

PALESTRINA ET LA MUSIQUE DITE « PALESTRINIENNE » EN FRANCE AU XIX^e SIÈCLE : QUESTIONS D'EXÉCUTION ET DE RÉCEPTION*

Katharine ELLIS

Introduction

PARMI LES COMPOSITEURS du XVI^e siècle dont les œuvres vocales étaient accessibles au public, le mieux représenté, ou plutôt le seul « canonisé », fut Palestrina¹. Sa domination sur le XIX^e siècle comme représentant de la musique sacrée de la Renaissance (même s'il fut parfois jugé moins original que ses contemporains)² lui a valu l'épithète *alla Palestrina*, utilisée, parfois abusivement, en relation avec presque toute polyphonie sacrée de la Renaissance chantée *a capella*. Pour la plupart des Français, Palestrina était le fondateur de la musique sacrée, son importance valorisée par l'idée, introduite par Baini, qu'il fut élève de Goudimel. L'étendue chronologique de cet article embrasse la période pendant laquelle l'histoire de Palestrina en France fut conditionnée par ce détail éminemment national : de la publication de la biographie de Baini en 1828 (et le sommaire fourni aux lecteurs de la *Revue musicale* par Adrien de La Fage l'année suivante)³

* La préparation de cet article a été facilitée par une bourse de la British Academy pour deux séjours à Paris, et par une bourse de voyage du Département de Musique de Royal Holloway. Je remercie les deux institutions d'avoir aidé à l'achèvement de ce projet. Pour l'aspect intellectuel, j'ai bénéficié des débats après lecture d'une première version de cet article à Tours en juin 1998, ainsi que des commentaires de mon collègue Tim Carter.

1 Au sujet de sa « canonisation », voir Henri de ROHAN-CSERMAK, « La canonisation de Palestrina et la mutation de la musique sacrée en France au XIX^e siècle », *Ostinato rigore*, 4 (1994), pp. 199-214 ; James HAAR, « The Renaissance as Viewed by the Romantics », *Music and Context: Essays for M. John Ward*, éd. Anne Dhu SHAPIRO, Cambridge, Mass., 1985, pp. 126-44. Voir également la contribution de Stéphane DADO dans ce volume, pp. 59-94.

2 Louis NIEDERMEYER, « Notes sur les maîtres anciens et sur l'exécution de leur musique », *La maîtrise*, I/2 (15 mai 1857), col. 30 ; et I/3 (15 juin 1857), cols. 42-3.

3 Giuseppe BAINI, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina... detto il principe della musica*, Rome, 1828 ; Adrien de LA FAGE, « Variétés : Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, detto il principe della musica etc. », compilée da Giuseppe Baini, sacerdote romano, cappellano cantore e direttore della Cappella pontifica », *Revue musicale*, [Nos. 9-20], sep-déc 1829 (article incomplet).

à la biographie de Michel Brenet sur Goudimel (1898) dans laquelle elle suggère que Goudimel n'a jamais été à Rome et qu'il n'a donc jamais été professeur de Palestrina⁴. Plus précisément pour l'objet de cette étude, l'étendue chronologique 1825-1900 couvre pratiquement les carrières de deux grands palestriniens : Alexandre-Étienne Choron et Charles Bordes.

Mon propos concerne les éléments pratiques et esthétiques du renouveau de Palestrina et, plus généralement, de la musique dite « palestrinienne ». En quatre parties, j'aborde des questions fondamentales pour tenter de comprendre la signification séculaire et religieuse des œuvres vocales palestriniennes au XIX^e siècle en France. Comment a-t-on chanté ce répertoire ? Quels sont les rapports entre ces styles d'exécution et les modalités de réception dans la presse artistique et musicale ? Comment expliquer l'édification de Palestrina, plus que tout autre, en monument mystique ? Quelle est le sens de la canonisation de Palestrina dans les débats ecclésiastiques vers la fin du siècle ? Il est nécessaire de poser de telles questions. Avant de les aborder, il semble nécessaire de décrire la structure de ce renouveau, opérée non pas par les grandes sociétés de concerts, mais plutôt par des sociétés et des écoles spécialisées⁵ dirigées par quelques hommes passionnés de cette musique : Alexandre-Étienne Choron, Joseph-Napoléon Ney, Prince de la Moskowa, Juste-Adrien Lenoir de La Fage, Joseph Régnier, Louis Niedermeyer, Charles Vervoitte et Charles Bordes⁶.

4 Michel BRENET [Marie BOBILLIER], *Claude Goudimel : essai bio-bibliographique*, Besançon, Paul Jaquin, 1898, pp. 7-14.

5 Pour une étude indispensable de la musique chorale, ancienne et moderne, à Paris dans le XIX^e siècle, voir DONNA DI GRAZIA, « Concert Societies in Paris and their Choral Repertoires, 1828-1880 » Ph.D., University of Washington, 1993.

6 Parmi les auteurs cités dans l'Appendice I, on ne connaît presque rien de Mgr. Joseph Régnier, à Nancy, sinon qu'il a dirigé le journal *Le cœur* et sa Société de Musique Religieuse pendant les années 1840 et 1850, et qu'il est également l'auteur d'une étude intitulée *L'orgue, sa connaissance, son administration et son jeu*, Nancy, Vagner, 1850. Les autres sont bien mieux connus : Alexandre-Étienne Choron (1771-1834), pour qui la musique de Palestrina était la plus élevée de toutes, a dirigé son École Primaire de Chant de 1817 et son Institution Royale Musique Classique et Religieuse à partir de 1825, en remplacement des maîtrises détruites après la Révolution. Beaucoup plus attaché à la musique chorale qu'à la musique dramatique (enseignée au Conservatoire), il a néanmoins formé des élèves célèbres, dont le chanteur Gilbert Duprez. Mais l'école de Choron, subventionnée par l'État jusqu'à la Révolution de juillet, est définitivement supprimée à sa mort. Joseph-Napoléon Ney, Prince de la Moskowa (1803-57), homme d'État et amateur de musique, a fondé une société toute différente, aristocratique – la Société des Concerts de Musique Vocale Classique (1843-1848 ?) – avec le concours d'Adolphe Adam et Louis Niedermeyer et, plus tard, de J.-B. Weckerlin. Pour La Moskowa aussi, la musique de Palestrina l'emporte sur toutes les autres. Voir Rémy CAMPOS, *La Renaissance introuvable ?*, Paris, Klincksieck, 2000. Juste-Adrien Lenoir de La Fage (1805-1862) était historien et compositeur ; quoiqu'il n'ait jamais fondé de société chorale, il est important de signaler qu'il fut élève de Baini et de Choron, et qu'il publia deux grands recueils de musique de Palestrina dans les années 1840. Il a peut-être développé ses idées sur l'exécution de la musique palestrinienne pendant qu'il dirigeait les chœurs des églises Saint-Etienne-du-Mont et Saint-François-Xavier vers 1829-33. Louis Niedermeyer (1802-61), protestant suisse, mais dévoué également à la musique liturgique catholique du XVII^e siècle et à la musique de Bach, est compositeur d'opéras et de chansons. Fondateur avec Joseph d'Ortigue

L'absence de François-Joseph Fétis pourrait étonner, mais Fétis était beaucoup moins enthousiaste pour la musique de la Renaissance comme objet d'exécution que comme sujet d'étude. Il a, bien sûr, fait chanter de la musique du XVI^e siècle lors de ses Concerts Historiques des années 1830 à Paris, mais, pour lui, la plus grande part de cette musique n'était qu'un exemple de perfection d'écriture contrapuntique⁷. Il a admiré le métier plus que la musique et, après avoir entendu les choristes de Choron chanter le madrigal *Alla riva del Tebro* de Palestrina, n'a vu dans ce dernier qu'un « curieux spécimen »⁸. Dans les années 1850, il se montre beaucoup plus enthousiaste pour le *Stabat mater*, mais pour des raisons différentes, que j'expliquerai plus tard.

Il existe des liens étroits entre ces personnalités occupées à restaurer, voire même à révéler la musique palestrinienne, et leurs sociétés. Plusieurs nouveaux venus se voyaient comme continuateurs d'une tradition bien établie : dans son discours à la séance générale de la Société Académique de Musique Sacrée du 15 janvier 1864, Vervoitte se lamente sur la disparition des entreprises de Choron et de La Moskowa et engage sa Société à la reprise de leurs tentatives de résurrection musicale⁹. Niedermeyer fut le véritable continuateur et de Choron et de La Moskowa ; enfin, l'entreprise de Bordes apparaît comme le couronnement de soixante-dix années de lutte pour la véritable musique d'église. Entre temps, dans la deuxième moitié du siècle en particulier, on a reconnu que former une société de concerts ou une école de chant n'était pas suffisant pour provoquer un changement de goût du public. Il a fallu aussi des porte-parole, des organes officiels pour propager les idées de chaque société d'une façon plus durable que ne pourraient le faire des exécutions seules. Régnier, Niedermeyer, Vervoitte et Bordes ont tous bénéficié du soutien d'un périodique musical : Régnier avec

du journal *La maîtrise* (1857/8-1860/61), il a consacré la dernière partie de sa carrière à la propagation de la musique d'église. Parmi ses élèves à l'École de Musique Classique et Religieuse (École Niedermeyer, 1853-1895), le plus célèbre est Fauré. Charles Vervoitte (1822-1884) devient organiste à l'église de Saint-Roch, le siège de sa Société Académique (1861-72), vers 1858, après avoir passé dix années comme maître de chapelle de la Cathédrale de Rouen. En octobre 1871, il est nommé Inspecteur de Musique Religieuse par le Ministère de l'Instruction Publique et des Cultes. Pour Charles Bordes (1863-1909), élève de Franck et un des fondateurs de la Schola Cantorum, la combinaison de plain-chant, musique palestrinienne et musique populaire basque forme le vrai noyau de son monde musical. Il a fondé les Chanteurs de Saint-Gervais, un chœur mixte, en 1892.

7 Voir « Palestrina », dans François-Joseph FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens*, 2^e éd., Paris, Firmin Didot frères, 1860-65, vol. 6, pp. 431-2.

8 FÉTIS, « Institution Royale de Musique Religieuse dirigée par M. Choron. Premier exercice, ou Concert spirituel », *Revue musicale*, [No. 3] (fév. 1827), pp. 88-92, à la p. 91.

9 *Société Académique de Musique Sacrée. Séance générale du 15 jan. 1864*, Paris, Morris, 1864, pp. 3-10, à p. 6. Voir aussi deux articles de Louis ROGER : « Constitution définitive de la Société Académique de Musique Sacrée », *Revue de musique sacrée ancienne et moderne*, 3/3 (15 jan 1862, cols. 85-90) ; et « Société Académique de Musique Sacrée », *ibid.*, 3/4 (15 fév. 1862), cols. 146-50.

Le chœur, Niedermeyer avec sa *Maîtrise*, publiée par la célèbre maison d'édition Heugel, Vervoitte avec *La revue de musique sacrée ancienne et moderne*, publiée par Repos, et Bordes avec sa *Tribune de Saint-Gervais*.

Plus important encore était d'avoir accès à la musique elle-même. Tous les directeurs d'école ou de société parmi les personnages cités ont agi de manière identique en ce qui concerne l'édition musicale : en réaliser soi-même. Pour Choron, la nécessité de préparer ses propres éditions a précédé la formation de son école. Une liste des principales éditions donne déjà des résultats suffisamment parlants pour dégager les grandes lignes du renouveau de la musique palestrinienne (Annexe I). Quelques éditions indépendantes des sociétés et des écoles méritent une mention particulière : en 1839-40, Félix Danjou a publié une série intitulée « Les archives curieuses de la musique » dans la *Revue et gazette musicale de Paris*, qui contient, entre autres, des œuvres de Palestrina, Lassus, Morales et Victoria. Vers 1844, le musicologue et antiquaire Adrien de La Fage édite, pour la maison de la veuve Launer, vingt motets et cinq messes de Palestrina¹⁰. Il faut aussi faire mention ici de l'activité, à Toulouse, d'Aloys Kunc (1832-95) qui publie quelques morceaux de musique palestrinienne dans les suppléments musicaux de son périodique *Musica sacra*.

Hormis les éditions de La Moskowa et de Niedermeyer, relativement identiques, les éditions citées n'offrent pas de filiation simple, méthodologique ou esthétique. Elles révèlent également des différences fonctionnelles. Presque tous les éditeurs cités se sont librement servis de la transposition ; ils ont sélectionné des sections d'œuvres en plusieurs parties – par exemple les hymnes et les litanies de Palestrina ou les *Psalmi Davidis penitentiales* de Lassus – pour les présenter comme s'il s'agissait de compositions indépendantes. Il va sans dire qu'à l'exception de La Fage, affirmant dans sa préface aux motets de Palestrina avoir consulté les premières éditions, personne ne cite les sources exactes de chaque édition. Les éditions de Choron, La Fage et Danjou ne contiennent aucune indication d'exécution ; en revanche, celles de La Moskowa, Niedermeyer, Régnier, Vervoitte et Bordes, plutôt des éditions populaires et instructives que

10 L'accessibilité de ces éditions au grand public est difficile à mesurer précisément. Les éditions de La Moskowa, luxueuses, semblent destinées aux sociétés ; celles de Régnier ne sont disponibles qu'en suppléments musicaux au *Chœur*, de même pour les éditions de Niedermeyer dans *La maîtrise* ; les éditions de Choron ne sont publiées, tout comme celles de Bordes, que par souscription de quelques centaines de personnes. On sait, cependant, que les éditions de la veuve Launer ont duré vingt ans au moins : en premier lieu, La Fage les a revues et corrigées pour une deuxième édition vers 1850-55 ; et ensuite, dans le numéro du périodique orphéonique *La France chorale* du 20 décembre 1863 on trouve une publicité pour musique « à bon marché » qui contient une notice pour « Palestrina : Cinq messes », et « Palestrina : vingt motets », qui ne peuvent être autre chose que l'édition d'Adrien de La Fage. Hormis quelques éditions de Bordes qui paraissent de nouveau dans les années 1950, cette publication semble être la seule ayant été rééditée.

des monuments à la musique classique, fourmillent de nuances et contiennent des indications très détaillées pour l'exécution¹¹. Les éditions de Charles Bordes sont les plus détaillées du XIX^e siècle et reflètent sa conception de la souplesse de rythme et de nuance nécessaire dans ce répertoire. Mises en parallèle avec des descriptions journalistiques des exécutions en concert, ces éditions sont révélatrices des styles d'exécution des œuvres vocales palestriniennes au XIX^e siècle en France. D'autres sujets sont abordés dans la littérature : le timbre des voix, le système de nuances exigé par la musique palestrinienne, le tempo, et le problème de son caractère ou métrique ou rythmique.

Exécution I : tempo et rythme

Dès Choron, la question d'un tempo approprié à la musique palestrinienne est débattue. Pour lui comme pour La Moskowa, la réponse reste assez simple : Choron recommande un tempo très lent de $\text{♩} = 60$ environ ; La Moskowa, un tempo beaucoup plus rapide, $\text{♩} = 92$ environ¹². À première vue, la différence entre ces recommandations semble indiquer une accélération significative des tempos recommandés pour ce répertoire. Mais la situation est devenue plus complexe déjà au milieu des années 1840. Dans ses *Miscellanées musicales* de 1844 (dans lesquelles il reproduit, légèrement modifiée, sa préface aux motets de Palestrina publiés par Launer), La Fage aborde le problème du tempo d'une manière constructive. Il distingue les signes de durée de valeur positive et les signes de valeur relative. Dans les partitions de Palestrina, il remarque l'absence forcée d'indications métronomiques ou agogiques (dénotant des durées de valeur relatives), et conclut que des valeurs positives furent utilisées pour les mouvements *alla breve*. Il suggère, sans cependant étayer sa thèse, que des tempos $\text{♩} = 68$ à 96 sont pertinents pour la majorité des morceaux. Parmi les partitions de Niedermeyer, dont la plupart contiennent des indications métronomiques, figurent des recommandations de tempo, parfois bien plus rapides que celles indiquées par La Fage. De plus, Niedermeyer écrit en 1857 :

Le mouvement de ces morceaux n'est pas toujours aussi lent que pourrait faire supposer la valeur qu'aujourd'hui nous sommes habitués à attribuer aux notes employées autrefois par les compositeurs. Quelquefois même le rythme est si rapide que la mesure doit être battue à deux temps, chacun d'une ronde¹³.

11 Sauf les dernières éditions de Niedermeyer dans *La maîtrise*, qui sont dénuées d'indications de mouvement et de nuances.

12 CHORON, « Observations préliminaires », *Collection de pièces de musique religieuse qui s'exécutent tous les ans à Rome, durant la semaine sainte dans la chapelle du souverain pontife*, Paris, chez l'éditeur, [1820], s.p. ; et LA MOSKOWA, préface, *Recueil des morceaux de musique ancienne exécutés aux concerts de la Société de musique vocale, religieuse et classique...*, Paris, Pacini, 1843-6 ?, s.p. En homme pratique, La Moskowa souligne aussi le rapport entre le choix du tempo et « le lieu où l'on chante » (voir Annexe II).

Parallèlement, Niedermeyer indique des tempos aussi lents que ceux de Choron : $\text{♩} = 60$ pour le *Jesu dulcis memoria* attribué à Victoria ou le *Pleni sunt caeli* de Palestrina. Il en découle dès lors non pas tout simplement une accélération, mais une nouvelle flexibilité de tempo entre des morceaux différents, principe que Charles Bordes exploitera à l'intérieur d'un même morceau durant les années 1890.

Comme Niedermeyer avant lui, Bordes souligne l'importance d'un tempo animé, en dépit de l'apparence des notes blanches *alla breve* ; mais là où Niedermeyer a préféré donner des indications métronomiques dans ses éditions pour *La maîtrise*, Bordes donne en plus des indications verbales spécifiant le mouvement et le sentiment en tête de chaque morceau. Par ailleurs, Bordes indique la souplesse de mouvement d'exécution dans ses éditions, où quelquefois chaque ligne du texte possède son propre mouvement. À quelques exceptions près, Niedermeyer conserve le même tempo durant toute la durée d'un morceau ; pour Bordes, il n'est pas inhabituel de changer le tempo, jusqu'à dix fois dans un morceau de 100 mesures. Par exemple, le début de l'*Ave Maria* extrait des *Litaniae Deiparae Virginis (Liber primus)* contient trois changements de tempo et un « cédez » pour six mesures (Pl. 1) ; pour le reste du morceau (qui compte 71 mesures en entier), Bordes indique dix changements de tempo, sans compter des indications fréquentes d'*accelerando* ou de *ritardando*¹⁴. Pour lui, la primauté de l'expression du texte exige de tels changements qui sont tous accompagnés par des modifications de nuance et de caractère.

Bordes pousse ses arguments plus loin encore. Dans une communication consacrée à la musique figurée et à la musique palestrinienne liturgique, présentée au Congrès Diocésain de Musique Religieuse et de Plain-chant de Rodez en 1895, il défend une exécution légère, souple et animée, libérée du compas de la mesure, car, comme il l'explique aux délégués, les mesures barrées des éditions pratiques n'existent que pour faciliter l'exécution :

C'est donc à tort que, sous prétexte de transcription en notations blanches, en grandes valeurs, on nous a obligés de chanter la musique du XVI^e siècle avec emphase et une mesure *rigoureuse*. Rien n'est plus flexible, vivant, organique, que la musique *alla Palestrina*. C'est l'arabesque qui vient fleurir la pure ligne grégorienne¹⁵.

13 NIEDERMEYER, « Notes sur les maîtres anciens et sur l'exécution de leur musique : I. Musique *alla Palestrina* », *La maîtrise*, 1/1 (15 avt. 1857), col. 14. Pour le seul exemple dans les suppléments musicaux de la *Maîtrise*, voir son édition de l'*Adoramus te* attribué à Palestrina, *La maîtrise* 2/2 (15 fév. 1859), supplément musical. Ici, l'indication de métronome donne $\text{♩} = 92$. Pour les autres morceaux avec indications de métronome, Niedermeyer précise des mouvements entre $\text{♩} = 60$ et $\text{♩} = 100$.

14 PALESTRINA, « *Ave Maria*. Motet à 4 voix pour les Offices de la T. S. Vierge », dans l'*Anthologie des maîtres religieux primitifs des quinzième, seizième et dix-septième siècles*, éd. Charles BORDES, deuxième année (Livre des motets), Paris, Au Bureau d'édition de la Schola Cantorum, [1894], pp. 57-60.

Exécution II : timbre, nuances, ampleur du chœur

Plusieurs auteurs, musiciens et musicologues, ont essayé de décrire le style idéal d'exécution d'une musique dite elle-même « idéale ». Le timbre de la voix propre au chant choral et à la musique palestrinienne en particulier a suscité les débats les plus vifs. Le problème remonte au moins à Choron : son école fut fondée pour enseigner une technique de chant complètement différente de celle enseignée au Conservatoire de Paris ¹⁶. Malheureusement, en particulier étant donné sa réputation comme directeur de masses chorales, Choron laisse très peu de témoignages à ce sujet. Il a néanmoins inauguré deux traditions en France : celle d'exécuter le répertoire du xv^e siècle avec de grands chœurs – une centaine de voix – et celle de les faire chanter avec douceur. Dans les « Observations préliminaires » de sa *Collection des pièces de musique religieuse* (voir aussi Annexe II), il écrit :

[...] Quant au style d'exécution, je me bornerai à dire que toute cette musique doit être chantée en sons filés et soutenus, à quart de voix, avec beaucoup de justesse, d'un mouvement égal et modéré, avec la plus grande simplicité, mais avec beaucoup d'onction et de douceur ¹⁷.

En lisant les comptes rendus des exercices de Choron, il apparaît clairement qu'il est parvenu, avec son chœur de l'Institution Royale, à son but. Dans sa *Revue musicale*, Fétis note avec admiration :

[...] L'habile professeur [...] a trouvé la tradition qui peut le mieux en faire ressortir les beautés [de la musique de Palestrina] ; et ce n'est pas une des choses les moins étonnantes de cet établissement que d'entendre cent chanteurs qui exécutent *piano* un long morceau à voix soutenue sans accompagnement, et qui finissent dans le ton où ils ont commencé avec une justesse prodigieuse ¹⁸.

Dans les années 1840, La Moskowa se rallie aux choix de Choron, ainsi qu'en témoignent les préfaces des différents volumes de son *Recueil des morceaux de musique* (Annexe II) :

15 Charles BORDES, « De l'emploi de la musique figurée et spécialement de la musique palestrinienne dans les offices liturgiques », *Congrès diocésain de musique religieuse et de plain-chant tenu à Rodez les 22, 23 et 24 juillet 1895. Compte rendu*, Rodez, E. Carrère, 1895, pp. 146-53, à la p. 149.

16 Il y avait un esprit de vive concurrence entre l'école de Choron et le Conservatoire, ce dont témoigne une lettre du 14 novembre 1826, adressée par le Vicomte de La Rochefoucauld à Choron : « Je suis charmé, monsieur, de pouvoir vous exprimer toute ma satisfaction de la séance d'hier, mais j'ai vu avec peine qu'un de vos anciens élèves, qui appartient maintenant au conservatoire, est venu chanter à l'école de musique religieuse. J'ai voulu élever une barrière insurmontable entre ces deux établissements dont le but est diamétralement opposé, et il ne faut se permettre ces rapprochements sous aucun prétexte... » Bibliothèque nationale de France, Département de musique, La. Choron, f. 334.

17 CHORON, « Observations préliminaires », s.p.

18 FÉTIS, « Institution Royale de Musique Religieuse dirigée par M. Choron », p. 91.

[...] Ces chœurs doivent être chantés avec la plus grande douceur, et aussi *legato* que possible. Pour cela il sera utile que la moitié des personnes exécutant la même partie s'arrange de manière à respirer un peu avant l'autre, afin qu'il n'y ait jamais de solution de continuité entre les sons [...]. Le maître de chapelle exigera sévèrement que les *piano* soient dits à quart de voix ; [...] le principal défaut des masses chorales est de chanter trop fort. [...]. Cette musique sera donc rendue avec un sentiment en quelque sorte respectueux qui exclue les éclats de voix et les effets bruyants ; les demi-teintes y domineront presque exclusivement ; on l'exécutera avec beaucoup d'onction et de suavité¹⁹

Une décennie plus tard, Louis Niedermeyer poursuit cette tradition :

[...] Toutes les compositions de cette école doivent être chantées avec beaucoup de délicatesse, le plus souvent à demi-voix. Les *forte* ne devront jamais être exagérés, et il faudra observer avec soin toutes les nuances ; on soutiendra les sons pendant toute la durée de leur valeur, et les exécutants se garderont avec la plus grande attention des respirations simultanées qui viendraient mal à propos couper le sens de la phrase musicale. Une articulation nette des paroles est indispensable. Les rentrées seront un peu marquées et attaquées avec ensemble par toutes les voix qui exécutent la même partie. Les notes syncopées seront également un peu accentuées²⁰.

Niedermeyer met en pratique ses préceptes dans ses éditions pour *La maîtrise*, dont quelques-unes sont si semblables aux éditions de la société de La Moskowa qu'on pourrait croire qu'il a pris pour modèle le *Recueil* de La Moskowa ou qu'il y a participé. Niedermeyer marque par des accents les entrées des voix et les syncopes, et les nuances qu'il indique sont limitées. Le plus souvent, il commence et termine un morceau *pianissimo* ou *piano* (voir Exemple 1). L'*Agnus Dei* de la *Missa Aeterna Christi munera* est chanté *piano* tout du long. Niedermeyer réserve les *forte* pour le milieu d'un morceau, ce qui produit, dans plusieurs motets, le parcours *p* → *f* → *p*²¹. Plus subtils dans les motets que dans les mouvements de messe, où Niedermeyer abuse peut-être de l'alternance des *p* et des *f*, les nuances dans les motets ne sont toutefois pas toujours placées en accord avec la signification du texte. Par exemple, Niedermeyer utilise parfois un *pianissimo* juste après un *forte* pour des raisons purement musicales, ou au milieu d'une phrase de texte ou d'une phrase en écho, lors d'une répétition directe (voir Exemple 2)²². Le motet *Jesu*

19 LA MOSKOWA, préface sans titre du *Recueil des morceaux de musique ancienne*, s.p.

20 Louis NIEDERMEYER, « Notes sur les maîtres anciens... Musique alla Palestrina », cols. 13-14. Un tel article dans la première édition du journal de Niedermeyer représente une profession de foi.

21 En particulier pour des motets assez courts. Voir les éditions dans *La maîtrise* de Ingegneri (attrib. Palestrina) *O bone Jesu* (1/4 : 15 juil. 1857), et l'*Adoramus te* qui lui est attribué (2/11 : 15 fév. 1859) ; Lassus, *Pauper sum ego* (2/4 : 15 juil. 1858) ; et le motet *Jesu dulcis memoria*, attribué à Victoria (1/6 : 15 sept. 1857).

22 Voir la fin de l'hymne [*Ave maris stella*] *Dei Mater alma* (1/8 : 15 nov. 1857), vers la fin du motet *O vos omnes* de Victoria (1/2 : 15 mai 1857) et les mesures 8-10 du motet *Jesu dulcis memoria* (attrib. Victoria).

Exemple 1 : PALESTRINA, *Missa « Æterna Christi munera », Kyrie*
 éditée par Louis NIEDERMEYER (1857), mesures 1 à 7

[Mét. : $\text{♩} = 80$]

pp sempre

soprano Ky - - ri - e E -

pp sempre

alto Ky - - ri - e E - le - - -

pp sempre

tenore Ky - - ri - e E - - - le - i - son E -

basso

- - - le - - - - - - - - - - - son

- - - - - - - - - - - i - son Ky - - - ri - e

- - - le - - - - - - - - - - - i son

pp sempre

Ky - - - ri - e

dulcis memoria, attribué à Victoria, fournit un exemple d'un *pianissimo* directement après – ce qui est très rare – un *fortissimo*, dans une édition dans laquelle la densité des nuances et des indications d'exécution est moins grande que d'habitude dans les motets « palestriniens » édités par Niedermeyer. Le plus frappant, c'est que Niedermeyer place sous quatre lignes du texte (« Jesu dulcis memoria/Dans vera cordi gaudia/Sed super mel et omnia/Eius dulcis præsentia ») trois nuances : mesures 1 à 6 (*pp*); mesures 7 à 9 (*cresc.* à *ff*) ; mesures 9 à la fin (*pp*), ce qui donne un effet de tripartition étranger à la structure du texte.

Dans son article sur l'exécution de la musique de Palestrina, Niedermeyer cite l'opinion de Choron selon laquelle l'effet d'un chœur qui chante à demi-voix contient « quelque chose de surnaturel »²³. Le résultat a dû être une sorte de quasi-monumentalité dans laquelle le mélange de tant de personnes qui ne chantent qu'à mi-voix et qui ne respirent que tour à tour, produit une pâte sonore veloutée et continue – presque orchestrale dans sa continuité – et presque

23 NIEDERMEYER, « Notes sur les maîtres anciens... Musique alla Palestrina », col. 14.

Exemple 2 : VICTORIA [attrib.], « Jesu dulcis memoria »
 édité par Louis NIEDERMEYER (1857), mesures 5 à 11

[Mét. : ♩ = 60]

soprano
 [pp] ve - - ra ve - - - ra ve - - - ra

alto
 [pp] dans ve - - ra cor - - - di gau -

tenor
 [pp] dans ve - - - - ra cor - - - di

basso
 [pp] ve - - - ra cor - - - di gau - - - di -

gau - - - - di - a gau - - - - di - a

di - a gau - - - - di - a

gau - - - - di - a cor - - - - di gau - di - a

a ve - - - ra cor - - - di gau - - - di - a

impossible à obtenir avec un petit ensemble, où les voix s'individualisent plus aisément. La Moskowa souhaite que ses choristes respirent là où l'effet général de continuité peut être soutenu, même au milieu d'un mot. Ils doivent organiser leur respiration « sans faire attention aux paroles : les choristes ne doivent avoir égard qu'à l'effet général »²⁴. Cet effet, dans lequel les voix individuelles sont noyées dans l'ensemble, a peut-être inspiré la célèbre analogie océanique de Choron, situant Palestrina à la jonction entre « un immense océan, dont les flots roulent avec calme et majesté », et un autre, « dont les vagues furieuses s'élèvent jusqu'au ciel, puis tout à coup s'enfoncent dans l'abîme »²⁵.

Tous ne s'accordent pas au XIX^e siècle quant au style d'exécution de la musique de Palestrina. Le musicologue Michel Brenet (pseudonyme pour Marie Bobillier), par exemple, juge les exercices de l'École Niedermeyer « timides et

24 LA MOSKOWA, préface sans titre, *Recueil des morceaux de musique ancienne*, s. p.

25 Dans Hippolyte RÉTY, *Notice historique sur Choron et son école*, Paris, Douniol et Cie, 1873, p. 19. D'après Léon E. GAUTIER, dans son *Éloge d'Alexandre Choron*, Paris, Derache, & Caen, Hardel, 1845, Choron a dit ces mots la nuit précédant sa mort (p. 97).

ternes » par comparaison avec les exécutions dirigées par Charles Bordes, dont elle dresse en 1909 un éloge pour le numéro de la *Tribune de Saint-Gervais* consacré à sa mémoire²⁶. Mais une réaction contre les exécutions « chuchotées » de Palestrina se forme dès les années 1840, bien avant les essais de Bordes. Adrien de La Fage propose une idée bien différente de ce qu'exige ce répertoire. S'il souligne également l'importance de lier les sons pour créer un effet d'onction, il recommande, au sujet du timbre des voix, un son franc et net, avec des nuances de *pianissimo* à *fortissimo*. De plus, il se moque, indirectement, de la tradition Choron et La Moskowa en tête de ses « Avis sur l'exécution de la musique palestrinienne » : « On s'est imaginé quelquefois de chanter ces pièces à demi-voix d'un bout à l'autre, et l'on a cru que tout était dit. Ceux qui en ont ainsi jugé avaient certainement fort peu d'expérience à cet égard »²⁷. Au lieu de cela, il recommande d'« émettre le son avec modération, mais en voix bien nette et bien franche, diminuer jusqu'au *pianissimo*, et donner à la voix tout l'éclat du *fortissimo* selon que le requiert le sens des paroles et comme l'indique la tournure de la mélodie qui s'y montre si intimement adhérente »²⁸. La Fage veut éviter à tout prix le « teint monotone, pâle et inanimée », produit par ce qu'il appelle la technique de chanter en « timbre obscur »²⁹, c'est-à-dire la technique de chanter à mi-voix recommandée par Choron, La Moskowa et Niedermeyer. Or, si Choron imagine la musique de Palestrina comme des flots d'océan, La Fage la veut beaucoup plus transparente : la clarté – des mots, des entrées de sujet et des voix indépendantes – est la qualité essentielle d'un bon style.

Il en va de même pour Louis Roger, rédacteur en chef de la *Revue sacrée ancienne et moderne* et Secrétaire-inspecteur de l'Association Grégorienne, qui, dans un compte rendu (1863) de la Société Académique dirigée par Charles Vervoitte, se plaint des abus du timbre obscur :

L'abus des demi-teintes dans la musique d'ensemble nuit fatalement à la netteté des dessins mélodiques. Nous en avons eu un exemple dans le *Sicut cervus* de Palestrina. Plus de franchise dans l'émission du son donnerait une autre valeur aux entrées et au croisement des parties³⁰.

26 Michel BRENET, « L'action palestrinienne de Charles Bordes », dans la *Tribune de Saint-Gervais. Numéro spécial. Charles Bordes (1863-1909). In memoriam*, Paris, Bureau d'édition de la "Schola", 1909, pp. 13-15, à la p. 13.

27 Adrien de LA FAGE, « Avis sur l'exécution de la musique palestrinienne », dans ses *Miscellanées musicales* (Paris : Comptoir des Imprimeurs Unis, 1844), pp. 499-504, à la p. 499. Une version antérieure de ces « avis » est publiée comme « avertissement » à l'édition de La Fage de vingt motets de Palestrina, sans ces commentaires concernant les traditions d'exécution de ses devanciers.

28 *Ibid.*, p. 504.

29 *Ibid.*, note de bas de page. Ce passage ne figure pas dans l'avertissement à l'édition des motets de Palestrina.

30 Louis ROGER, « Premier concert de bienfaisance donné par la Société Académique de Musique Sacrée », *Revue de musique sacrée ancienne et moderne*, 4/6 & 7 (15 avril & 15 mai 1863), cols. 187-91, à col. 190. Pour La Fage et Roger, le plus important est de rendre fidèlement le caractère polyphonique de la musique palestrinienne, ce qui est

Pour les chercheurs du xx^e siècle, les traditions d'exécution du xix^e siècle sont caractérisées par un aspect frappant : l'utilisation des grands chœurs. En effet, exécuter la musique palestrinienne avec des effectifs aussi nombreux que ceux d'un chœur symphonique actuel paraît tout à fait normal entre 1825 et 1900. Le chœur de cent voix de Choron précède la grande société de La Moskowa. Dans la *Revue de musique religieuse, populaire, classique* de Félix Danjou, Stéphane Morelot fait mention d'une « vaste masse chorale »³¹, en 1845 Adolphe Adam parle de « cette imposante masse chorale de plus de quatre-vingts voix »³²; ce nombre est presque doublé l'année suivante³³. Niedermeyer fait allusion à la nécessité d'exécuter le répons *O vos omnes* de Victoria avec « un chœur assez nombreux »³⁴. Les rares essais des sociétés orphéoniques de compositions de Palestrina (jamais, il semble, d'autres compositeurs du xvi^e siècle) sont aussi interprétés avec quelques centaines de voix : en 1868, Eugène Delaporte donne une exécution malheureuse du *Stabat mater* de Palestrina à l'église de Saint-Roch avec un chœur de 500 orphéonistes. À la fin du siècle, Charles Bordes fait exécuter cette musique avec ses quatre-vingts Chanteurs de Saint-Gervais, comme le rapporte Paul Dukas dans un compte rendu de juin 1892³⁵. Finalement, au Congrès de Rodez de juillet 1895, Bordes dirige 250 chanteurs dans la *Missa brevis*³⁶. Le public français est donc exposé à un style palestrinien monumental. Or cette monumentalité est partiellement à la source de cette surévaluation, frappante dans les écrits journalistiques, de Palestrina par rapport à ses contemporains.

Réception I : Palestrina, le monument mystique

Dans son compte rendu du congrès à Rodez, le chanoine Ch[arles] Ginsty déclare que cette musique est « faite pour les Cathédrales, ou les églises qui

significatif dans un siècle qui a, en général en France, jugé ce répertoire plutôt harmonique que construit avec des voix mélodiques indépendantes.

- 31 Stéphane MORELOT, « Concerts », *Revue de musique religieuse, populaire, classique*, 1 (1845), pp. 159-61, à la p. 160.
- 32 Dans Adolphe ADAM, « Société des concerts de musique vocale, classique et religieuse, dirigée par M. le Prince de la Moskowa », *La France musicale* 8/17 (27 avril 1845), pp. 131-2, à la p. 131.
- 33 ADAM, « Société des concerts de musique vocale, classique et religieuse, dirigée par M. le Prince de la Moskowa (xvi^e concert ; 1^{er} de l'année) », *La France musicale* 9/10 (8 mars 1846), pp. 73-4, à la p. 74. Adam dit qu'il y avait 150 chanteurs pour ce concert.
- 34 NIEDERMEYER, « Notes sur les maîtres anciens et sur l'exécution de leur musique : Luigi Vittoria », *La maîtrise* I/2 (15 mai 1857), col. 30.
- 35 Dans *Les écrits de Paul Dukas sur la musique*, Paris, Société des éditions françaises et internationales, 1948, p. 30. D'après René de CASTÉRA, au commencement des Chanteurs de Saint-Gervais Bordes n'avait qu'un chœur de 24 voix (« La fondation de la Schola Cantorum », *La Schola Cantorum. Son histoire depuis sa fondation jusqu'en 1925*, éd. Vincent d'INDY et al., Paris, 1927, pp. 4-18, à la p. 5).
- 36 Anonyme, « Seconde journée : musique figurée. Assemblée particulière. Rapport général sur la séance », *Congrès diocésain de musique religieuse*, pp. 110-12, à la p. 110.

leur ressemblent. Il faut avouer qu'elle s'harmonise bien avec les vastes enceintes »³⁷. De tels avis sont communs parmi les interprètes romantiques de l'œuvre de Palestrina et de sa signification. Paul Lacome, par exemple, écrit dans *L'Art musical* en 1868 :

C'est le soir, sous les nefs immenses et plongées dans une demi-obscurité qu'il faudrait l'entendre ; il faudrait que ses accords frustes, que ses harmonies étranges montent le long des faisceaux de colonnettes grêles, et s'aillent perdre dans l'ombre des voûtes. Ses accents mystiques conviennent bien à ces saints de pierre aux formes émaciées, dont les longs pieds courent bizarrement dans le sens du mur³⁸.

Ici, Lacome exprime une idée quasi wagnérienne : la musique gagne en mysticisme parce qu'elle est immatérielle, presque perdue dans l'obscurité. On ne sait pas exactement où sont situés les chanteurs et, au lieu de voir des personnes qui respirent en chantant, on se livre à une expérience incorporelle. D'autres critiques partagent les avis de Lacome. Maurice Cristal écrit dans un compte rendu de la musique de la Semaine Sainte de 1875 : « Les chœurs de Palestrina n'atteignent leur divine expression de mystique et de monacale extase, que dans les nefs immenses des cathédrales ; ailleurs, ils n'ont ni sens ni intérêt »³⁹. À plusieurs reprises, Camille Bellaigue souligne l'importance de l'absence de matérialité dans la musique palestrinienne ; or, cette immatérialité devient pour lui la définition même d'une vraie musique d'église. À propos de la musique de Palestrina à l'église, Bellaigue souhaite aussi que les chanteurs soient invisibles : « Quelques voix lui suffisent, et quelques voix cachées. Elle n'attire l'attention et ne trouble la piété par aucun spectacle matériel »⁴⁰. Il prétend que cette musique « exprime l'idée et non la figure »⁴¹, qu'elle « n'a jamais rien de pittoresque ni d'extérieur »⁴² et, plus significatif encore, que « le corps et la chair sont absents de cet art »⁴³. Pour sa part, Bordes a réparti les Chanteurs de Saint-Gervais sur les deux tribunes. Dès lors, ils sont immanquablement hors de vue, effet que Dukas trouve des plus heureux⁴⁴. Si Bordes a été forcé de dissimuler les femmes

37 Ch. GINSTY, « Introduction », dans *ibid.*, pp. 21-34, à la p. 27.

38 Paul LACOME, « Le Stabat de Palestrina et la musique au moyen âge », *L'art musical*, 8/20 (16 avril 1868), pp. 154-55, à la p. 155.

39 Maurice CRISTAL, « La musique religieuse pendant la semaine sainte à Paris : Palestrina et Hændel », *La chronique musicale*, 8/43 (1 avril 1875), pp. 27-34, à la p. 32.

40 Camille BELLAIGUE, « Trois maîtres d'Italie. I : Palestrina », *Revue des deux mondes* (15 oct. 1894), pp. 843-71, à la p. 861. Sous une forme légèrement remaniée, une partie de son essai figure dans son livre *Les époques de la musique*, 2 vols., Paris, Ch. Delagrave, ca 1909. En particulier, dans son livre Bellaigue rend compte des recherches de Michel Brenet au sujet de la prétendue école de Goudimel à Rome. Il est aussi à remarquer que parmi les écrivains s'intéressant à la musique palestrinienne, Bellaigue est seul ou presque à préférer un petit chœur.

41 *Ibid.*, p. 863.

42 *Ibid.*, p. 865.

43 *Ibid.*, p. 866.

44 *Les écrits de Paul Dukas sur la musique*, p. 30.

de son chœur et donc d'utiliser, à bon escient, les deux tribunes ⁴⁵, l'appréciation de Dukas, elle, est uniquement esthétique, hors contrainte.

On peut légitimement comparer ces écrits et les descriptions, comme celle d'Ernest Legouvé, des exécutions d'œuvres de Beethoven par Liszt lors de soirées privées durant les années 1830 et 1840 ⁴⁶. Dans ces écrits, l'obscurité, l'invisibilité de l'exécutant et l'incorporalité de la musique, transcendante, sont mis en évidence pour souligner la spiritualité de l'occasion. Il en va de même pour Palestrina, qui devient en quelque sorte le Beethoven de l'antiquité. Le rapport se fait plus étroit encore lorsque l'on tient compte de l'impossibilité de comprendre le texte d'une polyphonie du XVI^e siècle chantée dans d'immenses églises : elle en prend les allures de musique absolue, détachée également du monde corporel et des significations précises des mots. De la sorte, la musique de Palestrina devient pour les auditeurs romantiques le catalyseur de l'imagination mystique.

D'après Bellaigue, la spiritualité de Palestrina se situe dans le manque de passion perceptible dans sa musique. Par comparaison avec Lassus et Victoria, Palestrina est présenté tout au long du XIX^e siècle comme le compositeur le plus pur, le plus serein, et le plus méditatif du XVI^e. Cristal dit la même chose à l'envers : en comparaison avec la musique de Hændel, celle de Palestrina est caractérisée par « la froideur monacale et la pâleur alanguie des religieuses dans le cloître » ⁴⁷. Cette perception est partiellement alimentée par les anecdotes alors communes sur Palestrina et sa *Messe du Pape Marcel*, dans lesquelles Palestrina apparaît comme sauveur et purificateur presque messianique de la musique religieuse. Même si d'autres compositeurs sont jugés plus originaux, Palestrina conserve la palme de la pureté. Pour Louis Niedermeyer, dans *La maîtrise*, en 1857, Victoria paraît supérieur à Palestrina dans certains morceaux :

Le style de Vittoria a de l'analogie avec celui de Palestrina, bien qu'il soit peut-être moins suave et moins coulant : mais quelques collections estimables donnent sous son nom deux morceaux [*O vos omnes* et *Jesu dulcis memoria*] où, sous le rapport du sentiment et de la science harmonique, Vittoria l'emporte non seulement sur Palestrina, mais encore sur les musiciens des siècles suivants ⁴⁸.

Si, pour Niedermeyer, les compositions de Victoria sont caractérisées par le sentiment plus que par la sérénité, la musique de Lassus est encore plus éloignée de l'idéal palestrinien :

⁴⁵ Je remercie Andrea Musk de m'avoir fait mention de cette particularité.

⁴⁶ Pour la description célèbre de Legouvé, voir ses *Soixante ans de souvenirs*, vol. 1, Paris, 1886, pp. 297-8.

⁴⁷ Maurice CRISTAL, « La musique religieuse... », *op. cit.*, p. 31.

⁴⁸ NIEDERMEYER, « Notes sur les maîtres anciens... : Luigi Vittoria », col. 30.

Moins pur peut-être et moins suave que ce dernier [Palestrina], Orlando Lasso l'emporte sur lui par la vigueur, l'originalité de ses harmonies, par une richesse remarquable des modulations qui va peut-être parfois jusqu'à la dureté, et par une recherche de l'expression dramatique des paroles un peu trop littérale qui donne souvent lieu à de grandes beautés, mais qui n'est pas toujours exempte d'exagération. Si l'art dramatique eût existé à cette époque, Orlando Lasso y eût certainement excellé⁴⁹.

L'influence de Fétis, philosophe de l'histoire de la musique, transparaît dans les écrits de Niedermeyer et de plusieurs autres lorsqu'ils font mention de la distinction entre musique palestrinienne et musique dramatique. Car en dépit de sa propre passion pour la musique ancienne et sa philosophie éclectique inspirée de Victor Cousin, Fétis est, comme beaucoup d'autres, séduit par l'idée comtienne que la civilisation progresse vers un état de perfection⁵⁰. La « découverte » de la septième de dominante par Monteverdi, pierre angulaire de sa philosophie, marque les débuts d'une musique capable d'exprimer des sentiments et fournit aux auteurs français du XIX^e siècle une série d'a priori sur la musique de la Renaissance justifiant l'idée d'un Palestrina, compositeur asexué et incorporel – l'antithèse vraiment sacrée de la musique monodique dans laquelle exprimer les passions des individus est perçu comme un *sine qua non* esthétique.

Des écrivains qui prennent à cœur les idées de Fétis, les frères Couturier sont peut-être les plus fanatiques⁵¹. Dans *Décadence et restauration de la musique d'église*, publié en 1862, les réactions de Monteverdi contre l'usage des modes ecclésiastiques sont présentées comme une violation de la musique religieuse :

Violation formelle, qui a valu à Monteverde les vives attaques des partisans de l'harmonie ancienne, d'Artusi en particulier. Violation complète, violation totale, que l'un des plus savants théoriciens du XIX^e siècle appelle l'*anéantissement* de l'ancienne harmonie, la *mort* de l'ancienne tonalité. Enfin, violation digne de ses fruits, puisqu'elle a donné naissance à cette musique qui, d'après le même théoricien, a pour domaine spécial l'expression des passions⁵².

Les allusions au savant théoricien sont, évidemment, dirigées vers Fétis (qui dans son « Résumé philosophique de l'histoire de la musique » de 1835, utilise

49 NIEDERMAYER, « Notes sur les maîtres anciens et sur l'exécution de leur musique : Orlando Lasso *Salve regina*, motet à 4 voix », *La maîtrise* 1/3 (15 juin 1857), cols. 42-3, col. 43.

50 Voir Katharine ELLIS, *Music Criticism in Nineteenth-Century France* : « *La Revue et gazette musicale de Paris* », 1834-188, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 33-45 ; voir également la contribution de Kate VAN ORDEN dans ce volume, pp. 209-26.

51 Tous deux employés dans la maîtrise de la cathédrale de Langres, où la musique de Palestrina règne en maître. Le Département de la musique de la BnF conserve deux exemplaires de recueils de musique utilisés par la maîtrise, imprimés par le « Zincographie de la Maîtrise de la Cathédrale à Langres ». On y trouve beaucoup de morceaux *alla Palestrina* par N.-M. Couturier lui-même, ainsi que la plupart des morceaux de Palestrina, Lassus et Victoria (authentiques ou non) connus à cette époque.

52 C. & N.-M. COUTURIER, *Décadence et restauration de la musique d'église*, Paris, E. Repos, 1862, pp. 17-18.

le même mot « anéantir » pour décrire la révolution tonale pour laquelle il couronne Monteverdi), dont les frères Couturier usent et abusent des idées pour finalement aboutir à des conclusions opposées⁵³.

En revanche, Désiré Beaulieu – célèbre fondateur de la société chorale « L'Association musicale de l'Ouest », à Niort – confère aux idées de Fétis une allure quasi-scientifique pour démontrer le vrai caractère de la musique religieuse. Et si Beaulieu ne fait pas mention de son style idéal, apparaît cependant clairement que seule la musique palestrinienne pourrait servir de modèle. Dans une communication présentée à l'Académie des Beaux-Arts le 17 avril 1858 intitulée « Mémoire sur le caractère que doit avoir la musique religieuse », Beaulieu utilise le travail d'un certain M. Guillet pour démontrer que des notes très aiguës ou très basses exigent plus d'efforts et plus de souffle que les notes du médium de la voix⁵⁴. Il cite Guillet pour lequel « la voix se tient dans les limites peu éloignées de son médium, le courant d'air reste à peu près uniforme »⁵⁵. Pour Beaulieu, toutefois, les efforts supplémentaires nécessaires pour atteindre, en particulier, des notes aiguës, ont des conséquences morales : ils produisent « une certaine animation et une sorte de surexcitation »⁵⁶. Beaulieu propose une justification chrétienne pour contenir la musique religieuse dans les limites de ce médium :

C'est ainsi que tout se coordonne, s'harmonise entre notre nature physique et notre organisation morale, et qu'elles réagissent l'une sur l'autre ; c'est ainsi que dans l'exaltation la voix s'élève ; qu'elle s'abaisse dans la tristesse profonde, et que le sentiment chrétien, qui évite toute extrémité pour s'exprimer, se maintient dans de justes bornes⁵⁷.

Les mélodies de large ambitus supposent donc trop de surexcitation pour convenir à la musique d'église : elles exigent trop d'efforts des chanteurs, efforts qui sont (même si Beaulieu ne le dit pas explicitement) communiqués aux auditeurs en musique expressive ou dramatique. Il n'est donc pas étonnant de voir Beaulieu aborder la question de la musique chromatique religieuse et conclure que le principe d'attraction des demi-tons confère un caractère trop théâtral à la musique d'église : les marches chromatiques, agitées et languissantes à la fois, dit-il, doivent être évitées, tout comme les rythmes compliqués, qui rappellent les conflits de l'âme⁵⁸.

53 « Attaqué avec violence par quelques zélés défenseurs de l'ancienne doctrine, particulièrement par Artusi, il [Monteverdi] ne comprit pas plus que ses adversaires qu'il venait d'anéantir l'existence des tons du chant ecclésiastique dans la musique mondaine. » F.-J. FÉTIS, « Résumé philosophique de l'histoire de la musique », *Biographie universelle des musiciens*, Paris, H. Fournier, 1835-44, vol. 1, p. 223.

54 Le mémoire de Guillet, intitulé « La mesure des quantités d'air dépensées pour la production des sons de la voix » avait été présenté l'année précédente.

55 Désiré BEAULIEU, « Mémoire sur le caractère que doit avoir la musique d'église », *Revue et gazette musicale de Paris*, 25/23-4 (6-13 juin 1858), n° 23 (6 juin 1858), p. 192.

56 *Ibid.*, p. 191.

57 *Ibid.*, p. 191.

58 *Ibid.*, p. 191.

La réception journalistique de la musique de Palestrina renforce les idées de Beaulieu. L'absence de conflits, d'éléments extrêmes, de climax et d'individualité apparente dans la musique de Palestrina est interprétée de façon identique par la plupart des critiques musicaux de l'époque : cette musique pure et contemplative offre à ses auditeurs une expérience des plaisirs d'outre-monde. Ils en parlent comme si elle était un nouveau moyen d'éviter les agitations de la vie moderne. Pour Henri Blanchard, cette musique tranquille et coulante ne contient aucun élément qui pourrait déranger l'âme. Bien au contraire, les œuvres de Palestrina sont soulagement et confort. La *Messe du Pape Marcel*, écrit-il en 1856, « vous berce d'une sorte d'idéalité divine »⁵⁹. Hippolyte Réty écrit également : « On y trouve quelque chose de chaste, de pur, de tranquille, qui console l'âme chrétienne et la berce dans un céleste ravissement »⁶⁰. Dans un livre de brouillons des années 1844-49 que j'ai identifié être de la main du critique et ancien élève de Choron, Paul Scudo, Palestrina est loué pour « la sérénité, le calme, l'élévation et la grandeur »⁶¹.

Il y a plus qu'un léger trait d'ironie dans les efforts de Fétis pour découvrir de la passion, de l'individualité et du drame dans certains morceaux de Palestrina qu'il aime, le *Stabat mater* en particulier. L'incompatibilité entre ses deux philosophies de la musique s'affirme dans un essai de 1858 au sujet des *Stabat mater* de Josquin, Palestrina, Pergolèse, Haydn et Rossini. L'organisation chronologique de cet article suggère le concept d'évolution, et pour illustrer la distance entre les œuvres de Josquin et de Palestrina, Fétis qualifie Palestrina de musicien dramatique, en comparant sa musique et les paroles de saint Mathieu décrivant le déchirement du rideau dans le temple après la mort du Christ.

C'est un sentiment de terreur qui règne dans l'œuvre du maître de la chapelle pontificale. Les trois accords parfaits majeurs par lesquels le premier commence sur les mots *Stabat mater*, et sur lesquels le second chœur chante *Juxta crucem*, sont quelque chose d'affreux, de barbare qui blesse le sentiment musical par les fausses relations qu'engendre leur succession. Cela sort des habitudes de Palestrina, toujours si pur dans son harmonie ; mais il avait besoin d'un accent d'horreur, et comme il n'avait point à sa disposition l'harmonie dissonante naturelle, inconnue encore pendant sa vie, il n'a pu trouver cet accent qu'en violant les lois de la tonalité⁶².

Pour Fétis, le *Stabat mater* fait exception dans l'œuvre de Palestrina ; néanmoins, l'intensité si frappante de son langage situe cette œuvre à la lisière du genre

59 Henri BLANCHARD, « Auditions musicales », *Revue et gazette musicale de Paris* 23/28 (13 juillet 1856), pp. 222-3, à la p. 222.

60 Hippolyte RÉTY, *Études historiques sur le chant religieux*, Paris, Bray & Retaux, 1870, p. 138, cité dans de ROHAN-CSERMAK, « La canonisation de Palestrina », p. 208.

61 Paul SCUDO, Livre de brouillons, non signé, Bibliothèque Royale Albert I^{er}, Bruxelles (B-Br ML 2916), p. 103.

62 F.-J. FÉTIS, « Deuxième lettre à M^{me} Marie Gjertz, à l'occasion de son ouvrage intitulé *La musique au point de vue morale et religieux* », *Revue et gazette musicale de Paris*, 26/38 (18 sep 1859), pp. 309-12, à la p. 311.

dramatique et passionné que d'autres écrivains – Bellaigue et les Couturier en tête – se sont efforcés de réfuter, afin de préserver l'image d'un Palestrina surhumain et mythique.

Réception II : la musique palestrinienne à l'église

Cependant, Palestrina avait aussi ses détracteurs tant comme personnage que comme représentant d'une école. Pendant que des journalistes et quelques ecclésiastiques le transformaient en héros de la musique religieuse idéale, d'autres écrivains préoccupés de rétablir le chant grégorien au cœur de la musique liturgique, voyaient en la musique palestrinienne un obstacle à surmonter. Dans ces débats qui eurent surtout lieu durant la seconde moitié du siècle, souvent en dehors de la grande presse musicale parisienne, la question esthétique d'un Palestrina dramatique ou mythique est remplacée par celle d'un Palestrina d'élite ou populaire et démocrate. De telles différences s'expliquent par la nature des débats qui concernent non pas le renouveau de la musique palestrinienne dans le monde des concerts (même dans les églises), mais sa pertinence comme musique liturgique. C'est dans cette discussion passionnée (quelquefois virulente) que les principes de la Schola Cantorum apparaissent comme un essai retentissant de rapprochement entre deux écoles musicales polarisées depuis les années 1840 : l'école grégorienne et l'école palestrinienne ⁶³.

Les débuts de cette polarisation apparaissent dans la *Revue de la musique religieuse, populaire, classique* de Félix Danjou, publiée de 1845 à 1854 ⁶⁴. Dans les tables des matières de sa *Revue*, le nom de Palestrina ne figure que deux fois, et il n'est fait mention d'aucun article ou presque portant sur la musique polyphonique du xv^e siècle : Danjou édite un hymne de Palestrina, court et homophonique, une notice au sujet de son buste, érigé à Rome et un article sur Lassus ⁶⁵. Dans un

63 Voir en particulier René de CASTÉRA, « La fondation », pp. 6-7, dans lequel il reproduit les articles de la Société Schola Cantorum imprimés dans le numéro spécimen de la *Tribune de Saint-Gervais*. L'art. 1 concerne la restauration de la tradition grégorienne ; l'art. 2 vise à « La remise en honneur de la musique dite palestrinienne, comme modèle de musique figurée, pouvant être associée au chant grégorien pour les fêtes solennelles » (p. 7). De Castéra fait mention du fait que Bordes comptait des ennemis parmi les ecclésiastiques, et qu'il a dû lutter contre leur opposition envers ses idées (*ibid.*, p. 6). Les positions de Bordes seront confirmées en 1903, quand le pape Pie X, anciennement Cardinal Sarto, un adepte de Dom Pothier à Solesmes (voir Amédée GASTOUÉ, *La musique d'Église : études historiques, esthétiques et pratiques*, Lyon, Janin frères, 1911, p. 84) publie son code juridique de la musique sacrée – *Motu proprio* (22 novembre 1903) – dans lequel, si le chant grégorien tient une place fondamentale, la musique palestrinienne y est également restaurée dans ses fonctions liturgiques.

64 Avec une lacune de quelques années après août 1848.

65 Il s'agit de l'hymne *Jesu, rex admirabilis* (à3), *Revue de musique religieuse, populaire, classique*, 3 (1847), pp. 312-13.

avant-propos du dernier volume, Danjou, sans cependant faire mention d'aucun nom, fournit plusieurs raisons pour évincer cette musique. Il commence par des raisonnements contre le paganisme, empruntés à Fétis :

Dans la musique cette influence se révèle par la recherche du sentiment dramatique et passionné, par le caractère sensuel des mélodies, par l'emploi surtout de la tonalité moderne, inventée au XVI^e siècle par les artistes qui s'efforçaient alors de retrouver et de reconstituer la théorie et les effets de la musique des Grecs.

C'est pourquoi la base et le principe de toute réforme, de toute renaissance du chant religieux, sont, le plain-chant, qui n'a ni ce sentiment dramatique, ni ce caractère sensuel, ni cette tonalité moderne⁶⁶.

Même s'il déclare que la vraie musique d'église consiste dans « Le plain-chant bien exécuté et la musique antérieure à la transformation de la tonalité », Danjou n'est pas convaincu du mérite liturgique de la musique des « meilleurs maîtres du XVI^e siècle »⁶⁷. De la collection *Musica divina*, éditée par Proske, il déclare qu'il peut la recommander aux lecteurs, mais que les œuvres qui y figurent sont « très-compliquées et souvent inexécutables » : il aurait préféré des œuvres plus simples et « populaires » de la même époque, dans l'homophonie desquelles il distingue « un cachet vraiment religieux »⁶⁸. Or, selon Danjou, il existe deux origines au paganisme dans l'histoire de la musique religieuse, et le sensualisme théâtral n'est que la seconde. La première remonte au XV^e siècle et se prolonge dans le style *alla Palestrina* :

La réaction païenne dans la musique n'a pas commencé par le sensualisme, elle a commencé par l'abus de la science et du spiritualisme. Les auteurs les plus célèbres du XV^e et du XVI^e siècle ne visaient pas à l'effet dramatique, mais à des combinaisons ingénieuses, à des sortes de jeux d'esprit dont la difficulté vaincue faisait le principal mérite. [...]

Le véritable caractère de la musique chrétienne est, au contraire, également éloigné et du pédantisme qui ne cherche qu'à intéresser l'esprit, et du matérialisme qui ne cherche qu'à frapper les sens⁶⁹.

Sans donc faire mention spécifique de Palestrina ou de ses contemporains, Danjou les condamne silencieusement pour avoir utilisé des procédés de composition trop intellectuels pour être religieux.

Il ne fut pas toujours si virulent à l'égard de la musique palestrinienne : un article de la *Revue et gazette musicale* de 1839 révèle son admiration presque sans bornes pour la musique sacrée de Palestrina telle que l'interprétait Choron :

66 Félix DANJOU, avant-propos (sans titre), *Revue de musique religieuse, populaire, classique*, 4, pt. 2 (1854), pp. i-xvi, aux pp. xiii-xiv.

67 *Ibid.*, p. xiv.

68 *Ibid.*, pp. xiv-xv. Sur Proske, voir la contribution d'Annie CŒURDEVEY dans ce volume, pp. 133-54.

69 *Ibid.*, p. xv.

La sublime harmonie, les célestes accords de Palestrina ont souvent retenti sous les voûtes de [l'église de] la Sorbonne ; on a pu juger de l'effet immense, de l'impression vraiment religieuse que produisait ce genre de musique, et cependant la cathédrale et les autres églises de Paris ont continué à exécuter les œuvres les plus dépourvues de goût et de mérite ⁷⁰.

Toutefois, pour Danjou, le besoin d'un élément populaire dans la musique religieuse (ce dont il fait mention plus tôt dans le même article), et l'identification de cet élément uniquement dans le plain-chant, l'incite à abandonner ses premiers jugements. Comme l'écrit Joseph Régner dans *Le chœur*, après des débuts des plus heureux, la *Revue* de Danjou a fini « par se rallier à [des] opinions plus hardies, qui demandaient non plus la régénération, mais le bannissement des grandes orgues et la mort de toute musique d'église autre que le plain-chant » ⁷¹.

Dès 1849, l'historien et compositeur Félix Clément, considérant que la musique de Palestrina représente un exemple de « l'art pour l'art », a poursuivi efficacement les attaques contre l'idée d'une musique palestrinienne populaire et liturgique ⁷². À son avis, ce répertoire en général (mais il se concentre sur Palestrina seul) est mieux compris comme une sorte de musique de chambre, « dans une chapelle, [...] exécutée par des artistes très-habiles et dirigés par un maître savant, [...] goûtée d'un auditoire d'élite préparé par une éducation distinguée et par la culture habituelle des arts » ⁷³. La difficulté d'exécution et l'incompréhension du texte (la *Messe du Pape Marcel* incluse) rendent cette musique impopulaire ; et « l'immortel Concile de Trente » lui-même a échoué dans sa volonté de prévenir la continuation, même si dans une forme plus transparente et modérée,

70 Félix DANJOU, « De l'état actuel du Chant ecclésiastique et de la musique religieuse en France », *Revue et gazette musicale de Paris*, 6/15 & 20 (14 avril & 19 mai 1839), pp. 113-15 & 155-6, à la p. 155.

71 Commentaire sans titre et sans signature (mais écrit presque certainement par Régner) dans *Le chœur* 6/[sans numéro] (fév. 1854), pp. 1-12, à la p. 6.

72 Voir Félix CLÉMENT, *Histoire générale de la musique religieuse*, Paris, Adrien le Clere et Cie, 1860 ; voir aussi son *Rapport sur l'état de la musique religieuse en France...*, Paris, Imprimerie archéologique de Victor Didron, 1849, analysé par de ROHAN-CSERMAK, « La canonisation de Palestrina », pp. 205-6. Dans son compte rendu pour la *Revue des deux mondes*, Scudo écrit que Clément « fait partie de ce groupe d'ultra-catholiques modernes qui méconnaissent la grande loi du développement dans les choses humaines, et qui placent à une date arbitraire de l'histoire [la période grégorienne] le complet épanouissement des forces créatrices de l'esprit humain » (15 août 1861, pp. 1011-21, à la p. 1016).

73 CLÉMENT, *Histoire générale*, p. 328. Dans son livre *La musique liturgique : l'art moderne dans ses rapports avec le Culte*, Châlons-sur-Marne, Martin frères, 1886, Félix Huet présente l'argument irréfutable, contre celui de Clément, que si l'école de plain-chant seul arrive à son but, toute musique religieuse nouvelle sera forcée d'être un exemple de l'art pour l'art : « supposons que l'Église n'admette dans sa liturgie que le plain-chant traditionnel sans vouloir accepter le concours de l'art moderne. Les artistes se trouvant alors dans la nécessité de produire leurs œuvres religieuses au théâtre ou au concert, on en arriverait bientôt à ce fatalisme de *l'art pour l'art*, fâcheuse doctrine, en opposition absolue avec le génie du christianisme, et que le clergé aurait lui-même, en favorisant le développement, involontairement encouragée » (p. 64).

de ce que Clément appelle les « laborieux enfantillages » du contrepoint du xv^e siècle⁷⁴. Pour Clément, Palestrina a été un des « grands destructeurs de la piété chez les fidèles », parce qu’il a composé une musique méta-liturgique dont le sens ne peut être compris que par un auditeur ayant une éducation particulière, et qui tient le peuple à l’écart de l’expérience liturgique : ils doivent écouter et non participer. En quelques pages, Clément esquisse tous les arguments érigés plus tard contre la pertinence liturgique de la musique palestrinienne. Mais il le fait pour des raisons qui sont paradoxalement celles évoquées par d’autres critiques qui apprécient le compositeur : d’une part, il la trouve « froide et monotone » à l’église⁷⁵ ; de l’autre, il la trouve trop luxuriante dans la tradition décadente du style ecclésiastique des tableaux ornementés et dorés du xvi^e siècle⁷⁶. Tandis qu’il déprécie la musique palestrinienne en tant que musique liturgique, Clément ne lui dénie pas, au contraire, son allure de sensualité purifiée.

Les idées de Clément sont développées durant les années 1880 et 1890 dans les écrits de l’abbé Antoine Dessus, auteur méconnu qui signe sous également sous le pseudonyme d’A. Super. Dans un rapport intitulé *Restauration du chant liturgique*, présenté à l’assemblée des Catholiques en mai 1882, Dessus voit en Palestrina l’initiateur d’une décadence funeste de la musique religieuse⁷⁷. D’après lui, Palestrina a dû recréer le chant liturgique au lieu de modifier un art dont les principes étaient déjà décadents. Le rapport de Dessus n’était qu’un prélude à son livre de 1892 sur Palestrina – un des plus frappants exemples de l’usage des arguments de Clément contre la musique liturgique du compositeur italien. Comme Clément, Super souligne l’état pour le moins passif de l’assistance pendant les offices où l’on a recours à de la musique figurée. Selon lui, les exécutions profanes des œuvres de Palestrina – en particulier celles de Bordes et ses Chanteurs de Saint-Gervais – prouvent que le compositeur se sentait trop artiste (et peut-être trop l’homme individualiste et séculier de la Renaissance) pour créer de la musique véritablement liturgique⁷⁸ : « Plus le musicien se montre, plus le chrétien s’efface et disparaît »⁷⁹. L’office risque donc de devenir secondaire. D’après Super, le problème remonte à Palestrina, qui a mal compris son devoir :

74 *Ibid.*, p. 327.

75 *Ibid.*, p. 328.

76 *Ibid.*, p. 330.

77 Sous son vrai nom de DESSUS, SUPER est l’auteur d’un rapport intitulé *Restauration du chant liturgique*, Paris, Librairie de la Société Bibliographique, 1882, dont la partie historique fut publiée par le *Ménestrel* 48/39-40 (27 août-3 sep. 1882). Tous ses écrits catalogués par la Bibliothèque nationale traitent de la restauration de la musique liturgique. Pour ses critiques de Palestrina, voir le *Ménestrel* 48/40 (3 sep 1882), p. 316.

78 Antoine SUPER, *Palestrina : étude historique et critique sur la musique religieuse*, Paris, Victor Retaux et fils, 1892, note de bas de page, pp. 71-4, italiques dans l’original. L’attaque de Super contre Bordes devient, au fond de chaque page, un contre-sujet à ses attaques contre Palestrina en dessus. En particulier, Super est scandalisé par l’usage des chœurs mixtes dans des concerts d’église (p. 74).

79 *Ibid.*, p. 47.

Palestrina, pas plus que ses patrons cardinaux ou royaux, n'a compris ni même soupçonné que la force du catholicisme réside dans la coutume, la tradition immuable, excluant la nouveauté, la mode et ses fortunes diverses. Palestrina n'a pas compris davantage que la polyphonie est par nature, restreinte, exclusive. C'est le chant, mais le chant à l'unisson, conçu et organisé par saint Grégoire, que peuvent seul admettre le peuple, tous les fidèles. C'est le seul qui puisse être instrument d'amour et d'union ⁸⁰.

Donc, pour Super, qui lutte contre la décadence *palestrinienne* de la musique d'église, le chant grégorien reste la seule musique liturgique légitime parce qu'elle est démocrate.

Il n'est pas surprenant que Charles Bordes essaie de trouver le juste milieu. Au congrès de Rodez, il débute sa première communication par une distinction entre le rôle de deux musiques liturgiques :

Deux musiques doivent s'associer aux offices de la liturgie catholique, le *chant grégorien* et la *musique figurée*. Le Chant grégorien a sa place naturelle au *chœur* et dans la *nef* ; la musique figurée, à la *tribune* et aux jours solennels seulement. Au début de ces quelques observations sur l'emploi du Chant figuré, nous tenons à déclarer que le Chant grégorien seul est à la fois *rituel* et *populaire* ⁸¹.

De l'avis de Bordes, ici, la musique palestrinienne n'est pas à proprement parler populaire, car elle exige une éducation particulière des exécutants ; par ailleurs, il souligne que cette musique ne peut pas remplacer les pièces de l'office. Toutefois, plus tard, il nuance quelques-unes de ses idées. Cette musique, dit-il, est moins difficile qu'on ne le croit : « Écrite dans la tessiture normale des voix et composée de formules souvent reproduites, d'un débit coulant, aisé, la musique palestrinienne n'offre aucun obstacle à une maîtrise un peu exercée » ⁸². Et pour donner plus d'appui à son argument, il suggère que des maîtres de chapelle s'organisent parallèlement aux orphéons locaux, pour former, avec des enfants de préférence (mais Bordes ne dit rien contre la possibilité d'utiliser des voix de femme), des chœurs « a capella » pour leurs églises ⁸³.

Pour beaucoup de ses contemporains – musiciens et écrivains – l'idée de Bordes n'avait pas semblé réaliste, au vu, notamment, des résultats malheureux des très rares tentatives de ce genre. Mais Bordes fournit la démonstration de l'applicabilité de ses idées dans ses exécutions à Rodez, où le personnel de son chœur est recruté dans des maîtrises et des séminaires locaux, les orphéons du petit séminaire de Saint-Pierre, deux pensionnats religieux et la Schola de l'Ins-

80 *Ibid.*, p. 39.

81 BORDES, « De l'emploi de la musique figurée et spécialement de la musique palestrinienne », p. 146.

82 *Ibid.*, p. 149.

83 *Ibid.*, pp. 152-53.

titution Sainte-Marie⁸⁴. Par sa mention des orphéons, Bordes revient implicitement au sujet de la démocratie en musique et à la possibilité que la musique palestrinienne pourrait être accessible aux classes inférieures, tant comme auditeurs que comme exécutants. Ses arguments ne fournissent pas de solution au problème de Clément – que les assistants à l'église ne deviennent qu'un public de spectacle lorsque la musique palestrinienne est exécutée dans la liturgie –, mais ils offrent un moyen de répondre aux critiques d'élitisme de Super.

Un an seulement avant la communication de Bordes, Camille Bellaigue a effectué une tentative semblable dans un domaine plus théorique. Dans son article de 1894 de la *Revue des deux mondes*, il cherche des éléments démocratiques dans le style d'écriture de Palestrina⁸⁵. Bellaigue explique que l'égalité dans sa musique provient de l'utilisation de mélodies combinées (au lieu d'une harmonie fonctionnelle) : jamais une voix n'accompagne une autre. De plus, il souligne l'absence de solos : chaque voix présente une mélodie indépendante. En revanche, « les parties valent surtout par leurs relations réciproques [...] toutes les voix y chantent ensemble et s'accompagnent entre elles »⁸⁶. En comparaison donc avec les passions individuelles exprimées par la musique moderne, celle de Palestrina représente la généralité de l'humanité, impersonnelle et sans hiérarchie entre les voix. Si l'assemblée des fidèles ne participe pas, elle n'est pas moins représentée dans cette musique démocratique :

À elles seules, ces quatre voix [soprano, contralto, ténor et basse] disent tout ; rien n'existe en dehors d'elles, et par elles c'est l'humanité tout entière qui médite, qui prie et qui adore. Non seulement l'humanité entière, mais l'humanité unanime. Ce beau rêve, éternellement rêvé [...], la polyphonie de Palestrina plus que toute autre musique l'a réalisé. [...] Toute autre musique religieuse depuis celle de Bach, de Mozart, de Beethoven, jusqu'à celle de Verdi ou de Gounod, semble reconnaître en quelques solistes les interprètes privilégiés de la pensée et de l'oraison commune : l'art palestrinien n'admet ni distinctions ni prérogatives. Dans le fraternel concert dont elle est faite, aucune voix ne domine ou ne dédaigne les autres ; l'orgueil et le sens propre s'effacent ici. [...]

Impersonnel par son objet, l'art palestrinien l'est aussi chez le compositeur ou par le compositeur lui-même. En d'autres termes, il y a dans cette musique, comme dans l'architecture gothique, quelque chose de général et je dirais presque anonyme. Le maître de Préneste est moins un génie isolé qu'un génie représentatif⁸⁷.

Les arguments de Bellaigue, péroraison de son article, sont en partie l'extension logique de ses observations antérieures relatives à l'absence de caractère individuel et d'événements dramatiques dans la musique de Palestrina. Il y a aussi, bien entendu, dans l'idée d'un Palestrina anonyme, effaçant sa personnalité musicale

84 Voir Ch. GINSTY, « Introduction », pp. 26-7.

85 BELLAIGUE, « Trois maîtres de l'Italie », pp. 868-69.

86 *Ibid.*, p. 868.

87 *Ibid.*, p. 869.

pour être représentatif, une riposte aux arguments de Super. De plus, avec une interprétation de la musique polyphonique de Palestrina dans laquelle il cherche à établir des équivalences entre des processus de composition et des structures sociales, Bellaigue défend son héros « anonyme » à travers des raisonnements sociologiques exceptionnels pour son époque dans la critique musicale en France.

Il n'est donc pas étonnant de retrouver les mêmes idées dans un article de 1896, intitulé « La musique au point de vue sociologique ». Ici, Bellaigue, qui emprunte ses idées à Julien Tiersot, ajoute à sa défense d'une musique palestrinienne populaire un élément de la musique polyphonique vocale autrefois (et presque unanimement) condamné dans toute la littérature : l'utilisation des chansons profanes comme base des messes et des motets. « L'élément populaire envahit de plus en plus la musique. Jusqu'aux réformes du concile de Trente, les offices liturgiques se chantent couramment sur les thèmes de danse, de guerre, quand ce n'est pas d'amour ou de cabaret »⁸⁸. Mais cet état d'une musique populaire ne survit guère à Palestrina lui-même :

Puis la Renaissance vint. Elle vint plus tardive pour la musique que pour les autres arts, mais elle ne vint pas différente. Au principe de l'association et du nombre, elle substitua partout le principe de l'individualisme, et la musique qui, depuis longtemps, ainsi que l'homme même, n'existait plus que sous la forme collective, reparut sous la forme particulière et individuelle. Le récitatif d'abord, et puis, et surtout, la mélodie, retrouvée et comme créée à nouveau par le génie italien, se dégagea du contrepoint vocal ; mais dans l'orgueil de sa beauté reconquise, elle se détourna de la foule que jadis elle avait tant aimée, et le plus populaire des arts en devint le plus aristocratique et le plus mondain⁸⁹.

À travers l'idée fondamentale (peut-être aussi empruntée à Tiersot) que la Renaissance *commence* avec Bardi et son cénacle, l'argumentation de Bellaigue atteint ici son but ultime : la musique palestrinienne est présentée comme un paradis perdu (ce qui renforce ses remarques antérieures au sujet d'un Palestrina d'outremonde), le dernier style véritablement populaire dans l'histoire de la musique occidentale. De plus, ce style est médiéval, écarté d'une manière très nette.

Conclusion

Il existe d'intéressantes relations entre les interprétations de la musique vocale de Palestrina et les grandes lignes de sa réception au XIX^e siècle en France. La conception romantique d'une musique vaste et transcendante faite pour des cathédrales immenses et obscures trouve son complément dans les grands chœurs qui ont

88 Camille BELLAIGUE, « La musique au point de vue sociologique », *Revue des deux mondes* 1 mai 1896, pp. 69-104, à la p. 84.

89 *Ibid.*, pp. 84-85.

exécuté cette musique pendant trois quarts de siècle, et surtout dans la pratique de Bordes, qui, pour des raisons fonctionnelles, esthétiques et stratégiques, cache ses chanteurs dans les deux tribunes de Saint-Gervais de telle manière que le son semble atteindre ses auditeurs d'en haut, sans intermédiaire humain. L'élément mystique et incorporel que cherchent tant de critiques est fourni, malgré l'usage des vastes chœurs, par la pratique assez répandue de chanter à demi-voix, suivant la méthode instituée par Choron dans les années 1820, et créant, d'après l'image de Choron, un effet d'infini océanique. Seuls, ou presque, quelques réformateurs de la liturgie s'opposent à la musique de Palestrina, la présentant comme une musique mondaine d'élite (il était peut-être inévitable que Palestrina, le modèle de la musique polyphonique de la Renaissance pour ses défenseurs, soit devenu modèle, également, pour ses détracteurs) et un exemple de la décadence irreligieuse de la Renaissance. Mais les arguments avancés de l'autre côté décrivent Palestrina comme le plus populaire de tous – un des derniers démocrates de l'histoire de la musique, un compositeur après lequel l'esprit individuel, le soliste et l'aristocrate envahissent et rendent surannée une musique médiévale qui avait pourtant inscrit l'égalité humaine dans toutes ses parties vocales. De plus, l'usage des immenses chœurs, quelquefois formés par des orphéons ou des maîtrises, met en relief l'aspect populaire de ce répertoire. Plus pure, plus sereine que la musique de ses contemporains, la musique de Palestrina devient un symbole de la perfection musicale – un paradis une fois perdu mais qui est, par les soins de quelques visionnaires, peut être récupérable.

ANNEXE I

**Personnages, sociétés, publications et répertoire
dans l'histoire de la musique palestrinienne au XIX^e siècle ⁹⁰**

Alexandre-Étienne CHORON (1771-1834)

École Primaire de Chant (de 1817)

devenue Institution Royale de Musique Classique et Religieuse (Paris, 1825-1834).

Collection générale des ouvrages classiques de la musique (Paris : Leduc et Cie, [1807-1809])

– PALESTRINA : Missa ad fugam (à4)

Collection de pièces de musique religieuse qui s'exécutent tous les ans à Rome, durant la semaine sainte dans la chapelle du souverain pontife (Paris : chez l'éditeur, [1820]) ⁹¹

– ALLEGRI : Miserere (à9) [sans vv. 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18 en plain-chant ; le tout sans embellissement des versets harmonisés. Version de Burney]

– ALLEGRI [attrib. Palestrina] ⁹² : Lamentations (Feria quinta : in coena domini à4 [authenticité non constatée] ; Feria sexta : in parasceve à4/5 [Lectio I : Sabato Sancto, avec deux coupures, l'un de 4 mesures, l'autre des 81 mesures avant le 'Jerusalem' final ; Sabbato sancto à4/5 [authenticité non constatée])

– INGEGNERI : [attrib. Palestrina], 27 répons (à4) ⁹³

– PALESTRINA : Fratres ego enim accepi (à8) ; Popule meus (à8), des Improperia ; Stabat mater (à8)

– PALESTRINA : *Ricercari a quattro voci sopra gli otto tuoni del canto-fermo* [authenticité douteuse] ⁹⁴

Félix DANJOU (1812-1861)

« Archives curieuses de la musique », *Revue et gazette musicale de Paris*, 1839-40 :

– LASSUS : fragments du Psaume 51 (à5) [*Psalmi Davidis penitentiales*, Psalmus No. IV (Psaume 51, 'Miserere mei, Deus', vv. 1-3, 11-13, 17-21), sans 'Sicut erat' à6 à la fin] ; Regina coeli laetare/Resurrexit sicut dixit (à4) ; Salve Regina misericordiae/Et Jesum, benedictum (à4)

– MORALES : Kyrie, Gloria d'une Messe (à4) [Missa 'De beata virgine']

– PALESTRINA : Alla riva del Tebro (à4)

Salvator mundi (à4)

⁹⁰ Cette annexe ne vise pas à fournir des renseignements exhaustifs sur le contenu des publications, mais à donner une idée de la popularité de certains titres principaux, publiés et chantés au cours du siècle. Pour chaque publication, cependant, j'ai inclus tous les morceaux de Palestrina, Lassus et Victoria. Sauf une exception (un morceau faussement attribué à Arcadelt), et à cause de la réception de Palestrina en tant que voie nouvelle dans la musique sacrée, je me suis limitée aux éditions de Palestrina et de ses successeurs, sans faire mention des éditions plutôt rares mais importantes de la musique de Goudimel, par exemple. J'ai indiqué les œuvres dont l'attribution fautive au XIX^e siècle est connue, et également les œuvres d'authenticité douteuse et celles dont l'authenticité a été impossible à établir. Les titres présentés sans annotation sont authentiques et publiés en entier.

⁹¹ Plusieurs morceaux sont puisés des éditions de Charles Burney. Pour plus de détails, voir Bryan R. SIMMS, « The Historical Editions of Alexandre-Étienne Choron », *Fontes artis musicae*, 27 (1980), pp. 71-77.

⁹² Attribué uniquement dans une publicité de souscription ; anonyme dans la collection elle-même.

⁹³ Attribué uniquement dans une publicité de souscription ; anonyme dans la collection elle-même. À la fin de ses « Observations préliminaires », Choron note que les textes musicaux des répons lui avaient été communiqués par Perme, qui est peut-être donc à l'origine de l'attribution fautive à Palestrina qui a perduré tout le long du XIX^e siècle.

⁹⁴ Voir « Giovanni Pierluigi da Palestrina », *The New Grove Dictionary*, vol. 14, p. 136.

- PALESTRINA [attrib.], Adoramus te (à4)
- VITTORIA, Pueri Hebræorum (à4) [antiphon]

Juste-Adrien LENOIR DE LA FAGE (1805-62)

Cinq messes tirées du répertoire de la chapelle Sixtine à Rome composées par Jean Pierluigi da Palestrina
(Paris : V^{ve} Launer, [1844])

- Missa Papæ Marcelli (à6) ; Missa pro defunctis (à5) ; Missa canonica (à5) ; Messe 'O Regem coeli' (à4) ;
Messe 'Æterni Christi munera' (à4, avec Agnus II à5)

Vingt motets tirés du répertoire de la chapelle Sixtine à Rome, composés par Jean Pierluigi da Palestrina
(Paris : V^{ve} Launer, s.d.)

- Ave Trinitarius sacrarium (à5) ; Beatus Laurentinus (à5) ; Canite tuba in Sion (à5) ; Caro mea vere est cibus (à5) ; Coenantibus illis (à5) ; Crucem sanctam subiit (à5) ; Derelinquat impius (à5) ; Domine secundum (à5) ; Exi cito (à5) ; Exultate deo (à5) ; Lapidabant Stephanum (à5) ; O admirabile commercium (à5) ; O beata et gloriosa (à5) ; O sacrum convivium (à5) ; Parce mihi Domine (à5) ; Pater noster (à5) ; Paucitas dierum (à5) ; Peccantem me quotidie (à5) ; Salve Regina (à5) ; Tribulationes civitatum (à5)

Joseph-Napoléon NEY, Prince de la Moskowa (1803-1857)

Société des Concerts de Musique Vocale Classique (Paris, 1843-1848 ?)

*Recueil des morceaux de musique ancienne exécutés aux concerts de la Société de musique vocale, religieuse et classique... (Paris : Pacini, 1843-6 ?)*⁹⁵ :

- ALLEGRI : De Lamentatione Jeremiæ (à4/5) [Lectio I : Sabato Sancto, en entier] ; Miserere (à9) [sans vv. 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18 en plain-chant ; le tout sans embellissement des versets harmonisés]
- Felice ANERIO : Ave regina cœlorum (à8) [authenticité non constatée] ; Adoramus te Christe (à4) [authenticité non constatée]
- ARCADELT [attrib.] : Ave Maria (à4) [arr. Philippe-Louis Dietsch]⁹⁶
- INGEGNERI, attrib. Palestrina : In monte Oliveti (à4) [répons] ; O bone Jesu (à4) ; Tristis est anima mea (à4/3) [répons] ; Una hora non potuisti vigilare (à4) [répons] ; Velum templum scissum est (à4) [répons] ; Vineam mea electa (à4) [répons]
- LASSUS : fragments des *Psalmi Davidis penitentiales* : Quia cinerem (à5) [Psalmus V, vv. 10-13] ; Quia dixi nequando super gaude (à3) [Psalmus III, v. 17] ; Convertere Domine (à4) [Psalmus I, v. 4] ; Afflictus sum et humiliatus sum (à4) [Psalmus III, v.8] ; Miserere (à5/6) [*Psalmi Davidis penitentiales*, Psalmus IV] ; Regina cœli lætare/Resurrexit sicut dixit (à4) ; Salve regina misericordiæ/Et Jesum, benedictum (à4)
- Volckmar LEISRING : O filii et filiae (à8)
- NANINI [Giovanni Maria Nanino] : Diffusa est gratia (à4) [authenticité non constatée]
- PALESTRINA : Alla riva del Tebro (à4) ; Canite tuba in Sion (à5) ; Corporis mysterium [Pange lingua, v. 1] (à4) ; Dei mater alma [Ave maris stella, v. 1] (à4) ; Dies sanctificatus (à4) ; Esurientes implevit bonis (à5) [Magnificat XXIX, Liber III, V. Toni, v. 8] ; Fratres ego enim accepi (à8) ; Gloria patri (à8) [peut-être adapté du Gloria Patri, Magnificat III Liber I, III. Toni, v. 11] ; Hodie Christus natus est (à8) ; Lauda anima mea dominum (à5) [Offertoire] ; Laus, honor, virtus, gloria (à6) [Hymne, Conditor alme siderum, v. 7] ; Peccantem me quotidie (à5) ; Popule meus (à8) [des Improperia] ; Sicut cervus desiderat ad fontes (à4) [sans 2^e partie 'Siviviv anima mea'] ; Sicut erat (à6) [Magnificat XXXI, Liber III, VII. Toni, v. 10] ; Tantum ergo (à5) [Pange lingua

⁹⁵ Une liste exhaustive (mais sans identifications précises des morceaux), figure dans Donna DI GRAZIA, « Concert Societies in Paris », pp. 192-6. Les variations entre le titre du *Recueil* et le nom de la société sont originales.

⁹⁶ Dietsch a arrangé la chanson d'Arcadelt « Nous voyons que les hommes » (à3) en *Ave Maria* pour quatre voix. Voir Jeffrey COOPER, « Dietsch », *The New Grove Dictionary*, vol. 5, pp. 470-1, à la p. 470.

- gloriosi. In festo Corporis Christi, v. 5] ; Tribularer si nescirem (à6) ; Veni sponsa Christi (à4) ; Agnus dei (à8) [Agnus I de la Messe 'Laudate Dominum omnes gentes'] ; Messe 'Æterna Christi munera' (à4/5) ; Missa canonica (à4) ; Missa Papæ Marcelli (à5) [sans le 2^e Agnus Dei] ; Missa pro defunctis (à5) [en entier, mais avec Libera me et Kyrie II inconnus ajoutés] ; Pleni sunt cœli (à3) [de la Messe 'O magnum mysterium' (a5)] ; Stabat mater (à8)
- PALESTRINA [attrib.] : Adoramus te (à4)
 - VITTORIA : Gloria patri (à6) [Magnificat XV, Octavi toni] ; O quam gloriosum (à4) ; O vos omnes (à4) [répons] ; Pueri Hebræorum (à4) [antiphon] ; Vere languores nostros (à4)
 - VITTORIA [attrib.] : Jesu dulcis memoria (à4)
 - Melchior VULPIUS : Exultate justi in Domino (à4) [authenticité non constatée].

Joseph RÉGNIER (?- ?)

Société de Musique Religieuse (Nancy, 1848-1860 ?)

Suppléments au journal *Le chœur* (1848/9-1859/60)⁹⁷ :

- ALLEGRI : Miserere (à9)
- ARCADELT [attrib.] : Ave Maria (à4)⁹⁸
- INGEGNERI [attrib. Palestrina] : O bone Jesu (à4)
- LASSUS : Regina cœli lætare/Resurrexit sicut dixit (à4) ; Messe 'Or-sus-à coup' (à4) (en partie*) [authenticité douteuse]⁹⁹
- LASSUS [attrib.] : Ave Maria (à4)¹⁰⁰
- PALESTRINA : Laus, honor, virtus (à6)* ; O salutaris hostia (à3) [authenticité douteuse]¹⁰¹ ; Salve (faux-bourdon, à5)* ; Veni sponsa Christi (à4) ; Missa pro defunctis (à5) [Kyrie, Sanctus, Benedictus Agnus I, II, III : sans Offertorium] ; Tantum ergo (faux-bourdon, à5)* ; Missa Papæ Marcelli (à6)*
- PALESTRINA [attrib.] : Adoramus te (à4)
- VITTORIA [attrib.] : Jesu dulcis memoria (à4)

Louis NIEDERMEYER (1802-1861)

École de Musique Classique et Religieuse (École Niedermeyer) (Paris, 1853-1900)

Suppléments à *La maîtrise*¹⁰² :

- INGEGNERI [attrib. Palestrina] : O bone Jesu (à4).
- LASSUS : Cognovi Domine (à4) ; Manus tue Domine (à4) [authenticité douteuse] ; Pauper sum ego (à4) ; Salve Regina misericordiæ/Et Jesum, benedictum (à4) ; Taedet animam meam (à4) [authenticité douteuse] ; Tibi laus, tibi gloria (à4) ; Messe brève (à4)

97 Pour les morceaux marqués *, les suppléments musicaux manquent dans la collection de la Bibliothèque nationale de France, Département de musique. Les informations données sont extraites de la « Table de la collection du *Chœur* », 9/6ter (avr-mai 1857), pp. 498-50.

98 Ce morceau, identifié par Régnier comme étant de la « collection de M. le P. de la Moskowa », est l'arrangement de sa chanson « Nous voyons que les hommes » par Dietsch.

99 Voir « Orlande de Lassus », *The New Grove Dictionary*, vol. 10, p. 493, où James Haar suggère que l'auteur serait J. Lockenburg.

100 Le même morceau que Régnier publie sous le nom d'Arcadelt ; ici la musique est non mesurée, et copiée à la main (l'Arcadelt a été imprimé).

101 Voir PAOLO FRAGAPANE, *Indice alfabetico per incipit verbali delle opere di G. Pierluigi da Palestrina*, Firenze, Centro Stampa Palagi, 1980, p. 48. Fragapane ne fait pas mention d'un « O salutaris » authentique à3.

102 Seules les trois premières années contiennent des morceaux pertinents.

- PALESTRINA : Dei mater alma (à4) [Ave maris stella, v. 1] ; Quæ vox quæ poterit (à4) [2^e partie de l'hymne 'Sanctorum meritis'] ; Sicut cervus desiderat ad fontes (à4) ; Messe 'Æterna Christi munera' (à4) [sans Agnus II à5] ; Pleni sunt cœli (à3) [de la Messe 'O magnum mysterium' (à5)]
- PALESTRINA [attrib.] : Adoramus te (à4)
- VITTORIA : Fête de la très grande Trinité (à4) [Duo seraphim clamabant, sans 2^e partie 'Tres qui testimarium'] ; O vos omnes (à4) [répons] ; Pueri Hebræorum (à4) [antiphon]
- VITTORIA [attrib.] : Jesu dulcis memoria (à4)

Charles VERVOITTE (1822-1884)

Société Académique de Musique Sacrée (Paris, 1861-72)

Suppléments à la *Revue de musique sacrée, ancienne et moderne*, intitulés « Nouveau Répertoire de Musique Sacrée »¹⁰³ :

- PALESTRINA¹⁰⁴ : Alma redemptoris mater (à4) [prob. inauthentique, comme dans les collections Repos]¹⁰⁵ ; Exultate Deo (à5) [prob. authentique, mais pas trouvé dans les collections Repos] ; Hæc dies quam fecit Dominus (deux chœurs) [prob. authentique, à8, mais pas trouvé dans les collections Repos] ; Magnificat (deux chœurs) [probablement les Magnificat VIII et XVI, Liber I, VIII. toni (chacun à4), intercalés, comme dans les collections Repos] ; O bone Jesu (à4) [presque certainement le motet d'Ingegneri, comme dans les collections Repos] ; O salutaris (à4) [différent de l'O salutaris publié par Régner, mais aussi presque certainement inauthentique]¹⁰⁶ ; Tu es Petrus [prob. authentique, à6, comme dans les collections Repos] ; Veni, sponsa Christi [prob. authentique, à4, comme dans les collections Repos]
- VITTORIA : Passion de Saint Mathieu [authentique, à4, mais pas trouvé dans les collections Repos]

¹⁰³ Les morceaux de Palestrina sont promis dans un article de l'éditeur E. REPOS (*Revue de musique sacrée ancienne et moderne* 3/2 (15 déc 1861), p. 50 : « Le NOUVEAU RÉPERTOIRE DE MUSIQUE SACRÉE [...] sera le corollaire obligé de la *Revue* et comme la justification de notre entreprise. Cette longue série des chefs-d'œuvre des maîtres anciens [...] dira plus éloquemment que nous ne saurions le faire quel art élevé, savant et véritablement religieux était celui de ces hommes inspirés, et quel doit être pour eux le respect de la génération actuelle ». Repos promet des premières livraisons à partir de janvier 1862 contenant de suite 7 motets et un *Magnificat* de Palestrina. Je n'ai pas trouvé ce *Nouveau répertoire*. Cependant, un dépouillement du périodique révèle que les suppléments musicaux promis ont bien paru, lentement, dès 1863. Malheureusement il a été impossible de consulter les suppléments musicaux eux-mêmes pour ce périodique. Mes indications d'authenticité ont pour base les attributions fautives ou authentiques des collections anciennes (étant donné qu'on publie, pour la plupart, les mêmes œuvres), et le contenu d'autres collections de musique religieuse des années 1860 de la maison Repos, reliés ensemble dans un recueil sans titre en deux volumes conservée à la BnF, Département de musique Cote A. 50328 (1-2)). De plus, Repos a publié l'*Ave Maria* d'« Arcadelt » (arr. Dietsch) ; le *Diffusa est gratia* de Nanini dont je n'ai pu vérifier l'authenticité, mais qui est le même morceau que publie Bordes ; l'*Adoramus te* attribué à Palestrina ; le *Jesu dulcis memoria* attribué à Victoria, et son *Vere languores, O quam gloriosum est regnum* et *Popule meus* (des Improperia) ; et le *Magnificat VI. toni* par Willaert, dont je n'ai pu vérifier l'authenticité. Plusieurs des œuvres de Palestrina citées sont présentes parmi ces collections, quelques-unes dans une forme qui les lie à la Société de Charles Vervoitte, parce qu'elles sont arrangées pour chant à l'unisson (les parties inférieures données à l'orgue) par Georges Schmitt, organiste à Saint-Sulpice et Directeur de Musique de la Société Académique de Musique Sacrée (Félix d'ALDIN, « Fondation d'une Société Académique de Musique Sacrée : procès verbal », *Société Académique de Musique Sacrée. Constitution de la Société, 16 décembre 1861*, Saint-Germain-en-Laye, L. Toinon et Cie, [1862], p. 9). Les morceaux arrangés sont reproduits *a capella* dans d'autres collections publiées par Repos.

¹⁰⁴ En plus, ce périodique, sous son ancien titre du *Plain-chant*, a publié le faux *Adoramus te* (à4) attribué à Palestrina : le *plain-chant* 1/8 (août 1860).

¹⁰⁵ Ce morceau n'est pas le seul *Alma Redemptoris mater* jugé authentique par Fragapane ; mais il fait mention spécifiquement d'un morceau inauthentique à4 de ce titre (*Indice alfabetico*, p. 5).

¹⁰⁶ Fragapane fait mention spécifique d'un *O salutaris* inauthentique à4 (*Indice alfabetico*, p. 48).

Charles BORDES (1863-1909)

Les Chanteurs de Saint-Gervais (Paris, 1892-1900→)

Anthologie des maîtres religieux primitifs des quinzième, seizième et dix-septième siècles..., 6 vols. (Paris :

Au siège de l'association des chanteurs de Saint-Gervais, Durand et fils, 1893-5) :

- ALLEGRI : Miserere (à9) [sans vv.2, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18 en plain-chant ; le tout sans embellissement des versets harmonisés]
- Felice ANERIO : Ave maris stella (à4) [authenticité non constatée] ; Christus factus est (à4) [authenticité non constatée] ; Pie Jesu (à5) [authenticité non constatée]
- INGEGNERI, attrib. Palestrina : 3 répons : In monte Oliveti (à4) ; Tristis est anima mea (à4) ; Ecce vidimus eum (à4) ; 3 répons : Recessit pastor noster (à4) ; O vos omnes (à4) ; Ecce quomodo moritur justus (à4) ; 3 répons : Sicut ovis (à4), Jerusalem, surge (à4), Plange quasi virgo (à4) ; 3 répons : Omnes amici mei (à4), Velum templi scissum est (à4), Vineam meam electam (à4) ; assus : Adoramus te Christe (à3) ; Christe Dei soboles/Accipere daque mihi (à4) [authenticité douteuse] ; De ore prudentis procedet (à4) ; Domine convertere (à4) ; Ego dixi, Domine miserere mei (à3) [sans 2^e partie 'Domine convertere'] ; Ego sum resurrectio et vita (à3) ; Iniquos odio habui (à4) [sans 2^e partie 'Declinate'] ; In pace in idipsum (à3) ; Intende voci orationis (à4) ; Nos qui sumus in hoc mundo (à4) ; O Maria clausus hortus (à3) ; Pauper sum ego (à4) ; *Psalmi Davidis penitenciales* : Domine ne in furore tuo (à5), Beati quorum remissa sunt (à5), De profundis clamavi (à5) ; Pulvis et umbra sumus (à4) ; Quare tristis es, anima mea (à4) ; Regina cœli lætare/Resurrexit sicut dixit (à4) ; Timor et tremor (à6) ; Verbum caro (à3) ; Messe 'Douce mémoire' (à4) ; Messe 'pro defunctis' (à5)
- NANINI : Diffusa est gratia (à4) [authenticité pas constatée] ; Hodie Christus natus est (à4)
- PALESTRINA : Ad te levavi oculos meos/Miserere nostri (à4) ; Adoramus te Christe (à4) [authentique] ; Assumpta est Maria/Quæ est ista (à6) ; Ave Maria (à4) [extrait des 'Litanie Deiparæ Virginis' (Liber primus)] ; Ave Maria (à4) [du 2^e livre des motets] ; Cœnantibus illis (à5) ; Congratulamini mihi (à4) ; Dextera Domini (à4) [Offertoire] ; Dies sanctificatus (à4) ; Domine quando veneris (à4) ; Dum aurora finem daret (à4) ; Ego sum panis vivus (à4) ; Exaudi Domine (à4) ; Exultate deo (à5) ; Innocentes pro Christo (à4) ; Loquebantur variis linguis (à4) ; Ne recorderis (à4) ; O admirabile commercium (à5) ; O Rex gloriæ (à4) ; Peccantem me quotidie (à5) ; Stabat mater (à8) ; Sicut cervus desiderat ad fontes (à4) ; Tantum ergo (à4) [Pange lingua, v. 5, Festo Corporis Christi] ; Tantum ergo sacramentum (à4) [Pange lingua, v. 5] ; Tribulationes civitatum/Peccavi cum patribus (à5) ; Veni, sponsa Christi (à4) ; Vexilla regis/O crux ave (à3/4/5) [Hymne In inventione S. Crucis] ; Missa brevis (à4) ; Missa Papæ Marcelli (à6) ; Messe 'Ascendo ad Patrem' (à5) ; Messe 'O Regem cœli' (à4) ; Messe 'Salve Regina' (à5) ; Messe 'Sine nomine' (à4) ; ittoria : Ave Maria (à4) ; Deus in adiutorium (à4) [faux-bourdon, authenticité douteuse] ; Dies iræ (à10) [Santini Hs. 4984] ; Domine non sum dignus/Miserere mei (à4) ; Dum complerentur dies Pentecostes/Dum ergo essent (à5) ; Duo Seraphim clamabant/Tres qui testimonium (à4) ; Ecce sacerdos magnus (à4) ; Estote fortes in bello (à4) ; Gaudent in cœlis animæ sanctorum (à4) ; Hic vir despiciens mundum (à4) ; Iste sanctus pro lege (à4) ; O magnum mysterium (à4) ; O quam gloriosum est Regnum (à4) ; O vos omnes (à4) [répons, moins les 18 mesures pour les mots 'Attendite, universi populi, et videte dolorem meum] ; Pange lingua (more hispano) (à4) [avec remplacement du contrepoint avec plain-chant (v. 4), et remplacement du plain-chant du v. 5 avec la polyphonie du v. 6, qui sert également pour son propre verset] ; Passion selon Saint Jean (à4) [répons] ; Popule meus (des Improperia) (à8) ; 3 répons : Amicus meus osculi (à4), Judas mercator pessimus (à4), Unus ex discipulis (à4) ; 3 répons : Astiterunt reges (à4), Æstimatus sum (à4), Sepulto Domino (à4) ; 3 répons : Eram quasi agnus (à4), Una hora (à4), Seniores populi (à4) ; 3 répons : Tamquam ad latronem (à4), Tenebræ factæ sunt (à4), Animam meam dilectam (à4) ; 3 répons : Tradiderunt me (à4), Jesum tradidit (à4), Caligaverunt (à4) ; Vere languores nostros (à4) ; Messe 'Ave maris stella' (à4/5) ; Messe 'O quam gloriosum' (à4) ; Messe 'Quarti toni' (à4) ; Missa 'pro defunctis' (à4) [sans Gradual, sans l'Hostias' en plain-chant et la répétition finale du 'Quam olim Abraham' dans l'Offertoire, et sans répétition du commencement du Libera me, avant le Kyrie final] ; Missa 'pro defunctis' (à6) [sans le motet 'Versa est in luctum' entre le Communion et le Libera me ; sans répétition du commencement du Libera me, avant le Kyrie final ; sans leçon/répons final 'Taedet animam meam']
- VITTORIA [attrib.] : Jesu dulcis (à4)

ANNEXE II

Textes relatifs à l'exécution de la musique *alla Palestrina*

- A. Alexandre CHORON [1820] : « Observations préliminaires », *Collection des pièces de musique religieuse*, s.p.

[...] Si l'on excepte un passage qui se trouve vers le milieu du *Stabat*, toute la musique de ce recueil est composée dans la mesure dite *a Capella* : c'est une mesure à deux temps, d'un mouvement modéré, qui s'indique par un demi-cercle ou C barré. Dans ce genre, chaque ronde ou semi brève vaut une mesure ; chaque blanche ou minime, vaut un temps qui est de la durée d'une seconde ou environ : chaque ronde vaut donc deux temps, l'un frappé et l'autre levé. [...]

Quant au style d'exécution, je me bornerai à dire que toute cette musique doit être chantée en sons filés et soutenus, à quart de voix, avec beaucoup de justesse, d'un mouvement égal et modéré, avec la plus grande simplicité, mais avec beaucoup d'onction et de douceur. Exécuté de cette manière, elle produit un effet extraordinaire, qui a réellement quelque chose de surnaturel et qui justifie la qualification de genre sublime, que les maîtres de tous les temps ont exclusivement et unanimement décernée au style de Palestrina.

- B. LA MOSKOWA (1843) : préface, *Recueil des morceaux de musique ancienne*, s.p.

[...] On ne doit d'abord ne pas se méprendre sur le mouvement de ces morceaux. La valeur de la musique y est bien de deux en trois rondes, mais il faut y considérer la blanche comme égalant environ 92 degrés du métronome de Maelzel. Le sens des paroles, l'expression à donner à la musique, le lieu où l'on chante, régleront le sentiment du directeur dans l'indication du mouvement, qu'on ne saurait déterminer d'avance, mais qui est généralement un peu animé.

Ces chœurs doivent être chantés avec la plus grande douceur, et aussi *legato* que possible. Pour cela il sera utile que la moitié des personnes exécutant la même partie s'arrange de manière à respirer un peu avant l'autre, afin qu'il n'y ait jamais de solution de continuité entre les sons, si ce n'est aux endroits indiqués par des pauses ; et cela sans faire attention aux paroles : les choristes ne doivent avoir regard qu'à l'effet général.

Le maître de chapelle exigera sévèrement que les *piano* soient dits à quart de voix ; nous ne saurions trop insister sur la nécessité de les observer avec le plus grand soin, car le principal défaut des masses chorales est de chanter trop fort.

Les *forte* ne devront pas être exagérés, ils sont d'ailleurs assez rares dans ces compositions. *Poco forte*, *quasi forte*, voilà presque toujours le maximum d'intensité de son auquel on atteint dans la chapelle Sixtine.

Il ne faut jamais crier les *forte* ; les voix d'hommes et d'enfants surtout, quand elles forcent, ont généralement un son guttural et vulgaire qu'il est à propos d'éviter.

Cette musique sera donc rendue avec un sentiment en quelque sorte respectueux qui exclue les éclats de voix et les effets bruyants ; les demi-teintes y domineront presque exclusivement ; on l'exécutera avec beaucoup d'onction et de suavité.

La scrupuleuse observation de ces préceptes est indispensable non seulement pour que l'exécution des morceaux *a capella* soit agréable, mais pour que même ils puissent être compris. Chantée à tue-

tête, sans nuances, comme on chante au lutrin, la musique de Palestrina, de Lasso, d'Allegri, au bout de quelque temps paraîtra monotone et fatigante à la plupart des auditeurs.

Dite avec soin et expression, aucune harmonie au monde n'est plus faite pour émouvoir et charmer. Lorsque les parties alternent, se succèdent, et cela a lieu dans la plupart des morceaux, qui sont généralement fugués, il faudra faire sentir la première note des attaques ou des reprises, mais cependant sans trop forcer ; il en est de même pour les notes syncopés.

Une fois l'accord bien donné et bien entendu, le maître de chapelle bat une mesure pour faire connaître le mouvement. Cette mesure, qui ne compte pas, étant terminée, le chœur commence aussitôt. Il est superflu d'ajouter que la musique à la *Palestrina* doit être chantée sans accompagnement.

Comme elle est écrite assez bas, il sera nécessaire de forcer beaucoup le nombre des soprani, et de mêler aux contralti quelques ténors hauts. Les ténors et les basses peuvent être en nombre égal.

Après une note marquée d'un point d'orgue, le directeur cesse de battre, mais le chœur doit doubler la valeur de cette note en en prolongeant le son de manière à ce qu'il diminue graduellement et s'éteigne tout à fait lorsque la valeur de la note a été doublée. [...]

C. Adrien de LA FAGE (1844) : « Avis sur l'exécution de la musique palestrinienne », pp. 502-504

- 1 Exécuter ponctuellement ce qui est écrit, sans addition du moindre agrément ;
- 2 Donner aux tenues leur valeur exacte : de la négligence à en prolonger le son tel qu'il est marqué, il peut résulter une harmonie incomplète et de mauvais effet ;
- 3 Porter les sons et lier en général la cantilène, mais en articulant bien distinctement toutes les notes qui passent sous un même syllabe ;
- 4 Donner une certaine vigueur à l'entrée des parties à la suite des repos, sans pourtant que ces attaques aient rien de heurté ;
- 5 Dans les morceaux où se trouve un plain-chant, l'exécution de la partie où il se trouve devra être d'une égalité parfaite à tous égards ; le plain-chant marchera constamment mezzo forte, tandis que chacune des autres parties nuancera convenablement ;
- 6 Il faut s'écouter sans cesse les uns les autres : cette musique étant toujours harmonique, rien ne s'y montre inutile, le moindre détail au contraire est obligatoire ; tout dans chaque partie est lié et dépendant de ce que font, de ce qu'ont fait, de ce que vont faire les autres parties ;
- 7 Craint-on de baisser dans le cours de morceaux quelquefois assez étendus, il faut, pour éviter un tel inconvénient, que la partie de basse surtout soit dans une vigilance continuelle ; un peu de mollesse dans une de ses entrées suffit pour entraîner toutes les parties qui baissent alors insensiblement et sans que le ton puisse se relever jusqu'à la fin ; une certaine exagération dans les attaques est moins à craindre ici que l'indécision ;
- 8 On doit s'efforcer de donner aux phrases de la cantilène toute l'onction qu'elles comportaient dans la pensée de l'auteur ; pour cela il faut se bien pénétrer que jamais musique ne fut plus religieuse, plus contemplative ;
- 9 Enfin il faut émettre le son avec modération, mais en voix bien nette et bien franche, diminuer jusqu'au pianissimo, et donner à la voix tout l'éclat du fortissimo selon que le requiert le sens des paroles et comme l'indique la tournure de la mélodie qui s'y montre si intimement adhérente.

Pourquoi, dira-t-on, ces divers nuances n'étaient-elles point indiquées du temps de Palestrina ? C'est qu'on était alors plus exigeant à l'égard des chanteurs qu'on ne l'est aujourd'hui : l'expression

musicale devait être, par eux, déduite de la nature même du morceau et de leur propre manière de le sentir et de l'interpréter. Les exécutants de nos jours s'avoueraient-ils moins habiles et moins sensibles que leurs prédécesseurs des quinzième et seizième siècles ?

D. Charles BORDES (1895) : « De l'emploi de la musique figurée », p. 151

- 1 Apporter un soin tout particulier à l'articulation, à l'accentuation du latin, selon les principes grégoriens.
- 2 Un lié constant est nécessaire dans le chant. Il faut éviter le martèlement et le coup de gosier.
- 3 Bien rythmer le chant en accentuant tous les ictus des rythmes, généralement indiqués par une syllabe accentuée ou un signe > dans les éditions annotées.
- 4 Ne considérer les barres de mesures que comme guide visuel pour diviser le chant en parties égales, sans aucun souci d'introduire des retours périodiques des temps fort. La musique palestrinienne, comme la musique grégorienne, est une musique purement rythmique et non métrique. Accuser de parti pris le 1^{er} temps dans la musique palestrinienne nous paraît une barbarie moderne tout comme la mensuration du plain-chant.
- 5 Une grande liberté de débit, beaucoup de souplesse, de légèreté et en général un mouvement animé.
- 6 Se pénétrer du sentiment du texte, presque toujours admirablement exprimé par les maîtres anciens. Le maître de chapelle doit traduire et commenter les paroles latines aux chanteurs avant l'étude de tout motet.
- 7 Éviter toute affectation, toute exagération de nuances, toute recherche de l'effet. Nous n'avons pas à parler des difficultés vocales, des obstacles techniques, imaginés par ceux qui sont réfractaires à toute réforme. Ces difficultés n'existent pas. Une voix souple et une attention soutenue suffisent pour la bonne exécution du chant palestrinien.