

ÉDITION ET INTERPRÉTATION :
LES CHOIX SCIENTIFIQUES ET ESTHÉTIQUES
DU CHANOINE PROSKE

Annie CŒURDEVEY

CHOISIR DE METTRE EN LUMIÈRE l'œuvre accomplie, dans le relatif isolement d'une antique cité bavaroise, par Carl Proske (1794-1861), c'est s'aventurer dans un domaine réservé de la musicologie allemande, qui est l'histoire du cécilianisme. Par ses origines, en effet, ce grand mouvement de restauration de la musique sacrée, dont les premiers fruits furent la redécouverte du répertoire polyphonique du xv^e siècle, se rattache essentiellement à l'histoire musicale des contrées de l'aire germanique demeurées catholiques, à un moment où se faisait sentir un besoin de renouveau dans le domaine du spirituel, la quête d'une dévotion épurée, débarrassée de toute la mondanité dont se revêtaient trop souvent les manifestations artistiques destinées à l'accompagner¹.

Né de préoccupations d'ordre essentiellement religieux et visant à une réorganisation des pratiques liturgiques au plan musical, le cécilianisme n'en est pas moins indissociable des courants romantiques qui traversent l'Europe en ces premières décennies du xix^e siècle, du moins de l'un de ces courants que l'on pourrait appeler, sur le plan musical, le romantisme de l'auditeur, par opposition au romantisme du créateur. À ce dernier, en effet, qui est un courant d'effervescence, de bouillonnement, d'incandescence, s'oppose un courant de contemplativité, voire d'extase, reposant sur une vision idéalisée du passé telle que la développe Chateaubriand dans la troisième partie du *Génie du Christia-*

¹ Sur le cécilianisme, la documentation la plus accessible se trouve dans l'article « Cäcilianismus » du MGG, pourvu d'une abondante bibliographie ; récemment parue, une publication collective y apporte de nombreux enrichissements : *Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert*, éd. Winfried KIRSCH, Band 1, *Palestrina und die Idee der Klassischen Vokalpolyphonie im 19. Jahrhundert*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1989.

nisme. Tel est, par exemple, le contexte esthétique dans lequel s'inscrit l'action d'Alexandre Choron, déployant d'intenses efforts pour former des maîtrises, organiser des « concerts historiques » et publier, quoique de façon bien peu méthodique, des œuvres vocales des XVI^e et XVII^e siècles ; efforts qui d'ailleurs restèrent sans lendemain, car Choron représentait en France un cas très isolé. En Allemagne, au contraire, le courant « contemplatif » – et, si l'on veut, et d'un certain point de vue, réactionnaire – trouve un terrain favorable ; aux visions nostalgiques de Chateaubriand fait écho le grand article d'E.T.A. Hoffmann « Alte und neue Kirchenmusik », publié en 1814 dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*², (un texte duquel, en particulier, émerge l'image naïve, obstinément transmise depuis Agazzari³, d'un Palestrina en archange purificateur chargé de débarrasser la musique des artifices contrapuntiques franco-flamands, ce qui lui permet d'arrêter le bras vengeur du Pape Marcel s'apprêtant à proscrire la musique dans les églises...). Dix ans plus tard paraît un autre texte fondateur, intitulé *Über Reinheit der Tonkunst*, « De la pureté en matière de musique », dû à Anton Friedrich Justus Thibaut, juriste et mélomane. Il s'agit d'un manifeste dont les intentions sont d'ordre éthique aussi bien qu'esthétique, dans lequel la dénonciation véhémement de la grossièreté – l'impureté – des goûts musicaux de l'époque s'accompagne d'une exaltation des valeurs ennoblissantes de la musique vocale du passé, dans la pureté de son exécution *a cappella*. Le modèle idéal proposé par Thibaut à la vénération des musiciens est Palestrina, « compositeur aussi fécond [que Lassus] mais peut-être encore plus profond, possédant à tel point la maîtrise des modes ecclésiastiques et de l'écriture en purs accords parfaits que c'est auprès de lui, plus que chez tout autre compositeur, qu'il faut chercher la sérénité et la béatitude ».

La polyphonie vocale de la Renaissance – et tout spécialement de la Renaissance tardive, et dans cette aire chronologique, essentiellement celle de Palestrina – est donc ressentie comme un flux harmonieux de pures consonances qu'il est permis et même recommandé de goûter en tant que telles, en s'abandonnant à la « sublime simplicité », de cette « sainte et solennelle harmonie⁴ ». Car cela même qui, chez le romantique « actif », suscite un ennui accablé, chez le romantique « passif » provoque véritablement l'extase : on s'abandonne, on savoure longuement cette « harmonie » – et le terme employé est révélateur d'une absence totale d'appréhension contrapuntique – dont Berlioz décrétait qu'elle « se

2 On peut lire ce texte dans la traduction française de B. HÉBERT & A. MONTANDON : E.T.A. HOFFMANN, *Écrits sur la musique*, Lausanne, 1985.

3 *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel concerto*, Siena, 1607, f^o11.

4 A.J. THIBAUT, *Über Reinheit der Tonkunst*, Heidelberg, 1825, *passim*.

borne à l'emploi des accords parfaits entremêlés de quelques suspensions ⁵ ». Et dans la sphère allemande qui nous intéresse ici, tel devait être en effet l'état d'esprit qui régnait dans les concerts que Thibaut, s'improvisant chef de chœur, organisait chez lui à Heidelberg, car on possède des témoignages parlant de l'extrême lenteur avec laquelle il battait la mesure, ce qui laisse supposer que la semi-brève en *tempus imperfectum diminutum* était conçue comme ronde battue à quatre temps, avec toute la componction qu'on imagine ⁶.

À ces conceptions marquées par un amateurisme certain, car ne reposant sur aucune connaissance sérieuse du style musical de ces « vieux maîtres », s'oppose le professionnalisme d'un Proske, chercheur infatigable et pionnier de l'édition musicologique.

Carl Proske, ce nom mérite un meilleur sort que de simplement figurer sur la page titre des volumes impairs de l'édition monumentale de Roland de Lassus. C'est à lui en effet qu'on doit la mise en partition des 516 pièces du *Magnum Opus*, dans l'immense entreprise conduite par Franz-Xaver Haberl ⁷. Ce dernier, qui avait fait la connaissance de Proske peu avant sa mort et avait été en fonction à Regensburg à partir de 1871, le désigne nommément, dans son introduction, comme réformateur de la musique sacrée en Allemagne ; c'est également Proske qui est l'auteur de ces brefs commentaires accompagnant la liste des pièces de Lassus, parfois réduits à deux ou trois mots, parfois ponctués de points d'exclamation qui trahissent un débordement d'enthousiasme : « Welche Andacht, welche tiefgefühlte Wahrheit ! Wahrlich keine Note der Technik willen ! » ⁸

Initialement médecin à Regensburg (Ratisbonne), la ville où devait se dérouler par la suite toute son activité, Proske avait abandonné la médecine pour des études de théologie ; nommé *Chorvikar* au chapitre de la *Alte Kapelle*, et profondément influencé par les conceptions réformatrices de l'évêque Michael von Sailer, il avait rédigé en 1829 un mémoire consacré au « déclin progressif de la musique du service sacré à la cathédrale de Regensburg, avec recommandations pour son amélioration », dans lequel il prônait l'abandon de la musique d'église accompagnée à l'orchestre à la mode classico-romantique, au profit du chant grégorien et de la polyphonie *a capella* de style palestrinien ; et l'on peut dire que cet objectif a été pour lui le combat incessant – et jamais vraiment gagné – de

5 Voir, dans ce volume, l'extrait cité par Ph. VENDRIX des *Mémoires de Hector Berlioz*.

6 E. DOFLEIN, « Historismus in der Musik », *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, éd. W. WIORA, Regensburg, 1969, pp. 9-40.

7 O. DE LASSUS, *Sämtliche Werke*, ed. F.X. HABERL & A. SANDBERGER, Leipzig, 1894-1926.

8 « Quel recueillement, quelle vérité dans la profondeur du sentiment ! Absolument aucune note qui ne soit due qu'au savoir-faire ! » (Commentaire accompagnant le *Benedictus es Domine* à 4 voix, vol. 3 de l'édition Haberl).

toute une vie, car on imagine volontiers les résistances qu'un tel projet pouvait susciter, aussi bien du fait de l'habituelle horreur du changement que des réactions corporatistes des musiciens instrumentistes⁹.

En 1834, Proske obtint de l'évêché l'autorisation de faire un premier voyage en Italie qui devait durer près de deux ans, et dont Rome devait constituer le séjour central. L'Italie comme traditionnel but de voyage de tant de musiciens, bien sûr ; mais Proske poursuivait au moins deux objectifs plus précis : d'une part la quête d'un répertoire de musique polyphonique dont il n'existait à cette date absolument aucune édition moderne, et dont on savait vaguement que regorgeaient les bibliothèques italiennes, détentrices de trésors menaçant de tomber en poussière ; d'autre part la quête d'une tradition d'exécution dont les chanteurs de la Chapelle Sixtine étaient censés – d'ailleurs pas complètement à tort – être les seuls et derniers dépositaires.



Musica Divina, vol. 2, p. 530

9 Les éléments biographiques les plus récents concernant Proske ont été réunis par A. SCHARNAGL, dans l'introduction du *Thematischer Katalog der Musikhandschriften. 1/Sammlung Proske. Beschrieben von Gertraut Haberkamp*, München, 1989, pp. xxi-xxi.

Pour situer la portée du premier de ces objectifs, il faut préciser que ces premières années de la décennie 1830 sont également marquées par le démarrage des études historiographiques consacrées à ce répertoire. Déjà en 1828 avait paru l'ouvrage qui, malgré le caractère largement romanesque de sa documentation, a servi si longtemps de référence aux études palestriniennes : les *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina* de l'abbé Giuseppe Baini, directeur des chanteurs de la chapelle pontificale, tandis qu'en Allemagne Carl von Winterfeld publiait en 1832 lui aussi un *Johannes Pierluigi da Palestrina*, suivi en 1834 d'un *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter* ; et la même année 1834 voyait paraître le premier ouvrage musicologique de Raphael Georg Kiesewetter, *Geschichte der europäisch-abendländischen Musik*. Dans les milieux musicaux cultivés circulait alors une image un peu mythique de la tradition musicale romaine, telle que nous la transmet Winterfeld dans la préface de son *Palestrina*, dans ces quelques lignes qui ne manquent pas de saveur :

À cette époque, [c'est-à-dire dans sa jeunesse, l'auteur] entendait déjà souvent parler de la splendeur incomparable d'un art de la musique sacrée qui ne survivait plus qu'à Rome, qui se manifestait dans les œuvres de Palestrina et autres maîtres du XVI^e siècle. Qu'en était-il exactement, personne ne pouvait le renseigner là-dessus. L'adolescent qu'il était pensait qu'il s'agissait de quelque chose de surnaturel, appartenant à un autre monde [...] à cela près que, puisque ce quelque chose avait bien dû au moins une fois prendre forme, il se le représentait sur le modèle de ses morceaux favoris ; c'est ainsi qu'il rêvait à cette musique des sphères.

Le jeune garçon étant sur ces entrefaites devenu un homme mûr ne se trouva pas moins surpris lorsque lui parvinrent entre les mains, sinon à ses oreilles, quelques-unes de ces compositions si vantées. Il les aborda avec une crainte respectueuse [...] car ce qui auparavant lui était familier lui fit l'impression de quelque chose de grandiose, d'extraordinaire [...] Seulement, il se trouva qu'elles ne se conformaient ni à l'image rêvée qu'il s'en était faite, ni l'aune à laquelle, jusque-là, il avait pu juger les productions de différentes époques,

Nun war schon um jene Zeit oft die Rede von der unübertrefflichen Herrlichkeit einer nur in Rom noch fortlebenden, geistlichen Tonkunst, wie sie in den Werken Palestrina's und anderer Meister des sechzehnten Jahrhunderts erschienen sei. Wie es eigentlich damit sich verhalte, wußte Niemand zu berichten. Etwas Ueberschwengliches, einer anderen Welt Angehöriges [...] dachte der Jungling dabei, nur daß, da es einmal doch Gestalt gewinnen mußte, er diese unbewußt seinen Lieblingsstücken übereinstimmend bildete, und so von dieser Sphärenmusik fortträumte.

Nicht wenig nun fand der unterdeß an Jahren Gereifere sich überrascht, als später zuerst einige dieser gepriesenen Musiken, wenn auch nicht vor sein Ohr, doch in seine Hände kamen. Die Ehrfurcht von ihnen brachte er mit [...] : denn, was ihm davon zugänglich war, machte auf ihn den Eindruck des Großartigen, Außserordentlichen [...]. Allein weder seinen Traumbildern fand er sie übereinstimmend, noch wollte das Maaß, mit dem er bis dahin die Hervorbringungen auch verschiedener Zeiten zu messen vermocht hatte, auf sie passen : konnte er doch

refusait de s'y adapter : aucune de ces musiques ne se prêtait à l'attribution d'une des tonalités usuelles !¹⁰

keinen einzigen dieser Gesänge den gebräuchlichen Tonarten unterordnen !

Il est permis de supposer que le bagage musicologique de Carl Proske, au moment de partir pour l'Italie, était beaucoup plus évolué que celui du jeune Winterfeld, car il possédait déjà à cette époque un nombre important de documents – musique et écrits théoriques¹¹ – de ce qui plus tard devait devenir la très importante collection Proske, et dont il rapporta l'essentiel de ses trois voyages dans la péninsule. Il part donc à l'été 1834 avec l'enthousiasme qu'on peut supposer, mais sachant aussi qu'à part le tout petit noyau de savoir constitué autour de Baini et de la Chapelle Sixtine, l'Italie était le lieu de la dégénérescence totale de la musique sacrée, et que les églises de ce pays ne résonnaient que d'airs d'opéras, avec vocalises, cabalettes et autres frivolités, adaptés sans le moindre complexe au service liturgique. Le journal de voyage tenu par Proske est plein de constatations désolées, exprimées avec une sorte de fureur qui laisse entrevoir la sensibilité mise à vif d'un musicien cultivé, heurté par le mauvais goût régnant dans les institutions musicales de l'époque, par le penchant immodéré pour ce que nous nommerions volontiers le « bastringue » italien, et atterré par la faiblesse du niveau musical des maîtrises. Par exemple, à propos d'un Magnificat à quatre voix entendu dans la cathédrale de Milan :

[...] le superius était chanté par un seul enfant faiblard, l'altus criailé à tue-tête par deux garçons, les parties de ténor et bassus réparties entre cinq adultes, tout cela accompagné à l'orgue d'un bout à l'autre ; le chef de chœur s'éventait avec la partition comme pour se rafraîchir, chose vraiment superflue dans cet immense édifice de marbre ; tout allait comme poussé dans le désordre par des coups de fouets hargneux, avec des voix qui n'avaient rien d'italien, et même rien d'humain, sans justesse, sans rythme perceptible ; après un dernier et confus glapissement, toute la bande se livra à la rigolade.

Den Diskant sang ein einziges schwaches Kind, die Altstimme wurde von zwei starken Knaben heruntergeschrien, Tenor und Bass war unter fünf Männer geteilt, die Orgel begleitete mit vollem Werke, der Chorregent fächelte sich in einem fort mit dem Notenblatt Kühlung zu, welches in dem ungeheuren Marmorgebäude höchst überflüssig war ; alles ging wie mit der Hetzpeitsche durcheinandergetrieben, kein italienischer, ka kein menschlicher Klang der Stimme, keine Intonation, kein Rhythmus fühlbar : nach beendigtem Lottergeschrei lachte die Bande einander and und aus, und lief davon.

¹⁰ Carl von WINTERFELD, *Johannes Pierluigi da Palestrina*, Breslau 1832, pp. vii-x.

¹¹ Un catalogue manuscrit de 1833 fait état de 370 ouvrages théoriques, de plus de mille compositions vocales... (cf. G. JAKOB, « Dr. Karl Proske, Lebenskizze », *Cäcilien Kalender*, II/2 (1877), pp. 31-41).

Et le lendemain, toujours à Milan :

Le *Gloria* a été hurlé à la façon du Magnificat d'hier [...]. Après le prêche s'est élevée une clameur contrapuntique destinée au *Credo*, avec à nouveau l'orgue accompagnant pendant tout le morceau une poignée de chanteurs. Mais ce n'était pas encore assez ! [...] le contrepoint barbare a été suivi d'un solo de soprano à l'Offertoire avec accompagnement d'orgue. La théâtralité usée de cette musique se verrait refusée par le dernier des théâtres d'opéra, que dis-je, par n'importe quel orchestre de brasserie ; ici elle était croassée de façon ridicule par un enfant de la maîtrise (probablement encore le mieux formé) [...]. De là, un coup de balai contrapuntique nous a fait passer au grand galop au *Sanctus*, ce qui par bonheur n'a duré que le temps d'une petite antienne. Le silence ne s'est établi qu'au moment de l'Élévation, à l'exception de l'organiste qui a mis les jeux doux pour nous seriner une ariette d'opéra pleine de fioritures, aimablement prolongée jusqu'au *Pater noster*. Plus le moindre virtuose pour l'*Agnus* – car entre temps tout le monde avait décampé – mais, pour meubler ce moment de profond recueillement, l'organiste a mis le point final à la cérémonie avec une marche de grenadiers à grand renfort de grosse caisse à la pédale et au manuel¹².

Das *Gloria* wurde vom Musikchor nach Art des gestrigen Magnifikat herabgeschrien. [...] Nach der Predigt wurde eine kontrapunktisches Zetergeschrei zum *Credo* auf dem Musikchor erhoben – die Orgel wieder mit vollem Werke zur Begleitung einer Handvoll Sänger. Aber noch nicht genug ! [...] folgte nun auf den barbarischen Kontrapunkt ein Sopran-Solo zum Offertorium mit obligater Orgelbegleitung. Die abgetragene theatralische Musik dieses Offertoriums würde von dem schlechtesten Theater, ja von jeder musikalischen Wirtshausbande mit Unwillen zurückgewiesen werden, hier wurde sie von einem Kapellknaben (wahrscheinlich noch dem bestunterrichteten) so lächerlich herabgekräht [...]. Zum *Sanctus* fuhr wieder ein kontrapunktischer Kehrbesen im Galopp vorüber, so kurz zum Glück, daß er nur einer kleinen Antiphon vergleichbar war. Nur zur Elevation schwieg alles, nur nicht der Organist, welcher mit sanften Stimmen ein geschnörkeltes Opern-Ariettchen herableierte und hübsch bis zum *Pater noster* erstreckte. Das *Agnus Dei* wurde leider von keinem Viegerspänn, noch von einem Virtuosen gesungen, – denn diese waren mittlerweile davongelaufen, – sondern der Organist beschloß während diesem Akte der innigsten Andacht und Hingebung die ganze Feier mit einem Grenadiermarsche, wo der Trommel auf dem Pedale und Manuale nicht geschont wurde.

Arrivé à Rome, Proske prit contact avec les deux éminents chercheurs et collectionneurs, gardiens ou redécouvreurs de la tradition polyphonique classique : l'abbé Fortunato Santini, qui avait publié en 1820 le catalogue de sa très importante collection¹³, constituée à partir des trésors des bibliothèques romaines auxquelles il avait eu accès, et Giuseppe Baini, avec qui il entretint des relations suivies. L'essentiel de son séjour de près de deux ans fut consacré à des recher-

12 Traduit de F.X. HABERL, « Zum 100.Geburtstage von Dr. Karl Proske », *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 19 (1894), pp. 22-47.

13 *Catalogo della musica esistente presso Fortunato Santini in Roma nel palazzo de' principi Odescalchi incontro la chiesa de' SS. XII. Apostoli*, Rome, p. 120.

ches fiévreuses dans les bibliothèques, et à des travaux de recopie et de mise en partition de milliers de pages de musique. De retour à Regensburg, tout son temps libre fut consacré à la préparation de son grand projet : une collection aussi exhaustive que possible d'un répertoire liturgique polyphonique, éditée en partition et utilisable par les maîtrises en fonction d'une part de leurs possibilités techniques, et d'autre part des besoins de la liturgie. Il écrivait à ce propos :

Une recherche approfondie dans le domaine de la musique sacrée m'a donné accès à une honorable connaissance d'immenses chefs-d'œuvre et à la possibilité de les faire revivre dans le sanctuaire du Seigneur. De laborieuses recherches dans les plus importantes archives d'Allemagne et d'Italie m'ont permis de connaître et d'acquérir les œuvres les plus géniales de l'art musical, anciennes et modernes ; empruntant des chemins qui pour la plupart n'avaient jamais été explorés, j'ai pu découvrir la sublimité de cet art, qui place le génie du classicisme d'autrefois à une hauteur émanant de la plus haute spiritualité artistique et religieuse, élevant de plein droit la lyrique si méconnue de ces lointaines époques au niveau des créations les plus glorieuses des autres arts. Un choix rigoureusement contrôlé et la transcription des plus hautes créations musicales à partir de leurs sources les plus authentiques, tels ont été mon but et mes efforts poursuivis sans relâche, but auquel les dures contraintes de ma position et de ma santé m'ont fait sacrifier toute espèce de confort matériel et intellectuel ; davantage, j'ai de plein gré renoncé à toute perspective d'élévation en termes de considération et de profits matériels afin de garantir la continuité de mon activité, et de concentrer tout mon temps et toutes mes forces sur un projet que seule une longue persévérance pouvait faire aboutir, étant donné le manque manifeste de travaux antérieurs sur quoi j'aurais pu me fonder. Bien que je reste encore très éloigné de cet objectif d'un travail historique exhaustif portant sur les grandes productions de ce domaine de l'art, [...] je puis cependant affirmer que ma collection

Bei vieljähriger Tätigkeit für diesen Zweck darf ich mir auch das Geständnis nicht versagen, auf dem Wege gründlicher Forschung im Gebiete der Kirchenmusik vorbereitend zu einer würdigen Anerkennung höherer Kunstgebilde und deren Wiedereinführung in das Heiligtum des Herrn beigetragen zu haben. Durch mühevollen Studien in der vorzüglichsten Kunstarchiven Deutschlands und Italiens gelangte ich zur Kenntnis und in den Besitz der genialsten Werke der Tonkunst aus alter und neuer Zeit ; auf meist unbetretenen Bahnen, erschloss sich mir die ganze Erhabenheit dieser Kunst, welche den Genius klassischer Vorzeit auf eine Höhe gestellt, welche das Reingeistige in Kunst und Religion begrenzt, und die Gleichstellung der vielverkannten Lyrik älterer Zeit mit den gepriesenen Gebilden der übrigen Künste außer allen Zweifel setzt. Selbstgeprüfter Auswahl und Übertragung der geistvollsten Tonschöpfungen aus ihren ersten und reibsten Quellen war mein unverrücktes Ziel und Streben, wem mich unter der drückendsten Beschränkungen meiner äusserlichen Stellung und Gesundheit jedes materielle und geistige Opfer brachte, ja gerne auf jegliche Aussicht höhern Ansehens und Vortheils verzichtete, um den Zusammenhang meiner Tätigkeit festzuhalten, und alle Zeit und Kraft in ein Wirken zu concentrirte, das bei dem fühlbaren Mangel leitender Vorarbeiten nur den Ausdauernden zum Ziele führt. blieb ich auch von diesem Ziel einer gründlich historisch-erschöpfenden Würdigung der grossen Erscheinungen eines Kunstgebietes [...] noch sehr entfernt, so hat doch bereits meine Sammlung klassischer Musikwerke sich zu einem

d'œuvres polyphoniques classiques a d'ores et déjà atteint la dimension d'un très riche et très précieux matériel, dont le contenu a été porté à la connaissance des plus hautes personnalités intellectuelles de notre pays et de l'étranger, et qui, tant pour sa valeur textuelle que pour son utilisation pratique dans le service divin, peut donner les plus heureux résultats.¹⁴

sehr reichhaltigen und auserwählten Materialenschatze erhoben, dessen Gehalt bei den geistreichsten Männer des In- und Auslandes Anerkennung gefunden, und dessen sowohl literarische als praktische Verwendung für die gottesdienstliche Kunst zu erwünschten Resultaten führen kann.

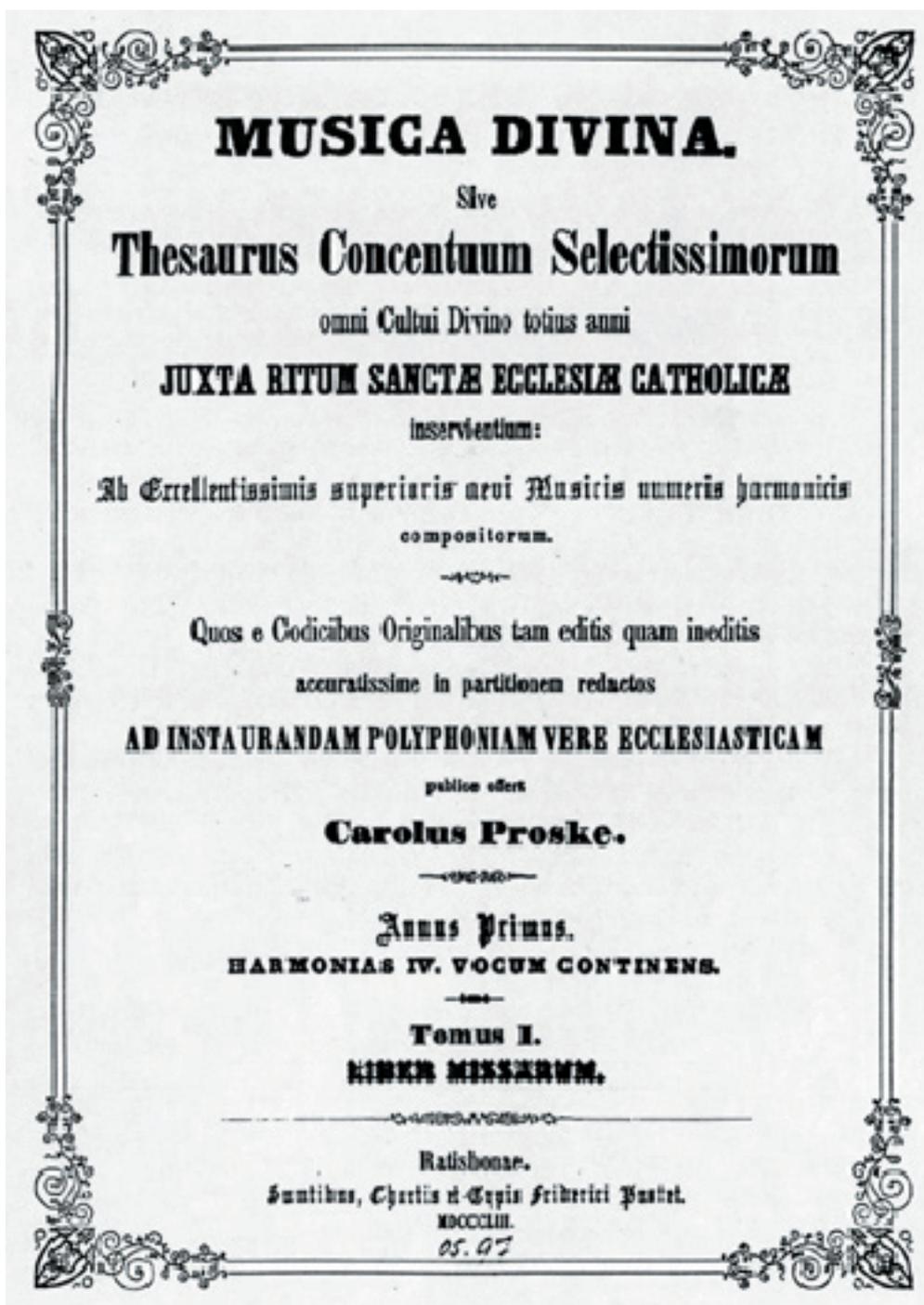
Cette dernière phrase résume bien la double motivation, à la fois esthétique et militante, de ce projet de toute une vie : admirateur éperdu de la polyphonie classique, Carl Proske veut la faire connaître pour elle-même, mais aussi pour la plus grande gloire du service divin. Quelques termes importants de cette lettre méritent d'être relevés : « le choix rigoureusement contrôlé » des œuvres, et leur transcription « à partir des sources les plus authentiques ». À partir de cette revendication, totalement assumée lors de la réalisation du projet, nous pouvons apprécier la distance qui sépare ce travail d'édition, au plan scientifique et méthodologique, des publications contemporaines ; de celles de Choron par exemple, qui, dans ses publications épisodiques du *Journal de musique religieuse*, édité par Leduc à partir de 1827, laisse paraître un évident manque de formation musicologique ; mais aussi bien de celles d'un Kiesewetter, qui dans l'avant-propos de sa *Galerie der alten Contrapunctisten*¹⁵ se justifie longuement sur les modifications apportées aux originaux, et se livre à une explication pour le moins contestable des anciens modes. Et la comparaison peut se poursuivre pour des publications bien postérieures, si l'on songe par exemple à l'aimable fantaisie dont relève la conception du *Trésor musical* de Van Maldeghem.

La première étape de la réalisation du grand projet ne vit le jour qu'en 1853, sous forme d'un premier volume de la *Musica Divina*, sorti à Regensburg des presses de Friedrich Pustet, et dont la page de titre trahit la fierté de l'auteur-éditeur, conscient de son rôle de pionnier :

Musica divina, sive Thesaurus Concentum Selectissimorum omni Cultui Divino totius anni | juxta ritum sanctae ecclesiae catholicae inservientum : Ab Excellentissimis superioris aevi musicis numeris harmonicis compositorum. | Quos e Codicibus Originalibus tam editis quam ineditis accuratissime in partitionem redactos | ad instaurandam polyphoniam ecclesiasticam | publice offert | Carolus Proske | Annus Primus | Harmonias IV. Vocum continens. Tomus I | Liber Missarum. | Ratisbonae. Sumtibus, Chartis et Typis Fridereci Pustet. MDCCCLIII

14 Traduit de D. METTENLEITER, *Musikgeschichte der Stadt Regensburg*, 1866, p. 170 sq.

15 *Galerie der alten Contrapunctisten*, Wien 1847.



Ce *Thesaurus* est donc organisé selon les types de pièces requis par la liturgie catholique : ordinaire des messes dans le premier volume, comportant 12 messes ; propre des jours fériés dans le second, paru deux ans après, en 1855, et réunissant

180 motets ; psalmodies, hymnes, antiennes et pièces du culte marial dans le troisième, daté de 1859 ; le quatrième, posthume, paru en 1863, est un *Liber Vespertinus* ; et enfin, entre 1855 et 1861, une autre série de publications porte le titre de *Selectus Novus Missarum*, regroupant à nouveau des messes, au nombre de seize¹⁶.

Toutes ces œuvres, mises en partition par Proske, constituent autant de premières éditions modernes d'un immense répertoire polyphonique *a cappella* allant du XVI^e au XVIII^e siècle. Une très grande place y est accordée à ses compositeurs de prédilection, Palestrina, Lassus, Victoria, Jacobus Gallus (qui y figure sous son appellation de Handl) ; peu d'œuvres antérieures au dernier quart du XVI^e siècle – probablement en raison de leur difficulté d'exécution : on relève un motet de Clemens non Papa, quelques pièces de Diego Ortiz en contrepoint homophone. Chaque compositeur bénéficie d'une courte notice biographique dans chacun des volumes. Encore aujourd'hui, par exemple, pour le chercheur qui désire se documenter sur le répertoire sacré italien de la première moitié du XVII^e siècle, la *Musica Divina* constitue la seule source consultable, où paraissent les noms de Gregorio Allegri, Felice Anerio, Bernardo Nanino, Lodovico Viadana et bien d'autres.

On remarquera la revendication d'authenticité affirmée dans le titre même de la publication : « quos e Codicibus Originalibus tam editis quam ineditis » ; la confrontation des sources mentionnées avec les renseignements fournis par le RISM confirme en effet que Proske a eu recours soit aux premières éditions, notamment dans le cas de Lassus et Palestrina, soit aux manuscrits originaux dont un bon nombre ont été acquis par lui et figurent désormais au RISM sous le sigle *Rp*.

C'est dans l'avant-propos du premier volume, comme il se doit, que Proske expose et justifie les principes éditoriaux qui l'ont guidé. Certains développements pourraient aujourd'hui faire sourire, comme lorsqu'il explique pourquoi les éditions anciennes sont inutilisables, n'existant qu'en parties séparées ; mais n'oublions pas la situation de pionnier dans laquelle il se trouve. Le respect absolu du contenu original, comportement qui nous semble tellement évident, avait certes besoin, à l'époque, d'une vigoureuse justification, tout autant que d'un effort considérable d'adaptation. Voici ce qu'il affirme avec force :

Sans une régénération spirituelle et technique on ne parviendra à rien ; sans effort, sans un travail accompli avec tout le sérieux possible il n'y aura pas de réussite. Se familiariser avec des modes de lecture qui nous sont devenus étrangers, accepter l'abnégation que requiert une pratique inhabituelle, s'instruire, s'exercer

Ohne geistige und technische Wiedergeburt ist nichts zu auszurichten ; ohne Mühe, Arbeit und allen Ernst kann es nicht gelingen : sich mit dem Fremdartigen zu befreunden, voll Selbstverläugnung einer ungewohnten Praxis wahrzunehmen, zu lernen, zu üben [...], und nicht zu hoffen, dass mit sentimenten-

16 Voir dans ce volume le détail de ces cinq publications, établi par Leeman L. PERKINS, p. 127.

constamment [...] et ne pas espérer parvenir au moindre résultat si l'on reste imprégné de l'état d'esprit moderne, avec toute la sécheresse de sentiment qui le caractérise : c'est à ces seules conditions que l'on verra bientôt à quel point les efforts déployés auront été couronnés de succès, procurant une maîtrise technique qui eût été impossible à obtenir avec les aménagements de facilité¹⁷.

talem Sprödethun und moderner Halbheit das mindeste zu erreichen sei ; – allein es wird sich bald erweisen, wie sehr die aufgewandte Mühe zu gründlichen Erfolgen geführt und technische Fertigkeit vermittelt hat, welche durch keinen Erleichterungsapparat zu erzielen gewesen wären.

Que sont ces « aménagements de facilité » contre lesquels s'élève la probité intellectuelle de Proske ? Ce sont évidemment les modifications apportées à l'original par bien des éditions dites pratiques qui ont cours même de nos jours : changements de clés, changements de tessitures et de « tonalité », changements des signes de mesure, ajouts de signes de tempo, de phrasé et d'expression. Ceux que s'autorise Proske sont essentiellement les mêmes que pratique la musicologie contemporaine, dus aux impératifs de la mise en partition. Il s'en explique longuement, et sur les points suivants :

1. Sur le système ancien de disposition des clés, qui est l'occasion pour lui d'un petit exposé musicologique parfaitement cohérent :

Ce placement des clés n'était pas dû à la fantaisie du compositeur, mais était devenu une règle stricte découlant du système des modes avec leurs degrés de transposition, et cette règle n'a perdu sa signification qu'avec l'introduction des nouvelles tonalités. C'est donc par l'effet d'une souplesse bien compréhensible que les éditeurs de partitions anciennes se sont affranchis de cette loi et ont remplacé l'ancien système par les clés en usage dans la musique chorale actuelle. Mais je me suis moi-même laissé aller à commettre de telles irrégularités, afin de rendre plus aisée à MM. les chefs de chœur la lecture de la partition¹⁸.

Die Anwendung der Tonschlüssel in dieser Ausdehnung lag nicht in der Willkür des Componisten, sondern war durch das System der Tonarten mit Inbegriff ihrer Versetzungen zur festen norm geworden, die erst mit Einführung der neuen Tonarten ihre Bedeutung verlor.

Es ist daher eine kaum zu rechtfertigende Nachgiebigkeit, wenn in Darstellung älterer Partituren jenes Gesetz gelöst und die in moderner Chormusik gebräuchlichen Schlüssel substituiert werden. Dennoch habe auch ich bei Veröffentlichung dieses ersten Jahrgangs eine gleiche Anomalie mir zu Schulden kommen lassen, um den Herren Dirigenten den Ueberblick der Partitur zu erleichtern.

17 *Musica divina sive Thesaurus...*, Regensburg 1853, vol. I, p. xxxiii et sq. Traduction personnelle, ainsi que toutes les citations de cette préface.

18 *Ibid.*, p. xxxiv. En fait, les irrégularités en question consistent à peu près uniquement dans le remplacement de la clé d'ut 2^e, les choristes de l'époque étant censés capables de lire dans les clés d'ut 3^e et 4^e

2. Le développement qui concerne le placement des barres de mesure est de loin le plus intéressant, par ce qu'il révèle de la justesse d'appréhension du concept polyphonique classique :

Il va de soi que les vieux maîtres se servaient pour composer d'une partition barrée verticalement, mais pour l'exécution ils voyaient dans la barre de mesure un obstacle ; ils écrivaient les notes dans leur valeur intégrale et groupaient les phrases rythmiques en un ensemble homogène et indissociable, ce qui avait pour effet de faciliter grandement l'appréhension mélodique ; en un mot, ils se passaient de barres de mesure. De cette façon c'est non seulement la perception solfégique qui se faisait plus aisément, mais l'exécution elle-même puisque l'attention du chanteur restait centrée sur la cohérence globale ; le fait d'être libéré des contraintes mécaniques de la mesure permettait d'acquérir un rythme plus libre, d'émettre de façon plus ferme les notes dont les valeurs n'étaient plus divisées, de marquer plus clairement les syncopes, de donner aux groupements de notes d'une certaine étendue une expression plus vivante, tenant compte de la phase d'essor et de la phase de déclin. Pour pouvoir incorporer ces libres phrases mélodiques au sein d'un mouvement régulier et mesuré, c'est-à-dire pour diriger en battant la mesure, la pratique d'exécution suivante s'était instaurée : la durée d'une semi-brève était considérée comme unité de base pour la battue du tactus, que ce soit en mètre binaire ou en mètre ternaire ¹⁹.

Es versteht sich von selbst, dass die alten Tonmeister bei Ausarbeitung ihrer Werke sich der cancellirten Partiturschrift bedienten ; für die Ausführung erkannten sich jedoch jede Taktbegrenzung als ein Hinderniss, setzten die Noten in voller Geltung nacheinander und fügten ihre rhythmischen Phrasen in ungetrennter Verbindung zu einem Ganzen, wodurch das melodische Verständniss sehr erleichtert wurde, mit einem Worte : sie liessen alle Taktstriche weg. Dadurch wurde nicht allein das grammatikalische Verständniss sonder die Ausführung selbst erleichtert, indem die Aufmerksamkeit des Sängers auf den Zusammenhang gerichtet blieb, sich über den Mechanismus des Taktpendels zum freieren Rhythmus erhob, die unzerstückten Noten fester ausprägte, die Syncopen deutlicher markirte, und die ausgedehnteren Tonfiguren in ihrem Auf- und Abschwunge lebhafter betonte. Um diese frei gegliederten Tonreihen in eine gleichmässige, geregelte Bewegung zu setzen, d.i. durch Taktführung zu beherrschen, hatte sich die feste Praxis gebildet : dass die Dauer eine Semibrevis \bullet zum Eintheilungsgrund aller Taktleitung diene und zwar sowohl des geraden, wie des ungeraden Taktes.

Suit un bref exposé sur les rapports entre mètre et tactus, qui amène à la conception d'une pratique d'exécution convenable :

Ce sont ces considérations qui de nos jours ont conduit les experts en musique ancienne à éditer des partitions respectant ces vieux principes avec leurs règles, par exemple en adoptant le *Doppeltakt* habituel et en conservant les

Diese Ansicht bestimmte auch in unserer Zeit die gründlicheren Kenner älterer Musik, bei Anfertigung von Partituren nach alten Grundlagen obige Regel zu befolgen, nämlich die üblichen Doppeltakte einzureihen, und

¹⁹ *Ibid.*, p. xxxv.

« notes blanches » pour la partition comme pour les voix séparées. Ce serait donc une grande erreur de transformer ces blanches en noires dans le but de se conformer à l'usage actuel de la mesure à 4 noires. L'exécution en subirait un changement radical, puisque la 3^e noire serait dépossédée de son « posé ». Il serait plus logique de recommander l'usage de la mesure à 2/4, de même que dans la pratique on écrit fréquemment un 2/2 au lieu d'un 4/2 ; cela du moins n'entraînerait aucune modification de la battue. On comprend dès lors quelle confusion résulterait de l'application de notre battue à quatre temps à l'ancienne notation sans barres de mesure ²⁰.

die sogenannten weissen Noten für Partitur und Stimmen beizubehalten. Es wäre daher ein grosser Missgriff diese weissen Noten aus dem Grunde in schwarze zu verwandeln, um den modernen Viervierteltakt in Anwendung zu bringen. Dadurch müsste die Ausführung eine wesentliche Aenderung erleiden, indem jeder dritten Viertelnote der ihr zukommende Niederschlag entzogen würde. Es wäre noch consequenter die Anwendung des 2/4 Taktes vorzuschlagen, wie häufig statt des 4/2 der 2/2 Takt schriftlich in Uebung steht, wodurch die Taktirung wenigstens nicht alterirt würde. Welche Verwirrung erst entstehen müsste, wollte man auf die alte Notation ohne Taktschritte unsere Viervierteltaktlenkung übertragen, geht aus dem Gesagten hervor.

3. Sur la question du respect de la tonalité et de la tessiture d'origine :

Les contrapuntistes écrivant dans les anciens modes se limitaient à deux sortes de registres, selon qu'ils choisissaient l'ambitus normal du mode ou le transposaient à la quarte supérieure avec un bémol à l'armure. Cela donnait souvent une cote mal taillée, avec un registre trop bas dans le premier cas, trop élevé dans le second. [...] Dans le registre naturel (*Chiavi naturali*) comme dans le registre transposé à la quarte supérieure (*Chiavette*) la forme du mode, authentique ou plagal, était clairement désignée. La transposition du morceau sur un autre degré de l'échelle diatonique ou chromatique aurait pour effet de nuire gravement à cette clarté de lecture et d'appréhension. Comme cependant la nécessité d'une transposition se fait souvent sentir, la meilleure solution réside dans le registre d'intonation du chœur. Il faut donc regarder si le morceau est exécutable par un chœur contemporain ; si le registre est trop bas ou trop haut, l'élévation ou l'abaissement d'un ton entier est en général satisfaisant

Die Gründe dafür leitete man von dem Gebrauche der Contrapunktisten her, in den alten Tonarten zu schreiben und sich dabei ausschliesslich auf zweierlei Tonhöhen zu beschränken : indem sie entweder die natürliche Grundlage der Tonart wählten, oder dieselbe in die Oberquarte mit Vorzeichnung eines \flat versetzten. Hieraus entstand leicht das Missverhältniss, dass die Tonschrift in letzterem Falle für die Ausführung um so viel zu hoch stand, als sie in ersterem zu niedrig lag. [...] In der natürlichen Lage (gewöhnlich mittelst Gebrauches der sogenannten natürlichen Schlüssel : *Chiavi naturali*), sowie in der Transposition in die Oberquarte [...] (*Chiavi trasportate* oder *Chiavette*), war die jedesmal gewählte authentische oder plagalische Tonart deutlich bezeichnet. Durch Versetzung des Stückes auf eine andere Stufe der diatonischen, oder chromatischen Tonleiter wäre diese Deutlichkeit für Anblick und Auffassung grosser Eintrag geschehen. Ergibt sich dennoch sehr häufig die Nothwendig-

²⁰ *Ibid.*, p. xxxvi.

[...]. Comme on n'a besoin d'aucun accompagnement instrumental, transposer ainsi à vue n'est pas aussi difficile qu'il y paraît au premier abord. En outre, dans le présent recueil, le degré de transposition possible est indiqué pour chaque morceau, et cela sur la base d'une longue expérience²¹.

keit einer Transposition, so geschieht diese am sichersten durch veränderte Intonation des Chors. Man untersuche daher, ob das in Partitur vorliegende Stück nach heutiger Chorstimme ausführbar ist. Findet sich die Tonlage zu tief oder zu hoch, so modificire man darnach die Ausführung; eine einzige Tonstufe, ab- oder aufwärts geändert, stellt in der Regel das richtige Verhältniss her. [...] Da man es mit keiner Instrumentalbegleitung zu thun hat, so ist dieses Transponiren aus dem Stegreife nicht so schwierig als es im Anfange scheinen mag. Uebrigens sind bei jedem Stücke vorliegender Sammlung auf Grund mehrseitigen praktischen Verfahrens die Versetzungsgrade speciell angegeben worden.

4. Sur la question de la *musica ficta* :

Dans ce qui vient d'être exposé, on aura remarqué que les Anciens n'avaient pas besoin de mettre des accidents à l'armure en restant dans le registre naturel, et seulement d'un bémol dans le registre transposé à la quarte. Les principes modaux faisaient qu'il ne pouvait y avoir d'autre accident essentiel; mais dans le cours du morceau pouvaient se présenter des intervalles accidentels que les Anciens, eux si soucieux de rigueur, indiquaient de façon lacunaire et imprécise. De toute évidence, l'élévation ou l'abaissement des intervalles, dans la mesure où ils n'étaient pas constitutifs du mode, leur apparaissait comme quelque chose d'inessentiel, et c'est pourquoi ils nommaient « accidents » les signes habituels, mais « *cantus fictus* » leur mise en pratique [...]. Pour les chanteurs de l'ancien temps cette situation pouvait ne pas être ressentie comme lacunaire, parce qu'ils possédaient une connaissance approfondie de la mélodie et de l'harmonie de l'ancien système modal et étaient capables, grâce au

Es wurde im Vorstehendem bemerkt, dass die Alten bei Vorzeichnung ihrer Tonarten in natürlicher Lage keines Versetzungszeichens bedurften, beim Aufrücken derselben in die Quarte aber ein \flat vorzeichneten. Eine andere wesentliche Vorzeichnung der Art konnte nach dem Gesetze jener Tonarten niemals stattfinden. Nun trat in der Modulation eines Stückes öfter die Anwendung zufälliger Intervalle ($\flat \sharp$) ein, mit deren Angabe die sonst so correcten Alten sehr mangelhaft und unbestimmt verfahren. Freilich sahen sie in solchen Erhöhungen und Erniedrigungen der Intervalle, soweit sie nicht im Wesen der Tonarten bedingt waren, etwas Ausserwesentliches und nannten deshalb die dabei gebräuchlichen Zeichen Accidentien, die praktische Befolgung derselben aber *Cantus fictus*. [...] Für die Sänger älterer Zeit mochte der Mangel dieser Bezeichnung weniger fühlbar seyn, denn sie besaßen eine gründliche Kenntniss der Melodie und Harmonie des alten Tonsystems, und konnten

21 *Ibid.*, p. xxxvii.

principe de la solmisation et des excursions harmoniques (la modulation des tonalités modernes ne saurait s'appliquer là), de faire un usage correct des accidents. Mais pour la pratique actuelle l'introduction des semi-tons est indispensable, et la question qui se pose est de savoir selon quelle règle les appliquer²².

aus dem Gesetze der Solmisation und der harmonischen Ausweichungen (die Modulation der neueren Tonarten würde hierauf keine Anwendung verstaten,) einen richtigen Gebrauch der Accidentien ermitteln. Für die neuere Praxis ist die Einsetzung der Semitonien jedenfalls unerlässlich und es fragt sich nur nach welcher Regel dies geschehen solle ?

L'exposé des principes de *ficta* est alors résumé par Proske en quatre points, qui sont l'accident cadentiel, l'évitement du triton, la règle du *fa supra la* et la règle des sixtes ascendantes. Puis il ajoute :

Vers la fin du xvi^e siècle, les compositeurs ont placé les accidents avec plus de soin que leurs prédécesseurs. À cet égard, un très important matériel m'a été fourni par la riche collection de manuscrits du Comte Johann Angelus von Altemps à Rome [...]. Ces trésors sont conservés à Bibliothèque vaticane et au *Collegium romanum*, et j'ai été en mesure, dans les années 1834 et 35, de sauver l'ensemble des manuscrits originaux, déjà très endommagés, par une mise en partition complète et conforme. Ces merveilleux documents sont désormais adaptés à une utilisation pratique par les interprètes actuels ; les accidents qui y ont été ajoutés, pour les différencier de ceux intégrés dans le texte par les compositeurs, ont été placés au-dessus des notes concernées ; c'est en quelque sorte un moyen pratique de découvrir, dans les œuvres les plus accomplies de l'école romaine, un critère sûr pour l'application du *Cantus fictus* aux compositions de cette époque. C'est sur ce modèle que s'est basé l'éditeur dans tous les cas où ses partitions étaient destinées à l'exécution, et c'est aussi la norme qui est respectée dans la présente collection, en prenant toutefois la précaution de s'en tenir aux seuls cas d'absolue nécessité, car rien ne dénature

Im Allgemein haben die Meister gegen Ende des 16. Jahrhunderts die Accidentien sorgfältiger beigefügt als die früheren. Das Wichtigste was für diesen Zweck meiner Benutzung offen stand ist die reichhaltige Manuscripten-Sammlung des Herzogs Johann Angelus von Altemps in Rom. [...] Die Vaticanische Bibliothek und das Collegium Romanum bewahren diese Schätze, und ich war in den Jahren 1834 und 1835 im Stande die sämtliche schon sehr schadhafte Original-Manuscripte durch vollständige, correcte Umschrift in Partitur zu retten. Nun sind diese herrlichen Codices ganz für den praktischen Gebrauch jener Zeit eingerichtet und auf das sorgfältigste mit Accidentien versehen, welche zum Unterschiede der von den Componisten in den Musikcontext eingereihten Halbtöne über die Noten gestellt wurden ; wodurch gewissermassen ein weiter praktischer Curs geöffnet ist, an den auserlesensten Gebilden der römischen Tonschule einen sicheren Massstab zu finden, nach welchem der Cantus fictus damals in Anwendung stand. Nach diesem Vorbilde richtete sich der Herausgeber in allen Fällen, wo seine Partituren für die Ausführung bestimmt waren, und hat auch bei vorliegender

22 *Ibid.*, p. xxxviii-xxxix.

davantage les œuvres des vieux maîtres que les demi-tons abusivement ajoutés. Les signes d'altération n'étant pas placés entre les notes mais au-dessus, l'intégrité de l'original n'en souffre en rien sous ce rapport²³.

Sammlung diese Norm eingehalten, aber aus Vorsicht nur der unbedingten Nothwendigkeit Folge gegeben, da nichts die Werke der Alten mehr entstellt, als falsch angewandte Halbtöne. Die Zeichen stehen nicht zwischen, sonder über den Noten, der Treue des Originals ist auch in dieser Beziehung nirgends ein Eintrag geschehen.

5. La proscription absolue de toute indication surajoutée :

On chercherait en vain, dans les compositions des Anciens, les mots et signes indiquant au chanteur le degré de force ou de douceur à apporter à l'émission du son (signes dynamiques), la façon de rendre une expression particulière, ou toute autre modification concernant l'interprétation. De telles indications sont complètement absentes dans les œuvres non seulement des anciens contrapuntistes, mais aussi dans les musiques sacrées plus tardives ; on n'y trouve souvent pas une seule indication de tempo pas plus que de signes dynamiques ou très rarement, et l'intelligence de l'œuvre ainsi que la façon de la rendre ne peuvent se dégager que de son caractère et sous la condition d'une direction compétente. À aucun éditeur de musique sérieuse, par exemple des œuvres de Bach et Händel, ne viendrait à l'esprit de faire des ajouts à l'original à partir de considérations subjectives. L'emploi abusif de signes ajoutés est malheureusement une chose qui se pratique souvent – à l'image de ce qui se fait dans les compositions les plus récentes – et ce luxe minable ne fait qu'obscurcir la nature du chant plutôt que de l'éclairer. À titre de comparaison, l'énonciation d'un texte musical n'est pas très éloignée de la récitation poétique, et cependant personne ne

Man vermisst an den Compositionen der Alten jene verschiedenen Worte und Zeichen, welche dem Sänger über die beabsichtigte Stärke und Schwäche (Dynamik) des Tons, die besondere Ausdrucksweise oder sonstige Modification des Vortrages zur speciellen Andeutung sollen.

Diese Anweisung fehlt durchgehends den alten contrapunktischen Werken, aber nicht ihnen allein, sondern auch den geistreichsten Compositionen späterer Zeit, so dass in letzteren oft nicht einmal das Tempo angegeben, dynamische Bezeichnungen gar nicht oder äussert sparsam beigefügt, und die Auffassung und Darstellungsweise nur aus dem Charakter des Stückes unter tüchtiger Direction zu ermitteln sind. Keinem Herausgeber ernster Musik, z.B. der Werke eines Händel oder Bach, wird es in den Sinn kommen seinem Original mit derlei, aus subjectiver Anschauung gebildeten Ergänzungen nachzuhelfen. Mit solcher Semiotik wird leider viel Missbrauch getrieben – wie die neuesten Tonlehrer einräumen, – und die Natur des Gesanges wird durch den hierin geübten armseligen Luxus viel eher verdunkelt als aufgehellt. Nicht entfernt liegt eine Vergleichung der musikalischen Betonung mit dem recitirenden Accent,

23 *Ibid.*, p. xl-xli. (La règle d'absolue nécessité à laquelle se conforme Proske est tout à fait vérifiable par une confrontation des œuvres de Palestrina figurant dans la *Musica Divina* avec l'édition Casimiri, et du reste correspondrait plutôt à la tendance actuelle. Par exemple dans le Credo de la *Missa brevis*, les sib de la mesure 16 et de la mesure 39 sont surmontés d'un ♯ qui n'existe pas dans l'édition Proske).

va exiger d'un poète qu'il agrémente ses vers d'accents indicateurs de déclamation, ou un dialogue dramatique de signes dynamiques de *piano* et de *forte*, de *crescendo* et *decrescendo*. Le poème conçu abstraitement est une chose, le fait de le déclamer ou de le mettre en scène en est une autre, à quoi on peut comparer la direction musicale, et celle-ci n'accepte pas d'être tenue en laisse ou de se soumettre à une conception purement mécanique²⁴.

À ce moment de son exposé des principes d'édition, Proske fait une échappée lyrique, incapable de refouler l'émotion de ses souvenirs de Rome :

La direction musicale est l'âme de la compréhension et de l'exécution. On ne reconnaît pas un même orchestre, un même chœur, lorsqu'ils passent d'une direction incompétente à une direction magistrale. Dans un cas comme dans l'autre, les mêmes indications métronomiques, les mêmes signes ont bien été respectés, et cependant, quelle différence quant au résultat. Durant un an j'ai assisté à toutes les exécutions publiques de la Chapelle pontificale, placée sous l'autorité de Bainsi, mais quelle différence je ressentais selon que cette incomparable formation était dirigée par Bainsi ou par son remplaçant ! Je conserve un souvenir ineffaçable de la *Missa brevis* de Palestrina à la Chapelle Sixtine à la Toussaint 1834, dirigée par Bainsi avec la plus extrême simplicité et en même temps une telle tension que tout le chœur était électrisé par chaque regard, par le plus léger mouvement du doigt. C'était un organisme auquel un Maître donnait l'âme et la flamme : la lettre résidait dans les notes écrites, l'esprit venait du maître. Le céleste trio du *Benedictus* était chanté avec une chaleur indescriptible, un recueillement extrême et une expression de la plus haute spiritualité : on l'aurait cru dirigé par le prince des Chérubins. De par l'expression que leur donnait Bainsi, le

und doch wird niemand vom Dichter verlangen, seine Poesieen mit Declamationsaccents zu versehen, oder den dramatischen Dialog $\langle \rangle$ mit forte, piano zu illustrieren. Ein anderes ist das abstracte Gedicht, ein anderes die Declamation oder Inszenirung desselben : mit letzterer läuft die musikalische Direction parallel, welche sich nicht gängeln und auf ein bloß mechanisches Urtheil beschränken lässt.

Die Direction ist die Seele der Auffassung und Durchführung. Ein und dasselbe Orchester, ein und derselbe Sängerkhor ist nicht wiederzuerkennen, wenn er von einer mangelhaften zu einer meisterhaften Direction übergeht. Gewiss waren die metronomischen Grade, die Signaturen sämmtlich in dem einen Falle wie in dem andern treu eingehalten und doch – wie grundverschieden die Production. Ueber ein Jahr war ich Zeuge aller öffentlichen Functionen der päpstlichen Kapelle und zwar unter Bainsi's Leitung, allein welchen Unterschied nahm ich selbst an diesem unvergleichlichen Künstlerchor wahr, je nachdem Bainsi selbst oder dessen Substitute dirigitte ! Unvergesslich bleibt mir die Aufführung der *Missa « Brevis »* von Palestrina in der Sixtinschen Kapelle am Allerheiligenfest 1834, von Bainsi mit höchster Einfachheit und zugleich solcher Geistesspannung geleitet, dass jeder Blick und die leiseste Fingerbewegung den ganzen Chor elektrisirte. Es war ein Organ, von dem einen Meister beseelt und entflammt : die Schrift lieb den Buchstaben, vom Meister kam der Geist. Das himmlisch-schöne Terzett « *Benedictus* » wurde mit unbeschreiblicher Wärme, höchster Andacht und Besteigerung vorgetragen, als würde es von einem Fürsten der Cherubim

24 *Ibid.*, p. xli-xlii.

sens profond des mots sacrés « Benedictus » et « Osanna » s'éclairait à tel point que les chanteurs devaient en être soulevés en même temps que lui. Jamais je n'oublierai la façon qu'il avait de ployer et soulever les mains dans une expression de profonde humilité, comme s'il se fût tenu, au milieu de son chœur angélique, devant le trône de Dieu ²⁵.

dirigirt. Der tiefe Sinn der heiligen worte : Benedictus und Osanna verklärte sich im Ausdrücke Bains dergestalt, dass die Sängers miterhoben werden mussten. Sein Falten und Erheben der Hände mit dem Ausdrücke tieferster Demuth als stände er inmitten seiner geweihten Sängerschaar vor dem Throne Gottes wird mir unvergesslich bleiben.

Entraîné sur le terrain de l'interprétation, Proske tient à développer ses conceptions et à les concrétiser au plan de la pratique musicale :

On peut absolument appliquer aux anciens chants sacrés ce que disait récemment un de nos meilleurs critiques des œuvres vocales de J.-S. Bach : « Il y a dans ces œuvres un secret d'écriture qui fait que, lues selon les règles habituelles, elles ne dégagent aucun sens ; ce n'est qu'après en avoir découvert les clés que des signes inertes jaillit la conception véritable [...]. Il y a dans la musique ancienne une valeur pédagogique incomparable, qui tient à ce que le compositeur d'alors n'a laissé à l'interprète que des schémas, des esquisses et des indications, l'obligeant à participer de façon active au résultat, tandis que les compositeurs d'aujourd'hui prescrivent à l'instrumentiste et au chanteur les moindres nuances, ce qui de plus en plus réduit l'art de l'interprétation à un simple artisanat de reproduction ».

Was einer unserer geistreichsten Kritiker neulich von Sebastian Bach's Gesangcompositionen sagte, gilt auch vollkommen von den älteren Kirchengesängen : « Es sind diese Werke wie einer Geheimschrift geschrieben, die nach den gewöhnlichen Regeln gelesen gar keinen Sin gibt ; erst wenn man den Schlüssel gefunden hat, springt der rechte Gedanke aus dem todten Zeichen [...]. Darin liegt das köstlichste pädagogische Moment der alten Musik, dass der Componist vor Zeiten dem ausübenden Künstler meist nur Umrisse, Skizzen und Andeutungen gegeben hat, und ihn zu productiver Thätigkeit zwingt, während die modernen Tonsetzer dem Spieler und Sängers auch die kleinste Nuance vorschreiben, und dadurch die ausübende Kunst mehr und mehr zu einer bloss reproducirenden Handwerksthätigkeit herabdrücken ».

On aimerait savoir à quel critique Proske fait ici allusion, faisant preuve, pour l'époque, d'une aussi remarquable pénétration concernant la *praxis* pour J.-S. Bach. Il poursuit :

Or si l'on ne trouve dans l'ancienne musique aucune indication d'exécution, et si l'on n'a nul besoin d'explications écrites, c'est par contre sur le chef que repose tout le poids d'une interprétation vivante [...]. La vie de

Wenn nun die ältere Musik einer speciellen Bezeichnung des Vortrages entbehrt, schriftlicher Andeutungen auch nicht wohl bedarf, so liegt dagegen das ganze Gewicht einer lebendigen Vortragsbestimmung

²⁵ *Ibid.*, p. xlii-xliii.

l'exécution doit venir de l'intérieur, c'est-à-dire qu'elle doit résulter de la perception intime du discours musical, du contenu harmonique appréhendé dans sa justesse et sa fidélité au texte. Sujet, contre-sujet, répartition des voix, déclamation et accentuation adéquates, diversité rythmique, avant tout netteté de l'intonation, tenue et *legato* du son, toutes choses qui vont presque de soi, constituent les bases suffisantes d'une belle et juste exécution de la musique vocale ancienne.

On s'efforcera donc [...] de respecter les points suivants :

- a) Obtenir le maximum de justesse dans l'intonation et la soutenir sur de longues durées ;
- b) faire attention à la justesse mélodique et harmonique ;
- c) s'exercer constamment à obtenir la solidité rythmique, très différente des principes de la battue moderne, qui seule peut procurer cette souplesse et cet élan impossibles à expliquer ;
- d) centrer l'expression plutôt sur l'ensemble que sur les détails.

C'est pour toutes ces raisons que l'éditeur a cru devoir se dispenser de tout ajout de signes d'expression, prenant sur lui de ne présenter que la texture polyphonique dans sa pureté ; toutefois il s'est permis de donner quelques indications d'ordre général, et ne manquera pas d'apporter au commentaire de telle ou telle œuvre tout ce qui pourrait être utile de ce point de vue²⁶.

auf dem Dirigenten. [...] Das Leben der Darstellung muss von Innen kommen, d. i. aus dem innern Verständnisse der musikalischen Rede, des harmonischen inhaltes richtig und wahrheitstreu hervorgeben. Thema, Contrathema, Fülle und Theilung der Stimmen, Declamation und Accentuation wie sie in der regel vom Componisten treffend ausgeprägt sind, rhythmische Abwechslung, vor allem Reinheit der Intonation, Festhalten, Binden und Tragen des Tones liegen überall dem Verständniss ziemlich nahe und sind hinreichende Stützpunkte eines richtigen, wahren und schönen Vortrages älterer Gesänge.

Ess lässt sich demnach die Aufgabe des guten Vortrages alter contrapunktischer Chöre auf folgende Hauptmomente zurückführen. Man bestrebe sich

- a) die möglichste Reinheit der Intonation zu erreichen und im längeren Zusammenhange durchzuführen ;
- b) die melodische und harmonische Richtigkeit zu beobachten ;
- c) durch wiederholte Uebung jene feste Rhythmik zu erziehen, welche von den Gesetzen moderner Rhythmen und Taktfesseln sehr verschieden dem Ganzen einen unbeschreiblichen Fluss und Schwung verleiht ; endlich
- d) den Ausdruck mehr auf das Ganze als auf das Einzelne zu richten.

Demzufolge glaubte der Herausgeber sich jeder Beifügung von Signaturen enthalten zu müssen, indem er allein die Aechtheit des Stoffes zu vertreten übernahm, über dessen Behandlung aber sich nur generelle Andeutungen verstattete und in diesem Sinne auch weiterhin nicht unterlassen will, bei Erläuterung der einzelnen Werke manches Zweckdienliche nachzutragen.

Arrêtant ici ces citations des principaux points de l'avant-propos de Proske, il est particulièrement intéressant d'aborder ce dont il vient de parler, à savoir les indications d'exécution d'ordre général. Celles-ci figurent à la suite de l'avant-propos,

26 *Ibid.*, p. xliiii-xlvi.

après quelques pages consacrées à de courtes notices biographiques pour chacun des compositeurs concernés, dans la rubrique *Bemerkungen und Erläuterungen*, où se trouvent les notices individuelles des œuvres (pour le n° 1, la *Missa brevis* de Palestrina, Proske donne la source : livre III des Messes, Rome, Dorico 1570, éd. ult. Venise 1599). Suivent de brefs commentaires sur la beauté de l'œuvre, puis l'indication des clés originales, ainsi que la désignation du mode : ionien transposé (*modus XI*), et enfin des indications de tempo pour le *Kyrie* et le *Gloria*, assorties de la remarque qu'un tempo plus rapide, avec un chœur nombreux et dans l'espace d'une église de dimensions moyennes en largeur et hauteur, nuirait à la clarté de l'écoute.

Voici donc les indications métronomiques proposées par Proske pour les différentes sections de la *Missa brevis* (mais précisons qu'il ne s'est livré à cet exercice que pour cette seule œuvre, à titre de suggestion pour l'ensemble du contenu) :

1 ^{er} Kyrie	$\text{♩} = 60$
Christe	$\text{♩} = 66$, avec un <i>ritardando</i> à la fin.
2 nd Kyrie	$\text{♩} = 104$, <i>ritardando</i> pour les 5 dernières mesures, <i>largo</i> et <i>forte</i> pour les 3 dernières.

C'est là où on ne comprend plus très bien : après tant de belles déclarations, auxquelles on ne peut que souscrire, sur la liberté du phrasé, le dynamisme agogique, l'intensité de l'expression, la flamme intérieure qui doit animer le *melos* conçu comme un organisme vivant... , comment s'accommoder d'un tactus qui prescrit la blanche à 60 ? Certes, Proske vient de faire état des contraintes acoustiques d'une église de dimensions moyennes ; et la suite des propositions métronomiques révèle un souci de variété destiné à renouveler l'intérêt par une grande souplesse de l'économie des tempi. Voici les mouvements prescrits pour le *Gloria* :

Et in terra pax :	$\text{♩} = 100$
Adoramus te :	$\text{♩} = 80$
Glorificamus te :	$\text{♩} = 100$, <i>ritardando</i> à l'entrée de « Jesu Christe »
Domine Deus :	$\text{♩} = 100$
Filius Patris :	<i>crescendo</i> jusqu'à « Patris », ici <i>forte</i>
Qui tollis :	à nouveau $\text{♩} = 60$
Suscipe :	$\text{♩} = 69$, <i>ritardando</i> sur « deprecationem »
Qui sedes :	$\text{♩} = 80$
Miserere :	$\text{♩} = 66$
Quoniam :	$\text{♩} = 92$
Jesu Christe :	$\text{♩} = 72$
Cum Sancto Spiritu :	$\text{♩} = 100$, <i>accelerando</i> jusqu'à la 2 ^e entrée du « Gloria » à la basse, où on peut arriver à $\text{♩} = 112$; à la 2 ^e battue de la 3 ^e mesure avant la fin (c'est-à-dire pour le mot « Amen »), <i>Largo</i> et <i>forte</i> .

Lorsque l'on sait quelle est la brièveté, précisément, et l'extrême concision de cette *Missa brevis*, et particulièrement du *Gloria* dont le texte est chanté en contrepoint note contre note, sans aucune répétition de texte, on imagine à quelle fluctuation de tempi aboutit l'observance de ces recommandations.

En ce qui concerne la répartition des voix, même souci de variété : il recommande l'exécution du *Christe* par quatre solistes ou par un chœur réduit, dans un mouvement modéré et très expressif. Le *Benedictus* doit être impérativement confié à trois solistes, chaque voix formulant clairement l'entrée suivante et prenant conscience des montées mélodiques. Pour *l'Agnus I* : soit le demi-chœur, soit le chœur entier mais *piano* ; pour *l'Agnus II*, le chœur entier, lent et solennel ; et il ajoute : « Comme ce sont les deux soprani qui mènent la mélodie du canon, cela doit être fait avec une certaine intensité et avec précision ».

Toujours est-il que ces recommandations d'interprétation constituent un témoignage extrêmement précis sur les conceptions esthétiques de Proske, et telles qu'en faisant un effort d'imagination pour se les représenter auditivement elles auraient presque valeur d'enregistrement d'époque. On hésite, pour les caractériser, entre un certain romantisme tel qu'il était encore parfois de mode voici quelques décennies, et la conception « extatique » dont il a été question plus haut. Mais après tout, Proske avait entendu Bainsi, et Bainsi était un homme du XVIII^e siècle, dont la formation musicale avait dû se dérouler dans les années 1790, ce qui ne représente jamais que quatre à cinq étapes de transmission du savoir depuis l'époque de Palestrina. N'y aurait-il pas là matière à réflexion²⁷ ?

Il est certain, en tout cas, que c'est sur ce terrain de l'esthétique que l'esprit du XIX^e siècle a laissé son empreinte chez le musicien, alors que le chercheur mérite toute notre considération, autant pour l'étendue de son savoir que la rigueur de sa démarche.

27 Une certaine analogie pourrait être établie, dans cet ordre d'idées, avec la « redécouverte » des principes d'interprétation de la musique baroque, dont Antoine Geoffroy-Dechaume a été assurément l'un des pionniers. Né en 1904, il avait entretenu une longue familiarité avec Arnold Dolmetsch, qui lui-même avait été l'élève d'Henry Vieuxtemps, né en 1820 et dont l'apprentissage très précoce du violon a pu se faire sous le magistère d'un musicien encore tout imprégné des traditions de la fin du XVIII^e siècle.