



HAL
open science

Les piliers de la musique religieuse de l'avenir selon Liszt : le chant grégorien et la polyphonie romaine

Nicolas Dufetel

► **To cite this version:**

Nicolas Dufetel. Les piliers de la musique religieuse de l'avenir selon Liszt : le chant grégorien et la polyphonie romaine . L'éducation musicale, 2011, 570, pp. 9-19. halshs-01422197

HAL Id: halshs-01422197

<https://shs.hal.science/halshs-01422197>

Submitted on 24 Dec 2016

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.

**LES PILIERS DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE DE L'AVENIR SELON LISZT :
LE CHANT GRÉGORIEN ET LA POLYPHONIE ROMAINE**

« *Faire briller, triller, roucouler et brailler Sainte Cécile me répugne.* »
(*Franz Liszt à la princesse Wittgenstein*)¹

Nicolas Dufetel (Weimar/Angers)

Une foi profonde a toujours habité Franz Liszt, et ce dès son plus jeune âge. À 17 ans, au sortir d'une terrible déception amoureuse, il traverse une crise spirituelle et veut devenir prêtre. À 24 ans, il signe un article, « De la musique religieuse² », dans lequel il expose les nouvelles voies que devrait suivre, selon lui, la musique religieuse. Pourtant, à cette époque, il n'écrit pas encore pour l'Église : malgré une poignée d'œuvres composées dans les années 1840, il faudra attendre le milieu des années 1850 pour qu'il se rapproche de l'Église romaine et pour que de pianiste virtuose il se transforme véritablement en compositeur religieux. À son catalogue figurent une demi-douzaine de messes, autant de psaumes, deux oratorios et une soixantaine de cantates et motets — à quelques exceptions près, toutes ces œuvres furent écrites après 1855³. Liszt a mené une réflexion poussée sur la musique religieuse, qu'il plaçait au centre de sa production et qu'il voulait « régénérer » selon sa propre expression. En exploitant le potentiel des traditions catholiques et en les intégrant à son langage, tourné vers l'avenir, il souhaitait en effet trouver un compromis entre conservatisme et progressisme, et ainsi démontrer qu'il pouvait être à la fois un propagateur zélé des traditions et un grand précurseur. Le présent article a pour but de présenter la façon dont Liszt réutilise dans une perspective progressiste deux traditions musicales romaines, qu'il a étudiées avec soin : le chant grégorien et la polyphonie romaine de la Renaissance.

« *Quand le moine est tout fait au-dedans, pourquoi ne pas y approprier à l'extérieur l'habit ?* » — *La trajectoire religieuse de Liszt*

Dans les années 1830 et 1840, Liszt a défrayé la chronique et enflammé les foules de l'Europe entière par son extraordinaire virtuosité pianistique. Par la suite maître de chapelle à Weimar de 1848 à 1859, il voue son énergie à la composition, et, en particulier, dans le domaine symphonique, à ce qu'il appelle « une grande idée : celle du renouvellement de la Musique par son alliance plus intime avec la Poésie⁴ ». En 1861, il opère cependant un changement radical dans sa carrière en s'installant à Rome, où il se consacrera avant tout à la musique religieuse. Il faut dire qu'il y avait été comme invité par les plus hautes autorités de l'Église : en août 1859, le cardinal Giacomo Antonelli, secrétaire d'État de Pie IX, lui transmet les insignes de commandeur de l'Ordre de Saint-Grégoire-le-Grand et lui fait part de la « Souveraine satisfaction » du pape quant à son engagement de « bon catholique aussi distingué dans la science de la musique⁵ ». Deux mois après, Monseigneur Gustav von Hohenlohe-Schillingsfürst, Grand Aumônier de Pie IX et archevêque *in*

¹ Liszt à la princesse Wittgenstein, le 8 juin 1880, Weimar, Goethe-und Schiller-Archiv 59/56, 10 n° 26 (par la suite abrégé D-WRgs). Accents et doubles consonnes restitués. Lettre éditée avec de légères variantes dans *Franz Liszt's Briefe*, vol. 7, éd. La Mara, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902, p. 289-291.

² Franz Liszt, « De la musique religieuse », extrait du cinquième article de *De la situation des artistes, et de leur condition dans la société*, dans *Sämtliche Schriften*, dir. Detlef Altenburg, vol. 1, *Frühe Schriften*, éd. Rainer Kleinertz, commenté en collaboration avec Serge Gut, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2000, p. 52-58.

³ Sur l'évolution de la production de Liszt et son orientation religieuse, voir Nicolas Dufetel, *Palingénésie, régénération et extase dans la musique religieuse de Franz Liszt*, thèse de doctorat, Université François-Rabelais, Tours, 2008 (2 vols.), vol. 1, p. 115-181 (à paraître chez Brepols).

⁴ Liszt à Agnès Street-Klindworth, le 16 novembre 1860. *Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth : A Correspondence, 1854-1886*, éd. Pauline Pocknell, Hillsdale, Pendragon, 2000, p. 352.

⁵ Giacomo Antonelli à Liszt (original en italien), le 12 août 1859, D-WRgs 59/6,11. Lettre éditée avec quelques variantes dans *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt*, éd. La Mara, vol. 3, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904, p. 42-43.

partibus infidelium d'Édesse, lui écrit que « le Seigneur [l'] a appelé [*sic*] pour glorifier son nom dans la voie céleste du chant sacré ; c'est la part des Anges qui glorifient Dieu par leur Hosanna !⁶ ». Puis le prélat fait de Liszt le « messie » artistique tant espéré qui pourrait ramener les fidèles vers l'Église, avant de l'inviter finalement chez lui, au Vatican :

De nos jours, les opinions sont bien divisées sur la musique sacrée, c'est à Votre génie à [*sic*] décider la forme que dorénavant elle doit prendre, Vos inspirations qui par la grâce de Dieu, Vous guident, en seront l'âme, les délices des fidèles, une arme vigoureuse pour ramener de plus en plus les enfants prodigues vers Notre Sainte Mère l'Église. Je me réjouie [*sic*] bien d'apprendre lorsque Vous serez à Rome, les détails du plan que Vous avez formé relativement à la musique religieuse, je Vous offre dès à présent et bien sincèrement une habitation modeste chez moi au Vatican [...]⁷.

Nul doute que Liszt ne se soit senti pousser des ailes à la lecture de ces louanges — des ailes qui le mèneront rapidement sur le chemin de Rome pour se consacrer à la musique religieuse et ainsi trouver la conjoncture parfaite, croyait-il, afin de réaliser ses travaux dans ce domaine. Le 25 avril 1865, exceptionnellement dispensé par le Pape des attestations officielles nécessaires, il recevra même la tonsure, à Rome, des mains de Monseigneur Hohenlohe. Le 30 juillet suivant, il obtiendra les ordres mineurs dans la chapelle privée de ce même prélat, à Tivoli⁸. Entre ces deux cérémonies, celui que l'Europe appellera désormais l'« Abbé Liszt » écrit au prince Constantin von Hohenzollern-Hechingen, un de ses principaux soutiens et admirateurs, pour expliquer sa décision :

Mardi 25 Avril, fête de St Marc l'Évangéliste, je suis entré dans l'état ecclésiastique en recevant les ordres mineurs dans la chapelle de S. A. S. Monseigneur Hohenlohe, au Vatican. Convaincu que cet acte m'affermis dans la bonne voie, je l'ai accompli sans effort, en toute simplicité et droiture d'intention. Il correspond d'ailleurs aux antécédents de ma jeunesse, comme aussi au développement qu'a pris durant ces quatre dernières années mon travail de composition musicale, que je me propose de poursuivre avec une nouvelle vigueur, le considérant comme la forme la moins défectueuse de ma nature.

Pour parler familièrement : si « l'habit ne fait pas le moine », il ne l'empêche pas non plus ; et dans certains cas, quand le moine est tout fait au dedans, pourquoi ne pas y approprier à l'extérieur l'habit ? Mais j'oublie que je n'entends nullement devenir moine, dans le sens rigoureux du mot. La vocation me manque à cet effet, et il me suffit d'appartenir à la hiérarchie de l'Église au degré que les ordres mineurs m'assignent. Ce n'est donc pas le froc, mais la soutane que j'ai revêtue. Et à ce sujet, Votre Altesse me passera cette légère vanité de lui raconter qu'on me fait le compliment de dire que je porte ma soutane comme si je l'avais toujours portée⁹.

Cette lettre est riche d'enseignements. Premièrement, Liszt confie que sa « vocation » remonte à ses jeunes années et que sa décision est la conséquence logique et extérieure de son développement intime. Il précise que sa production est, depuis quatre ans, orientée vers la religion, avant de confesser enfin ne pas vouloir « devenir moine » au sens propre du terme, l'état ecclésiastique au plus « bas » degré lui étant suffisant. Une grande partie du public avait été stupéfaite par la transformation du « Don Juan » virtuose en abbé catholique et ne manquait pas de la railler (ses penchants mystiques avaient aussi été soulignés et moqués dans sa jeunesse). Quelques mois *avant* sa prise d'habit, on pouvait lire dans un journal parisien l'anecdote satirique suivante, presque prémonitoire :

M. Listz [*sic*] proteste. C'est à tort qu'on avait annoncé qu'il se retirait dans un couvent. Il est vivant, bien vivant. Soit. Mais je demande qu'on le soumette à une épreuve, pour voir si c'est bien le Listz [*sic*]

⁶ Gustav von Hohenlohe-Schillingsfürst à Liszt, le 28 septembre 1859, D-WRgs 59/18,11 n° 1. Lettre éditée avec quelques modifications dans *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt*, éd. La Mara, vol. 2, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1895, p. 251.

⁷ Hohenlohe à Liszt, le 28 septembre 1859, D-WRgs 59/18,11 n° 1 (accents restitués).

⁸ Voir Alan Walker, *Franz Liszt*, vol. 2 (*The Weimar Years. 1848-1861*), Ithaca, Cornell University Press, 1989, p. 546-547.

⁹ Liszt au prince Constantin von Hohenzollern-Hechingen, le 11 mai 1865. *Franz Liszt's Briefe*, vol. 2, éd. La Mara, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1893, p. 81.

d'autrefois, le vrai Liszt [*sic*] qui existe encore. Pour cela, qu'on le mette en face d'un piano. Si, en cinq minutes, il se casse, c'est lui-même !¹⁰

À un destinataire inconnu qui s'était étonné de son entrée dans les ordres, Liszt avait un jour répondu que toute musique était « religieuse par essence », et que son but était de rallier le fini à l'infini. Ces lignes peu connues sont un énième appel à envisager avec précaution toute discussion de la musique « religieuse » de Liszt, tout comme celle des autres compositeurs du XIX^e siècle, tant les frontières sont parfois floues :

On peut dire que la Musique est religieuse par essence, et comme l'âme humaine « naturellement » chrétienne. Et puisqu'elle s'unit à la parole, quel plus légitime emploi de ses énergies que de chanter l'homme à Dieu, et de servir ainsi de point de ralliement entre les deux mondes, — le fini et l'infini ? Une telle prérogative lui appartient car elle participe à la fois de l'un et de l'autre. Bornée par le temps, elle est sans limites dans l'intensité de son expression¹¹.

« Nous voulons parler d'une régénération de la musique religieuse » — L'article de 1835

En 1835, Liszt publie à Paris une série d'articles sur la situation des artistes et leur condition dans la société. Un des passages les plus célèbres et les plus commentés concerne la musique religieuse (« De la musique religieuse »). Liszt ne se contente pas d'y exprimer son vif dégoût pour celle qui résonne alors dans les églises de France, puisqu'il expose également les grandes lignes d'une « régénération » dans ce domaine :

Entendez-vous ce beuglement stupide qui retentit sous la voûte des cathédrales ? qu'est-ce que cela ? c'est le chant de louange et de bénédiction que l'épouse mystique adresse à Jésus-Christ, — c'est la psalmodie barbare, pesante, ignoble, des chantres de paroisse.

Que leurs voix sont fausses, rauques, abominables ; que cet accompagnement (à tort et à travers) de Buccin et de basse ronflante est hideux et repoussant ; — ne dirait-on pas de monstrueux insectes bourdonnant dans un cadavre ?

Et l'orgue, — l'orgue, ce pape des instrumens, cet Océan mystique qui naguère baignait si majestueusement l'autel du Christ et y déposait avec ses flots d'harmonie les prières et les gémissimens des siècles, — l'entendez-vous maintenant se prostituer à des *airs de vaudeville* et même à des *galops* ? ... Entendez-vous, au moment solennel où le prêtre élève l'hostie sainte, entendez-vous ce misérable organiste exécuter des variations sur *Di piacer mi balza il cor*, ou *Fra Diavolo* ?

O honte ! ô scandale ! quand cesserez-vous de vous renouveler chaque dimanche, chaque fête dans toutes les églises de Paris et dans toutes les villes des quatre-vingt-six départemens de France ? Quand chassera-t-on du lieu saint ces bandes de gueulars ivres ? ... Quand aurons-nous enfin de la musique religieuse ?

De la musique religieuse ! ... mais nous ne savons plus ce que c'est. Les grandes conceptions de ce genre des Palestrina, des Handel, des Marcello, des Haydn, des Mozart, n'ont qu'à peine une existence de bibliothèque. Jamais ces chefs-d'œuvre ne soulèvent la poussière qui les recouvre ; jamais leur verbe ne se fait *chair*, soit pour frapper de terreur et d'étonnement, soit pour enchanter religieusement la foule prosternée devant le saint des saints.

De la musique religieuse ! ... mais nous ne savons plus ce que c'est. Les grandes conceptions de ce genre des Palestrina, des Handel, des Marcello, des Haydn, des Mozart, n'ont qu'à peine une existence de bibliothèque. Jamais ces chefs-d'œuvre ne soulèvent la poussière qui les recouvre ; jamais leur verbe ne se fait *chair*, soit pour frapper de terreur et d'étonnement, soit pour enchanter religieusement la foule prosternée devant le saint des saints. [...].

Nous voulons parler d'une régénération de la *musique religieuse*.

Quoique par ce mot on ne désigne ordinairement que la musique exécutée à l'église pendant les

¹⁰ *Le Journal amusant. Journal illustré, journal d'images, journal comique, critique, satirique*, 444 (2 juillet 1864), p. 8.

¹¹ Liszt à un destinataire inconnu, le 20 mai 1865, D-WRgs 59/76, 33 (accents et doubles consonnes restitués). Lettre éditée avec quelques variantes dans *Franz Liszt's Briefe*, vol. 8, éd. La Mara, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905, p. 170-171.

cérémonies du culte, je le prends ici dans sa plus large acception. [...]

Comme autrefois, et plus même, la musique doit s'enquérir du PEUPLE et de DIEU ; aller de l'un à l'autre ; améliorer, moraliser, consoler l'homme, bénir et glorifier Dieu.

Or, pour cela faire, la création d'une *musique nouvelle* est imminente, essentiellement religieuse, forte et agissante, cette musique qu'à défaut d'autre <nom> nous appellerons *humanitaire*, résumera dans de colossales proportions le THÉÂTRE et L'ÉGLISE. Elle sera à la fois dramatique et sacrée, pompeuse et simple, pathétique et grave, ardente et échevelée, tempêteuse et calme, sereine et tendre¹².

On a beaucoup écrit sur ce texte, dans lequel on a notamment voulu voir une théorie, ou pour le moins un guide de lecture de la musique religieuse que Liszt a composée par la suite ; l'alliance entre le théâtre et l'église qu'il prône a fourni matière à de longs commentaires. Il ne s'agit pas, dans le présent article, de rentrer dans le détail de ces lignes et de leur réception, hélas trop souvent séparée de son contexte. Il faut en revanche remarquer d'une part que Liszt n'évoque pas une simple « réforme », mais une « régénération », et d'autre part que sa réflexion ne concerne pas la musique religieuse comme musique d'église ou liturgique. Premièrement, le terme « régénération » a un sens bien particulier à Paris dans les années 1830, car il renvoie à une multitude de philosophies sociales, politiques et religieuses appliquées aux arts et à leur rôle dans la société¹³ ; Liszt est alors marqué par différentes pensées politiques et philosophiques, dont celles des saint-simoniens, de l'abbé de Lamennais et de Ballanche sont les plus notables. (Récemment, Bruno Moysan a remarquablement exposé dans une étude inédite la complexité du phénomène lisztien comme virtuose *social* et politique, ainsi que comme « homme du monde » dans les années 1830-40¹⁴). Deuxièmement, lorsque Liszt écrit que « Quoique par ce mot [de musique religieuse] on ne désigne ordinairement que la musique exécutée à l'église pendant les cérémonies du culte, je le prends ici dans sa plus large acception », il précise bien ne pas s'intéresser à la musique d'église, liturgique. Plus loin dans son texte, il désigne même « la Marseillaise et les beaux chants de la révolution » comme les « terribles et glorieux préambules »¹⁵ de la nouvelle musique qu'il appelle de ses vœux et qu'il considère finalement plus « humanitaire » que religieuse. Il espère en effet que « toutes les classes, enfin, se confondront dans un sentiment commun, religieux, grandiose et sublime », ce qui serait le « FIAT LUX de l'art ». Liszt a 24 ans quand il écrit ces lignes. Elles sont bien loin des idées qui seront siennes lorsqu'il sera rentré dans le giron de l'Église après 1847 et sa rencontre avec sa compagne, la princesse Carolyne von Sayn-Wittgenstein. À 63 ans, il émettra même un jugement peu connu et très critique — qui n'aurait pas déplu à Gainsbourg — à l'égard de la *Marseillaise*, qu'il trouve violente et anachronique : « Non et non, la Marseillaise n'est pas la 'voix de l'avenir' », déclare-t-il à Olga von Meyendorff¹⁶. Elle n'est manifestement plus le « glorieux » préambule qu'il admirait dans les années 1830.

« Mes anciennes et nouvelles études de Palestrina » — Liszt à la recherche des traditions

Dès les années 1830, Liszt s'est plongé dans les partitions de musique ancienne, notamment celles des maîtres de la Renaissance, dont Palestrina est une figure emblématique. Cependant, occupé par ses tournées européennes jusqu'en 1847, puis par sa charge de maître de chapelle en service extraordinaire à Weimar de 1848 à 1859, il ne trouvera pas le temps de se consacrer à la musique religieuse. En 1856, après la création de sa *Messe de Gran*, il présente ses ambitions et son idéal à Agnes 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 me donnent un grand appoint — et j'ai pleine confiance que dans

¹² Liszt, « De la musique religieuse », p. 52-58.

¹³ Voir Dufetel, « La musique religieuse de Liszt à l'épreuve de la palingénésie de Ballanche : réforme ou régénération ? », *Revue de musicologie* 95/2 (2009), p. 359-398.

¹⁴ Bruno Moysan, *Liszt, virtuose subversif*, Lyon, Symétrie, 2010.

¹⁵ Franz Liszt, « De la musique religieuse », p. 57-58.

¹⁶ Liszt à Olga von Meyendorff, le 6 août 1874, cité d'après l'autographe dans Dufetel, « La musique religieuse de Liszt à l'épreuve de la palingénésie de Ballanche », p. 374.

trois ou quatre ans j'aurai pris entièrement possession du domaine spirituel de la musique d'église qui depuis une vingtaine d'années n'est occupé que par des médiocrités à la douzaine lesquelles à la vérité ne manqueront pas de me reprocher de ne pas faire de la *Musique religieuse* — ce qui serait vrai, si leurs ouvrages de pacotille et de pretintaille pouvaient compter comme telle. Là comme ailleurs il s'agit de « remonter aux fondemens » comme dit Lacordaire, et de pénétrer à ces sources vives qui rejaillissent jusqu'à la vie éternelle¹⁷.

La création de la *Messe de Gran* (1856) est un moment décisif pour l'orientation de la carrière de Liszt ; il décide alors de se tourner davantage vers la musique d'église. Les quelques années jusqu'à son installation à Rome (1861) peuvent être perçues comme celles d'un rapprochement progressif et très finement mené des plus hautes autorités ecclésiastiques. Après s'être occupé à Weimar du renouveau de la musique symphonique (invention du poème symphonique), il souhaite désormais s'atteler au « problème » de l'oratorio et d'autres genres qui y sont associés¹⁸. C'est alors qu'il se plonge à nouveau dans l'étude de la polyphonie ancienne, mais aussi du chant grégorien. Il considère ces deux traditions comme les piliers de la nouvelle musique catholique qu'il veut composer — davantage dans une perspective de « régénération » que de « réforme », car il s'agit précisément de puiser dans l'ancien pour faire du neuf. Selon Bülow la *Messe de Gran* était un exemple de « Zukunfts-Kirchenmusik » (« musique religieuse de l'avenir¹⁹ »), terme faisant allusion à l'expression « Zukunftsmusik » renvoyant à l'école des *Neudeutschen* dont Liszt et Wagner étaient les chefs de file dans les années 1850.

À Rome, Liszt ambitionne de créer la musique catholique idéale, qui, fondée sur les traditions, indiquerait la direction que l'Église devrait suivre dans ce domaine — on a souvent fait le parallèle entre cet objectif supposé de Liszt et le rôle que l'histoire a attribué à Palestrina dans l'évolution de la musique catholique. Toujours est-il que pendant les mois précédant son arrivée à Rome, nourri par ses études de la musique ancienne, il réfléchit à un « plan ». C'est d'ailleurs après avoir longuement exposé oralement ses idées à Monseigneur Hohenlohe que ce dernier lui écrit être curieux de découvrir ce qu'il projette et qu'il l'invite à venir s'installer au Vatican²⁰. Si aucun document concret ne permet, malheureusement, de retracer ce plan avec précision, nous avons la chance de conserver une lettre dans laquelle Liszt en explique les grandes lignes à la princesse Wittgenstein :

Si S[a] S[ainteté] donnait plus tard quelque suite à l'idée d'établir pour ainsi dire le canon du chant d'Église, sur la base exclusive du Chant grégorien, c'est une œuvre à laquelle je me dévouerais corps et âme, et qu'avec la grâce de Dieu j'espère être en état de bien accomplir. Peut-être trouverez-vous moyen par G. [Gustav von Hohenlohe] de me faire tirer copie du mémoire présenté par Spontini à S. S. Grégoire XVI au commencement de l'année 39 sur la réforme de la musique. Spontini me l'avait communiqué alors — mais je voudrais le relire. Pour le travail que j'intentionne j'aurai surtout à employer les matériaux fort bien préparés déjà à Ratisbonne par les publications du Chanoine Proske, et Mettenleiter (dernièrement décédé) — de plus il me faudra faire quelques recherches à Bruxelles, Paris, — et surtout Rome. En un an de temps je pourrai être en mesure de soumettre à Sa Sainteté cette œuvre, qui si elle daignait lui accorder son approbation serait adoptée dans tout le monde catholique. Quand il y aura lieu j'en tracerai préalablement le plan très simple en lui-même, car il s'agit là par-dessus tout de fixer ce qui est immuable dans la Liturgie catholique, tout en l'appropriant aux exigences de la notation actuellement en usage sans laquelle il n'y a pas moyen d'obtenir une exécution précise et satisfaisante. Tous les instruments d'orchestre seraient écartés — et je ne conserverai seulement un accompagnement ad libitum d'orgue [que] pour soutenir et renforcer les voix. C'est le seul instrument qui ait un droit de permanence dans la musique d'Église, moyennant la diversité de registres on pourra ajouter aussi un peu plus de coloris ; toutefois j'en

¹⁷ Liszt à Agnès Street-Klindworth, le 16 septembre 1856 (accents et doubles consonnes restitués). *Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth : A Correspondence*, éd. Pocknell, p. 330.

¹⁸ Liszt à Franz Brendel, le 8 novembre 1862. *Franz Liszt's Briefe*, vol. 2, p. 28.

¹⁹ Bülow à Liszt, le 30 septembre 1855. *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow*, éd. La Mara, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1898, p. 150-154.

²⁰ Voir ci-dessus la lettre de Hohenlohe à Liszt du 28 septembre 1859 (D-WRgs 59/18,11 n° 1), citée note 6.

userai avec une extrême réserve — et comme je l'ai déjà dit n'écrirai la partie d'orgue qu'ad libitum, de manière qu'elle pourra être complètement omise, sans aucun inconvénient²¹.

« Le canon du chant d'Église », « fixer ce qui est immuable » : ces expressions sont fortes et censées. Ce canon, pour Liszt, est fondé sur deux éléments principaux : la langue latine et l'idéal *a cappella*. Le plain-chant et la polyphonie romaine de la Renaissance correspondent parfaitement à ce qui est « immuable » dans la liturgie et qui doit être transmis par la notation moderne. Plus précise que l'ancienne notation musicale selon Liszt, chez qui l'idée de perfectibilité ou de progrès est omniprésente, celle-ci est un médium idéal pour sauvegarder en quelque sorte le patrimoine, lui donner une nouvelle vie et le transmettre à la postérité. Liszt partage certes les idées que Spontini avait émises en 1839, mais il anticipe aussi sur le *Motu proprio* de Pie X en 1903.

La recherche d'un compromis, ou plutôt d'une alliance entre l'ancien et le moderne, entre les traditions et l'innovation, est fondamentale pour bien comprendre la musique de Liszt — et pas seulement, d'ailleurs, sa musique religieuse. En 1863, il confiait à Agnès Street-Klindworth qu'il ne blâmait certes pas ceux qui brûlaient ce qu'ils avaient jadis adoré, mais que de son côté, il préférerait chercher à « consacrer » ce qu'il avait aimé. Cette réflexion est fondée sur l'idée que certaines choses du passé doivent être respectées, chéries et entretenues. Liszt va même plus loin en utilisant le verbe « consacrer », dont la connotation religieuse est alors évidente :

Pour un certain nombre la piété consiste à brûler ce qu'on a adoré. Je suis loin de les blâmer — mais pour ma part j'incline et chercherai plutôt à consacrer ce que j'ai aimé, et si vous me passez cette comparaison du très grand au très petit, je dirai qu'en cela je suis la méthode constamment usitée à Rome pour les monumens chrétiens.

Quelle est donc cette « méthode » romaine ? Elle resterait peut-être hermétique si Liszt ne venait pas immédiatement la préciser et l'illustrer :

Les magnifiques colonnes de Ste Marie des Anges ne proviennent-elles pas des thermes de Dioclétien, et le bronze du Panthéon n'a-t-il pas trouvé son emploi dans le baldaquin de l'autel de St Pierre ? On n'en finirait pas d'énumérer de semblables transformations car à chaque pas ici, on est frappé par les concordances du plan divin entre ce qui a été, et ce qui est et sera. Aussi je m'attache singulièrement à Rome [...]²².

Liszt renvoie ici clairement à l'utilisation des éléments du passé, à une superposition stylistique et historique au sens matériel. Il observe que plusieurs strates se sont accumulées pour créer l'identité contemporaine de la ville de Rome, qui serait donc comme un palimpseste. La basilique romaine de Sainte-Marie-des-Anges, qui était une de ses églises préférées, sinon sa favorite, est le symbole parfait de cette technique du réemploi, poétisée, qui fait aussi que la ville, se régénérant d'elle-même comme un tissu (urbain) mort, change d'aspect en restant la même pour ainsi demeurer *éternelle*. L'apparence actuelle de Sainte-Marie-des-Anges, comme au temps de Liszt, confirme bien cette vision des choses : aux restes des thermes de Dioclétien se superposent l'architecture moderne et le génie de Michel-Ange qui l'a réaménagée. Le Colisée est peut-être l'exemple le plus célèbre de ces réemplois, lui qui devint une carrière dont les pierres païennes alimentèrent les chantiers du pont de Sixte IV et de nombreux palais de la Rome chrétienne. Comme l'écrit Liszt, on ne finirait pas d'énumérer ces réutilisations, qu'il nomme « transformations » en leur donnant une portée téléologique. Il les évoque dans une perspective d'évolution temporelle proche de l'idée de régénération ou de palingénésie, un concept développé par Ballanche et qui a inspiré Liszt dans les années 1830 ; il précise bien : « ce qui a été, et ce qui est et sera »²³. Bien sûr, selon lui, ce

²¹ Liszt à la princesse Wittgenstein, le 24 juillet 1860, D-WRgs 59/81, 1 n° 21 (accents et doubles consonnes restitués). Lettre éditée dans *Franz Liszt's Briefe*, vol. 5, éd. La Mara, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900, p. 33-36.

²² Liszt à Agnes Street-Klindworth, le 30 août 1863 (accents et doubles consonnes restitués). *Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth : A Correspondence*, éd. Pocknell, p. 360.

²³ Palingénésie et régénération sont deux concepts liés. « Palingénésie », du grec *paliggenēia* (*palingenesia*), est formé du préfixe *palin* (*palin*) exprimant l'idée de répétition (en sens inverse, à rebours, en arrière) et de

mouvement vers l'avenir n'est pas anodin : il procède d'un « plan divin » et tend vers l'Infini. Ce qui doit surtout attirer notre attention dans ces lignes « romaines », c'est la confession qu'elles contiennent : « je dirai qu'en cela je suis la méthode constamment usitée à Rome pour les monumens chrétiens ».²⁴ On s'est parfois étonné de l'aspect « décousu » que pouvaient avoir des œuvres comme *Via Crucis* : réutilisation de chorals protestants, intonations grégoriennes catholiques, passages chromatiques, d'autres modaux... *Via Crucis* est un bon exemple de composition en palimpseste, où plusieurs strates musicales sont réunies pour former le tout. L'idée de rhapsodie ou de patchwork n'est pas éloignée, mais le tout prend une dimension particulière lorsque l'on sait la façon dont Liszt a perçu la ville de Rome et les superpositions stylistiques et historiques qui la définissent.

Liszt conçoit le chant grégorien et la polyphonie de type palestrinienne comme les fondements de son entreprise de régénération. Il y voit un potentiel, un réservoir ou, mieux encore, des « germes » de modernité (la palingénésie est à la base une théorie botanique de Charles Bonnet²⁵). Comme il l'écrit à d'Ortigue, il a vu dans le plain-chant une musique qui, par ses audaces, pouvait rivaliser avec la « musique de l'avenir » :

Les témérités les plus excessives de la musique de l'avenir ne sont que des timidités enfantines, en regard de l'héroïsme du vénérable Plain-Chant, farci de quarts de tons, de tristrophus, et de groupes strophicus, authentiqués par Mr l'abbé Raillard. En guise de strophicus, laisse-moi, cher bon d'Ortigue, te remercier de ta lettre²⁶.

Quant à la musique de la Renaissance — plus précisément le style à la Palestrina (*alla Palestrina*, ou *Palestrinastil*) —, Liszt est fasciné par ses audaces harmoniques. Comme nous allons le voir, il réutilisera consciemment les premiers accords du *Stabat Mater* de Palestrina pour les développer afin de créer une échelle atonale. Nul doute que Liszt, à la recherche d'échappatoires au langage et aux formes classiques et tonales, s'est tourné vers la musique ancienne pour y trouver des antécédents.

Plutôt que de scruter l'ensemble de la production religieuse de Liszt pour y constater les nombreuses traces du plain-chant et de la polyphonie romaine, nous voulons présenter une œuvre, peu connue, qui réinvestit ces deux traditions. L'antienne *Cantantibus organis* pour alto solo, chœur et orchestre, est un véritable palimpseste où se superposent chant grégorien, écritures inspirées de la Renaissance et modernité du langage de Liszt.

« Faire briller, triller, roucouler et brailler Sainte Cécile me répugne » — L'utilisation du chant grégorien et du style « alla Palestrina » dans *Cantantibus organis* (1879-80)

En 1879, la Società Musicale Romana commande à Liszt une œuvre pour l'inauguration d'un buste de Palestrina à Rome²⁷. Le compositeur choisit de mettre en musique le texte de la première antienne des vêpres de l'office de sainte Cécile, le 22 novembre (exemple 1). *Cantantibus organis*, créé en 1880 pendant la fête artistique la Società Musicale Romana, fait référence à Palestrina de deux façons : premièrement, Palestrina avait lui-même composé un motet intitulé *Cantantibus organis* ; deuxièmement — et c'est le plus important —, Liszt y réutilise les accords initiaux du

genesiv (*genesis*) renvoyant à la création. Pour seule définition, le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1835 propose : « Régénération, renaissance » (Paris, Firmin Didot, 1835, vol. 2, p. 334). Voir Dufétel, *Palingénésie, régénération et extase dans la musique religieuse de Franz Liszt*, vol. 1, p. 23-65 ; « La musique religieuse de Liszt à l'épreuve de la palingénésie de Ballanche ».

²⁴ Les superpositions historiques de Rome, qu'on pourrait métaphoriquement appeler « palimpsestes », sont un lieu commun des impressions laissées par de nombreux écrivains de Stendhal à Julien Gracq en passant par Marie d'Agoult, lors de son séjour romain avec Liszt en 1839. Dufétel, *Palingénésie, régénération et extase dans la musique religieuse de Franz Liszt*, vol. 1, p. 274-277.

²⁵ Dufétel, « La musique religieuse de Liszt à l'épreuve de la palingénésie de Ballanche ».

²⁶ Liszt à d'Ortigue, le 28 novembre 1862. *Franz Liszt's Briefe*, vol.8, p.155-158.

²⁷ Voir la lettre du Conseil de la Società Musicale Romana à Liszt, 28 novembre 1879, D-WRgs 59/26, 19. Reproduite dans Dufétel, *Palingénésie, régénération et extase dans la musique de Franz Liszt*, vol. 1, p. 275-276.

Stabat Mater du compositeur italien. Comme l'explique Liszt à la princesse Wittgenstein, l'œuvre fut accueillie avec réserve lors de sa création:

Que mon antiphone « Cantantibus organis » n'ait produit qu'un « maigre effet » ne me surprend guère. Le public cherche le divertissement ; peu lui importe à quels dépens il s'émoustille. Volontiers je me résigne à en rester pour mes frais de modestie, dans mes compositions religieuses. Elles sont faibles, sans doute, peut être même manquées ; mais non d'un goût commun. Faire briller, triller, roucouler et brailler Sainte Cécile me répugne. On peut se dispenser aussi de fuguer le verset « fiat cor meum immaculatum ut non confondar » auquel la plus simple expression possible me paraît la mieux adaptée²⁸.

Cantantibus organis est caractérisée par l'opposition continue entre les cordes et les vents. Ces derniers ont, tout au long de l'œuvre, des sonorités d'orgue illustrant sans doute le texte, puisque « organis » est parfois traduit par « orgue » (alors que le terme peut désigner les instruments de musique en général²⁹). Liszt reprend les versets liturgiques, mais pas la mélodie qui leur est traditionnellement associée, et qu'il utilise en revanche dans la « Légende » *Die heilige Cäcilia/Sainte Cécile* :

AUX 2. VÉPRES.

1. J. 1. Ant. Cantantibus organis, Cæcili-a Dômino decan-tâbat, dicens : Fiat cor meum immaculatum, ut non confûndar. e u o u a e

Exemple 1. *L'Office paroissial romain, Tours, Mame, 1876, p. 674*³⁰

L'antienne de Liszt contient deux thèmes. Le premier (exemple 2) est fondé sur le motif grégorien du *Benedicamus Domino*, qu'on retrouve dans plusieurs livres de plain-chant qu'il a étudiés et annotés³¹. Il est d'abord exposé aux cordes, à l'unisson :

Violons
Altos
Violoncelles

p

Exemple 2. Liszt, *Cantantibus organis*, m. 1-3

Son schéma est assez simple : une levée (l'anacrouse est ajoutée par Liszt par rapport au modèle grégorien), un accent et une désinence ; soit, selon la terminologie grégorienne, *arsis/thesis* et *elevatio/depositio*. Après l'exposé aux cordes, ce thème reviendra deux fois légèrement modifié, toujours à l'unisson, haussé d'un ton à chaque fois et chanté par l'alto solo. Liszt respecte généralement la nature monodique des plain-chants qu'il utilise, auxquels il laisse également leur liberté rythmique en n'écrivant pas de barres de mesure, qu'il remplace par des pointillés comme on le voit sur ses manuscrits et les premières éditions :

un poco ritenuto, espressivo

Alto solo

di - cens : fi-at cor me-um im-ma-cu-la-tum ut non con-fun - dar.

²⁸ Liszt à la princesse Wittgenstein, le 8 juin 1880 (voir note n° 1).

²⁹ Le texte liturgique de l'antienne pose de sérieux problèmes philologiques. Voir Dufetel, *Plaignénésie, régénération et extase dans la musique religieuse de Franz Liszt*, vol.1, p. 277-278.

³⁰ Traduction : « Au son des instruments, Cécile chantait au Seigneur en disant : Que mon cœur soit innocent. Que je ne sois pas humiliée. »

³¹ Dufetel, *Plaignénésie, régénération et extase dans la musique religieuse de Franz Liszt*, vol. 1, p. 278-280. Liszt avait déjà utilisé ce plain-chant dans *Der Einzug in Jerusalem* de Christus, où il est aussi énoncé aux instruments à l'unisson avant de devenir le motif principal du mouvement et de revenir dans le *Resurrexit*.

Exemple 3. Liszt, *Cantantibus organis*, m. 29

un poco ritenuto, espressivo

di - cens : fi-at cor me-um im-ma-cu-la-tum ut non con - fun - dar.

Exemple 4. Liszt, *Cantantibus organis*, m. 45

On le réentend une dernière fois à la fin de l'œuvre, chanté par l'alto solo et le chœur. Toujours à l'unisson, il subit cependant une harmonisation très discrète et fugitive par l'ajout d'un *si bémol* sur le « fi » de « fiat » et le « im » de « immaculatum » (m. 109 et 113).

Le second thème (exemple 5), forgé par Liszt, est confié uniquement à l'orchestre et au chœur. Il est issu de la mélodie précédente, dont le compositeur reproduit et réduit davantage le schéma élémentaire levée/accent/désinence, ou *arsis/thesis* (exemple 6) :

Sopranos
Ténors

Can - tan - - ti - bus or - - - ga - nis

Exemple 5. Liszt, *Cantantibus organis*, m. 17-23

Can - tan - - ti bus

Exemple 6. Comparaison des deux thèmes (m. 17-20 et 1-3)

La mélodie est ici réduite à sa plus simple expression ; les mouvements rythmique et mélodique sont fondés sur l'accentuation du texte « Cantantibus organis », le mélisme mettant en valeur l'accent tonique selon un procédé grégorien basique. L'ambitus, restreint au maximum (tierce mineure), permet une broderie chromatique inférieure et une appoggiature au ton supérieur. Liszt aurait pu baisser le *la* d'un demi-ton (*la bémol*), mais le chromatisme ainsi provoqué eût été à l'encontre du climat de sérénité qui se dégage du texte ; en revanche, le diatonisme amène une certaine détente. Dès 1880, Dom Joseph Pothier, un des pionniers de la restauration grégorienne à l'abbaye de Solesmes, précisait que « le texte, dans le chant syllabique, doit régler en souverain le mouvement du rythme³² ». L'adéquation entre texte et mélodie, ou plutôt la subordination de la mélodie au texte, est caractéristique du plain-chant. Aussi le thème composé par Liszt peut-il être rapproché des liturgies originelles, dont le mouvement était strictement dirigé par l'accent tonique, la flexe et la désinence. En retrouvant ce que l'on pourrait appeler le « degré zéro » de la mélodie, Liszt assimile la technique de composition grégorienne, telle que Ferretti la définira notamment par la suite (« Aucune musique n'a su créer un mariage aussi parfait entre le texte et la mélodie comme la mélodie grégorienne³³ »). La phrase de Liszt, proto-type mélodique, correspond parfaitement à la définition de Martianus Capella, d'ailleurs cité par Ferretti, pour qui l'accent est l'âme du mot et un germe de musique (« seminarium musices³⁴ »). Liszt avait déjà créé de toutes pièces, à partir d'un texte liturgique, un plain-chant pour le chœur final de *Die Legende von der heiligen Elisabeth*. La

³² Dom Joseph Pothier, *Les mélodies grégoriennes d'après la tradition*, Tournay, Desclée Lefebvre et C^{ie}, 1880, p. 83.

³³ Dom Paolo Ferretti, *Esthétique grégorienne, ou traité des formes musicales du chant grégorien*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1938, p. 18.

³⁴ Ferretti fait référence au texte suivant de Capella : « et ut nulla vox sine vocali est, ita sine accentu nulla. Et est accentus, ut quidam putavereunt, anima vocis et seminarium musices » (Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, cité dans Graeme M. Boone, *Patterns in Play. A Model for Text Setting in the Early French Songs of Guillaume Dufay*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999, p. 274).

structure et la syntaxe de la langue grégorienne ont vraisemblablement eu une influence sur certaines de ses mélodies, et si l'on considère notamment ses œuvres tardives, on reste frappé par la récurrence de formules conclusives modales et à l'unisson (*Unstern! sinistre, disastro*, par exemple)³⁵. Les thèmes de la *Symphonie de psaumes* de Stravinsky pourraient également être liés à cette démarche (Stravinsky insiste dans la préface sur la nécessité de chanter les trois pièces en latin, certainement en raison de l'importance de cette langue dans la configuration mélodique). Les mesures 26-32 de la première partie et 53-61 de la deuxième sont assez proches de ce qu'écrit Liszt dans *Cantantibus organis*, et correspondent à l'idée de Ferretti selon laquelle « la mélodie grégorienne, si l'on considère sa ligne architectonique, est calquée sur les accents grammaticaux du texte liturgique³⁶ ».

Bien qu'élémentaire sur le plan mélodique, le thème de Liszt a quelque chose d'insaisissable et donne l'impression d'une fluctuation continue, certainement due à sa métrique particulière : carrure de trois plus trois mesures et prolongation des durées au-delà des barres de mesure, d'où des syncopes rythmiques et des syncopes d'harmonie. Lors de l'entrée du chœur, les deux premiers *sol* des instruments à vent sont liés, ce qui renforce l'atmosphère de suspension, soulignée encore par l'ostinato et la pédale des cordes, où il faut absolument remarquer l'absence de basse fondamentale ; comme dans le *Magnificat* de la *Dante-Symphonie*, le renversement de l'accord vise à ôter toute impression d'enracinement, que Liszt appelle ailleurs le « sabot³⁷ » tonal (exemple 7).

³⁵ Sur les conclusions des œuvres de Liszt, voir la thèse en cours de Grégoire Caux.

³⁶ Ferretti, *Esthétique grégorienne*, p. 14.

³⁷ Liszt à César Cui, début janvier 1881. *Franz Liszt's Briefe*, vol. 8, p. 379.

Exemple 7. Liszt, *Cantantibus organis*, m. 13-22

On remarquera enfin le traitement de la dernière syllabe des mots « cantantibus » et « organis » : tout comme dans son motet *Sancta Caecilia* (alto solo et orgue) et dans la *Verkündigung des Engels* de *Christus* (« Angelus ad pastores ait »), Liszt achève le mot par un geste grégorien, sur deux notes, une *depositio* (exemple 7).

Dans *Cantantibus organis*, le chœur est la plupart du temps réparti en sept voix (altos, ténors et basses sont divisés en deux) auxquelles s'ajoute l'alto solo. Une telle écriture chorale correspond à ce que Liszt a pu connaître de la musique de Palestrina et à une formation habituelle de la musique de la Chapelle Sixtine (Palestrina, Domenico Mustafà, Giuseppe Baini³⁸). L'ensemble de la pièce est caractérisé par le faux-bourdon, propre aux *Improperia* de Palestrina ou au *Miserere* d'Allegrì. Liszt utilisa souvent ce procédé (*Stabat Mater speciosa* de *Christus*, *Ave maris stella*, etc.), ainsi défini par d'Ortigue dans son *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d'église*, une des lectures favorites du compositeur :

L'expression de *faux-bourdon* sert à désigner une sorte de *contrepoint syllabique* ou de *note contre note* [...]. Le *faux-bourdon* est le plus souvent basé sur les mélodies les plus simples et les moins

³⁸ Voir Zsuzsanna Domokos, « The 'Miserere' Tradition of the Cappella Sistina, Mirrored in Liszt's Works », *Liszt 2000. Selected Lectures Given at the International Liszt Conference in Budapest, May 18-20, 1999*, éd. Klára Hamburger, Budapest, Hungarian Liszt Society, 2000, p. 117-134.

ornées du plain-chant. Quelquefois même c'est un pur ensemble harmonique, dans lequel aucune partie ne domine spécialement³⁹.

Aux mesures 14-23 et 30-44 de l'antienne, le thème grégorianisant, très simple et non orné, est placé aux sopranos et aux ténors, entouré par un faux-bourdon (voir aussi mesures 59-72 et 89-102). Liszt a pris soin de « placer le plain-chant à l'une des quatre parties » pour reprendre les mots de d'Ortigue⁴⁰, qui précise aussi que le faux-bourdon est la meilleure façon d'harmoniser ou d'accompagner le plain-chant :

Le faux-bourdon est donc l'application la plus élémentaire du plain-chant ; par cette union, l'antique chant grégorien s'enrichit de nouveaux effets sans que sa physionomie primitive soit altérée. Cela tient à ce que le faux-bourdon laisse au plain-chant toute sa liberté d'allures, sous le rapport du rythme et de la mélodie ; cela tient aussi à la nature particulière de l'harmonie, qui est *plane*, unie et dénuée, comme la mélodie elle-même, de l'expression passionnée propre à la musique moderne⁴¹.

Le lien le plus évident entre *Cantantibus organis* et Palestrina est enfin la citation, aux mesures 46-58 et 76-88, des accords initiaux de son *Stabat Mater* (exemples 8 et 9). Il s'agit d'un enchaînement harmonique singulier, constitué d'accords parfaits majeurs sur une basse diatonique descendante, c'est-à-dire d'accords non fonctionnels selon les règles de la tonalité⁴². Chez Liszt, contrairement à Palestrina, les accords ne se succèdent pas rapidement et n'ont aucune résolution tonale. Il prend le temps de les déployer au sein d'une sorte de marche harmonique, une *succession* de couleurs sans but tonal comme l'aurait appelée Schoenberg afin de la différencier d'une *progression*⁴³. L'effet produit est immédiat et il se dégage une impression de transfiguration sur le seul mot « Caecilia », objet central de la prière. Le remplissage instrumental témoigne de l'importance donnée à l'harmonie : les couleurs dominent ce passage⁴⁴. Le motif sur lequel est fondée cette marche vient directement du thème « Cantantibus », mais la dimension mélodique passe presque au second plan. C'est la succession harmonique qui confère à ces mesures toute leur saveur et leur nature éthérée. Ici, rien n'est fonctionnel du point de vue de la logique tonale. Rien n'a plus « les pieds sur terre », rien n'est « enraciné » dans un sabot tonal ou rattaché à une quelconque sonorité de référence⁴⁵. Ce type d'écriture harmonique a été plusieurs fois utilisé par Liszt, notamment afin d'évoquer l'extase : il fait alors appel, pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Bartoli, à des harmonies kaléidoscopiques⁴⁶ qui constituent ce qu'on pourrait considérer plus précisément comme des « champs transfiguratoires » ou « glorieux » lorsqu'ils prennent, comme ici, une connotation religieuse. En 1843, Oulibicheff écrivait que les accords de Palestrina

³⁹ D'Ortigue, *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d'église*, Paris, Migne, 1853, col. 603.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, col. 606.

⁴² Arnold Schoenberg, *Structural Functions of Harmony*, éd. Leonard Stein, Londres, Faber & Faber, 1999, p. 1-2. Jean-Pierre Bartoli, *L'harmonie classique et romantique (1750-1900). Éléments et évolution*, Paris, Minerve, 2001, p. 121-130.

⁴³ Schoenberg, *Structural Functions of Harmony*, p. 1-2.

⁴⁴ Sur l'émergence de la notion de « couleurs » harmoniques au XIX^e siècle, voir Bartoli, *L'harmonie classique et romantique*, p. 121-130.

⁴⁵ En 1839, Liszt publiait dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* un texte sur la *Sainte-Cécile* de Raphaël ; il décrit le tableau en insistant sur l'expression d'extase de la sainte : « On sent que son âme n'est plus sur la terre ; son beau corps semble prêt à se transfigurer », écrit-il. Franz Liszt, « La Sainte Cécile de Raphaël. À M. Joseph d'Ortigue », *Sämtliche Schriften*, dir. Detlef Altenburg, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1989-, vol. 1 (*Frühe Schriften*), éd. Rainer Kleinertz, commenté en collaboration avec Serge Gut, 2000, p. 296-301. Voir Dufetel, *Palingénésie, régénération et extase dans la musique religieuse de Franz Liszt*, p. 303-337.

⁴⁶ Bartoli, *L'harmonie classique et romantique*, p. 127-130.

descendaient du ciel⁴⁷. Liszt pensait au contraire que cette oeuvre « captive et élève l'âme humaine⁴⁸ ».

Soprano
Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa

Alto
Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa

Tenor
Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa

Baritone
Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa

Exemple 8. Palestrina, *Stabat Mater*, premier chœur, m. 1-4

Alto
Cae - ci li - a Cae - ci li - a

Sopranos
p Cae - ci li - a Cae - ci li - a

Altos
p Cae - ci li - a Cae - ci li - a

Ténors
p Cae - ci li - a Cae - ci li - a

Basses

Harmonium ou Orgue

Piano
LA M SOL M

⁴⁷ Alexandre Oulibicheff, *Nouvelle biographie de Mozart suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principales oeuvres de Mozart*, Moscou, 1843, vol. 2, p. 72.

⁴⁸ Liszt à Kahnt, le 30 mai 1878. *Franz Liszt's Briefe*, vol. 8, p. 329-330 (original en allemand, publié dans la *Neue Zeitschrift für Musik* le 19 septembre 1878).

li - a cae - ci li - a Do - mi - no

un poco cresc.

Cae - ci li - a Do - mi - no

Cae - ci li - a Do - mi - no

Cae - ci li - a Do - mi - no

Cae - ci li - a Do - mi - no

un poco cresc.

più cresc. ed un poco accelerando

un poco cresc.

più cresc. ed un poco accelerando

FA M

Exemple 9. Liszt, *Cantantibus organis*, m. 46-60

Les couleurs kaléidoscopiques réapparaissent, dissimulées parce que transposées, à la fin de la pièce (m. 116-124) : par enharmonie, les accords de *ré* bémol (unisson), *do* bémol majeur (= *si* majeur) et *la* mineur s'enchaînent sur une basse diatonique descendante (mis à part la rupture de la cadence parfaite *sol* bémol-*do* bémol m. 119-20). Cette fois, l'enchaînement réinvesti n'est pas une simple référence à Palestrina ou un hommage déguisé. Il est entièrement assimilé par Liszt qui l'intègre à un langage caractérisé par la recherche du détachement tonal.

Pour paraphraser l'expression de Rémy Stricker à propos du « petit roman grégoriano-lisztien⁴⁹ » que constitue chez Liszt le fameux « thème de la Croix », les trois accords palestriniens forment un petit roman palestrino-lisztien. Si Liszt a peut-être découvert le *Stabat Mater* de Palestrina au cours de sa jeunesse parisienne, on est certain qu'il le connaissait après 1848, lorsque Wagner en a réalisé un arrangement dont il lui a par la suite confié le manuscrit⁵⁰. Liszt était familier de cette version, qui l'a certainement aidé à se familiariser avec l'œuvre. Il en aurait même recommandé l'étude et la copie à Jules Massenet à Rome, en 1864⁵¹. Par la suite, il s'occupera de sa publication. De rares musicologues ont déjà relevé l'occurrence des trois accords dans quelques œuvres de Liszt. James Garratt en signale notamment la réutilisation dans le *Stabat Mater* de *Christus* et dans *Cantantibus organis*, mais aussi dans *Parsifal* et *Tannhäuser* de Wagner⁵². Leur traitement dans *Christus* est très similaire à celui de *Cantantibus organis* : ils sont déployés lentement et l'atmosphère qui s'en dégage vise à exprimer l'extase. Deux manuscrits autographes exceptionnels, rédigés par Liszt entre 1875 et 1879 et aujourd'hui conservés à Weimar, prouvent qu'il a lui-même fait le lien entre ces trois accords et ses propres œuvres, et pas seulement dans

⁴⁹ Rémy Stricker, *Franz Liszt. Les ténèbres de la gloire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 160-163.

⁵⁰ Voir Dufetel, « La musique religieuse de Liszt à l'épreuve de la palingénésie de Ballanche ».

⁵¹ Information aimablement communiquée par Jean-Christophe Branger, que nous remercions chaleureusement.

⁵² James Garratt, *Palestrina and the German Romantic Imagination. Interpreting Historicism in Nineteenth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 193-194 et 227-240.

celles déjà mentionnées. Liszt y copie le début du *Stabat Mater* de Palestrina en l'identifiant et en le faisant suivre d'extraits de ses œuvres qui en sont directement inspirées⁵³. Il y aurait sans doute ajouté *Cantantibus organis* si cette dernière n'avait pas été composée après la rédaction des deux manuscrits. Ces deux documents constituent un remarquable témoignage de la façon dont Liszt a voulu honorer Palestrina et rattacher sa production à la sienne. La manière dont il copie l'incipit du *Stabat Mater* de Palestrina et l'échelle finale de sa propre *Dante-Symphonie*, en superposant les deux exemples, est un symbole fort du lien entre les deux œuvres et plus généralement de ce qui unit les deux compositeurs. En citant et en exploitant ces accords, Liszt régénère un élément vieux de près de trois cents ans qui crée une brèche dans la tonalité classique, au profit du « progrès » de la musique, le tout dans le profond respect et dans la célébration active des plus « vénérables » traditions.

Pour un Liszt qui souhaite à la fois sortir du carcan tonal et rattacher sa musique aux traditions, est-il plus noble et plus solide justification que le modèle adoubant et canonique représenté par celui que Victor Hugo appelle certes le « Puissant Palestrina, vieux maître, vieux génie », « père de l'Harmonie », mais en qui il voit aussi un « grand fleuve où boivent les humains⁵⁴ » ? Liszt s'est abreuvé à cette source et a payé sa dette à son précurseur selon une esthétique du progrès qui sonne, en définitive, comme une sorte d'éternel retour.

* * *

Finalement, Liszt a sans doute vu dans la réutilisation de mélodies grégoriennes et des accords de Palestrina une façon d'ancrer sa production religieuse dans la chaîne des traditions, tout en développant un langage moderne. Lui, qui avoua un jour qu'il aurait pu être « le zéléateur des bonnes et saines traditions depuis Palestrina jusqu'à Mendelssohn⁵⁵ », a ainsi trouvé le moyen d'être à la fois traditionaliste et progressiste. La méthode de composition « romaine » qu'il décrit à Agnès Street-Klindworth est à l'œuvre dans *Cantantibus organis*, incontestable palingénésie musicale et authentique palimpseste tourné vers l'avenir. Le chant grégorien et le style *alla Palestrina* sont régénérés par Liszt, qui réussit de cette façon à traduire musicalement les « collisions » du tohu-bohu romain, créant par là même une œuvre unique, intime et mystique dont l'image est assez différente de celle, traditionnellement véhiculée, de « roi des pianistes ».

Cantantibus organis est un hommage à la patronne des musiciens décidément à l'opposé des œuvres parfois grandiloquentes et même un peu vulgaires — au sens originel — qui lui sont dédiées. Liszt écrit à la princesse Wittgenstein que « faire briller, triller, roucouler et brailler Sainte Cécile » lui « répugne » ; on est bien loin du m'*as-tu-vu* auquel on a souvent voulu réduire son œuvre et sa carrière, trace indélébile, sans doute, de ses succès de virtuose et d'homme du monde. Le premier, Baudelaire n'avait-il toutefois pas essayé de désamorcer toute tentative de le cloisonner ? « Unité du but, variété des moyens, amalgame tout-puissant et indivisible du génie, quel analyste aura le détestable courage de vous diviser et de vous séparer ? », lui écrit-il dans *Le Thyse*, le petit poème en prose qu'il lui a dédié et qui constitue une des plus belles définitions qu'on ait jamais donnée de son identité⁵⁶.

⁵³ D-WRgs 60/Z27a-b.

⁵⁴ Victor Hugo, « Que la musique date du seizième siècle », *Les voix intérieures. Les rayons et les ombres*, Paris, Charpentier, 1844, p. 251-258.

⁵⁵ Liszt à Agnès Street-Klindworth, le 16 novembre 1860, *Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth : A Correspondence*, éd. Pocknell, p. 352.

⁵⁶ Charles Baudelaire, « Le Thyse », *Le Spleen de Paris. Petits Poèmes en prose*, Paris, Gallimard, 2006.