantique funèbre »³⁶². Entre la fin de l'oraison funèbre et le début du panégyrique par

³⁵⁸ AVCUS, AA 1954, *Relation fidelle...*, *op.cit.*, p. 29.

³⁵⁹ *Oraison funèbre ...*, *op.cit.*, p. 59.

³⁶⁰ AVCUS, AA 1954, *Relation fidelle...*, *op.cit.*, p. 29.

³⁶¹ *Oraison funèbre...*, *op.cit.*, p. 61.

³⁶² AVCUS, AA 1954, *Relation fidelle...*, *op.cit.*, p. 33.

Frèreisen, « commença un nouveau concert »³⁶³. Enfin, les cérémonies à l'intérieur du Temple-Neuf finirent par le transfert du corps du catafalque à la petite chapelle ardente qui avait été placée dans un coin de l'église et « ce transport fut accompagné de tout le Clergé chantant des Hymnes & des Cantiques à la louange du feu Maréchal. Après qu'on eut déposé le cercueil dans cette chapelle ardente, toutes les cérémonies finirent par un dernier concert funèbre »³⁶⁴.

2. [Les décorations spécifiques](#)

Comme pour toutes les cérémonies extraordinaires, l'édifice accueillant l'événement fut transformé. Outre le cérémonial et les discours, un soin particulier fut apporté à la décoration de l'église à cette occasion, le but des décors temporaires étant de donner au lieu un caractère plus sombre, plus lugubre. Ainsi, pour des obsèques, il était coutume de tendre des draps noirs dans l'église. Ici, c'est l'église toute entière qui fut tendue de noir jusqu'aux voûtes, ainsi que les bancs et les sièges destinés aux personnes faisant partie du convoi funéraire. Cela ne suffisant pas pour donner le caractère recherché, « l'on avoit bouché les fenêtres pour former une espèce de nuit »³⁶⁵. L'autel était également recouvert d'un tapis de velours noir. La chaire était, elle aussi, couverte de velours noir, avec des galons d'argent représentant des têtes de morts, tout comme l'était la chapelle créée dans un coin de l'église mais dont les galons d'argent avaient été remplacés par des emblèmes. En plus des tentures noires, l'église était également décorée d'emblèmes, devises, armoiries, trophées, têtes de morts parsemées de larmes, et de bâtons de maréchal. À cette époque, les emblèmes sont souvent des représentations figuratives associées à une devise ; ici, chaque emblème rappelle une étape de la vie de Maurice de Saxe. Quelques exemples d'emblèmes³⁶⁶ sont frappants et montrent qu'ils ont été spécialement réalisés pour ces obsèques.

Le premier exemple montre le courage et la bravoure du maréchal. La représentation est un lion rouge qui s'avance vers une troupe de guerriers et cet

³⁶³ *Id.*, p. 33.

³⁶⁴ *Id.*, p. 34.

³⁶⁵ *Description des cérémonies observées à Strasbourg à la pompe funèbre de très-haut et très-puissant prince Maurice Comte de Saxe dans Oraison Funèbre...*, *op.cit.*, p. 11.

³⁶⁶ *Emblèmes dans Oraison funèbre...*, *op.cit.*

emblème porte l'inscription « *Nescit dare terga* » qui signifie « Jamais on ne l'a vu fuir ». Le deuxième exemple rappelle que le maréchal était flatté par l'accueil que lui fit le roi. L'image qui y est associée, est un lion rouge couronné d'une couronne d'or et a pour devise « *Merito letatur honore* » qui signifie « Il se fait gloire d'un honneur qu'il a mérité ». Enfin, pour signifier son inhumation à Strasbourg, le même lion rouge est représenté dans un champ d'argent et porte l'inscription « *Argentina fit area tandem* » qui signifie « Strasbourg enfin est son dernier séjour ». Cet emblème a une double signification qui est expliquée dans la *Relation fidelle et circonstanciée des obseques et ceremonies faites a strasbourg*³⁶⁷ : « Jeu de mot, qui roule sur les armes de Courlande, & sur le nom latin de la ville de Strasbourg, qui est Argentina, Argentine, cette place se glorifie de renfermer aujourd'hui dans son sein le corps d'un Seigneur, qui en qualité d'elu Duc de Courlande, portoit pour armes, un lion couché en champ d'argent ». Dans la description des cérémonies, on dénombre tout de même près de quarante-cinq emblèmes, tous dotés d'une devise accompagnant la représentation figurative.

À côté de ces décors et tentures répartis dans l'église, la tradition d'ériger un catafalque était présente au XVIII^e siècle. Rappelons que cet élément de décoration était de rigueur lors des obsèques hors du commun. Il permettait de mettre le cercueil en valeur et était orné de multiples décorations rappelant le défunt. La définition donnée par Jaques-François Blondel en 1752 dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert classe le catafalque comme élément architectural : « (Architect.) de l'italien catafalco, signifie littéralement échaffaud ou élévation faite ordinairement de charpente pour recevoir les décorations d'Architecture, Peinture, & Sculpture, dressées à l'occasion des pompes funebres »³⁶⁸. L'objectif du catafalque était de mettre le corps du défunt via le cercueil au centre de la cérémonie ; en effet, cette construction architecturale servait d'estrade ou de piédestal et était habituellement placée au milieu de l'église ; elle est véritablement la pièce maîtresse de ce décor funéraire.

Ce magnifique catafalque était dressé dans le Temple-Neuf, en face de la chaire. Le cercueil placé au centre pour le temps de la cérémonie était recouvert d'un dais. Plusieurs gravures d'époque nous permettent de voir cette réalisation.

³⁶⁷ AVCUS, AA 1954, *Relation fidelle...*, *op.cit.*

³⁶⁸ Jean-François BLONDEL, « Catafalque », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Denis DIDEROT et Jean le Rond D'ALEMBERT, Tome 2, Paris, Le Breton, 1751, p. 759.

Sur la représentation ci-après, on peut constater un nombre important de grands cierges et de flambeaux sur le bas et le haut du catafalque. Le cercueil était entouré de quatre marches sur tout le pourtour. Sur chacune de ces marches, on voit les bougies alignées et en quinconce d'une marche à l'autre afin d'apporter un maximum de lumière. Contre chaque colonne soutenant le chapiteau, un personnage se tenait debout. Toutes les descriptions officielles ne leur donnent pas le même rôle. Pour la *Description des cérémonies observées à Strasbourg*³⁶⁹, ce sont quatre vertus qui y sont représentées, alors que dans celle de König³⁷⁰, il s'agit de quatre femmes affligées et en habit de deuil. En revanche, les deux s'accordent pour dire qu'au pied du cercueil se trouvaient des génies en pleurs. Toujours au même endroit et directement derrière l'une des vertus, on aperçoit Saturne assis avec sa faux ; d'après les descriptions, la mort était représentée du côté opposée avec une flèche ou une faux ; elle n'est pas visible sur cette gravure. À l'intérieur du catafalque se croisaient quatre voiles de taffetas moitié noirs, moitié blancs et noués avec des crêpes. Enfin, le haut du catafalque était coiffé d'une énorme couronne ducale. Cette construction architecturale était ornée de boucliers, de casques, de canons, de lances, d'insignes, d'emblèmes et de branches de lauriers.

³⁶⁹ *Description des cérémonies...* dans *Oraison Funèbre...*, *op.cit.*, p. 12.

³⁷⁰ AVCUS, AA 1954, *Relation fidelle...*, *op.cit.*, p. 34.

Représentation du catafalque érigé au Temple-Neuf
en 1751



Musée Cabinet des Estampes, Strasbourg, E.2.15949-77.998.0.719, photo prise par le Cabinet des Estampes.

Au vu de la foule innombrable qui s'était pressée à Strasbourg pour assister à cet événement, il fut décidé que les décors temporaires resteraient en place dans le Temple-Neuf encore deux jours après la fin des cérémonies afin que toutes les personnes souhaitant voir l'édifice dans ces habits de deuil puissent le faire. Les tentures et le catafalque furent retirés le jeudi suivant, soit trois à quatre jours après la célébration.

3. [La musique](#)

Nous avons déjà vu que les décorations spécifiques revêtaient une certaine importance pour rendre les meilleurs honneurs possibles au maréchal de Saxe. Il était évident qu'à côté de ces embellissements visuels, la musique tenait elle aussi une place non négligeable. En effet, pour un tel événement, il n'était très certainement pas imaginable que la musique soit puisée dans un répertoire déjà existant. Ainsi, nous avons pu lire dans la description des cérémonies que la musique avait été composée spécialement pour l'occasion par Jean-Christophe Frauenholtz, le directeur de musique des paroisses protestantes ; il s'agit de trois cantates funèbres qui sont encore conservées aujourd'hui au Séminaire protestant.

a. [Cantate n°1³⁷¹](#)

La première cantate funèbre porte le titre de *Streitbarer Held*³⁷² et fait 105 mesures. Cette cantate est composée pour chœur à quatre voix mixte (soprano, alto, ténor et basse), deux solistes (soprano et basse), violons (1 et 2), violone et orgue. La pièce se compose de trois mouvements en *si* bémol majeur. Cette œuvre semble avoir été composée d'un seul tenant. Il est plutôt difficile d'en faire un découpage des mouvements ou des thèmes. Cependant, nous distinguons une séparation assez nette à la mesure 62, ce qui laisserait présager que l'œuvre se compose de deux parties.

³⁷¹ Séminaire protestant, Strasbourg, 18 Mms 161, partition manuscrite en parties séparées.

³⁷² Extraits de la partition manuscrite, voir Annexe 20.
Transcription de la partition, voir Annexe 21.

L'hypothétique première partie est *Alla breve* et l'expression *Tendrement* est indiquée à côté de la première mesure. En regardant la partition, on note d'emblée une alternance régulière entre des mesures instrumentales et des mesures où toutes les voix et les instruments interviennent. L'écriture musicale de cette première partie est relativement simple et épurée puisque les principaux rythmes utilisés sont des noires et des croches. De plus, les interventions du chœur sont homorythmiques et les voix sont presque intégralement doublées par les instruments : la soprano avec le premier violon et la basse avec la basse continue. Seules les voix d'alto et de ténor ne sont que partiellement doublées par le deuxième violon. À la mesure 46, une sorte de dialogue s'installe entre la soprano accompagnée à la tierce par la basse continue et le restant des voix et des instruments qui la rejoignent par de courtes interventions.

Plusieurs changements importants sont à noter dès le début de la deuxième partie. La mesure passe de *Alla breve* à 3/8 et à la place de l'expression *Tendrement*, celle de *Lent. Aria* est notée. Nous nous sommes interrogée sur ce terme d'*Aria*. Ici, il ne désigne visiblement pas une forme de type ABA' comme nous pourrions l'attendre. De plus, l'écriture est assez épurée. La mélodie des solistes ne présente aucune ornementation et le texte n'est pas répété ou juste quelques rares mots, ce qui fait davantage penser à du récitatif. La voix de soliste soprano est accompagnée uniquement par la basse continue ; elle est ensuite rejointe par le premier violon, qui ne la double pas. Une deuxième section vocale apparaît à la mesure 79 avec les solistes soprano et basse en duo. L'entrée du chœur se fait à la mesure 88 et un passage en 2/4 conduit à la cadence de l'œuvre. La structure de la seconde partie fait davantage penser à celle de la cavatine, puisque les parties solistes sont courtes et accompagnées essentiellement du continuo.

Après avoir évoqué l'écriture musicale de la cantate, il est intéressant d'établir un lien entre le texte et le choix de la musique. Nous avons noté six interventions, donc six phrases différentes, que nous présentons ci-dessous en langue allemande, puis traduite.

**Streitbarer Held, man legt dich jetzt nach den Kriegen nach der Siegen in ein Schwarzes Todten Zelt* : Homme vaillant, après les guerres, après les victoires, on te couche dans une tente mortuaire noire.

S. *Solo* Streit-bar-er Held *Tutti* man legt dich jetzt nach den

A. Streit-bar-er Held man legt dich jetzt nach den

T. Streit-bar-er Held man legt dich jetzt nach den

B. *Solo* Streit-bar-er Held man legt dich jetzt nach den

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlc. et Org.

S. Krie-gen nach der Sie-gen in ein Schwar-tzes Tod - ten Zelt

A. Krie-gen in ein Schwar-tzes Tod - ten Zelt

T. Krie-gen in ein Schwar-tzes Tod - ten Zelt

B. *Solo* Krie-gen in ein Schwar-tzes Tod - ten Zelt

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlc. et Org.

Les deux premiers mots, ceux donnant le titre de la cantate sont réservés au soliste basse, suivi de la soprano, puis de la réponse de l'alto et du ténor ensemble. Ces mots *Streitbarer Held* répétés ainsi plusieurs fois s'adressent directement au maréchal de Saxe, comme pour l'interpeller, afin qu'il écoute les mots qui lui sont adressés au travers de l'œuvre. Aussi bien le texte que la musique et la tonalité de *si* bémol majeur, laissent entrevoir un caractère majestueux.

**Deine Faust hat ausgekämpffet Franckreichs feinde gantz gedämpffet nun gebt du zu Süssen Himmel Ruh* : Ton poing a lutté pour abaisser entièrement les ennemis de la France, maintenant, va vers la douceur et le calme des cieux.

23

S. *Dei-ne Faust hat aus ge - käm - pffet Fran-ckreichs fein - de gantz ge - däm - pffet nun geht du zu der*

A. *Dei-ne Faust hat aus ge - käm - pffet Fran-ckreichs fein - de gantz ge - däm - pffet nun geht du zu der*

T. *Dei-ne Faust hat aus ge - käm - pffet Fran-ckreichs fein - de gantz ge - däm - pffet nun geht du zu der*

B. *Dei-ne Faust hat aus ge - käm - pffet Fran-ckreichs fein - de gantz ge - däm - pffet nun geht du zu der*

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlc. et Org. 6

30

S. *Süs-sen Him-mels Ruh, Doch dein*

A. *Süs-sen Him-mels Ruh, Doch dein*

T. *Süs-sen Him-mels Ruh, Doch dein*

B. *Süs-sen Him-mels Ruh, Doch dein*

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlc. et Org. 5 3 6 7

5

Cette phrase commence en *mi* bémol majeur subit une modulation vers la tonalité de *sol* mineur. En découpant le texte, nous voyons clairement deux idées opposées. D'un côté se trouve l'idée de la guerre *Deine Faust hat ausgekämpft Franckreichs feinde gantz gedämpfet* et de l'autre, l'idée de la quiétude est évoquée avec *zu Süssen Himmel Ruh*. Cette opposition du texte se retrouve également dans la musique, avec l'évocation des guerres dans des accords majeurs et celle du repos avec une phrase en *sol* mineur.

**Doch dein Ruhm wird nicht vergehen so lang der Welt und Himmel stehen* : Malgré tout, ta gloire ne disparaîtra pas aussi longtemps que Terre et Ciel seront debout.

S. ³⁸ Ruhm wird nicht ver - ge - hen so lang Welt und Him - mel ste - hen, Solo
 A. Ruhm wird nicht ver - ge - hen so lang Welt und Him - mel ste - hen,
 T. Ruhm wird nicht ver - ge - hen so lang Welt und Him - mel ste - hen,
 B. Ruhm wird nicht ver - ge - hen so lang Welt und Him - mel ste - hen,
 Vlns. 1
 Vlns. 2
 Vcl. et Org.

6

Cette phrase commence en ré mineur et évolue vers do mineur. Deux mots sont ici mis en valeur par l'usage d'un accord de sol majeur, *Ruhm* et *Himmel* qui signifient Gloire et Ciel.

**Statt der Lorbeer Cränze Pracht, hat den Jesus dir dort oben eine Crone aufgehoben die dich gar zum König macht* : Au lieu de la splendeur d'une couronne de lauriers, Jésus a anéanti là-haut la couronne qui t'élevait comme roi.

S. ⁴⁶ lor - beer Crän - tze Pracht hat den Je - sus dir - dort o - ben ei - ne Cro - ne die dort o - ben ei - ne Cro - ne auf - ge -
 A. ei - ne Cro - ne ei - ne Cro - ne auf - ge -
 T. ei - ne Cro - ne ei - ne Cro - ne auf - ge -
 B. ei - ne Cro - ne ei - ne Cro - ne auf - ge -
 Vlns. 1
 Vlns. 2
 Vcl. et Org.

7

53
S. ho-ben die dich gar zum Kö-nig macht die dich gar zum Kö-nig macht

A. ho-ben die dich gar zum Kö-nig macht

T. ho-ben die dich gar zum Kö-nig macht

B. ho-ben die dich gar zum Kö-nig macht

Vlns. 1

Vlns. 2

Vlc. et Org.

8

Par rapport aux phrases précédentes, la répartition vocale est différente. C'est la soprano soliste qui chante toute la phrase et les trois autres voix la rejoignent ponctuellement. Nous ignorons si les trois voix sont celles du chœur ou celles des solistes, la partition originale ne le mentionnant pas. Nous pensons que les brèves interventions à quatre voix permettent de mettre le texte davantage en valeur. Les mots appuyés ici sont *Crone aufgehoben die dich gar nicht zum König macht*, rappelant ainsi au défunt maréchal que Dieu est au-dessus de tout.

**Jeder Held wird so gekrönt der getreu bleibt bis in Todt* : Chaque héros est ainsi couronné, la fidélité demeure jusqu'à la mort.

Lent. Aria

Solo

S. Je - der Held wird so ge - krö - net der ge-treu bleibt biß in Todt der ge-treu bleibt biß in

A.

T.

B.

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlc. et Org.

9

S. 70 Todt biß in Todt Gott und sei - nen Kö - nig

A.

T.

B. Gott und sei - nen Kö - nig

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlc. et Org.

10

La phrase commence en *si* bémol majeur pour évoquer le héros *Jeder Held* et module pour finir en *ré* mineur avec l'évocation de la mort *biß in Todt*.

**Gott und seinen König ehren sein Reich suchen zu vermehren so ein Held bleibt verewigt in der Welt* : Chercher à augmenter l'empire de Dieu et sa royauté, c'est ainsi qu'un héros reste immortalisé sur terre.

81 Tutti

S. eh - ren sein Reich su - chen zu ver - meh - ren so ein Held bleibt ver - e - wigt in der Welt bleibt ver -

A. bleibt ver - e - wigt in der Welt

T. bleibt ver - e - wigt in der Welt

B. eh - ren sein Reich su - chen zu ver - meh - ren so ein Held bleibt ver - e - wigt in der Welt

Vlns. 1

Vlns. 2

Vlc. et Org.

11

Cette phrase est clairement scindée en deux parties, d'une part par l'écriture vocale (solistes sur la première partie et chœur sur la deuxième) et par le changement de mesure (3/8 sur la première et 2/4 sur la deuxième). La phrase des solistes part de *ré* mineur et module vers la tonalité principale qui reste jusqu'à la fin de l'œuvre. À partir du 2/4, l'écriture change totalement et l'usage du texte aussi.

91

S. e - wigt bleibt ver - e - wigt bleibt ver - e - wigt bleibt ver - e - wigt bleibt ver -

A. bleibt ver - e - wigt bleibt ver - e - wigt bleibt ver - e - wigt bleibt ver - e - wigt

T. bleibt ver - e - wigt bleibt ver - e - wigt bleibt ver - e - wigt

B. bleibt ver - e - wigt bleibt ver - e - wigt bleibt ver -

Vlns. 1

Vlns. 2

Vlc. et Org.

12

Seuls les mots *bleibt vereinigt der Welt* (reste immortalisé sur terre) sont répétés inlassablement. Par rapport à l'ensemble de l'œuvre dont les parties vocales des solistes ou du chœur sont homorythmiques, les dernières mesures commencent par

une imitation : d'abord la soprano, suivie de l'alto à la quinte, puis le ténor (comme la soprano) suivi de la basse à la quinte. Les voix se rejoignent à nouveau à la mesure 102. Ces derniers mots répétés et l'écriture musicale différente insistent sur le caractère héroïque du maréchal.

L'ensemble de cette cantate retrace en quelque sorte la vie du maréchal de Saxe, du moins ce qui la caractérisait. On voit également tout de suite le récit du héros qui rencontre la mort et qui doit aller modestement à la rencontre de Dieu. La tonalité de *si* bémol majeur évoque, d'après l'affect de tonalités dans le *Traité de l'Harmonie de Rameau*³⁷³, des sujets touchant aux tempêtes et aux furies pour les tonalités majeurs de *fa* et de *si* bémol. Le thème de cette première cantate se retrouve bien l'affect décrit par Rameau.

b. [Cantate n° 2](#)³⁷⁴

La deuxième cantate funèbre *Der Kampf ist aus*³⁷⁵ compte 186 mesures. La partition manuscrite contient deux versions. La version A est écrite pour chœur à quatre voix, deux solistes et basse continue. La version B l'est pour chœur à quatre voix, deux solistes, deux flûtes et basse continue. Pour l'analyse de cette œuvre, nous nous sommes penchée sur la version B en raison du contenu du manuscrit. En effet, les deux versions A et B écrites en parties séparées sont incomplètes ; il manque pour les deux, la voix de soprano (tutti et soliste), le violone et l'orgue. Il est donc plus aisé de se faire une idée de l'œuvre en ajoutant les flûtes. De plus, nous pensons que Frauenholtz utilisa la version B pour les obsèques du maréchal de Saxe, les flûtes faisant alors partie de l'orchestre pour les besoins de la troisième cantate. La tonalité de cette œuvre est *si* bémol majeur.

Comme pour la cantate *Streitbarer Held*, nous voyons pour *Der Kampf ist aus* une alternance constante entre des passages instrumentaux et des passages vocaux. Le chœur intervient de façon quasi permanente. Seuls deux passages sont spécifiquement réservés aux solistes (soprano et basse). L'écriture musicale ne diffère

³⁷³ Jean-Philippe RAMEAU, *Traité de l'Harmonie réduite à ses Principes naturels*, Paris, Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722, p. 157.

³⁷⁴ Séminaire protestant, Strasbourg, 18 Mms 162, partition manuscrite en parties séparées.

³⁷⁵ Extraits de la partition manuscrite en parties séparées, voir Annexe 22.

pas réellement de la précédente œuvre, les instruments se limitant souvent au rôle d'accompagnement du chœur. En revanche, sur les passages solistes, les instruments jouent indépendamment du chant.

Par rapport à la première cantate, où un découpage de l'œuvre paraissait délicat, il semble ici plus évident. Nous proposons de scinder la cantate en quatre parties déterminées par le changement d'indication de mesure. En nous penchant sur le texte, nous avons également pu remarquer que ce changement correspond à un thème différent pour chacune des sections.

La première partie englobe les mesures 1 à 82, la mesure est *Alla breve* et l'indication *Allegro*. Après une introduction instrumentale de 18 mesures, le soliste basse chante solennellement les mots *Der Kampf ist aus!* (le combat est fini !) et est probablement accompagné par le continuo. Le chœur enchaîne directement. Tout au long de la première partie, trois phrases entrecoupées de mesures instrumentales sont chantées :

**Der Kampf ist aus! der Sieg ist nun gekommen mit Jesu blut hat man stets obgesiegt drum strahlen dort die gölden friedens Sonne. Wo meine Seel in Jesu Armen liegt* : Le combat est fini ! la victoire est maintenant venue ; avec le sang de Jésus, on a toujours triomphé, c'est pourquoi brille là-haut le soleil doré de la paix, où mon âme repose dans les bras de Jésus.

**Die Angst ist hin, die Noth vorbei, die Kranckeits bande sind zürissen. Ich bin nun aller plagen frei, dann Jesus ließ mir Trost, auß seinen Wunden fleißen* : La peur est passée, la misère est finie, les bandes de la maladie sont déchirées. Je suis maintenant libre de tous soucis, tant que Jésus laisse mon réconfort s'écouler de ses plaies.

**Wird schon der Leib begraben, in seine Todten grufft. Kann er doch hoffnung haben daß ihr der mein Jesus wieder rufft* : Même si le corps était déjà enterré dans sa tombe mortuaire, pourrait-il tout de même avoir l'espoir que vous appelez à nouveau mon Jésus.

Deux thèmes sont présents ici : le combat et le repos. De plus, ces trois phrases sont écrites pour donner l'impression que c'est le maréchal en personne qui s'adresse à nous. La tonalité de cette première partie passe de *si* bémol majeur à *ré* mineur.

La deuxième partie porte toujours la mention *Allegro* mais la mesure devient du 3/8. Deux phrases sont chantées par le chœur et la soliste soprano intervient dans la deuxième ; malheureusement la partie est manquante.

**Wenn Engels Posaunen bei Himmlischen Chören, sich lassen mit Freuden zum Welt gericht hören. [...] da wecket mich auf mein hold seeligster Freund* : Quand les trombones des anges dans le chœur céleste se laissent entendre avec joie au tribunal terrestre [...] alors il réveille mon ami bienheureux et gracieux.

**Drauf werden die Frommen von Glauben zum schauen der Herrlichkeit kommen, in Sternen gezelt, wo Jesus die Wohnungen selbst bestellt* : Enfin, en regardant vers la pieuse croyance, la Gloire devrait arriver [...] où Jésus a réservé lui-même les appartements.

Le thème a changé. À présent, les idées ne sont plus exprimées à la première personne ; il est question ici du jugement et de la gloire de Dieu.

La troisième partie (mesures 127 à 172) voit deux changements. L'expression est *Lentement* et la mesure redevient *Alla breve*. Quatre phrases sont chantées dans cette partie :

**O beglücktes Sterben wo die Seel Immanuel läß die Seeligkeit ererben* : Ô heureuse mort où l'âme du Seigneur laissa en héritage le bonheur.

**Süsse Lust, die dort allen auß erwelhten ist bewußt* : Doux plaisir, dont là-bas, tout ce qui est prédestiné est conscient.

**So nun dich erlöbte Seele, daß dich auß der Leibes-Höhle, Jesus zu sich hat geführt* : Ainsi ton âme est sauvée, pour que Jésus conduise à lui, hors de l'abîme.

**Wo die Crone dich zum lohne vor dem Thron deß Lammeszieret* : Où la couronne te récompense devant le trône de l'Agneau.

Le thème développé ici n'est plus celui du combat contre la mort. Au contraire, la mort est évoquée comme un événement heureux car le Seigneur sauve les âmes. Les tonalités utilisées par Frauenholtz oscillent entre *mi* bémol majeur et sa relative mineure.

Enfin, la quatrième partie (mesures 172 à 186) passe à 3/4 et l'expression est à nouveau *Allegro*. Ces mesures sont la conclusion de l'œuvre et sont intégralement chantées par le chœur sur le texte *Da wirst du hören bey Engels Chören ein freuden Lied, es wird erklingen, wann man wird singen, von Sieg und Fried* : Alors tu devrais entendre un

chant de joie par le chœur des anges, il retentira quand on chantera pour la victoire et la paix. Le thème est celui de la joie du triomphe de Dieu sur la mort.

Cette deuxième cantate a été écrite autour du thème de l'acceptation de la mort et du repos de l'âme. Le côté guerrier et héros de guerre présent dans la première cantate ne l'est plus du tout ici.

c. Cantate n°3³⁷⁶

Cette dernière cantate funèbre porte le titre de *Ach Eitelkeit!*³⁷⁷. Elle est destinée à trois solistes, chœur à quatre voix, deux pupitres de flûtes et basse continue. C'est une pièce de 191 mesures dont la tonalité est *mi* bémol majeur. Écrite d'un seul tenant, il semble assez évident qu'elle se compose de cinq mouvements. L'écriture musicale de cette cantate est assez simple puisque les instruments ne sont pas indépendants des voix, mais les doublent quasiment (première flûte avec soprano et deuxième flûte avec ténor). Cependant, les pupitres de flûtes bénéficient d'une écriture plus développée en croches ou double-croches lorsque les voix ne chantent pas.

Le premier mouvement (mesures 1 à 79) est *Alla breve* et l'expression *Lentement* est notée sur la partition. Comme pour les deux cantates précédentes, l'œuvre commence par une introduction instrumentale ; elle dure ici 16 mesures. Deux phrases sont chantées. La première (mesures 16 à 37) fait intervenir les solistes soprano et basse auxquels répond le chœur. *Ach Eitelkeit! Wer wollte dich doch lieben? da deine Lust in Unlust sich verkehrt, dein falscher Schein, muß wie ein Staub zersterben, wann Not und Tod durch seine Schönheit fährt: Ô Vanité! Qui voudrait donc t'aimer? où ton plaisir se transforme en lassitude, ta fausse lumière doit être dissipée comme une poussière, quand la détresse et la mort se transportent à travers sa beauté.* Le seconde

³⁷⁶ Séminaire protestant, Strasbourg, 18 Mms 163, partition en parties séparées.

BNUS, M.83.388, *Jobann Christoph Frauenholtz, Ach Eitelkeit Kantate für Chor, zwei Flöten und Generalbass*, Dintzingen (Allemagne), Edition Musica Rinata 3.223.01, herausgegeben von Jean-Luc Gester, 2003.

³⁷⁷ Extraits de la partition manuscrite en parties séparées, voir Annexe 23.

phrase (mesurs 50-71) est construite sur un schéma identique à la précédente. *Prangst du schon in der Welt mit deinen Kostbarkeiten und zeuchst im Siegs Triumph wie eine Königin. Ach schau ! Dort steht der Todt, der will dich auch begleiten, wie plötzlich raubt er dir, Ach ! deine Krone hin* : Tu resplendis déjà dans le monde avec tes valeurs et te retires dans les victoires triomphantes comme une reine. Oh regarde ! Là-bas se tient la mort, elle veut aussi t'escorter, comme soudain elle t'enlève, Oh ! ta couronne. Par rapport aux deux autres cantates, nous voyons que le texte mis en musique est beaucoup plus long. De plus, les solistes ont un rôle plus important qu'auparavant et le texte n'est plus chanté d'une traite, mais certaines sections sont prononcées par les solistes puis reprises par le chœur.

Flute

Flute

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Piano

Solo

Tutti

Dein fal - scher Schein dein fal - scher Schein muß wie ein Staub zer - stle-ben, dein fal - scher Schein muß wie ein Staub zer - stle-ben, dein fal - scher Schein muß wie ein Staub zer - stle-ben, Dein fal - scher Schein, dein fal - scher Schein muß wie ein Staub zer - stle-ben,

Le second mouvement (mesures 79 à 99) est clairement écrit en si bémol majeur et sur la partition est notée l'indication *Aria*. Ce terme ne désigne pas une forme musicale, mais a été probablement écrit pour informer que les interventions des solistes sont plus longues. Une seule phrase est chantée. *Schau auf deine Toten Bahr du verführerin du Seelen, der so jüngst lebendig war, muß sich mit dem Tod vermählen, Eitelkeit ! entferne dich, alles, alles ändert sich* : Regarde sur le brancard de la mort, toi la tentatrice des âmes, lui qui était récemment plein de vie, il doit se marier avec la mort, Vanité ! éloigne-toi, tout, tout change. La mise en musique de cette phrase se fait en deux parties. La première est confiée aux solistes ténor et soprano en duo, avec une

écriture homorythmique. Le soliste basse intervient à la fin de la première partie de la phrase coupant les deux solistes pour prononcer le mot *Eitelkeit*. Le mot est bien mis en évidence puisqu'aucun instrument n'accompagne le soliste. Un dialogue s'installe entre les solistes qui insistent sur l'expression *Eitelkeit* (vanité) d'une part, à laquelle répondent le ténor et la soprano par *Entferne dich* (éloigne-toi). Enfin, le chœur intervient et répond à son tour au soliste basse en chantant la fin de la phrase.

Pour le troisième mouvement (mesures 99 à 149), la mesure passe du *Alla breve* initial au 3/4. Le chœur seul intervient à deux reprises, encadré par des mesures instrumentales. Les deux phrases sont chantées en homorythmie.

**Droben im Himmel ist ewige Freude, wo sich die Seele bey Jesu vergnügt, Auf der Welt lebet man stetig im Leide, bis wir die Eitelkeit gänzlich besiegt* : Là-haut dans le Ciel est la joie éternelle, où l'âme se fait plaisir auprès de Jésus. Sur la terre, on vit continuellement dans la souffrance, jusqu'à ce que nous vainquions complètement la vanité.

**Seelige Stunden ! wann brecht ihr doch an ? daß sich die Seele befriedigen kann* : Bienheureuse heure ! quand allez-vous tomber ? pour que l'âme puisse être satisfaite. La première phrase évoquant la joie éternelle est en *si* bémol majeur, alors que la seconde, rappelant que la mort est l'étape nécessaire pour y accéder, est en *do* mineur.

Le quatrième mouvement connaît deux changements. La mesure devient 2/4 et sur la partition est notée *Aria* [*canto e basso*]. Une fois de plus, la mention du terme *Aria* ne désigne en rien la forme musicale employée ; elle annonce simplement que les solistes soprano et basse font une intervention plus longue. Deux phrases sont chantées.

**Kommt ihr Engel, tragt die Seele in den Schoß der Seeligkeit* : Venez les Anges, portez l'âme au sein de la béatitude ; cette première phrase est intégralement donnée par les solistes et d'un seul tenant.

**An den Ort, den ich erwähle wo die Sieges Kron bereit. Ach ! So seufzen alle Frommen, daß sie mögen dahin kommen, wo ihr Jesus sie erfreut* : À l'endroit choisi où la couronne de victoire est prête. Oh ! Tant de croyants se plaignent qu'ils souhaitent entrer où Jésus les a réjoui. Pour cette seconde phrase, les solistes interviennent en premier, puis le chœur prend le relais jusqu'à la fin de la phrase.

Enfin, le cinquième mouvement reste en 3/4 et est à nouveau *Allegro*. Une seule longue phrase est chantée par le chœur en homorythmie. *Wo tausend, tausend Engel stehen, die ihres Schöpfers Ruhm erhöhen, wo Freude und Wonne, wo Klarheit und Sonne, ergötzt in stolzer Ruh. Führt Jesu vom Leiden uns alle zur Freude dem schönen Himmel zu* : Où se trouvent des milliers et des milliers d'anges, qui rehaussent la gloire de votre créateur, où la joie et la volupté, où la clarté et le soleil, se délectent dans un calme majestueux. Que Jésus nous amène tous de la souffrance à la joie du beau ciel.

Cette troisième cantate, dont le texte apporte une réflexion sur la modestie avec laquelle il faut se présenter à Dieu pour demeurer près de lui, est la plus longue des trois. Le schéma d'alternance chœur et instruments reste le même, mais les solistes et le chœur y jouent un rôle plus important, par des interventions plus longues.

Ces trois cantates de la composition de Frauenholtz sont assez similaires quant à l'écriture. D'abord, le nombre d'instruments et de solistes est quasiment le même ; la première cantate nécessite un chœur, deux solistes, deux violons et basse continue alors que les deux suivantes nécessitent un chœur, deux solistes (trois pour la dernière cantate), deux flûtes et basse continue. L'effectif requis pour ces cérémonies extraordinaires peut surprendre, car il serait légitime de s'attendre à des œuvres de plus grande envergure, nécessitant de nombreux instruments supplémentaires comme ce fut le cas dans diverses cérémonies extraordinaires à la Cathédrale. L'exceptionnel ici demeure surtout dans le fait que ces trois pièces furent écrites spécialement pour l'occasion par le maître de musique qui disposait de peu de temps. Puis, nous voyons que les trois cantates ne sont pas très longues puisqu'elles n'excèdent pas 200 mesures ; *Streitbarer Held* est la plus courte des trois et les deux autres sont d'une longueur quasiment similaire à cinq mesures près. Enfin, les tonalités utilisées pour les trois cantates sont assez proches avec *si* bémol majeur pour *Streitbarer Held* et *Der Kampf ist aus* et *Mi* bémol majeur pour *Ach Eitelkeit*. Au

sein même des trois pièces, les tonalités de *si* bémol majeur, *mi* bémol majeur, *sol* mineur et *do* mineur sont récurrentes.

La raison pour laquelle ces trois œuvres sont d'une longueur modérée tient probablement au fait qu'elles furent écrites pour être intercalées entre les interventions orales et les discours, lors de la cérémonie. En conséquence, nous pouvons voir ces pièces comme un ensemble à part entière, une sorte de triptyque, illustrant les propos des orateurs par le texte chanté. Les trois cantates, même indépendamment de l'oraison et du panégyrique ont un ordre logique. En effet, la première œuvre parle du héros sur terre qui doit mourir pour être couronné aux cieux. La seconde évoque l'acceptation de la mort et le repos de l'âme. Enfin, la troisième rappelle qu'il faut se présenter modestement face à Dieu afin d'entrer dans son Royaume. Lorsque l'on intercale l'oraison funèbre et le panégyrique comme ce fut le cas à la cérémonie, la logique est toujours respectée. En effet, l'oraison parle de Maurice de Saxe à travers sa vie de maréchal et de guerrier, héros sur terre qui doit passer par la mort pour aller à Dieu. Entre les deux dernières cantates, le panégyrique donne une biographie relativement complète du maréchal et évoque également que la France pleure son héros, mais que ce dernier repose en paix.

Avec l'étude de ces trois cantates, nous avons pu voir l'écriture musicale utilisée, les tonalités choisies en fonction des thèmes chantés. Nous avons également pu voir que les indications notées sur la partition étaient écrites en français, comme *Lentement* ou *Tendrement*. Par l'usage de ces mots, nous pouvons penser que la musique de Fraenholtz a subi une légère influence française.

B. [Translation du corps et du cœur du maréchal de Saxe](#)

Il fallut attendre vingt-six ans après les obsèques du maréchal de Saxe pour assister à la translation de son corps, le 20 août 1777. Ce délai est à imputer à la

réalisation du mausolée que le roi souhaitait faire ériger en l'honneur du maréchal. Comme précédemment, un soin particulier fut apporté à la préparation de cet événement et nous verrons par le déroulement des cérémonies, les décorations mises en place et la musique, qu'il y avait une réelle volonté de donner un caractère grandiose à cet événement.

1. [Déroulement des cérémonies](#)

Les cérémonies commencèrent dès le matin, comme nous pouvons le lire dans la relation des cérémonies³⁷⁸ : « Mercredi le 20. Août la pompe funèbre fut annoncée à la pointe du jour par un coup de canon, qui a été répété de demi-heure en demi-heure jusqu'au moment de la translation »³⁷⁹. Tout comme en 1751, une partie des militaires de la garnison « avoit été placée dans les ruës, par lesquelles le convoi devoit passer, pour y border la haye »³⁸⁰. À quinze heures, les cloches de toutes les Églises protestantes de la ville sonnèrent et le convoi funèbre partit du Temple-Neuf et se mit en marche en direction de Saint-Thomas. À la tête de ce cortège se trouvait le maréchal de Contades, puis suivit le régiment des dragons de Schomberg, que le maréchal de Saxe avait commandé. La suite du convoi était composée de porteurs de flambeaux, d'orphelins, des membres du clergé de la Confession d'Augsbourg, de l'écuyer de la ville, de l'État-major, du magistrat et du corps de la noblesse. Quelques personnalités étaient également présentes : le Baron de Gore, la princesse Christine abbesse de Remiremont, les comtes de Læwenhaupt, petits-neveux du maréchal de Saxe.

La procession se fit en musique comme lors des obsèques avec « les Candidats du Collège de St. Guillaume en grand deuil chantants des Cantiques, dont les Musiciens du Régiment de Schomberg, qui les précéderent, remplirent les

³⁷⁸ AVCUS, AA 1954, *Pompe funèbre à l'occasion de la translation du corps de M. le Maréchal de Saxe dans l'église de S. Thomas, le 20. Août 1777*, Strasbourg, Imprimerie de Simon Kürsner, 1777.

³⁷⁹ *Id.*, p. 5.

³⁸⁰ *Id.*, p. 6.

intervalles »³⁸¹. Après l'arrivée du cercueil dans l'église Saint-Thomas, le déroulement de la cérémonie fut un peu différent de celui des obsèques. Au lieu de l'intervention de trois orateurs en 1751, il n'y avait en 1777 qu'un seul discours prononcé par Blessig, l'un des prédicateurs français de la Confession d'Augsbourg.

La musique tint une place assez importante pendant cette célébration. « L'entrée du Cercueil dans l'Eglise fut annoncée par une salve de 12. pieces de Canon, mises en batterie sur le bastion en face de l'Hôtel de Mr. de St. Victor, & par une décharge de la mousqueterie des troupes en bataille sur les quais de St. Louis ; en même temps on joua de l'orgue entremêlée des timbales & fanfares des trompettes »³⁸². Elle était omniprésente pour marquer les étapes importantes ; mêlée d'abord à la salve des canons pour l'arrivée du corps dans l'église, puis on la retrouve pendant le placement du cercueil sur le catafalque « on exécuta la première partie de la Musique composée pour cette Cérémonie par Mr. Schœnfeld, Maître de Chapelle en survivance de l'Eglise neuve »³⁸³. Après le discours de Blessig, « les timbales, les trompettes & les orgues se firent entendre de nouveau »³⁸⁴. Cet intermède musical après le discours n'était pas anodin ; il servait à accompagner la procession des diacres, du pasteur et de l'un des chanoines de Saint-Thomas qui se rendaient au chœur pour recevoir la clé du caveau dans lequel le cœur de maréchal allait être enfermé. Immédiatement après, le cercueil fut lui aussi déposé dans le caveau après l'annonce par « une seconde salve suivie de l'exécution de l'autre partie de Musique »³⁸⁵.

2. [Les décorations spécifiques](#)

La relation de la translation du corps donne un nombre très important de détails concernant cette cérémonie, nous verrons qu'il s'agit très certainement de celle pour laquelle a été déployé le plus de somptuosité. Deux explications sont plausibles :

³⁸¹ *Id.*, p. 6.

³⁸² *Id.*, p. 9.

³⁸³ *Id.*, p. 9.

³⁸⁴ *Id.*, p. 9.

³⁸⁵ *Id.*, p. 10.

d'une part, la dépouille de Maurice de Saxe allait enfin rejoindre sa dernière demeure après vingt six années d'attente et d'autre part, cette cérémonie impliquait deux lieux, puisqu'elle débutait au Temple-Neuf et se terminait à Saint-Thomas.

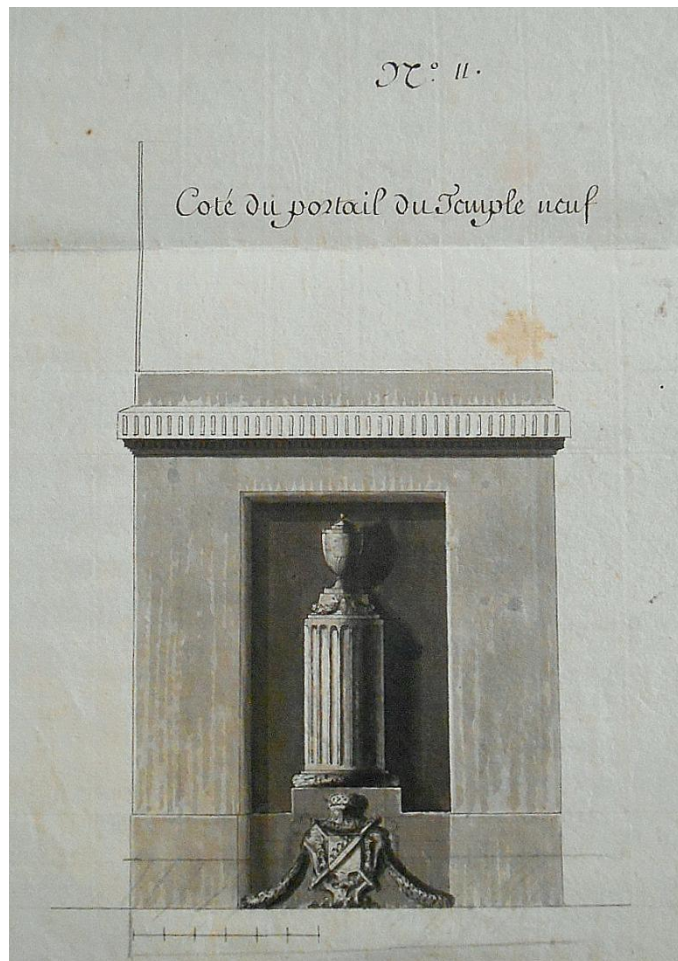
Nous évoquerons ces décorations spécifiques à travers quatre points : la chapelle sépulcrale au Temple-Neuf, la pièce d'entrée à Saint-Thomas, l'intérieur de l'église Saint-Thomas et enfin le mausolée de Pigalle.

a. [La chapelle sépulcrale](#)

Pour toutes les obsèques, une chapelle sépulcrale était généralement érigée dans un coin de l'édifice. Ces chapelles « improvisées » permettaient d'exposer le corps du défunt ou son cercueil une fois les funérailles terminées. Différents objets et attributs qui étaient présent sur le catafalque durant la célébration furent alors placés avec le cercueil dans la chapelle. Toutefois, c'est la première fois au cours du XVIII^e siècle que des archives mentionnent l'édification d'une chapelle sépulcrale devant une église. Dans cette chapelle sépulcrale, nous retrouvons des traces de décors communs à toutes les obsèques. Il y avait en effet, à l'intérieur, des tentures noires ornées d'argent, du velours noir, des trophées de guerre rappelant les fonctions du défunt, les armes du maréchal et une couronne ducale. Pour le reste, une description très détaillée est donnée dans le document relatant la pompe funèbre, dont nous en citons l'intégralité, entrecoupée des dessins correspondants :

« A été élevée devant l'Eglise neuve une Chapelle sépulcrale d'une forme rectiligne dans son plan, ouverte par deux portes dans la même enfilade, dont la première, qui est celle de l'entrée, est percée dans une grande pyramide de marbre bleu turquin, qui forme & termine le monument. Cette première porte, qui faisoit en partie la décoration de l'entrée de cette Chapelle, étoit décorée de chaque côté par ses pieds droits en marbre blanc saillants sur la pyramide, lesquels pieds droits étoient ornés de Consoles de bronze avec des attributs mortuaires ; une draperie peinte décoroit la frise de la porte, qui étoit terminée par une Corniche posée sur les Consoles ; audessus se voyoit un socle, sur lequel étoient posées les armes du Maréchal, entourées du manteau ducale, entrelacées de guirlandes de Cyprès, & adossées contre des trophées de guerre, adaptées contre la grande pyramide ; les côtés de la porte étoient d'un marbre gris, terminés par une plinte, & couronnés par un socle. La face latérale de la Chapelle du même marbre que les côtés de la porte, étoit décorée d'une grande niche, éclairée par le haut, dans laquelle se trouvoit un tronc de colonne de marbre blanc veiné, qui portoit une Urne de marbre blanc décoré de bronze ; au bas de cette colonne étoit une guirlande de Cyprès peinte en bronze & réhaussée d'or, sur cette même face regnoit aussi cette plinte naissante de la corniche de la première porte, qui termine l'architecture, dont la grande pyramide ci-dessus est entourée.

Face latérale de la chapelle sépulcrale



Musée Cabinet des Estampes, Strasbourg, Album Werner-Boudhors, MAD XXVII.8, pièce n°25.

L'intérieur de la dite Chapelle étoit tendu en noir, au milieu de cet intérieur se voyoit un tombeau, sur lequel reposoit le Corps de M. le Maréchal en attendant qu'il fût transporté au lieu de sa destination ; derrière ce tombeau s'élevoit un Obélisque en marbre blanc, décoré d'un médaillon du Défunt, & terminé par une lampe sépulcrale d'une lueur sombre, & propre à caractériser le séjour de la mort : audevant du tombeau étoient assis deux Hérauts tenants en main les bâtons de Maréchal ; d'un côté du tombeau se voyoit sur un tabouret drapé la Couronne ducale posée sur un carreau de velours noir, décoré de franchises & de glands d'argent, le tout recouvert d'un crêpe : de l'autre côté se voyoit de même sur un tabouret drapé le Cœur posé sur un carreau de velours noir, décoré en franchises & glands d'argent : audessus du drap mortuaire qui couvroit le Corps, étoient posés sur un carreau pareil les Bâtons de Maréchal, l'ordre de l'aigle blanc, & son Epée ; le tout recouvert d'un crêpe. On voyoit de tous côtés dans cet intérieur des bras de lumieres, des attributs mortuaires, les armes du Défunt, enfin des guirlandes d'hermine entouroient le ciel d'un riche baldaquin. L'on arrivoit dans ce séjour lugubre par trois marches de marbre blanc »³⁸⁶.

³⁸⁶ AVCUS AA 1954, *Pompe funèbre à l'occasion de la translation...*, *op.cit.*, pp. 10-12.

Portail du Temple-Neuf



Musée Cabinet des Estampes, Strasbourg, Album Werner-Boudhors, MAD XXVII.8, pièce n°33.

Grâce à cette description très détaillée, nous pouvons rapprocher cette chapelle sépulcrale des catafalques habituellement bâtis pour les funérailles. Le but de cette chapelle était en effet de présenter au mieux le corps du défunt en lui rendant les honneurs qu'il méritait et en rappelant sa vie et les fonctions qu'il occupait. Nous pouvons cependant nous interroger sur le choix d'édifier une chapelle sépulcrale devant l'entrée du Temple-Neuf plutôt qu'un catafalque ou qu'une chapelle placés à

l'intérieur de l'édifice, comme c'était le cas en 1751 lors des obsèques. La réponse tient très certainement au fait qu'il s'agit ici de la translation du corps et que le Temple-Neuf servait alors de point de départ à la procession funéraire et non de destination.

b. [La pièce d'entrée à Saint-Thomas](#)

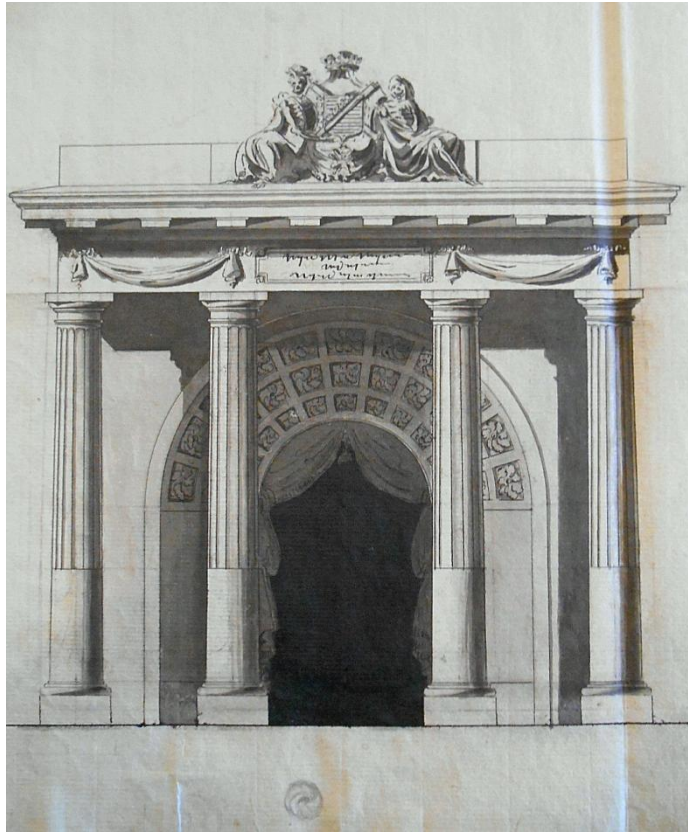
Le deuxième lieu richement décoré après la chapelle sépulcrale fut le portail latéral. Pour l'occasion, la procession entra à l'église Saint-Thomas par cette porte.³⁸⁷ Un porche fut construit et décoré dans un style similaire à celui de la chapelle du Temple-Neuf. Outre les habituelles armes du défunt, trophées de guerre et attributs mortuaires, nous y retrouvons des éléments similaires, comme l'utilisation du marbre blanc par exemple :

« Un grand portail avec ses retours décorés de quatre Colonnes doriques, de marbre blanc veiné, canellés jusqu'au tiers, terminés par un entablement composé, couronnés par les armes du Défunt, & posé sur un socle drapé, donnoit entrée dans une voûte conique, décorée de caissons & de rosasses [...] »³⁸⁸.

³⁸⁷ Plan de l'église Saint-Thomas, voir Annexe 24.

³⁸⁸ AVCUS AA 1954, *Pompe funèbre à l'occasion de la translation...*, *op.cit.*, pp. 12-13.

Grand portail d'entrée à Saint-Thomas



Musée Cabinet des Estampes, Strasbourg, Recueil Werner-Boudhors, MAD XXVII.8, pièce n°26.

« [...] de cette voûte toute en marbre bleu turquin, exécutée dans le plus grand genre, l'on entroit dans un porche simple & tranquille, drapé & décoré d'un plafond peint avec des attributs mortuaires ; de là on entroit dans un passage lugubre, éclairé par des pots à feu contenus dans des vases de marbre blanc veiné, & posés dans des niches, entre lesquelles niches se voyoient des trophées de guerre, & des colonnes héroïques ; des Génies assis aux pieds de ces colonnes, caractérisoient les vertus du héros [...] »³⁸⁹.

³⁸⁹ *Id.*, pp. 12-13.

Passage lugubre



Musée Cabinet des Estampes, Strasbourg, Recueil Werner-Boudhors, MAD XXVII.8, pièce n°37.

« [...] au fond dudit passage étoient placées des figures allégoriques qui caractérisoient la force & la prudence ; audevant du groupe étoit une torchiere allumée, & au derriere s'élevoit une pyramide ornée du médaillon du héros ; de ce passage on entroit par une porte sépulcrale richement décorée dans le bas côté de l'Eglise »³⁹⁰.

³⁹⁰ *Id.*, pp. 12-13.

Fond du passage décoré avec figures allégoriques



Musée Cabinet des Estampes, Strasbourg, Recueil Werner-Boudhors, MAD XXVII.8, pièce n°34.

Il est assez surprenant que l'entrée du cortège se fasse par le côté de l'église puisque la grande entrée se situe à l'arrière. Nous n'avons pas connaissance de la raison de ce choix, mais peut-être était-ce simplement une question de place ? Cependant, en passant par cette entrée latérale, l'œil du spectateur était directement happé par les riches décors ornant l'intérieur de l'église.

c. [L'intérieur de l'église Saint-Thomas](#)

Par rapport à la chapelle sépulcrale et à la pièce d'entrée, l'intérieur même de l'église Saint-Thomas ne fut pas orné de la même façon ; le marbre blanc et le bleu turquin tant utilisé auparavant ne furent pas employés ici. Une fois de plus, la « norme » pour les obsèques fut respectée : des tentures noires ornèrent le chœur et éparpillés dans l'édifice, on retrouvait les armes du défunt, des attributs mortuaires, les bâtons de Maréchal ou encore la couronne ducale : en somme, tout fut mis en œuvre pour rappeler la vie de ce héros de guerre, mais également pour témoigner de la douleur de la France et de la ville de Strasbourg vis-à-vis de cette perte. Une nouvelle fois, la description très détaillée faite de l'intérieur de l'édifice montre tous les ornements et décors temporaires que la ville fit installer :

« L'on voyoit audessus de cette porte une figure qui caractérisoit la Ville de Strasbourg en pleurs [...]

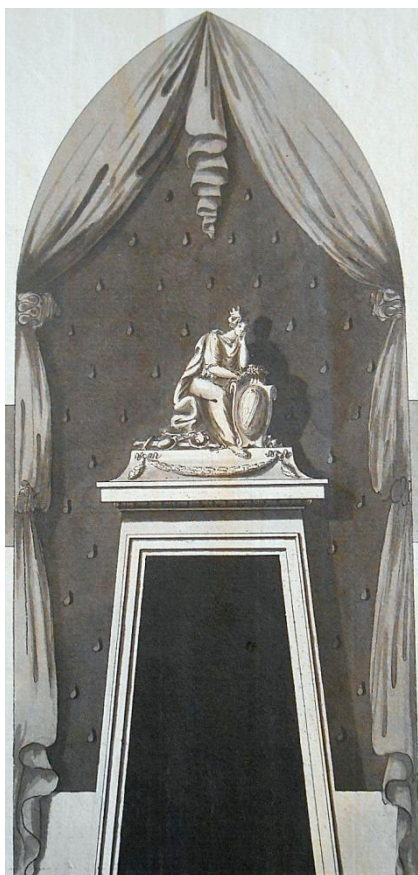
Porte caractérisant la ville de Strasbourg en pleurs



Musée Cabinet des Estampes, Strasbourg, Recueil Werner-Boudhors, MAD XXVII.8, pièce n°36.

[...] de l'autre côté du Chœur on voyoit une pareille porte décorée de même & terminée par une figure représentant le deuil militaire [...]

Porte caractérisant le deuil militaire

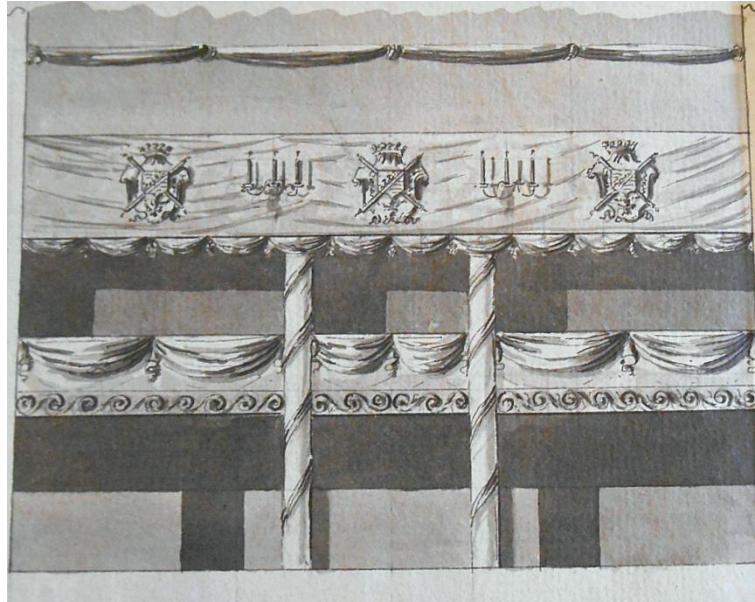


Musée Cabinet des Estampes, Strasbourg, Recueil Werner-Boudhors, MAD XXVII.8, pièce n°40.

[...] entre ces deux portes se trouvoit le Chœur tendu en noir & orné de dix monuments chargés de médaillons consacrés à des héros. Entre les dits monuments jusqu'au mausolée se trouvoient de chaque côté six colonnes crépées & retroussées, bouillonnées & nouées en nœuds de gaze d'argent, entre les dites Colonnes & au haut des monuments illuminés se trouvoient des bras de lumieres, des attributs mortuaires, les armes du Défunt, des bâtons de Maréchal entrelacés de lauriers, le tout richement terminé par des guirlandes d'hermine & de crêpe & couronné par un rang de lumieres ; toutes ces richesses jointes au superbe mausolée, l'effet lugubre des lumieres retraçoient & émouvoient à la fois l'ame du spectateur, lui faisant éprouver vivement la douleur de cette grande perte de la patrie. L'Arcade qui sépare la nef d'avec cette chapelle de héros, étoit décorée & retroussée en noir & hermine ; au fond de ladite Chapelle devant le Mausolée on voyoit le Catafalque. Un bandeau de deuil faisoit le tour intérieur de l'Eglise, & étoit chargé d'armes & d'attributs du défunt, tous les piliers de la nef ainsi que la chaire, sur laquelle a été prononcée le Panégyrique, étoient drapés

en deuil à la hauteur dudit bandeau, richement terminés par des guirlandes décorées d'hermine, nouées en gaze d'argent [...]

Bandeau de deuil faisant le tour de l'église



Musée Cabinet des Estampes, Strasbourg, Recueil Werner-Boudhors, MAD XXVII.8, pièce n°23.

[...] Le fond de cette tribune ainsi que les bancs drapés en deuil, les deux colonnes, qui fixoient son emplacement, étoient ornés de guirlandes, audessus de la dite tribune étoit un rideau de mouseline doublé de crêpe garni d'hermine, retroussés par des nœuds de gaze d'argent, le devant de la tribune étoit orné de guirlandes de crêpes & mousseline, revetues d'hermine, nouées par des flots & roses d'argent & enrichies de glands pareils; le bas côté étoit terminé par des ornemens d'Architecture »³⁹¹.

Cette description nous montre une fois de plus qu'aucun détail ne fut laissé au hasard ; un maximum de faste avait été déployé pour ce grand événement tant attendu !

³⁹¹ AVCUS AA 1954, *Pompe funèbre à l'occasion de la translation du corps de M. le Maréchal de Saxe dans l'église de S. Thomas, le 20 Août 1777*, Strasbourg, Imprimerie Simon Kürsner, pp. 13-14.

d. [Le mausolée de Pigalle](#)

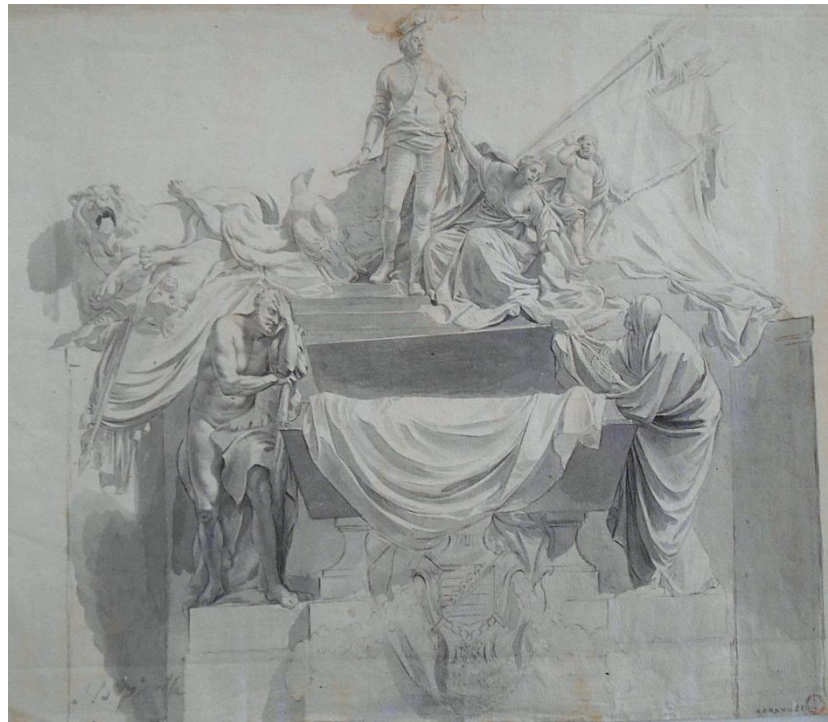
Rappelons que le maréchal de Saxe, en raison de sa confession luthérienne ne pouvait être enterré avec les honneurs à Paris, c'est pourquoi la ville de Strasbourg, connue pour ses fortes traditions protestantes, fut choisie pour son inhumation. Afin de rendre tous les honneurs au maréchal, héros de guerre qui sauva la France lors de la bataille de Fontenoy, le roi voulut lui faire élever un digne monument et organisa donc un concours ; Jean-Baptiste Pigalle le remporta. Ce sculpteur, fils de menuisier, naquit à Paris le 26 janvier 1714. Il apprit la sculpture dans l'atelier de Robert le Lorrain (qui réalisa notamment des œuvres d'art pour le Palais Rohan de Strasbourg), puis rejoignit plus tard celui de Jean-Baptiste Lemoyne II. Pigalle enrichit sa formation lors de séjours à Rome et à Lyon. En 1744, il entra à l'Académie royale de peinture et de sculpture.

▪ Édification

C'est en 1756 que Pigalle fut officiellement chargé de l'élaboration et de la conception du mausolée. Il se mit rapidement au travail et en acheva l'édification dans son atelier du Louvre en 1761. Durant plusieurs années, il demanda le commencement des travaux préparatoires à la pose du mausolée à Saint-Thomas, mais les réticences du chapitre Saint-Thomas et de quelques personnalités locales retardèrent les travaux. Avec ces réserves strasbourgeoises, Pigalle évoqua sérieusement l'idée, aux alentours de 1770, d'ériger le mausolée à Paris, à l'école militaire. Il n'obtint pas gain de cause et en 1772, le Directeur des Bâtiments assura que le mausolée serait érigé, comme convenu, à Saint-Thomas. À cette même époque, Pigalle fit savoir qu'il était nécessaire de construire un caveau pour y placer les restes du corps du Maréchal de Saxe, et un support sur lequel reposerait le mausolée. Jusqu'en 1775, la question de l'emplacement définitif de la sépulture n'était pas résolue. Le chapitre Saint-Thomas émettait toujours de sérieuses réticences quant au projet et proposa alors de faire élever le mausolée dans le chœur du Temple-Neuf qui servait alors de bibliothèque. De nouveaux plans furent établis, mais là encore de nombreuses objections interférèrent dans l'exécution du projet ; de plus, le Temple-Neuf ne possédait pas la place nécessaire pour accueillir ce tombeau sculpté. Finalement, les travaux commencèrent à Saint-Thomas en 1775. En janvier 1776, le

mausolée en pièces détachées, partit en convoi de Paris pour arriver à Strasbourg en juillet. Il fut placé dans le chœur de l'église, mais pour cela, il fallut entreprendre quelques travaux de modification au sein même de l'église : la suppression de trois fenêtres, la condamnation des fenêtres du fond de l'abside contre lesquelles reposerait la pyramide du mausolée et enfin, la démolition du jubé afin d'avoir une vue dégagée sur ce chef-d'œuvre.

Mausolée de Jean-Baptiste Pigalle, dessiné de la main du sculpteur



Musée Cabinet des Estampes, Strasbourg, Pigalle LE XXXXVII.21.

- Description

Il existe plusieurs descriptions du mausolée dont celle donnée dans la correspondance de Grimm et de Diderot³⁹² :

« L'idée de ce morceau est à la fois noble, simple et touchante. Le héros y est représenté debout et regardant en haut ; il a derrière lui une pyramide avec plusieurs trophées. Sur le devant, en bas, se trouve un cercueil que la Mort entre ouvre ; elle montre au héros l'heure fatale, et lui fait signe de descendre. La France, assise sur un des degrés qui y conduisent, et tout éplorée, s'efforce de retenir de la main droite le maréchal, et elle repousse de la main gauche la Mort, dont l'artiste a enveloppé le squelette dans une espèce de suaire pour en sauver le hideux. A la droite du maréchal, on aperçoit les symboles des nations que le héros a vaincues : un aigle renversé sur le dos et les ailes déployées, un lion effrayé, un léopard terrassé, etc.,³⁹³. Du même côté, en bas, auprès du cercueil, vous voyez Hercule debout, le coude sur sa massue, et la tête appuyée sur sa main ; il est dans une tristesse d'autant plus profonde qu'il paraît méditer sur l'événement qui fait le sujet de ce monument. [...] Ce monument admirable va être exécuté en marbre. Il honorera également et le grand homme qui en est l'objet, et le Roi qui l'a ordonné, et l'homme de génie qui l'a exécuté. Il sera regardé avec raison comme un des plus beaux morceaux du XVIIIe siècle ».

À cette époque, le tombeau du maréchal de Saxe était considéré comme la plus grande œuvre de Pigalle et d'après Prosper Tarbé, « l'œuvre la plus importante qu'eut produite l'art national »³⁹⁴.

La description officielle faite dans la relation de la translation du corps de Maurice de Saxe donne quelques détails supplémentaires et surtout, l'expression des différents personnages :

« Le Héros est le premier objet qui frappe les regards. Au bas d'une Pyramide de marbre contre laquelle est appuyé le Sarcophage, paroît le Maréchal de Saxe sous l'armure guerrière, la Tête ceinte de Lauriers, & le Bâton de commandement à la main, descendant d'un pas intrépide les marches d'un gradin, qui conduit au Tombeau, & regardant la Mort avec indifférence. A sa droite on voit dans l'attitude de la déroute & de l'épouvante les Animaux symboliques des trois Nations alliées dont il triompha dans les guerres de Flandre, & leurs enseignes brisées. A sa gauche est un amour en larmes, ayant les yeux fixés sur le Héros, & tenant son flambeau renversé. Du même côté sont les Drapeaux François élevés & victorieux. Au dessous du Maréchal & sur les degrés paroît la France, figure touchante, noble, intéressante, pleine d'expression & de grace. D'une main elle s'efforce de retenir le Maréchal, & de l'autre de repousser la Mort ; celle-ci, dont le squelette est caché sous une ample draperie, est à la gauche du Tombeau : le Clepsydre à la main, elle annonce au Héros, que ses moments sont écoulés : elle appelle son illustre Victime, & la presse d'entrer dans le Tombeau qu'elle tient ouvert. De l'autre côté du Sarcophage, est une figure d'Hercule, dont la douleur mâle & profonde fait un contraste admirable avec la douleur vive, animée & plus ressentie de la France. Au dessous du Sarcophage on voit les Armes du Maréchal traversées de deux Bâtons de commandement, & ornées du Collier de l'Ordre de l'Aigle blanc de Pologne. On lit sur la face antérieure de la Pyramide cette Inscription latine : MAURITIO SAXONI CURLANDIÆ ET SEMIGALLIÆ DUCI SUMMO REGIORUM EXERCITUUM PRÆFECTO SEMPER VICTORI LUDOVICUS XV VICTORiarUM AUCTOR ET IPSE DUX PONI JUSSIT OBIIT CAMBORITI XXX. NOV. A. MDCCL. ÆTATIS LV »³⁹⁵.

³⁹² Prosper TARBÉ, *La vie et les œuvres de Jean-Baptiste Pigalle Sculpteur*, Paris, 1859, BNF, 8-LN27-16309, pp. 179-180.

³⁹³ L'Empire, l'Angleterre et la Hollande.

³⁹⁴ Prosper TARBÉ, *op.cit.*

³⁹⁵ AVCUS AA 1954, *Pompe funèbre pour la translation...*, *op.cit.*, pp. 15-16.

C'est Boudhors, architecte de la ville de Strasbourg qui fut chargé de l'installation du mausolée dans le chœur de Saint-Thomas.

3. [La musique](#)

Comme nous l'avons vu précédemment, la musique pour la translation du corps fut spécialement composée par Schœnfeld.

Jean-Philippe Schœnfeld naquit à Strasbourg le 6 décembre 1742 et y mourut le 8 janvier 1790. Au cours de sa formation, il suivit des cours de théologie protestante et travailla également la musique auprès de Jean-Frédéric Brück, maître de musique des églises protestantes de Strasbourg. Après ses études, il quitta Strasbourg et s'installa à Brunswick. Il en revint quelques années plus tard et devint en 1777, l'assistant de Jean-Frédéric Brück dont la santé était mauvaise. En 1779, le Conseil du Temple-Neuf lui alloua une bourse pour se perfectionner en Italie. Le 4 avril 1781, il devint maître de chapelle du Temple-Neuf et directeur des Concerts municipaux qu'il dirigea jusqu'à sa mort.

Pour la translation du corps en 1777, il composa une *Cantate auf die Feyerliche Eisenkung Grafen Moritz von Sachsen, General-Feldmarschalls von Franckreich, in die Gruft des Ihme von Ibro Maj. Ludwig XV*³⁹⁶. Malheureusement, nous n'en avons pas retrouvé la partition. En revanche, nous en connaissons le texte et la structure générale, ce qui nous permet d'établir une comparaison très sommaire avec les trois cantates composées par Frauenholtz en 1751. En raison de l'absence de partition, nous ne savons pas quelle était l'instrumentation nécessaire à l'exécution de l'œuvre ou même la tonalité dans laquelle la partition était écrite. Cependant, la structure nous permet de déduire que d'un point de vue vocal, l'ensemble impliquait un chœur, trois solistes et une chanteuse (*Sängerin*) faisant probablement partie des trois solistes.

Les trois cantates de Frauenholtz sont structurées de chœurs alternant avec un ou deux *Aria* et les pièces ne sont pas très longues. Pour la cantate de Schoenfeld, nous n'avons pas d'idée précise sur sa durée, mais nous imaginons bien qu'elle était plus longue que celles de 1751. En voici la structure d'après la source conservée :

³⁹⁶ BNUS, M.26.148,9, *Cantate auf die Feyerliche Eisenkung Grafen Moritz von Sachsen, General-Feldmarschalls von Franckreich, in die Gruft des Ihme von Ibro Maj. Ludwig XV*.

- *Chor*
- *Recitativ*
- *Duett (Sängerin, Sänger, Beyde)*
- *Arie*
- *Recitativ*
- *Kriegerischer Chor*
- *Recitativ*
- *Chor*
- *Recitativ*
- *Arie (Erste Stimme, Zwoote Stimme, Dritte Stimme)*
- *Schlußchor*

De prime abord, cette cantate paraît environ deux, voire trois, fois plus longue que les cantates de Frauenholtz. La nouveauté également dans cette composition de 1777 est l'emploi de récitatifs précédant les airs ou les chœurs ; la structure se rapproche davantage de celle des cantates de Jean-Sébastien Bach par exemple.

Conclusion

Tout au long de la description de ces cérémonies, nous avons vu qu'un soin particulier était apporté à l'organisation de celles-ci. Nous avons également pu prendre la mesure de la magnificence affichée et des honneurs rendus au maréchal de Saxe. Quelques jours après la translation du corps, le prêtre royal de Strasbourg reçut une lettre du comte de St Germain dans laquelle il relate que « Sa Majesté a fort approuvé le Zèle avec lequel le Magistrat s'est chargé de cette dépense et celui dont

ce Corps a donné des preuves dans l'ordre, la décence et la magnificence qui ont régné dans cette occasion »³⁹⁷.

Outre les égards portés à la personne du maréchal de Saxe, ces cérémonies revêtaient un caractère exceptionnel du fait qu'il s'agissait alors de cérémonies destinées et organisées par l'église protestante de Strasbourg. Ces deux événements ne sont pas anodins ; en effet, Louis XV autorisa et ordonna même les obsèques et la translation alors que le protestantisme était à peine toléré. Il suffit de regarder quelques années en arrière pour voir que ce ne fut pas toujours le cas et que Louis XIV avait mené de nombreuses campagnes pour faire reculer la Religion Prétendue Réformée.

L'organisation de ces cérémonies montre en quelques sortes les limites de ces campagnes, mais également la tolérance, voire l'acceptation à part entière de la religion protestante.

³⁹⁷ AVCUS, AA 1954, *Copie d'une lettre de M. le Comte de St Germain à M. le Prêtreur Royal de Strasbourg, de Versailles le 27 aout 1777*, folio 69.

III. Les événements à caractère civil

Introduction

Après avoir évoqué les divers événements touchant directement à la religion, comme les obsèques ou les mariages, le XVIII^e siècle fut également le théâtre de cérémonies extraordinaires d'ordre civil et politique. Cependant, la frontière entre le religieux et le civil étant relativement faible, les événements civils se déroulaient également dans les églises des deux confessions. Nous les répartissons en quatre catégories : les *Te Deum*, les entrées royales ou princières, les cérémonies du *Schwörtag* et enfin, l'anniversaire séculaire. Pour ces divers événements, le faste était encore de rigueur et la musique contribuait toujours à leur embellissement.

A. Les Te Deum

Nous l'avons déjà évoqué à plusieurs reprises, de nombreux événements eurent lieu et se succédèrent tout au long du XVIII^e siècle. Parmi les événements civils, les *Te Deum* représentent une part importante des cérémonies. Comme le souligne Jean-Paul C. Montagnier, « cette Hymne fut probablement la plus récitée et la plus entonnée sous l'Ancien Régime puisqu'elle y touchait tous les événements directement attachés à la famille royale et au Royaume : sacre et anniversaire du Roi, mariage, baptêmes, convalescences, victoires militaires, signatures de paix, etc. »³⁹⁸.

³⁹⁸ Jean-Paul C. MONTAGNIER, « Le *Te Deum* en France à l'époque baroque. Un emblème royal », dans *Revue de Musicologie*, Tome 84 n°2, Paris, Société Française de Musicologie, 1998, p. 203.

Au cours de nos recherches, nous avons effectivement trouvé divers mandements ordonnant de faire chanter un *Te Deum*. Ces ordonnances concernaient essentiellement des naissances princières et des victoires militaires.

1. [Pour les naissances](#)

Pour l'ensemble du siècle, nous avons trouvé dix-huit naissances³⁹⁹ illustres qui furent célébrées par un *Te Deum* ordonné par le roi.

Voici ces dix-huit événements présentés par ordre chronologique :

- naissance de Louis de France, duc de Bretagne en 1704⁴⁰⁰,
- naissance de Louis de France, duc de Bretagne en 1707⁴⁰¹,
- naissance de Louis de Bourbon, prince des Asturies (futur Louis I^{er} d'Espagne) en 1707⁴⁰²,
- naissance de Louis de France, duc d'Anjou (futur Louis XV) en 1710⁴⁰³,
- naissance de Louise Élisabeth et Anne Henriette, filles du couple royal en 1727⁴⁰⁴,
- naissance du dauphin, Louis Ferdinand en 1729⁴⁰⁵,
- naissance du second dauphin, Philippe Louis, duc d'Anjou en 1730⁴⁰⁶,
- naissance de Marie Zéphirine, fille du dauphin Louis Ferdinand et Marie-Josèphe de Saxe en 1750⁴⁰⁷,

³⁹⁹ Nous avançons ce chiffre grâce aux dix-huit documents recueillis aux ADBR et aux AVCUS ; il est fort possible qu'il y en ait eu davantage.

⁴⁰⁰ AVCUS, 1 AST 104, Liasse 22, *Décrets sur divers Te Deum* 1632-1762.

AVCUS, 83 Z 6, *Kirchliche Zeremonien aus Patriotische Anlass*, pièce n°12.

AVCUS, AA 1924, *Documents relatifs à la célébration des fêtes et cérémonies ordonnées par le magistrat de Strasbourg à l'occasion de la naissance de princes et princesses*, folios 6-7.

⁴⁰¹ AVCUS, AA 1924, *op.cit.*, folios 11-12.

⁴⁰² *Id.*, folios 8-10.

⁴⁰³ AVCUS, 83 Z 6, *op.cit.*, pièce n°31.

AVCUS, AA 1924, *op.cit.*, folios 13-14.

⁴⁰⁴ AVCUS, AA 1931, *Organisation des fêtes publiques à l'occasion de l'accouchement de la reine, 1727*, folios 6-7.

AVCUS, AA 1924, *op.cit.*, folios 15-16.

⁴⁰⁵ AVCUS, AA 1924, *op.cit.*, folios 17-22.

⁴⁰⁶ *Id.*, folios 23-24.

⁴⁰⁷ *Id.*, folios 25-26.

- naissance du dauphin Louis Joseph Xavier, duc de Bourgogne, fils du dauphin en 1751⁴⁰⁸,
- naissance de Xavier Marie Joseph, duc d'Aquitaine, fils du dauphin en 1753⁴⁰⁹,
- naissance de Louis Auguste, duc de Berry (futur Louis XVI) en 1754⁴¹⁰,
- naissance de Louis Stanislas Xavier, comte de Provence (futur Louis XVIII) en 1755⁴¹¹,
- naissance de Charles-Philippe, comte d'Artois (futur Charles X de France) en 1757⁴¹²,
- naissance de Marie-Thérèse de France, premier enfant de Louis XVI en 1778⁴¹³,
- naissance de Louis Joseph Xavier François, premier dauphin de Louis XVI et Marie-Antoinette en 1781⁴¹⁴,
- naissance de Louis Charles de France, duc de Normandie (futur Louis XVII) en 1785⁴¹⁵,
- naissance du prince des Deux-Ponts, Louis I^{er} roi de Bavière en 1786⁴¹⁶.

Toutes ces naissances avaient été annoncées par lettre de cachet⁴¹⁷ adressée au commandant de la ville de Strasbourg. À la réception de la lettre, le magistrat ordonnait de faire chanter le *Te Deum* dans les églises du diocèse et dans la principale église de la ville ; à cette cérémonie, les officiers de justice, ceux de la ville et ceux du magistrat étaient tenus d'y assister. Des « marques de réjouissances publiques », des tirs de canon et des feux de joie étaient ordonnés pour marquer l'événement.

Cette célébration se déroulait aussi bien chez les catholiques, à la Cathédrale, que chez les protestants, au Temple-Neuf ; les lettres de cachet étaient similaires pour les deux confessions. Dans la relation des cérémonies données à l'occasion de la naissance de Marie-Thérèse de France en 1778, nous trouvons mention des

⁴⁰⁸ *Id.*, folios 27-28.

⁴⁰⁹ *Id.*, folios 37-40.

⁴¹⁰ *Id.*, folios 41-45.

⁴¹¹ *Id.*, folios 46-47.

⁴¹² *Id.*, folios 48-49.

⁴¹³ AVCUS, AA 1955, *Solennités et fêtes organisées à Strasbourg pour célébrer l'heureux accouchement de la reine, 1778*, folio 25.

⁴¹⁴ AVCUS, AA 1924, *op.cit.*, folios 51-60.

⁴¹⁵ *Id.*, folios 66-75.

⁴¹⁶ *Id.*, folio 42.

⁴¹⁷ Lettre de cachet ordonnant la célébration d'un *Te Deum*, voir Annexe 25. AVCUS, AA 1924, *Lettre de cachet du 25 juin 1704*.

cérémonies à organiser pour les deux confessions : « [...] En conséquence de ces lettres dont on ordonna l'enregistrement, il fut arrêté que le Magistrat Catholique se rendrait avec le Cérémonial ordinaire au *Te Deum* de la Cathédrale, et que le Magistrat de la Confession d'Augsbourg ferait faire son service de religion analogue en l'Eglise du Temple-Neuf, et y assisterait également dans la forme usitée »⁴¹⁸. Ce même document relate les cérémonies et nous donne quelques précieuses informations sur le déroulement exact chez les protestants et également chez les catholiques : « Le dimanche 3 janvier les Magistrats de la Confession d'Augsbourg firent célébrer suivant l'usage ordinaire leur *Te Deum* à l'office du matin dans l'église du Temple-Neuf. Le Cantique exécuté en Musique fut suivi d'une prédication relative à la fête patriotique du jour. Les Officiers Généraux et autres de la même Confession y assisterent ainsi que la partie de Magistrat, du Sénat, de la Chancellerie, et l'Université qui sont dans cette religion »⁴¹⁹, et « A deux heures et demi, Messieurs du Magistrat Catholique, ayant à leur tête M. le Préteur Royal, se rendirent en voitures au Collège Royal, où s'étaient rassemblés les Sénateurs et les Officiers de Chancellerie de la même religion ; de là on se rendit en habit de cérémonie dans et en ordre dans la Cathédrale, en entrant par la grand'porte et l'on occupa les places affectées à la Compagnie. Le *Te Deum* entonné par M. Le Prince de Salm Evêque de Tournay, fut exécuté par la musique de la Cathédrale »⁴²⁰.

D'après les sources d'archives, nous n'avons le témoignage que d'une seule cérémonie, qui s'est déroulée dans une autre paroisse de la ville : il s'agit du *Te Deum* pour la naissance du prince de Deux-Ponts en 1786, chanté pour l'occasion en l'église Saint-Pierre-le Jeune⁴²¹. La raison de ce choix n'est pas connue, mais nous pouvons avancer l'hypothèse que ce lieu fut sélectionné par la famille de Deux-Ponts qui a vu naître le prince à Strasbourg.

Grâce aux divers documents collectés, nous savons que pour chacun des *Te Deum* aussi bien catholiques que protestants, la musique venait rehausser l'hymne de saint Ambroise et de saint Augustin. Cependant, nous n'avons malheureusement rien

⁴¹⁸ AVCUS, AA 1955, 1778 : *Solennités et fêtes organisées à Strasbourg pour célébrer l'heureux accouchement de la reine*, Folio 25 : 28 janvier 1779 : *Relation de ce qui a été fait de la part de la ville et du Magistrat de Strasbourg à l'occasion des premières couches de la Reine en 1778.*

⁴¹⁹ *Id.*, folio 26.

⁴²⁰ *Id.*, folio 27.

⁴²¹ Lettre annonçant la naissance du prince de Deux-Ponts, voir Annexe 26.

trouvé parlant de la musique en elle-même, que ce soient des comptes avec les noms des musiciens et les instruments utilisés, ou des partitions. Quelques mentions de l'usage de la musique se trouvent dans les notes et observations faites à l'occasion du *Te Deum* du 3 janvier 1779 à la Cathédrale : « 11. Le signal a donner a l'orchestre pour commencer la Musique sera concesso avec le Maitre de la Chapelle, qui a l'entrée de la personne principale commencera par faire sur le champ sonner, jouer les timbales et fanfares »⁴²². Pareillement pour la cérémonie au Temple-Neuf où il est dit que « la musique sera composée par M. Schoenfeld [alors directeur de la musique] »⁴²³. Enfin, une ultime donnée nous permettant d'affirmer que les *Te Deum* se faisaient en musique, concerne celui pour la naissance du dauphin en 1781 : « La sonnerie a commencé a dix heures sonnantes afin d'avoir la Musique de la Cathédrale dont l'office finit vers ce temps-là et a duré jusqu'à ce que le Magistrat comme le dernier des Corps y est entré »⁴²⁴.

2. [Pour les victoires et les traités de paix](#)

Comme pour les naissances, les victoires et traités de paix de la France étaient, eux aussi, célébrés par un *Te Deum*. Nous avons retrouvé dans les archives du XVIII^e siècle vingt-et-une lettres du roi adressées pour la plupart au commandant de l'Alsace :

- victoire de la Flotte en 1704⁴²⁵,
- victoire à Ivrea (Piémont) en 1704⁴²⁶,
- victoires à Verrue, Nice, Château de Villefranche, St Ospice et Montalban (Piémont) en 1705⁴²⁷,
- victoire à Almanso (Espagne) en 1707⁴²⁸,

⁴²² AVCUS, 1 AST 104, Liasse 15 : *Te Deum pour la naissance d'une princesse et du Dauphin, 1779. 1781 : Notes dressées d'après les remarques et l'observation faites à l'occasion du Te Deum du 3 janvier 1779.*

⁴²³ *Id.*, *Arrangements pour le Te Deum a chanter a l'Eglise Neuve à l'occasion de la jeune Délivrance de la Reine de la Princesse Marie Therese Charlotte, première fille du Roi.*

⁴²⁴ *Id.*, *Remarques sur le Te Deum du 11 Novembre, jour de la St Martin pour la naissance de M. le Dauphin, célébré et chanté à l'Eglise Neuve à dix heures.*

⁴²⁵ AVCUS, 83 Z 6, *op.cit.*, pièce n°13.

⁴²⁶ *Id.*, pièce n°14.

⁴²⁷ *Id.*, pièce n°15.

- signature d'un traité de Paix en 1714⁴²⁹,
- pour la paix avec l'Empereur de Rastat en 1714⁴³⁰,
- victoire remportée sur l'Espagne en 1719⁴³¹,
- victoire en Flandre en 1747⁴³²,
- victoire sur les anglais en 1779⁴³³,
- victoire aux Antilles en 1781⁴³⁴,
- victoire en Amérique en 1782⁴³⁵,

Il y eut également des événements du même type non datés :

- victoire à Gérone en Catalogne⁴³⁶,
- victoire à Fribourg-en-Brigau⁴³⁷,
- victoire en Flandre⁴³⁸,
- victoire à Larida en Espagne⁴³⁹,
- victoire à Barcelone⁴⁴⁰,
- victoire à San Sebastian en Espagne⁴⁴¹,
- victoire à Feste Bouchain en Flandre⁴⁴²,
- victoire à Quenois en Flandre⁴⁴³,
- victoire à Donay en Flandre⁴⁴⁴,
- victoire à Landau⁴⁴⁵.

⁴²⁸ *Id.*, pièce n°16.

⁴²⁹ AVCUS, IV 68 n°172, *Louis XIV ordonne à M. le comte du Bourg, lieutenant général aux armées de faire chanter un Te Deum en la cathédrale à l'occasion de la signature de la paix (27 novembre) 1714.*

⁴³⁰ AVCUS, 83 Z 6, *op.cit.*, pièce n°32.

⁴³¹ AVCUS, AA 2126, *Le Roi ordonne au comte du Bourg, commandant des armées du roi en Alsace, de faire chanter un Te deum pour célébrer la victoire remportée sur l'Espagne, 1719*, folio 66.

⁴³² AVCUS, IV 68 n°181, *Copie de la lettre du roi à M. le maréchal duc de Coigny pour faire chanter un Te Deum à l'occasion de la victoire remportée en Flandre le 2 juillet 1747.*

⁴³³ AVCUS, 83 Z 6, *op.cit.*, pièce n°42.

⁴³⁴ AVCUS, AA 2130, pièce n°66.

⁴³⁵ AVCUS, 83 Z 6, *op.cit.*, pièce n°47.

⁴³⁶ *Id.*, pièce n°17.

⁴³⁷ *Id.*, pièce n°18.

⁴³⁸ *Id.*, pièce n°19.

⁴³⁹ *Id.*, pièce n°20.

⁴⁴⁰ *Id.*, pièce n°21.

⁴⁴¹ *Id.*, pièce n°22.

⁴⁴² *Id.*, pièce n°23.

⁴⁴³ *Id.*, pièce n°24.

⁴⁴⁴ *Id.*, pièce n°25.

⁴⁴⁵ *Id.*, pièce n°26.

Il semble assez curieux d'associer les victoires militaires à une célébration religieuse dans l'Église qui prône la paix. L'explication nous est donnée par Louis-René Édouard de Rohan pour la victoire de la France aux Antilles en 1781 dans son mandement au clergé séculier, régulier et fidèles de la ville de Strasbourg : « Les Succès et les Triomphes de la Guerre, mes Très-Chers Freres, ne doivent être célébrés dans nos Temples par des Cantiques d'allégresse, que parce qu'ils nous annoncent les premiers rayons de la Paix, & que selon le langage de l'Écriture, *ils en font développé le germe* tant désiré. C'est dans cette douce et pieuse attente, unique objet des vœux de notre Auguste Monarque, que Nous vous invitons aujourd'hui en son nom, à faire retentir les Voûtes sacrées des accens d'une sainte jubilation »⁴⁴⁶. De plus, il est utile de rappeler que le roi était le chef des Armées, tout comme Dieu est le chef des armées célestes. Cette notion se trouve dans l'un des versets du *Te Deum* : « *Sanctus Dominus Deus Sabaoth* ». Dieu et le roi sont liés par la monarchie de droit divin et il est alors d'autant plus logique de célébrer les victoires militaires dans les églises.

Pour ces *Te Deum* de victoires et de traités de paix, nous n'avons malheureusement trouvé aucun témoignage concernant la musique. Cependant, il paraît inconcevable qu'il y ait eu des *Te Deum* en musique pour les naissances et non pour les victoires.

B. [Les entrées royales ou princières](#)

Durant tout le siècle, Strasbourg a vu se succéder de nombreuses personnalités dont des princes, des princesses et même, le roi. Depuis l'entrée de Louis XIV en 1681, la Ville n'avait plus eu de visite royale. Celle de Louis XV en 1744 s'inscrivait dans sa tournée permettant de faire état de ses armées. Les autres réceptions princières ne se faisaient généralement pas dans un but intéressé ; il s'agissait plutôt de la conjoncture géographique qui faisait de Strasbourg une ville de

⁴⁴⁶ AVCUS, AA 2130, *op.cit.*, *Mandement de son Altesse Sérénissime et Éminentissime Monseigneur le Cardinal de Rohan Évêque-Prince de Strasbourg*, 1981, Imprimerie Jean-François Leroux.

passage pour ceux qui souhaitaient se rendre de France vers les pays germaniques et pour ceux qui faisaient le chemin inverse. Parmi ces visiteurs couronnés faisant étape à Strasbourg, il y eut Marie-Antoinette d'Autriche qui se rendait de son pays natal à Paris, où elle était attendue pour son mariage.

Échelonnés sur l'ensemble du XVIII^e siècle, plusieurs réceptions eurent lieu, dont voici les principales :

- Réception du marquis de Chamillard en 1709⁴⁴⁷.
- Réception de la comtesse d'Argenson le 14 juillet 1745⁴⁴⁸.
- Réception de la dauphine, la princesse Marie-Josèphe, fille du roi de Pologne, en 1747⁴⁴⁹.
- Réception du duc de Chartres en 1769⁴⁵⁰.
- Réception de l'archiduchesse d'Autriche, Marie-Antoinette, en 1770.

Cette liste de réceptions officielles n'est pas exhaustive et il est certain que d'autres princes, princesses, comtes etc. furent accueillis par la ville de Strasbourg.

De manière générale, lorsqu'une personnalité faisait une halte ou une visite officielle à Strasbourg, l'accueil que la Ville leur réservait était toujours emprunt de fastes. Des cérémonies « civiles » étaient toujours organisées, mais il arrivait également, dans certains cas, que des cérémonies religieuses aient lieu à la Cathédrale, où la personnalité accueillie assistait à la messe, souvent exécutée en musique. Parmi les cinq réceptions énoncées, la nature des données collectées dans les archives se résume à des feuilles de comptes, sur lesquelles nous pouvons savoir combien de trompettistes ou de timbaliers furent engagés pour l'occasion. Quantitativement, ces données sont trop peu nombreuses pour que nous puissions les exploiter. Cependant, la réception de Louis XV en 1744 et celle de Marie-Antoinette en 1770 fournissent davantage d'informations et méritent donc que nous nous y arrêtions.

⁴⁴⁷ AVCUS, AA 1925, *Comptes et dépenses faites par la ville de Strasbourg, à l'occasion des fêtes publiques, notamment pour la réception du marquis de Chamillard, 1703-1709.*

⁴⁴⁸ AVCUS, AA 1943, *Compte des frais occasionnés par la réception à Strasbourg de la comtesse d'Argenson, 1745.*

⁴⁴⁹ AVCUS, AA 1944, *Pièces relatives à la réception faite par la ville de Strasbourg à la princesse Marie-Josèphe, fille du roi de Pologne, fiancée au dauphin de France. Relation de cette réception. Description du cérémonial observé à l'arrivée et au départ de la princesse, 1747.*

AVCUS, AA 1945, *État des dépenses faites par la ville de Strasbourg pour la réception de la dauphine, 1747.*

AVCUS, AA 1946, *suite des mêmes pièces, 1747.*

⁴⁵⁰ AVCUS, AA 1948, *Relation des cérémonies qui ont eu lieu à l'arrivée de Mgr. le duc de Chartres en cette ville. Compte des dépenses faites pour la réception de ce prince, 1769.*

Jusqu'à présent, nous avons pu voir le faste déployé à l'occasion de cérémonies extraordinaires comme les obsèques royales ou princières, ou encore les obsèques et la translation du corps du maréchal de Saxe. Pour toutes ces cérémonies, la somptuosité des éléments décoratifs et de la musique servait à témoigner le respect au roi, à sa famille ou encore à son pouvoir, mais également et avant toute chose, à honorer Dieu.

Pour l'accueil du roi en 1744 et de Marie-Antoinette d'Autriche en 1770, qui épousa le futur Louis XVI quelques semaines plus tard, les cérémonies se devaient d'être encore plus éclatantes, plus somptueuses. Évidemment, la célébration à l'église permettait d'abord de servir Dieu, mais également de montrer à ces deux illustres personnages le profond respect et la joie que la ville de Strasbourg avait à les accueillir. Pour ces deux événements extraordinaires, dont des fêtes grandioses furent organisées durant plusieurs jours, nous présenterons rapidement l'ensemble des cérémonies, et plus particulièrement, le déroulement de ces dernières à la Cathédrale.

1. [Entrée de Louis XV](#)

En 1744, Louis XV en voyage dans l'est de la France, tomba malade lors de son séjour en Lorraine. Rapidement, toutes les villes du royaume en furent informées et des prières publiques pour sa convalescence, organisées. Dès la fin du mois de septembre, la ville fut prévenue que l'état de santé du roi était meilleur.

La conséquence de cette nouvelle, fut l'organisation d'une célébration d'action de grâces le 20 septembre, soit environ deux semaines avant l'arrivée de Louis XV à Strasbourg. Dans la relation des cérémonies, voici la description que nous pouvons y lire : « Dès que la nouvelle fut confirmée à Strasbourg de l'heureuse Convalescence du Roy, il y eut un vœu & un empressement unanime pour en rendre Graces au Ciel, & en marquer la joye. Le 20. Septembre il y eut un TE DEUM chanté solennellement en grande Musique dans l'Eglise Cathédrale, & dans la principale Eglise des Lutheriens, ensuite trois Décharges consécutives de toute l'Artillerie de la Ville & de la Citadelle, & par toutes les Troupes de la Garnison, qui en bordoient les

Remparts »⁴⁵¹. Nous apprenons donc qu'un *Te Deum* fut chanté et la mention "en grande musique" signifie très certainement que l'exécution de l'œuvre fut confiée à l'orchestre et à l'ensemble des chanteurs. Ce fut le cas pour la Cathédrale, mais également pour le Temple-Neuf. En 1744, les maîtres de musique des lieux respectifs étaient Joseph Garnier pour le Cathédrale et Jean-Christophe Frauenholtz pour le Temple-Neuf. Les deux personnages sont connus pour avoir composé, nous l'avons déjà mentionné, une ou plusieurs œuvres à Strasbourg. Ainsi, pouvons-nous émettre l'hypothèse que les maîtres de musique respectifs composèrent un *Te Deum*, et un équivalent du *Te Deum* en langue allemande, pour l'occasion. Malheureusement, nous n'avons pas trouvé davantage de données pour ces célébrations, que ce soit des partitions, des documents comptables en particulier ou tout autre document dont les noms et les instruments seraient cités.

Ces célébrations revêtaient certes une grande importance, mais un événement encore plus important se préparait : la venue de Louis XV, quelques jours plus tard, à Strasbourg. C'est le 5 octobre que le roi fut reçu dans la Ville. Un tel événement nécessitait l'organisation de réjouissances publiques. En amont de la journée du 5 octobre, la Ville toute entière s'attela à préparer ces cérémonies. Comme l'évoque Alain Roy « en 1744, les Strasbourgeois, français depuis plus d'un demi-siècle, ne voyaient guère dans le Roi de France un conquérant, mais lui témoignaient leur attachement en lui offrant des fêtes dont la somptuosité n'avait d'égal que le coût »⁴⁵². L'événement bénéficia d'une préparation soignée et de nombreux hommes et même de jeunes garçons se présentèrent pour apporter leur concours ; 1200 à 1400 hommes furent ainsi choisis, parmi tous ces candidats, pour être répartis dans les diverses compagnies, escadrons et bataillons participant au cortège. Le jour de l'arrivée du roi à 10h le matin, le Magistrat conduisit tous ces hommes en tenues spécifiques pour les placer à l'extrémité de la ville, lieu de passage du roi ; les vingt Tribus de la Bourgeoisie étaient présents, mais aussi les diverses compagnies. Dans la relation des cérémonies, nous notons la présence de musiciens⁴⁵³ : « Un Timbalier avec ses Timbales garnies de Tabliers de Damas cramois aux armes de la Ville

⁴⁵¹ AVCUS, AA 1937, Folio 28 : *Relation de ce qui a été observé à Strasbourg pour les Réjouissances de la Convalescence du Roy, pour son Entrée & Réception le 5 Octobre 1744, & pendant le séjour de SA MAJESTE dans cette ville.*

⁴⁵² Alain ROY, « Pouvoir municipal et prestige monarchique ; Les entrées royales à Paris en 1660, à Strasbourg en 1681 et 1744 », dans *Pouvoir, ville et société en Europe 1650-1750*, Actes du Colloque international du CNRS, Paris, Éditions Ophrys, 1983, pp. 317-320.

⁴⁵³ La relation des cérémonies donne également une représentation picturale des instrumentistes à cheval et en costumes, voir Annexe 27.

brodées en or, & quatre Trompettes habillés en écarlate galonné d'or, en brandebourgs, précédoient la Cavalerie dans ses marches »⁴⁵⁴. De plus, nous y apprenons également que « chaque Bataillon d'Infanterie avoit à sa tête huit Symphonistes composés de Haut-bois & de Cors-de-Chasse, dont seize étoient en habits bleux, & les huit autres en écarlate, tous avec des brandebourgs d'or »⁴⁵⁵. Le rôle des instrumentistes n'était pas seulement visuel ; des parties musicales leur furent confiées à l'arrivée du roi : « Aussi-tôt [une fois le roi arrivé] l'air retentit du bruit des instruments & des acclamations redoublées de VIVE LE ROY »⁴⁵⁶.

Cette longue procession que nous venons de décrire mena le roi des portes de la Ville à la Cathédrale où il arriva à 16h, au son de toutes les cloches des églises de Strasbourg et des tirs de canons des remparts de la Ville. Une fois entré dans l'édifice, la *Relation de l'entrée du Roi Louis XV à la Cathédrale de Strasbourg* nous apprend que « Pendant la marche, le Clergé chanta le *Domine salvum fac Regem*, on le repeta trois fois selon l'usage »⁴⁵⁷. On aurait pu s'attendre à une célébration en grande musique, mais malheureusement, en raison du récent rétablissement du Roi, tombé malade quelques semaines plus tôt, « l'on se fit un devoir de ne pas retenir le Roy trop longtems dans l'Eglise »⁴⁵⁸. En conséquence, la musique fut supprimée. Contrairement à ce qu'avance Claude Müller dans son article sur « La musique sacrée à la cathédrale de Strasbourg au XVIII^e siècle », y affirmant que « Le 8 octobre 1744, l'heure de gloire arrive pour Paul de Villesavoye. Il dirige la musique pour l'entrée de Louis XV en personne dans la cathédrale de Strasbourg »⁴⁵⁹, la *Relation des cérémonies* précédemment citée mentionne bien « [qu]'Il n'y eut ni Musique, ni *Te Deum* »⁴⁶⁰. Ces deux propos sont opposés et il est impossible de savoir si le terme de « musique » désigne ici, uniquement la musique polyphonique, ou si le plain-chant en faisait partie. La seule donnée concernant la musique est que les orgues jouèrent et les cloches de toutes les églises sonnèrent, pendant que le clergé et le roi quittaient la Cathédrale.

⁴⁵⁴ Bibliothèque du Grand Séminaire de Strasbourg, *Description des Festes et rejoissances célébrées à Strasbourg, Pour la convalescence du Roy ; à l'arrivée, et pendant le séjour de Sa Majesté en cette ville*, Jean-François Leroux, Strasbourg, 1744, p. 8.

⁴⁵⁵ *Idem*, p. 8.

⁴⁵⁶ *Idem*, p. 9.

⁴⁵⁷ ADBR, G 273, *Relation de l'entrée du Roi Louis XV à la cathédrale de Strasbourg (1744)*, pièce n°6.

ADBR, G 3079, *Relation de la réception faite au Roi dans la Cathédrale de Strasbourg, 1745*, pièce n°8.

⁴⁵⁸ *Id.*

⁴⁵⁹ Claude MULLER, « Dieu et Euterpe : La musique sacrée à la cathédrale de Strasbourg au XVIII^e siècle », dans *Annuaire de la Société des Amis du Vieux*, n°38, Strasbourg, Société des Amis du Vieux Strasbourg, 2013, p. 58.

⁴⁶⁰ ADBR, G 3079, *Relation de la réception...*, *op.cit.*

2. [La visite de Marie-Antoinette](#)

Marie-Antoinette, archiduchesse d'Autriche, fut promise en 1768 en mariage à Louis-Auguste de France, fils du dauphin Louis-Ferdinand de France et de Marie-Josèphe de Saxe. À l'âge de quatorze ans, elle fit route de son pays natal, l'Autriche, pour se rendre à Versailles pour la célébration de son mariage. C'est durant ce voyage qu'elle fit étape à Strasbourg en mai 1770 ; elle y resta deux jours.

a. [Dérroulement des cérémonies](#)

Comme souvent lors d'entrées royales ou princières, la ville de Strasbourg fut avertie du prochain séjour de Marie-Antoinette, ce qui permettait au Magistrat d'anticiper et de préparer au mieux la venue de cette dernière.

Comme pour Louis XV en 1744, les cérémonies débutèrent dès que la future dauphine arriva aux proches abords de Strasbourg. Le parcours qui la mena des portes de la Ville au Palais Rohan, où elle fut logée, fut préparé et décoré. On apprend ainsi que sur ce circuit, un arc de triomphe fut construit et qu'en haut de cette structure, « un timbalier et des trompettes de la ville avec leurs habits uniformes »⁴⁶¹ furent placés. La description des cérémonies nous apprend également que tout au long de sa procession d'entrée dans la Ville, de nombreux couplets, hymnes et vers furent chantés ou récités en son honneur et en celui de son prochain mariage. Contrairement à Louis XV qui se rendit directement à la Cathédrale avant des cérémonies civiles, Marie-Antoinette se rendit au Palais Rohan. Elle assista le soir même à la Comédie Française à deux pièces, puis « Dès que Madame la Dauphine parut après le souper sur la balcon de la terrasse, un Grand Chœur de Musique

⁴⁶¹ AVCUS, AA 2129, *Passage et séjour de Mme la Dauphine à Strasbourg... Vers, devises et couplets célébrant cet événement. Relation des cérémonies qui ont eu lieu à cette occasion, des fêtes données en l'honneur de la princesse et l'étiquette observée. Numéros de la Gazette de France relatant la réception faite à la dauphine par la ville de Strasbourg. Pièces relatives aux dépenses faites par celle-ci à cette occasion*, folio 31.

Vocale & instrumentale se fit entendre des bosquets placés dans le parterre »⁴⁶². D'après les sources d'archives, ce chœur exécuté en musique était de Franz Xaver Richter, qui avait été chargé de sa composition et de son exécution. Parmi les partitions encore conservées de nos jours, aucune ne semble correspondre à cette dernière.

Ce n'est que le lendemain que la future dauphine se rendit à la Cathédrale, où elle fut accueillie par Louis de Rohan, les comtes et l'ensemble du clergé de la Cathédrale. La *Relation des cérémonies* évoque « une messe exécutée en musique »⁴⁶³. La *Gazette de France* parle d'une « Messe basse dite par le Chapelain du Roi & pendant laquelle on exécuta différens Motets à grand chœur »⁴⁶⁴. La musique tint donc une fois de plus, une place importante.

b. [La musique](#)

De ces motets évoqués, une seule partition subsiste. De la composition de Franz Xaver Richter, le *Audin ! Pulsantur tympana*⁴⁶⁵, spécialement écrit pour l'occasion, est un motet pour voix de basse soliste et orchestre. Dans son ouvrage consacré à la musique d'église de Richter, Jochen Reutter⁴⁶⁶ mentionne bien que cette partition fut exécutée par le soliste basse [George] Jacobi le 9 mai 1770 durant la messe à laquelle assista la princesse autrichienne Marie-Antoinette.

George Jacobi, également orthographié Jacoby est né à Mannheim en 1739. Nous ignorons quelle fut sa formation et sa carrière. En revanche, c'est avec certitude que nous pouvons avancer que Jacobi, connu comme basse-taille⁴⁶⁷ et probablement aussi comme instrumentiste, rencontra Richter à la cour de Mannheim. Richter était déjà maître de musique à la Cathédrale de Strasbourg quand Jacobi y arriva ; la première mention que nous trouvons de lui se situe dans les comptes en

⁴⁶² *Id.*, folio 130.

⁴⁶³ *Id.*, folio 89.

⁴⁶⁴ *Id.*, folio 130.

⁴⁶⁵ Bibliothèque de l'Union Sainte-Cécile, M 75 A.

⁴⁶⁶ Jochen REUTTER, *Studien zur Kirchenmusik Franz Xaver Richters (1709-1789)* dans *Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle*, volume 2, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1993, p. 218 : « Aufführung : 9. Mai 1770, während der Messe zu Ehren der österreichischen Prinzessin Marie Antoinette, gesungen vom Solobassisten Jacobi ».

⁴⁶⁷ ADBR, 133 L 222, Culte catholique, musique à la Cathédrale, *Liste générale des chanteurs de la Cathédrale qui perçoivent leurs traitements par mois*. ADBR, 133 l 135, Culte catholique, exercice et police du culte, *Février 1792 : Dépense pour la musique*.

1781/1782⁴⁶⁸. Nous trouvons aussi sa trace dans les quittances pour l'année 1781⁴⁶⁹. Tous les ans, son nom est mentionné dans les comptes, sans davantage de précisions. En 1791, nous le trouvons avec la mention supplémentaire qu'il est âgé de 45 ans et qu'il compte douze années de service à la Cathédrale⁴⁷⁰. C'est la dernière mention que nous trouvons de lui ; ce qui porte à croire qu'il arrêta ses fonctions de chanteur. Cependant, malgré les tourmentes de la Révolution, le musicien resta à Strasbourg, où il mourut le 17 Nivôse an XIII (6 janvier 1805) à l'âge de 66 ans⁴⁷¹.

La première page du conducteur nous fournit les informations concernant l'instrumentation requise : « Motetto in Basso à 12 Voc., Basso Cantante, Violino primo, Violino Secondo, Violetta, 2 Oboe, 2 Corni di Caccia Toni D., 2 Trombe Toni D., Timpani in D., Controbasso con Violoncello et Fagotto, Di Francesco Xaver^{io} Richter Maestro di Capella »⁴⁷². Une différence intervient toutefois dans l'instrumentation ; l'orgue qui n'est pas mentionné dans la liste des instruments est pourtant noté au début de l'œuvre. En revanche, le violoncelle et le basson ne le sont plus. Ces instruments étant généralement employés pour jouer la basse continue, on peut donc envisager que c'est aussi le cas ici en assurant le continuo avec l'orgue. Le problème est similaire pour la contrebasse, elle apparaît dans le titre mais pas sur la partition ; nous pensons qu'elle joue la basse continue, comme ce fut le cas dans la messe de *Requiem* réorchestrée par Richter pour les obsèques de Louis XV.

Ce motet pour basse est un *Aria da Capo*, donc de forme ABA'. Il compte un total de 171 mesures (toutes notes écrites, sans le *da capo*). L'indication de mesure est *Alla breve* et l'armure détermine la tonalité de *ré* majeur. L'indication d'expression écrite en début de partition et valable pour toute la durée de l'œuvre, est *Con Brio*. En regardant la structure dans le détail, le motet commence par une introduction instrumentale qui fait 33 mesures. La partie A se situe aux mesures 34 à 125 et la partie B aux mesures 125 à 171.

Nous proposons à présent de nous pencher plus attentivement sur les différentes sections qui composent le motet.

⁴⁶⁸ ADBR, G 3202, Comptes du 25. Mars 1781 audit jour 1782, *Depense pour salaires chantres, musiciens et symphonistes*.

⁴⁶⁹ ADBR, G 3336, Quittances année 1781.

⁴⁷⁰ ADBR, 1 L 1575, Culte catholique, *Tableau des Personnes attachées aux cidevant Corps et Communautés ecclésiastiques du District de Strasbourg lesquelles reclament des pensions ou gratifications*.

⁴⁷¹ ADBR, Archives numérisées en ligne, Strasbourg, D, An XIII, acte n°424.

⁴⁷² Bibliothèque musicale de l'Union Sainte-Cécile, Strasbourg, M 75 A.

- Introduction

L'introduction instrumentale de 33 mesures fait intervenir tous les instruments. La première mesure est jouée par le tutti en homorythmie, donnant les accords de tonique et de dominante. S'en suit une mesure de silence surmontée d'un point d'orgue, puis tous les instruments entrent à nouveau sur la troisième mesure. L'écriture de cette première partie est assez verticale. Ce n'est qu'à partir de la mesure 11 que l'on voit apparaître un dialogue entre certains instruments, avant de retourner à la verticalité pour la conclusion de cette introduction.

- Section A, mesures 34 à 125

La section A peut être divisée en deux parties : la première allant des mesures 34 à 82 et la deuxième, des mesures 82 à 125.

Dans la première partie, environ les deux tiers du texte sont chantés : *Audin ! Pulsantur tympana, ad arma ocijus, sunt hæc pro Christi Gloria, nec mora longius, offerte sacro Flamini, si quid patiamini ad Dei gloriam*⁴⁷³. La voix de basse entre à la mesure 34 sur un schéma assez proche de celui de l'introduction instrumentale : la basse chante *a capella* le mot « *Audin !* » qui signifie « Entendez ! » sur deux notes en blanche, donnant clairement la tonique et la dominante. Sur la mesure suivante, seuls les trompettes, cors et timbales interviennent. Puis les autres instruments et la basse entrent à nouveau à la mesure 37. Le mot *Audin !* est écrit de cette façon, très certainement pour le mettre en valeur. Pour cette première partie, les instruments accompagnant principalement le chant sont les cordes et la basse continue. Les autres instruments interviennent en discontinu, notamment quand le soliste termine une phrase. Cependant, à partir de la mesure 55, les hautbois sont ajoutés à l'effectif accompagnement le soliste. La première partie s'achève à la mesure 73 pour la basse, alors que les instruments ne cadencent qu'à la mesure 82.

La deuxième partie reprend le même texte que précédemment. En revanche, l'instrumentation diffère, dans le sens où l'ensemble des instruments accompagne plus régulièrement le chanteur. Néanmoins, les instruments ne doublent pas la voix.

⁴⁷³ Peut se traduire ainsi : « Entendez ! Que les Tambours battent plus vite les instruments [ou les armes]. Ces choses sont pour la gloire du Christ, n'attendez plus, offrons le rite au Flamens, si c'est ce que nous devons endurer pour la gloire de Dieu ».

La cadence vocale se fait à la mesure 114, tandis que celle des instruments est à la mesure 125.

Pour les deux parties constituant la section A du motet, l'écriture de la voix de basse est assez semblable. Parmi les éléments utilisés, les accords arpégés tant ascendants que descendants, sont récurrents. Cette section subit plusieurs modulations, mais essentiellement dans des modes majeurs ; nous retrouvons entre autres des passages en *la* majeur et en *mi* majeur, outre ceux en *ré* majeur (tonalité du motet).

- Section B, mesures 125 à 171

La section B est relativement courte. Le texte est chanté une seule fois : *Triumphos cælum insonet horrens infernus ululet mundus exultans jubilet dans laudem numini*⁴⁷⁴. En revanche, certaines sections sont reprises, notamment les trois derniers mots « *dans laudem numini* », chantés à trois reprises. Les instruments présents tout au long du chant du soliste sont les cordes et la basse continue. Les autres instruments interviennent ponctuellement. Le soliste basse termine son chant à la mesure 152, alors que les instruments poursuivent jusqu'à cadencer, en tutti, à la mesure 171.

Cette seconde section est relativement modulante. Dès le début, elle commence à la relative mineure, c'est-à-dire *si* mineur, puis évolue vers la tonalité de *mi* mineur, suivie de celle de *ré* majeur pour conclure la partie chantée en *sol* majeur. Quant à la cadence instrumentale, elle se fait dans la tonalité principale.

Le *da capo* se fait à la mesure 34 et se termine à la mesure 125, reprenant la partie A à l'identique.

⁴⁷⁴ Peut être traduit ainsi : « Que le triomphe du Ciel résonne et que l'horreur de l'enfer hurle. Le monde exultant jubile dans la volonté de louange ».

C. Le *Schwoertag*

Le *Schwoertag*⁴⁷⁵, également orthographié *Schwörtag*, signifie littéralement le « jour du serment ». La cérémonie du *Schwoertag* remonte au XIII^e siècle et concernait les habitants d'une ville et plus précisément le corps de la bourgeoisie. En effet, durant cette cérémonie, les bourgeois étaient invités à prêter serment en s'engageant à respecter les droits et les devoirs inscrits dans le *Schwörbrief* ou lettre de serment. La lettre de serment était en fait une charte sur laquelle figuraient les lois et le fonctionnement d'une ville, décidée par l'ensemble de magistrats. Cette cérémonie était annuelle et les bourgeois, ainsi que l'ensemble des habitants devaient faire le serment d'obéir aux règles établies et d'accepter le fonctionnement institutionnel de la Ville.

Le premier serment de Strasbourg remonte à 1270 et correspond à la première lettre de serment fixant les règles institutionnelles de Ville ; cette lettre servit de modèle aux suivantes. Cette première prestation de serment se fit en janvier, et cette tradition annuelle perdura jusqu'à la Révolution française. Le *Schwoertag* était une réelle cérémonie à laquelle participait l'ensemble des strasbourgeois et était obligatoire pour ceux âgés de plus de dix-huit ans. Tous les ans, elle avait lieu, selon un protocole minutieux : à cette occasion, les corporations de métiers défilaient dans les rues de Strasbourg et ce, jusqu'au parvis de la Cathédrale sur lequel était montée une estrade pour l'occasion. Le corps de la magistrature se trouvant sur l'estrade était chargé de lire le *Schwörbrief*, la lettre de serment ou texte de Constitution, alors qu'un silence devait régner dans l'auditoire. Par la lecture attentive de la lettre, le corps de la magistrature prêtait serment au nom du peuple, à l'institution et aux droits et devoirs qui la régissaient. De ce fait, l'auditoire prêtait serment et approuvait officiellement le Magistrat (*l'Ammeister*) nouvellement élu quelques jours auparavant.

Pour cette journée particulière, et bien que ce soit un événement purement civique, une célébration avait toujours lieu à l'Église : à la Cathédrale pour les catholiques et au Temple-Neuf pour les protestants.

⁴⁷⁵ *Des bourgeois aux citoyens : Les lettres de serment de la Ville de Strasbourg*, livret accompagnant l'exposition *Du bourgeois au citoyen, les lettres de serment de la Ville de Strasbourg*, Strasbourg, Archives de la Ville et de la Communauté urbaine de Strasbourg, 2008.

1. [Prestation de serment à la Cathédrale](#)

La célébration religieuse qui suivait la prestation de serment et qui se déroulait à la Cathédrale était la messe du St-Esprit, à laquelle assistaient tous les magistrats de la ville qui étaient de confession catholique.

Les documents encore existants aujourd'hui dans les archives concernent le *Schwoertag* de 1742 à 1754⁴⁷⁶ et de 1779 à 1789⁴⁷⁷. Les maîtres de chapelle n'étaient pas les mêmes pour ces deux périodes.

De 1738 à 1760, le maître de chapelle de la cathédrale était Paul de Villesavoye. L'effectif employé, mais payé par la ville de Strasbourg était composé d'une vingtaine de chantres (sans distinction de voix particulière), de 6 enfants de chœur, de 4 hautboïstes, 9 violonistes, 7 bassonistes, un organiste et 3 souffleurs d'orgue. Les chiffres diffèrent un peu d'une année à l'autre. Par exemple, en 1742 étaient employés six enfants de chœur, dix-neuf chantres, quatre hautboïstes, neuf violonistes, sept bassonistes, un organiste et trois souffleurs d'orgue. En revanche, en 1745 furent employés six enfants de chœur, dix-huit chantres, cinq hautboïstes, dix violonistes, trois bassonistes, quatre violoncellistes, un organiste et trois souffleurs d'orgue. L'effectif étant tous les ans plus ou moins identique, nous pensons que la musique jouée et chantée n'était pas la même d'une année à l'autre. Il est en effet légitime de suggérer que le maître de chapelle, également recruté pour ses qualités de compositeur, écrivait, tous les ans, une nouvelle messe pour l'occasion. Malheureusement, aucune partition n'a été retrouvée. Le nombre de musiciens et chantres engagés s'élevait en moyenne à 40.

Nous proposons ci-après un graphique permettant de visualiser le nombre de chanteurs et d'instrumentistes engagés entre 1742 et 1754.

⁴⁷⁶ AVCUS, AA 1936, *Comptes des dépenses faites à l'occasion de la cérémonie annuelle accompagnant la prestation du serment de fidélité à la Constitution de la ville de Strasbourg, 1741-1752.*

⁴⁷⁷ AVCUS, VII 90 n°3, *Gratifications payées aux musiciens de la Ville, 1779.*

AVCUS, VII 94 4a à 4d, *Gratifications accordées à certains officiers, employés et musiciens de la Ville, 1780.*

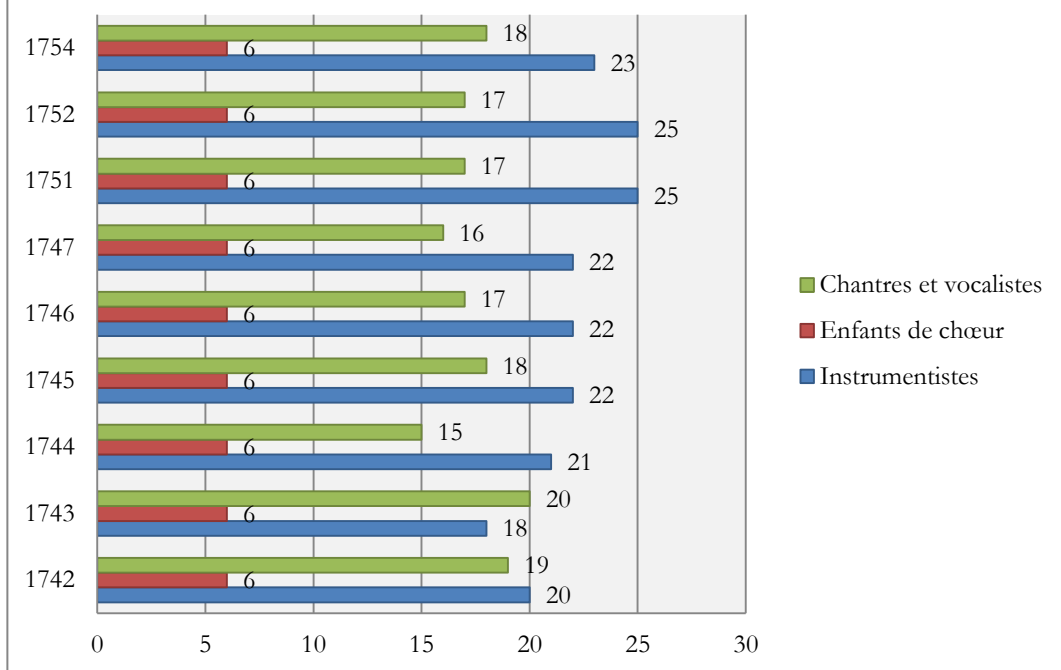
AVCUS, VII 121 n°1, *Gratifications payées aux musiciens et chantres qui ont chanté la messe du St Esprit à la Cathédrale pour les membres du magistrat ; liste des musiciens ayant participé aux cérémonies du Schwoertag, 1782.*

AVCUS, VII 131 n°13, *Quittances diverses des musiciens et des chantres de la Ville, 1784-1876.*

AVCUS, VII 133 n°15, *Dépenses diverses : Gratifications payées aux chantres et aux musiciens qui ont participé aux cérémonies du Schwoertag, 1787.*

AVCUS, 134 n°7, *Liste des chantres et des musiciens qui ont assisté à la Messe du St Esprit, 1789.*

Effectifs employés lors du *Schwoertag* à la Cathédrale de 1742 à 1754

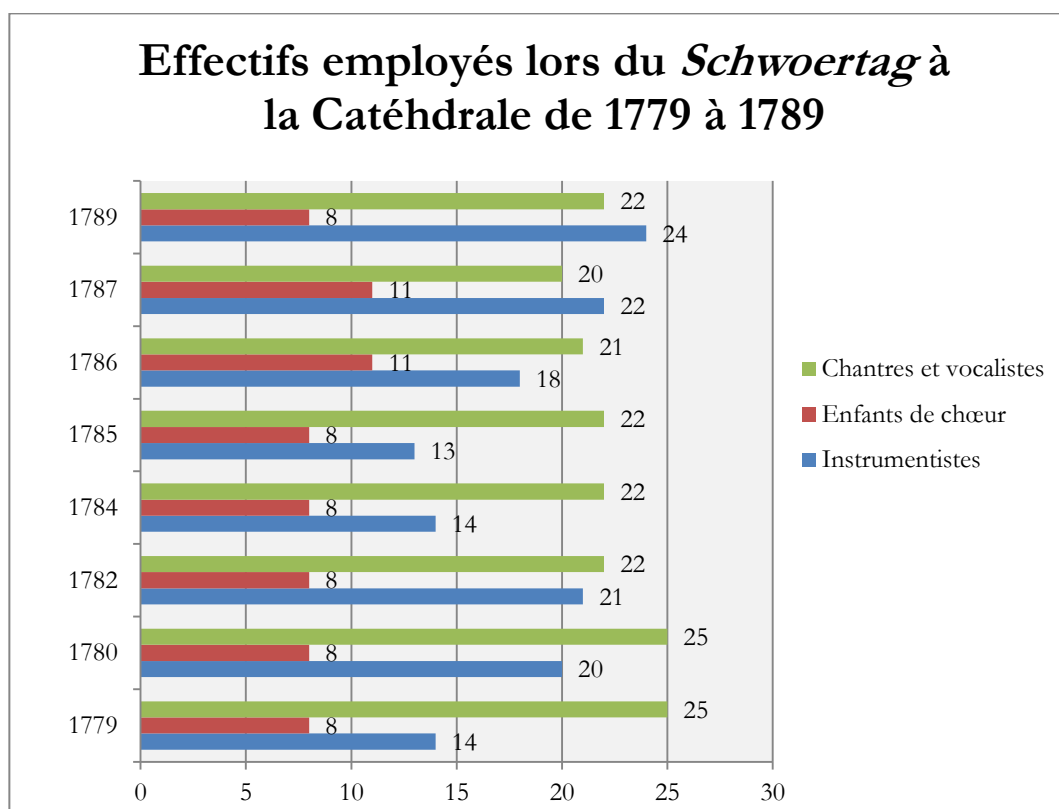


En regardant le graphique ci-dessus, deux constatations peuvent être faites. D'une part, nous remarquons d'emblée que le nombre d'enfants de chœur était stable durant toutes ces années ; il était toujours de six. D'autre part, nous constatons que durant les premières années, le nombre de chanteurs et d'instrumentistes était quasiment à l'équilibre (avec même plus de chanteurs que d'instrumentistes en 1743). En revanche, avec les années, l'écart se creuse entre le nombre de chanteurs et d'instrumentistes employés.

De 1769 à 1789, le maître de chapelle de la Cathédrale était Franz Xaver Richter. Durant ces années encore, la ville de Strasbourg payait les chantres et musiciens employés pour ces messes du St-Esprit. Du point de vue de l'effectif, il est bien différent de celui employé trente à quarante ans auparavant. Ainsi, en 1782, l'effectif était composé de huit enfants de chœur, de trois haute-contre, cinq tailles, quatre basse-contre, onze chantres, six violonistes, deux altistes, deux violoncellistes, un bassoniste, deux contrebassistes, deux serpentistes, un hautboïste extraordinaire,

un cor de chasse, trois trompettistes extraordinaires « pour les fanfares », un organiste et trois souffleurs d'orgue. Autre exemple en 1787, où l'effectif se composait de onze enfants de chœur, deux hautes-contre, quatre tailles, trois basse-taille, onze chantres, six violonistes, trois altistes, un corniste de chasse, un hautboïste extraordinaire, deux violoncellistes, deux bassonistes, un serpentiste, deux contrebassistes, deux trompettistes, un timbalier, un organiste et trois souffleurs d'orgue. Le nombre de chantres et musiciens payés à cette occasion étaient bien supérieur à celui des années 1742-1754.

Comme pour la période précédente, nous proposons un graphique permettant de visualiser rapidement les effectifs employés.



En comparant le graphique précédent et celui ci-dessus, nous nous apercevons qu'il existe une différence notable entre les deux périodes. Dans les années 1742 à 1754, le nombre d'enfants de chœur reste totalement identique ; le nombre de chantres oscille entre 15 et 19, alors que les symphonistes sont entre 19 et

25. Dans la seconde période de 1782 à 1789, le nombre d'enfants de chœur n'est pas fixe puisqu'il passe de 8 à 11, avant de revenir à 8, et les chantres sont entre 20 et 25. La grande différence réside dans le nombre de symphonistes, puisqu'ils sont bien moins nombreux. En 1782, ils sont 21 et en 1784, leur nombre tombe à 14. Il faudra attendre 1787 pour qu'ils soient à nouveau plus nombreux que les chantres. Ce qui est réellement curieux, c'est qu'à ce moment-là, l'effectif global de la Cathédrale se portait au mieux et les symphonistes étaient une quarantaine, alors que les chanteurs n'étaient qu'une trentaine.

L'effectif, pour le *Schwoertag*, vers le milieu du siècle, et celui, une trentaine d'années plus tard, est assez similaire dans le nombre. Dans cette deuxième phase de *Schwoertag*, même si nous n'avons pas trouvé les partitions correspondantes, il est fort possible que Richter ait composé chaque année une nouvelle œuvre pour cette occasion.

2. [Prestation de serment au Temple-Neuf](#)

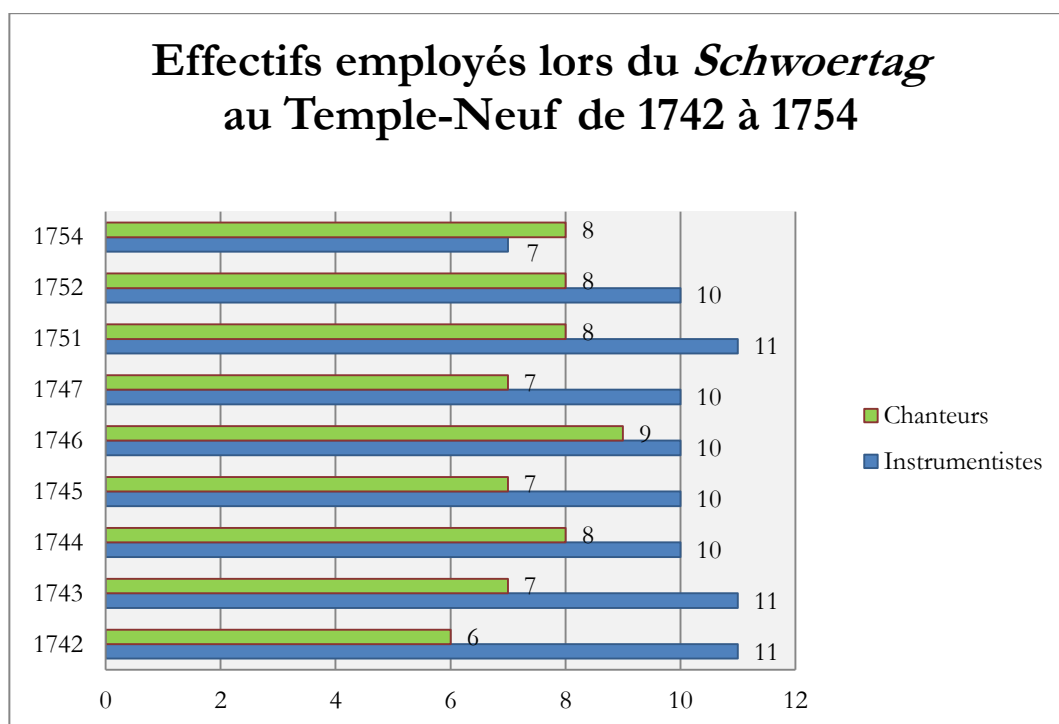
Équivalent à la messe du St-Esprit chantée à la Cathédrale, une messe était également chantée au Temple-Neuf, à laquelle assistaient les magistrats de la ville, de confession protestante.

Les documents encore conservés concernent la cérémonie du *Schwoertag* de 1742 à 1754 et de 1782 à 1789.

Pour ces deux périodes, les maîtres de musique de la paroisse n'étaient pas les mêmes. De 1727 à 1754, Jean-Christophe Frauenholtz était maître de chapelle du Temple-Neuf et de 1777 à 1790, il s'agissait de Jean-Frédéric Brück (jusqu'à sa mort en 1786) et Jean-Philippe Schoenfeld (adjoint de Brück à partir de 1777, avec survivance de la charge).

Entre 1742 et 1754, sous Jean-Christophe Frauenholtz, l'effectif employé ne différait guère au fil des années. En 1742 par exemple, étaient employés un organiste, deux souffleurs d'orgue, six chantres, cinq violonistes, quatre hautboïstes et deux bassonistes. En 1747, l'effectif est quasiment inchangé avec un organiste, deux

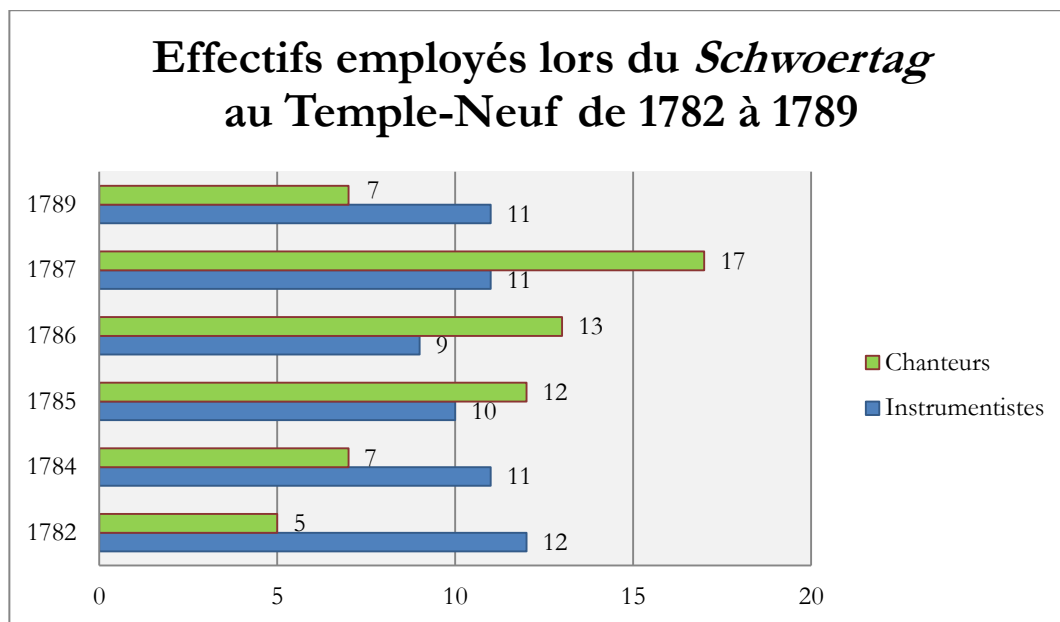
souffleurs d'orgue, sept chantres, quatre violonistes, quatre hautboïstes et deux bassonistes.



Pour cette première phase, nous voyons très clairement que les effectifs diffèrent très peu d'une année à l'autre. Les chanteurs sont entre 6 en 1742 et 9 en 1746. Les instrumentistes sont un peu plus nombreux, mais avec un effectif peu fluctuant se situant entre 10 et 11 jusqu'en 1752. Il n'y a qu'en 1754 qu'ils seront au nombre de 8.

Dans la seconde période, de 1782 à 1789, les comptes sont beaucoup moins détaillés. Jusqu'à présent, entre 1742 et 1754, la ville payait vingt-quatre livres pour la musique au Temple-Neuf. En 1782, cette somme est toujours la même ; nous en déduisons que les chantres devaient être six ou sept et les instrumentistes, une dizaine. En 1785, l'effectif était différent avec un organiste, un souffleur d'orgue, cinq violons, deux bassons, deux cors, un hautbois et douze chantres. En 1787, deux violonistes, un altiste, un corniste de chasse, deux trompettistes, deux clarinettes, deux bassonistes et contrebassistes et un serpentiste étaient employés. Pour cette dernière année, nous savons de façon certaine qu'une nouvelle composition avait été écrite pour l'occasion ; dans le comptes, nous retrouvons la mention « *für Copialine der*

bin zu gang um componirte musik»⁴⁷⁸. Comme pour la Cathédrale, nous n'avons pas retrouvé les partitions écrites pour ces cérémonies.



Nous constatons pour cette deuxième phase un effectif bien plus fluctuant que précédemment. Rappelons que de 1742 à 1754, le nombre de chanteurs et d'instrumentistes ne changeait guère. De 1782 à 1789, le nombre d'instrumentistes engagé se situe entre 9 en 1786 et 12 en 1782. En revanche, nous percevons un changement notable dans la catégorie des chanteurs. Ces derniers qui étaient au nombre de 7-8 durant la première partie du siècle, sont à peine 5 en 1782. Cela laisse donc présager que pour chanter une partition pour chœur à 4 voix, chacun était soliste dans sa partie. Ce chiffre augmente progressivement chaque année, jusqu'à son apogée en 1787 où les chanteurs sont au nombre de 17, avant de chuter à nouveau à 7 deux années plus tard. Des fluctuations sur le plan financier vont de pair avec ces variations d'effectif d'une année à l'autre. C'est donc en toute logique qu'en

⁴⁷⁸ AVCUS, VII 133 n° 15, folio 12, *Kosten Verzeichnis der, bey gelegenheit der Raths preigt aufgeführten Musik in der Neuen Kirche den 10 Januar 1787.*

1784⁴⁷⁹, Jean-Frédéric Brück reçut 25 livres pour rétribuer les musiciens, contre 80 livres que reçut Jean-Philippe Schoenfeld en 1787⁴⁸⁰, ou encore 40 livres en 1789⁴⁸¹.

3. [Les autres musiciens employés](#)

Outre les musiciens des chapelles catholiques et protestantes employés lors de ces cérémonies du *Schwoertag*, il y avait également les musiciens payés et engagés par la ville pour y participer. Nous retrouvons ces musiciens dans les comptes, tout au long des années citées. En 1742 par exemple, ces musiciens étaient au nombre de vingt-cinq, alors qu'en 1785, ils n'étaient plus que vingt. Ces musiciens venant s'ajouter à ceux déjà présents dans les chapelles de la Cathédrale et du Temple-Neuf, il nous est impossible d'estimer quel était le nombre total de musiciens pour chacune des paroisses ; en effet, nous ignorons si tous les musiciens de la Ville jouaient dans les paroisses, où s'ils étaient répartis en fonction des besoins.

De plus, ces musiciens n'étaient pas exclusivement réservés à une confession. Il arrivait même, nous l'avons évoqué dans un précédent chapitre, que pour certaines cérémonies, l'horaire de messe n'était pas le même à la Cathédrale et au Temple-Neuf, afin de permettre à certains musiciens de jouer dans les deux paroisses.

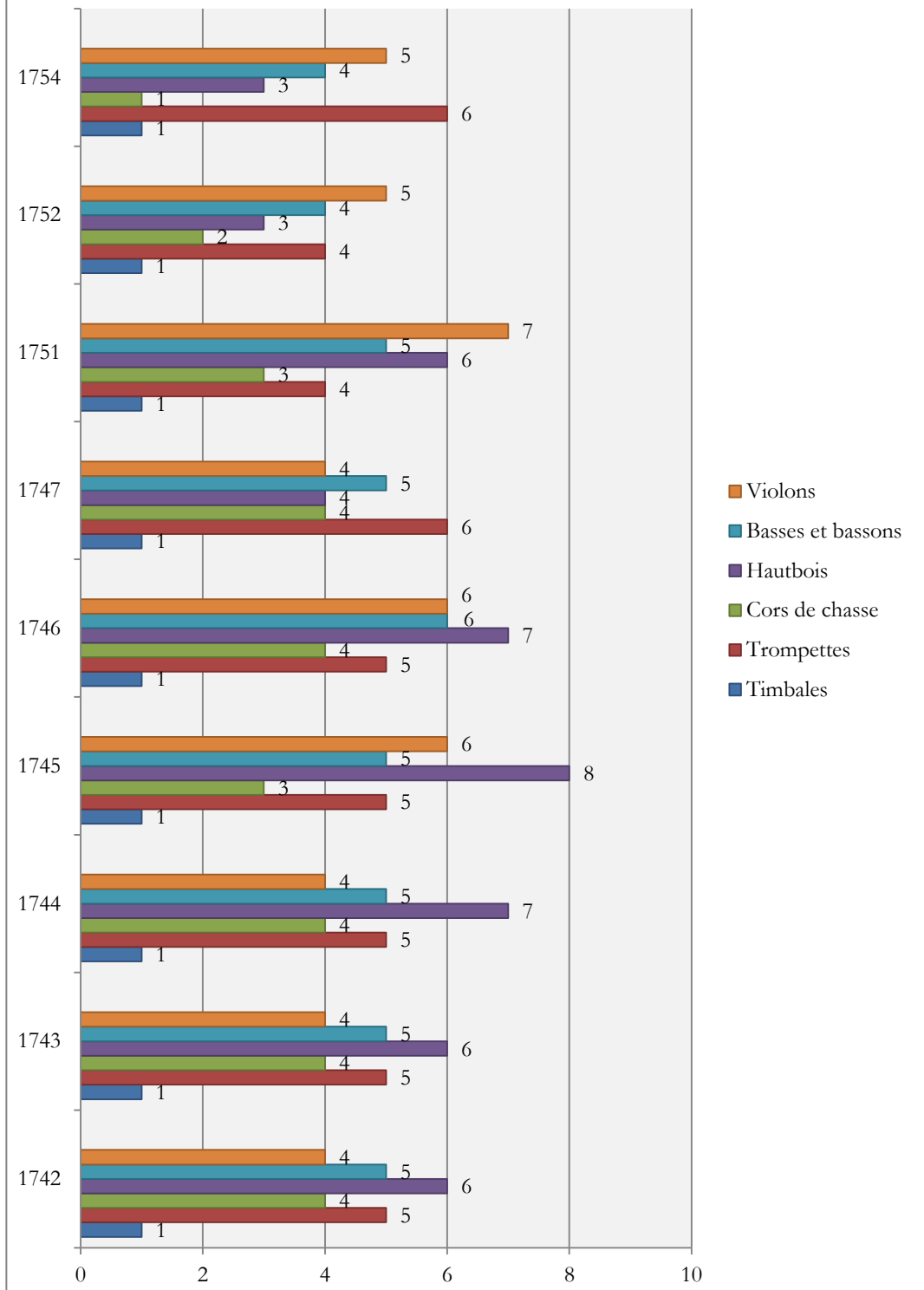
Comme précédemment, nous proposons deux graphiques reprenant les deux périodes de 1742 à 1754 et de 1779 à 1789. Ils nous permettent de mieux visualiser l'évolution du nombre d'instrumentistes et surtout le type d'instruments joués au cours des diverses années.

⁴⁷⁹ AVCUS, VII 131 n°13, *Quittances diverses des musiciens et des chantres de la ville, 1784-1786*, folio 9.

⁴⁸⁰ AVCUS, VII 133 n°15, *Dépenses diverses : [...] gratifications payées aux chantres et aux musiciens qui ont participé aux cérémonies du Schwoertag, 1787*, folio 12.

⁴⁸¹ AVCUS, VII 134 n°7 : [...] *Liste des chantres et des musiciens qui ont assisté à la Messe du St Esprit ; rémunérations payées aux musiciens, 1789*, folio 5.

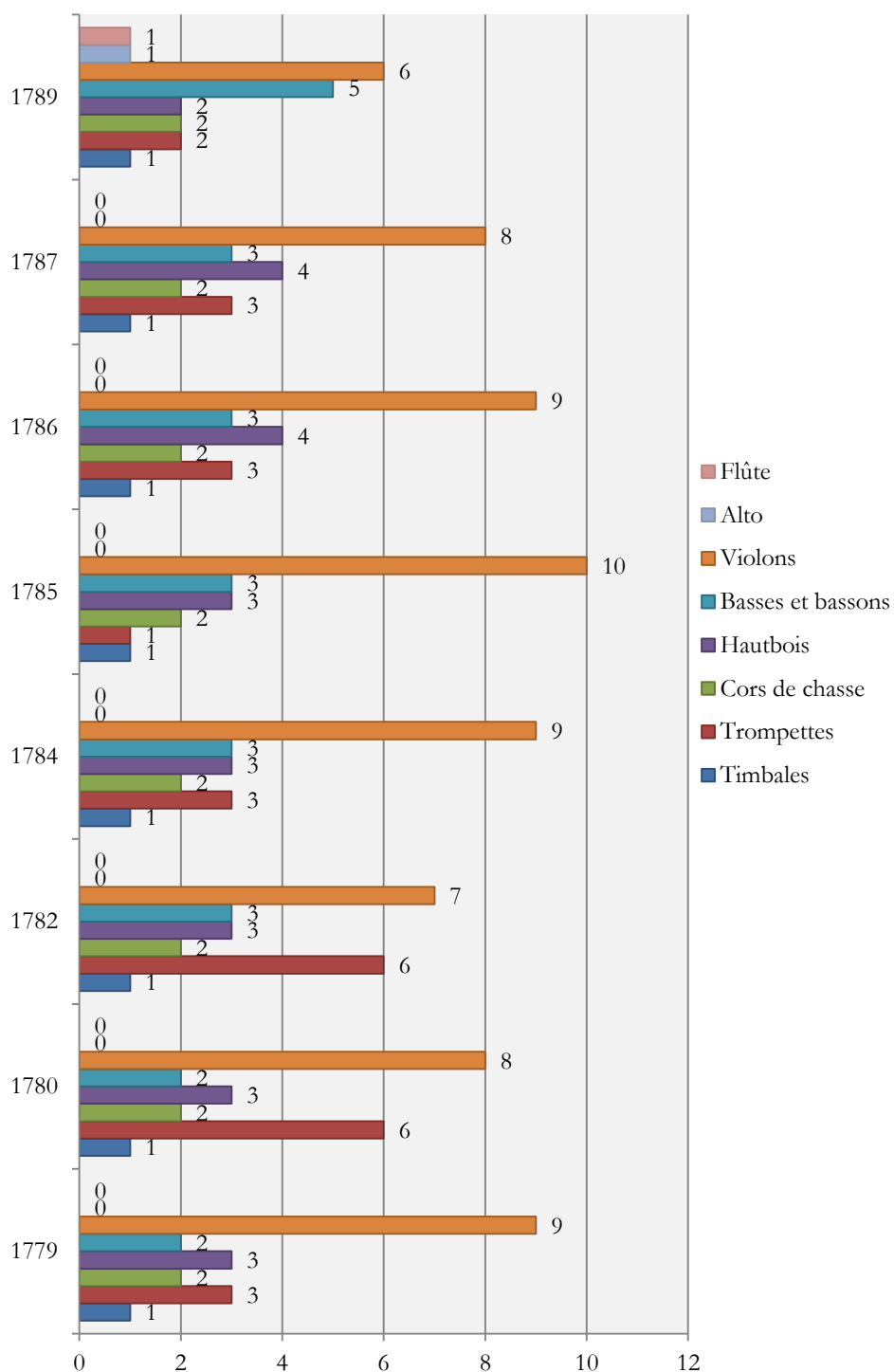
Catégories d'instruments et nombre d'instrumentistes pour le *Schwwoertag* de 1742 à 1754



À partir de ce graphique, nous voyons d'emblée que le nombre de chacun des instrumentistes était différent d'une année à l'autre, hormis pour les timbales. En 1745 par exemple, l'instrument le plus demandé était le hautbois, puisque huit

hautboïstes étaient rémunérés. En revanche, six trompettistes étaient nécessaires en 1754.

Catégories d'instruments et nombre d'instrumentistes pour le *Schwoertag* de 1779 à 1789



En comparaison de la période précédente, nous remarquons ici que les instrumentistes principalement engagés étaient les violonistes. Jusqu'en 1787, l'effectif des trompettistes, hautboïstes, cornistes de chasse, bassistes et bassonistes employé n'était pas très changeant. On peut même dire qu'il était inférieur de moitié par rapport à la période 1742-1754. En 1789, la situation est un peu différente puisque deux nouveaux instruments apparaissent dans les listes : l'alto et la flûte.

Ce qui est surprenant ici pour les années 1779-1789, c'est que la musique a évolué au cours du siècle et que les compositions nécessitent généralement un plus grand nombre d'instruments, et surtout une plus grande variété dans le type d'instruments. Nous pensons donc que les orchestres des églises étaient davantage fournis en différents types d'instruments qu'au milieu de siècle ; il est envisageable que ces ensembles engageaient à l'année des hautbois, des cors de chasse, des trompettes, des basses et des bassons, en plus des violons. Parallèlement à ce développement des orchestres, les œuvres nécessitaient également un plus grand nombre d'instruments, recherchant ainsi une certaine masse sonore, ce qui expliquerait le fait qu'il fallait encore engager des musiciens supplémentaires pour ces célébrations extraordinaires, mais en plus faible quantité que précédemment.

Tout au long de ce chapitre, nous avons vu quels étaient les effectifs employés dans les deux confessions pour les cérémonies du *Schwoertag* de différentes années. Nous avons également vu les divers instruments qui pouvaient potentiellement se greffer sur l'orchestre déjà constitué.

À présent et pour conclure, nous pouvons faire un parallèle entre les effectifs du Temple-Neuf et de ceux de la Cathédrale. Même si en termes de taille, les deux ensembles n'étaient pas sur un pied d'égalité, la Cathédrale étant toujours plus fournie en instrumentistes et en chanteurs que le Temple-Neuf, les effectifs ont cependant évolué de façon assez similaire au cours du siècle. En effet, pour les années 1742 à 1754, aussi bien à la Cathédrale qu'au Temple-Neuf, les instrumentistes étaient globalement plus nombreux que les chanteurs. En revanche, le phénomène inverse se produit pour la période de 1779 à 1789 où les instrumentistes sont en infériorité numérique (même si ce n'est que pour quelques années) par rapport aux chanteurs et ce, dans les deux confessions. Il est légitime de penser que pour les années 1779 à 1789, un plus grand nombre de chanteurs était

nécessaire en raison de la diversité des instruments composant les ensembles instrumentaux, ou tout simplement, l'évolution du style musical demandait-elle un effectif différent.

D. [Anniversaire séculaire](#)

En 1781, un événement hors du commun fut organisé à Strasbourg : le centième anniversaire de l'annexion de Strasbourg à la France.

Strasbourg, en fêtant solennellement cet événement témoignait à la France son remerciement comme exprimé dans la relation officielle des cérémonies : « La ville de Strasbourg, depuis sa réunion à la France en 1681, ayant joui d'une tranquillité constante et de plusieurs avantages qu'elle n'avait connus dans les siècles précédents, a cru devoir donner un témoignage public de ses sentiments à cet égard [...] Elle a désiré célébrer le 30 septembre de cette année 1781, jour séculaire de la signature de sa capitulation »⁴⁸². La date de cette fête fut fixée par les magistrats de Strasbourg qui proposèrent que ce soit un jour de prières et de réjouissances publiques pour lequel, un *Te Deum* serait chanté à la Cathédrale et au Temple-Neuf.

Nous présentons ci-dessous une description des cérémonies pour les deux confessions.

1. [La cérémonie au Temple-Neuf](#)

Nous savons que dans la mesure du possible, les cérémonies extraordinaires bénéficiaient toujours d'une préparation minutieuse en amont. Pour ce grand événement, ce fut aussi le cas. Il fut envisagé que les festivités fixées au 30 septembre, commencent la veille avec une cérémonie publique et civile se déroulant à

⁴⁸² François Noël LE ROY DE SAINTE-CROIX, *Les anniversaires glorieux de l'Alsace (1781-1848)*, Strasbourg, Hagemann et cie, 1881, p. 49 à 77.

l'auditoire de l'Université : « À dix heures, le panégyrique du Roi au grand auditoire de l'Université, précédé d'une Cantate avec musique du Sr Schoenfeld »⁴⁸³. Quant à la célébration religieuse du lendemain, elle devait se dérouler au Temple-Neuf à dix heures, mais précédée du « Rendez-vous du Magistrat et des corps à la Maison de Ville à 9h et demie »⁴⁸⁴ afin de se rendre en procession à l'église. Une fois les dispositions prises et tous les détails réglés, une lettre⁴⁸⁵ était envoyée aux différentes personnalités qui devaient assister à la célébration religieuse.

Dans la description des cérémonies, nous pouvons nous rendre compte que les dispositions prises en amont de l'événement furent respectées. Nous y lisons par exemple que le samedi 30 septembre 1781, « le Magistrat se rendit dans le grand auditoire de l'université luthérienne où le Sieur Lorenz professeur d'Eloquence prononça en latin le panégyrique du Roy. La Solemnité avoit commencé par l'exécution d'une Cantate latine en forme de poème séculaire imité d'Horace, composé par le Sieur Leipold, régent de rhétorique et mis en musique par le Sieur Schoenfeld, maître de concert de la ville »⁴⁸⁶. Le soir même, il y eut également un grand concert public organisé très certainement dans l'auditoire de l'Université, pour lequel « le Sieur Schoenfeldt, maître de chapelle en survivance au temple neuf, fit répéter le chant séculaire exécuté le matin, & différens autres morceaux choisis en musique »⁴⁸⁷. Le lendemain matin à 10h, la célébration religieuse eut lieu comme convenu au Temple-Neuf, et « les Magistrats de la Confession d'Augsbourg, en corps & en cérémonie, précédés des gardes et sergens de la Ville, ainsi que des enfants orphelins, se sont rendus en l'Eglise Neuve, qui est le principal temple de cette religion. L'on y a chanté le cantique allemand, imité du Te Deum »⁴⁸⁸.

Parmi tous les documents d'archives consultés, un seul nous apprend que le *Te Deum* chanté pour l'occasion avait été composé par le maître de musique alors en poste. Il s'agit des relevés des dépenses extraordinaires : « A M. Schoenfeld pour la musique de la cantate, celle du Te Deum, et en considération des services qu'il rend gratuitement depuis plusieurs années par forme de gratification et sans conséquence

⁴⁸³ AVCUS, AA 1958, *Arrêté relatif au Te Deum qui devra être chanté. État des gratifications allouées et des dépenses imprévues, 1781*, folio 2.

⁴⁸⁴ *Id.*, folio 4.

⁴⁸⁵ AVCUS, 1 AST 104, Liasse 18, *Anniversaire de la réunion de Strasbourg à la France, 1781*. Voir annexe.

⁴⁸⁶ AVCUS, AA 2131, *Célébration du centième anniversaire de la soumission de Strasbourg à la couronne de France*, folio 14.

⁴⁸⁷ *Id.*, folio 20.

⁴⁸⁸ *Id.*, folio 20.

douze louis d'or ou 288 livres portés ibidem »⁴⁸⁹. En revanche, nous n'avons pas pu retrouver la partition correspondante et nous ignorons totalement quelle en était l'instrumentation ou quels furent les musiciens employés à cette occasion.

2. [La cérémonie à la Cathédrale](#)

Les cérémonies de la Cathédrale furent, comme celles du Temple-Neuf, préparées à l'avance, afin qu'aucun détail ne soit négligé. Parmi ces dispositions, on y apprend notamment que d'une part « M. l'Evêque fera prier tous les Corps Ecclésiastiques et Clergé de la Ville de se rendre au *Te Deum in pontificalibus* [et que] Les corps Ecclésiastiques, Militaires, Noblesses, seront invités de la part du Magistrat »⁴⁹⁰. Il était prévu également que le *Te Deum* à la Cathédrale se déroule après les Vêpres, à trois heures et demie et que « Le rendez-vous du corps de Magistrature et ses dépendances, sera à la maison de la ville à deux heures et demi, d'où on se rendra à pied en cortège »⁴⁹¹.

La relation des cérémonies est fidèle aux dispositions qui avaient été prises avant l'organisation de ces fêtes. C'est ainsi que le 30 septembre, « S. A. E. Mgr le Cardinal prince de Rohan, Evêque de Strasbourg et le grand chapitre de Mrs les Comtes ayant recueilli la demande que le Magistrat leur avoit faite de faire chanter un *Tedeum* Solemnel à l'Eglise Cathedrale, il a eu lieu le même jour à l'issue des Vepres, la nef étoit garnie d'une double haye de grenadiers et d'une double file d'orphelins, d'enfans trouvés et de pauvres entretenus par les soins du Magistrat. Le Corps de ville s'étoit rendu à la Cathédrale en procession et en habits de cérémonie ayant M. le Prêteur royal à la fête »⁴⁹². Dans le même texte, on apprend que le *Te Deum* exécuté en musique fut « composé exprès pour cette solemnité »⁴⁹³.

Dans les divers documents d'archives, aucun ne mentionne des comptes ou des relevés nominatifs des musiciens employés pour l'exécution du *Te Deum*. En

⁴⁸⁹ AVCUS, AA 1958, *op.cit.*, folio 51.

⁴⁹⁰ *Id.*, folio 4.

Lettre d'invitation, voir Annexe 28.

⁴⁹¹ *Id.*, folio 4.

⁴⁹² AVCUS, AA 2131, *op.cit.*, folio 15.

⁴⁹³ *Id.*, folio 15.

revanche, comme l'atteste Jochen Reutter⁴⁹⁴, la partition écrite par Franz Xaver Richter, alors maître de chapelle de la Cathédrale, est toujours conservée à la Bibliothèque musicale de l'Union Sainte-Cécile. La première page du conducteur donne les informations suivantes : « Te Deum Laudamus à 15 Voci, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Violino primo, Violino secondo, Violetta, Oboe primo, Oboe Secondo, Corno prime, Corno Secondo Toni D. G. et C., Tromba prima, Tomba seconda Toni D., Timpani in D., Organo con violoncello, Controbasso con Fagotto. Di Francesco Xaver^{io} Richter Maestro di Capella nelle Cathedrale in Argentina »⁴⁹⁵.

Ce *Te Deum* de Richter est composé de neuf parties :

- *Te Deum laudamus*
- *Te gloriosus*
- *Patrem immensæ*
- *Tu rex Gloria*
- *Te ergo quæsumus*
- *Æterna fac*
- *Et rege eos*
- *Dignare Domine*
- *In te Domine speravi*

Nous proposons à présent, de présenter chacune des neuf parties, suivie d'un tableau montrant l'emploi des versets du *Te Deum*.

- *Te Deum Laudamus*

Ce mouvement de 117 mesures est écrit pour tous les instruments et toutes les voix. Il est en *ré* majeur et l'expression indiquée est *Allegro Spiritoso*. Le violoncelle, la contrebasse et le basson jouent avec l'orgue, comme indiqué dans la partition par

⁴⁹⁴ Jochen REUTTER, op.cit., tome 2, p. 385 : « Aufführung : sehr wahrscheinlich zur Säkularfeier anlässlich der 100-jährigen Wiederkehr des Anschlusses Strassburg's an Frankreich am 30. September 1781 ». Peut être traduit ainsi : Exécution très probablement pour la fête séculaire à l'occasion du retour sur les 100 ans de l'annexion de Strasbourg à la France le 30 septembre 1781.

⁴⁹⁵ Bibliothèque musicale de l'Union Sainte-Cécile, M 53 A, p. 1.

la mention « *Organo con Tutti gli Bassi* »⁴⁹⁶. Les cors jouent en *ré* et sont notés à part, à la fin du conducteur et non dans la partition comme les autres instruments.

L'entrée des voix se fait après une introduction instrumentale de 36 mesures. L'écriture vocale pour l'ensemble de ce premier mouvement est relativement homorythmique, à part quelques endroits où la voix de basse vocalise un mot pendant que les autres voix tiennent le son, comme sur « *veneratur* », « *proclamant* » et « *Majestatis* » où il est rejoint par la voix de soprano.

Les instruments jouent indépendamment des voix, sauf la basse continue qui est relativement proche de la voix de basse. Les cordes et la basse continue jouent tout au long du mouvement et sont rejoints ponctuellement par les hautbois ou par les timbales et trompettes. La cadence vocale du premier mouvement se fait à la mesure 108, alors que les instruments sont en homorythmie à partir de la mesure 113 pour jouer la cadence du premier mouvement.

Pour ce premier mouvement, six versets sont mis en musique. Il n'y a pas de coupures nettes entre chaque verset, ils sont enchaînés les uns aux autres et le texte est chanté d'une traite.

Mesures	Versets	Voix
36-52	1. <i>Te Deum laudamus, te Dominum confitemur.</i>	Tutti
52-67	2. <i>Te aeternum Patrem omnis terra veneratur.</i>	Tutti
67-74	3. <i>Tibi omnes angeli, tibi Caeli et universæ Potestates :</i>	Tutti
75-85	4. <i>Tibi Cherubim et Seraphim incessabili voce proclamant :</i>	Tutti
85-92	5. <i>Sanctus : Sanctus : Sanctus Dominus Deus Sabaoth.</i>	Tutti
92-108	6. <i>Pleni sunt cæli et terra majestatis gloriæ tuæ.</i>	Tutti

▪ *Te gloriosus*

Une indication à côté du titre mentionne que pour le *Te gloriosus*, les trompettes et les timbales ne jouent pas. Quant à l'orgue, la mention « solo » est indiquée sur la partition ; le violoncelle, le basson et la contrebasse n'interviennent donc pas. Concernant les pupitres de cors, ils jouent ici en *sol.* Sur le plan vocal, seules les voix de soprano et ténor interviennent, probablement en soliste ; même si ce n'est pas noté, la pièce suivante mentionne *tutti* à côté des voix. Cette seconde

⁴⁹⁶ *Id.*, p. 2.

pièce compte 98 mesures. L'indication de mesure est toujours 3/4, l'expression notée est *Allegretto* et la tonalité est *sol* majeur.

Comme précédemment, on voit une introduction instrumentale de vingt mesures, faisant intervenir les cordes et la basse continue jusqu'à la mesure 11, où les cors et les hautbois s'ajoutent. Jusqu'à la mesure 19, un dialogue s'établit entre les cordes avec le continuo et les autres instruments. La voix de la soliste soprano entre à partir de la mesure 20, puis laisse sa place à celle de ténor qui entre à la mesure 44. Il faut attendre les mesures 65 et 67 (entrées respectives des voix) pour que les solistes chantent en duo jusqu'à la mesure 90, qui correspond à leur dernière note. Les instruments quant à eux poursuivent et font une cadence des mesures 90 à 98, où l'on retrouve le dialogue entre les groupes d'instruments déjà présent dans l'introduction du mouvement.

L'écriture instrumentale de ce mouvement fait essentiellement intervenir les cordes et la basse continue. Le jeu des hautbois et des cors est limité aux mesures où les voix ne chantent pas. L'écriture vocale est plus complexe que dans le premier mouvement, où l'on voit apparaître davantage de vocalises et la répétition de certaines parties de versets. Quatre versets sont ici chantés.

Mesures	Versets	Voix
20-25	7. <i>Te gloriosus Apostolorum chorus :</i>	Soprano
26-40	8. <i>Te Prophetarum laudabilis numerus :</i>	Soprano
44-60	9. <i>Te Martyrum candidatus laudat exercitus.</i>	Entrée du ténor mesure 44, suivi de la soprano mesure 48.
65-90	10. <i>Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia.</i>	Entrée du ténor mesure 65, suivi de la soprano mesure 67.

▪ *Patrem*

Ce troisième morceau est relativement court puisqu'il compte à peine 15 mesures. L'indication d'expression est *Lento*, la mesure est à C et la tonalité est *mi* mineur. L'instrumentation diffère des pièces précédentes : les quatre voix du chœur chantent à nouveau, en revanche, les cors, trompettes et timbales sont absents.

Quant à l'orgue, il est à nouveau accompagné des instruments de basse, à savoir le violoncelle, le basson et la contrebasse.

Tous les instruments et les voix sont présents dès la première mesure. L'orchestre joue en tutti jusqu'à la dernière mesure, alors que les voix s'arrêtent à la mesure 13. Dans le traitement instrumental, on peut noter que les violons ont globalement des valeurs plus courtes que les autres instruments, jouant majoritairement en doubles-croches. Quant à l'écriture vocale, on retrouve la verticalité et l'homophonie de la première pièce. Trois versets sont mis en musique et ils sont enchaînés sans coupure.

Mesures	Versets	Voix
1-3	11. <i>Patrem immensæ majestatis :</i>	Tutti
4-7	12. <i>Venerandum tuum verum et unicum Filium :</i>	Tutti
7-12	13. <i>Sanctum quoque Paraclitum Spiritum.</i>	Tutti

▪ *Tu rex Gloria*

Le *Tu rex Gloria*, quatrième pièce de l'œuvre, compte 116 mesures. Sur le plan instrumental, les trompettes et les timbales sont exclues, ainsi que les instruments du continuo, mis à part l'orgue. Les cors sont cette fois-ci en *do*. Concernant la distribution vocale, seule la voix d'alto soliste est notée. La tonalité est *do* majeur, la mesure à C et l'indication d'expression est *Allegro Comodo*.

Le mouvement commence par 17 mesures d'introduction, confiées aux instruments. Les mesures 1 à 7 sont jouées par les cordes et la basse continue et sur la mesure 8, les hautbois et les cors s'ajoutent aux autres instruments. La voix de soliste alto entre à la mesure 18. Le chant ne se fait pas d'une seule traite, mais est entrecoupé, à plusieurs reprises, de quelques mesures instrumentales. La voix de soliste clôt son intervention à la mesure 111, laissant place aux instruments pour la cadence. Six versets sont mis en musique. Le découpage est un peu particulier puisque les six ne sont pas enchaînés d'une traite. Ils sont scindés en trois : d'abord trois versets enchaînés suivis de plusieurs mesures instrumentales, puis un seul verset suivi lui aussi de mesures instrumentales et enfin deux versets suivis de la cadence du mouvement.

Mesures	Versets	Voix
18-21	14. <i>Tu Rex gloriae, Christe.</i>	Alto
21-25	15. <i>Tu patris sempiternus es Filius.</i>	Alto
25-44	16. <i>Tu ad liberandum suscepiturus hominem, non horruisti Virginis uterum.</i>	Alto
51-76	17. <i>Tu devicto mortis aculeo, aperuisti credentibus regna caelorum.</i>	Alto
82-102	18. <i>Tu ad dexteram Dei sedes, in Gloria Patris.</i>	Alto
102-111	19. <i>Judex crederis esse venturus.</i>	Alto

▪ *Te ergo quæsumus*

Cette pièce est composée d'à peine 14 mesures. Les trompettes, timbales et cors n'interviennent pas. En revanche, l'orgue est à nouveau à l'unisson avec le violoncelle, le basson et la contrebasse. La voix de soliste alto a disparu au profit des quatre voix du chœur. L'indication d'expression est *Lento*, la mesure est toujours à C et l'armure fait penser à une tonalité de *si* bémol majeur ou de *sol* mineur. Cependant, les premières notes indiquent plutôt une tonalité de *do* mineur. La pièce bien que courte est modulante ; la cadence à la mesure 8 est en *mi* bémol majeur et la pièce finit dans la tonalité de *do* mineur.

Les premières notes du morceau sont jouées par les cordes et la basse continue, alors que les hautbois et le chœur entrent après deux temps et demi. Le chœur est écrit de façon verticale et homophonique et son intervention se termine à la mesure 12. Tous les instruments jouent tout au long de la pièce avec des motifs en doubles-croches aux violons. Après l'arrêt du chœur, il reste trois mesures aux instruments pour la cadence.

Un seul verset est mis en musique.

Mesures	Verset	Voix
1-12	20. <i>Te ergo quæsumus, tuis famulis subveni, quos pretioso sanguine redemisti.</i>	Chœur

▪ *Æterna fac*

Le *Æterna fac* compte 88 mesures. Comme précédemment, les trompettes, cors et timbales ne jouent pas. Le chant est confié à la seule voix de ténor. Une fois encore, il n'est pas précisé s'il s'agit d'une voix soliste ou du tutti. Cependant, il semble évident qu'il s'agisse d'une voix de soliste parce que l'écriture musicale est bien plus virtuose que dans les passages chantés par le chœur. L'indication de mesure est 2/4, l'expression *Allegretto* et la tonalité est *fa* majeur.

La pièce commence par une introduction instrumentale jusqu'à la mesure 16 sur laquelle entre la voix du ténor. Les hautbois interviennent en discontinu dans l'introduction, des mesures 4 à 8 et 12 à 15. Le soliste chante jusqu'à la mesure 61, excepté aux mesures 39 à 41. Des mesures 61 à 66, les instruments dialoguent, reprenant tour à tour le même motif rythmique et mélodique. À la mesure 67, le ténor chante à nouveau jusqu'à la mesure 84, les dernières mesures étant réservées à l'orchestre. Tout au long de cette pièce, l'intervention des hautbois est irrégulière, à part sur les dernières mesures où leur intervention est un peu plus longue.

Deux versets sont mis en musique, entrecoupés de six mesures instrumentales.

Mesures	Versets	Voix
15-61	21. <i>Æterna fac cum sanctis tuis in gloria numerari.</i>	Ténor
67-84	22. <i>Salvum fac populum tuum Domine, et benedic hereditati tuae.</i>	Ténor

▪ *Et rege eos*

Cette pièce de 29 mesures fait intervenir le chœur à quatre voix, mais aussi les solistes soprano, alto et basse. Pour l'orchestre, les trompettes, timbales et cors ne jouent toujours pas. La tonalité est *ré* mineur, la mesure est à nouveau à C et l'expression indiquée est *Allegro spiritoso*.

Le tutti instrumental joue tout au long du mouvement sauf sur les mesures 14 et 15 quand les trois voix de solistes chantent. Le deuxième violon est souvent à l'unisson avec le premier. Le chœur chante dès la première mesure et ce, jusqu'à la mesure 12. Les mesures 14 à 17 sont confiées aux voix de solistes. Le chœur

intervient à nouveau des mesures 17 à 28, laissant deux mesures pour la conclusion de l'orchestre. Trois versets du *Te Deum* sont chantés.

Mesures	Versets	Voix
1-12	23. <i>Et rege eos, et extolle illos usque in æternum.</i>	Chœur
14-17	24. <i>Per singulos dies, benedicimus te.</i>	Solistes
17-28	25. <i>Et lauda nomen tuum in sæculum, et in sæculum sæculi.</i>	Chœur

▪ *Dignare Domine*

L'avant-dernier mouvement du *Te Deum* compte 104 mesures. Tous les instruments sont présents et le cor joue en *ré*. La partie vocale est assurée par la voix de basse, probablement soliste. L'indication de mesure est C, l'expression est *Maestoso con Spirito* et la tonalité est *ré* majeur.

Les cordes et le continuo sont chargés de l'introduction instrumentale, rejoints par le reste des instruments à la mesure 8. Elle se termine à la mesure 17 pour faire place au soliste basse, qui est accompagné par les cordes et le continuo. Ponctuellement, en général sur les fins de phrase du chanteur, tous les instruments jouent. À partir de la mesure 33, les hautbois s'ajoutent aux cordes et continuo et jouent en continu jusqu'à la mesure 46. Le chant de la basse s'arrête mesure 48 pour reprendre sur la mesure 52 et se poursuit jusqu'à la mesure 103, alors que les instruments finissent une mesure plus tard. Concernant le traitement instrumental durant la deuxième phase de chant, il est confié aux cordes et à la basse continue. Tous les autres instruments interviennent de façon irrégulière. La tonalité de fin est *la* mineur.

Trois phrases sont confiées au chant du soliste basse.

Mesures	Versets	Voix
17-48	26. <i>Dignare Domine die isto sine peccato nos custodire.</i>	Basse
52-59	27. <i>Miserere nostril Domine, miserere nostri</i>	Basse
60-103	28. <i>Fiat misericordia tuo Domine super nos, quem admodum speravimus.</i>	Basse

▪ *In te Domine*

Le dernier morceau de l'œuvre est composé de 134 mesures. Tous les instruments et toutes les voix interviennent. Le cor utilisé est celui en *ré* et son intervention se fait en soliste. Par ailleurs, la partie du cor n'est pas notée dans le conducteur mais à part sur une page à la fin de la partition, tout comme pour le *Te Deum Laudamus* du début. L'indication de mesure est *Alla breve*, l'expression est *Alla Capella* et la tonalité est *ré* majeur. Le terme *Alla Capella*, déjà défini pour le *Kyrie* du *Requiem* étudié auparavant, a la même signification ici.

Pour le début du *In te Domine*, les entrées tant vocales qu'instrumentales se font en imitation, en contrepoint type Renaissance. La première entrée est la voix de basse doublée du continuo ; ils sont rejoints à la mesure 7 par le ténor et la *violetta*, puis mesure 14 à la quinte supérieure, la voix d'alto entre accompagnée du violon 2 et du hautbois 2 à l'unisson à l'octave de la basse. Enfin, la soprano entre mesure 21 accompagnée du violon 1 et du hautbois 1 à la quinte de l'alto. Les voix poursuivent jusqu'à la mesure 38, où les instruments sont seuls jusqu'à la mesure 47. Tous les instruments sont présents pour le retour des voix à la mesure 48. L'écriture du chœur est dans un premier temps vertical avant des entrées en imitation, à l'inverse du début de la pièce. La voix de soprano entre en première position à la mesure 52, suivie de la voix d'alto à la mesure 54 à l'octave inférieure, de celle de ténor mesure 56 à l'unisson avec l'alto et enfin de celle de la basse mesure 58 à l'octave du ténor. Cette écriture en décalée se poursuit jusqu'à la mesure 85 pour laisser place à partir de la mesure 86 à une écriture verticale et homophonique jusqu'à la mesure 96. Après quatre mesures instrumentales, les voix reviennent toutes en homorythmie jusqu'à la mesure 106. Le même schéma se répète une seconde fois, puisque le chœur revient à nouveau mesure 111, après quatre mesures instrumentales, avec un traitement similaire aux précédentes interventions. Les voix et les instruments sont ainsi présents jusqu'à la dernière mesure de l'œuvre, clôturant sur la lumineuse tonalité de *ré* majeur.

Un seul verset est ici chanté, le dernier du *Te Deum* : 29. *In te Domine speravi : non confundar in aeternum* ; le verset est repris plusieurs fois.

Nous venons d'étudier l'intégralité du *Te Deum* composé par Richter pour les festivités de 1781. La structure générale joue sur l'alternance des interventions du chœur et des solistes.

Mouvements	Intervention vocale
1 ^{er} mouvement : <i>Te Deum laudamus</i>	Chœur
2 ^e mouvement : <i>Te gloriosus</i>	Solistes soprano et ténor
3 ^e mouvement : <i>Patrem</i>	Chœur
4 ^e mouvement : <i>Tu Rex gloria</i>	Soliste alto
5 ^e mouvement : <i>Te ergo quæsumus</i>	Chœur
6 ^e mouvement : <i>Æterna fac</i>	Soliste ténor
7 ^e mouvement : <i>Et rege eos</i>	Chœur, solistes soprano, alto et basse
8 ^e mouvement : <i>Dignare Domine</i>	Soliste Basse
9 ^e mouvement : <i>In te Domine</i>	Chœur

Nous voyons à l'aide du tableau ci-dessus que l'alternance est rigoureusement respectée. De plus, nous avons également constaté que lors des interventions du chœur, l'écriture est généralement homorythmique, mais il arrive aussi de trouver une écriture contrapunctique de style Renaissance. De même, lorsque les solistes chantent, leur mélodie est davantage vocalisée, et un mouvement leur est spécifiquement réservé, contrairement au *Requiem* de Jommelli réorchestré par Richter pour les obsèques de Louis XV, où les voix de solistes s'insèrent dans des parties de chœur. Malgré l'absence de récitatifs, cette forme d'alternance chœur/solistes nous fait penser aux cantates allemandes du XVIII^e siècle, celles de Bach notamment.

L'anniversaire séculaire du rattachement de Strasbourg à la France fut en 1781 un événement incontournable, en témoigne le soin apporté à l'organisation des cérémonies. Comme nous avons pu le remarquer, tout au long de ces fêtes, la musique occupa toujours une place de premier rang. Nous n'avons pu voir que cette composition de Richter, mais d'autres œuvres furent au programme : une œuvre sacrée pour la célébration religieuse au Temple-Neuf et une autre, très certainement profane, pour le concert et panégyrique donnés à l'Auditoire du Temple-Neuf. Il aurait évidemment été intéressant d'avoir un aperçu de ces différentes compositions. En effet, que les œuvres soient sacrées (pour la Cathédrale et le Temple-Neuf) ou

profanes (pour le concert à l'Auditoire), les maîtres de musique de la Cathédrale, du Temple-Neuf et de l'orchestre de la Ville⁴⁹⁷, composèrent des œuvres spécifiquement conçues pour cette occasion. En nous fiant uniquement au *Te Deum* composé par Richter, notamment à travers l'instrumentation requise mais également par la partition elle-même, nous pouvons affirmer que la musique contribuait pleinement à rendre ces fêtes éclatantes.

Conclusion

Tout au long de ces chapitres consacrés aux fêtes civiles, nous avons pu voir que la musique était souvent liée aux grands événements. Comme nous l'avons déjà évoqué, malgré le caractère civil de ces fêtes, toutes furent célébrées à l'Église et le plus souvent en musique. Ces fêtes étaient occasionnelles pour certaines, régulières pour d'autres, mais l'élément important est qu'elles étaient nombreuses au cours du XVIII^e siècle et qu'elles se déroulaient dans les deux confessions, nous laissant ainsi un beau témoignage. Nous avons vu que, la cérémonie célébrée annuellement était celle du *Schwoertag*. Même si nous ne connaissons pas dans le détail le déroulement de ces cérémonies, les comptes occasionnés pour cette journée, laissent entrevoir l'engagement de musiciens supplémentaires, probablement en fonction de l'œuvre à jouer. Une autre cérémonie nécessitait des instrumentistes supplémentaires, notamment des timbales et des trompettes. Il s'agit de la célébration de *Te Deum*. Nous avons vu qu'il y en eut un nombre certain au cours du XVIII^e siècle, où chaque naissance princière ou royale et chaque victoire de la France ou de ses alliés était fêtée. Enfin, les trois événements vraiment extraordinaires sont les visites et séjour de Louis XV et de Marie-Antoinette, ainsi que la célébration de l'anniversaire séculaire du rattachement à la France. Le point commun à ces trois événements est l'organisation de festivités étendues sur plusieurs jours. La Ville entière était alors en fête, organisant des concerts profanes, des spectacles en musique sur l'Ill, des

⁴⁹⁷ Durant tout le XVIII^e siècle, le directeur de musique des paroisses protestantes de Strasbourg était également le directeur de l'orchestre de la Ville.

représentations à la Comédie française, mais également des cérémonies religieuses pour lesquelles les maîtres de musique s'appliquaient à composer de nouvelles œuvres (excepté pour la venue de Louis XV).

Tous les événements marquants du XVIII^e siècle, qu'ils soient rattachés à la famille royale, spécifiquement aux protestants ou ayant un caractère plus politique, ont souvent bénéficié de compositions musicales inédites. Nous avons vu pour les différentes cérémonies extraordinaires que les décorations temporaires étaient souvent utilisées pour les rendre plus éclatantes. La musique participait elle aussi à rendre l'événement encore plus majestueux, se mettant directement à son service. Nous avons pu le constater à la lumière de chacune de ces solennités. On peut même aisément affirmer qu'en comparant les mêmes cérémonies organisés par les deux confessions, les décors ou la musique étaient certes différents, mais la place laissée à cette dernière était la même, mettant ainsi la musique au cœur des fêtes, comme élément indispensable.

CONCLUSION

Tout au long du présent travail, nous avons veillé à développer chaque chapitre à la lumière de notre problématique de l'évolution de la vie musicale à travers le clivage catholique/protestant, clivage que l'on retrouve dans bien d'autres domaines comme la politique, l'éducation ou tout simplement la vie courante.

En premier lieu, nous avons étudié et comparé le personnel musical des églises. Dès lors, les premières différences se manifestèrent. Le maître de musique n'avait pas le même rôle selon qu'il servait dans une paroisse catholique ou protestante. Chez les catholiques, il avait la gestion de la musique et des musiciens dans la paroisse où il était nommé et était également chargé de composer de nouvelles œuvres, notamment pour des cérémonies extraordinaires. Chez les protestants en revanche, il supervisait la musique pour l'ensemble des paroisses de la Ville et était chargé d'en composer la musique. Dans chacune des paroisses protestantes était alors nommé un *choragus* afin de gérer la musique et les musiciens sous la supervision du maître de musique.

De même, les chanteurs au sein des paroisses catholiques pratiquaient soit le plain-chant, soit la musique figurée, alors qu'au sein des paroisses protestantes, tous pratiquaient la musique figurée.

Ensuite, nous nous sommes penchée sur l'évolution de l'effectif des chapelles de musique au long du XVIII^e siècle, sur les carrières des musiciens, leur circulation entre les paroisses, et enfin sur le répertoire pratiqué.

Concernant les effectifs des ensembles de musique, leur évolution au cours du siècle n'était pas la même, montrant de véritables différences entre catholiques et protestants. En effet, les ensembles protestants existant déjà au XVII^e siècle, poursuivirent tranquillement sur leur lancée ; ils engageaient entre dix et quinze musiciens (chanteurs et instrumentistes confondus) et ce chiffre n'évolua guère au cours du siècle. Cet effectif était suffisant pour les cultes du dimanche et si,

exceptionnellement, il fallait davantage de musiciens ou de chanteurs, la paroisse se chargeait d'en engager pour l'occasion. En revanche, l'ensemble musical de la Cathédrale qu'il a fallu construire de toute pièce et développer à la fin du XVII^e siècle, connut un essor remarquable au cours du XVIII^e, pour être à son apogée dans les années 1780 et faire ainsi partie des plus grandes chapelles de musique en France.

Les carrières des musiciens nous ont permis de porter un regard différent sur les relations entre les deux confessions ; nous avons constaté que les musiciens passaient aisément, selon les opportunités ou leurs envies, d'une paroisse à l'autre. Cette circulation se faisait entre les paroisses de même confession pour les instrumentistes et les chanteurs, mais fait remarquable, elle se faisait également des paroisses protestantes vers la Cathédrale et vice-versa pour les instrumentistes, créant ainsi un véritable échange inter-confessionnel.

Enfin, en parcourant le répertoire des églises de Strasbourg, nous avons pu nous rendre compte qu'il était très différent selon la confession. Pendant que des messes en latin étaient chantées en grande musique à la Cathédrale, des cantates en langue allemande avec un petit effectif, étaient exécutées dans les paroisses protestantes. En effleurant le répertoire et en examinant les documents conservés, force est de constater que les compositeurs étaient souvent prolifiques, notamment pour les paroisses protestantes.

Enfin, nous avons choisi de traiter le clivage catholique/protestant par le biais des cérémonies extraordinaires qui rythmaient la vie de la cité strasbourgeoise au cours du XVIII^e siècle. Nous les avons répartis en trois catégories : les événements touchant à la famille royale, ceux étant exclusivement réservés aux protestants et enfin, les événements civils.

Il y eut plusieurs manifestations extraordinaires ayant un lien direct avec la famille royale : le mariage par procuration de Louis XV et Maria Leczinska à la Cathédrale de Strasbourg en 1725, les obsèques de Louis XV en 1774, les obsèques du dauphin en 1765 et celles de la reine en 1768. Tous ces événements touchant la monarchie furent célébrés à la Cathédrale, mais également au Temple-Neuf, la principale paroisse protestante de Strasbourg. Pour chacune de ces cérémonies, nous avons présenté celles qui se déroulèrent au sein de la confession catholique, et celles au sein de la confession protestante. Pour ce faire, d'une confession à l'autre, nous avons comparé le déroulement des cérémonies, mais également évoqué tous les

décors et aménagements temporaires mis en place dans les églises, la musique venant s'insérer et contribuer au déploiement du faste.

Deux événements majeurs eurent lieu au cours du siècle, réservés cette fois à la confession protestante : les obsèques du maréchal de Saxe en 1751 au Temple-Neuf, et la translation de son corps en 1777 du Temple-Neuf à Saint-Thomas. Que ce soit pour le déroulement des cérémonies, des décors temporaires ou de la musique, tout était fait pour rendre ces deux manifestations extraordinaires les plus éclatantes possibles. Les protestants qui jusque là se sentaient tout juste tolérés par le roi avaient grâce à ces obsèques le sentiment d'être acceptés en tant que membres d'une religion à part entière. Même si les moyens financiers étaient probablement moins importants que pour les cérémonies à la Cathédrale, nous avons pu voir que l'expression de la magnificence était de mise.

Enfin, les événements à caractère civil furent, eux aussi, nombreux durant le siècle. Afin de répondre à notre problématique de départ, nous avons étudié les cérémonies organisées pour la venue de Louis XV en 1744 et de Marie-Antoinette en 1770. Il y eut également les cérémonies annuelles du *Schwoertag*, où des festivités eurent lieu dans les deux confessions. Pour toutes ces solennités, nous avons réellement l'impression que chacune des confessions organisait la cérémonie de son côté, veillant toujours à déployer un maximum de faste. Enfin, la fête séculaire du rattachement de Strasbourg à la France fut encore une fois l'occasion d'organiser des offices propres à chacune des deux confessions.

Nous avons pu constater que l'organisation des cérémonies en lien avec les événements extraordinaires était abordée par les deux confessions de façon très proche, voire similaire, ne serait-ce que dans le soin et dans l'éclat à leur donner. En conséquence, malgré les différences dans leur mode de fonctionnement, les paroisses strasbourgeoises, au-delà du clivage catholique/protestant, mettaient la musique au service des grands événements.

En introduction, nous avons évoqué à quel point la situation de Strasbourg était atypique, avec la coexistence de deux confessions, parfois dans la même église. Bien que l'organisation de la musique et le développement des ensembles musicaux des paroisses catholiques et protestantes soient différents, leur finalité était la même : servir Dieu et servir le roi par le biais des événements extraordinaires. Le

développement des chapelles de musique se faisait grâce aux moyens financiers dont disposait chaque église, mais aussi à la volonté et à l'ambition de celui qui dirigeait ces chapelles.

L'essor de la vie musicale à Strasbourg au XVIII^e siècle s'est fait en partie grâce ou à cause de ce clivage inter-confessionnel, mais d'autres aspects extérieurs y ont forcément contribué. Comme pour tous les ensembles de musique, nous pouvons citer en premier lieu la formation des musiciens dont nos connaissances sont relativement peu nombreuses pour les instrumentistes et chanteurs strasbourgeois. Il serait également intéressant d'évoquer les facteurs d'instruments qui approvisionnaient les paroisses de Strasbourg et s'occupaient généralement des réparations ; nous savons par exemple que le luthier Jean Reinhard Storck approvisionnait l'ensemble des églises en violon et autres instruments à cordes. Un autre domaine qu'il serait intéressant de développer est celui de la musique profane, en raison de sa gestion par la ville de Strasbourg. Nous savons par exemple que l'orchestre de la ville était dirigé par les maîtres de musique des paroisses protestantes ; avant la Révolution, cet orchestre fut même dirigé par Ignace Pleyel qui était devenu le maître de chapelle de la Cathédrale. En somme, le développement des ensembles musicaux des lieux de cultes strasbourgeois n'était pas uniquement influencé par les confessions elles-mêmes, mais très certainement aussi par l'ensemble des domaines touchant de près ou de loin à la musique, ainsi que par les musiciens qui circulaient aisément entre les orchestres de la Ville, des paroisses catholiques et des paroisses protestantes. Enfin, il serait intéressant de mener une étude comparative avec d'autres villes de France pour la même période, notamment celle de Metz qui connut, elle aussi, au XVIII^e siècle, une cohabitation catholique/protestant.

ANNEXES

ANNEXE 1 : Tableau de la répartition chronologique des documents d'archives

	Paroisses protestantes					Paroisse catholique	Paroisses simultanées	
	Temple-Neuf	Saint-Thomas	Sainte-Aurélie	Saint-Guillaume	Saint-Nicolas	Cathédrale	Saint-Pierre-le-Jeune	Saint-Pierre-le-Vieux
Comptes divers (comptes de fabrique, caisse des musiciens, comptes funéraires, dépenses diverses...)	1681-1782 1724-1726 1733-1752 1752-1759 1765	1752-1757	1617-1922 1699-1854	1675-1705 1702-1760	1698-1793 1698-1802 1699-1706 1758-1793	1704-1707 1721-1722 1731 1747 1749-1750 1754-1774 1776-1780 1781-1791	1700-1714 1716-1721 1721-1726 1737-1752 1743-1744 1747-1752 1754-1767 1758-1764 1770 ; 1776 1782	Protestant : 1716-1787 Catholique : 1682-1701 1779-1787 1732-1790

(suite)	Temple-Neuf	Saint-Thomas	Sainte-Aurélie	Saint-Guillaume	Saint-Nicolas	Cathédrale	Saint-Pierre-le-Jeune	Saint-Pierre-le-Vieux
Quittances			1572-1734 1736-1770	1666-1797 1791	1700-1798	1768-1791		Catholique : 1779-1790
Protocoles		1734		1684-1769 1763-1793	1643-1701 1703-1706 1739-1776	1704 ; 1722 1740-1759 1761-1791		1739-1835
Protocoles pour l'ensemble des paroisses protestantes et Actes du Convent ecclésiastique	1695-1730 ; 1733-1783							
	1701-1704 ; 1710 ; 1713-1720 ; 1722-1725 ; 1728 ; 1730 ; 1737 ; 1741-1742 ; 1744-1745 ; 1747 ; 1752-1754 ; 1757-1758 ; 1766-1767 ; 1774 ; 1778-1779 ; 1781 ; 1784-1787 ; 1791							

**ANNEXE 2 : Preuves de noblesses des chanoines du
 Grand Chapitre de la Cathédrale de Strasbourg
 Bibliothèque du Grand Séminaire de Strasbourg,
 Manuscrit 105, *Probationes genealogicae Canoniorum
 Cathedralis Argentinensis.***

Image 1 : Armand de Rohan, comte de Ventadour

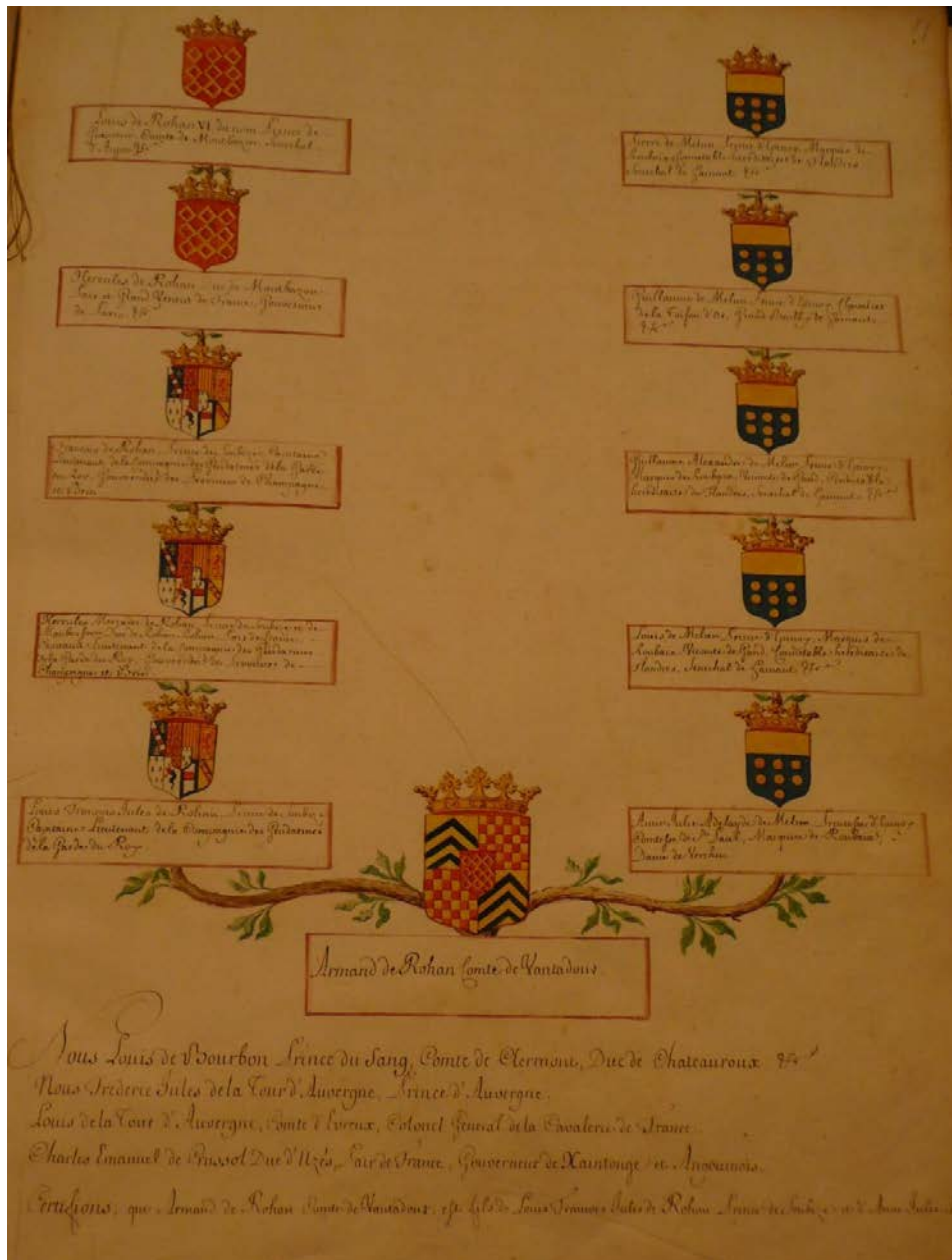
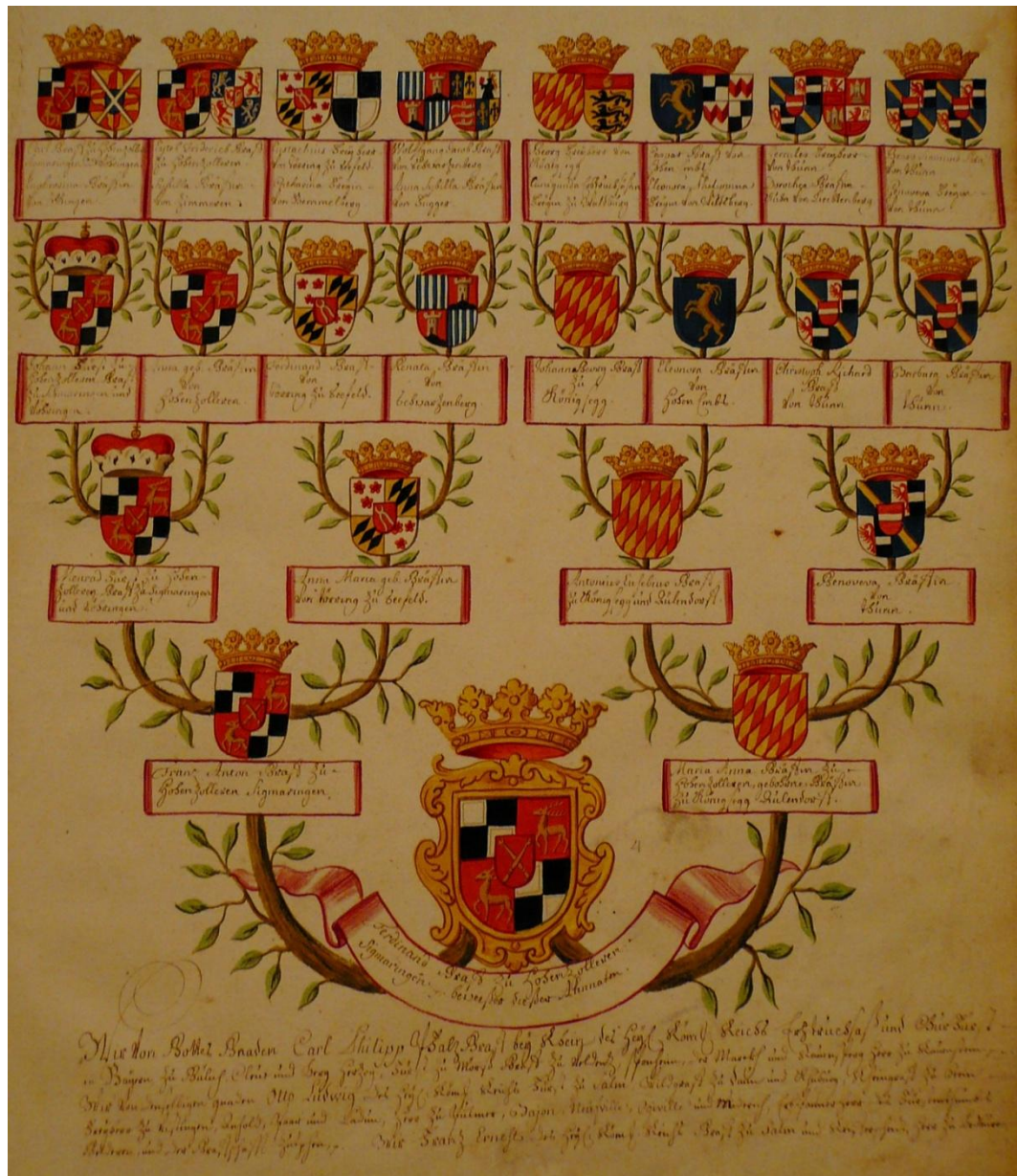


Image 4 : Ferdinand de Hohenzollern



ANNEXE 3 : Règlement pour les organistes de l'église Sainte-Aurélié, ADBR, 2 G 482 K 12

*Ordnung deß Organisten in der Pfarrkirchen zu S. Aurelien :

Erstlich soll der Organist welcher sich begehrt auf der Orgel um die Bestunde Besoldung

brauchen zu lassen zur der Kirchen Jahrlang versprechen, also dass Er alhir kein andere Orgel

mit einer Pfarr zuschlagen uf sich nehmen dann durch viel Abwechslung der Organisten dass

Werck schaden leichtlich möchte nemmen.

2. Es soll auch der Organist verbunden sein, auf die Sontag undt andere hohe fest, selber zu schlagen, es sey dann dass ihm Leider-Krankheit oder anders ehehaffte geschäfft darum abhielten dass er in andern münster bestellen. Doch soll dießes auch nicht geschehen, ohne vorwissen von willigung dass Pfarrers.

3. Es soll auch der Organist verbunden sein, alle Samstag zu Abends herauß zu kommen, nicht allein die Orgel zu bestimmen, sondern auch die Psalmen und andere Stück so man am Sontag brauchen würdt, zu überschlagen damit er mit den Cantoribus und sie mit Ihm destebass an einen Vott zusammen Stimmen.

4. Und darmit solches desto bequemer geschehe, soll der Organist sein sonderbahre bücher, wie es ohne das billig haben, darinn er die Psalmen und Noteter abgesetzt damit er desto richtiger in dem schlagen könn fort kommen.

5. Es soll auch der Organist verbunden sein die Orgel zu stimmen, und so etwas mangel hafftiges für fiele, wann es ohne große mühe kann verbessert werden, solches verbessern. Wann aber etwas sonderliches schädlich solt Fürfallen (darfür dann der Organist mögliches fleiß sein soll). Soll er dass auf dass fürderlicht, dem Oben Herren Kirchenpfleger oder dem Pfarrer anzeigen, damit dem schaden zeitlich mög begegnet und gewehret werden.

6. Darum dem auch der Organist soll schuldig sein fleißige achtung zugeben, damit niemand frembdes sich zu dem Werck zu viel nahe, oder widerstehe, die pfeiffe,

oder was dergleichen, viel zurücker heraus zu nemmen. Und wider Heinen zu stercken, undt darum soll auch der Organist beides die Orgel, und dann das Clavir selber beschließen und aufthun.

7. Es soll auch der Organist verbunden sein, alle viertel eines Jahres, oder zum wenigsten all halb Jahr einmal die Pfeiffen und das Werck außzusäubern, damit nicht durch dem Staub entweder die Pfeiffen und wind laden verstopft werden oder sonsten schad erfolge.

8. Es soll auch dieser Fürsorge gethan werden, damit nicht allerbey Handwercks burst, gnaden knecht und dergleichen sondern allein die hinauf gelassen werden, welche Studirt und in der Musica erfahren und mit singen können.

9. Wo es sich auch begeben dass ein Hochzeit würde gehalten, und auf Bewilligung dass H. Pfarrers an ihn begehrt würde, vor und nach der Einsegnung zu schlagen. Soll er verbunden sein (und in billige Verehrung) auch zuschlagen.

10. Endlich soll er verbunden sein, neben dem Pfarrer, Helffer und Lehrmeister, dass Gesang und Musica dahin Helffen zu dirigiren damit solches Fürnemlich (ou Fürnemlich) zur den ehren Gottes, und der Kirchen auf Erbaudung und Besserung angestellet und abgehandelt werde.

11. Es soll, so offter die Orgel braucht der erst auf der Orgel sein, derselbig selbst öffnen, nach mahlen, dass das Clavir kein Staub oder sonst etwas Vereines habe so sich vielleicht ein schlagen zwischen die Claves kätstercken. Und also ein Confusion verursachen.

12. Es soll die Register anders nicht brauchen, wieder wie die verzeichnus, sol bey der Orgel zubefunden außweißt.

13. Die Register sollen nicht schnell, sondern kein sanft zu und Abzieh.

14. Wann es vor der Orgel gehet alle Register fleißig abziehen.

15. Das Clavir sauber und fleißig beschließen.

16. Die Flügel der Orgel selbst fleißig beschließen.

17. Er soll der Letst auf der Orgel sein, und Winterszeit die Klüeten wohl verwahren. Und sehen dass solche ausgelöscht, ehr er herabgehet.

18. Alle Bücher und Gesäng so ihm befohlen darum fallen (*ces deux mots sont à moitié illisibles car la page est déchirée*) ein Handschrift geben, auch dauernd und antwort geben.

19. Er soll sich eines Grauitätischen und Langsammen Schlagers befleißigen.

20. So er ein Mangel an der Orgel verspürt, solchen nicht selbst zu erbessern widerstehen, sondern den Herrn Kirchen Pfleger zuerberst anzeigen.
21. Soll er unter dem Gesang oder Choral, die Orgel nicht rühren und dach schlagen unter wegen lassen.
22. Die Teutschen Partes und darunder sonderlich den Hammerschmidt so viel es Sam Tag nicht auch der acht lassen.
23. Unter Wehrender außtheilung der Weinacht Büchslein und Beltes in der Kund Lehr auf den Neue Tag und Oster Tag soll er so lang solches wehret die Orgel rühren und prae anbuliren, bis man mit Außtheiler fertig seÿe.

**ANNEXE 4: Contrat d'engagement de Carl Böhm,
ADBR, 2 G 482 C 3, 1704**

*folio 8 v° : Reception H. M. Böhme des Neuen Schulmeisters : 16 Octobris 1704 :
Vordrist ist wegen Herrn M. Christian Böhmen von ihrer Hoch. Den Herrn 13to
und ober kirchen pfleger proponirt worden, dass weilen selbiger nun mehr
würcklichen beÿ dießer Kirchen, zu ansehung seines gewisteten Trewen Dienste und
angewendeten fleistes so wohl in fürhrung des gesangs als auch ein Underweisung
der Jugend in der Schulen, zu einen Cantore und Schulmeister angenommen, dessen
bestallung auch würcklichen von Annun. Mariae 1704 anzurechnen, als solle
deswegen um besteren ordnung willen, wie hie bevor auch gebräuchig geweßen, ein
bestallungs schein, darinnen nicht allein sein besoldung : sondern auch wie es um
dießens seinen Officio sich zu verhalten Specificirt, im duplo außgefertiget, und von
den selbe unterschrieben worden.

**ANNEXE 5 : Liste des organistes, maîtres de chapelle,
chantres et symphonistes à la Cathédrale**

Organistes

Jean Georges RAUCH	1687-1710 †
Michel Joseph RAUCH (fils de Jean Georges)	1710-1738 †
Jean Georges RAUCH (frère Michel Joseph)	1738- . . .
Johannes RAUCH	1792-1793

Maîtres de chapelle

Sébastien DE BROSSARD	1687-1698
Georges RAUCH	1698-1702
Louis BOURGEOIS	1702-1705
BERMAN	1706-1710
Michel Joseph RAUCH	1710-1738 †
Paul de VILLESAYOYE	1738-1760 †
Joseph GARNIER	1760-1769 a quitté
François Xavier RICHTER	1768-1789 †
Ignace PLEYEL	1789-1791

Chantres

Sébastien DE BROSSARD	1687
GIRARD	1687
VIGIER	1687
LEFÈVRE	1687
DELECTER	1687
CRAPULET	1689
Jean Georges BEMKEN ou BEMKEN	1694-1711 †
Pierre DESTAIN	1694-1712 †
Philippe MALFILATRE	1694
Pierre WARSÉ	1698
BERMAN	1703-1717 †

Louis LE MAIRE	1707-1710 congédié
BECK	1708
Nicolas SALAUN	1710-1746 †
CASSIER	1711
GAILLARD	1711
BEAUVAIS	1713-1717 congédié
René DUGUÉ, basse-taille	1717-1750
HONAUER père (JLeontii)	1722-1774
François LEROUX	1722-1791 †
Michel SALAUN dit FLEURY	1737-1761 †
François BOULNOIS, basse-contre	1735-1746 a quitté
Pierre BONARD, basse-contre	1740-1746 a quitté
Jacob Guillaume GOSSEMANT	1740-1766 †
Nicolas GODARD	1742-1746
Claude MERLU	1744-1749 †
DEVAUX, haute-contre	1746
Jean BUREAU	1746-1747 congédié
François DARONDEAU	1746-1770 †
Jacob (Jacques) JEANDIN (père)	1746-1791
Léonard PIERRET	1747-1782 †
Louis Ignace GUIBERT	1748-1762 †
Joseph HERBAVILLE (père)	1748-1783 †
Charles MERLU	1748-1759 congédié
Jean Nicolas BARETH	1749-1766
Jean Baptiste BARETH, haute-contre	1751
J. Claude BERTANVILLE, haute-contre et serpent	1751-1755 a quitté
Guillaume BUIRON, basse-taille	1751-1780 †
Antoine MULLER	1751-1768
Jean Claude BOURGEOIS, basse-contre	1752
Simon Nicolas MARAGE, basse-contre	1753
François Ignace ENGELSBACH, basse-contre	1754-1791
Charles MATHIEU, haute-contre et serpent	1755 congédié
Jean Baptiste FRANCHETTE, haute-contre	1756-1760 congédié
Pierre DE WOLSAY	1758-1784 †

Nicolas ALBERT	1760 congédié
DUPONT	1761
François BARTHELEMY	1761-1766
Pierre François TERRASSE (père)	1761-1773 †
Jean François D'ARCHICOURT	1762-1765
Charles DE HAUTEMER	1762-1791
Nicolas JEANDIN (fils)	1762-1790
François Hubert SALAUN dit FLEURY, chanteur	1762-1793
Augustin FOURNIER	1763-1765 a quitté
François JACOB	1763-1767
Guillaume MAGOT dit MASOR	1763-1774 a quitté
Edouard SARTORI	1763-1765 a quitté
Fr. Joseph Ignace GUIRING, chantre du bas-chœur	1764-1793
Louis MOUGEAT	1764-1774
Charles Joseph DUMONCHAU	1765-1768
HERBAVILLE (fils)	1765-1776 †
Jean Pierre MOUGEAT	1765-1789 †
Jean Nicolas DUPONT	1766-1791
Nicolas FRANÇOIS	1770-1781/82
Pierre François HUET	1766-1767 a quitté
MONGEOT	1766-1791
Nicolas GAUDRON	1767-1771 a quitté
François GUILLEMARD (également symphoniste)	1767-1769 congédié
Pierre MOOS	1768
Joseph MASSON, chantre et ponctateur	1769-1793
André MITSCHLER, premier chantre du bas-chœur	1769-1793
LEX	1770
Joseph FRIDMANN	1771-1791
LECLERC	1772-1777 a quitté
MARTIN	1773
DUPLESSIER	1774-1776 a quitté
MARTIN dit GAUDRON	1774-1791
HEURIOT	1775 a quitté
Blaise BINCHNER, chantre	1775-1793

HOFFMANN	1775-1791
Michel WITTELSPACH, chantre du bas-chœur	1776-1793
JACOBI	1781/82-1791
WOLFF	1781/82-1791
VOGT	1782-1784 congédié
PAQUET	1782-1785 a quitté
HÜTTENETZ	1784-1786 a quitté
Jean Georges GRAFF, haute-taille	1785-1793
Jean Pierre SCHMITT, chantre au bas-chœur	1786-1793
Joseph PROBST, chantre au bas-chœur	1789-1793

Symphonistes

Jean Michel BRAUN, violon	1740-1746 †
JOSSIN	1740-1776 †
Joseph BERTEAU, violon	1742-1769 congédié
Adrien DESELLE ou DE SELLE	1742-1777 †
Adrien Léopold GRIMM (père)	1744-1768 †
Jean Christophe ROSENBAUM	1746-1749 †
Sigismond Christophe REUTHER	1746-1752
Adam STÜTTHAMMER	1746-1767 †
Jean PARTISCHE (père)	1746-1771 †
Bernard OTT (l'aîné)	1746-1780
Jean Baptiste JELLER (père)	1747-1758 †
Michael HÜLLMANDEL, violon	1747-1784/85
Jacob Antoine DENOYE ou DESNOYERS	1748-1759 †
Boniface SCHAMBECK	1749
Jean Edmond ROSENBAUM	1749-1774 †
Mathieu LA BASTILLE, basse	1750-1759 †
François Michael GÖBEL	1750-1769 congédié
François HONAUER (fils)	1750-1788
Viti BUSCH (père), cor de chasse	1751-1791
Dietrich KAUFFMANN	1752-1758 †
Jean JAEGER, cor de chasse	1752-1760 †

Jean Norbert Sébastien ANTZ	1752-1764 †
Thomas Nicolas JELLER (fils)	1752-1768 a quitté
Antoine SAARBURGER	1752-1777 †
Antoine DEISELBACH, clarinette	1755-1791
Tobie BRAUN	1757-1760 †
Pierre JACQUOT	1757-1772 †
OUDARD, basson	1757-1774 †
Jean BOSCHE, basse et basson	1757-1775
Charles Philippe SCHUTZMANN, contrebasse	1758-1777 a quitté
André Léopold GRIMM (fils), trompette et cor	1759-1775
Ambroise HARTMANN	1759-1791
Louis WOLFF (le cadet)	1760-1766 congédié
Claude BÜCHEL	1760-1767
Michael OTT (le cadet)	1760-1780/81
Jean METZ, hautbois	1761-1764 †
André PARTISCHE ou BARTISCH (fils)	1761-1772 a quitté
Laurent RHEIN	1761-1791
TERRASSE (fils)	1762-1766 congédié
Stanislas FINET	1762-1768 a quitté
Christophe ERB	1762-1791
Félix PARTISCHE ou BARTISCH (le cadet)	1762-1791
MERCKEL, violon	1763-1791
Pierre Michael MILLER ou MÜLLER	1763-1791
Joseph GLASSER ou GLASER, violon	1764-1793
Louis MUHR ou MUR (père)	1765-1791
Charles Joseph RIEDINGER	1765-1791
François GUILLEMARD (également chantre)	1766
CLADÉ	1767-1772 †
Jean Mathieu DORN (père), basse et basson	1767-1768 †
Jean Adam JAEGY ou JAEGGI	1767-1780/81
Laurent BAUER ou BAUR	1767-1771 †
Guillaume BUSCH (fils)	1768-1777 a quitté
Bernard OTT (Roche)	1769-1774 a quitté
Louis WOLFF	1769-1778 a quitté

George WILLIG, trompette	1769-1784 †
Hermann WILLIG, trompette	1769-1791
Ch. Joseph DUMONCHAU (chantre auparavant)	1769-1791
RICHTER (fils)	1770-1778 a quitté
Pierre Laurent WILLIG, trompette	1770-1791
MOSER	1772-1791
CHAPUY ou CHAPPUY	1773-1775 a quitté
CLADÉ	1773-1791
MARTIN	1774 a quitté
Abraham MARTIN	1774-1791
POPP	1774-1791
LAUSENMEYER	1775-1791
DORN (fils)	1777-1791
George WILLIG (père)	1780/81-1790 †
François WILLIG	1780/81-1785/86
CHAPUY	1780/81-1791
BUSCH (fils)	1780-1791
SKOTSCHOFFSKY	1784-1791
REISS ou REUSSE, trompette	1784-1791
George WILLIG, timbalier	1784-1791
PERWEIN	1785-1791
MÜHR (fils)	1785-1791
AMON	1788-1791
BARTISCH (l'aîné)	1788-1791
JEANDIN (fils)	1788-1791
JUSTITIUS	1788-1791
Pierre WILLIG (fils), trompette	1790-1794
LORENTZ, trompette	1792-1793
Ludwig GÜNTHER, deuxième trompette	1792-1794

ANNEXE 6 : Liste des musiciens du Temple-Neuf

Choragus

Johann Friedrich BRÜCK 1752-1754

Mâîtres de chapelle

FRAUENHOLTZ 1714-1754 †

Johann Friedrich BRÜCK 1754-1786 †

Jean-Philippe SCHOENFELD adjoint 1777-1786

Jean-Philippe SCHOENFELD 1786-

Organistes

HEPP 1793-1794

Chanteurs

Johann Stephan SPÄTH, cantor 1752-1758

GRAUER, vocaliste 1753-1756

KOLB, vocaliste 1755-1756

Johann Rudolf SALTZMANN, vocaliste 1756

DORN, cantor 1792-1794

Instrumentistes

François Michael GÖBEL ou GOEBEL 1752-1755

HEBEIßEN ou HEBEISEN, hautbois 1752-1755

KLOPSTER, basson 1752-1755 ; 1758

Mathieu LA BASTILLE, basse 1752-1758

Jean JÄGER ou JAEGER, cor de chasse 1752-1759

Joseph BERTEAU, violon 1752 ; 1756-1758

Antoni DEISELBACH, clarinette	1753-1755 ; 1758
Tobias BRAUN	1754-1759
André Léopold GRIMM, trompette et cor de chasse	1754-1759
MERKEL, violon	1755
HAUCK, violon ou basse	1755
OSTERIET, viol.	1755
Viti BUSCH, cor de chasse	1755-1759
Jean Mathieu DORN, basse et basson	1755-1759
KREITLER ou KREUTLER, basse et violon	1755-1759
Leontius HONAUER, violon	1755-1759
MICHEL, violon	1755-1759
Jean BARDISCH, symphoniste	1756
CASPAR, basse	1756
Johann Georg JAAN ou JAHN, viol.	1756
LEYBOLD ou LEYPOLD, basson	1756
Joseph GLASER, violon	1757
Michel HILLMANTEL / HÜLLMANDEL, violon	1757
MUSCULUS, violon	1757
OUTARD / OUDARD, basson	1757
BERTEAU, basse	1757-1759
STRAÜBIG, violon	1758
BIRCKHOFFER, violon	1758-1759
Jean BOSCH, basse et basson	1758-1759
OTT, violon	1758-1759
RHEIN, premier violon	1792-1794

État non précisé

BRAUN	1752-1755
GEISTODT	1752-1755
BIRO	1755
FERDINAND	1755
EICHMÜLLER	1756

**ANNEXE 7 : Liste des musiciens de la paroisse
Saint-Nicolas**

Choragus

Johannes ENGLER	1697-1701
SCHMID, ténor	1701-1702
Johann WALTER, ténor	1703-1704
M. Christian BÖHM, discant	1704-1725
M. Johann SPECHT	1725-1738
Philipp Heinrich MARTIN	1738-1744
Johann Daniel DÜRBACH ou DIRRBACH	1745-1767
M. HAUG	1767-1793

Organistes

Johann Ulrich FRIED	1698-1706
Johann Georg THENN	1707-1722
Johann Jacob DIETERLIN	1723-1724
Johann Philipp SCHÖTTEL	1725-1757
Philipp Jacob SCHMIDT	1758-1791

Chanteurs

LEO, discant	1700
DOBEL, tenor	1700
ZINN, alto	1700
Christianus PELICAN	1700-1704
KERN, basse	1700-1709
Johann Georg THENN, alto	1703-1706 et 1709
Johann BLÜMEL, discant	1703
LANG	1708-1709
DAUDEL ou DAUTEL	1709-1703
THUMBACHER	1709-1713

LODER (également instrumentiste)	1709-1715
M. Johann Jacob GUTERMANN	1713-1714
LUFFT	1714-1715
Johann Stephan SPAET, vocaliste	1717-1720
M. CHRIST(EN), vocaliste	1721-1733
Johann Stephan SPÄT, vocaliste	1723-1726
M. MOSER, vocaliste	1725
Johann Stephan SPAETH, vocaliste	1729
Mons. GOERING	1739-1742
Johann Daniel DORN	1742
Michel Salaun dit FLEURY, vocaliste	1743-1746
M. SALOMON, vice-choragus	1743-1751
M. HOLLAENDER, ténor	1746-1762
Johann Nicolaus LISTENMANN	1752-1753
ROTH	1753-1757
VOGT, discant	1758
ELMER, alto	1758-1759
SCHÖNFELD, alto	1758-1759
GREIß, ténor	1758-1766
BUSCH, alto	1760-1761
VOGT, alto	1762
GEROLD	1762-1763 et 1767
Joh. Lud. RITTER, discant puis alto	1762-1764
RÖSSEL, ténor	1762-1765
Johann Friedrich CARL, discant	1762-1765
KLEIN, discant	1762-1765
KLAUHOLD, alto	1763-1766
BARTHEL, alto	1766
UNSELT	1766-1767
SCHEEWITZ	1767
BOCH	1767
EDELMANN	1767
WITTMANN	1767-1768
KÜCHEL	1767-1770

M. LUDWIG	1767-1773
HAUG	1768-1769
REDSLOB	1768-1769
Johann Friedrich CARL	1769-1770
JAEG	1770-1773
REINBOLD	1770-1773
M. Johann Friedrich CARL	1773-1775
BADE	1773-1778
M. Jean Guillaume GRAUEL	1774-1776
M. RAUTENSTRAUCH	1775-1776
M. MENDEL ou MENDEL	1776-1780
M. ENSFELDER	1776-1780 [...]
FÜSSINGER	1777-1778
KERCHER	1778-1780
M. REDSLOB	1780 [...]
M. HEINEMANN	1780 [...]

Instrumentistes

MAUS, violinist	1700
STECHEK, violinist	1700
MEYER, violist	1700-1702
KRIEGER ou KRÜGER, Geig	1700-1703
Carl BECK, violist	1700-1703
Johannes HAINZTIUS, violinist, violon	1700-1703
MÜß ou MUEß, hautbois	1701-1702
EMMERANUS, hautbois	1701-1703
HAAG	1702
BÖßNER	1703
Michael STUDTHAMMER	1703
Johann Jacob WOMMIGLICH	1703
Michael KLOPSTER	1703-1704
Johann Jacob BECK (le jeune)	1703-1706
Stephan STUDTHAMMER	1704

Johannes WOMMIGLICH	1704-1708
Friedrich HAINZTIUS, bass	1704-1733
BECK	1706
TRÄNCKLER	1707 et 1709
KODERHALT	1708-1710
PFLAUM	1708-1711
PFEFFINGER	1708-1713
LODER (également chanteur)	1709-1715
BICKLIN	1710
FRAUENHOLTZ	1710-1713
MOSEDER	1710-1713
KLOPPFER	1713
HEBEISEN, hautbois	1713-1714
SCHNEIDER	1713-1714
Johannes WONNIGLICH	1713-1714
RUDOLFF	1714
MEIER	1714-1718
Conrad KAMM	1715-1721
Michael LEHMANN	1715-1721
François Michael GOEBEL	1721
HEBEISEN, hautbois	1724-1746 et 1758
MUSCULUS, hautbois	1724-1761
SCHNEIDER, symphoniste	1726-1728
RUDOLPH, symphoniste	1730
Jean METZ, hautbois	1730-1731
POPP, symphoniste	1730-1732
Mathieu LA BASTILLE, basse	1739
M. Wittib BRAUN, violinist	1739-1746
M. BOHNER, violinist	1739-1741
KRAUTLER, violon (contrebasse)	1739-1741
SCHAUB, violinist	1739-1745
HEYE, hautbois	1739-1747
DEIBNER, basson	1741-1742
KLOPPFER	1742

Viti BUSCH, basse et basson	1742-1743
JAEGER, violon	1743-1749
GRAVIER, violon	1746-1747
SCHAUB, bassist	1746-1748
Jean METZ, hautbois	1746-1749
BALSERT	1747
Johann Jacob BALDNER, viol.	1747
SIMON, violon	1747-1752
HEYE, viol.	1748-1752
BUSCH, hautbois	1749-1750
M. BEYER, bassist	1749-1754
SCHAUB, viol.	1749-1757
Sebastian ANTONI, hautbois	1752
MERCKEL, violon	1752
FREY sen., viol.	1752-1764
MENZER, viol.	1753-1754
HEYE, hautbois	1753-1759
LAROSE, viol.	1754-1758
ADLER, bassist	1755
LEYPOLD, basson	1756-1758
ERNST	1758
GREINER	1758
HAROTSCHMITT	1758
OTTMANN	1758
UNSELT ou ANSELT	1758-1759
ÖSTERIND ou ÖSTERRIETH, viol.	1758-1760
Johann Georg JAHN, viol.	1758-1776
FREY jun., viol.	1758-1778
Johann Philipp MENTZER, hautbois	1759-1767
MUSCULUS, viol.	1761
RHEIN, viol.	1761
SPEUCKER, hautbois	1761
CLADI, hautbois	1761-1762
Joseph GLASER, violon	1761-1764

GEBHARD, hautbois	1762-1780 [...]
ABRAHAM	1764
SIMON, violon	1764-1766
LEONHARDT, symphoniste	1764-1770
VOGT	1765
Johann Friedrich CARL	1765-1767
MARTIN	1765-1780 [...]
Christophe ERB	1766-1767
BAUSCHER ou BAUSCHLER	1767-1769
DORN	1767-1774
STEINBÜCHLER ou STEINBIEGEL	1767-1780 [...]
SCHWEND	1769-1774
HAENNE ou HENNE, hautbois	1771-1780 [...]
SIMON, violon	1774-1780 [...]
Christophe ERB	1776-1780 [...]
MERCKEL, violon	1780 [...]

État non précisé

RUHLMANN	1715-1717
KANDLER	1716-1717
HIRT	1717-1720
RIDEL	1718-1720
M. FRICK	1719-1721
STURM	1720-1721
BIEHLER	1723
M. OBERLEN ou OBERLIN	1723-1724
WELTER	1723-1724
LUST ou LUZ	1723-1728
M. MÄUER	1725
M. MEYER	1725
M. SCHRANCKENMÜLLER	1726-1733
Georg Friedrich POSCH	1728-1731
SPRAUN	1731 et 1733

SEYDEL	1732-1733
M. JOCH	1733
KARCHER	1739

ANNEXE 8 : Liste des musiciens de Saint-Guillaume

Choragus et vice-choragus

Magister GERHARD ou GERHARDT, <i>choragus</i>	1700-1705
M. Johannes RIMBACH, <i>choragus</i>	1705-1713
M. Joh. Mich. EBERLIN, <i>choragus</i>	1713-1716
M. RUES ou RUS, <i>choragus</i>	1716-1721
M. FARR, <i>choragus</i>	1722-1725
M. GRAUER, <i>choragus</i>	1725-1730
M. CHRIST, <i>vice-choragus</i>	1729-1730
M. EBERHARD, <i>vice-choragus</i>	1730-1732
M. CHRIST, <i>choragus</i>	1730-1732
M. EBERHARD, <i>choragus</i>	1732
M. Johann Friedrich BRÜCK, <i>vice-choragus</i>	1732-1733
M. Johann BÜTTNER, <i>vice-choragus</i>	1733-1734
M. GAERTNER, <i>choragus</i>	1732-1739
M. BOHNER, <i>vice-choragus</i>	1734-1736
M. Jean Michel KRAMP, <i>vice-choragus</i>	1736-1739
M. Johann Michael OTT, <i>choragus</i>	1738-1740
M. GOERING, <i>vice-choragus</i>	1739-1742
M. Jean Michel KRAMP, <i>choragus</i>	1739-1742
M. STOEBER, <i>choragus</i>	1742-1744
M. ZENTGRAFF ou ZENTGRAV, <i>vice-choragus</i>	1742-1745
M. SCHWARTZ, <i>vice-choragus</i>	1745-1746
M. SALOMON, <i>choragus</i>	1745-1751
M. AMMEL, <i>vice-choragus</i>	1746-1748
M. SCHOETTEL, <i>vice-choragus</i>	1751
M. J. J. JOST, <i>vice-choragus</i>	1751-1756
M. SCHOETTEL, <i>choragus</i>	1751-1756 †
M. BAYER ou BEYER, <i>vice-choragus</i>	1756-1758
M. LEYPOLT ou LEYPOLD, <i>choragus</i>	1756-1760
M. HOLLAENDER, <i>vice-choragus</i>	1758-1759
M. KOLB, <i>vice-choragus</i>	1759-1760

M. KOLB, <i>choragus</i>	1760-1761
M. Johann Daniel RIFF, <i>vice-choragus</i>	1760-1761
M. HAUG, <i>vice-choragus</i>	1761-1764
M. Johann Daniel RIFF, <i>choragus</i>	1761-1764
M. HAUG, <i>choragus</i>	1764-1765
M. MOSSIEDER, <i>vice-choragus</i>	1764-1765
M. MOSSIEDER, <i>choragus</i>	1765-1766
M. BEYCKERT, <i>vice-choragus</i>	1765-1766
M. MOSER, <i>vice-choragus</i>	1766-1769
M. ROESSEL, <i>choragus</i>	1766-1771
M. FRIES, <i>vice-choragus</i>	1770-1771
M. Johann Daniel DORN, <i>vice-choragus</i>	1771-1774
M. Johann Friedrich CARL, <i>choragus</i>	1771-1780
M. Joh. Lud. RITTER, <i>vice-choragus</i>	1774-1775
M. ROEDERER, <i>vice-choragus</i>	1775-1778
M. FRIES, <i>vice-choragus</i>	1776
M. HEINEMANN, <i>vice-choragus</i>	1778-1782
M. RAUTENSTRAUCK, <i>choragus</i>	1780-1782
M. REITH, <i>vice-choragus</i>	1780-1782
M. ENSFELDER; <i>vice-choragus</i>	1782-1787
M. REITH, <i>choragus</i>	1782-1787
M. BEKER ou BECKER, <i>vice-choragus</i>	1783-1787
M. Johann Friedrich SCHWING, <i>vice-choragus</i>	1787-1791
M. BEKER ou BECKER, <i>choragus</i>	1787-1794
M. WOLF, <i>vice-choragus</i>	1791-1794

Organistes

M. Johann Heinrich BARTH	1702-1703
MARHEINICKEN	1703
M. Joh. Jac. DIETERLIN	1712-1722
M. WÜRTZ	1722-1726
M. Johann Friedrich BRÜCK	1729-1733
Johann Rudolf SALTZMANN	1733

Jean Michel KRAMP	1733-1739
Johann Theobaldus ZION	1739
ZENTGRAFF	1739-1746
Johann Philipp SCHOETTEL	1746
Gottfried FEIGLER	1746
M. J. J. JOST	1746-1751
KRAPFF	1751-1754
Johann Daniel RIFF	1754-1764
M. BEYCKERT	1764-1766
Johann Friedrich SCHWING	1766
Jean Georges FUCHS	1791-1794

Chanteurs

M. Christian BÖHM	1700-1704
M. GERHARDT ou GERHARD, cantor	1700-1705
M. Hans Jacob ZELTER, vocaliste	1700-1706
M. Johannes RIMBACH, basse	1700-1713
Johann Martin LUTZ, cantor	1703
M. Joh. Mich. EBERLIN, ténor	1701-1716
M. RUES, alto	1704-1721
Johann Stephan SPAETH, vocaliste	1706-1711
M. Johann Jacob GUTERMANN, vocaliste	1707-1714
Johann Martin LUTZ ou LUZ, vocaliste	1709-1715
LUFFT, vocaliste	1713-1715
Johann Stephan SPAETH, basse	1713-1716
M. Johann SPECHT, vocaliste	1714-1725
M. WÜRTZ, dessus	1714-1727
M. FARR, cantor	1715-1725
GRAUER, dessus	1715-1730
CHRIST, cantor	1715-1732
EBERHARD, cantor	1715-1732
M. MOSER, vocalist	1718-1732
GAERTNER, cantor	1722-1739

M. Johann Friedrich BRÜCK, cantor	1724-1733
M. Johann BÜTTNER, cantor	1725-1727
Johann Heinrich KRAFFT, vocaliste	1728
M. BOHNER, cantor	1729-1738
GOERING, cantor	1730-1742
Jean Michel KRAMP, cantor	1730-1742
Johannes RIMBACH, vocaliste	1732-1733
BÜTTNER, cantor	1732-1734
M. Johann Michael OTT, cantor	1732-1740
M. STOEBER, cantor	1732-1744
SALOMON, cantor	1732-1751
M. HAUG, vocaliste	1733-1745
ZENTGRAFF ou ZENTGRAV, cantor	1734-1745
AMMEL, cantor	1739-1748
SCHOETTEL, cantor	1739-1756 †
M. Johann Daniel WIEDEMANN, cantor	1740-1750
J. J. JOST, cantor	1740-1756
SCHWARTZ, cantor	1743-1746
LEYPOLD, cantor	1744-1760
Johann Stephan SPAETH, vocaliste	1746-1753
M. HOLLAENDER, cantor	1746-1759
M. KOLB, cantor	1746-1761
M. BAYER ou BEYER, cantor	1748-1758
Johann Heinrich KRAFFT, vocaliste	1751-1752
M. Johann Daniel RIFF, cantor	1751-1764
M. Gottfried HEISCH, vocaliste	1754-1759
M. HAUG, cantor	1754-1765
M. MOSSEDER, cantor	1754-1766
Johann Gottfried HEINRICH, vocaliste	1756-1757
M. MERCK, vocaliste	1757-1764
M. BEYCKERT, cantor	1758-1766
M. MOSER, cantor	1758-1769
SCHOENFELD, cantor alto	1759-1762
M. ROESSEL, cantor	1759-1771

M. FRIES, cantor	1760-1771
DORN, cantor	1761
GEROLD, vocaliste	1762-1769
Johann Friedrich SCHWING, cantor	1763-1766
M. LUDWIG, vocaliste	1764-1773
M. Joh. Lud. RITTER, cantor	1764-1775
M. Johann Friedrich CARL, cantor	1765-1780
WITTMANN, vocaliste	1766-1770
M. BARTHEL, vocaliste	1766-1776
M. ROEDERER, cantor	1769-1778
M. Johann Daniel DORN, cantor	1771-1774
M. Jean Guillaume GRAUEL, vocaliste	1771-1776
M. HEINEMANN, cantor	1771-1782
M. RAUTENSTRAUCK, cantor	1771-1782
M. MENDEL, vocaliste	1773-1780
M. REITH, cantor	1774-1787
M. ENSFELDER, cantor	1774-1787
M. FRIES, cantor	1774-1778
M. REDSLOB, vocaliste	1777-1778
M. BEKER ou BECKER, cantor	1778-1794
M. Johann Friedrich SCHWING, cantor	1779-1791
M. GERHARD, vocaliste	1780-1789
M. HOLLAENDER, cantor	1784-1794
ROEDERER, vocaliste	1785-1789
M. WOLF, cantor	1787-1794
M. Jean Guillaume GRAUEL, vocaliste	1790

Intrumentistes

M. SCHNEIDER, symphoniste	1700-1706
M. BEYER, violon	1700-1712
M. RAPP, violoncelle	1712-1713
M. SCHWARTZ, violon	1706-1715
M. KÄMPFF, violon	1713

M. WALTER, violon	1713-1716
Conrad KAMM	1714-1715
M. SCHWEIKARD, violoncelle	1714-1716
MEYER, violist	1715-1718
GRATIAL, hautbois	1716
M. MICHEL, violon	1733-1744
M. Pariser FRANZ ou FRANTZ, symphoniste	1734-1742
M. Jo. Jac. LUX	1754-1756
BOECKLER, symphoniste	1770-1771
DORN, symphoniste	1776-1780
CLADY ou CLADI, hautbois	1793-1794

État non précisé

M. GERBER	1700
M. LEUTER	1700
M. RIEGER ou RÜGER	1700-1709 †
M. GOTTESHEIM	1700-1701
M. HÖLLBECK	1700-1703
M. WINTER	1700-1707
SENGER ou SÄNGER	1702-1708
EHRENMANN ou EHRNMANN	1704-1709
SCHAZ	1705-1708
M. KALLENBERG	1706-1721
ARNUARD	1708-1710
M. WEBER	1710-1715
BIRKEL ou BURCKEL	1711-1715
MARTIN	1714-1717
M. WAGNER	1714-1719
ROESCH	1715-1716
LAMP	1715-1717
SCHOENI	1717-1719
M. LEMBKE	1717-1733
OBERLIN minor	1720-1722

M. MARTIN 1	1721-1732
SCHMID ou SCHMIDT	1727-1728
MARTIN 2	1727-1730
M. BION	1732-1739
KOHL	1733
RHEIN	1734-1735
HOLTZAPFFEL	1736-1740
M. MUFFMANN ou MUSSMANN	1739-1742
M. HETZEL	1744-1750
M. FASCO	1745-1746
M. SCHMID	1745-1756
RHEIN	1745
NOEDEL	1746-1749
REICHARD	1749
M. MÜLLER	1750-1756
M. KRAPF	1751-1754
CAPPES	1753-1754
BREU	1756-1760
MORHARD	1757
MEYER	1757-1759
ZABERN	1760-1762
M. GRIMMER	1762-1769
REITLINGER	1763-1766
M. WOLF ou WOLFF	1766-1772
VIERLING	1771
M. ROSER	1772-1783
BAUMGARTNER	1775-1777
M. PROESAMLE	1777-1783
M. ENGEL	1778-1780
HAEBERLIN	1780-1782
STOLZ	1780-1782
M. KÜSS	1782-1783
M. DURR	1782-1785
MADLINGER	1783-1787

ROERICH	1783-1787
RHEIN	1786-1793
M. MENGES	1787-1793
KAYSER	1788-1790
HÜTER	1790-1793
SCHAAF	1790-1794
BRENNER	1790-1793
FEIN	1790-1791
Citoyenne AUFSCHLAGER	1792-1793
HORNING	1792-1793
JAIJSER	1792-1793
STRAUß	1792-1793
BLEULER	1793
DANNENBERGER	1793
LAMP	1793
HOTTER	1793
Franz RÖHRIG	1793
WINSLER	1793
BARBARAS	1793-1794

ANNEXE 9 : Comptes pour les obsèques, Saint-Guillaume, ADBR, 1 AST 499

Anno 1711. D. 24. Martij		ℓ	♁	52
Pyxis Musistarum referata continebat		81.	---	---
unde loco Decimarum detractis		6.	---	---
remanserunt		75.	---	---
qui ita sunt distributi				
M. Rimbach Cant. & Chor. accepit	part. 5.	20.	---	---
M. Eberlin	1/2	10.	---	---
M. Schwarz	1.	6.	6.	8.
M. Pies	1.	6.	6.	8.
M. Gutermann	1.	6.	6.	8.
M. Hallenberg	1.	6.	6.	8.
Path	1.	6.	6.	8.
Luz	1.	6.	6.	8.
Weber extraordinarius		2.	8.	9.
Pro Concertatio Musici		2.	2.	---
Summa		75.	---	---
Decim.		6.	---	---
Summa Sumarū		81.	---	---

Mensis Du. M ^o . Consignatis Secunda Anno 1711.		ℓ	♁	52
Martij 31.	W. Filia Experient. Dn. D. Henninger, olim visit.	---	---	---
Aprilis 9.	W. Uxor Dn. Brocuret, Aisp	---	---	3.
---	W. Filia Dn. Scher, habough	---	---	4.
23.	W. Filia Dn. Krumm, Mercat	---	---	4.
28.	M. Filii Dn. Engeloldi, Mercatoris (Arthurian)	---	---	6.
29.	W. Filii Dn. Pöpschel, Mercatoris	---	---	3.
---	W. Uxor Dn. Pöpschel, Mercatoris	---	---	3.
210.	W. Filii Dn. Pöpschel	---	---	3.
213.	M. Vidua Dn. Pöpschel, Mercatoris	---	---	3.
217.	M. Uxor Dn. Pöpschel, Mercatoris	---	---	3.
219.	W. Uxor Dn. Pöpschel, Mercatoris	---	---	3.
220.	M. Uxor Dn. Pöpschel, Mercatoris	---	---	3.
221.	M. Uxor Exper. Dn. D. Henninger, olim visit.	---	---	6.
222.	W. Filia Dn. Pöpschel, Mercat.	---	---	3.
Mayi 1.	M. Vidua Dn. Pöpschel, Mercatoris	---	---	3.
---	M. Dn. Pöpschel, Mercatoris	---	---	6.
25.	M. Dn. Pöpschel, Mercatoris	---	---	6.
27.	W. Filia Dn. Pöpschel, Mercatoris	---	---	3.
28.	W. Filia Dn. Pöpschel, Mercatoris	---	---	3.
29.	W. Filia Dn. Pöpschel, Mercatoris	---	---	3.
Junij 10.	W. Uxor Dn. Pöpschel, Mercatoris	---	---	3.
25.	W. Uxor Dn. Pöpschel, Mercatoris	---	---	3.
Summa		---	---	78.

ANNEXE 10 : Liste des musiciens pour Sainte-Aurélie

Choragus

Johann DÜRRBACH ou DIRRBACH	1717-1736
Philipp Heinrich MARTIN	1736-1738
Georg Friedrich NEUSTÖCKEL	1739-1743
M. Johann Michael OTT	1741-1743
M. Johann Daniel WIEDEMANN	1744-1752
M. J. J. JOST	1752-1758
Johann Gottfried HEINRICH	1759
Johann Heinrich KRAFFT <i>extra-choragus</i>	1759
M. Gottfried HEISCH	1759-1766
M. MOSEDER	1767
M. MOSEDER	1770
ROSSER	1771
M. BECKER <i>extra-choragus</i>	1789
Johann Nicolaus LISTEMANN	1795-1796
Friedrich August HERRENSCHNEIDER	1797

Organistes

M. Wolfgang von WENHEIM ou AVENHEIM	1700-1719
Johann BLÜMEL	1720-1732
D. Johann Gottfried PFÜHLERN ou PFÄHLERN	1733-1734
Rudolph SALTZMANN	1735-1738
Johann Philipp SCHÖTTEL	1738
Georg Friedrich WÄLDER ou WÄLDERN	1738-1739
Rudolph SALTZMANN	1740-1741
Johann Friedrich PFEFFINGER	1741-1746
Gottfried FEIGLER	1747-1750

Philipp Jacob SCHMIDT	1750-1752
Johann Friedrich PFEFFINGER	1752-1757
M. KIEß ou GIEß	1758-1763
HAFFNER	1769-1770
KLEIN	1770-1788
Friedrich August HERRENSCHNEIDER	1788-1795

Chantres

M. Hans Jacob ZELTER	1700-1709 †
Johann DIRRBACH	1709-1736
Georg Friedrich NEUSTÖCKEL	1736-1757
Johann Gottfried HEINRICH	1758-1759
M. Gottfried HEISCH	1759-1766
M. MOSSEDER	1767-1771
M. RÖSSEL	1771-1791
Friedrich August HERRENSCHNEIDER	1790-1795
Johann Friedrich SCHWING	1792-1794

Instrumentistes

Daniel SCHERRER	1700
KILGEN	1706-1708
Michael LEHMANN	1734
Conrad KAMM	1734-1755
Isaac OTTHOFFERN	1734-1755
Frantz Rudolph BRONHARDT	1735-1747
Andreas STERN	1735-1756 †
Abraham MARTIN	1748-1753
Antoni DEISELBACH, clarinette	1755
KRÄUTLER, violon (contrebasse)	1755
LORENTZ	1755-1757
Joseph GLASER, violon	1755-1758

DORN l'ainé	1757-1763
Fils d'Andreas STERN	1757-1763
DORN le jeune	1758-1763
KÜCHEL	1759-1763

ANNEXE 11: Liste des musiciens de Saint-Thomas

Choragus

KÜGLER	1717-1722
STROHL	1722
M. Johann FARR	1752-1756
Johann Philipp SCHOETTEL	1756-1759

Organistes

GNILIUS	1722
Philipp Jacob SCHOETTEL	1741-1759
Sixt HEPP	17 ??-1770
M. BEYCKERT	1770-1776
RAUTENSTRAUCK	1776-1782
SILBERMANN	1782-1790
Jean Daniel MÜLLER	1790

Chanteurs

PFLAUM, alto	1717
WÜRTZ, dessus	1717
KÜGLER	1717-1722
M. Joh. Mich. EBERLIN, ténor	1717-1722
STROHL, bassist	1722
FRAUENHOLTZ, cantor	1734
GAERTNER, cantor	1734
GRAFF	1756-1757
MÜLLER	1756-1757
Gottfried HEISCH	1756-1759 [...]
KOLB	1756-1759 [...]
Johann Philipp SCHOETTEL	1756-1759 [...]

MERCK	1757-1758
MOSEDER	1757-1758
DIESS	1758-1759 [...]
OTT	1758-1759 [...]
REINBOLD	1758-1759 [...]
ROESSEL	1758-1759 [...]
UNSELT	1758-1759 [...]

Instrumentistes

BRAUN	1717
DROLIGLY, hautbois	1717
FAY	1717
HEBEIßEN, hautbois	1717
PFLAUM, violon	1717
RUDOLPH	1717
STECHEHRT ou STECHER, violon	1717
Franciscus ENGER	1749
Pariser FRANTZ	1749
Georg Rudolff LEONHARDT	1749
TIBICEN	1749
BOECLER	1757
DORN, flûte	1757
EICH	1757
HAUG	1757
KRAUTLER	1757
KÜCHEL	1757
LEONHARD	1757
Jo. Jac. LUX	1757
PRANTZER	1757
MENTZER	1758-1759 [...]
MUSCULUS	1758-1759 [...]
SCHOENFELD	1758-1759 [...]
Joseph GLASER, violon	1759 [...]

**ANNEXE 12 : Liste des musiciens de
Saint-Pierre-le-Jeune catholique**

Organistes

Francisco Antonio RAUCH	1709-1710
Antonio RAUCH (juniori)	1711-1718
ESCHER ou OSCHER	1719-1733
Antonio DENOYÉ	1733-1748
SIMON	1748-1751
VALLOIS	1751-1754
HONAUER	1756
ENGELMANN	1758-1759
Joannes Theodorus VOLMAR	1758-1761
FELTZ	1762-1763
RADEWITZ	1763-1767
FRIES	1767-1768

Chantres

Leopoldus REICH	1700-1718
Johann SITZER, choralistæ	1709
HAUMANN	1714
Henricus Josephus VANDERBOOCHT	1719-1720
Bern DUCONTE	1720-1739
Claudius Francis. GONZÉ	1739-1761
GARNIER	1762-1772
DE SALOMON	1773-1775

ANNEXE 13 : Liste des musiciens de Saint-Pierre-le-Jeune protestant

Choragus

BAUMÜLLER	1752
Joh. Nicolaus LISTENMANN	1772
M. Johann Daniel DORN	1773-1774
M. Joh. Lud. RITTER	1773-1775
M. Johann Fridrich CARL	1775-1790

Organistes

GRAFF	1701-1702
Johann Georg MAURER	1702-1704
Johann BÜTTNER	1704-1727
Johannes BLÜMEL	1733-1757
Gerhardt Friedrich GRAFF	1757-1761
Sixte Charles HEPP	1790

Chanteurs

Christian BÖHM, cantor	1701-1702
BAUMÜLLER, cantor	1736-1752 [...]
Joh. Nicolaus LISTENMANN, vocaliste	1772
WINTER, dessus	1772
GREIß, dessus	1772-1774
GABRIEL, dessus, puis alto	1772-1774
RÖDERER, basse	1772-1774
KLAUHOLD, alto, puis ténor	1772-1775
M. Joh. Lud. RITTER, ténor	1772-1775
STEINER, dessus	1773
M. Johann Daniel DORN, vocaliste	1773-1774

PFEFFINGER, dessus	1773-1774
DORN, alto, puis dessus	1773-1775
RHEIN, dessus	1774-1775
Jean Guillaume GRAUEL, basse	1774-1775
M. Johann Fridrich CARL, dessus	1774-1776
GERHARD, basse	1775

Instrumentistes

FREY, violon 2	1772-1773
SIMON, violon 1	1772-1775
GEBHARDT, violon 3	1772-1775
HENNE, hautbois 1	1772-1775
WEHRLLEN, hautbois 2	1772-1775
DORN, basson	1772-1775
KRÄUTLER, violon (contrebasse)	1772-1775
DORN, violon 2	1773-1775

**ANNEXE 14 : Liste des musiciens à
Saint-Pierre-le-Vieux catholique**

Organistes

DENOYÉ, organiste secondaire	1732
Leontius HONAUER	1732-1776
Joannes Theodorus VOLMAR, organiste secondaire	1741-1745
LONZI, organiste secondaire	1752-1754
François HONAUER fils, organiste secondaire	1754-1755
Joannes Theodorus VOLMAR, organiste secondaire	1755-1759
TRAXLER, organiste secondaire	1758-1759
TYRAN	1774-1778
Philippo WIDERKEHR	1777 †
J. J. JOST	1778-1790

Chantres

Joanne LE LABOUREUR	1682-1702
WURM	1779-1784
OTTEMER	1779-1789
MEYERHOFFER	1779-1789
GANDNER	1781-1782
François JACOB	1782-1789
BRUCK	1785-1787

**ANNEXE 15 : Liste des musiciens à
Saint-Pierre-le-Vieux protestant**

Choragus

Johann Jacob GUTERMANN	1716-1721
Johann Heinrich KRAFFT	1746-1764
GEROLD, <i>vice-choragus</i>	1764-1770
Johann Friedrich CARL, <i>vice-choragus / choragus</i>	1770 / 1782
BECKER	1783

Organistes

Licentiat SCHÜBLER	1716-1721
Ludovicus Jacobus FISCHER-1741 a quitté
Johann Berschamdt WANNER	1741-1750
Johann Heinrich KRAFFT	1750-1752
Philipp Jacob SCHMIDT	1752
SCHATZ	1758-1770
HAFNER	1770-1777
STROHL	1777-1780
M. REITH	1780-1787
George Frédéric GEIßLER	1787-1790

Chanteurs

KERN, alto	1716-1718
Johann BLÜMEL, dessus	1718-1719
M. CHRIST, vocaliste	1721
M. HAUCK ou HAUG, basse	1743-1745
Johann Stephan SPÄTH, basse	1745-1747
Johann Gottfried HEINRICH, vocaliste	1752
Johann Daniel RIFF, vocaliste	1752

Johann Friedrich SCHWING, vocaliste	1752
KLAUHOLD, alto	1764
M. MERCK, vocaliste	1764
SCHÖNFELD, alto	1764
REINBOLD, basse	1764-1770
HEINEMANN, alto	1764-1776
Joh. Lud. RITTER, ténor	1770
KÜCHEL, basse	1770-1776
EDELMANN, ténor	1776
FRIES, basse	1776
STROHL, basse	1776

Instrumentistes

GROß, violonist	1716-1717
MAUß, violon	1716-1717
Johann Georg JAHN, violon	1716-1721
Johannes BRAUN l'aîné, violon	1717-1720
Johann Jacob BALDNER, viol.	1718-1721
BRAUN le jeune, symph.	1719-1721
MARTIN, symphoniste	1743-1747
SIMON, violon	1743-1747
François Michael GÖBEL, symphoniste	1743-1758
Andreas STERN, symphoniste	1743-1764
Pariser FRANTZ, symphoniste	1746
KRAÜTLER, violon (contrebasse)	1752-1764
DORN, symphoniste	1758-1764
LEONHARD, symphoniste	1758-1764
WEHRLLEN, hautbois	1764
Joseph GLASER, violon	1764-1770

État non précisé

M. WEBER	1716 ; 1721
----------	-------------

GEISTODT l'aîné	1716 ; 1721
GEISTODT le jeune	1716-1721 ; 1743-1752
VOLCK	1717
MAYER	1718-1720
M. RESCH	1721
SARBURG	1721
GREILLER	1746
HETZEL	1747
LEDERLIN	1758
LENTZ	1758
GLOCK	1764
MAYER	1764
STEINMETZ	1764

**ANNEXE 16 : Inventaire des instruments et partitions de
St-Nicolas, 1739, ADBR, 2 G 482 C 6**

1739

Verzeichnis der Instrumenten und Musicalien so sich bereits in der Evangelischen Kirch zu St. Nicolai befinden.

Instrum.

... 3 Violinen

Item 2 Viola

Item 1 Violon

Item 1 Flutt Traversiere

Musicalien

Item ein Alter Jahrgang in folio à 4. Voc. 2. Violin Violon et Organo.

Item ein neuer Jahrgang in folio mit Lit. A. bemerket à 4. Voc. 2. Violin, Violon et Organo.

Item ein alter Jahrgang Arien in 4to à Sopr. Solo, 2. Flutt, Violon et Organo.

Item ein alter Jahrgang in 4to mit 3 Versen à 4. Voc 2. Violin Violon et Organo.

Item ein neuer Jahr Gang in 4to mit 3 Versen à 4. Voc. 2 Violin, Violon et Organo.

Item noch ein alter Jahrgang in quarto mit einem Vers à 4. Voc. 2. Violin, Violon et Organo.

Item 6. Hochzeit Stück samt einigen Cantaten und unterschiedlichen Arien auff die Apostels Täge, wie auch 12. piece à 4. Voc. 2. Violin, Violon et Organo, auff die Sechs Hauptstück.

Straßburg den 19. Septmbris 1739.

T. Martin p.t. Ludi Magister et Choragus Templ. Nicol.

**ANNEXE 17 : Inventaire des partitions de Sainte-Aurélie,
XVII^e siècle, ADBR, 2 G 482 K 12.**

Musicalien soi m XVII Saec. der Orgel von St Aurelien zuständig waren.

1. Musicalia Frideric Weihense à 8 Vocum.
2. ... Matth Spigleri à 1. 2. 3 4 Vocum, cum Basso Continuo.
3. Florilegium Bodenschtzii à 4. 5. 6. 7 et 8 Bocum
4. Cantiones sacrae des Festis Hieronimi Praetorij à 5. 6. 7. 8. 10 et 12 Vocum
5. Promptur Schadaaj 1. 2. 3. 4 Partes à 5. 6. 7 et 8. Vocum. cum Basso Continuo.
6. Facci Concertuo Joh Leonh Harleg à 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. et 12 Vocum
7. Opera Omnia Concertuum a 1 2. 3. 4 Vocum cum Basso Continuo
8. Concertij Ecclesiastus Pars 1. 2 3 Collectore Jos Donfrido Cum Basso Continuo
9. Sacrae Symphoniae ... Authorum a 5 6 7 8 10 12 et 16 Vocum Studio et Opere Casparis
10. Christliche Concerten 1. 2. 3. thl. und 1. 2. 3. 4. 5. 6 Stimmen sambt einem General Bass Componirt von Andreas Hamerschmid
11. Ecclesio, oder Kirchen Gesaenge 1 et 2 thl. M. Christ. Thomas Wallisen und 4. 5. 6. ù 7 Stimmen.
12. Musae Sioniae Michaelis Praetorij mit 2 et 3 Stimmen des 9t thl.
13. Unterschiedliche Geschriebenen engebundene Partes.
14. Geschriebenen Gesänge a 5 et 6 Voc. Wallisers
15. Psalmos Davidy componirt David Wolkenstein
16. Music v Samuel

**ANNEXE 18 : Inventaire des instruments et partitions de
Sainte-Aurélie, de 1709 à 1752, ADBR, 2 G 482 K 20.**

Anno 1709

Auff Pfingsten haben sich befunden von Musicalichen Stucken auff der Orgel zu St. Aurelien wie folgt

Erstlich Wolfgang Carl Brügels, Vollständiger Jahrgang auff Sonn – und Festtäge mit 4. Vocal und 5 Instrum – Stimmen in 9 banden, gedruckt in 4t.

Item Wolfgang Carl Brügels Vollständiger kleiner Jahrgang, gedruckt in 4t.

Item Alauda Cœlestis, Lateinisch, worunter etliche Teutsche Stuck a 1. 2. 3. 4. 5. Vocal, sambt Instrum – Stimmen in 11 banden, gedruckt in 4t.

Item Herr Rauchen Lateinische Stuck, à. 1. 2. 3. 4. Vocal sambt Instrum – Stimmen, gedruckt in 4t. Wie auch etliche Stuck auff die hohe Festtäge des Jahres, geschrieben in 4t.

Item, ist 1711 gekaufft worden Nicolai Niedten vollständiger Jahrgang auff Sonn – und Festtäge mit 5. Vocal und 6. Instrum – Stimmen in 11 banden, gedruckt in folio. Kosten sampt den bänden wie in ... Anno 1710 fol. 12 zu sehen 14 fl.

Item, ist 1714 gekaufft worden Herr Fraunholtz vollständiger Jahrgang auff Sonn und Festtäge mit 4. Vocal und 4. Instrum – Stimmen, geschrieben in Folio dafür die haben den 16 Aug. 1714 H. Dürrbach zahlte 12 fl.

Item, befinden sich auff der Orgel 4. Violinen, 1. Viola und ein Bassgeig. Von dießen Violinen sind den 4 Jul. 1710 zwo erkaufft und dafür bezahlt worden 9 fl.

Solches bescheine ich Johannes Dierbach der Zeit Choragus zu St Aurelien.

Anno 1737

In diesem oben benahmten Jahr, haben sich von Musicalischen Stucken auff der Orgel zu St Aurelien befunden, wie folgt.

Erstlich Wolfgang Carl Brügels vollständiger Jahrgang auff Sonn und Fest Täge, mit 4 Vocal und 5 Instrum – Stimmen in 9 bänden, gedruckt in 4t.

Item Wolffgangs Carl Brügels vollständiger kleiner Jahrgang, gedruckt in 4t.

Item Alauda Cœlestis Lateinische Stuck, a. 1. 2. 3. 4. Vocal samt instrum. – Stimmen, gedruckt in 4t. Wie auch ettliche Stuck auff die hohe Fest Täge des Jahres, in 4t geschrieben.

Item, ist Ao. 1711 gekaufft worden Nicolai Niedten vollständiger Jahrgang auff Sonn und Fest Täge, mit 5 Vocal und 6 instrument Stimmen in 11 bänden, gedruckt in Folio.

Item Herrn Fraunholtz vollständiger Jahrgang auff Sonn und Fest Täge mit 4 Vocal und 4 Instrum – Stimmen, geschrieben in Folio.

Item Herrn Fraunholtz Jahrgang Arien auff Sonn u. Fest Täge mit 1. Vocal und 4 instrum. Stimmen, in 4t geschrieben.

Item ist 1736 gekaufft worden Herrn Fraunholtz vollständiger Jahrgang auff Sonn und Fest Täge mit 4. Vocal und 3 instrum. Stimmen, geschrieben in 4t. und mit Numero vel lit. B. bezeichnet.

Item Herrn Fraueholtz vollständiger Jahrgang auff Sonn und Fest Täge mit 4 Vocal und 3 instrum. Stimmen, geschrieben in 4t. mit lit. D. bezeichnet.

Item befinden sich auff der Orgel 4. Violinen. 1. Viola und ein Bass Geig. 2 alte Violinen und 1. Viola sind abgangen.

Straßburg d. 2. Jänuer, 1737.

Solches bescheinet Philipp Henricus Martin hoc tempore Choragus zu St Aurelien.

[Année 1742]

Bey durchsuchung ob stehender Stücker, habe aller jahrgänge bey der hand gefunden M. Ott. Chor. 1742.

Item ist 1742 ein jahrgang neuer Arien auf alle Sonn – und Fest – wie auch Apostel –
Täge von der arbeit des Herren Frauenholtzes an der Zahl acht und achtzig Stücke
gekauft worden welches hie mit bescheinat. M. Ott. Chor.

1742. d. 23. Mart.

[Année 1743]

Oben gemeldte Musicalia und Instrumenten sind bey der Inventirung gefunden
worden, welches hiermit bescheinat.

Daniel Volck. D. 10^t Xbris 1743.

[Année 1744]

Gemeldte Musicalia habe bey durch suchung angetroffen.

M. Wiedemann Chor.

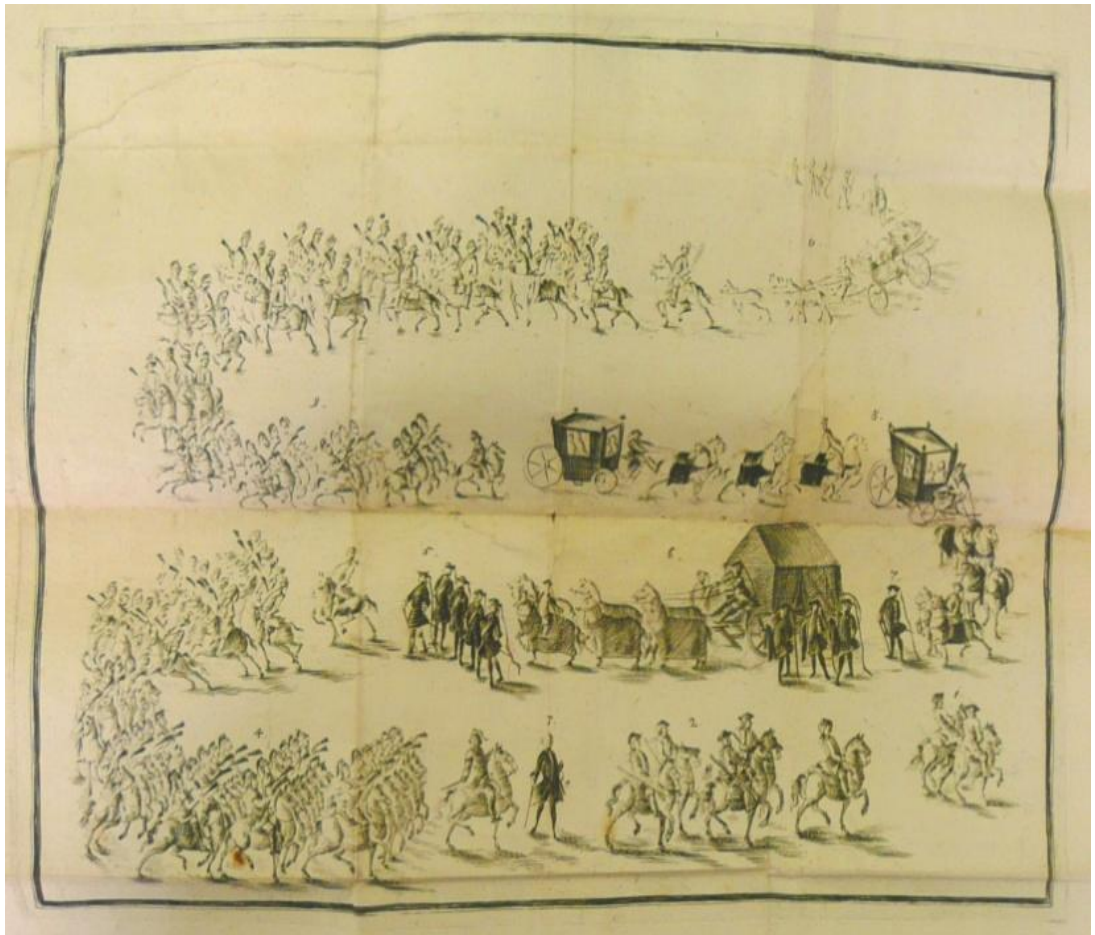
1744 d 22 Febr.

[Année 1752]

Oben gemeldte Musicalia und Instrumenten hat bey durch suchung angetroffen.

M. Jost Chor. 1752 d. 30 Jul.

ANNEXE 19 : Cortège funèbre de Chambord à
Strasbourg, 1751, BNUS, M.26.148, 9



Fondo Violon 42 *Fondo* Violino 1. 43

molto p *all*

Fondem Violino 1. 44 *Fondem* Violino 1. 45

molto p

ANNEXE 21 : Transcription⁴⁹⁸ de la cantate *Streitbarer Held* de J.C. Fraenholtz.

Streitbarer Held

Jean-Christophe Fraenholtz

Tendrement

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Violins 1

Violins 2

Violoncello et Organo

S. Solo

Streit-ba-rer Held Tutti

man legt dich jetzt nach den

A. Solo

Streit-ba-rer Held Tutti

man legt dich jetzt nach den

T. Solo

Streit-ba-rer Held Tutti

man legt dich jetzt nach den

B. Solo

Streit-ba-rer Held Tutti

man legt dich jetzt nach den

Vlns. 1

Vlns. 2

Vlc. et Org.

⁴⁹⁸ Transcription faite par Anne Claire Pfeiffer.

16

S. Krie-gen nach der Sie-gen in ein Schwar-tzes Tod - ten Zelt

A. Krie-gen in ein Schwar-tzes Tod - ten Zelt

T. Krie-gen in ein Schwar-tzes Tod - ten Zelt

B. Krie-gen in ein Schwar-tzes Tod - ten Zelt

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlc. et Org.

21

S. Dei-ne Faust hat aus ge - käm - pffet Fran-ckreichs fein - de gantz ge - däm-pffet nun geht du zu der

A. Dei-ne Faust hat aus ge - käm - pffet Fran-ckreichs fein - de gantz ge - däm-pffet nun geht du zu der

T. Dei-ne Faust hat aus ge - käm - pffet Fran-ckreichs fein - de gantz ge - däm-pffet nun geht du zu der

B. Dei-ne Faust hat aus ge - käm - pffet Fran-ckreichs fein - de gantz ge - däm-pffet nun geht du zu der

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlc. et Org.

30

S. Süs-sen Him-mels Ruh, Doch dein

A. Süs-sen Him-mels Ruh, Doch dein

T. Süs-sen Him-mels Ruh, Doch dein

B. Süs-sen Him-mels Ruh, Doch dein

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlc. et Org. 5 6 7

5

35

S. Ruhm wird nicht ver - ge-hen so lang Welt und Him - mel ste-hen, Solo Statt der

A. Ruhm wird nicht ver - ge-hen so lang Welt und Him - mel ste-hen,

T. Ruhm wird nicht ver - ge-hen so lang Welt und Him - mel ste-hen,

B. Ruhm wird nicht ver - ge-hen so lang Welt und Him - mel ste-hen,

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlc. et Org. 6 6 6 # # # # # # # #

6

46

S. *lor - beer Crän - tze Pracht hat den Je - sus dir - dort o - ben ei - ne Cro - ne die dort o - ben ei - ne Cro - ne auf - ge -*

A. *ei - ne Cro - ne ei - ne Cro - ne auf - ge -*

T. *ei - ne Cro - ne ei - ne Cro - ne auf - ge -*

B. *ei - ne Cro - ne ei - ne Cro - ne auf - ge -*

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlc. et Org. *5*

7

53

S. *ho - ben die dich gar zum Kö - nig macht die dich gar zum Kö - nig macht*

A. *ho - ben die dich gar zum Kö - nig macht*

T. *ho - ben die dich gar zum Kö - nig macht*

B. *ho - ben die dich gar zum Kö - nig macht*

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlc. et Org.

8

Lent. Aria

Solo

60

S. *Je - der Held wird so ge - krö - net der ge-treu bleibt biß in Todt der ge-treu bleibt biß in*

A.

T. _s

B.

Vlms. 1

Vlms. 2

Vlc. et Org.

9

70

S. *Todt biß in Todt Gott und sei - nen Kö - nig*

A.

T. _s

B. *Gott und sei - nen Kö - nig*

Vlms. 1

Vlms. 2

Vlc. et Org.

10

81 Tutti

S. eh - ren sein Reich su - chen zu ver - meh - ren so ein Held bleibt ver - e - wigt in der Welt bleibt ver -

A. bleibt ver - e - wigt in der Welt

T. bleibt ver - e - wigt in der Welt

B. eh - ren sein Reich su - chen zu ver - meh - ren so ein Held bleibt ver - e - wigt in der Welt

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlc. et Org.

11

91

S. e - wigt bleibt ver - e - wigt bleibt ver - e - wigt bleibt ver -

A. bleibt ver - e - wigt bleibt ver - e - wigt bleibt ver - e - wigt bleibt ver - e - wigt

T. bleibt ver - e - wigt bleibt ver - e - wigt bleibt ver - e - wigt

B. bleibt ver - e - wigt bleibt ver - e - wigt bleibt ver -

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlc. et Org.

12

98

S. *e* wigt bleibt ver - e - wigt bleibt ver - e - wigt bleibt ver - e - wigt in der Welt in der Welt.

A. bleibt ver - e - wigt bleibt ver - e - wigt bleibt ver - e - wigt bleibt ver - e - wigt in der Welt in der Welt.

T. *s* bleibt ver - e - wigt bleibt ver - e - wigt bleibt ver - e - wigt bleibt ver - e - wigt in der Welt in der Welt.

B. *e* wigt bleibt ver - e - wigt bleibt ver - e - wigt bleibt ver - e - wigt in der Welt in der Welt.

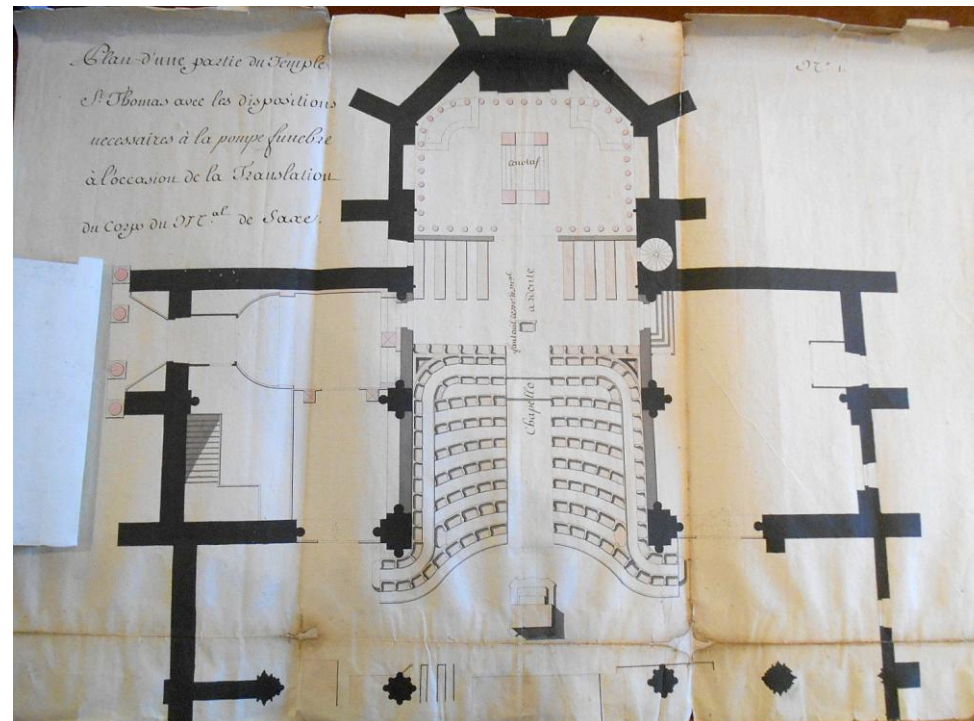
Vlins. 1

Vlins. 2

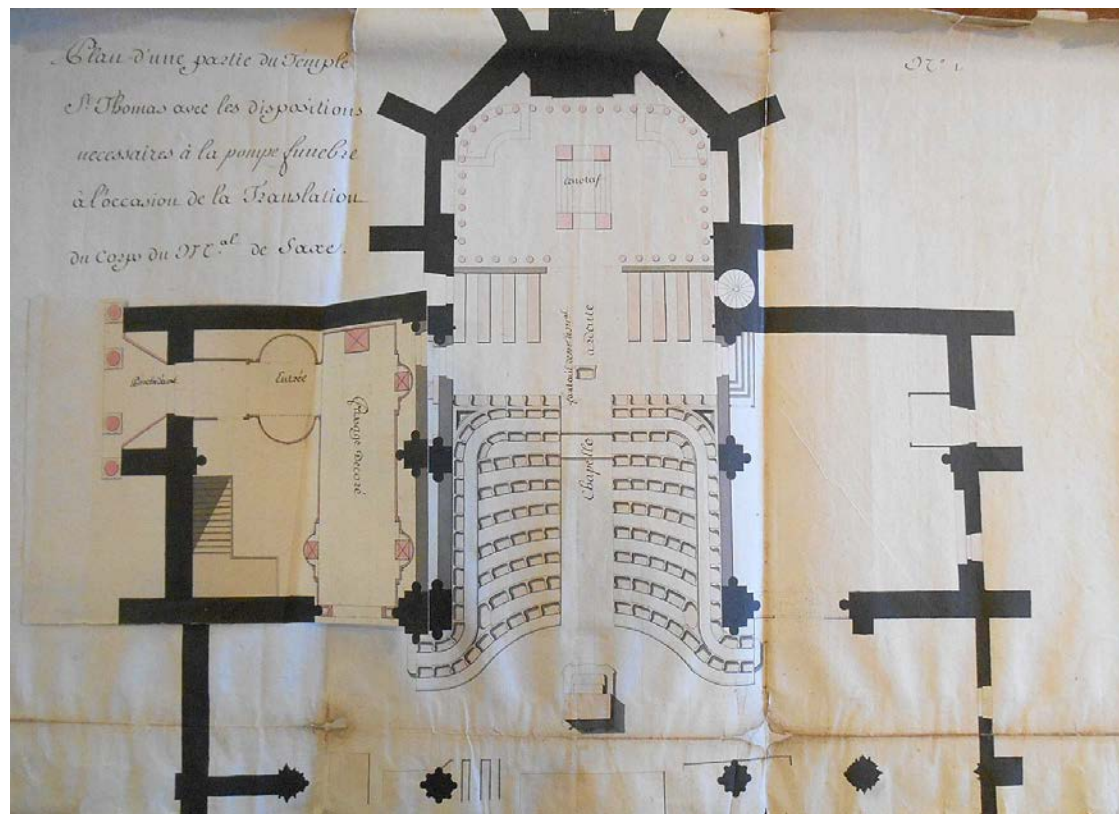
Vlc. et Org. *s* *6* *5* *6* *4* *3*

ANNEXE 24 : Plan de l'église Saint-Thomas pour la translation du corps du maréchal de Saxe en 1777,
Musée Cabinet des Estampes et des Dessins de Strasbourg, Album Werner-Boudhors, MAD XXVII.8,
pièce n°31

Plan de l'église avec le côté gauche non décoré.



Plan de l'église avec le côté gauche décoré pour l'occasion (porche, entrée et passage décoré).



**ANNEXE 25 : Lettre de cachet ordonnant la célébration
d'un *Te Deum*, AVCUS, AA 1924, pièce n°5.**

25 juin 1704 : Lettre de cachet à M. de Laubanie, commandant en chef en Alsace, ordonnant la célébration du *Te Deum* et des réjouissances publiques à l'occasion de la naissance du duc de Bretagne.

LETTRE DU ROY, du 25 Juin 1704 A MONSIEUR DE LAUBANIE, Lieutenant General des Armées de Sa Majesté Gouverneur de Landau, & Commandant en Chef en Alsace, à l'absence de Monseigneur le Mareschal d'Huxelles.

Au sujet de la naissance de S.A.R. Monseigneur le Duc de Bretagne.

MONSIEUR DE LAUBANIE, Je vous écris cette lettre pour vous faire part de l'heureux accouchement de ma petite Fille la duchesse de Bourgogne. Elle vient de donner un Prince à la France dans un tems que mes Sujets n'avoient pas moins sujet de le desirer que les Etrangers qui prennent part à la tranquillité de l'Europe. Cet heureux événement qui est la suite du bon-heur dont il a plû à Dieu de combler mon Regne, m'engage à luy en rendre toutes les actions de graces qui luy sont deuës.

Je mande aux Archevêques & Evêques de mon Royaume de faire chanter à cet effet le *Te Deum* dans les Eglises de leur Diocèse, & je desire que vous assistiés à celuy qui sera chanté dans la principale Eglise de la place où vous vous trouverez lors que la présente vous sera renduë, que vous teniés la main à ce que les Officiers de Justice & du Corps de ladite Ville y assistent, & pareillement ceux des autres Villes de l'étenduë de vòtre Commandement, au *Te Deum* qui sera chanté dans les Eglises desdites Villes ; que vous fassiez tirer le Canon ; faire des feux de joye, & donner toutes les marques de rejoyissance publique convenables en pareille occasion. Sur ce Je prie Dieu qu'il vous ait, Monsieur de Laubanie, en sa sainte garde.

Escrit à Versailles le 25. Juin 1704. Signé LOUIS, & plus bas, CHAMILLART.

Et au dos est écrit :

A Monsieur de Laubanie, l'un de mes Lieutenants Generaux en mes Armées, Commandant pour mon service en Alsace, & Gouverneur de Landau. Et en son absence à celuy qui commande en la Ville de Strasbourg.

**ANNEXE 26 : Lettre pour la naissance du prince de
Deux-Ponts, 1786, AVCUS, AA 1924, pièce n°3.**

À Strasbourg le 13 7^{bre} 1786

Messieurs,

Sa Majesté m'ayant fait l'honneur de me nommer pour la représenter en qualité de Parrain du Prince dont son Altesse Madame la Princesse Palatine de Deux-Ponts est accouchée, j'ai celui de vous inviter à y assister demain jeudi à quatre heures après midi dans l'Eglise de St Pierre le Jeune.

J'ai l'honneur d'être avec la considération la plus distinguée

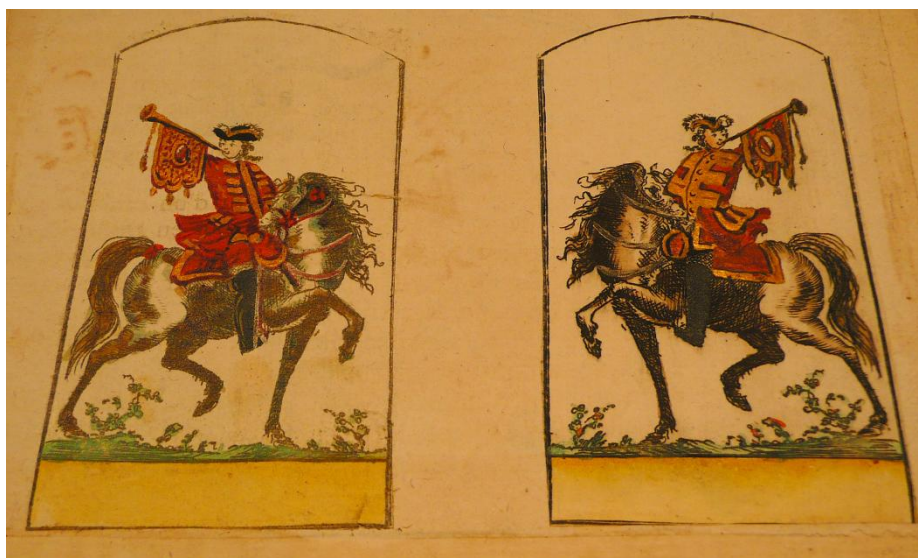
Messieurs

Votre très humble et très obéissant Serviteur

Le M^{is} de la Salle.

MM. les Preteurs, Consuls et Magistrats de la Ville de Strasbourg.

ANNEXE 27 : Représentation des instrumentistes durant le cortège d'entrée de Louis XV, 1744, Bibliothèque du Grand Séminaire de Strasbourg, Représentation des fêtes données par la ville de Strasbourg, Gravures de Jean-Martin Weiss.







**ANNEXE 28 : Lettre d'invitation pour les festivités de
l'Anniversaire séculaire, 1781, AVCUS, AA 1958**

M.

Le Magistrat de la Ville de Strasbourg ayant résolu de rendre des grâces publiques à Dieu pour les bénédictions que depuis un siècle il a répandues sur elle sous le Gouvernement bienfaisant de la France ; il espère que tous les cœurs se réuniront en ce jour solennel à porter aux pieds des autels leurs prières & leurs vœux pour la prospérité du règne de Sa Majesté & la conservation de ses précieux jours.

Vous êtes prié, M. . . . d'assister Dimanche 30. Septembre, Epoque séculaire de l'heureuse réunion de cette Ville à la Couronne, au Te Deum, qui sera chanté à la Cathédrale après Vêpres.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES MANUSCRITES ET IMPRIMÉES

1. Sources manuscrites

A. Archives départementales du Bas-Rhin

Série G

- G 3179-3892 : comptes, quittances, protocoles et diverses dépenses pour la Cathédrale.
- G 4662-G4701 : paroisse catholique de Saint-Pierre-le-Vieux.
- G 4711-G5151 : paroisse catholique de Saint-Pierre-le-Jeune.
- G 5153-G5154 : paroisse Saint-Thomas.

Série 2 G

- 2 G 482 B : paroisse Saint-Guillaume.
- 2 G 482 C : paroisse Saint-Nicolas.
- 2 G 482 D : paroisse protestante de Saint-Pierre-le-Jeune.
- 2 G 482 E : paroisse protestante du Temple-Neuf.
- 2 G 482 F : paroisse protestante réformée.
- 2 G 482 K : paroisse Sainte-Aurélie.

Série J :

- 149 J 20 : orchestre de la Cathédrale.

Série 1 L : période révolutionnaire : arrêtés pris par le Directoire concernant les cultes.

Série 6 L : période révolutionnaire : exercice du culte catholique et protestant, frais de culte dont la musique, fêtes publiques.

Série 133 L : période révolutionnaire : exercice du culte catholique et protestant, frais de culte dont la musique.

Série Q : période révolutionnaire : pièces concernant les édifices culturels, les biens et les comptes.

Série 1 V : diverses pièces dont certaines concernent la paroisse catholique de Saint-Pierre-le-Vieux.

Série 2 V : période révolutionnaire.

Série 6 E 41 : archives notariales

B. Archives de la Ville et de la Communauté urbaine de Strasbourg

Série AA : célébrations diverses : *Te Deum*, réceptions princières ou royales, fêtes publiques, obsèques, sacres.

Série II : pièces relatives aux paroisses protestantes de Saint-Pierre-le-Jeune et Saint-Pierre-le-Vieux.

Série III : traitements des musiciens de la Cathédrale, du Temple-Neuf et ceux de la Ville.

Série IV : *Te Deum*.

Série VI : engagements et pensions des musiciens de la Ville.

Série VII : diverses pièces concernant les musiciens de la Ville, ceux des paroisses protestantes de Saint-Pierre-le-Jeune et Saint-Pierre-le-Vieux, ceux du Temple-Neuf, de Saint-Nicolas, Saint-Aurélié, Saint-Guillaume et comptes pour les cérémonies du *Schwoertag*.

Série X : gravures diverses et période révolutionnaire.

Série 1 AST

- 1 AST 18 : paroisse Saint-Thomas.
- 1 AST 30 : paroisse Saint-Thomas.
- 1 AST 82 : réformes liturgiques au cours du XVIII^e siècle.
- 1 AST 104 : décrets sur divers *Te Deum*, obsèques du maréchal de Saxe, de Louis XV, de la reine et du dauphin.
- 1 AST 109-110 : paroisse protestante de Saint-Pierre-le-Vieux.
- 1 AST 113 : paroisse protestante de Saint-Pierre-le-Jeune.
- 1 AST 114 : paroisse Saint-Guillaume.
- 1 AST 115 : paroisse Saint-Nicolas.
- 1 AST 215-220 : protocole du conseil archipresbytéral.
- 1 AST 224-300 : protocole du Convent ecclésiastique.
- 1 AST 474-500 : quittances de musique, comptes pour les obsèques, protocoles pour la paroisse Saint-Guillaume.
- 1 AST 588-599 : actes du chapitre de la paroisse Saint-Thomas.
- 1 AST 898-1028 : comptes du chapitre de la paroisse Saint-Thomas.

Série 83 Z

- 83 Z 6 : mandements pour les *Te Deum* et diverses cérémonies.
- 83 Z 22 : orgue et organistes à la paroisse protestante de Saint-Pierre-le-Vieux.
- 83 Z 68 à 123 : comptes de la paroisse protestante de Saint-Pierre-le-Vieux.

Série 117 Z : comptes pour la Cathédrale.

Série 165 Z : estampes, gravures, lithographies concernant Saint-Thomas et le mausolée du maréchal de Saxe.

2. Sources imprimées

A. Sources premières

Alsace françoise ou nouveau recueil, de ce qu'il y a de plus curieux dans la Ville de Strasbourg, avec une explication exacte des planches en taille douce qui le composent, Strasbourg, G. Boucher marchand libraire, 1706.

Description des Festes et rejoissances célébrées a Strasbourg, Pour la convalescence du Roy ; à l'arrivée, et pendant le séjour de Sa Majesté en cette ville, Strasbourg, Jean-François Leroux, 1744.

EXPILLY (abbé), *Dictionnaire géographique, historique et politique des Gaules et de la France*, Tome Sixième, Paris, Éditions Desaint et Saillant, 1770.

GRANDIDIER, Philippe André, *Essais historiques et topographique sur l'église Cathédrale de Strasbourg*, Strasbourg, Levrault, 1782.

GRANDIDIER, Philippe André, *Histoire ecclésiastique, militaire, civile et littéraire de la Province d'Alsace, dédiée au roi*. Tome premier, Strasbourg, Librairie Académique, 1787.

MERIANI (MERIAN), Matthæi (Mathieu), *Topographia Alsatia*, Franckfort sur le Main, Johann Georg Spörlin, 1663.

Oraison Funèbre de Très-Haut et Très-Excellent Seigneur Monseigneur Maurice de Saxe, Strasbourg, Jean-François Le Roux, 1751, BNF 8-LN27-18620.

Pompe funèbre à l'occasion de la translation du corps de M. le Maréchal de Saxe dans l'église de S. Thomas, le 20. Août 1777, Strasbourg, Imprimerie de Simon Kürsner, 1777.

Probationes genealogicae Canoniorum Cathedralis Argentinensis, Bibliothèque du Grand Séminaire de Strasbourg, Ms 105.

Relation fidelle et circonstanciée des obseques et ceremonies faites a strasbourg par ordre du roy et sous la direction de S. Ex. M. le preteur royal de cette ville a l'entree et l'inhumation de M. le marechal Comte de saxe, duc de courlande et de semigallie, marechal – general des camps et armées de S. M. T. C. et chevalier des ordres de l'aigle blanc et de saxe avec l'explication et le sens de tous les emblemes qui ont servi de decoration a cette illustre pompe, Strasbourg, Librairie Armand König, 1751.

SCHOEPFLINUS (SCHOEPFLIN), Jo. Daniel, *Alsatia illustrata germanica gallica*, Colmar, Typographie royale, 1761.

SILBERMANN, Johann Andreas, *Local-Geschichte der Stadt Strasßburg*, Strasbourg, Jonas Lorenz, 1775.

B. Avant 1900

BERG, Conrad, *Aperçu historique sur l'état de la musique à Strasbourg pendant les cinquante dernières années*, Strasbourg, Levrault, 1840.

BLONDEL, Jean-François, « Catafalque », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Denis DIDEROT et Jean le Rond D'ALEMBERT, Tome 2, Paris, Le Breton, 1751.

BOSSUET, Jacques Bénigne, *Politique tirée des propres paroles de l'Écriture Sainte à Monseigneur le Dauphin*, Livre Troisième ou l'on commence a expliquer la nature, & les propriétés de l'autorité royale, Article II, *L'autorité royale est sacrée*, Pierre Cot, Paris, 1709.

CHANUT (nouvellement traduit par l'abbé), *Le Saint Concile de Trente œcuménique et général, célébré sous Paul II. Jules III et Pie IV. Souverains Pontifes*, Troisième édition, Paris, Sébastien Mabre-Cramoisy, 1736.

GRANDIDIER, Philippe André, *Œuvres historiques inédites*, Tome cinquième, Colmar, H. GEORG, 1866.

GRANDIDIER, Philippe André, *Œuvres historiques inédites*, Tome sixième, Colmar, H. GEORG, 1867.

LE ROY DE SAINTE-CROIX, François Noël, *Les anniversaires glorieux de l'Alsace (1781-1848)*, Strasbourg, Hagemann et cie, 1881.

LOBSTEIN, J. F., *Beiträge zur Geschichte der Musik im Elsass und besonders in Strassburg*, Strasbourg, Dannach, 1840.

Mémoires de la Baronne d'Oberkirch, tome premier, Paris, Charpentier, 1869.

MÜLLER (abbé), *Das Straßburger Diöcesan-Gesangbuch*, Colmar, Eglinzdörfer & Waldmeyer, 1891.

RAMEAU, Jean-Philippe, *Traité de l'Harmonie reduite à ses Principes naturels*, Paris, Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722.

REUSS, Rodolphe, *La Cathédrale de Strasbourg pendant la Révolution. Études sur l'histoire politique et religieuse de l'Alsace (1789-1802)*, Paris, Librairie Fischbacher, 1888.

RICH, Anthony, *Dictionnaire des antiquités romaines et grecques*, 3^e édition, Paris, Librairie Firmin-Didot, 1883.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de Musique*, Paris, Chez la veuve Duchesne, 1768.

SEYBOTH, A. D., *Strasbourg historique et pittoresque depuis son origine jusqu'à 1870*, Strasbourg, Imprimerie alsacienne, 1894.

TARBÉ, Prosper, *La vie et les œuvres de Jean-Baptiste Pigalle Sculpteur*, Paris, 1859, BNF, 8-LN27-16309.

WALTHER, Johann Gottfried, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig, Wolfgang Deer, 1732.

C. Ouvrages et articles après 1900

Alsace – Catalogue des imprimés anciens. Musique polyphonique XVI^e-XVIII^e siècles, Strasbourg, Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg, 1993.

Alsace – Catalogue des manuscrits musicaux anciens, Strasbourg, Association Régionale pour le Développement de l'Action Musicale/Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg, 1996.

BAECHLER Charles et Jean-Pierre et KINTZ (dir.), *Nouveau dictionnaire de biographie alsacienne*, Tomes 1-42, Strasbourg, Fédération des Sociétés d'histoire et d'Archéologie d'Alsace, 1982-2003.

BENOIT, Marcelle, *Les événements musicaux sous le règne de Louis XIV Chronologie*, Paris, Éditions Picard, 2004.

BEYER, Victor et Yves MUGLER, *Le Mausolée du Maréchal de Saxe*, Strasbourg, Éditions Hirle – Oberlin, 1994.

BLUMENKRANZ, Bernhard (dir.), *Histoire des Juifs de France*, Toulouse, Éditions Edouard Privat, 1972.

BOIS, Jean-Pierre, *Maurice de Saxe et Ulrich Woldemar de Lowendal, deux maréchaux d'origine étrangère au service de Louis XV*, dans *Revue historique des armées*, n° 255, Paris, Service historique de la Défense, 2009. <http://rha.revues.org/>, consultation le 8 mai 2012.

BREINER, Pierre, *La vie musicale à Strasbourg sous la Révolution : continuité ou rupture ?*, dans *Revue d'Alsace : L'alsace au cœur de l'Europe révolutionnaire*, Tome 116, 1989-1990, Strasbourg, Fédération des Sociétés d'Histoire et d'Archéologie d'Alsace, 1990, pp. 187-193.

BROSSARD, Sébastien de, *Dictionnaire de la musique*, Genève, Reprint Édition Minkoff, 1992.

BURG, André Marcel, *Histoire de l'Église d'Alsace*, Colmar, Éditions Alsatia, 1945.

BURGUN, R., « La Bibliothèque du *Collegium Wilhelmitanum* » dans *Encyclopédie d'Alsace*, Strasbourg, Publitotal, 1982, p. 610.

CHÂTELLIER, Louis, *Tradition chrétienne et renouveau catholique dans le cadre de l'ancien diocèse de Strasbourg (1650-1770)*, Paris, Éditions Ophrys, 1981.

CZARNOWSKY, C., *L'église protestante de St-Pierre le Jeune à Strasbourg*, Strasbourg, Imprimerie Centrale Ch. Hiller, 1934.

Des bourgeois aux citoyens : Les lettres de serment de la ville de Strasbourg, livret accompagnant l'exposition *Du bourgeois au citoyen, les lettres de serment de la Ville de Strasbourg*, tenue aux AVCUS du 25 février au 27 juin 2008, Strasbourg, Archives de la Ville et de la Communauté urbaine de Strasbourg, 2008.

DORÉ (Mgr), Joseph (dir.), *La grâce d'une Cathédrale*, Strasbourg, La Nuée Bleue, 2007.

DUBLED, Henri, *Histoire de la bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, Strasbourg, Société académique du Bas-Rhin*, 1964.

EPP, René (dir.), René Pierre LEVRESSE et Charles MUNIER (coll.), *Histoire de l'Église catholique en Alsace des origines à nos jours*, Strasbourg, Éditions du Signe, 2003.

GAILLARD Pierre, *Le concile de Trente* dans *Encyclopédie des musiques sacrées*, Jacques PORTE (dir.), volume II, Paris, Éditions Labergie, 1969, p. 395.

GAUTHIER-VILLARS, Henry, *Le mariage de Louis XV : d'après des documents nouveaux et une correspondance inédite de Stanislas Leczinski*, Paris, Plon-Nourrit, 1900.

GASS, J., *La Cathédrale de Strasbourg*, Guide Illustré, 22^e édition, Colmar, Editions Alsatia, 1948.

GESTER, Jean-Luc, *À Strasbourg et à Meaux avec Sébastien de Brossard (1687-1699)* dans *Le concert des muses. Promenade musicale dans le baroque français*, Paris, Klincksieck et Centre de musique baroque de Versailles, 1997, pp. 57-65.

GESTER, Jean-Luc, *La musique religieuse en Alsace au XVII^e siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001.

GOEHLINGER, Alphonse (abbé), « La musique à la Cathédrale de Strasbourg après le premier retour de l'Alsace à la mère-patrie sous Louis XIV », dans *Studia Leontina – Etudes de musiques sacrées*, X. MATHIAS (abbé) (dir.), Strasbourg, F.X. Le Roux & C^{ie}, 1920.

GRASSER, Gérard, *La Musique* dans *La grâce d'une Cathédrale*, Mgr Joseph DORÉ (dir.), Strasbourg, La Nuée Bleue, 2007, pp. 439-458.

GRODECKI, Catherine, *Guide des sources de l'histoire de l'art & de l'architecture en Alsace XI^e-XVIII^e siècles*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1996.

Guide de l'église collégiale (protestante) de Saint-Pierre-le-Jeune, Strasbourg, Imprimerie Strasbourgeoise anct R. Schultz et Cie, 1902.

HAUG, Hans, *L'art en Alsace*, Paris, Éditions Arthaud, 1962.

HONEGGER, Geneviève, Jean-Luc GESTER, *La musique en Alsace Une historiographie en marche*, dans *Revue d'Alsace* n° 126, Strasbourg, Fédération des sociétés d'Histoire et d'Archéologie d'Alsace, 2000.

HONEGGER, Geneviève, *Sur la trace des musiciens célèbres à Strasbourg*, ARDAM – La Nuée Bleue, Strasbourg, 1988.

HONEGGER, Geneviève, *Ignace Pleyel, Maître de chapelle de la Cathédrale de Strasbourg*, dans *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg*, volume 18, Strasbourg, Société des Amis de la Cathédrale de Strasbourg, 1988.

HONEGGER, Geneviève, *Un itinéraire spirituel dans Saisons d'Alsace : Mozart et l'Alsace dans l'Europe des idées et des arts*, n°113, Strasbourg, La nuée bleue, 1991.

HONEGGER, Geneviève, *Franz Xaver Richter, Maître de chapelle de la cathédrale de Strasbourg (1769-1789)*, Strasbourg, Conseil Général du Bas-Rhin, 2009.

JALABERT, Laurent, *Catholiques et protestants sur la rive gauche du Rhin, Droits, confessions et coexistence religieuse de 1648 à 1789*, Bruxelles, Éditions Peter Lang, 2009.

KINTZ, Jean-Pierre, *Paroisses et Communes de France, Dictionnaire d'histoire administrative et démographique, Bas-Rhin*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1977.

KOEHLHOEFFER, Charles-Léon, *Les orgues de la Communauté urbaine de Strasbourg*, Colmar, Do Bentzinger, 2011.

KOPFF, R., *La Musique* dans *Encyclopédie d'Alsace*, Tome 9, Strasbourg, Éditions Publitotal, 1984.

KRUMMACHER, Friedhelm, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate*, Berlin, Verlag Merseburger, 1965.

« La facture alsacienne au XVIII^e siècle », dans *Orgues Silbermann d'Alsace : Itinéraire commenté*, Strasbourg, ARDAM, 1991.

La musique en Alsace hier et aujourd'hui, Tome X, Strasbourg, Istra, 1970.

Les strasbourgeois et la mort du Moyen Âge à nos jours, Catalogue de l'exposition *Mourir à Strasbourg aux XVI^e-XVII^e-XVIII^e siècles*, Strasbourg, Archives de la Ville et de la Communauté urbaine de Strasbourg, 2009.

LEUILLIOT, Paul, *Le protestantisme alsacien*, dans *Annales : Économies, Sociétés, Civilisations*. 5e année, N. 3, Paris, Librairie Armand Colin, 1950, pp. 315-333.

LÉVY-COBLENTZ, Françoise, *L'art du meuble en Alsace au siècle des lumières, De la paix de Ryswick à la Révolution 1698-1789*, Saint-Dié, Éditions Le Chardon, 1985.

LIVET, Georges et Francis, RAPP (dir.), *Histoire de Strasbourg des origines à nos jours*, Tome III, Strasbourg, Éditions des Dernières Nouvelles d'Alsace – ISTRADiffusion S.A.E.D., 1981.

LIVET, Georges, *Strasbourg à l'époque de Mozart* dans *Saisons d'Alsace : Mozart et l'Alsace dans l'Europe des idées et des arts*, n°113, Strasbourg, La nuée bleue, 1991.

LOUPÈS, Philippe, « Les psallettes aux XVII^e et XVIII^e siècles. Étude de structure », dans *Pratiques professionnelles et pratiques culturelles. Regards croisés sur les musiques et les musiciens d'Église aux XVII^e et XVIII^e siècles* in *Maîtrises et chapelles aux XVII^e et XVIII^e siècles : Des institutions musicales au service de Dieu*, Bernard DOMPNIER (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2003, p. 18.

MARIOTTE, Jean-Yves, *Les sources manuscrites de l'histoire de Strasbourg I : des Origines à 1790*, Strasbourg, Archives Municipales de Strasbourg, 2000.

MATHIAS, François Xavier, *Die Musik im Elsass*, Strasbourg, Le Roux und Co., 1905.

MEYER-SIAT, Pie, *Historische Orgel im Elsass, 1489-1869*, München, Verlag Schnell & Steiner, 1983.

MONTAGNIER, Jean-Paul C., « Le *Te Deum* en France à l'époque baroque. Un emblème royal », dans *Revue de Musicologie*, Tome 84 n°2, Paris, Société Française de Musicologie, 1998.

MULLER, Claude, *La croix et la croche Les enjeux de la musique sacrée sous François Xavier Richter*, Strasbourg, Conseil Général du Bas-Rhin, 2009.

MULLER, Claude, « Dieu et Euterpe : La musique sacrée à la cathédrale de Strasbourg au XVIII^e siècle », dans *Annuaire de la Société des Amis du Vieux*, n°38, Strasbourg, Société des Amis du Vieux Strasbourg, 2013.

MULLER, René, *Anthologie des compositeurs de musique d'Alsace*, Strasbourg, Fédération des Sociétés Catholiques de Chant et de la Musique d'Alsace, 1970.

Orgues en Alsace, Strasbourg, ARDAM, 1985-1986.

PITON, Frédéric, *Strasbourg illustré*, Paris, PML Éditions, 1993.

Quand Strasbourg recevait Roi & Princesses, catalogue de l'exposition *Quand Strasbourg recevait Roi & Princesses*, Strasbourg, Archives de la Ville et de la Communauté urbaine de Strasbourg, 2011.

REUSS, Rodolphe, *Les Églises protestantes d'Alsace pendant la Révolution (1789-1802) : esquisse historique*, Paris, Librairie Fischbacher, 1906.

REUTTER, Jochen, *Studien zur Kirchenmusik Franz Xaver Richters (1709-1789)* dans *Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle*, volumes 1 et 2, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1993.

ROCHE, Elizabeth, « Rauch », dans *The New Grove dictionary of music and musicians*, London, volume 15, New-York, Stanley Sadie, 1980, p. 603.

ROY, Alain, « Pouvoir municipal et prestige monarchique ; Les entrées royales à Paris en 1660, à Strasbourg en 1681 et 1744 », dans *Pouvoir, ville et société en Europe 1650-1750*, Actes du Colloque international du CNRS, Paris, Éditions Ophrys, 1983, pp. 317-320.

SCHAEFER, Marc, « La famille Silbermann », dans *Actes des quatrièmees journées nationales de l'orgue*, Alsace, 8-12 mai 1991, Strasbourg, ARDAM, 1991.

SCHAEFER, Marc, « Der handschriftliche Nachlass des Orgelbauers Johann Andreas Silbermann (1712-1783) », dans *Die elsässische Orgelreform*, Kleinblittersdorf, Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft, 1995, pp. 83-94.

SCHLAEFLI, Louis, « Le grand séminaire de Strasbourg et sa bibliothèque », dans *Annuaire de la Société des Amis du Vieux-Strasbourg*, Strasbourg, Imprimerie Muh-Lreoux, 1974, pp. 109-118.

STROHL, Henri, *Le protestantisme en Alsace*, Strasbourg, Éditions Oberlin, 1950.

TOMASINI, Christian, *La musique et le théâtre en Alsace au XVIII^e siècle*, Strasbourg, 1982.

TONY, P., *Le chapitre de Saint-Pierre-le-Jeune des Origines à la Révolution*, dans *Annuaire des amis du vieux Strasbourg*, (extrait), Strasbourg, Imprimerie Muh-Le Roux, 1975.

TOURSEL-HARSTER Dominique, Jean-Pierre BECK et Guy BRONNER, *Alsace, Dictionnaire des monuments historiques*, Strasbourg, La nuée Bleue, 1995.

VOGELEIS, Martin, *Geschichte der Musik und des Theaters im Elsass (500-1800)*, Strasbourg, Éd. Le Roux & Co., 1911.

VOGLER, Bernard, *Histoire culturelle de l'Alsace, Du Moyen Age à nos jours, les très riches heures d'une région frontrière*, Strasbourg, La Nuée Bleue, 1993.

VOGLER, Bernard, *Histoire des chrétiens d'Alsace*, Paris, Desclée, 1994.

VOGLER, Bernard (dir.), *L'Alsace une Histoire*, Strasbourg, Oberlin, 1991.

VOGLER, Bernard, « Les protestants et la Révolution », dans *Revue d'Alsace : L'alsace au cœur de l'Europe révolutionnaire*, Tome 116, 1989-1990, Strasbourg, Fédération des Sociétés d'Histoire et d'Archéologie d'Alsace, 1990, pp. 197-205.

VOGLER, Bernard, « Les recueils de cantiques protestants en Alsace », dans *Le Messager Évangélique*, n° 19, Strasbourg, Union des Églises Protestantes d'Alsace et de Lorraine, 9 mai 1993.

WEBER Edith, *Le Concile de Trente et la musique. De la Réforme à la Contre-Réforme*, Paris, éditions H. Champion, 1982.

WEBER Edith, *L'intelligibilité du texte dans la crise religieuse et musicale du XVI^e siècle : incidences du Concile de Trente*, dans *Études grégoriennes XXIV*, Solesmes, Abbaye de Solesmes, 1992, pp. 195-202.

WENNAGEL, Roland, *Les cantates strasbourgeoises du dix-huitième siècle*, Thèse de Baccalauréat, Faculté de Théologie Protestante, Strasbourg, 1948-1949.

WOLF, Eugène K., *Catalogue de la musique instrumentale du Collegium Wilhelmitanum de Strasbourg (ca. 1742-1783)*, Paris, Société française de musicologie, 2008.

3. Partitions

Bibliothèque musicale de l'Union Sainte-Cécile, Strasbourg, M 75 A, partition manuscrite, *Franz Xaver Richter, Audin ! Pulsantur tympana*, 1770.

Bibliothèque musicale de l'Union Sainte-Cécile, Strasbourg, M 99 A, partition manuscrite, *Franz Xaver Richter, Requiem de Niccolo Jommelli*, 1774.

Bibliothèque musicale de l'Union Sainte-Cécile, Strasbourg, M 53 A, partition manuscrite, *Franz Xaver Richter, Te Deum*, 1781.

BNUS, M.26.148,9, texte de la cantate, *Cantate auf die Feyerliche Eisenkung Grafen Moritz von Sachsen, General-Feldmarschalls von Franckreich, in die Gruft des Ihme von Ihro Maj. Ludwig XV*, 1777.

BNUS, M.83.388, *Johann Christoph Frauenholtz, Ach Eitelkeit Kantate für Chor, zwei Flöten und Generalbass*, Edition Musica Rinata 3.223.01, herausgegeben von Jean-Luc Gester, Ditzingen (Allemagne), Edition Musica Rinata 3.223.01, 2003.

Séminaire protestant, Strasbourg, 18 Mms 161, partition manuscrite en parties séparées, *Streitbarer Held*, 1751.

Séminaire protestant, Strasbourg, 18 Mms 162, partition manuscrite en parties séparées, *Der Kampf ist aus*, 1751.

Séminaire protestant, Strasbourg, 18 Mms 163, partition manuscrite en parties séparées, *Ach Eitelkeit !*, 1751.

4. Recueils de cantiques

BNUS, M. 106. 065, *Geistliches Gesangbuch von D. Martin Luthers / und anderer geistreichen Männer / so alten als neuen geistlichen Liedern / zur die Evangelische Kirchen und Schulen zu Straßburg*, 1728.

BNUS, M. 106. 067, *Neues Straßburgisches Gesang-Buch, darinnen sich so wohl alte / als auch theils gantz neu-verfertigte / mit Hobe Feste / haupt-Stücke der Christlichen Glaubens und Bitten-Lehre / Psalmen Davids / besondere Stande und zeiten, Evangelien und Episteln befinden zur Vermehrung und Beförderung Gott-geheiliger Sing-Andacht sammt einen Gebet-Buch, 1733.*

BNUS, M. 106. 083. 1, *Neues Gesang-Buch, Alte und Neue mit allem Fleiß gesammlete geistliche und liebliche Lieder in sich haltend, 1769.*

BNUS, M. 106. 088, *Neues Gesang-Buch, Alte und Neue mit allem Fleiß gesammlete geistliche und liebliche Lieder in sich haltend, 1775.*

LA VIE MUSICALE DANS LES LIEUX DE CULTES À STRASBOURG AU XVIII^E SIÈCLE	3
REMERCIEMENTS	4
RÉSUMÉ	6
ABBREVIATIONS UTILISÉES	7
INTRODUCTION.....	8
HISTORIOGRAPHIE	12
PARTIE I.....	15
PRÉSENTATION DES SOURCES.....	15
ET DES LIEUX	15
I. <i>Sources documentaires</i>	16
A. Lieux de conservation.....	16
1. Les Archives départementales du Bas-Rhin.....	17
2. Les Archives de la Ville et de la Communauté urbaine de Strasbourg...	18
3. La Médiathèque protestante	19
4. La Bibliothèque Nationale et universitaire de Strasbourg.....	20
5. La Bibliothèque du Grand Séminaire.....	21
B. Type de documentation.....	22
1. Comptes et quittances	22
a. Paroisses protestantes.....	23
b. Paroisses catholiques	24
c. Églises simultanées.....	24
2. Les protocoles des affaires traitées par les Églises	24
a. Paroisses catholiques	24
b. Paroisses protestantes.....	24
3. Les demandes officielles.....	25
a. Mandements.....	25
b. Lettres patentes	26
c. Arrêtés.....	26
4. Les relations pour certaines cérémonies	26
C. Type de données collectées	28
D. Répartition des informations.....	29
E. Domaines couverts par l'étude.....	30

II. <i>Églises et paroisses étudiées</i>	32
A. Catholiques.....	32
1. Cathédrale.....	32
B. Protestantes	35
1. Temple-Neuf.....	35
2. Saint-Thomas	37
3. Saint-Guillaume	39
4. Sainte-Aurélie.....	40
5. Saint-Nicolas	41
C. Églises « simultanées ».....	43
1. Saint-Pierre-le-Jeune	43
2. Saint-Pierre-le-Vieux.....	45
III. <i>Organisation biérarchique et sociale des églises</i>	47
A. Les paroisses	47
1. Catholiques.....	48
2. Protestantes	51
3. Simultanées.....	55
PARTIE II	58
LA MUSIQUE :	58
FONCTIONNEMENT, EFFECTIFS, RÉPERTOIRE	58
I. <i>La musique</i>	59
A. Maître de chapelle	59
B. <i>Choragus</i>	62
C. Organiste	65
D. Chanteurs et instrumentistes	68
1. Chanteurs	68
a. Catholiques.....	68
b. Protestants.....	70
2. Instrumentistes	72
II. <i>Évolution de la composition des chapelles</i>	74
A. Les chapelles catholiques	75
1. La Cathédrale	75
B. Les chapelles protestantes.....	81

1. Temple-Neuf.....	81
2. Église Saint-Nicolas	84
3. Saint-Guillaume	86
4. Sainte-Aurélie.....	91
5. Saint-Thomas	96
C. Les chapelles simultanées.....	99
1. Saint-Pierre-le-Jeune	100
a. Catholique	100
b. Protestant	101
2. Saint-Pierre-le-Vieux.....	102
a. Catholique	102
b. Protestant	104
III. <i>Les chapelles sous la Révolution</i>	108
IV. <i>La circulation des musiciens d'église</i>	118
A. Circulation des musiciens chez les protestants	119
1. Joh. Lud. Ritter	120
2. Johann Jacob Gutermann	122
3. Johann Fridrich Carl	124
B. Porosité entre les confessions ?.....	128
1. Les musiciens pratiquant dans les deux confessions.....	128
2. Les événements	131
3. Pourquoi et comment les musiciens assuraient-ils les offices doubles ?	
132	
C. Réelle porosité ?.....	134
1. Jean Michel Braun.....	135
2. Tobie Braun	136
3. Joseph Glaser.....	138
V. <i>Le répertoire des chapelles</i>	143
A. Le répertoire dans les paroisses protestantes	144
1. Recueils de cantiques	144
a. Le titre.....	146
b. Éditeur	146
c. Nombre de pages	147
d. Structure interne.....	147

2. La musique polyphonique.....	152
a. Temple-Neuf	152
b. Saint-Nicolas.....	155
c. Sainte-Aurélie.....	157
d. Saint-Pierre-le-Vieux protestant.....	160
B. Le répertoire dans les chapelles catholiques.....	166
1. Recueils de cantiques	167
a. Les titres	168
b. Les éditeurs	168
c. Nombre de pages	169
d. Structure interne.....	170
2. Musique polyphonique	171
a. Maîtres de chapelle-compositeurs.....	173
b. Musiciens-compositeurs.....	180
c. Copies de musique	182
d. Achat de partitions.....	185

PARTIE III..... 190

LA MUSIQUE ET LES GRANDS ÉVÉNEMENTS 190

I. <i>Expression de la monarchie de droit divin</i>	193
A. Mariage de Louis XV et de Maria Leczinska.....	193
B. Obsèques de Louis XV	196
1. Au Temple-Neuf.....	197
a. La cérémonie.....	197
b. Les décors.....	198
c. La musique	199
2. À la Cathédrale	200
a. La cérémonie.....	200
b. Les décors.....	200
c. La musique	202
C. Les obsèques des membres la famille royale.....	219
1. Obsèques du dauphin à la Cathédrale.....	219
a. La cérémonie.....	219
b. Les décors.....	220
c. La musique	221

2. Les obsèques du dauphin au Temple-Neuf.....	222
a. La cérémonie.....	222
b. Les décors.....	223
c. La musique.....	224
3. Obsèques de la reine.....	226
a. Le déroulement.....	229
b. Les décors.....	229
c. La musique.....	230
II. <i>Expression de la magnificence chez les protestants</i>	232
A. Obsèques du maréchal de Saxe.....	233
1. Déroulement des cérémonies.....	233
2. Les décorations spécifiques.....	236
3. La musique.....	240
a. Cantate n°1.....	240
b. Cantate n° 2.....	248
c. Cantate n°3.....	251
B. Translation du corps et du cœur du maréchal de Saxe.....	255
1. Déroulement des cérémonies.....	256
2. Les décorations spécifiques.....	257
a. La chapelle sépulcrale.....	258
b. La pièce d'entrée à Saint-Thomas.....	261
c. L'intérieur de l'église Saint-Thomas.....	265
d. Le mausolée de Pigalle.....	268
3. La musique.....	271
III. <i>Les événements à caractère civil</i>	274
A. Les <i>Te Deum</i>	274
1. Pour les naissances.....	275
2. Pour les victoires et les traités de paix.....	278
B. Les entrées royales ou princières.....	280
1. Entrée de Louis XV.....	282
2. La visite de Marie-Antoinette.....	285
a. Déroulement des cérémonies.....	285
b. La musique.....	286
C. Le <i>Schwoertag</i>	290

1. Prestation de serment à la Cathédrale	291
2. Prestation de serment au Temple-Neuf.....	294
3. Les autres musiciens employés.....	297
D. Anniversaire séculaire	301
1. La cérémonie au Temple-Neuf	301
2. La cérémonie à la Cathédrale.....	303
CONCLUSION	315
ANNEXES.....	319
ANNEXE 1 : Tableau de la répartition chronologique des documents d'archives	320
ANNEXE 2 : Preuves de noblesses des chanoines du Grand Chapitre de la Cathédrale de Strasbourg Bibliothèque du Grand Séminaire de Strasbourg, Manuscrit 105, <i>Probationes genealogicae</i> <i>Canonicorum Cathedralis Argentiniensis</i>	322
ANNEXE 3 : Règlement pour les organistes de l'église Sainte- Aurélie, ADBR, 2 G 482 K 12.....	326
ANNEXE 4 : Contrat d'engagement de Carl Böhm,	329
ADBR, 2 G 482 C 3, 1704	329
ANNEXE 5 : Liste des organistes, maîtres de chapelle, chantres et symphonistes à la Cathédrale	330
ANNEXE 6 : Liste des musiciens du Temple-Neuf.....	336
ANNEXE 7 : Liste des musiciens de la paroisse.....	338
Saint-Nicolas	338
ANNEXE 8 : Liste des musiciens de Saint-Guillaume	345
ANNEXE 9 : Comptes pour les obsèques, Saint-Guillaume, ADBR, 1 AST 499	353
ANNEXE 10 : Liste des musiciens pour Sainte-Aurélien.....	354
ANNEXE 11 : Liste des musiciens de Saint-Thomas	357
ANNEXE 12 : Liste des musiciens de.....	359
Saint-Pierre-le-Jeune catholique.....	359
ANNEXE 13 : Liste des musiciens de.....	360
Saint-Pierre-le-Jeune protestant.....	360
ANNEXE 14 : Liste des musiciens à	362
Saint-Pierre-le-Vieux catholique	362

ANNEXE 15 : Liste des musiciens à	363
Saint-Pierre-le-Vieux protestant	363
ANNEXE 16 : Inventaire des instruments et partitions de St-Nicolas, 1739, ADBR, 2 G 482 C 6	366
ANNEXE 17 : Inventaire des partitions de Sainte-Aurélie, XVII ^e siècle, ADBR, 2 G 482 K 12.....	367
ANNEXE 18 : Inventaire des instruments et partitions de Sainte- Aurélie, de 1709 à 1752, ADBR, 2 G 482 K 20.....	368
ANNEXE 19 : Cortège funèbre de Chambord à Strasbourg, 1751, BNUS, M.26.148, 9	371
ANNEXE 20 : Extraits de la partition manuscrite, <i>Streitbarer Held</i> de J.C. Frauenholtz, Séminaire protestant de Strasbourg, 18 Mms 161372	
ANNEXE 21 : Transcription de la cantate <i>Streitbarer Held</i> de J.C. Frauenholtz.....	374
ANNEXE 22 : Extraits de la partition <i>Der Kampf ist aus</i> de J.C. Frauenholtz, Séminaire protestant de Strasbourg, 18 Mms 162.....	381
ANNEXE 23 : Extraits de la partition <i>Ach Eitelkeit !</i> de J.C. Frauenholtz, Séminaire protestant de Strasbourg,.....	383
18 Mms 163	383
ANNEXE 24 : Plan de l'église Saint-Thomas pour la translation du corps du maréchal de Saxe en 1777, Musée Cabinet des Estampes et des Dessins de Strasbourg, Album Werner-Boudhors, MAD XXVII.8, pièce n°31	385
ANNEXE 25 : Lettre de cachet ordonnant la célébration d'un <i>Te</i> <i>Deum</i> , AVCUS, AA 1924, pièce n°5.	387
ANNEXE 26 : Lettre pour la naissance du prince de Deux-Ponts, 1786, AVCUS, AA 1924, pièce n°3.	388
ANNEXE 27 : Représentation des instrumentistes durant le cortège d'entrée de Louis XV, 1744, Bibliothèque du Grand Séminaire de Strasbourg, Représentation des fêtes données par la ville de Strasbourg, Gravures de Jean-Martin Weiss.....	389
ANNEXE 28 : Lettre d'invitation pour les festivités de l'Anniversaire séculaire, 1781, AVCUS, AA 1958.....	392

BIBLIOGRAPHIE	393
----------------------------	------------

LA VIE MUSICALE DANS LES LIEUX DE CULTES À STRASBOURG AU XVIII^E SIECLE

Résumé

La vie culturelle a toujours laissé entrevoir de riches heures dans le paysage musical alsacien. L'ouvrage de Jean-Luc Gester *La musique religieuse en Alsace au XVII^e siècle*, donne les bases d'une histoire de la musique sur le plan religieux, mais également la diffusion et la réception de la musique italienne à Strasbourg notamment. Dès 1681, avec le récent rattachement de Strasbourg à la France, une intense activité musicale se développa et ce, tout au long du XVIII^e siècle. À cette période, certaines églises furent restituées à la religion catholique ; quant aux protestants, ils conservèrent les droits garantis par les traités de Westphalie, soit la liberté de culte et les biens qu'ils possédaient, à l'exception de la Cathédrale. La religion catholique fut alors en pleine reconstruction dans une ville à forte présence protestante. Fait unique en France, les traditions musicales des deux confessions se virent dans l'obligation de coexister. De cette réunion à la France, Strasbourg connut alors des heures de gloire avec le mariage par procuration de Louis XV et Maria Leczinska en la Cathédrale de Strasbourg en 1725, la visite de Louis XV en 1744 ou encore celle de Marie-Antoinette en 1770. D'autres événements marquèrent la ville à travers le siècle et eurent donc une incidence sur la vie musicale.

Mots clés : Strasbourg, XVIII^e siècle, Vie musicale, Lieux de cultes, Richter, Frauenholtz, Cérémonies extraordinaires, Obsèques royales, Louis XV, Réceptions royales, *Schwoertag*, Anniversaire séculaire.

MUSICAL LIFE IN THE PLACES OF WORSHIP OF STRASBOURG IN THE EIGHTEENTH CENTURY

Abstract

The Alsatian cultural landscape has always been marked by the region's rich musical life. Jean-Luc Gester's study *La musique religieuse en Alsace au XVII^e siècle* lays the foundations for a history of music in the religious sphere, but also of the diffusion and reception of Italian music, more particularly in Strasbourg.

From 1681 onwards, with the attachment of Strasbourg to France, an intense musical activity began to develop and continued throughout the eighteenth century. At this period, a number of churches were restored to Catholic worship; nevertheless, the Protestants retained the rights guaranteed them by the Peace of Westphalia, namely freedom of worship and continued ownership of their possessions, with the exception of the cathedral. Roman Catholicism was in the process of reconstruction in a city with a strong Protestant presence. In a situation unique in France, the musical traditions of the two confessions were forced to coexist. Strasbourg was henceforth to enjoy moments of glory following its union with France, including the proxy marriage of Louis XV and Marie Leszczyńska in the cathedral in 1725 and the visits of Louis XV in 1744 and Marie-Antoinette in 1770. A number of other events marked the city's existence over the course of the century and thus also had an impact on musical life.

Keywords : Strasbourg, Eighteenth century, Musical life, Places of worship, Richter, Frauenholtz, Extraordinary ceremonies, Royal funeral commemorations, Louis XV, Royal receptions, *Schwoertag*, Centenary celebrations.