

## Notes de programme

Dans la seconde moitié du XIXe siècle, en pleine époque romantique, un nouveau mouvement musical apparaît. Le *Mouvement cécilien*, principalement développé en Italie et en Allemagne, correspond à un renouveau d'intérêt pour la musique ancienne, particulièrement médiévale et renaissante.

Depuis de longues décennies, le chant grégorien occupait alors une place secondaire dans la liturgie et se trouvait presque exclu de la musique sacrée, dont le style était fortement influencé par l'opéra et la musique symphonique. Le nouveau mouvement va prôner un retour aux fondements de la musique sacrée européenne, principalement à travers un regain d'intérêt pour le chant grégorien qui vint féconder l'inspiration de certains compositeurs.

Cette évolution s'observe à travers l'œuvre de Franz Liszt, qui au début des années 1830 habitait chez l'abbé Lamennais à La Chênaie et écrivit un essai *Sur la musique de l'avenir* où il exprimait son désir de voir émerger une musique qui associerait l'expressivité et le langage émotionnel de l'opéra à la force et à la profondeur du message religieux. Jusque 1856, il souhaitait résumer « *dans de colossales proportions, le Théâtre et l'Eglise* », avant de changer brusquement d'avis sous l'influence du mouvement cécilien naissant.

En septembre 1856, il écrit à Agnès Street-Klindworth : « *De plus, mes anciennes et nouvelles études de Palestrina, Lassus jusqu'à Bach et Beethoven, qui sont les cimes de l'art catholique [sic], me donnent un grand appoint.* » C'est donc la connaissance et l'admiration pour la musique d'église ancienne qui semble avoir fait évoluer sa vision de la musique sacrée. Dès 1848, on voit un signe avant-coureur de cette évolution : « *Pour moi, je reviens plus que jamais, et sans lâcheté et sans puérité, ce me semble, à mon point de départ, c'est à dire au Christianisme. L'avenir du monde est dans ce passé, et la sagesse dernière dans la folie de la croix.* ».

Devenu *confrater* du Tiers-ordre franciscain en 1857, il fit part à la princesse de Wittgenstein de son souhait de réformer de la musique d'église « *sur la base exclusive du chant grégorien* » et en excluant tout autre instrument que l'orgue pour soutenir les voix. A partir de 1860, installé à Rome, il écrivit de nombreuses œuvres sacrées et une trentaine d'œuvres pour orgue dans le style cécilien : facture archaïsante, emprunts au chant grégorien, influence du style de Palestrina, volonté d'expurger la musique religieuse de la théâtralité imposée par le classicisme et le romantisme en retournant aux sources d'un art sacré traditionnel. Ce corpus considérable, ainsi que les œuvres d'autres musiciens plus ou moins proches du mouvement cécilien, allaient influencer profondément le Second Romantisme et développer un goût nouveau et radical pour l'art médiéval : le Néo-gothique.

Mais point ici de pastiche ou de plagiat : loin de la démarche stérile de la copie, Liszt et ses collègues du mouvement cécilien utilisèrent cette musique ancienne « idéalisée » comme un apport pour la création. Les œuvres céciliennes ne cachent donc pas leurs origines, et ne sont pas de maladroites tentatives de copie d'un style périmé : elles assument au contraire l'héritage retrouvé de langages anciens pour mieux exprimer les idéaux de leurs temps. Ainsi, les techniques de la renaissance ne sont pas appliquées à la lettre, le chant grégorien n'est en aucun cas ressuscité sous sa forme originelle, et l'harmonie demeure clairement celle de son époque, alors que le langage mélodique se teint d'un chromatisme de plus en plus échevelé.

A une époque où le souci de l'« historiquement correct » n'avait pas encore cours, cet art ancien n'était donc pas perçu comme d'essence « archéologique » mais plutôt comme un enrichissement

de l'art alors actuel : d'où le développement d'un Romantisme pétri d'idées, d'évocations et de parfums néo-médiévaux.

Ainsi le cas de **Léon Boëllmann**, qui composa une *Suite gothique* pour orgue, laquelle ne fait d'un point de vue musical aucune référence directe à la musique médiévale : ouverte par un *Choral* qui n'emprunte aucune mélodie connue de choral allemand, elle se poursuit par un *Menuet gothique*, véritable anachronisme puisque le menuet connut son apogée sous le règne de Louis XIV – donc bien après l'âge gothique. Suit une *Prière à Notre-Dame* (c'est la pièce que nous entendons ce soir), aux senteurs sucrées d'un postromantisme bien français (avec un usage de septièmes à rôle harmonique qui préfigure l'Impressionnisme), avant qu'une *Toccata* n'achève cette Suite qui n'a finalement de gothique que le nom... et le parfum.

Il en va de même pour **César Franck**, auteur d'œuvres pour orgue faisant appel à la technique du choral mais sans se soucier d'employer des mélodies renaissantes préexistantes, comme le veut l'usage habituel. **Louis Vierne**, notamment dans ses *Pièces en style libre*, est l'héritier de ce goût pour l'ancien qui s'est progressivement assimilé au langage postromantique au point de s'y fondre complètement, intégré à l'hyper-chromatisme qui apparaissait déjà dans les dernières œuvres de Liszt.

D'autres auteurs vont eux tenter d'employer des techniques anciennes dans leurs œuvres : ainsi **Eugène Gigout**, dont l'*Allegretto tranquillo* au programme de ce concert adopte le mode médiéval *hypolydien* – un *tritus plagal* aux sonorités cependant assez tonales... **Charles-Valentin Alkan**, à travers ses *Petits préludes sur les huit gammes du Plain-Chant* fait quant à lui preuve d'une réelle assimilation du langage modal de l'*octoéchos*, alors que la deuxième de ces miniatures fait même référence à la technique renaissante du *faux-bourdon* (succession d'accords parallèles de sixtes).

**Don Lorenzo Perosi**, l'un des piliers du Cécilianisme, adopte un langage tant tonal que modal : ainsi le Trio entendu vers le début de ce concert, d'un franc ré majeur et plein de finesses d'écritures à travers un contrepoint (apparemment) limpide, ou encore d'innombrables hymnes et polyphonies sacrées faisant appel aux échelles médiévales. Successivement maître de chapelle à la Basilique Saint-Marc de Venise et à la Chapelle Sixtine, sa production très abondante influença profondément le monde de la musique sacrée du début du XXe siècle et suscita l'admiration de musiciens tels que Claude Debussy et Vincent d'Indy.

Autre figure incontournable du renouveau de la musique médiévale, **Dom Joseph Pothier** fut un véritable réformateur du chant grégorien. Abbé de Saint-Wandrille dans la congrégation de Solesmes, musicologue, conférencier et philologue, il fut également l'auteur de nombreuses œuvres dans le style grégorien, à une époque où les interférences entre art ancien et art actuel étaient encore perçues comme fécondes.

Quant à **Gioacchino Rossini**, on pourrait s'étonner de voir son nom paraître dans un programme essentiellement dédié à la musique sacrée d'influence médiévale et renaissante de la fin du XIXe siècle, mais ce serait oublier que bien qu'éloigné du monde musical dans ses dernières années, il nous laissa un *Stabat Mater* et, composée peu avant sa mort, une extraordinaire *Petite messe solennelle*. Dans cette œuvre qui nous est parvenue à travers plusieurs instrumentations, un langage hérité de la cavatine d'opéra (qu'il avait ardemment pratiquée durant ses années de carrière) côtoie le plus pur style cécilien – comme dans le *Christe* que nous entendrons, flanqué de ses deux *Kyrie* aux lointaines effluves opératiques.

Vincent Bernhardt