Franz Liszt et le mouvement cécilien. Renouer avec le passé.

Objectif et démarche : les élèves découvrent un extrait du *Requiem* de Verdi et le compare à la pièce *Ave Maria stella* de Franz Liszt ; ils repèrent les différences évidentes qui distinguent les deux pièces. Dans un second temps, ils écoutent un extrait de l'œuvre proposée de Palestrina afin de comprendre la démarche de Franz Liszt.

Le mouvement cécilien est une réforme ecclésiastique qui a cherché au XIXe siècle à restaurer la liturgie instaurée sous le Concile de Trente. C'est une réaction face à la musique religieuse qui était jugée à cette époque trop profane, trop proche de l'univers de l'opéra, trop grandiose et éclatante et ce depuis le XVIII e siècle. Cette réforme souhaitait rejeter la musique sacrée de Mozart, d'Haydn, de Beethoven mais aussi des italiens Rossini ou Verdi et prônait un retour à une musique plus ascétique, avec une primauté pour l'intelligibilité des paroles, du Verbe ; une musique avec des chants plus accessibles pour les fidèles, susceptibles de pouvoir participer de manière active au culte. Un modèle va incarner cette rupture : Giovanni Perluigi de Palestrina, qui va incarner la réforme du Concile de Trente.
Le XIXe siècle correspond à une époque de redécouverte de la musique du passé ; jusqu'alors, on ne jouait que de la musique contemporaine et c'est à partir de cette époque que l'on décide de conserver ou de restaurer des musiques de compositeurs anciens ; le facteur déclencheur de cette démarche fut la recréation, en 1829, de la *Passion selon St Mathieu* de J.S. Bach à l'initiative de Mendelssohn qui dirigea ce concert.
Ce mouvement de rupture de la musique sacrée va être incarné en Allemagne par une association, l'association de St Cécile, e à partir de 1868 à Bamberg ; cette association vit le jour à l'initiative d'un prêtre et musicologue Franz Xaver Witt. Liszt se rapprocha de Witt, et ce d'autant que lui-même avait toujours été attiré par la prêtrise, et se retira de la vie mondaine à partir de 1861 ; Liszt s'installa alors à Rome et entra dans les ordres en 1865.
On peut observer dans cette seconde moitié du XIXe siècle d'autres mouvements qui restaurent la musique sacrée des époques anciennes : la restauration du chant grégorien, fruit des travaux menés à l'abbaye de Solesmes ou la création de l'Ecole Niedermeyer à Paris en 1853, école musicale destinée aux futurs professionnels de la musique sacrée et dont l'objectif, proche du mouvement cécilien, était de leur inculquer un savoir et des techniques fondées sur l'héritage du passé avec comme objectif de bien séparer art profane et art sacré (Fauré en sera un grand représentant).

Ecoute : Ave Maria stellis / Etude comparative avec un extrait du Requiem de Verdi, *Lacrimosa/ Gloria- Messe du pape Marcel.* Palestrina

Verdi : *https://www.youtube.com/watch?v=t3m5R1vVPzM*

La pièce de Verdi incarne ce que le mouvement cécilien veut rejeter : une écriture empruntée à l'univers de l'opéra, tel un cantabile du début d'une scène où le personnage s'épanche sur ses sentiments douloureux, entonné par la soprano, relayé par la basse alors qu'elle continue en contrechant (mélodie secondaire), suivi d'un premier climax avec le chœur. L'effectif est très romantique : chœur important, 4 solistes, un grand orchestre. Le contraste avec la pièce de Liszt n'en sera que plus saisissant.

Liszt : https://www.youtube.com/watch?v=V-gLquXAUDw

L'écoute de la pièce de Liszt correspond à une impression générale de la pièce ; la partie évoquant les « maux » qui peuvent accabler les croyants n'est pas commentée ici ; elle est rendue par une écriture plus moderne, contrastée harmoniquement avec des glissements chromatiques.
Le commentaire proposé est assez riche et les élèves n'ont naturellement pas vocation à trouver tous ces éléments mais pourront en récolter quelques uns.

La pièce de Verdi incarne ce que le mouvement cécilien veut rejeter : une écriture empruntée à l'univers de l'opéra, tel un cantabile du début d'une scène où le personnage s'épanche sur ses sentiments douloureux, entonné par la soprano, relayé par la basse alors qu'elle continue en contrechant (mélodie secondaire), suivi d'un premier climax avec le chœur. L'effectif est très romantique : chœur important, 4 solistes, un grand orchestre. Le contraste avec la pièce de Liszt n'en sera que plus saisissant.

Latin	**Français**
Ave maris stella, Mater dei alma Atque semper virgo Felix caeli porta	Salut, étoile de la mer Mère nourricière de Dieu Et toujours vierge, Bienheureuse porte du ciel
Sumens illud ave Gabrielis ore Funda nos in pace Mutans Evae nomen	En recevant cet ave De la bouche de Gabriel Et en changeant le nom d'Ève Établis-nous dans la paix
Solve vincla reis Profer lumen caecis Mala nostra pelle Bona cuncta posce	Enlève leurs liens aux coupables Donne la lumière aux aveugles Chasse nos maux Réclamez-(nous) tous (ces) biens
Monstra te esse matrem Sumat per te preces Qui pro nobis natus Tulit esse tuus	Montre-toi notre mère Qu'il accueille par toi nos prières Celui qui, né pour nous, Voulut être ton fils
Virgo singularis Inter omnes mitis Nos culpis solutos Mites fac et castos	Vierge sans égale, Douce entre tous, Quand nous serons libérés de nos fautes Rends-nous doux et chastes
Vitam praesta puram Iter para tutum Ut videntes Jesum Semper collaetemur	Accorde-nous une vie innocente Rends sûr notre chemin Pour que, voyant Jésus, Nous nous réjouissions éternellement
Sit laus Deo Patri Summo Christo decus Spiritui sancto Tribus honor unus	Louange à Dieu le Père, Gloire au Christ Roi Et à l'Esprit saint, À la Trinité entière un seul hommage
Amen	Amen

Retrouver une certaine tradition :

Par l'écriture musicale proche de modèles anciens :

- pièce quasiment a cappella
- une écriture homorythmique qui favorise la compréhension du texte, d'une très grande clarté.
- une recherche, comme dans le plain chant d'une fluidité rythmique, proche de la voix parlée, naturelle et respectant les accents tonique de la langue.
- des phrases découpées avec régularité, égales, comme un choral luthérien (à rapprocher de la démarche de Mendelssohn avec ses psaumes et sa relecture de la musique sacrée de J.S. Bach)
- Un ambitus assez restreint pour chaque voix

- la « citation initiale », qui se présente comme une phrase issue du répertoire grégorien ; Liszt écrit ici à la manière du plain chant, chantée à l'unisson aux voix de soprani initialement comme autrefois l'on entonnait le plaint chant avant de débuter une version polyphonique pour un motet ou une messe. Cette citation devient la mélodie principale de ce chant et en crée l'unité.

Par une présence instrumentale limitée:

- quelques courtes interventions de l'orgue, en doublure, dans la tradition de l'écriture en colla parte.
- une présence de l'orgue qui assume un court interlude, très dépouillé, directement inspiré de l'écriture vocale, démontrant que la nature polyphonique de l'instrument est totalement gommée.

Rompre avec le contraste, la virtuosité et l'écriture romantique :

- renoncement à une complexité tonale, Liszt opte pour un parcours tonal qui est ici d'une grande clarté, se limitant à des tonalités proches ; les phrases musicales sont aussi construites par deux pour former la traditionnelle découpe en antécédent/ conséquent ; cette simplicité est assez surprenante pour la musique religieuse de l'époque qui se veut soit très « romantique » (brutale et contrastée comme celle d'un Beethoven), soit proche de l'univers de l'opéra (comme Rossini), déployant volontiers un bel canto emprunté à ce domaine profane.
- presque aucune écriture imitative, certes issue d'une longue tradition de musique sacrée, mais toujours vivace à l'époque romantique, et précisément encore synonyme de musique sacrée. volonté de se détacher de cette tradition.
- Forme ternaire explicite : A-B-A' (qui pour autant n'est pas celle de l'hymne textuel)

Renouveler le langage :

- la volonté d'échapper au langage tonal et chromatique de son époque pousse Liszt a retravailler la notion de modalité, langage des pièces sacrées anciennes de l'époque médiévale et de la Renaissance ; cette démarche peut être rapprochée d'autres compositeurs qui oeuvrent vers une relecture de la modalité (bien sûr, Fauré, mais aussi Beethoven dans certains passages de la *Missa Solemnis* ou Berlioz dans *l'Enfance du Christ*).
- citation modale du chant grégorien en mode de sol transposé sur ré.

Travail sur la temporalité

- mise en place d'une temporalité « céleste » : disparition de la pulsation, tempo volontairement modéré, importance des silences/respirations ;
- étirement harmonique avec une mélodie qui se déploie sur accord répété

- jeu de contraste temporel par le choix des écritures : tantôt monodique sur unisson ou octave, tantôt sur pédale du même accord, tantôt harmonique et homorythmique, tantôt légèrement imitative
- jeu de contraste entre des passages limpides harmoniquement, d'une luminosité toute tonale qui s'oppose aux passages obscurs, surprenants, avec des cadences suspensives inusitées, qui semblent vouloir perdre l'auditeur (passage central)

Palestrina : https://www.youtube.com/watch?v=OzQxy3qCp4g&list=RDyHbm6HBrMFM&index=8 (environ jusqu'à 2m)

Palestrina, une légende, un modèle au XIXe siècle

Palestrina va représenter un modèle qui perdurera jusqu'au XXe siècle ; sa réputation historique éclipse ses contemporains. Cette réputation repose sur deux légendes dont on sait aujourd'hui qu'elles sont inexactes :

- Il est considéré comme le sauveur de la polyphonie

On lui attribue en effet le rôle décisif d'avoir convaincu les délégués du concile de Trente de ne pas condamner la polyphonie. Elle est déclenchée par Agostino Agazzari dans son traité sur la basse continue de 1607 :
La messe en question a été publiée en 1567 ; c'est une messe libre qui ne repose donc sur aucun matériau emprunté (pas de chant grégorien) et dont certains passages comme le Gloria reposent sur une écriture homorythmique mais l'ensemble de la messe est très varié. La date de composition semble correspondre aux années 1562-1563 ; elle a donc pu être composée avant les décrets du Concile de Trente, voire même en réaction à ces décrets car Palestrina ne renonça jamais au style franco-flamand qui met en valeur le contrepoint avec toute sa variété (donc de nombreuses imitations qui rendent la compréhension du texte caduque). La légende perdure jusqu'au XXe siècle puisque Hans Pfitzer en fait l'objet du livret de son opéra, *Palestrina* en 1917.

- Il est considéré comme le modèle musical de la Renaissance

Il devient le champion du « stile antico », du contrepoint rigoureux que tout compositeur réintroduit dans un élan nostalgique du passé. Beethoven étudie le contrepoint de Palestrina et le traité de Zarlino pour composer sa *Missa Solemnis*. Il devient un modèle pédagogique, célébré dans le traité de Fux de 1725 (*Gradus ad Parnassum*) ou dans le poème de Victor Hugo, *Que la musique date du seizième siècle*, extrait du recueil *Les rayons et les ombres*, de 1837

Palestrina a en effet occupé des postes prestigieux à Rome (maître de chapelle de Saint Jean de Latran, ou de la capella Guilia, au service du pape Jules III ou du cardinal Hyppolite II d'Este) ; il a composé environ 104 messes dans tous les types : messes parodies, messes paraphrases, messes sur cantus, messes canoniques, messes libres. Ses messes parodies reposent sur des emprunts personnels issus de ses motets ou des œuvres de ses contemporains flamands, français ou espagnols. Il emprunte aussi à Josquin des Près (seul emprunt ancien). Il incarne donc une synthèse de l'art musical de la Renaissance.