



HAL
open science

“ La musique montait cette lune de l’art. Redécouvertes des musiques de la Renaissance au XIXe siècle ”

Philippe Vendrix

► To cite this version:

Philippe Vendrix. “ La musique montait cette lune de l’art. Redécouvertes des musiques de la Renaissance au XIXe siècle ”. La Renaissance et sa musique au XIXe siècle, Klincksieck, pp. 9-59., 2009. <hal-03172923>

HAL Id: hal-03172923

<https://hal.science/hal-03172923v1>

Submitted on 19 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

« LA MUSIQUE MONTAIT, CETTE LUNE DE L'ART ! »

Redécouvertes des musiques de la Renaissance à l'ère romantique

PHILIPPE VENDRIX

DEPUIS LONGTEMPS, depuis le moment où elle n'était encore que pratique, et non une discipline, l'histoire de la musique a traité de musiques qui ne peuvent plus être qu'imaginées, de musiques qui ne peuvent pas être entendues. La musique de la Renaissance est au cœur de ce paradoxe, et elle le restera sans doute longtemps encore. De prestigieuses collections d'éditions critiques comptent plus de volumes qu'il n'est d'enregistrements ou de concerts consacrés à la Renaissance. Il n'est, par exemple, d'historien ou d'analyste qui ne manque d'attirer l'attention des lecteurs sur la *Missa Cuiusvis toni* de Johannes Ockeghem, et pourtant l'a-t-il lui-même déjà entendue dans tous les tons possibles ? Et puis, il est toutes ces partitions à jamais disparues et dont nous recherchons consciemment ne fut-ce qu'une évocation. En d'autres termes, notre savoir est souvent imaginaire, sans doute aussi terriblement pessimiste. Les théoriciens de l'histoire ont, dès le XIX^e siècle, mesuré l'ampleur de ce gouffre. Hegel ne voyait-il pas en la mémoire historique un moyen efficace de combattre le pouvoir irréversible du temps ? L'avidité de savoir et de collectionner, presque pathologique, d'un François-Joseph Fétis n'est-elle pas cette folle tentative de lutter contre le temps ?

En une vingtaine d'années, la musicologie a réexaminé ce savoir et cette collection (d'autres aussi), en se métamorphosant lentement. Marxiste, post-structuraliste, féministe, déconstructiviste, psychanalytique, ces musicologies ont envahi des territoires parfois totalement vierges. Elles ont obligé (forcé parfois) à relire nos savoirs sous un autre angle, au point de polariser les appartenances. Car pour certains, on ne peut être que d'un clan. Il est hors de question et de sujet que le présent texte tente d'élaborer un autre discours théorique.

Il se voudrait plutôt un moyen de démontrer que deux approches peuvent être conciliées, complémentaires. Autrement dit, je tâcherai de montrer comment des outils que d'aucuns jugent surannés permettent d'expliquer ce qu'une musicologie post-moderne n'a cessé de tenter de prouver : que la subjectivité des interprètes de l'histoire de la musique doit être au centre de nos préoccupations. Je souhaite considérer les moyens par lesquels l'opposition binaire entre sujet et objet peut être regardée comme perpétuellement en action, historiquement en mouvement.

L'objet pourrait être singulièrement simple à définir : la musique de la Renaissance. Quant aux sujets, ils ne paraissent guère poser plus de problèmes. Ils figurent en bonne place sur les rayons des bibliothèques. La *Biographie universelle des musiciens* de François-Joseph Fétis a intégré le quotidien des musicologues. Les noms de Bainsi ou d'Ambros hantent une partie de notre mémoire, même si ils y figurent plus comme des sources fondatrices et imaginaires de notre savoir que comme des outils fréquemment consultés. Cependant pour permettre de déployer pleinement l'ampleur du jeu binaire entre sujet et objet, du jeu entre la musique de la Renaissance et ses redécouvreurs, il s'agira ici de ne pas se limiter au seul premier XIX^e siècle pour plutôt plonger aux racines de la pratique et de la discipline musicologiques, car les conditions du savoir triomphant du XIX^e siècle s'inscrivent en filigrane dans des attitudes aux contours nettement moins marqués, mais néanmoins porteurs de sens.

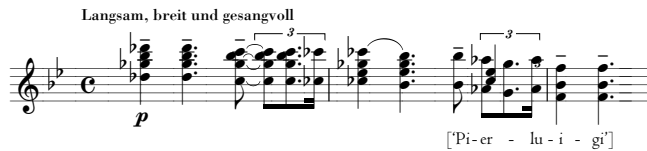


Le 12 juin 1917, le public du Prinzregententheater de Munich est venu nombreux, malgré la guerre, pour écouter une création de Hans Pfitzner (1869-1949) : *Palestrina*. Le premier prélude pose le décor : quatre flûtes et quatre violons s'engagent dans un contrepoinct limpide, marqué de formules cadentielles nettes, sans pour autant relever du pastiche, comme aurait pu le suggérer le titre évocateur de l'œuvre. Le rideau se lève sur une chambre dépouillée qui compte pour seul mobilier une table de travail, un orgue positif et le portrait de l'épouse défunte du compositeur. Dans l'embrasement d'une fenêtre qui offre une vue lointaine de Rome, Silla, un jeune élève de Palestrina, fait part de son impatience de se rendre à Florence où il souhaite étudier auprès de célèbres novateurs en matière musicale. Il accompagne ses propos d'un chant d'amour pour viole et voix seule de sa propre composition : une monodie à la façon des Florentins.

Palestrina arrive alors en compagnie du cardinal Borromeo qui juge d'une oreille négative cette « cacophonie » chantée par Silla pour Ighino, le fils du

maître. Le célèbre professeur ne se range pas complètement à l'avis du cardinal. Ce dernier s'empresse de lui rappeler les débats concernant la polyphonie qui viennent d'avoir lieu lors du Concile de Trente. Toute polyphonie sera détruite. Heureusement, l'empereur Ferdinand a demandé à Borromeo de présenter une messe qui pourrait faire changer d'avis le pape. Et c'est cette mission qu'il veut confier à Palestrina.

Hans PFITZNER, *Palestrina*, Acte I.



Palestrina décline l'offre et suscite la fureur de Borromeo qui l'accuse de blasphème. Enfin seul, Palestrina médite sur son sort et sur son veuvage, rappelant de tous ses vœux son épouse – sa source d'inspiration – à la vie. D'étranges apparitions se réunissent autour du compositeur : Josquin est de leur nombre. Entonnant une musique aux tournures stylisées sans être dépourvues de monumentalité, ils contrent le désespoir de Palestrina, l'assurant qu'il ajoutera une « dernière perle » au collier des âges s'il accepte de composer cette messe.

Hans PFITZNER, *Palestrina*, Acte I.

Sehr ruhig

De nouveau seul, Palestrina s'enfonce dans les pénombres de son âme et prie tandis qu'un ange qu'il n'avait pas remarqué chante le motif initial du Kyrie de la *Missa Papæ Marcelli*. Palestrina se met automatiquement à écrire, tandis que d'autres anges se joignent au premier pour entonner des fragments différents de la *Missa*.

Fort d'une mystérieuse inspiration, le compositeur noircit page après page. Aux anges réunis derrière lui et qui remplissent l'arrière-scène s'ajoute son épouse pour former une voûte glorieuse. Cependant, Palestrina ne confie pas sa nouvelle composition au cardinal. Il est pour cette raison emprisonné alors que les cardinaux et leurs secrétaires se disputent encore violemment sur les avantages et désavantages de la polyphonie. Pour sauver cet art auquel certains tiennent tant, il n'est d'autre recours que de subtiliser à Palestrina sa partition. La *Missa* est enfin exécutée devant le pape dont l'engouement n'a d'égal que les cris du chœur : « Evviva Palestrina ! ».

Le livret rédigé par Pfitzner lui-même eut autant d'impact que la partition. Le chef, Bruno Walter jugera la première un des événements les plus importants de sa carrière. Thomas Mann nouera une relation vaguement amicale avec le compositeur. Surtout, *Palestrina* lui servira dans un chapitre de ses *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) pour faire l'apologie de l'Allemagne et de la culture germanique !¹ Cent ans auparavant, Giuseppe Baini (1775-1840) avait publié la première biographie consacrée à un compositeur de la Renaissance, précisément Palestrina qu'il regardait comme le représentant idéal de la musique d'Église et le plus brillant compositeur de l'histoire italienne : les *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di G. P. da Palestrina* (Rome, 1828).

Les conquêtes de l'histoire

Les conditions d'une histoire

L'idée d'une Renaissance en musique n'est pas une invention du XIX^e siècle : chaque époque a cherché à définir sa propre identité culturelle en recourant à des catégories parfois particulières, parfois générales. Le Moyen Âge comme période se refuse à cette définition. Il est invention historiographique, tout comme le Baroque, mais nullement comme le *Sturm und Drang*, le Romantisme ou la Renaissance². Faire l'histoire de la musique n'a pas été considéré au XVII^e siècle comme une tâche essentielle³. Des propos de nature historique émaillent certes quelques traités, mais ils ne prennent généralement sens que par rapport

1 Paul ANTINELLO, « Pfitzner, 'Palestrina', Nazis, Konservative oder die Sehnsucht nach der Utopie », *Musik-Konzepte*, 86 (1994), pp. 60-83. Voir également, John BOKINA, *Opera and politics from Monteverdi to Henze*, New Haven, Yale University Press, 1997, pp. 130-40. De Thomas Mann, il existe un texte sur cet opéra. Voir *Sulla leggenda musicale 'Palestrina' di Hans fififi*, éd. Giovanni INSOM, Palestrina, Fondazione Palestrina, 1995.

2 Jessie Ann OWENS, « Music historiography and the definition of 'Renaissance' », *Notes*, 47/2 (1990), pp. 305-30. Voir également Philippe VENDRIX, *La musique à la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, pp. 5-12.

3 Philippe VENDRIX, *Aux origines d'une discipline historique. La musique et son histoire en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève, Droz, 1993.

à des problématiques étrangères à tout souci historique. Ils relèvent du prétexte, servant à valoriser une pratique artistique par son antiquité. Il n'y a à cet égard pas de réel changement depuis le *De inuentione et usu musicae* de Johannes Tinctoris⁴. Les propos historiques s'intègrent également dans un autre système de valorisation où Anciens et Modernes sont confrontés, parfois brutalement, et presque exclusivement en concentrant l'attention sur les musiques de l'Antiquité au détriment de toute autre.

La musique de la Renaissance a dans ce cadre un double inconvénient. Elle est d'abord trop récente, sans être moderne. Elle ne parvient donc pas à s'intégrer dans le schéma dichotomique qui met en lice Anciens et Modernes. Ensuite, elle présente le désavantage d'être notée dans un système qui a connu au cours du XVI^e siècle de profonds bouleversements au point de paraître ésotérique⁵. Des esprits aussi curieux et érudits que Marin Mersenne et Athanasius Kircher avouent ne pas y comprendre grand-chose. Ils se contentent de reproduire les signes de mensuration les plus simples et les plus usuels de la seconde moitié du XVI^e siècle, de dresser des tableaux qui permettent de localiser les proportions, mais non de les mettre en pratique dans la lecture des pièces de la Renaissance⁶. Aux confins des XVII^e et XVIII^e siècles, Sébastien de Brossard n'ira guère plus loin que ses illustres prédécesseurs. Pourtant, certains disposent déjà d'un large éventail de sources théoriques de la Renaissance. Ainsi, Giovanni Andrea Bontempo fait-il référence dans son *Historia musica* (Pérouse, 1695) à Gaffurio (*Practica musica*, Milan, 1496), à Stephano Vanneo (*Recanetum de Musica aurea*, Rome, 1533) et à Giovanni Maria Lanfranco (*Scintille di musica*, Brescia, 1533). On pourrait penser que les entreprises archéologiques menées par les mauristes sur le plain-chant auraient pu provoquer un changement d'attitude de la part des théoriciens et des historiens. Il n'en fut rien. Le monde médiéval est exploré en profondeur par les bénédictins, puis par les membres de célèbres académies comme l'Académie des Inscriptions & Belles-Lettres. Même la poésie lyrique des trouvères et des troubadours passionne plus que l'univers de la chanson des XV^e et XVI^e siècles. Et ceux que l'on dénomme, en Italie, les antiquaires, participent d'une même attitude. L'intérêt se porte plus vers Guido d'Arezzo que vers Gaffurio⁷.

4 Ronald WOODLEY, « The printing and scope of Tinctoris's fragmentary treatise *De inuentione et usu musicae* », *Early Music History*, 5 (1985), pp. 239-68.

5 Philippe VENDRIX, « La notation à la Renaissance », *La notation musicale*, Paris, Minerve, (sous presse).

6 Voir par exemple, Marin MERSENNE, *Harmonie Universelle*, Paris, 1636, vol. 2, p. 423.

7 Philippe VENDRIX, *Aux origines d'une discipline historique*, op. cit., pp. 95-146. Deux critères sont nécessaires à l'existence d'une démarche historique dans le domaine des productions artistiques. Un premier, formel : l'histoire de la musique commencerait avec la reconnaissance de principe et l'application d'une méthode permettant de dater les manifestations de la création musicale d'un réseau de références dans le temps et l'espace. Elle existe depuis

Aussi étrange que cela peut paraître, c'est à Jean-Jacques Rousseau que l'on doit un changement radical dans la manière d'aborder la musique de la Renaissance⁸. Rousseau révèle d'abord une connaissance étendue pour son époque des compositeurs et théoriciens de la Renaissance. Il se rend compte que l'étude de la notation est fondamentale. Ne décrit-il pas à l'article « Barres » de son *Dictionnaire de musique* (et précédemment dans *l'Encyclopédie*) l'embaras de certains pour « bien exécuter l'ancienne musique d'Orlande et de Claudin. Ils perdoient dans la mesure [...] et ne suivoient qu'avec peine des parties chantées autrefois couramment par les musiciens de Henri III et de Charles IX »⁹.

Il recommande dès lors à l'article « Mode », « d'entendre ces signes pour savoir déchiffrer les anciennes musiques : en quoi les plus savants musiciens sont fort embarrassés »¹⁰. Pour palier les lacunes des traités contemporains, Rousseau passe plusieurs mois à la Bibliothèque du Roi où il compile éditions anciennes et manuscrits, entre sans doute en contact avec l'érudit Martin Gerbert (1720 - 1793) alors de passage dans la capitale française. Si Rousseau s'était contenté d'enrichir une documentation certes accessible, mais peu exploitée, sans doute n'aurait-il pas été nécessaire de le mentionner. Mais si Rousseau se documente, c'est parce que seule l'histoire documentée lui permet d'intégrer l'histoire de la musique par rapport à ses origines conjecturales, sujet de ses préoccupations majeures¹¹. Toute

que quelques auteurs ont pris conscience, aux confins des xv^e et xvi^e siècles, de l'importance de la création artistique dans l'histoire de la musique. Ces premières histoires, certes sommaires, reposent néanmoins sur des critères fondamentaux d'un véritable esprit historique. Un deuxième, substantiel, repose sur une opposition entre le discours normatif et le discours historique. Le choix d'un point de départ (Dunstable ou Dufay, peu importe en fait) est sans doute arbitraire, mais il autorise, oblige certains théoriciens à prendre en compte des œuvres, des personnalités qui ne correspondent pas nécessairement à leurs goûts, des noms qui ne sont pas exhumés pour leur caractère exemplaire, mais simplement parce qu'ils ont été. La marge est cependant étroite. Elle le sera d'autant plus au xvii^e siècle que l'éclatement du discours sur la musique – ou plus précisément du champ sémantique de la musique – induit des attitudes nettement distinctes. Si le traité recourt volontiers à ces noms et ces œuvres, c'est souvent pour leur nature exemplaire (notion fondamentale qui va de paire avec la prise de conscience du concept d'œuvre). En revanche, l'histoire, discipline construite, presque autonome même si elle n'est pas encore enseignée en tant que telle, ne cherche pas d'exemples : elle élabore un discours autour de la mémoire et de ses traces. Les historiens, plus que les théoriciens de la musique, seront les premiers à tenter de construire une histoire qui n'avait été qu'ébauchée au xvi^e siècle, mais cette fois en se reposant sur un critère formel solide et en évacuant plus ou moins le discours normatif. Rien ne témoigne mieux de cette orientation que les travaux érudits qui paraissent en France et en Italie au xviii^e siècle. Le discours normatif – celui des théoriciens – tendait à écarter tout ce qui ne relève pas de la perfection. Comme par réaction, les premiers érudits se penchent précisément sur ce qui illustre la préhistoire de cette perfection proclamée dès les fin du xv^e siècle. Le plain-chant d'abord, la lyrique médiévale ensuite deviennent les sujets de prédilection de cette histoire érudite de la musique. Le divorce est consommé entre théoriciens et historiens : leurs objectifs ne sont résolument plus identiques.

8 Marie-Elisabeth DUCHEZ, « Jean-Jacques Rousseau historien de la musique », *La musique : du théorique au politique*, éd. Hugues DUFOUT et Joël-Marie FAUQUET, Paris, Klincksieck, 1991, pp. 39-111.

9 Jean-Jacques ROUSSEAU, « Barres », *Dictionnaire de musique*, Paris, 1768.

10 ROUSSEAU, « Mode », *Dictionnaire*, op. cit.

la pensée philosophico-historique de Rousseau est centrée sur les rapports entre la nature de la musique et son histoire. Cependant, sa perspective est négative : toute évolution est un pas vers la dégénérescence.

À Charles Burney il est communément accepté d'attribuer la première histoire de la musique au sens moderne du terme¹². Si cette assertion est vraie, elle mérite néanmoins d'être nuancée, surtout si l'on considère la manière dont il aborde la musique de la Renaissance. La perspective de Burney est certes historique, mais elle s'articule autour de la signification fonctionnelle des œuvres musicales qu'il rencontre lors de ses voyages et pendant ses longues heures d'étude. Il traite donc différemment la musique d'église, celle de théâtre ou encore celle de chambre. Cette distribution conditionne pour chaque catégorie un ensemble de qualités absolues, parmi lesquelles le degré d'adaptation à la circonstance occupe une place primordiale.

Si Jean-Jacques Rousseau a élaboré un discours historique général qui permet à la Renaissance d'être située par rapport à l'histoire de la musique des origines au XVIII^e siècle, Burney met en place un ensemble de critères particuliers qui auront un impact indéniable sur les esprits jusqu'au cœur du XIX^e siècle. Ainsi en est-il de ses commentaires sur le canon *Prenez sur moi* de Johannes Ockeghem¹³, ou encore sur quelques motets de Josquin des Prés¹⁴. La célèbre pièce d'Ockeghem lui sert à prouver que la musique de la Renaissance part d'une conception ludique, hautement complexe, pour aboutir chez Palestrina en passant par Josquin, à un style d'écriture clair et plaisant. Et cette qualité est d'autant plus appréciable que les ressemblances entre certaines œuvres de Josquin et d'autres de Hændel ou de Corelli confirment que ce compositeur était sur la bonne voie. Ce regard rétrospectif encombre cependant la démonstration de Burney, car il va chercher à rattacher les compositeurs de la Renaissance à des pratiques musicales mieux connues de ses contemporains. Tinctoris en devient le fondateur de l'école napolitaine, Josquin de l'école romaine¹⁵. Le mirage des écoles nationales s'empare de l'historien anglais, mais malheureusement sans qu'il ne parvienne à dégager les paramètres nécessaires aux classifications qu'il s'impose.

11 Downing A. THOMAS, *Music and the origins of language : theories from the French Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

12 Kerry S. GRANT, *Dr. Burney as critic and historian of music*, Ann Arbor, UMI Press, 1983.

13 Leeman L. PERKINS, « Johannes Ockeghem, musicien méconnu », *Johannes Ockeghem*, éd. Philippe VENDRIX, Paris, Klincksieck, 1998, pp. 11-44.

14 Don HARRÁN, « Burney and Ambros as editors of Josquin's music », *Josquin des Prés*, éd. Edward LOWINSKY, London, Oxford University Press, 1976, pp. 158-75.

15 Charles BURNEY, *A general history of music, from the earliest times to the present period*, Londres, 1776-1789, p. 759.

Troisième acteur essentiel de l'étude de la Renaissance au XVIII^e siècle, le padre Martini. Sa contribution est immense. Mais même si le padre Martini parle abondamment du contrepoint de la fin du XVI^e siècle, il ne le fait pas en des termes semblables à ceux utilisés par un de ses plus illustres prédécesseurs, Angelo Berardi, qui affirmait la légitimité de la coexistence des *prima prattica* et *seconda prattica* au XVII^e siècle. Pour Martini, il ne s'agit pas de composer dans le style de la Renaissance au XVIII^e siècle, mais de trouver dans l'étude des musiques de la Renaissance un modèle esthétique négligé par les compositeurs de son temps : celui de la valeur *per se* de l'art savant¹⁶. Comparant le contrepoint au dessin et l'idée à la couleur, il insiste sur la nécessité du dessin pour acquérir la liberté de dépeindre. Martini n'a pas cherché comme Johann Fux à construire sa doctrine contrapuntique sur la seule observation du contrepoint des Anciens, mais a plutôt élargi leurs principes à l'écriture de son époque. La partie théorique de l'*Esemplare* paraît clairement être le produit d'une compilation d'ouvrages théoriques antérieurs plutôt que le résultat d'une observation personnelle. De ses modèles, Martini tire une « philosophie esthétique ». Ses règles sont avant tout modernes, et il sait ne pas confondre vérité historique et vérité esthétique.

La formation des mythes

Ce survol des redécouvertes des musiques de la Renaissance aux XVII^e et XVIII^e siècles a mis en évidence une discontinuité des appropriations. Ni Burney, ni Rousseau ne parlent un langage commun. Leur intérêt naît de motivations différentes, et bien qu'elles aboutissent à des constats relativement identiques (la nécessité de compréhension de la notation), elles ne parviennent pas à dégager une image de la Renaissance autour de laquelle pourraient se rallier les antiquaires, les historiens, les compositeurs, les amateurs ou tout simplement les auditeurs. Les historiens et théoriciens de la musique des XVII^e et XVIII^e siècles créent plus qu'ils ne comblent un fossé entre les pratiques contemporaines et les usages de la Renaissance. Pourtant, parallèlement à ces redécouvertes, s'était construite une tradition, à la fois réelle et fictive, qui ancrerait la musique moderne dans l'œuvre d'un maître de la Renaissance.

Dès le début du XVII^e siècle, des théoriciens italiens avaient érigé Giovanni Pierluigi da Palestrina en sauveur de la musique polyphonique. Ils voyaient en lui, non pas un Prométhée mais un Hercule, un travailleur infatigable qui, à force de persévérance, avait évité le bannissement des compositions polyphoniques des églises :

16 Étienne DARBELLAY, « L'*Esemplare* du padre Martini. Une exégèse musicologique moderne du *stile osservato* ? », *Padre Martini. Musica e cultura nel settecento Europeo*, éd. Angelo POMPILIO, Florence, Olschki, 1987, pp. 137-71.

Un Souverain Pontife envisageait d'interdire la musique, mais Palestrina écrit la *Missa Papæ Marcelli* et le convainc de n'en rien faire.¹⁷

Le Pape Marcel ne bannit pas complètement la musique de l'Église, car Palestrina lui persuada que la faute incombait aux compositeurs, et pas à leur art ; c'est dans ces circonstances qu'il composa la messe dite *Papæ Marcelli*, dédiée à Paul IV, et y introduisit de nouveau la musique en consonance.¹⁸

Agostino Agazzari et Adriano Banchieri posent ainsi les bases d'un récit légendaire que les jésuites et les franciscains s'empressent de propager à travers l'Europe. Lorsque le père Louis de Cressoles publie en 1629 à Paris le *Mystagogus de sacrorum hominum disciplina*, il amplifie et vivifie le récit, succinct, de ses prédécesseurs :

Pie IV, Souverain Pontife dont l'autorité a un très grand poids, avait remarqué que les chants et symphonies que l'on entendait de son temps dans les demeures sacrées n'étaient que gazouillements et répétitions sans force, que rien ne s'en dégageait qui fût capable d'exciter à la piété ; il avait donc projeté d'écarter la musique des temples sacrés, et en avait auparavant débattu en privé avec les cardinaux et d'autres hauts personnages de la hiérarchie. Mais Palestrina, chef du chœur et de la musique de la Chapelle pontificale, eut vent du projet ; il composa en hâte des messes où le concert des voix et les modulations trop molles qui occupaient auparavant l'attention des auditeurs avaient disparu, et où il montrait que les paroles peuvent être rendues intelligibles sans que la modulation disparaisse ; il renonça à son projet, et se rendit compte qu'il n'était pas tant question de supprimer la musique que de la modérer. Palestrina a raconté cette histoire à l'un des membres de notre société, de qui je la tiens.¹⁹

Non seulement il l'amplifie, mais lui confère les apparences de vérité en faisant référence à un témoignage direct. Témoignage direct qui renforce bien entendu le rôle dévolu aux jésuites dans la continuation des efforts entrepris par Palestrina lors des séances du Concile. Ce récit devient lieu commun dont font écho Angelo Berardi (ca.1636-1694) dans les *Ragionamenti musicali* (Bologne, 1681), Antimo Liberati (1617-1692) dans la *Lettera scritta... in risposta ad una del signor Ovidio Persapegi* (Rome, 1685) ou encore Andrea Adami di Bolsena (1663-1742) dans les *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della Capella pontificia* (Rome, 1711). Cette légende devenue lieu commun deviendra récit légitime avec l'encyclique *Annus qui* de Benoît XIV :

Le Souverain Pontife Marcel II avait, dit-on, muri le projet d'écarter la musique de l'Église et de limiter le chant de l'Église au plain-chant, [...] mais Giovanni Pierluigi de Palestrina, maître de chapelle de la Basilique vaticane, composa pour l'exécution des

17 Agostino AGAZZARI, *Del sonora sopra l'basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel concerto*, Sienna, 1607, p. 11.

18 Adriano BANCHIERI, *Conclusioni nel suono dell'organo novellamente tradotte et dulcitate in scrittori et organisti celebri*, Bologne, 1609, p. 19.

19 Louis DE CRESSOLES, *Mystagogus de sacrorum hominum disciplina*, Paris, 1629, p. 627.

messes des textes musicaux assez parfaits pour élever les âmes à la piété et à la dévotion. C'est pourquoi le pape, qui assistait à la messe et écoutait ces messes, changea son projet et revint sur sa décision, ainsi que le rapporte Andrea Adami dans ses *Osservazioni*. . . Au Concile de Trente, on parla d'enlever la musique de l'Église, mais l'Empereur Ferdinand fit dire par ses légats que le chant musical ou figuré incitait les âmes des fidèles à la dévotion et à la piété ; on préféra modérer le décret déjà préparé, ainsi qu'on peut le voir à la XXI^e session dans le *Decretum de observandis et evitandis in Missa*.²⁰

Le rôle de Palestrina n'aurait rien d'exceptionnel s'il s'était cantonné à la seule dimension mythohistorique. Son nom se serait simplement ajouté à la liste des figures mythiques ou réelles que citent depuis le Moyen Âge les théoriciens de la musique pour justifier l'antiquité de leur art. Palestrina prend aussi, avec les théoriciens du début du XVII^e siècle, une dimension pratique. S'il ne représente encore, au départ, qu'une orientation, celle de la « Musica in Consonanze »²¹, à partir du milieu du XVII^e siècle et plus précisément de la parution du *Brevi discorso* (1649) de Marco Scacchi, Palestrina personnifie un idéal de la musique d'Église que les réformes engagées par Alexandre VII (1655-1667) renforcent. Désormais, les maîtres de musique de la Chapelle Sixtine s'identifient ou tentent de s'identifier à Palestrina. Orazio Benevoli devient aux yeux d'Antimo Liberati le « Palestrina di nostri tempi »²². Sauveur et idéal, Palestrina devient en plus le représentant d'un style d'écriture. Ce mouvement ne se distingue cependant pas de ceux qui viennent d'être décrits. Il ne prend pas nécessairement place dans les milieux jésuites (comme vecteur d'unification), mais se déploie dans des traités techniques et des préfaces. Au compositeur est donné le choix d'écrire dans un style ou l'autre en imitant les compositeurs de la fin du XVI^e siècle :

Il tale Melopeo seguita lo stile di Adriano [Willaert], quell'altro del Palestrina, un'altro del Porta, altri del Gabrieli ; che altro vuol dire, se non che imitano le opere del Gabrieli, del Palestrina, del Porta, di Adriano ?²³

Cette canonisation d'une manière d'écrire n'échappe pas à Heinrich Schütz qui précise dans la préface des *Geistlichen Chormusik* (1648) : « [...] von allen vornehmsten Componisten gleichsam canonisierten italienischen und andere alte und neue Classicos Autores ». Étudier et imiter Palestrina constituent les étapes fondamentales de l'apprentissage du contrepoint. Giovanni Maria Bononcini

20 Cité par Pierre GAILLARD, « Histoire de la légende palestrinienne », *Revue de musicologie*, 57/1 (1971), pp. 11-22.

21 BANCHIERI, *op. cit.*, p. 18.

22 Cité par Helmut HUCKE, « Palestrina als Autorität und Vorbild im 17. Jahrhundert », *Claudio Monteverdi e il suo tempo*, éd. Raffaello MONTEROSSO, Vérone, 1969, p. 257.

23 Antonio BRACCINO DA TODI, *Discorso secondo musicale*, Venise, 1608, p. 8.

assure avoir puisé notamment chez Palestrina (parmi 79 autres « Teorici & Pratici ») des modèles. Source parmi d'autres, Palestrina se mue en mère nourricière pour Bernardo Pasquini :

Quello che pretenderà di essere maestro di musica, come anche organista, e non gusterà il nettare, e non beverà del latte di queste divine composizioni del Palestrina, senza dubbio, che sarà sempre peverello. Sentimento du Bernardo Pasquini povero ignorante.²⁴

Ce tableau de la réception de Palestrina au xvii^e siècle et au début du xviii^e siècle semble avoir dégagé trois plans distincts. Palestrina joue le rôle de héros de l'histoire, de type idéal et de modèle. Il conviendrait cependant, ainsi que l'a démontré Stéphane Dado, de ne pas distinguer trop nettement la constitution de ces trois images²⁵. L'appartenance à l'ordre des franciscains de la plupart des théoriciens, la filiation maître-élève (Agazari fut peut-être un disciple d'Andrea Feliciani, lui-même élève de Palestrina), la volonté d'obtenir un poste à Rome et donc de se conformer aux desiderata du Saint-Siège impliquent une interaction des trois images au point d'en rendre les contours flous, certes, mais aussi de contribuer à dresser Palestrina en statue herculéenne.

Ce serait succomber aux charmes de la propagande de ne retenir que le nom de Palestrina parmi les compositeurs de la Renaissance qui bénéficièrent d'une sorte de canonisation. À côté de Palestrina, d'autres noms apparaissent qui soulèvent une problématique à la fois différente et plus complexe. Différente parce qu'il s'agit de compositeurs qui appartiennent soit au xv^e siècle (Johannes Ockeghem), soit aux confins des xv^e et xvi^e siècles (Josquin). Autrement dit, de compositeurs qui utilisent un système de notation dont la complexité est déjà incompréhensible dès le milieu du xvi^e siècle. Ludovico Zacconi prétend ainsi dans sa *Prattica musica* (Venise, 1596, f.115^v) qu'il ne donne pas d'exemples de Josquin parce que les lecteurs ne peuvent plus lire cette musique. Le théoricien illustre en revanche sa discussion de la *Missa L'Homme armé* de Palestrina. L'argument de lisibilité invoqué par Zacconi demeure cependant sujet à caution dans la mesure où les œuvres de Josquin circulaient dans des éditions parfaitement lisibles par des musiciens de la fin du xvi^e siècle : certaines œuvres avaient été republiées, avec ou sans modifications, dans le courant du siècle²⁶. Si la canonisation de Josquin est plus complexe, la raison en incombe également à un réseau intriqué

24 Cité par Friedrich RIEDEL, « Johann Joseph Fux und die römische Palestrina-Tradition », *Die Musikforschung*, 14 (1961), p. 16.

25 Voir la contribution de Stéphane DADO dans le présent volume, pp. 59-96.

26 Ces éditions sont principalement d'origine allemande. Voir Sydney ROBINSON CHARLES, *Josquin des Prez : A Guide to Research*, New York, Garland, 1983, pp. 102-13.

d'événements et à la rapidité avec lesquels ils se sont produits. Jessie Ann Owens a justement insisté sur le fait que l'œuvre de Josquin bénéficie des premiers efforts en matière d'édition musicale²⁷. Sa période d'activité se confond avec celle d'une modification importante des moyens de diffusion de la musique dans le monde occidental. Il est vrai que ni Dufay, ni Ockeghem dont les noms restent dans la mémoire des théoriciens durant tout le xvi^e siècle ne jouirent que d'une réception toute théorique, ou presque. Car Dufay est encore joué à la chapelle papale (les hymnes), tout comme l'est Machaut à Reims ou encore Brumel à Munich. Ockeghem et son célèbre canon *Prenez sur moi* est cité par beaucoup de théoriciens de la musique, et parfois même discuté en détail²⁸.

Grâce à l'imprimerie, le nom de Josquin est connu d'une grande partie de l'Europe. Sans doute son élévation au titre de héros de la musique, de « princeps musicæ » coïncide-t-elle aussi avec un moment crucial de l'histoire du statut social du musicien²⁹. Mais c'est Glarean qui fait entrer Josquin au Panthéon de l'humanisme, dressant une analogie pour le moins porteuse entre Virgile et le compositeur. Pour le savant suisse, Josquin et ses contemporains sont devenus des « classiques » (*Dodecachordon*, Bâle, 1547, p. 241). À ce portrait, Glarean joint des récits anecdotiques sur le compositeur. Il crée ainsi la première image cano-nique d'un compositeur, possible seulement si l'élévation héroïque ou mythique est jointe à une humanisation du créateur, phénomène déjà observé dans le cas de Palestrina. De plus, les propos de Glarean seront désormais abondamment cités pour créer également une légende autour de Josquin. Andrea Adami de Bolsena reprendra encore au début du xviii^e siècle cette page de Glarean :

Jacopo Pratense, detto Jusquin del Prato celeberrimo Compositore di Musica ne' suoi tempi, scolaro di Giovanni Okenheim, del quale parla Glareano. Egli fù Cantore della detta Cappella sotto Sixto IV, e sul nostro Coro nel Palazzo Vaticano si legge scolpito il suo nome. Fù il lume maggiore di questa gran scienza, dal quale imparorno tutti i Contrapuntisti, che vennero dopo di esso. [...] Fiorì nel secolo 1400. come si raccoglie da tre libri delle sue Messe date alla luce in Fosombrone l'anno 1515 e 1516, da Ottavio de Petrucci detto luogo, Uomo di grand'ingegno, il quale fù il primo inventore di stampar la Musica. [...] Il Doni nella sua Libreria riferisce, che fossero stampati cinque libri di Messe di quest'Autore, ma perchè non se ne trovano che tre soli, lascio la verità al suo luogo. Le sue Opere dimostrano esser egli stato intelligentissimo Compositore, pieno di regole essatte, vivacissimo nell'invenzione, e spirituosissimo nel modo il comporre di quei tempi, ne' quali la Musica era assai scarsa di pensieri,

27 Jessie Ann OWENS, « How Josquin became Josquin : reflections on historiography and reception », *Music in Renaissance cities and courts. Studies in honor of Lewis Lockwood*, éd. Jessie Ann OWENS et Anthony CUMMINGS, Michigan, Harmonie Park Press, 1997, pp. 271-79.

28 Leeman L. PERKINS, « Ockeghem's *Prenez sur moi* : reflections on canons, catholica, and solmization », *Musica disciplina*, 44 (1990), pp. 119-83.

29 Rob C. WEGMAN, « From maker to composer : improvisation and musical authorship in the Low Countries, 1450-1500 », *JAMS*, 49/3 (1996), pp. 409-79.

sepolta, per così dire, in quell'inesperta antichità. Benchè sventurato, e perseguitato dalla fortuna, come riferisce il Zarlino ne i Supplementi Musicali libro 8. foglio 314. non v'hà dubbio che fu Josquin Uomo di gran talento, di cui parla, e parlerà sempre la fama.³⁰

Les théoriciens allemands du XVI^e siècle élèvent Josquin au statut de modèle d'une façon nettement empirique : Lampadius, Heyden, Faber, Coclico, G. Faber, Dressler, Finck, Wilphlingseder, Zanger. De nombreux motets allemands de la seconde moitié du XVI^e siècle semblent d'ailleurs des exercices d'imitation d'œuvres de Josquin³¹. L'Italie ne reste pas à l'écart de cette canonisation pratique comme en témoigne le célèbre motet de Jacquet de Mantoue *Dum vastos Adriae*. Palestrina ne s'inspire-t-il pas également de son illustre prédécesseur lorsqu'il compose sa *Missa Benedicta es* (1562) ? Si Josquin est synonyme d'écriture classique, « virgilienne », et dès lors lisible par le plus grand nombre, en revanche, Ockeghem associe son nom, dès le début du XVI^e siècle, à la complexité mystique qui restera des siècles durant la catégorie privilégiée sous laquelle les historiens de la musique rangeront les compositeurs du XV^e siècle³². Johann Forkel qualifie le canon *Prenez sur moi* de chanson « steif und unsingbar », « raide et non chantable ». Et même s'il considère Ockeghem le « Bach de son temps », il lui reproche de rendre opaque la notation par une panoplie d'artifices³³.

En s'auto-définissant, la Renaissance a dressé d'elle-même un tableau disparate où se bousculent plusieurs membres du Panthéon (Josquin, Cipriano, Lassus, etc.)³⁴ et qui ne peut être appréhendé d'un seul regard. Car les théoriciens du XVI^e siècle insistent sur les différentes manières de composer des maîtres qu'ils citent. Cette disparité très tôt reconnue, cette insistance précoce sur les manières individuelles deviendront dès la fin du XVII^e siècle, mais plus encore aux XVIII^e et XIX^e siècles, un obstacle à une compréhension globale de la musique de la Renaissance. Surtout, elles obligeront la mise en œuvre de paradigmes analytiques qui ne cesseront de creuser le fossé entre les auditeurs et la musique de la Renaissance.

30 Andrea ADAMI DA BOLSENA, *Osservazioni per ben regolare il coro de i cantori della cappella pontificia*, Rome, Per Antonio de' Rossi, 1711, pp. 159-61.

31 Patrick MACEY, « Josquin as classic : *Qui habitat, Memor esto*, and two imitations unmasked », *JRMA*, 118 (1993), pp. 1-43.

32 Lawrence BERNSTEIN, « Ockeghem as mystic », *Johannes Ockeghem, op. cit.*, pp. 811-41.

33 Johann Nikolaus FORKEL, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig, 1801, vol. 2, pp. 527-40.

34 Dans la première moitié du XVI^e siècle, Josquin Desprez devient le « pater musicorum » (Herman FINCK, *Practica musica*, 1556), avant d'être remplacé par Adriaen Willaert (ca. 1480-1562), le « nuovo Pithagora » (ZARLINO, *Istitutioni harmoniche*, 1558), Cipriano di Rore (1516-1565), « il divino » (Giulio Cesare MONTEVERDI, *Dichiaratione della lettera*, 1607), ou encore Roland de Lassus (1532-1594), « le plus que divin Orlande » (Pierre DE RONSARD, *Mellange de Chansons*, 1572). Philippe VENDRIX, *La musique à la Renaissance, op. cit.*, pp. 8-10.

Les modes du savoir historique

Il n'existe pas au XIX^e siècle une manière de faire et d'écrire l'histoire. Qu'elle soit positiviste, historiciste ou herméneutique, l'histoire porte des regards différents sur un même objet³⁵. Et encore, à l'intérieur de ces modes d'appréhension, coexistent des attitudes parfois divergentes. Cependant, si ces débats prennent parfois une tournure polémique dans la sphère de l'épistémologie de l'histoire, la musicologie reste relativement étrangère à ces débats d'idée. Non que ses acteurs ne s'y intéressent pas, mais plutôt parce qu'ils ne disposent pas encore de ces lieux institutionnalisés (congrès, périodiques) où peuvent se déployer les controverses. L'heure n'est également plus au pamphlet : faire de l'histoire est chose sérieuse. Certains échangent bien des points de vue divergents, notamment sur des questions d'interprétation dans des articles qui paraissent régulièrement dans la presse³⁶. Il faut attendre le début du XX^e siècle, c'est-à-dire le moment où la musicologie a entamé sa phase de professionnalisation pour qu'éclate enfin des querelles sur un sujet historique. Quant aux querelles épistémologiques, elles appartiennent plutôt à la musicologie de l'après 1945. L'absence de tension ne signifie pas que les historiens du XIX^e siècle ignorent les débats qui font rage parmi les historiens. Il semble toutefois relativement difficile de mesurer l'impact de ces courants de la pensée historique sur la musicologie naissante. Ainsi en est-il par exemple de l'historicisme³⁷.

Du XIX^e, il est souvent dit qu'il est le siècle de l'historicisme. Cependant, toute pensée historique n'est pas historiciste. Ainsi au Siècle des Lumières, avec Hume, Robertson et d'autres, l'histoire se constitue dans et à travers les actions des hommes et leurs interactions avec le milieu physique. Étudier l'histoire, ce n'était pas alors ouvrir le livre d'une destinée inéluctable, mais avoir accès à un dépôt d'expériences. Face à cette conception pragmatique, l'historicisme oppose le postulat non seulement d'un déterminisme historique, mais de manière plus fondamentale, d'une causalité historique transcendante aux comportements humains et aux facteurs physiques. Dès lors, refuser l'historicisme, ce n'est pas nier l'intervention de lois en histoire, mais c'est rejeter la thèse qu'il existe des lois de l'histoire (c'est-à-dire des lois spécifiquement historiques). Le porte-

35 Carl DAHLHAUS, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Cologne, Hans Gerig, 1967. Pour la France, voir Christian CORRE, *Écritures de la musique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

36 Voir la contribution de Katharine ELLIS dans ce volume, pp. 155-208. Ce type de querelle n'est pas propre à la France. En Allemagne, deux groupes s'opposent mettant en lice d'une part une tendance « cécilienne » et d'autre part une tendance musicologique. Gustav Billroth, Otto Nicolai et Kiesewetter y participeront.

37 Ce point est abordé plus en détail par Andrew KIRKMAN, « The Invention of the 'Cyclic' Mass » (article non publié).

parole de l'historicisme en ce début du XIX^e siècle est incontestablement Hegel (1770-1831). Son projet majeur, celui de l'*Esthétique* – l'esthétique en tant que savoir de l'Art comme totalité systématique – n'est possible que parce qu'il est une chose du passé. En effet, la connaissance philosophique, qui n'est pas l'histoire de l'art ou la critique, ne peut se borner à une connaissance partielle et empirique de l'art. De là la nécessité de l'histoire. Parallèlement, puisque l'Art est une activité spéculative et puisque le domaine de l'activité spéculative est en son fond religieux, l'Art est nécessairement de nature théologique. Dès lors, c'est l'évolution religieuse qui fournit le cadre de l'évolution historique globale³⁸. Hegel dresse un parallèle entre les trois formes d'Art qu'il avait définies précédemment – l'art symbolique, l'art classique et l'art romantique – et les trois étapes de la religion : la religion de la nature, le panthéisme grec et la religion révélée. Cependant, l'historicité de l'Art ne se confond pas avec l'historicité des religions. Alors que la religion n'est pas nécessairement liée à un peuple particulier, même si elle peut l'être comme ce fut le cas chez les Grecs, l'Art est, en revanche, toujours l'expression de l'esprit national. L'histoire de l'Art sera donc avant tout une histoire des arts nationaux, mais organisée selon des critères qui ne relèvent pas de l'observation.

Les Saint-Simoniens fournissent un exemple caractéristique de pensée historiciste³⁹. Selon la *Doctrine*, les éclosions artistiques coïncident avec les périodes organiques de l'histoire humaine. Cela tombe fort mal pour la Renaissance, car elle est à l'origine de l'époque « critique » dont les manifestations les plus spectaculaires sont la Réforme et l'émancipation du pouvoir temporel, deux facteurs fondamentaux dans l'émiettement de l'unité organique catholique. Les penseurs saint-simoniens sont bien embarrassés face à ce constat. D'une part, un Léon Halévy reconnaît dans l'art de la Renaissance le produit le plus abouti d'un système économique prospère (Florence et les Flandres)⁴⁰. D'autre part, un Émile Barrault loue, aux côtés de Raphaël et de Michel-Ange, les « accents nobles et religieux » de Palestrina, mais ne voit en son œuvre que le « dernier enfantement » de l'époque organique précédente, le Moyen Âge⁴¹.

L'historicisme exerce peu son emprise sur le discours historique concernant la Renaissance. En revanche, il invite à une approche globale dont l'impact se marque notamment dans les discours esthétique-philosophiques, voire même dans

38 Le concept d'universalisme marque fortement les histoires de la musique inspirées du projet hegelien. Ainsi en est-il des biographies que Otto JAHN consacre à Mozart (1856-1859) et Friedrich CHRYSANDER à Hændel (1858-1867).

39 Ralph LOCKE, *Les Saint-Simoniens et la musique*, Liège, Mardaga, 1992, pp. 87-107.

40 LÉON HALÉVY, « Dialogue », *Œuvres de Saint-Simon et d'Enfantin*, Paris, E. Dentu, 1865-1878, vol. 39, pp. 221-25.

41 ÉMILE BARRAULT, *Aux artistes. Du passé et de l'avenir des beaux-arts (Doctrine de Saint-Simon)*, Paris, A. Mesnier, 1830.

l'iconographie. Plutôt que dégager des caractéristiques générales issues d'une interprétation de l'histoire de la civilisation, les historiens de la première moitié du XIX^e siècle tenteront de relire certains héritages des XVII^e et XVIII^e siècles (la Renaissance comme époque). En même temps, ils s'efforceront à travers la valorisation des individus (la biographie) de révéler les caractéristiques stylistiques de la musique des XV^e et XVI^e siècles pour les intégrer à une histoire nationale des arts ou à une histoire générale de la musique, l'un n'excluant pas l'autre. Ces deux aspects de l'historiographie romantique peuvent sans doute relever d'une pensée hégélienne. Andrew Kirkman a démontré comment celle-ci a pu contribuer à l'introduction de quelques paramètres analytiques, tel le principe d'unité⁴². Cependant, la disparité des modes d'approche qui touchent autant les historiens que les collectionneurs et les bibliothécaires oblige à porter un regard global.

La différence fondamentale entre les conceptions de la Renaissance aux XVII^e et XVIII^e siècles et celles du XIX^e siècle est de nature historique⁴³. À la renaissance des arts que décrivent les théoriciens de la littérature et des arts plastiques depuis la fin du XV^e siècle⁴⁴ est substituée la perception d'une époque autonome, dont les contours et caractéristiques restent encore mal définis, mais dont la mise en évidence se traduit par la généralisation de la majuscule : la Renaissance. La définition d'une Renaissance comme époque est empruntée aux historiens de l'art. Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt avait publié une *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle* (1810-1823)⁴⁵. Le terme « Renaissance » devient d'usage relativement courant vers 1830 pour finalement acquérir ses lettres de noblesse avec les ouvrages de trois historiens pourtant différents dans leurs méthodes : Edgar Quinet et *Les Révolutions d'Italie* (1848), Jules Michelet et son *Histoire de France* (1855) et enfin Jakob Burckhardt et *La Civilisation de la Renaissance en Italie* (1860)⁴⁶. Si la perception de la Renaissance comme époque autonome en histoire de l'art semble ne pas poser problème, en revanche, celle d'une Renaissance comme époque autonome en histoire de la musique paraît nettement moins simple à mettre en évidence⁴⁷. Ce constat est d'autant plus vrai que la question anime encore aujourd'hui bien des controverses⁴⁸.

42 Voir plus haut, note 37.

43 Rudolf HEINZ, *Geschichtsbegriff und Wissenschaftscharakter der Musikwissenschaft in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts*, Regensburg, 1968.

44 Sur le discours historique concernant les arts à la Renaissance, voir Michael BAXANDALL, *Giotto and the Orators*, Oxford, Oxford University Press, 1971.

45 Édouard POMMIER (éd.), *Histoire de l'histoire de l'art. XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Klincksieck, 1997.

46 Sur Burckhardt et la notion d'histoire de la culture, il existe une abondante littérature. Voir la bibliographie dans Michael Ann HOLLY, *Past looking. Historical imagination and the rhetoric of the image*, Ithaca, Cornell University Press, 1996.

47 Ce constat ne concerne pas le terme de « Renaissance » qui connaît une vogue sans précédent. En 1881, par

Tant l'*Histoire de France* de Michelet que *La Civilisation de la Renaissance en Italie* de Burckhardt ont marqué les esprits. Lorsqu'il paraît en 1860, l'ouvrage du fondateur de la *Kulturgeschichte* devient vite une référence incontournable. Il n'est d'histoire de l'art rédigée durant le dernier tiers du XIX^e siècle qui n'use et abuse de la perspective de l'historien allemand. L'histoire de la musique reste toutefois relativement absente de cet engouement. Il semble difficile, par exemple, de mesurer son influence dans le choix d'Ambros d'intituler le troisième volume de son histoire de la musique *Geschichte der Musik im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina* (Breslau, 1868). Car les thèses de Burckhardt n'y ont guère d'écho : la périodisation est certes plus ou moins identique, mais elle était déjà présente dans l'historiographie musicale depuis longtemps. En revanche, Ambros ne parvient pas à accorder à l'Italie le rôle que Burckhardt lui attribue dans les arts plastiques et l'architecture. Le *quattrocento* n'a pas encore livré ses secrets, les thèses de Kiesewetter sur l'importance des compositeurs néerlandais semblent acceptées de tous⁴⁹. En d'autres mots, la musique ne parvient pas à s'intégrer dans l'histoire de la Renaissance telle que la conçoivent les historiens de l'art et les historiens de la culture⁵⁰.

Définir la Renaissance comme époque de l'histoire de la musique se construit encore selon des usages traditionnels qui avaient été mis en place dès le XVI^e siècle. Les débuts restent difficiles à définir comme en témoigne Johann Nicolaus Forkel dans son *Allgemeine Geschichte der Musik* : « Von den allerältesten Praktikern, nemlich von Wilhelm Dufay und Binchois [...] ist nach aller Wahrscheinlichkeit keine einzige Note mehr vorhanden »⁵¹. Ce sont les mêmes raisons qui avaient embarrassé les historiens du XVIII^e siècle que réitérèrent ceux du XIX^e : inaccessibilité des sources et incompréhension de la notation. Les sources du savoir sont encore, en ce début du XIX^e siècle, celles héritées des théoriciens. Les exemples de composition les plus discutés sont ceux qu'avaient insérés Glarean

exemple, paraît le premier numéro d'un périodique relativement éphémère, mais dont le titre est significatif des usages du vocabulaire : *La Renaissance musicale. Revue hebdomadaire de critique, esthétique et histoire*.

- 48 Voir notamment les discussions provoquées par la publication du livre de Christopher PAGE, *Discarding images. Reflections on music and culture in Medieval France*, Oxford, Clarendon Press, 1993. Les débats sont repris avec une fine argumentation par Philip WELLER, « Frames and Images : Locating music in cultural histories of the Middle Ages », *JAMS*, 50/1 (1997), pp. 7-54.
- 49 Friedhelm KRUMMACHER, « Wissenschaftsgeschichte und Werkrezeption. Die 'alten Niederländer' im 19. Jahrhundert », *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, Laaber, Laaber Verlag, 1991, pp. 205-22.
- 50 Sans doute faut-il aussi y voir une conséquence de l'attention primordiale accordée à la musique sacrée. Cet angle d'approche avait été bénéfique à la musique du Moyen Âge. Elle restera longtemps un obstacle à l'intégration de la musique dans les mouvements humanistes.
- 51 Johann Nicolaus FORKEL, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig, 1801, p. 518.

dans le *Dodecachordon*. Lorsque Kieseletter publie *Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst* (Amsterdam, 1829), il ne peut prétendre à un enrichissement des sources musicales : la musique du xv^e siècle est encore « terra incognita ». Cinq ans plus tard, le même Kieseletter explique combien cette quête de partitions constitue une étape primordiale⁵². Au cours du xix^e siècle, il n'est d'historien qui ne se plaindra de cette lacune documentaire, l'exemple le plus fort étant sans doute celui de Franz Xavier Haberl dans sa biographie de Dufay :

Ich bin noch nicht in der Lage, die Kompositionen W. du Fay's in ihrer Tonalität und nach ihrer musikalisch-technischen Seite zu untersuchen ; die allgemeine Musikgeschichte kann über du Fay noch kein Generalurtheil abgeben, solange die Detailforschung ihre Arbeit nicht vollendet hat.⁵³

En revanche, la perception d'une rupture au tournant du xvii^e siècle est communément partagée. Elle provient d'une habitude historiographique, italienne, autant qu'allemande ou française, qui s'articule autour des concepts de *prima* et de *seconda prattica*. Habitude aussi qui joue autour d'une valorisation ou d'une dévalorisation de l'impact de la création de l'opéra.

Parallèlement, les musiques des xv^e et xvi^e siècles ne sont valorisées qu'en termes de continuité du Moyen Âge, ou alors en terme d'une mise en place lente d'éléments en vue d'une perfection symbolisée par Palestrina. Des jugements péremptoires sur la musique du xv^e siècle prennent les allures de ce que disaient quelques érudits de la musique des trouvères et des troubadours par rapport au répertoire du plain-chant. Les compositeurs du xv^e siècle sont, à l'instar des trouvères et des troubadours, responsables d'un appauvrissement de l'inspiration mélodique (voir Brendel, notamment⁵⁴). À côté de ces jugements péremptoires, quelques historiens vont tenter dès le début du xix^e siècle de mettre en œuvre des méthodes d'analyse plus sophistiquées. Il y avait certes eu des prédécesseurs remarquables en la personne par exemple de Joachim Burmeister avec l'analyse des figures rhétoriques de *In me transierunt* de Roland de Lassus⁵⁵. Rares sont ceux qui, à sa suite, sont parvenus à élaborer et à appliquer un modèle analytique au répertoire des xv^e et xvi^e siècles. Forkel s'y essaiera, avec une vision théorique qui était absente chez Burney. Du musicographe anglais, il reprend les exemples, mais ne parvient pas plus que son prédécesseur à révéler

52 KIESEWETTER, *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unser heutigen Musik*, Leipzig, 1834, pp. 46-7.

53 Franz Xaver HABERL, « Wilhelm Du Fay. Monographische Studie über dessen Leben und Werke », *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1 (1885), pp. 397 *passim*.

54 Karl Franz BRENDEL, *Grundzüge der Geschichte der Musik*, Leipzig, 1848.

55 Gottfried SCHOLZ, « Zur rhetorischen Grundlage von Joachim Burmeisters Lassus-Analyse. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Musikanalytik », *Zur Geschichte der musikalischen Analyse*, éd. Gernot GRUBER, Laaber, Laaber Verlag, 1996, pp. 25-43.

M.

*Der Contrapunct in der ersten Hälfte des XV. Jahrh. ~
 Bekannt gewordene Namen aus dieser Periode
 Dunstable in England (cum sociis) *)
 Dufay und Bonchois in Frankreich ~
 Eloy und Brasart, vielleicht auch in Frankreich. **)
 Proben ihrer Compositionen mangeln uns noch
 zur Zeit.
 Von den niederlaendischen Musikern, welche damals
 auch schon geblüht haben müssen, sind bisher weder
 Werke noch Namen bekannt.*

Terra incognita.

*) In die gegenwärtige Abhandlung S. 33

**) Saint Eloy (S. Eligius) keltiglich um 1066 Bischof zu Noyon, war der Bekrher der Flämender, der Taufname Eloy möchte daher eher einen Flämänder vermuthen lassen.

Raphael Georg KIESEWETTER

Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst, Amsterdam, 1829

le fonctionnement de partitions comme le *Laudate Dominum de caelis* d'Antoine Brumel ou le *Parce Domine* de Jacob Obrecht⁵⁶.

Qu'ils n'envisagent pas la musique de la Renaissance comme une période bien spécifique ne signifie pas pour autant que les historiens ne cherchent pas à articuler leur discours autour de quelques paramètres. À cet égard aussi, il semble que ce sont des éléments présents de façon discrète dans l'historiographie du XVIII^e siècle qui sont déployés et mis en avant de façon parfois brutale.

Tandis que se multiplient les biographies d'artistes (peintres, sculpteurs, architectes) de la Renaissance, les biographies de compositeurs des XV^e et XVI^e siècles restent rares. Pourtant, le rôle de la création artistique individuelle en tant qu'élément distinctif de la culture de la Renaissance avait été valorisé dès le

56 Nicole SCHWINDT, « Theorie und Praxis der Analyse bei Johann Nikolaus Forkel », *Zur Geschichte der musikalischen Analyse*, op. cit., pp. 63-84.

xviii^e siècle. Il appartenait même à la tradition théorique dans laquelle, surtout depuis la fin du xvii^e siècle, certains compositeurs (Palestrina, Josquin, Lasso) avaient acquis le statut de modèle. Ce statut de modèle dépendait presque exclusivement d'un souci démonstratif. À l'exception de Palestrina, aucun de ces compositeurs de la Renaissance ne manifestait, du moins dans ce qui était dit d'eux, de velléité sociale dont l'exemple pourrait servir de guide aux compositeurs du xix^e siècle en quête d'un nouveau statut.

Les historiens éprouvent donc de sérieuses difficultés à délimiter chronologiquement la Renaissance, ne parvenant pas à démontrer l'autonomie d'une période par la mise en œuvre de méthodes analytiques pertinentes⁵⁷. Un même flou entoure la définition géographique de la Renaissance. La dimension nationale joue dans l'historiographie du xix^e siècle un rôle fondamental, qui n'est pas redevable au seul Hegel, mais qui participe d'un mouvement général tant politique que philosophique. Si derrière la biographie que Forkel consacre à Bach se cache déjà une intention de valorisation de la tradition allemande, c'est dans le domaine de la Renaissance que ce type de discours prend une tournure radicale. Le rôle de Kiesewetter est, à cet égard, fondamental. Il s'accorde avec l'affirmation du pouvoir hollandais (la maison d'Orange), puis de la jeune Belgique, un peu comme si l'esprit du Traité de Vienne (1815) faisait office de manifeste épistémologique⁵⁸. Ce qui est vrai pour les Pays-Bas et la Belgique, l'est aussi pour la France, puis pour l'Italie et l'Allemagne vers le milieu du xix^e siècle⁵⁹.

Le 29 novembre 1826, la quatrième classe de l'Institut royal des sciences, de littératures et des beaux-arts du Royaume des Pays-Bas décide de remettre au concours pour l'année 1828 une question qui était restée sans réponse en 1824 déjà : « Quels ont été les mérites des Néerlandais dans la musique, principalement aux xiv^e, xv^e et xvi^e siècles ; et quelles influences les artistes de ce pays qui ont séjourné en Italie ont-ils exercé sur les écoles de musique qui se sont formées après cette époque en Italie ? ». La question fut posée en néerlandais⁶⁰,

57 Andrea LINDMAYER-BRANDL, « Alte Musik in den Fängen der Analyse », *Zur Geschichte der musikalischen Analyse*, op. cit., pp. 13-24.

58 La volonté des jeunes nations d'ériger des galeries de célébrités transparait clairement dans les propos introductifs de Robert Julien VAN MALDEGHEM au *Trésor musical* (Bruxelles, C. Murquardt, 1865, vol. 1) : « Le gouvernement belge, jaloux de contribuer à tout ce qui peut servir à la résurrection de nos gloires nationales, n'a pas voulu rester en arrière dans le mouvement qui se manifeste de toutes parts. Il a bien voulu nous mettre à même d'explorer les archives et les bibliothèques de quelques villes d'Italie, notamment la bibliothèque de Rome, à l'effet d'y recueillir les productions inédites que nos anciens compositeurs y avaient laissées. »

59 Erich REIMER, « Nationalbewusstsein und Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1800-1850 », *Die Musikforschung*, 45/1 (1993), pp. 17-31

60 Raphaël GEORG KIESEWETTER et François-Joseph FÉTIS, *Verhandelingen over de vraag : Welke verdienste hebben zich de Nederlanders voraal in de 14e, 15e en 16e eeuw in het vak der toonkunst verworven ; en in hoe verre kunnen de Nederlandsche*

MÉMOIRE

SUR

cette Question :

*„Quels ont été les mérites des Neerlandais dans la musique,
„principalement aux 14^e, 15^e et 16^e siècles; et quelle in-
„fluence les artistes de ce pays qui ont séjourné en Italie,
„ont-ils exercée sur les écoles de musique, qui se sont for-
„mées peu après cette époque en Italie ?”*

Question mise au concours pour l'année 1828,

PAR

LA QUATRIÈME CLASSE DE L'INSTITUT DES SCIENCES, DE LITTÉRATURE
ET DES BEAUX ARTS, DU ROYAUME DES PAYS-BAS.

PAR

M^r. F. J. FÉTIS,

PROFESSEUR DE COUTURE-POINT ET D'HARMONIE AU CONSERVATOIRE ROYAL DE PARIS,
AUREL A ÉTÉ ADJUGÉ LA MÉDAILLE D'ARGENT.

mais deux mémoires, l'un dans la langue de la question, l'autre en français furent soumis au jugement des membres de l'Institut : le premier est rédigé par Raphael Kiesewetter, de Vienne, le second par François-Joseph Fétis, professeur de contrepoint et d'harmonie au Conservatoire royal de Paris. Si Kiesewetter remporte la médaille d'or, Fétis reçoit celle d'argent, et les deux mémoires sont publiés dans un même recueil l'année suivante à Amsterdam.

Au-delà des règles de contrepoint, au-delà des goûts personnels, au-delà même de la volonté d'appartenir à la modernité, les jugements portés sur le contrepoint de la Renaissance pendant le XIX^e siècle paraissent pour le moins légers. Pourtant, la réflexion sur le style occupait les théoriciens depuis le XVII^e siècle. Marco Scacchi avait initié ce mouvement de classification stylistique (*Breve discorso sopra la musica moderna*, 1649). Dans tous les systèmes utilisés jusqu'au début du XVIII^e siècle, les observateurs identifient par les classifications stylistiques les limites qui divisent leurs propres univers musicaux. Dans tous les cas, les différences

kunstenaars van dien tijd die zich naar Italiën begeben hebben, invloed gehad hebben op de muzikscholen, die zich dort daarna in Italiën hebben gevormd, Amsterdam, J. Muller, 1829. Sur les activités et les écrits de Kiesewetter, voir Herfried KIER, *Raphael Georg Kiesewetter (1773-1850). Wegbereiter des musikalischen Historismus*, Regensburg, Gustav Bosse, 1968.

et les similitudes sont des éléments de style. Chaque catégorie renvoie à un élément externe, qu'il soit temporel (ancien *versus* nouveau), contextuel (église *versus* chambre), de caractère (luxuriant *versus* solennel), etc.

Au début du XIX^e siècle, les deux notions de base sont le style et la manière, deux termes qui entretiennent des relations avec l'activité artistique à proprement parler. Ainsi de la manière, il est parlé en termes précis : « La manière de Raphaël diffère de celle du Titien », tandis que le style est défini comme une « manière de composer ». La différence entre les deux termes réside donc dans le degré de personnalisation, et cette différence trouve place idéalement par rapport aux apports individuels des compositeurs. Cependant, en ce début du XIX^e siècle, le discours sur la musique est dans les mains d'auteurs de biobibliographies qui concentrent leur attention sur la biographie ou la réalisation de catalogues. La question du style passe donc des mains des théoriciens à celles des historiens. Sous leur plume, on assiste à une fusion de deux éléments : la personnalité et le développement artistique. L'apparition des premiers dictionnaires biographiques historiques confirme ce mouvement⁶¹. Kiesewetter proposera d'articuler l'histoire de la musique autour des noms célèbres : c'est le génie d'un compositeur individuel qui est le moteur de l'histoire⁶². De là découlent plusieurs traditions. Pour les uns, il s'agit d'expliquer les œuvres par la vie des auteurs et la description des groupes auxquels ils ont appartenu (Giuseppe Baini, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di G.P. da Palestrina*, 1828). Pour d'autres, il convient de recourir à trois facteurs : la race, le milieu et le moment (Raphael Kiesewetter, *Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst*, 1829). Certains ajoutent aux déterminations biographiques et sociales celle de la tradition musicale elle-même (August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, 1862-1878), représentée par le genre, qui agit sur une œuvre, ou auquel elle réagit.

Il y a, au XIX^e siècle, une double restriction du champ « musique », restriction inséparable du romantisme qui, en affirmant la relativité historique et géographique du goût, s'opposait à la doctrine classique de l'éternité et de l'universalité du canon esthétique. Et cette restriction peut entraîner des limites plus exigües encore : la musique, ce sont les grands compositeurs, de véritables héros des temps modernes. Si ce schéma dichotomique – vision classique *versus* vision romantique – paraît exacerbé dans le champ littéraire, il semble plus nuancé dans le champ musical. Il n'y a pas substitution du canon classi-

61 CHORON et FAYOLLE, *Dictionnaire historique des musiciens* (1810-1811) ; ERNST GERBER, *Nouveau lexique historique et biographique des compositeurs* (1812) ; JOHN SAINSBURY, *Dictionnaire des musiciens* (1824) ; FÉTIS, *Dictionnaire biographique universel* (1833-1844).

62 Raphael Georg KIESEWETTER, *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik*, 1834.

que (des œuvres modèles destinées à être imitées de manière féconde) par un panthéon moderne (des compositeurs qui incarnent parfaitement l'esprit de la nation). Bien au contraire, le XIX^e siècle vit le paradoxe du canon composé d'un ensemble d'œuvres valorisées à la fois en raison de l'unicité de leur forme et de l'universalité (nationale et parfois supranationale) de leur contenu. Palestrina et Lasso en sont deux incarnations exemplaires. Des classiques du XVII^e siècle, c'est-à-dire de ceux que l'on doit étudier en classe, on est passé au XIX^e siècle à une définition plus large : sont dites classiques des œuvres universelles et intemporelles qui constituent le bien commun de l'humanité, mais aussi un patrimoine national. Cette définition du canon s'accompagne d'une autre perception du travail historique. La critique historique du XIX^e siècle est relativiste et descriptive : elle s'oppose à la tradition classique, absolutiste et prescriptive qui jugeait toute œuvre par rapport à des normes intemporelles. Cette critique historique nouvelle fonde simultanément la philologie et l'histoire de la musique, en ce que ces deux disciplines partagent l'idée que le compositeur et son œuvre doivent être compris dans leur situation historique.

Lorsque ces propos généraux sont confrontés aux ouvrages des historiens mentionnés plus haut (Kiesewetter, Fétis, Ambros, etc.), il est possible de mesurer l'ampleur des difficultés auxquelles ils devaient faire face. Pour élaborer une histoire génétique (qui considère les changements comme générateurs de sens), il leur fallait se débarrasser des principes de continuité de l'histoire traditionnelle, de l'interprétation exemplaire (l'« *historia vitæ magistra* » de Cicéron) et de l'interprétation critique toujours à l'affût de ruptures et de contradictions (Rousseau). En d'autres termes, ces historiens du XIX^e siècle devaient, face aux vestiges de la Renaissance, démontrer la valeur autonome de ces productions musicales, en dehors de normes préétablies, intemporelles ou traditionnelles concernant la création artistique. En d'autres termes encore, comment exprimer l'unité (celle de l'humanité) à travers la multiplicité des particularismes et des individualismes. La rencontre que suscitent Ambros et Brendel est celle entre l'histoire et l'esthétique (le particulier et le général pour reprendre une dichotomie aristotélicienne) qui réclame l'intervention de paramètres, certes encombrants, mais justifiables, d'autant que leur portée dépasse l'activité de l'historien pour affecter toutes les manifestations culturelles. Des paramètres comme la religiosité, l'unité, le nationalisme engendrent un certain discours historique ; ils engendrent aussi des attitudes de création, des soucis de conservation et de reproduction et des imaginaires, des comportements distincts comme je vais tenter de le montrer, mais révèlent au-delà des discontinuités un souci commun qui traverse tout le XIX^e siècle, celui de l'esthétisation de l'histoire.

La note et l'esprit : contrepoint et livrets

Comprendre ou pasticher

Aux apprentis-compositeurs qui lui demandaient quelques conseils d'écriture, Franz Liszt ne cessait de recommander la lecture et l'analyse des œuvres de Palestrina⁶³. Cette suggestion pourrait laisser croire que l'œuvre du célèbre polyphoniste de la Renaissance offrait encore matière à réflexion à tous ceux qui se préoccupaient du discours musical durant le XIX^e siècle. Cependant, force est de reconnaître que si bon nombre de compositeurs louent l'art contrapuntique du XVI^e siècle, bien peu font écho des techniques spécifiques à cette époque⁶⁴. Quelques exceptions notoires méritent toutefois d'être mentionnées. Johannes Brahms laisse transparaître dans son *Deutsches Requiem* les vertus des phrases prises en imitation et s'inspire largement du procédé des *cori spezzati* dans le *Unsere Väter hoffte auf dich*, op. 109/n^o 1. Brahms démontre l'habileté d'un compositeur romantique à profiter de ses connaissances de l'écriture contrapuntique de la Renaissance pour induire un nouvel art de la variation motivique tourné vers l'avenir⁶⁵.

Au milieu des années soixante, Bruckner réalise une composition étrange, à mille lieues de la dynamique discursive de sa production antérieure : la *Messe* en mi mineur. Le fait qu'il destine cette partition à l'inauguration de la chapelle votive de la nouvelle cathédrale de Linz n'en est que plus révélateur : l'entreprise architecturale n'avait pu prendre forme que grâce à l'appui de l'évêque Franz-Joseph Rudiger, un fervent admirateur de Palestrina. L'œuvre sacrée fait office de création insolite. Bruckner délaisse les grandes masses chorales et orchestrales pour leur substituer un double chœur à huit voix accompagné par un ensemble de quinze instruments à vents (deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, quatre cors, deux trompettes et trois trombones). Une telle formation ne laisse aucun doute : elle prend appui sur certains modèles de la Renaissance. Certes, l'instrumentarium induit une ambiguïté stylistique en faisant directement appel aux traditions d'orchestration en vogue dans les ensembles d'« harmonie ». Toutefois, le compositeur semble ici prendre le contre-pied : il oppose d'emblée, à ce

63 Paradoxalement, l'unique pièce de Liszt à faire directement référence à Palestrina, le « Misere » des *Harmonies poétiques et religieuses* ne présente pratiquement aucun point commun avec sa source d'inspiration (le motif initial, à la rigueur).

64 Hector Berlioz n'aurait certainement pas donné un avis semblable, qui écrivait dans ses *Mémoires* : « [...] cette harmonie pure et calme jette dans une rêverie qui n'est pas sans charme. Mais ce charme est le propre de l'harmonie elle-même, et le prétendu génie des compositeurs n'en est pas la cause, si toutefois on peut donner le nom de compositeurs à des musiciens qui passaient leur vie à compiler des successions d'accords. » Sur Berlioz et la Renaissance, voir James HAAR, « Berlioz and the 'First Opera' », *19th Century Music*, 3 (1979), pp. 32-41.

65 L'intégration de principes contrapuntiques de la Renaissance ne surpasse cependant pas l'influence de Heinrich Schütz dont Brahms avait préparé l'édition de certaines œuvres.

traitement spécifique, la sensibilité aux timbres de cuivres telle qu'elle transparaît dans l'œuvre de Giovanni Gabrieli que Winterfeld venait de redécouvrir⁶⁶. Quant au traitement vocal, la référence à la Renaissance émerge de l'alternance du traitement des huit voix selon le principe des *cori spezzati* (dans le Kyrie) avec une polyphonie linéaire à huit voix égales (dans le Christe).

D'aucuns rétorqueront la persistance d'une tonalité spécifique au discours musical du XIX^e siècle. Mais n'est-ce pas le but de Bruckner, dans ces années 1860, que de se tourner vers la polyphonie de la Renaissance sans renier son appartenance d'origine. Par ailleurs, certains artifices d'altérations minimisent l'impact des fonctions tonales pour laisser l'auditeur focaliser son attention sur le travail rigoureux du contrepoint, tel qu'il s'épanouit notamment dans le début du Gloria. Il est intéressant de noter que Bruckner, suite aux expériences menées dans la *Messe en mi*, tente dès 1868 de se conformer aux exigences de la modalité avec deux autres œuvres chorales *a capella* : le motet *Pange Lingua* (31 janvier 1868) et l'hymne *Jam lucis orto sidere* qui lui fait suite, toutes deux écrites en mode phrygien.

Il est relativement aisé de comprendre ce qui fascine Bruckner lorsqu'il prend appui sur les modèles de la Renaissance : la dynamique de son discours s'éloigne du grand modèle directionnel prôné par la musique tonale. Le compositeur exprimerait, si l'on en croit Furtwängler, à travers son art sa nature intériorisée, son élan mystique :

Il n'était pas vraiment musicien. Ce compositeur était en vérité un descendant de ces mystiques allemands, les Eckhart, les Jacop Böhme, etc. Ce fut un miracle qu'il demeurât toujours un étranger dans la vie d'ici-bas, qu'il s'y opposât sans la comprendre, parce que, dans le sens le plus profond, il l'affrontait sans intérêt. Il comprenait d'autres choses et des meilleures.

Il n'est dès lors guère étonnant que son discours découvre une mécanique de la fluidité, une texture ambiguë où les *aficionados* des directions tonales bien marquées y perdent leur latin. Dans cette grande imprévisibilité de l'exacte définition d'un chemin menant directement au climax chéri par ses contemporains, Bruckner réaffirme la métaphore du discours voué au spirituel et se découvre de profondes affinités avec la grande tradition polyphonique du XVI^e siècle.

Anton Bruckner pose ouvertement le problème de l'intégration de procédés d'écriture contrapuntique du XVI^e siècle au langage romantique. Les tentatives de fusion débouchent soit sur une révision en profondeur du langage musical (le refus de directionnalité tonale), soit sur une propension à la couleur locale dans

66 C. VON WINTERFELD, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Berlin, 1834.

les opéras-comiques néo-troubadours, pour aboutir au *Palestrina* de Pfitzner. Il convient sans doute de lire cette impossible assimilation comme le résultat d'une série de phénomènes propres aux pratiques de composition et surtout au statut pour le moins ambigu des pratiques historicistes, troisième voie d'intégration de procédés empruntés à la Renaissance.

Il est effectivement des compositeurs qui s'orientent délibérément, souvent pour des raisons extra-musicales d'ordre religieux, vers la musique de la Renaissance, et avant tout de la seconde moitié du xvi^e siècle. Si ces compositeurs n'ont pas laissé de chef-d'œuvre impérissable, ils ont néanmoins contribué à la diffusion de la musique du xvi^e siècle. Il en va, par exemple, des compositeurs allemands impliqués dans le mouvement cécilianiste. Tournés vers les pratiques chorales amateurs, ils ont fourni un grand nombre de pièces dans le style palestrinien, d'abord de façon occasionnelle, puis de façon organisée et systématique grâce à la création le 2 septembre 1866 par F.X. Witt de l'*Allgemeinen Cäcilien-Verein zur Förderung der Kirchenmusik in allen Ländern deutscher Sprache*⁶⁷. La production cécilienne ne relève pas de la création, mais du pastiche. Par exemple, la *Missa in honorem S. Ambrosii* de Franz Xaver Witt respecte plus l'apparence du style palestrinien que son esprit, reflet d'une volonté de dépersonnalisation, de réaction anti-subjective visant l'idéal d'originalité des compositeurs romantiques.

Étudier le contrepoint par des exemples de la Renaissance n'est plus depuis le *Gradus ad Parnassum* de Fux un lieu commun de l'apprentissage, alors qu'il l'était encore à la fin du xvii^e siècle et partiellement durant la première moitié du xviii^e⁶⁸. Et si les traités qui se réfèrent à des modèles de la Renaissance survivent, ce n'est qu'en des lieux extrêmement conservateurs où l'on cherche avant tout à figer une tradition⁶⁹. Contrairement à ce que pourrait laisser entendre l'engouement pour Palestrina au xix^e siècle, les théoriciens du contrepoint sont partagés sur son élévation au titre d'autorité. A. Elwart exprime clairement les tensions qui règnent dans les jugements portés sur le contrepoint selon que l'on prenne ou refuse le modèle palestrinien :

67 Winfried KIRSCH, « Caecilianismus », *MGG*, vol.2, col. 317-326.

68 Michael HEINEMANN, « ... alla Palestrina. Zur Etablierung eines satztechnischen Ideals im 17. Jahrhundert », *Muzik-Konzept*, 86 (1994), pp. 9-27. Christoph WOLFF, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1968.

69 Sur l'étude du contrepoint au xix^e siècle en France et en Allemagne voir Renate GROTH, *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1983 et Carl DAHLHAUS, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Darmstadt, Wissenschaftliches Buchgesellschaft, 1989. Sur le rôle du modèle palestrinien au xix^e siècle, Peter LÜTTIG, *Der Palestrina-Stil als Satzideal in der Musiktheorie zwischen 1750 und 1900*, Tutzing, Hans Schneider, 1994.

[...] il serait ridicule de vouloir défendre certains intervalles très chantables, certaines tournures fort mélodieuses, et une multitude d'accords riches et puissants pour cela seul que leur emploi était inconnu de Palestrina ou de l'école distinguée qu'il féconda par son puissant génie.⁷⁰

Eduard Grell et Michael Haller seront d'ardents défenseurs du style palestrinien, proposant une méthode pour le moins surprenante, loin de satisfaire les exigences de leurs temps, mais scrupuleuse à l'égard du contrepoint de Palestrina, au point même d'en paraître obsessionnelle⁷¹. Au début du xx^e siècle, Gedalge manifeste dans un article de la *Revue musicale* (1904, p. 329) ses doutes quant à l'intérêt d'étudier le contrepoint du seul point de vue de la technique palestrinienne :

Il n'y a pas plus de raison de vouloir faire de l'étude du contrepoint le moyen d'écrire dans le style *alla Palestrina* qu'il n'y en aurait de voir dans les exercices lexicologiques faits par les écoliers l'apprentissage de la langue du xvi^e siècle.

Vincent d'Indy dont on ne peut nier la curiosité rejette dans son *Cours de composition* l'étude de la musique de la Renaissance, car elle ne peut rien apporter à l'étudiant de son temps. Si celui-ci souhaite se pencher sur des œuvres du passé, il ne doit pas remonter plus loin que le xviii^e siècle et concentrer son attention sur les expériences menées autour de la forme-sonate.

L'attitude des théoriciens du contrepoint au xix^e siècle à l'égard de la polyphonie de la Renaissance peut sans forcer être mise en parallèle avec celle des théoriciens de la fugue à l'égard de Jean-Sébastien Bach⁷². Depuis les écrits influents d'Adolph Bernard Marx⁷³, il était devenu la norme de rechercher l'essence d'un genre musical dans sa structure, sa forme. Au même titre que les fugues de Bach pouvaient être condamnées pour leur absence de respect des règles édictées par les théoriciens du xix^e siècle, certaines polyphonies de la Renaissance ne méritaient pas d'être étudiées. Il ne s'agissait pas simplement dans ce cas de les écarter pour leurs prétendues irrégularités, mais les pédagogues – et c'est eux qui jouèrent le rôle le plus marquant dans la construction de jugements surprenants à l'égard des musiques anciennes – peinaient à insérer les contrepoints de la Renaissance dans une perception de la composition principalement

70 A. ELWART, *Le contre-point et la Fugue appliqués à la composition idéale*, Paris, Lemoine, 1840, p. 4.

71 Friedemann MILZ, *A-capella Theorie und musikalischer Humanismus bei August Eduard Grell*, Regensburg, Gustav Bosse, 1976.

72 Laurence DREYFUS, *Bach and the patterns of invention*, Cambridge, Harvard University Press, 1996, pp. 135-68.

73 Adolph Bernard MARX, *Lehre von der musikalischen Composition*, Leipzig, 1838 et *Allgemeine Musiklehre*, Leipzig, 1839. Marx entamera une vive querelle avec Fink qui portera notamment sur le contrepoint qui durera près de deux ans, 1841-1842. Voir Kurt-Erich EICKE, *Der Streit zwischen Adolph Bernard Marx und Gottfried Wilhelm Fink um die Kompositionslehre*, Regensburg, Gustav Bosse, 1966.

fondée sur la forme et la tonalité. Quoi qu'il en soit de ces quelques exemples et des disputes de théoriciens, repérer des traces de l'écriture polyphonique de la Renaissance dans des partitions de compositeurs du XIX^e siècle soulève autant de problèmes que de mesurer l'influence de Jean-Sébastien Bach sur ces mêmes compositeurs. Délibérément (par goût ou par intérêt) ou contraints (par l'enseignement académique ou les manuels), tous ou presque tous les compositeurs du XIX^e siècle se sont penchés à un moment de leur carrière sur la musique des XV^e et XVI^e siècles. En dresser la liste s'avère une tâche impossible, voire même inutile. De plus, le nom de Palestrina reviendrait encore et toujours comme source unique soit qu'il ait effectivement été la source d'étude, soit que son nom soit le seul qui vienne à l'esprit des compositeurs romantiques. Dresser une liste s'avère dans ce cas une tâche dangereuse qui risque fort de ne faire que conforter une habitude historiographique apparue dès le début du XVII^e siècle. Si l'étude de la réception de l'œuvre de Bach peut aboutir à des résultats concrets par le fait même que le Cantor de Leipzig partage un certain nombre de préoccupations communes aux compositeurs du XIX^e siècle, l'étude de la réception de l'œuvre de Palestrina ou de tout autre maître de la Renaissance ne peut déboucher que sur une exacerbation de la différence des horizons d'attente qui distinguent nettement les compositeurs de la Renaissance de ceux du XIX^e siècle.

L'opéra et la Renaissance

La cristallisation du discours historique oblige à chercher ailleurs des manifestations d'une perception de la Renaissance comme période historique autonome. Le livret d'opéra a souvent été considéré comme l'illustration la plus visible des goûts, voire parfois des idéologies. Tenter de déceler une certaine idée de la Renaissance dans les livrets d'opéras et d'opéras-comiques des XVIII^e et XIX^e siècles reste néanmoins une entreprise hasardeuse. Les livrets sont-ils réellement efficaces ? Cherchent-ils à montrer une image de la Renaissance sous un éclairage que ni les textes érudits ni les méthodes de contrepoint ne parvenaient à produire ? Ne conviendrait-il pas de mesurer cette supposée efficacité à l'aune d'une tendance qui faisait, depuis les années 1780, le succès de certaines productions : l'imaginaire médiéval. Et même dans le cas de l'imaginaire médiéval, immanquablement plus présent, la pertinence de la dimension historique reste sujette à caution.

L'opéra-comique a été pendant la période révolutionnaire un terrain où l'imaginaire Renaissance a commencé à s'immiscer. Certes, les livrets d'opéra-comique ne manifestent pas d'intention historique. Ils profitent plutôt d'une thématique historique pour conférer une tournure de vraisemblance au déroulement dramatique. Ainsi, la vogue des opéras-comiques sur Henri IV qui

marque les années 1780 se concentre plutôt sur l'enfance du roi, favorisant une thématique de la sensibilité (la jeunesse, l'éducation, les relations familiales) qui imprégnait alors la plupart des livrets. Cette orientation se marque nettement lorsque l'on compare *La Bataille d'Ivry* (1774) de Jean-Paul Egisle Martini et Rosoi ou *La Partie de chasse d'Henri IV* à *La Jeunesse d'Henri IV* devenue *Le Jeune Henri* (1797) de Étienne-Nicolas Méhul et Bouilly, les deux premiers situant le drame à la maturité du roi, mais en équilibrant dimension historique et dramatisation⁷⁴.

Guy Gosselin a analysé la façon dont les livrets historiques allaient exploiter des sujets puisés de façon tout aussi vague dans la Renaissance⁷⁵. Mais si cette mode du livret historique contribue à créer une nouvelle sensibilité à l'égard de la Renaissance, elle le fait d'une façon relativement superficielle : l'intrigue prime sur la vérité historique, et les torsions que subissent certains épisodes témoignent non pas nécessairement d'une ignorance ou d'une négligence ; elles témoignent plutôt d'un déplacement de l'intérêt. La frontière qui sépare couleur locale, vérité historique et projection temporelle reste trop floue pour mesurer l'impact réel de ces livrets.

Si le livret plonge l'auditeur dans le monde de la Renaissance, en revanche, la partition ne peut prétendre à un tel objectif. Le compositeur dispose de la citation : c'est ainsi que Pfitzner procède dans son *Palestrina*. Mais cette œuvre, qui sort des limites chronologiques de cette enquête, fait figure d'exception. Giacomo Meyerbeer, auparavant, avait bien cité le célèbre choral *Ein feste Burg ist unser Gott* dans *Le Prophète* (1849), mais l'allusion touche une pratique musicale vivante – celle du choral – et qui plus est, facilement identifiable même par un non-luthérien. La question de l'allusion musicale à la Renaissance replonge dans le débat sur l'introduction de l'historicisme en musique au XIX^e siècle⁷⁶. L'historicisme a déjà été évoqué pour des œuvres qui s'intègrent dans l'image que se faisaient les Romantiques de la musique de la Renaissance, celle d'une époque qui privilégiait la musique sacrée. Dans l'opéra, la citation, quelle qu'elle soit, doit être porteuse de sens dramatique. Ainsi, la romance telle qu'elle était pratiquée au début du XIX^e siècle produisait un effet dramatique réel. En revanche, on peut s'interroger sur la portée dramatique d'un passage écrit en contrepoint *alla Palestrina*. Seul Richard Wagner semble être parvenu à réaliser cette fusion. Dans *Parsifal*, l'opposition de deux univers, l'Ancien et le Nouveau, s'affirme résolument. La sphère de Graal puise dans des éléments stylistiques archaïsants (Bach, Palestrina, plain-chant),

74 Patrick ТАЇЕВ, « La Chasse du jeune Henri (Méhul, 1797). Une analyse historique », *Revue de musicologie*, 83/2 (1997), pp. 205-46.

75 Dans ce volume pp. 227-44.

76 Walter WIORA (éd.), *Die Ausbreitung der Historismus über die Musik*, Regensburg, Gustav Bosse 1969.

tandis que la sphère de Klingsor et Amfortas recourt à l'harmonie la plus moderne. Ici Wagner ne cède pas aux tentations de l'éclectisme qui marque les opéras historicistes : il parvient à créer une synthèse raffinée⁷⁷.

Cela ne signifie pas que la scène lyrique est restée étrangère aux mouvements de redécouverte des musiques de la Renaissance qui surviennent un peu partout en Europe vers le milieu du XIX^e siècle. C'est, en fait, plutôt indirectement que l'art lyrique va susciter le recours à l'imaginaire, réel ou fictif, de la Renaissance.

Tandis qu'un imaginaire historique imprimait depuis la fin du XVIII^e siècle l'opéra, le succès de tendances nouvelles de l'art lyrique, un siècle plus tard, devait provoquer des réactions critiques pour le moins étranges et qui se servaient de l'image de la Renaissance. Le discours critique peut en fait se montrer profondément statique durant tout le XIX^e siècle et même au-delà, un peu comme si ni les études érudites, ni les concerts historiques n'avaient permis de réviser certaines pratiques du discours. Les querelles qui divisent les critiques italiens sur l'opéra vériste le montrent clairement. En 1883, Francesco D'Arcais donne un compte rendu de la réédition chez Ricordi de *Il teatro alla moda* de Marcello⁷⁸. Le critique insiste sur la double qualité de son auteur qui n'avait pas hésité à bousculer les habitudes de son temps, mais qui avec ses *Psaumes* avait créé un « monument immortel d'inspiration, de doctrine musicale et de sentiment religieux » au point d'incarner « sans aucun doute, après Giovanni Pierluigi da Palestrina, la plus pure et la plus splendide des gloires musicales italiennes ». Cette comparaison avec Palestrina confère à Marcello un rôle prophétique en même temps qu'il conforte D'Arcais et d'autres conservateurs avec lui dans l'idée que toute réforme du monde dramatique risque peu d'ouvrir sur des perspectives engageantes, alors qu'un regard rétrospectif sur des compositeurs comme Marcello et à travers lui Palestrina peut restaurer un passé empreint de naturel, de simplicité et d'authenticité. Cette polémique, parfois virulente, qui sépare partisans et adversaires du vériste recourt plus d'une fois au modèle palestrinien. Ce dernier, toujours héros, a démontré à quel point la musique absolue condamne l'opéra vériste : une dénaturation, amorcée dès la fin du XVI^e siècle, dont l'opéra de la fin du XIX^e siècle n'est que l'aboutissement. Fausto Torrefranca élabore une « double téléologie au sein de l'histoire de la musique italienne »⁷⁹. Cette double téléologie s'articule autour de Palestrina et de Mon-

77 Wagner avait déjà introduit des éléments puisés aux musiques anciennes dans *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*, unique œuvre du compositeur (avec *Rienzi*) dont l'action se déroule dans une époque datable, en l'occurrence le Nuremberg du XVI^e siècle. Les procédés utilisés par Wagner ressemblent étonnamment à ceux qu'utilisera Bruckner avec ce « refoulement » du chromatisme. Voir Carl DAHLHAUS, *Les drames musicaux de Richard Wagner*, Liège, Mardaga, 1994, pp. 77-83.

78 Francesco D'ARCAIS, « Rassegna musicale », *Nuova antologia*, 18/81 (1883), pp. 337-45.

teverdi. Le premier a su montrer que « l'aspiration nostalgique de la parole à se faire divine [...] se déploie et se dispute dans la musique », tandis que le second a confié à la musique le rôle de chercher « la parole pour se donner à elle-même un sens précis, pour tenter de se reconnaître, de se posséder, de se donner un visage, de devenir humaine ». Si Palestrina a émancipé la musique du texte, il a ouvert de la sorte la porte à la musique instrumentale classique et romantique (sonates et symphonies). Monteverdi, en revanche, a « humanisé » la musique et entraîné l'apparition du vérisme, en se servant pour relais de Francesco Cavalli et de Giuseppe Verdi avant d'atteindre Giacomo Puccini. Les termes de la condamnation irrévocable qu'adresse Torre Franca à l'opéra italien du XIX^e siècle finissant rappellent étrangement ceux qu'avaient utilisés les défenseurs de la tradition en matière de musique sacrée durant le XVIII^e siècle.

La scène lyrique ne joue donc qu'un rôle très secondaire dans les redécouvertes de la Renaissance au XIX^e siècle. Paradoxalement, elle est le théâtre d'un conservatisme critique : le recours à des thématiques Renaissance dans les livrets n'engendre aucune réflexion fondamentale sur la musique des XV^e et XVI^e siècles. Et lorsque la Renaissance est appelée à la rescousse, ce n'est souvent que pour conforter une position radicalement réactionnaire de l'un ou l'autre critique.

D'autres modes d'expression relevant de la fiction favorisèrent plus que la scène lyrique une amplification de l'appropriation de la Renaissance. Ainsi en fut-il des contes historiques. Ces contes relayent les livrets d'opéra, tout en conférant à la Renaissance un rôle qu'elle n'avait pas encore acquis auprès d'un public élargi, c'est-à-dire un public qui n'était pas exclusivement constitué d'amateurs avertis⁸⁰. Si le livret, et l'opéra de manière générale, a pu jouer un rôle politique, il l'a fait en actualisant une problématique déplacée dans le temps (ou dans l'espace). Sa provocation est massive et directe. En revanche, les contes moraux impliquent à la fois un statut différent à la narration historique et une circulation plus lente, plus profonde, en ce qu'ils créent une confusion entre souci historien et récit imaginaire.

Le poids du papier : collectionner et éditer

Toute connaissance passe obligatoirement par le papier. Ce principe de connaissance imprime au XIX^e siècle une frénésie de la collection, du recopiage, et puis de l'édition. Il est loin le temps où savants et penseurs se contentaient de

79 FAUSTO TORREFRANCA, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Turin, Bocca, 1912, pp. 13-15. Voir Renato DI BENEDETTO, « Poétiques et polémiques », *Histoire de l'opéra italien*, éd. Lorenzo BIANCONI et Giorgio PESTELLI, Liège, Mardaga, 1995, vol.6, pp. 5-91.

80 Voir l'article de James HAAR dans le présent volume, pp. 191-208.

réunions informelles pour laisser briller leurs esprits. Il est loin également le temps où la seule exécution de partitions anciennes lors de séances académiques satisfaisait. Tout au plus débouchait-elle sur des discussions. Avec les premiers concerts historiques, Choron, puis à sa suite Fétis, Amédée Méreaux et le Prince de la Moskowa prennent l'habitude de faire précéder chaque exécution d'un exposé de nature didactique⁸¹. La passion du savoir étouffe la passion, tout simplement, au point même de conditionner le public à un type de concert et surtout à une attitude. La musique de la Renaissance ne parvient à devenir objet de contemplation sans que l'un ou l'autre érudit n'en ait donné une description, certes sommaire, presque exclusivement historique, exceptionnellement esthétique ou analytique. Maurice Bourges le confirme dans un article de la *Revue et Gazette musicale de Paris* de 1855 : les concerts sans exposés « livraient tout crûment la musique à l'oreille de l'auditeur [...] »⁸². Cela ne signifie nullement qu'un Choron ou qu'un Fétis rejetaient toute attitude esthétique, attitude qu'ils adoptaient sans retenue pour la musique contemporaine, du moins celles qu'ils jugeaient digne... Bien au contraire ! Les témoignages abondent qui disent l'enthousiasme de ces découvreurs, un enthousiasme érudit qui déborde de la sphère publique du concert pour toucher des pratiques plus discrètes ou des publics plus fermés : les collections et les éditions.

Le fonds des sources musicales des xv^e et xvi^e siècles doit énormément à ces bibliothécaires du Conservatoire de Paris, personnalités pleines de passions, qui collectent et recopient sans relâche⁸³. Frédéric Eler et Auguste Bottée de Toulmon transcrivent des éditions rares des xvi^e et xvii^e siècles. Jean-Baptiste Weckerlin offre à la bibliothèque le résultat de ses minutieuses collectes dont le manuscrit L.5 333 (1-18) qui contient notamment le madrigal *Io sempre t'amerò*. Un compositeur comme Luigi Cherubini recopie de sa main des pièces de Palestrina qu'il met soigneusement en partition⁸⁴. Les collections se constituent un peu au hasard des opportunités. Ainsi Nicolas Roze conseille d'acheter par la centaine de volumes provenant de la bibliothèque d'Isouard six livres de madrigaux de Venose. Il insiste d'autant que le « père Martini en parle dans son ouvrage et en rapporte deux. Ce volume est d'autant plus précieux pour la bibliothèque que,

81 Rémy CAMPOS *La Renaissance introuvable ?*, Paris, Klincksieck, 2000.

82 Voir Katharine ELLIS, *Music criticism in nineteenth-century France. 'La Revue et gazette musicale de Paris', 1834-1880*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 56-76.

83 Catherine MASSIP, « La bibliothèque du Conservatoire (1795-1819), une utopie réalisée ? », *Le Conservatoire de Paris. Des Menus-Plaisirs à la Cité de la musique, 1795-1995*, Paris, Buchet/Chastel, 1996, pp. 117-32. Sylvie MAMY, *La musique à Venise et l'imaginaire français des Lumières*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1996, pp. 335-43.

84 [CHERUBINI], *Notice des manuscrits autographes*, 1845, pp. 35-36. Voir les manuscrits 1 695 (1-41), 1 058, 1 701 et 8 063.

par un ordre de L'empereur d'Autriche en 1815, on est venu enlever une superbe collection de musique de ce genre, quoi qu'incomplète »⁸⁵.

Parmi les collectionneurs les plus acharnés, Fétis occupe indubitablement une place de choix. Si son désir d'acquérir des ouvrages anciens remonte au début du siècle, ce n'est qu'après son installation à Bruxelles que ce directeur du conservatoire et maître de chapelle du roi peut enfin se permettre de s'adonner à sa collection sans trop se soucier des problèmes pécuniaires. Ainsi, en 1834, il acquiert un grand nombre de traités et d'œuvres du xv^e siècle, copies imitant la notation originelle, réunies par François Perne, l'ancien Inspecteur général et bibliothécaire de l'École royale de chant et de déclamation à Paris. Dans une lettre qu'il adresse le 10 février 1839 à Guilbert de Pixérécourt, Fétis avoue s'être quasiment ruiné en achetant deux immenses bibliothèques dont l'une ne comprend pas moins de 500 ouvrages du xvi^e siècle⁸⁶. Peu avant sa mort, Fétis pouvait faire un bilan plus que positif de sa collection. Cette collection n'est cependant pas celle d'un bibliophile, mais celle d'un savant guidé par un projet encyclopédique et d'un organisateur de concerts historiques soucieux de faire entendre des partitions anciennes admirables. Lorsque, en 1877, est dressé un *Catalogue de la bibliothèque de Fr.-J. Fétis*, la répartition en catégories des sources musicales (numéros 1158 à 7325) suit encore, sur le modèle qu'avait proposé Fétis lui-même, le principe de la destination des œuvres et non de leur appartenance à une période de l'histoire. Les six rubriques – chant liturgique, musique religieuse, musique mondaine vocale, musique dramatique, musique instrumentale, recueils et œuvres complètes – mélangent deux niveaux de classements (par fonction et par présentation), sans mettre en évidence un siècle plutôt qu'un autre.

Collectionneurs et curieux n'acquièrent pas seulement des manuscrits et des éditions de la Renaissance. Ils perpétuent aussi la pratique de la copie. Ainsi en est-il d'un manuscrit aujourd'hui dans le Fonds Fétis de la Bibliothèque royale de Belgique (Fétis 2216 - Ms II 3941)⁸⁷. Il s'agit d'une copie partielle d'*Il secondo libro de le Muse a cinque voci* (Venezia, Gardano, 1559), réalisée par William Horsley et déposée par son fils, Charles-Edward, à la bibliothèque de la Musical Society.

Rassembler et recopier ne suffisent pas. Les acteurs de la redécouverte de la Renaissance s'en rendent vite compte. Parallèlement, la valorisation des apports individuels qui préside au discours historique depuis le début du xix^e siècle

85 Nicolas ROZE, « Catalogue de la bibliothèque de musique italienne et sacrée de Nicolo », *Apperçu historique*, manuscrit.

86 Cette correspondance est conservée dans la Collection Fryklund à Stockholm.

87 Anne FRANÇOIS, « Quelques aspects intéressants des manuscrits de la collection Fétis à la Bibliothèque royale Albert I^{er} », *Revue belge de musicologie*, 50 (1996), pp. 175-84.

I.
MISSA
„BREVIS.“

 Palestrina

CANTUS.

ALTUS.

TENOR.

BASSUS.



Y - rie e - lei - - - - -

Ky - rie e -

Ky - rie e - lei - - - - -

- son, Ky - rie - e - lei - - - - -

Ky - rie e -

- lei - - - - - son,

- - son, Ky - - rie e - lei -

- son, Ky - rie e - - lei - - - - - son, e - lei -

- lei - - - - - son, Ky - ri - e - lei - - - - - son,

Ky - rie e - lei - - - - - son, Ky - rie e -

PALESTRINA, *Missa brevis*, éd. PROSKE, *Musica Divina*, 1/1, p. 3

rend nécessaire des programmes éditoriaux consacrés à un seul compositeur. Ce qui se passe pour les « grands » noms des XVII^e et XVIII^e siècles déborde également sur ceux du XVI^e siècle. Les entreprises éditoriales du XIX^e siècle ne sont pas dépourvues de l'objectif totalisant de la philologie qui ambitionnait d'être

l'étude de toute une culture. Les propos qui émaillent les projets gigantesques lancés vers le milieu du siècle ne dissimulent pas cette ambition totalisante. L'abbé Proske le dit au même titre que d'autres⁸⁸.

Aux entreprises individuelles comme celle de Gottlieb von Tacher (*Kirchen-gesänge der berühmtesten älteren italienischen Meister*, 1827) se substituent rapidement d'immenses entreprises, symptôme évident de la monumentalisation de la musique ancienne⁸⁹. Franz Commer lance sa collection de *Musica Sacra* en 1839, les premiers volumes des *Publications of the Musical Antiquarian Society* de Londres paraissent en 1840, tandis que Pierre Alfieri tentait d'éditer tout l'œuvre de Palestrina dans la *Raccolta di Musica Sacra*.

Néanmoins, ces entreprises font face à des difficultés innombrables d'ordre technique, mais aussi et surtout d'ordre politique. Les pouvoirs publics engagent avec une certaine réticence des fonds pour ces compositeurs qui n'appartiennent pas et risquent peu d'appartenir au répertoire, alors qu'un Bach ou un Hændel bénéficient d'aides conséquentes. Parallèlement, le goût est aussi à l'anthologie. Fétis avait conçu de publier de la musique d'église de maîtres belges, et notamment « des messes à quatre, cinq, six et huit voix par Clément non Papa, Jacques de Kerle, Roland de Lassus et Philippe de Mons ». Cette anthologie devait être intitulée de façon significative : *Panthéon musical ou Collection choisie d'œuvres de musiques produites depuis le 16^e siècle jusqu'au commencement du dix-neuvième*, mais ne vit jamais le jour⁹⁰. Les deux volumes conservés de ce projet (Bruxelles, Bibliothèque royale, Fétis 1805 et Fétis 1806) sont révélateurs du travail éditorial. Fétis ne se sert que de deux sources : le manuscrit 5557 de la Bibliothèque royale et le célèbre manuscrit Pixérécourt.

Proske et Fétis furent des éditeurs sérieux, scrupuleux, soucieux du détail. Sans doute cela explique-t-il une partie de leur apparent découragement. L'ignorance qui pèse sur les productions musicales des xv^e et xvi^e siècles les empêche de mener à bien des projets éditoriaux qu'ils concevaient comme des monuments durables. Même si la liste des éditions est longue⁹¹, elle dévoile un nombre de lacunes qui paraissent aujourd'hui inexplicables, mais qui permettent de mesurer plus justement les raisons du retard accumulé en matière d'édition des musiques de la Renaissance. Et c'est sans compter sur les difficultés de lecture :

88 Voir la contribution d'Annie CŒURDEVEY dans ce volume, pp. 132-54. Voir également *Musica Divina. Ausstellung zum 400. Todesjahr von Giovanni Pierluigi da Palestrina und Orlando di Lasso und zum 200. Geburtsjahr von Carl Proske*, Regensburg, Schnell und Steiner, 1994.

89 Voir les listes fournies en annexe de l'article de Leeman PERKINS dans le présent volume, pp. 95-132.

90 Robert WANGERMÉE, *François-Joseph Fétis. Musicologue et compositeur. Contribution à l'étude du goût musical au XIX^e siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1951, p. 204.

91 Voir la contribution de Leeman PERKINS dans ce volume, pp. 95-132.

TABLE THÉMATIQUE
des pièces contenues dans le Manuscrit 295
de la Bibliothèque de Dijon.

<p>TERROT. (Le dessus manque).</p>  <p>J ay pris amours</p>	<p>ORÈGHEM.</p>  <p>Les destandent la saison</p>
<p>BUSNOYS.</p>  <p>Quant ce vendra au droit</p>	<p>BUSNOYS.</p>  <p>Mon corps s'en va</p>
 <p>S'il advient que mon deul</p>	<p>HAYNE.</p>  <p>De tout biens plains</p>
<p>(ORÈGHEM)</p>  <p>Ma bouche rit</p>	<p>BUSNOYS.</p>  <p>Ma damoiselle ma maistrresse</p>
 <p>Sinsulle m'a la belle</p>	 <p>Sans racineter tout d'un accord</p>
 <p>Ung seul baiser m'a raviveru</p>	 <p>Si je garde bien vostre honneur</p>
<p>TERROT. (Le dessus manque).</p>  <p>Pour estre amour</p>	<p>Finus in unitate.</p>  <p>A(h) que velle est (ca) abominable</p>

Stephen MORELOT, *De la musique au XIX^e siècle.*

Notice sur un manuscrit de la Bibliothèque de Dijon, Paris, Didron, 1856.

même si Rousseau le réclamait dès le milieu du XVIII^e siècle, la notation de la Renaissance reste encore assez mystérieuse, voire même hermétique à bien des musicologues⁹².

La frénésie de catalogage et d'édition n'interdit pas quelques savants bibliothécaires d'entreprendre des études codicologiques fouillées. Ce type de travaux n'est pas pléthore, mais leur qualité est frappante. Ainsi en est-il par exemple

92 La première description approfondie de la notation de la Renaissance date du milieu du XIX^e siècle : Heinrich BELLERMANN, *Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts*, 1858.

de Stephen Morelot qui consacre une longue plaquette au chansonnier de Dijon. Ce célèbre manuscrit ne l'attire pas par la qualité des compositions qu'il contient, mais par son aspect codicologique. Ce constat ne l'empêche toutefois pas de dresser un catalogue des incipits et de fournir des informations et sur les compositeurs et sur le système de notation utilisé :

À défaut de l'intérêt musical, lequel ne peut se révéler qu'à un petit nombre d'initiés, le codex se recommandait aux amateurs par son admirable exécution calligraphique, et plus encore par l'élégance des miniatures dont il est orné.⁹³

Musique de la Renaissance et imaginaire romantique

Il n'est pas tout de repérer des biographies, de dégager les lignes de force des histoires de la musique, de mesurer l'influence du contrepoint du xvi^e siècle sur les manuels et l'écriture, encore faut-il tenter d'évaluer la portée de ces actions privées et publiques dans des sphères qui ne sont pas uniquement du ressort de la musicologie. C'est à cet endroit que l'on se rend compte à quel point la redécouverte des musiques des xv^e et xvi^e siècles constitue un phénomène marginal dans la première moitié du xix^e siècle. Il est sans doute dangereux de comparer. Néanmoins, une confrontation de la mode néo-gothique et de celle pour la Renaissance débouche sur des constats parlants. Tout d'abord, il convient d'insister sur le fait qu'une mode « historique » est précédée, dans la presque totalité des cas, d'entreprises érudites. Le néo-gothique dans les arts plastiques et l'architecture apparaît bien après l'entreprise amorcée par dom Bernard de Montfaucon dans *Monuments de la monarchie française* (1729-1733). La musique n'échappe pas à cette règle. La romance de Blondel dans *Richard Cœur de Lion* de Grétry date de 1784⁹⁴, alors que c'est dans la première moitié du siècle que La Curne de Sainte-Palaye publie ses recherches et met à la mode dans les milieux érudits la lyrique médiévale⁹⁵. Ce qui est vrai du « gothique » ne l'est cependant pas de la Renaissance. Car cette époque que l'on commence à redécouvrir ne bénéficie ni d'une entreprise organisée comme celle des mauristes ou des membres de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres pour le Moyen Âge, ni d'un code référentiel approprié aux préoccupations des librettistes du xviii^e siècle et du début du xix^e siècle.

93 Stephen MORELOT, *De la musique au XIX^e siècle. Notice sur un manuscrit de la Bibliothèque de Dijon*, Paris, Didron, 1856, p. 2.

94 Le rôle dramaturgique de cette romance est étudiée par David CHARLTON, *Grétry and the Growth of Opéra-comique*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 226-51. La romance sera indistinctement associée au Moyen Âge ou à la Renaissance. Ainsi, Fiorina, héroïne du *Michel-Ange* (1802) d'Isouard, chante en s'accompagnant à la harpe une romance mélancolique dans un atelier de peinture de la Florence du xv^e siècle.

95 Sur La Curne de Sainte Palaye, voir LIONEL GOSSMAN, *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment. The World and Work of La Curne de Sainte-Palaye*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1965. Pour son apport à la musicologie, voir Philippe VENDRIX, *Aux origines d'une discipline historique*, op. cit., pp. 294-305.

Le Romantisme est placé sous le sceau du christianisme⁹⁶. Les exemples ne manquent pas en littérature, en peinture, en sculpture ou en architecture de ce renouveau chrétien. C'est certainement dans ce cadre que l'on peut interpréter certains regards portés sur la musique de la Renaissance durant les premières décennies du XIX^e siècle. L'engouement porté à Palestrina et son œuvre en est la manifestation la plus éclatante, la plus visible aussi. L'immense biographie que lui consacre Baini occupe une place de choix tant, de manière générale, dans l'historiographie – le genre biographique –, que de manière particulière dans la redécouverte ciblée d'une partie du répertoire de la Renaissance. Au-delà de cet ouvrage, il y a mise en place à une échelle européenne d'une volonté de réforme de la musique religieuse. Comme le montre Stéphane Dado, les jugements négatifs fusent à l'égard de la musique sacrée telle qu'elle est pratiquée en Italie durant le XVIII^e siècle. Avant d'être critiques, ces dénigrement sont d'abord réactionnaires. Il suffit pour mesurer l'ampleur de cette réaction de relire les propositions de Fétis en vue de l'établissement d'une nouvelle école de musique sacrée. C'est dans la livraison de février 1827 de la *Revue musicale* que Fétis fait part de son projet : « Institution royale de musique religieuse. Exercices ou Concerts spirituels »⁹⁷. Pour remédier à l'état déliquescence des pratiques musicales durant le culte, Fétis propose dans un premier temps d'organiser des concerts où voisinent les chefs-d'œuvre du Baroque tardif qu'il admirait tant et leurs prolongements, et des œuvres de compositeurs italiens, de Palestrina à Jommelli :

Au nombre des morceaux qui seront exécutés dans le premier trimestre on compte le *Messie* d'Handel, les sept paroles d'Haydn, une messe solennelle d'Hummel, une cantate de M. Neukomm, celle de Mozart intitulée *Davide pénitente*, et en outre un grand nombre de psaumes, motets, madrigaux et autres pièces détachées de Palestrina, Marenzio, B. Marcello, Clari, Porpora, Durante, Leo, Jomelli, Monteverde, Lotti, Scarlatti, etc.

Ces concerts remportent un vif succès, du moins si l'on en croit Fétis :

Ces exercices ont acquis en peu de temps un tel degré d'intérêt que la salle ne peut contenir tous les amateurs qu'ils attirent, et que les artistes de la capitale se font un plaisir d'y assister régulièrement. Le dernier a présenté dans son ensemble une foule de choses très satisfaisantes. La musique qu'on y a chantée joint à des beautés supérieures le piquant de la nouveauté pour les Parisiens, quoique assurément elle ne soit pas d'hier.

96 Seule la perspective catholique est évoquée. Les protestants ne sont pas indifférents à la vague de redécouverte des musiques du XVI^e siècle. Carl von WINTERFELD (*Der evangelischen Kirchengesang*, 1843-1847) et TUCHER (*Schatz des evangelischen Kirchengesangs*, 1848) cherchent les sources originelles de la musique réformée. Voir Georg FEDER, « Verfall und Restauration », *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, éd. Friedrich BLUME, Kassel, Bärenreiter, 1865, pp. 215-69. Les Anglicans seront également actifs sur ce terrain. Voir Bennett ZON, *The English Plainchant Revival*, Oxford, Clarendon Press, 1999

97 François-Joseph FÉTIS, « Institution royale de musique religieuse. Exercices ou Concerts spirituels », *Revue musicale*, 1/1 (1827), pp. 30-32.

Il est assez curieux de voir des compositions du seizième et du dix-septième siècles exciter l'enthousiasme des dilettanti du dix-neuvième, et *Palestrina* devenu *fashionable* en 1827, malgré sa date de 1570.⁹⁸

S'inscrivant dans la lignée de Burney, Fétis trouve en la musique de Palestrina une adéquation idéale avec le culte, « tant il y a de majesté, de calme et de pureté dans ces vénérables compositions »⁹⁹. Majesté, calme, pureté et vénérabilité sont les qualités que Fétis retient des œuvres de Palestrina, les opposant ainsi (« vénérables ») aux compositions modernes, mais aussi à celles des prédécesseurs de Palestrina, plus portés sur les jeux contrapuntiques que par une foi profonde dont leur œuvre serait le reflet¹⁰⁰.

Nul ne fait mieux écho de ce renouveau chrétien que Victor Hugo dans un poème intitulé *Que la musique date du seizième siècle*¹⁰¹. Le rôle central que Palestrina tient dans ce merveilleux texte définit la nature de l'artiste en termes proches de ceux utilisés par Fétis. Il est mage chargé de déchiffrer le monde et d'y retrouver le Dieu caché. Rien de bien particulier à un compositeur du XVI^e siècle puisque Hugo décrira Beethoven comme un « sourd qui entendait l'infini » ; Gluck sera aussi personnification de la nature, « Gluck est une forêt ». La différence réside dans le fait que Palestrina est investi d'une fonction fondatrice, il est le patriarche de la musique moderne, l'équivalent de Dieu.

Si, pour l'esthétique idéaliste, l'art est religion, la musique l'est à double titre. À cette dimension absolue s'ajoute l'expression mystique que la musique (et parfois aussi la poésie) suscite tant chez le créateur que chez l'auditeur. Le mysticisme de l'expérience musicale se construit d'une part sur le discours critique et analytique, et d'autre part sur un ensemble de pratiques. On a déjà vu comment certaines anecdotes élevaient le compositeur au rang de héros ou démontraient comment quelques compositeurs incarnent dans certaines œuvres

98 *Ibidem*, pp. 188-89.

99 François-Joseph FÉTIS, « Sur la musique d'église », *Revue musicale*, 4 (1829), p. 488.

100 Des concerts historiques, il en existait déjà à Londres au XVIII^e siècle. Cette pratique se généralise au début du XIX^e siècle. Dès 1816 et jusqu'en 1832 de façon régulière, Kiesewetter organise des concerts de musique ancienne qui lui donnent l'occasion de réfléchir sur les accidents, les chavettes, les tempos. À Heidelberg, Anton Friedrich Thibaut se fait le défenseur d'une certaine conception de la musique de la Renaissance qui jouera un rôle important durant tout le siècle : elle se manifeste par une aversion contre la musique instrumentale ou l'intervention d'instruments dans la musique sacrée. Ces concerts, réguliers et nombreux, sont privés, mais s'ouvrent deux fois par semestre à un public choisi (« veredelte Freunde »). Ce mouvement est relayé en France par Choron puis le prince de La Moskowa. Voir Wilhelm EHMANN, « Der Thibaut-Behagel-Kreis. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Restauration im 19. Jahrhundert », *Archiv für Musikwissenschaft*, 3 (1938), pp. 428-83 ; 4 (1939), pp. 21-67.

101 Emilia ZANETTI, « Victor Hugo palestriniano 'en grandeur' », *Atti del II convegno internazionale di studi palestriniani*, Palestrina, Fondazione Palestrina, 1991, pp. 481-512. Voir également Brian JUDEN, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1809-1855)*, Paris, Klincksieck, 1971.

un don indicible (Johannes Ockeghem), presque divin. Ce type de mysticisme ne reste cependant compréhensible – du moins les termes de sa description – que par une frange réduite d’amateurs. En revanche, l’expérience mystique comme attitude commune à un groupe et légitimée par une autorité religieuse, envahit toutes les strates de la société. Qu’il s’agisse des concerts historiques organisés par Fétis ou des gigantesques manifestations catholiques qui scandent tout le siècle, le regard porté sur la musique de la Renaissance y prend une même orientation. Religiosité de l’écoute et communion du chant, intimité recueillie et exaltation de la foule des croyants s’accordent pour conférer aux polyphonies de la Renaissance un sens d’expérience religieuse que nulle autre musique si ce n’est celle de Bach ou de Hændel ne peut se prévaloir. Et encore : ni Bach, ni Hændel ne peuvent prétendre concilier les deux attitudes, car les deux compositeurs sont surtout connus pour des œuvres à l’architecture immense (la *Passion selon saint Matthieu*, la *Messe en si*, le *Messie*). Ces manifestations du mysticisme mettent en place les termes critiques qui se retrouvent dans la comparaison que Heinrich Wölflin dressera entre l’art de la Renaissance et l’art du Baroque (*Die Kunst der italienischen Renaissance*, 1898). Ils ouvrent également la porte aux propos que tiendra Nietzsche sur Palestrina (en même temps que sur Bach) dans l’aphorisme 219 de *Menschliches, Allzumenschliches* (1878) :

Origine religieuse de la musique moderne. – La musique pleine d’âme prend naissance dans le catholicisme régénéré après le concile de Trente, grâce à Palestrina qui sert de résonance à l’esprit nouvellement éveillé, intime et profondément ému ; plus tard, avec Bach, aussi dans le protestantisme [...]. Sans cette tendance profondément religieuse, sans l’expression sonore de l’âme intimement émue, la musique serait restée savante ou dans le genre de l’opéra ; l’esprit de la contre-Réforme est l’esprit de la musique moderne [...]. Tant est profonde l’obligation que nous avons à la vie religieuse.

Musique de la Renaissance et iconographie

La redécouverte des musiques anciennes passe depuis le xvii^e siècle par la représentation iconographique. L’historien aime les images¹⁰² et ne manquera pas d’en user abondamment. Ainsi en fut-il de Bernard de Montfaucon dans ses *Monuments de la monarchie française* ou encore des éditeurs de *l’Encyclopédie*. Cet engouement pour l’illustration s’accroîtra dès la fin du xviii^e siècle, au moment où naît le livre d’art¹⁰³. Cependant, ces documents iconographiques restent étroitement liés au texte : ils constituent un éclaircissement des propos, et ne connaissent, du moins pour la musique, qu’exceptionnellement un destin

102 Francis HASKELL, *L’historien et les images*, Paris, Gallimard, 1995.

103 Francis HASKELL, *La difficile naissance du livre d’art*, Paris, Musées nationaux, 1992.

indépendant. Aussi étrange que cela puisse paraître, tandis que la peinture d'histoire connaît ses heures de gloire, la musique n'inspire guère. Ce genre participe certes d'une redécouverte de la Renaissance. Peintres et sculpteurs, amateurs d'art et collectionneurs partagent une frénésie pour la peinture italienne du *Quattrocento* et du *Cinquecento* ou pour les peintres des Pays-Bas du Sud. Cette passion est avant tout mue par une volonté d'imitation de la manière de ces peintres. Lentement, cependant, ce souci d'imitation de la manière va s'accompagner d'une dimension documentaire historique qu'un David ou qu'un Ingres n'avaient fait qu'effleurer.

Parallèlement, l'artiste-peintre est investi par les pouvoirs publics d'une nouvelle mission éducative, mission que sera d'autant mieux remplie que, en aval de la peinture, œuvre unique à la circulation limitée, la lithographie devient un moyen de diffusion efficace des programmes iconographiques lancés par certains gouvernements. Ainsi en est-il, dans la jeune Belgique, de la proposition du roi Léopold I^{er} dont Édouard Hamman fait en quelque sorte écho. À partir de 1835, Léopold I^{er} invite tous les artistes de la jeune nation à peindre les personnalités qui préfigurent la Belgique. Se constitue progressivement un panthéon belge où se retrouvent pêle-mêle des gloires scientifiques, artistiques et politiques de toutes les époques. Édouard Hamman¹⁰⁴, peintre d'histoire et de genre, se passionne pour la Renaissance. Il s'intéresse autant aux gouvernants (*Le Jeune Charles Quint et Érasme*, *Le Jeune François I^{er} partant pour la chasse*, *Marie Stuart quittant la France*), qu'aux grands esprits du xvi^e siècle (*Le Réveil de Montaigne*, *Andreas Vesalius*). La musique l'attire également, tant celle de son temps (*La Dernière Pensée de Weber*, *Giacomo Meyerbeer*) que celle de la Renaissance. Ainsi va-t-il réaliser deux tableaux d'un grand intérêt. D'une part, *La Messe d'Adrien Willaert* (1854, Bruxelles, Musée des Beaux-Arts), et d'autre part, *Le Parnasse musical* qui circulera grâce à une lithographie des graveurs Amédée et Jean Varin.

Le Parnasse musical, imité du *Parnasse* de Raphaël et de *L'Apothéose d'Homère* (1826) d'Ingres, est un portrait collectif qui réunit des allégories de la musique – le roi David – et des compositeurs retraçant les grands moments de l'histoire de la musique depuis ses débuts légendaires. Hamman construit une composition équilibrée et symétrique. De part et d'autre de deux figures centrales symbolisant la musique apparaissent deux groupes de compositeurs sur un sol nuageux. Dans un halo de lumière trônent sainte Cécile et Euterpe flanquées d'anges.

¹⁰⁴ Édouard Hamman naît à Ostende le 24 septembre 1819. Il étudie la peinture à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers auprès de Nicaise de Keyser. Il obtient son premier succès à l'Exposition nationale de Bruxelles en 1842 en présentant *Les Derniers Moments d'Andréa Zurbarán, peintre espagnol*. En 1846, il s'installe à Paris où il travaille aux côtés de Théodore Couture et Robert Fleury. Il meurt à Paris le 30 mars 1888.

À la manière de la *Sainte Cécile* de Raphaël, Hamman a représenté la patronne des musiciens avec un orgue dans une attitude indéniablement similaire : de part et d'autre des deux jeunes femmes, légèrement en contrebas, à l'avant plan, sont assis Jean-Sébastien Bach et Beethoven, placés à même hauteur et mis en évidence. Du côté droit, derrière Beethoven apparaissent Mozart, Haydn et Gluck. Ensuite vient le profil de Rameau. Au troisième rang sont placés Schumann, Mendelssohn, Grétry, Rossini et Weber ; au quatrième rang, Schubert, Berlioz, Spontini, Meyerbeer, Halévy et Cimarosa. Au fond se tiennent Auber et Boïeldieu. Du côté gauche, derrière Bach, Pergolèse, à genoux, compose. Au second rang, de gauche à droite, Hamman a figuré Marcello, Cherubini, Hændel, Willaert et Palestrina ; au dernier rang, Porpora, Lully, Jommeli, le roi David, Josquin des Prés, Roland de Lassus et tout au fond Scarlatti.

Hamman, s'il a pu aisément disposer des portraits des compositeurs des xvii^e et xviii^e siècles, a néanmoins dû entreprendre quelques sérieuses recherches pour découvrir les portraits des compositeurs de la Renaissance qu'il a sélectionnés. Josquin est figuré avec un turban comme dans la célèbre gravure sur bois de l'*Opus Chronographicum Orbis Universi* (Anvers, 1611), gravure effectuée d'après un portrait jadis conservé à la cathédrale Sainte-Gudule de Bruxelles. Le portrait de Lassus offre de nombreuses parentés avec la gravure de J. Sadeler (1563). De même celui de Willaert a sans doute été inspiré du portrait gravé édité par Antonio Gardano (1559).

À ce dernier compositeur, Hamman consacre un tableau, *La Messe d'Adrian Willaert*. La manière académique et illusionniste utilisée par le peintre évoque la peinture du xvii^e siècle et non l'art pictural de la Renaissance. Le choix de la composition s'avère très différent de celui qu'il privilégie pour le *Parnasse musical*. Loin de l'art équilibré de Raphaël, la composition de *La Messe* est asymétrique, les éclairages contrastés, les draperies accentuées, et la perspective présente deux points de fuite. Willaert occupe une position centrale, son attitude est concentrée, son visage mis en valeur par la lumière. Comme l'indique le titre de l'œuvre, c'est une messe qui est exécutée devant les yeux du spectateur : Willaert, assis devant un orgue, est entouré de chantres, tandis qu'à l'arrière plan, à gauche, des auditeurs sont regroupés autour d'un personnage central, trônant.

Les deux œuvres de Hamman font exception. Car le compositeur de la Renaissance est rarement représenté en termes iconographiques. En revanche, les métaphores muséales ne manquent guère. Il convient de faire avec les musiciens ce que les historiens de l'art font avec les artistes : les aligner dans une galerie. C'est en ces termes qu'est annoncée une nouvelle rubrique de la *Revue et Gazette musicale* en 1836 :



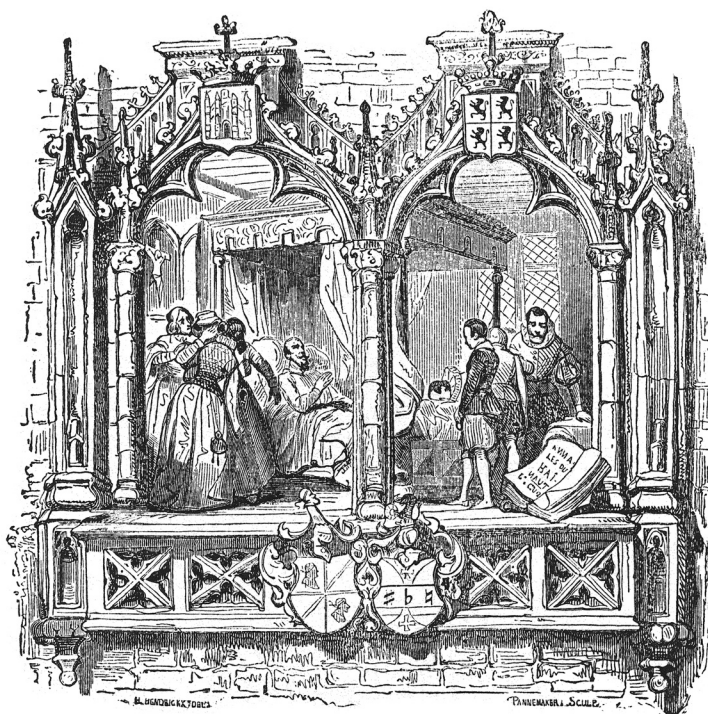
Édouard HAMMAN, *Le Parnasse musical*, s.d.
lithographie de Amédée et Jean Varin (collection privée)



Édouard HAMMAN, *La Messe d'Adrian Willaert*, 1854
huile sur toile, 145 x 207,5 (Bruxelles, Musée royal des Beaux-Arts de Belgique).

La Revue rétrospective que le directeur de la *Gazette musicale* se propose de commencer cette année, tendra donc à suppléer, autant que possible, à cette institution tant de fois rêvée et si inutilement réclamée par les amis de l'art, dans laquelle les belles productions de toutes les époques devraient être exécutées chaque année, de manière à ce que les grands musiciens des siècles passés fussent reproduits avec la fidélité la plus scrupuleuse, ou, pour mieux dire, exposés comme le sont au Louvre Raphaël, Corrège, Titien, Rubens et Rembrandt.

Le souci musical se transforme aussi en volonté de monumentalisation. Ainsi en fut-il de Roland de Lassus qui attire non seulement les historiens ¹⁰⁵, mais également les pouvoirs publics et sociétés savantes locales en quête de figure à commémorer. Et ces manifestations prennent des allures gigantesques qui ne sont pas sans surprendre. Ainsi, à Mons, le 8 septembre 1851, quelques représentants politiques belges posent la première pierre d'un monument en l'honneur de « Roland de Lattre ». La cérémonie est rehaussée par la Société de chant d'ensemble Roland de Lattre, « à laquelle vient s'adjoindre un chœur de six cents chanteurs et instrumentistes » qui entonnent une cantate composée pour la circonstance par Deneffe. Le monument sera inauguré le 23 mai 1853 avec autant de pompe :



ROLAND DE LATTRE,

SA VIE, SES OUVRAGES.

Adolphe MATHIEU, *Roland De Lattre*, Gand, s. d.

Vingt sociétés d'harmonie et de chant prirent part à cette cérémonie, que suivit un festival de chant d'ensemble, et firent entendre au pied de la statue la cantate de M. Deneffe [...]. Avant l'inauguration, une messe de la composition de Roland De Lattre avait été exécutée (onze heures) dans l'église de Sainte-Élisabeth, par la Société lyrique et les élèves de l'école de musique.¹⁰⁶

Conclusions

De ce tableau aux couleurs pour le moins contrastées, aux zones d'ombre et de clarté, il est difficile de tirer des conclusions générales. Car, pour reprendre les propos introductifs, il semble hasardeux de concilier la continuité de l'objet – la Renaissance – avec la discontinuité de ses appropriations¹⁰⁷. En effet, ce rapide parcours dans le monde des redécouvertes de la Renaissance aux XVIII^e et XIX^e siècles a montré qu'il n'y a d'abord pas une Renaissance, mais des Renaissances. Une même figure historique, celle de Palestrina, peut revêtir différents costumes en un même lieu. La Renaissance est-elle prétexte ? Où situer la conviction du propos historique, car il s'agit encore et toujours d'art, ce qui suggère une démarche différente de celle, par exemple, de l'histoire de l'agriculture ?

Les redécouvertes des musiques de la Renaissance fonctionnent comme une accumulation de discontinuités. Il s'agit de mesurer avec beaucoup de précautions la façon dont les acteurs de ces redécouvertes élaborent leurs stratégies. Car un même personnage – François-Joseph Fétis, par exemple – recourt à divers modes qu'il parle en historien, en collectionneur-bibliothécaire, en journaliste ou encore en conférencier-organisateur de concerts historiques. De même, un compositeur comme Félix Mendelssohn peut modifier son attitude face aux musiques anciennes selon que leur influence est partielle (*Symphonie Réformation*) ou substantielle (œuvres sacrées de petite dimension)¹⁰⁸. Et s'il est possible de dresser une typologie de ces influences en termes de traduction comme l'a récemment proposé James Garratt, le sens du geste, la signification de l'emprunt délibéré ou de l'intérêt affiché échappent encore à l'interprétation. Car restent quelques questions auxquelles il ne sera possible de répondre qu'après des enquêtes plus vastes. Tout d'abord, y a-t-il conscience – collectivement tant chez les

105 Plusieurs ouvrages d'intérêt relatif et de longueur variable paraissent durant la seconde moitié du XIX^e siècle sur Roland de Lassus. Même si les propos paraissent surprenants, relevant plus souvent du panégyrique que de la biographie, les auteurs n'en ont pas moins effectué des recherches fouillées, tissant un réseau de relation avec des bibliothécaires en Allemagne et en Italie.

106 Adolphe MATHIEU, *Roland De Lattre. Sa vie, ses ouvrages*, Gand, De Busscher, s.d.

107 Sur cette difficile conciliation, voir l'article de William WEBER dans le présent volume, pp. 245-60.

108 James GARRATT, « Mendelssohn's Babel: Romanticism and the poetics of translation », *Music & Letters*, 80/1 (1999), pp. 23-49.

amateurs que chez les professionnels de la musique – d’une période de l’histoire de la musique que nous dénommons aujourd’hui « Renaissance » ? L’engouement pour l’univers médiéval, visible et efficace dès le XVIII^e siècle, n’a-t-il pas empêché de porter un regard neuf sur les XV^e et XVI^e siècles ? Par le fait même de sa non-intégration dans les habitudes historiennes et les pratiques, la musique de la Renaissance n’a-t-elle pas été immédiatement propulsée au rang de monument du passé sans pouvoir participer de la modernité, alors que l’inspiration médiévale y peut prétendre ? L’appropriation de Palestrina par les compositeurs les plus conventionnels du XIX^e siècle, et en particulier ceux qui participent du cécilianisme, a-t-elle provoqué une association entre musique de la Renaissance et conservatisme, voire attitude réactionnaire ? Les acteurs de ces redécouvertes sont en nombre étonnement restreint. Le fait qu’ils participent aux divers modes de mise en place du savoir durant la première moitié du XIX^e siècle (histoire, journalisme, concerts) ne conditionne-t-il pas dès le départ un enfermement du savoir des musiques de la Renaissance sur lui-même ? Exactement le contraire de ce que souhaitaient Rousseau, Burney ou Martini. La voie d’accès aux musiques des XV^e et XVI^e siècles semble plutôt passer par la fiction. Les contes musicaux n’ont aucune prétention historique, ils démontrent l’éclectisme du goût romantique, que seuls des esprits pour le moins peu enclins au sourire comme quelques bibliothécaires se refuseront d’accepter. Mais ici aussi, l’imaginaire médiéval ou plus précisément gothique prend le pas sur une conscience de la Renaissance. Il en va des contes comme des livrets d’opéra. L’objectif des deux est similaire : susciter l’imagination, sans prétention à une quelconque vérité historique.

Le XIX^e siècle et la Renaissance : un rendez-vous manqué ? ou le début d’un mariage d’amour hautement institutionnalisé ?

