

Concerts-conférences de Saint-Eustache

22 janvier 2017

La composition musicale de la monodie à la polyphonie
Petit lexique illustré

Avec le concours de Baptiste-Florian Marle-Ouvrard

Improvisation exploitant quatre procédés techniques d'usage courant

Cette improvisation de Baptiste-Florian Marle-Ouvrard vient d'illustrer les quatre méthodes les plus communément exploitées dans une composition musicale : la monodie qui consiste à se limiter à une seule voix, l'harmonie selon laquelle chaque note d'un chant donné doit correspondre à un accord, le contrepoint où se superposent des lignes mélodiques indépendantes, de hauteurs et de rythmes différents, et la mélodie accompagnée, principe dans lequel une voix principale est traitée en solo et détachée sur un fond sonore formé d'accords, d'arpèges ou de formules répétitives

Composer une œuvre musicale oblige, par ailleurs, à maîtriser plusieurs paramètres : les hauteurs, les durées déterminant le rythme, l'harmonie et le contrepoint (ou art d'enchaîner des ensembles de sons simultanés), la forme qui concerne la structure de l'œuvre et sa logique interne et enfin le timbre ou couleur instrumentale. Sous le terme générique d'«écriture», toutes ces techniques font l'objet d'un long apprentissage qui exige une bonne oreille, une expérience acquise après de multiples travaux, une culture musicale élargie à toutes les époques et un don particulier, lequel permet d'acquérir un style personnel. En conséquence, ce concert-conférence s'efforcera de mettre en évidence les nombreuses solutions qui ont permis ou autorisent encore les compositeurs à travailler sur des bases solides et, tout en tentant d'innover, de produire un discours cohérent et capable de plaire ou d'émouvoir.

Modes et tons

En premier lieu, les échelles sonores que l'on utilise constituent un «réservoir» de notes définies par la succession d'intervalles qui les séparent (ton et demi-ton). Jusqu'à l'époque baroque, la musique occidentale s'est établie sur les modes ecclésiastiques issus du monde grec et transmis par Byzance. Il en existait huit dont les quatre plus simples figurent ci-dessous :

- dorien ou ré : ré, mi, fa, sol, la, si, do, ré = 1, 1/2, 1, 1, 1, 1/2, 1
- phrygien ou mi : mi, fa, sol, la, si, do, ré, mi = 1/2, 1, 1, 1, 1/2, 1, 1
- lydien ou fa : fa, sol, la, si, do, ré, mi, fa = 1, 1, 1, 1/2, 1, 1, 1/2
- mixolydien ou sol : sol, la, si, do, ré, mi, fa, sol = 1, 1, 1/2, 1, 1, 1/2, 1

Au cours des temps, cependant, ces modes se sont enrichis de nouvelles échelles comme le mode de do (ionien) et le mode de la (éolien) qui, peu à peu, ont fini par s'imposer au détriment des précédents. Dès la seconde moitié du XVI^e siècle, en effet, les bases de la tonalité moderne se sont peu à peu fixées

(notamment dans la musique profane) pour dominer ensuite jusqu'à nos jours (du moins chez certains compositeurs). En voici les deux modèles :

- mineur : la, si, do, ré, mi, fa, sol, la = 1, 1/2, 1, 1, 1/2, 1, 1
- majeur : do, ré, mi, fa, sol, la, si, do = 1, 1, 1/2, 1, 1, 1, 1/2

Grâce aux altérations (dièse ou bémols qui élèvent ou baissent d'un demi-ton les hauteurs), ces modes peuvent être transposés à partir de n'importe quelle note de la gamme chromatique. Pour obtenir, par exemple, l'échelle majeure à partir de ré, on emploiera le fa dièse et le do dièse alors que partant du fa la même échelle, il faudra un si bémol. Quelques exemples de gammes majeures ou mineures :

- mi majeur : mi, fa dièse, sol dièse, la, si, do dièse, ré dièse, mi
- si bémol majeur : si bémol, do, ré, mi bémol, fa, sol, la, si bémol
- la majeur : la, si, do dièse, ré, mi, fa dièse, sol dièse, la
- sol mineur : sol, la, si bémol, do, ré, mi bémol, fa, sol

La notion de degrés forts et faibles s'imposera du même coup, selon laquelle la tonique (première note de la gamme ou premier degré), la dominante (cinquième degré) et la sous-dominante (quatrième degré) exercent une primauté.

Or ce système se trouve déterminant dans la résolution des cadences, soit les enchaînements qui ponctuent une phrase musicale : cadence plagale (enchaînement de la basse IV-I soit fa-do en do majeur), cadence parfaite (V-I soit sol-do en do majeur), demi-cadence (se termine sur V) ou cadence évitée (on attend l'accord de tonique et c'est un autre qui est entendu).

D'un autre point de vue, un morceau composé selon le principe tonal ne restera qu'exceptionnellement dans la même tonalité de son début à la fin. Afin d'introduire de la variété ou éviter la monotonie qu'entraîne l'usage continu d'une seule tonalité, le compositeur modulera, c'est-à-dire passera d'une tonalité à une autre selon un parcours (plan tonal) qui reviendra nécessairement conclure dans le ton du début. Or les tonalités dans lesquelles on module les plus facilement correspondent aux degrés fort (la dominante et la sous-dominante) et à ce qu'on appelle «relatif», ton mineur qui correspondent aux mêmes altérations. Pour do majeur, un compositeur «classique» opéra donc pour sol majeur (ton de la dominante), fa majeur (celui de la sous-dominante) ou la mineur (gamme mineure sans aucune altération au même titre de celle majeure de do). Dans la plupart de ses œuvres, Jean-Sébastien Bach s'en tient, en général, à ces «tons voisins», dont voici quelques autres exemples :

- ré majeur : la majeur (ton de la dominante), sol majeur (ton de la sous-dominante), si mineur (ton relatif avec deux dièses)
- mi bémol majeur : si bémol majeur (ton de la dominante), la bémol majeur (ton de la sous-dominante), do mineur (ton relatif avec trois bémols)
- mi mineur : si mineur (ton de la dominante), la mineur (ton de la sous-dominante), sol majeur (ton relatif avec un dièse)
- do dièse mineur : sol dièse mineur (ton de la dominante), fa dièse mineur (ton de la sous-dominante), mi majeur (ton relatif avec quatre dièses)

Après près de trois siècles de tonalité, afin de renouveler les approches, les compositeurs occidentaux ont recouru à des échelles inédites ou inusitées. Satie, Debussy et Fauré ont donc puisé dans les anciens modes décrits plus haut, dont le

caractère mélancolique et sacré, voire ésotérique et insolite pour les oreilles de l'époque, ont suscité des impressions particulières comme les *Gymnopédies* de Satie (1888) ou diverses pages de Debussy dont *Pelléas et Mélisande* créé en 1902.

Une autre solution a consisté aussi à puiser dans les répertoires asiatiques ou du Moyen-Orient, ce que dès le XVIII^e siècle des musiciens comme Grétry (*La Caravane du Caire*) et Mozart (*L'Enlèvement au Sérail*) avaient tenté, voire Beethoven dans son *Chœur des derviches des Ruines d'Athènes* (1811) puis Félicien David dans *Le Désert* (1844) et autres mélodies. Dès les années 1890, Debussy empruntera une route semblable avec surtout la gamme par ton (do, ré, mi, fa dièse, sol dièse, la dièse) et la gamme pentatonique dite «chinoise» (do dièse, ré dièse, fa dièse, sol dièse, la dièse soit les touches noires du clavier : 1, 1 1/2, 1, 1). Les organistes suivront peu après, dont Louis Vierne qui utilise volontiers les deux échelles.

Vierne, extraits du Carillon (gamme par ton) et de la Légende (gamme pentatonique) des Pièces en style libre

Au cours des temps, d'autres musiciens comme Manuel de Falla ont sollicité aussi différentes solutions extra-européennes comme la gamme andalouse (mi, fa, sol dièse, la, si, do, ré dièse, mi avec deux secondes augmentées) puis, avec Maurice Emmanuel et sa *Sonatine sur des modes hindous* (1920), les gammes karnatiques (Indes) au nombre de 72. Exemple le n° 39 (do, ré bémol, mi double bémol, fa dièse, sol, la bémol, si, do = 1/2, 1/2, 2, 1/2, 1/2, 1 1/2, 1/2) et le n° 44 (do, ré bémol, mi bémol, fa dièse, sol, la bémol, si bémol, do = 1/2, 1, 1 1/2, 1/2, 1/2, 1, 1) utilisés dans le n° 7 des Chorals-Poèmes d'orgue de Tournemire en 1935.

Tournemire, début du n° 7 des Sept Chorals-Poèmes

Existent enfin d'autres modes d'utilisation plus récente ou inventés comme la gamme acoustique exploitée par Bartók (do, ré, mi, fa dièse, sol, la si bémol, do) ou les modes à transposition limitée de Messiaen. Exemple : le mode 2 (succession 1/2 et 1, soit do, ré bémol, mi bémol, mi bécarre, fa dièse, sol, la, si bémol, do) ou le mode 3 (succession 1, 1/2, 1/2, soit do, ré, mi bémol, mi bécarre, fa dièse, sol, la bémol, si bémol, si bécarre, do).

Parmi les échelles courantes, figure enfin la gamme chromatique formée d'une succession de demi-tons (douze notes : do, do dièse, ré, ré dièse, mi, fa, fa dièse, sol, sol dièse, la, la dièse, si) à laquelle on recourt depuis la Renaissance, souvent pour suggérer l'idée de peine, souffrance ou amertume mais aussi d'une manière plus abstraite.

Sweelinck, début de la Fantaisie chromatique

Afin d'échapper au conformisme de la tonalité, Liszt et Wagner tireront un parti très personnel du chromatisme dans la seconde moitié du XIX^e siècle, et profiteront des facultés qu'il présente lorsqu'il s'agit d'échapper à la rigueur du majeur ou du mineur.

Dans les premières années du siècle suivant, après plus de trois cents ans de musique tonale, quelques compositeurs, dont Arnold Schoenberg, s'ingénierent à élargir ce chromatisme pour remettre en question la notion d'échelle donnée, de tonique, hiérarchie, degrés forts ou faibles, et obtenir plus de liberté dans un contexte nouveau et le plus souvent dissonant. Dès lors on distinguera :

- atonalité libre avec polarité (note attractive sur laquelle on va revenir) ou non
- système dodécaphonique ou sériel établi sur des séries de douze notes différentes qu'on peut renverser, rétrograder ou transposer (à partir de 1920)

Dans un même sens, les disciples de Schoenberg, en particulier Webern, élargiront la série aux durées, intensités, timbres ou hauteurs (par exemple portées à 36 sur trois octaves). Dans le domaine de l'orgue, les pièces dodécaphoniques sont cependant plus rares et seuls quelques compositeurs comme Henry Dillon (*Grave*), André Hodeir, Jean-Claude Henry, Jean-Jacques Grunenwald (*Sonate*), Jacques Charpentier ou même Jean Langlais ont tenté quelques expériences sérielles. De 1949 à 1951, Messiaen a emprunté un itinéraire voisin en élaborant des modes de hauteurs, durées, intensité ou timbre.

Messiaen, début des Reprises par interversion du Livre d'Orgue

Sans compter d'autres procédés comme le cluster (agglomérat de notes mouvantes ou non), les solutions minimalistes (répétitivité) ou la musique spectrale qui tire parti des données acoustiques du son, ces différents courants n'ont pas entièrement éclipsé le mouvement tonal ou néoclassique en pleine floraison durant l'Entre-deux-guerres et en partie à l'origine du post-modernisme à présent étendu qui, à côté de pages de descendance sérielle ou autre, admet un retour en arrière et l'adoption de styles divers (post-romantiques, impressionnistes, primitivistes, néo-baroques ou classiques).

Le rythme et la mesure

Une fois les hauteurs de la mélodie définies par son échelle, se pose alors la question du rythme, autrement dit des durées respectives des notes et leur organisation.

À l'origine, la métrique grecque régissait les questions de rythme par des règles de versification très élaborées autour de pieds, mètres ou strophes formées à partir de deux valeurs : longue et brève. Au XIV^e siècle la notion médiévale de prolation concernera ensuite la division des notes en durées plus brèves et leur groupements : en termes modernes, conception de mesures à 2/4 (deux noires) et 3/4 (trois noires), 6/8 (six croches) et 9/8 (neuf croches). La musique s'organisera un peu plus tard en mesures binaires (2/4, 4/4 soit 2 ou 4 noires, 2/2 soit 2 blanches), ternaires (3/4 soit 3 noires ou 3/2 soit 3 blanches) ou composées (6/8 soit 6 croches réparties en deux groupes de trois, 9/8 soit 9 croches réparties en trois groupes de 3, 12/8 soit 12 croches réparties en 4 groupes de 3), etc.

À la Renaissance cependant, l'ample mouvement humaniste de retour à l'Antique retrouvera un moment les principes de la scansion gréco-latine avec la «musique mesurée» qui consiste, à partir d'un poème latin ou français traité à l'antique, à répartir les durées selon la longueur (brève ou longue) des syllabes des mots chantés.

Jacques Mauduit, Voicy le verd et beau may

Dans un autre contexte, mais sur des bases identiques, Messiaen utilisera, lui aussi la métrique grecque en utilisant programme rythmique sur des pieds ou mètres grecs (ex. épitrite III = deux longues, brève, longue).

Messiaen, début de Dieu parmi nous de La Nativité du Seigneur (épitrite III)

Mais ce même compositeur fait également appel à des formules rythmiques orientalistes, en particulier les déci-tâlas, rythmes sacrés de l'Inde qui modifient considérablement les habitudes occidentales fondées sur des schémas réguliers. Parmi les plus courants, la valeur ajoutée (une mesure classique, par exemple 3/4 à laquelle on ajoute une double croche qui perturbe la perception) ou les rythmes non rétrogradables qui ne comptent pas non plus sur des carrures régulières (par exemple noire, croche, double croche, croche, noire).

Messiaen, début de La Vierge à l'enfant de La Nativité du Seigneur

«Habillage» de la mélodie

Plusieurs méthodes sont possible lorsque l'on veut faire entendre un chant donné dans un contexte polyphonique. La première consiste à harmoniser la mélodie c'est-à-dire à envisager un accord sous chacune de ses notes. Or on distingue toutes sortes d'accords consonants (accord parfait comme do, mi, sol, accord de sixte comme do, mi, la) ou dissonants (accord de septième comme do, mi, sol, si, accord de neuvième comme do, mi, sol, si, ré) etc. que l'on peut enchaîner sous certaines conditions qui furent fixées au cours des temps. À cet égard, on peut harmoniser très différemment une même mélodie et considérablement en modifier la perception. Une succession d'accords parfaits provoquera une impression de sobriété notable alors que l'usage de chromatismes internes rendra le même chant plus torturé. C'est au compositeur, en fonction de la mélodie, de sa nature et de son contexte, de choisir et, en général, de faire alterner consonances et dissonances afin de maintenir l'oreille en éveil, de la surprendre ou de la charmer

Un second principe permet d'accompagner plus librement la mélodie donnée, par exemple en la superposant à des arpèges, des accords rapidement répétés ou des basses d'Alberti (répétition de formules de «remplissage», par exemple à partir de do, mi, sol ou autres successions).

J. S. Bach, début de l'Adagio de la Toccata en ut majeur BWV 564

On remarquera enfin qu'au XXe siècle, dans le cadre de la musique atonale et dissonante, certains compositeurs ont établi un langage fondé sur des agglomérats de notes successives appelés «clusters» (cf. *Volumina* pour orgue de Ligeti).

L'Art du contrepoint

Le contrepoint consiste à faire entendre simultanément des lignes mélodiques différentes. Il peut être libre ou soumis à diverses techniques d'imitation dont le canon et la fugue.

Cette pratique concerne également un thème choisi comme point de départ, lequel peut cependant être renversé (les intervalles montants deviennent descendant et vice-versa) rétrogradé (lu à l'envers, la dernière note devenant la première), augmenté (une noire devient une blanche ou une croche une noire), diminué (une noire devient une croche ou une croche une double croche) ou traité en cantus firmus (manière de détacher une voix de la polyphonie en l'isolant et en la traitant en valeurs longues), etc.

J. S. Bach, L'Art de la fugue, sujet, renversement, rétrogradation

Parmi les premières techniques de contrepoint et les plus courantes figure le canon (usage au Moyen âge). Il suppose un antécédent (mélodie donnée) repris par un conséquent qui en reproduit les mêmes intervalles avec un retard déterminé.

Louis Couperin, Sarabande en canon

La fugue qu'on peut considérer comme la quintessence du contrepoint apparaît un peu plus tard (issue de plusieurs formules de la Renaissance comme le *ricercare*) et se fonde sur un sujet énoncé par une première voix, repris avec décalage par une deuxième à la quinte (réponse) puis une troisième (sujet), une quatrième (réponse), etc. soit quatre entrées formant une exposition dans le cas d'une fugue à quatre voix. Elle se poursuit par des groupes d'entrées dans des tons divers, que relient des divertissements plus libres et se termine souvent par une strette (entrées resserrées du sujet). Un concert-conférence lui sera consacré en février.

Au XXe siècle, il convient de remarquer enfin que dans le cadre de la musique dissonante, certains compositeurs ont expérimenté des superpositions de deux tonalités différentes (bitonalité chez Stravinsky) ou plusieurs tonalités (Milhaud).

Autres techniques de composition

En dehors des techniques précédentes, celle du développement se posera plus tard, surtout dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, laquelle consiste à concevoir une partie de la composition à un travail établi sur un thème précédemment exposé (ou plusieurs thèmes) que l'on utilisera en entier ou en partie, selon des modulations diverses et des présentations variées. Cette méthode s'applique en particulier à la forme sonate en vogue jusqu'au XXe siècle (concert-conférence en mars).

Autres formes ou structures courantes :

- variations, transformations d'un même thème au cours d'une série d'épisodes où il doit toujours être reconnaissable
- forme lied, A B A ou A B A'
- rondo, A B A C A
- rhapsodie, forme libre avec thèmes divers

Mais d'autres problèmes se posent au compositeur lorsqu'il écrit, entre autres la question des proportions ou durées respectives des parties ou sous-parties d'une œuvre, selon des multiples de quatre ou huit mesures, l'exploitation de la section d'or (notamment chez Bartók) ou une numérologie plus complexe, par exemple chez

Bach où le 14 (addition des chiffres correspondant aux lettres du nom) et le 41 (son inverse), peuvent régir certaines œuvres.

Le timbre et la couleur

Un son se caractérise par sa hauteur, sa durée, son intensité mais aussi son timbre, paramètre important sans lequel la musique serait en blanc et noir. Un compositeur doit donc savoir orchestrer ou instrumenter (répartir les différentes lignes de la composition selon les ressources instrumentales dont on dispose (bois, cuivres, percussions, cordes), travail que l'on peut mettre en parallèle avec la registration des organistes – d'autant plus qu'il existe des similitudes entre certains instruments d'orchestre (anciens ou modernes) et quelques jeux de l'orgue (flûte, clarinette, cor anglais, cor de basset, basson-hautbois, trompette, cromorne, viole de gambe, violoncelle, etc.). En revanche, l'orgue dispose de sonorités qui lui sont propres et dont l'organiste tirera un parti spécifique : les principaux dont les sonorités sont pleines et neutres, la voix céleste au vibrato expressif, les mutations qui produisent quintes, tierce ou septièmes des fondamentales et dont les sonorités claires ou argentées conviennent bien aux solos ou les mixtures dont les quintes et octaves aiguës confèrent à l'instrument une lumière exceptionnelle.

Improvisation finale mettant en évidence les couleurs de l'orgue

19 février 2017

La Fugue

Avec le concours de Thomas Ospital

Improvisation d'une fugue sur Au clair de la lune par Thomas Ospital

Cette improvisation nous introduit idéalement dans les deux domaines qui vont nous préoccuper aujourd'hui, la fugue et, plus généralement l'orgue profane.

Après avoir évoqué l'orgue liturgique ou religieux l'année dernière, les concerts-conférences prévus jusqu'en juin vont aborder, en effet, un répertoire situé dans une sphère très différente et détachée de la dimension sacrée dont il a été question en 2016.

On a souligné, entre autres, que la suprématie du religieux manifestée durant l'Ancien régime, se justifie en partie par le rôle joué par les Bénédictins dans la construction des orgues depuis le Xe siècle et la présence de grands instruments dans nos cathédrales puis importantes paroisses ou abbaciales à partir du XIIIe siècle. Il n'empêche que les origines de l'orgue restent profanes avec l'hydraule

romaine décrite par Vitruve dans ses Livres d'architecture et les premiers instruments d'origine byzantine présents en France (cadeau de l'empereur de Constantinople, Constantin Copronyme, à Pépin-le-Bref en 757). D'où la double situation à partir du Moyen âge avec une présence dominante à l'église mais aussi une utilisation privée de cabinets d'orgue, portatifs ou positifs de table que l'on peut facilement conserver chez soi. D'où un double répertoire formé de versets liturgiques et pièces diverses pour l'office et danses ou transcriptions de chansons pour la maison.

La situation ne se renversera pas avant le XIXe siècle, au moment où, durant la période romantique, un important répertoire instrumental de caractère séculier s'imposera dans les domaines du piano, de l'orchestre ou d'une musique de chambre en plein renouveau. Afin de rivaliser avec ces nouvelles données esthétiques et techniques, l'orgue va donc annexer ces genres profanes : pièces libres d'évocation, intermezzos, impromptus, fantaisies et poème symphonique sur argument littéraire. Certes le répertoire liturgique ne disparaît pas et se trouve défendu par des organistes compétents (Boëly, Lefébure-Wely, Miné, Fessy, Guilmant, etc.) mais les grands chefs-d'œuvre renoncent le plus souvent au sacré ou ne le traitent que d'une manière allusive (Franck, Saint-Saëns, Liszt, Widor dont les huit premières symphonies relèvent de la musique pure, de même Vierne en dehors de quelques pages plutôt secondaires).

Cette évolution coïncide avec la construction de plus en plus fréquente d'orgues dans les salons, salles de concerts ou opéras, présence qui favorisera donc la composition d'œuvres profanes. Dès 1748, le Concert spirituel installé aux Tuileries s'était doté d'un orgue pour lequel on allait écrire des concertos. À leur tour, les hôtels de ville anglais en bénéficieront aussi dans le courant du XIXe siècle (Birmingham, Sheffield, Manchester), de même le Trocadéro à Paris (Cavaillé-Coll de 1878 pour lequel Franck composera ses *Trois Pièces* au programme résolument profane) ou nombreuses salles en Allemagne. Cette initiative s'étendra d'ailleurs au XXe siècle avec, à Paris, les orgues de plusieurs salles importantes : Gaveau (1907), Champs-Élysées (1913), Pleyel (1930) Chaillot (1939) ou même le Théâtre Pigalle ou la Salle Hubert de Romans aujourd'hui disparus – les récents instruments destinés à la Maison de la radio ou à la Philharmonie semblent renouer avec cette conception.

La séance du jour est consacrée à la fugue, soit la quintessence du contrepoint dans le domaine de la musique dite «imitative».

Elle se construit sur un sujet (thème), dont la réponse le transpose à la quinte. Ce sujet peut revêtir des apparences très contrastées entre gravité, austérité, fluidité, rapidité, aspect décoratif ou chorégraphique, rythmes divers, en une ou plusieurs sections, sur quelques notes fondamentales ou étalé sur plusieurs mesures.

Elle fait entendre différentes voix (vocales ou instrumentales) et on désigne par le nom du registre des chanteurs les parties instrumentales qui correspondent à ces zones, soit soprano, alto, ténor et basse. On peut, en outre, concevoir des fugues à deux, trois, quatre, cinq ou six voix (à l'orgue, les plus courantes sont à quatre voix, les trois plus aiguës confiées aux mains, la basse à la pédale).

Elle se caractérise par des «entrées» du sujet ou de sa réponse et commence par une exposition qui fait entrer toutes les voix l'une après l'autre soit dans une fugue à quatre voix : sujet seul (1), réponse (2) + contre-sujet (suite de la voix entrée précédemment), sujet (3) et réponse (4).

On poursuit par des groupes d'entrées au cours desquels sujet ou réponses apparaissent dans des nouvelles tonalités (tons voisins ou plus éloignés selon l'époque et le choix du compositeur).

Chaque groupe d'entrées est relié par des divertissements, soit des épisodes plus libres qui découlent du sujet ou du contre-sujet.

La fugue peut enfin s'achever (ou non) par une strette, soit une série d'entrées plus resserrées (décalage plus court) du sujet ou de sa réponse.

Mais chacun peut traiter à sa manière les principes énoncés plus haut, ménager une contre-exposition (nouvelle exposition dans un ordre d'entrée différent), envisager plusieurs contre-sujets ou tenter une double ou triple fugue. Les œuvres que Jean-Sébastien Bach élaborera selon cette technique offrent, de ce point de vue, un éventail particulièrement varié.

Thomas Ospital analyse et joue la Fugue en sol mineur du Clavier bien tempéré (vol. 1) BWV 861 : exposition des quatre voix et cadence au relatif (si bémol majeur), groupes d'entrées en si bémol majeur et do mineur et divertissements puis strette à l'octave (trois entrées).

La fugue peut être indépendante et constituer par elle-même un morceau complet ou s'inscrire dans une structure plus large avec d'autres parties libres ou sous forme de prélude et fugue.

Nous commencerons par une illustration venue d'Allemagne du nord avec le *Praeludium en sol majeur* de Nikolaus Bruhns, brillant organiste et violoniste de la fin du XVIIe siècle, élève de Buxtehude mais, hélas, mort à 31 ans.

Cette œuvre, nettement influencée par la toccata italienne importée en Allemagne par Tunder et Lorentz, en reprend la structure «compartimentée» avec sections fuguées ou libres, le tout magnifié par les flamboyants instruments de la région de Lübeck et Hambourg – d'où le qualificatif de «stylus fantasticus» employé à son égard.

Il se trouve aussi que ce genre présente quelques affinités avec les théories rhétoriques alors à la mode dans les pays germaniques, principes sur lesquels on peut proposer quelques idées :

– la rhétorique consiste d'abord à convaincre par la parole, selon des méthodes issues du monde gréco-romain (Aristote, Cicéron, Quintilien). Or certains théoriciens allemands de la musique des XVIIe et XVIIIe siècles proposent une équivalence appliquée à la musique par des règles semblables à celles qui affectent le discours, notamment quant à la dispositio (ordre) et l'elocutio (exprimer par le jeu des figures et formules efficaces). En Italie, Caccini et Diruta se bornent à établir de simples comparaisons générales entre l'art oratoire et celui du musicien, mais le premier à établir une véritable méthode est Burmeister dans *Musica poetica* (énumération et description de 26 figures de rhétorique musicale) suivi de dizaines d'autres jusqu'à Mattheson (*Le Parfait maître de chapelle* en 1739). En découlent environ 160 figures musicales, certaines établies sur le modèle littéraire (anaphore, paronomase, exclamatio, hyperbole, aposiopèse, etc.). Selon Mattheson, le compositeur devrait suivre un plan comparable à celui des rhéteurs avec exorde, narratio, propositio, confutatio, confirmatio et peroratio.

Or cet ordre dicte la forme de ce prelude qui ménage expression (décoration, virtuosité, lyrisme, fougue) et rationalité (contrepoint et fugue) :

- 1 – exorde (mes. 1-24) traits en sixtes, pédale solo assez démonstrative.
- 2 – narration (mes. 24-40) épisodes imitatifs avec entrées, traits de pédale.

- 3 – proposition (mes. 40-79) première fugue sur un sujet en notes répétées (canzone).
- 4 – réfutation (mes. 79-100) retour à une écriture plus libre et décorative avec interlude à 3/2.
- 5 – confirmation (mes. 100-157), retour de la fugue en valeurs augmentées (la croche devient noire).
- 6 – péroraison (mes. 157-fin), séquence à nouveau démonstrative avec traits de pédale, triolets de doubles croches, panache et grande éloquence.

Thomas Ospital présente et joue le Praeludium en sol majeur de Bruhns

En dehors du monde luthérien et de la tradition savante du contrepoint héritée de l'école franco-flamande, les deux grandes sources de Bach demeurent le style français (ornementation, valeurs pointées, emploi des vents, ouverture, suite de danses) et le style italien qu'il approfondit à Weimar entre 1708 et 1717 : carrures par quatre, écriture violonistique (sonate, concerto), contrepoint fluide, marches d'harmonies, diminutions, thèmes de canzone, etc. C'est dans ce dernier contexte qu'il transcrit Vivaldi, Bononcini, Alessandro Marcello, compose une *Canzone* fortement inspirée de Frescobaldi et la fugue que nous allons entendre sur un thème de Corelli (BWV 579).

Ce dernier motif est tiré d'une Sonate à trois op. 3, n° 4 en si mineur qui date de 1689 et s'adresse à deux violons et basse continue. Il s'agit d'un *Vivace* de 39 mesures qui ne compte pas comme fugue stricte mais en utilise la méthode. On distingue donc un sujet et un contre-sujet en notes répétées que Bach reprend aussi. Principales caractéristiques : exposition irrégulière, plan tonal classique (relatif, dominante et sous-dominante), strette à deux entrées et divertissements sur le contre-sujet.

Thomas Ospital interprète une transcription pour orgue de ce Vivace de Corelli

Bach réutilise donc tous les éléments thématiques du mouvement pour élaborer une nouvelle fugue, cette fois étendue à 102 mesures et traitée à quatre voix selon trois principales sections :

- 1 – exposition irrégulière et divertissement plus animé (trois doubles croches et croche).
- 2 – trois groupes d'entrées reliés par des divertissements, le second sur des séries de doubles croches.
- 3 – strette à quatre entrées puis dernière apparition du sujet.

On observe, en outre, que Bach conserve le contre-sujet de bout en bout et qu'il opte pour une double cadence finale, parfaite (fa dièse-si) puis plagale (mi-si).

Thomas Ospital interprète la Fugue en si mineur sur un thème de Corelli de Bach

Certains compositeurs ont élaboré des doubles ou triples fugues, exercice qui consiste à exposer un premier sujet puis un deuxième, éventuellement un troisième puis les superposer de différentes manières dans une section finale.

C'est le cas de la *Fugue* en fa majeur BWV 540 qui suit une *Toccatà* célèbre pour exposer d'abord un sujet chromatique de type «ricercare» dans un contexte

grave et archaïque (exposition classique [Ténor, Alto, Soprano et Basse] suivie d'une contre-exposition [Alto, Ténor, Basse et Soprano]) puis un second sujet plus vif et de rythme dactylique (longue, deux brèves) avec réponse renversée et trois entrées supplémentaires en mineur (ré, sol, do). La section finale combinera enfin les deux sujets dans une conclusion brillante.

Thomas Ospital interprète la Fugue en fa majeur de Bach

Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, bien que l'écriture musicale abandonne sensiblement l'art du contrepoint au profit d'une conception plus simple et verticale, la fugue reste à l'honneur, en particulier dans le domaine sacré. Mozart en proposera encore quelques témoignages éloquentes. Cela dit, avec la diffusion des œuvres de Bach, cette technique retrouvera une indéniable vigueur dans le courant du XIXe siècle, déjà comme moyen de développement dans les dernières sonates pour piano de Beethoven et plus encore chez Mendelssohn, très actif lorsqu'il s'agissait de faire connaître la musique du Cantor (audition de la *Passion selon saint Matthieu à Berlin* [1829], concert à Saint-Thomas de Leipzig en 1840 afin de financer un monument à la gloire du maître, interprétation fréquente de pièces de Bach en tant que pianiste ou organiste). D'où la présence de deux styles chez ce compositeur allemand, l'un romantique et moderne, l'autre néoclassique dans l'esprit de Bach, ce que l'on perçoit dans les *Préludes et fugues* op. 35 pour piano et les *Trois Préludes et fugues* op. 37 pour orgue, dont nous écouterons le premier en do mineur.

Achevée en 1837, cette œuvre débute par une introduction qui rappelle le caractère et le ton de la *Fantaisie en sol mineur* BWV 542 de Bach et se poursuit par une fugue à quatre voix avec pédale obligée (12/8 avec un rythme brève-longue) qui se situe dans le prolongement de celles du XVIIIe siècle avec exposition, deux groupes d'entrées au relatif, à la dominante et la sous-dominante reliés par un divertissement et une section finale où, peu à peu l'écriture se libère pour finir sur des accords de trois ou quatre notes à la main gauche.

Thomas Ospital interprète le Prélude et fugue en do mineur de Mendelssohn

En 1912, Marcel Dupré, grand admirateur de Bach, dont il compte comme le premier en France à jouer l'intégrale (1920) compose à son tour *Trois Préludes et fugues* op. 7. Dans ce recueil, il tentera d'associer virtuosité (difficultés digitales considérables comme le jeu de pédale) et recherches savantes en s'efforçant d'établir une certaine unité entre le prélude et la fugue, notamment dans le premier qui, en si majeur sonne à la manière d'un joyeux carillon et présente les deux techniques les plus élaborées en matière de contrepoint avec le canon et la fugue.

Animato à 3/4, le prélude fait entendre d'abord des alternés d'accords en doubles croches avec intervalles de quarts dominantes et un thème en valeurs longues qui sonne à la basse puis dans le registre le plus aigu avant de faire l'objet d'un canon. La pièce est marquée par des échanges rapides entre mains et pieds qu'on retrouvera dans l'épilogue. Quant au sujet de la fugue (4/4), il reprend les quarts du prélude (fa dièse-si, ré dièse-sol dièse, si-mi, sol dièse-do dièse) pour une exposition de quatre voix, plusieurs groupes d'entrées reliées par des divertissements d'une polyrythmie compliquée puis une habile combinaison du sujet et de son augmentation qui précède une coda dans l'esprit joyeux du prélude.

Thomas Ospital interprète le Prélude et fugue en si majeur de Marcel Dupré

19 mars 2017
Sonate et symphonie

avec le concours de Baptiste-Florian Marle-Ouvrard

Nous abordons aujourd'hui deux genres d'autant plus voisins que la symphonie n'est autre qu'une sonate pour orchestre. Cela dit, du fait qu'une confusion peut s'entretenir entre la «sonate» (morceau composé en général de plusieurs mouvements) et la «forme sonate» qui correspond à une structure applicable à un ou plusieurs de ces mouvements, les choses ne sont pas aussi simples.

En dehors des premières sonates du XVIIIe siècle qui peuvent se limiter à une seule partie, comme certaines sonates très tardives de la fin du XIXe siècle, le mot «sonate» convient donc à une œuvre composée de différents mouvements vifs ou lents et destinée à un ou deux instruments (piano seul, piano et violon, piano et clarinette, etc.). La terminologie se modifie lorsque le genre s'applique à un effectif plus important : trio (trois instruments), quatuor (quatre), quintette (cinq), sextuor (six), etc. jusqu'à la symphonie (orchestre). Parallèlement, sauf exceptions, le mouvement initial ou même le dernier, obéissent à une structure établie sur deux thèmes avec exposition, développement et réexposition qui prend le nom de «forme sonate».

La sonate a beaucoup évolué depuis son origine et, avant de concerner l'orgue, elle se destinait aux instruments à corde ou à vent. Le mot dérive justement de l'italien «sonare» qui signifie «faire sonner» un instrument de ce type et les premières compositions de cette catégorie remontent à la fin du XVIe siècle, genre polychoral pour groupes divers (Giovanni Gabrieli, Banchieri).

Au XVIIe siècle, le mot désigne cependant une œuvre pour un ou deux solistes et basse continue, formule qui, vers 1640, comprend des mouvements libres, lents ou rapides (sonata da chiesa ou sonate d'église) ou des danses (sonata da camera ou sonate de chambre qui prendra aussi le nom de suite ou de partita) dont on découvre les modèles les plus achevés chez Arcangelo Corelli et dont le modèle rayonnera dans toute l'Europe, aussi bien chez les Français que Haendel ou Bach.

Il faut cependant attendre la fin du XVIIe siècle pour que certains compositeurs écrivent les premières sonates pour clavier, entre autres Kuhnau à Leipzig (sonates bibliques pour clavecin) et Pasquini à Rome. À son tour, Bach s'inspirera du modèle italien en trois parties (vif, lent, vif) pour ses propres sonates en trio pour orgue, dont le style se réclame de la manière en vogue à Rome ou à Venise.

Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, alors qu'un changement notable de l'esthétique se dessine en direction du style galant (plus vertical et divertissant) puis pré-classique, la sonate pour clavier (clavecin, clavichord ou orgue) évolue dans deux directions :

1 – un seul mouvement binaire à reprises (deux sections jouées deux fois) avec une première partie du ton principal à celui de la dominante (exposition des motifs) et une seconde qui accomplit le trajet inverse (embryon du développement et de la réexposition). Modèle : Domenico Scarlatti.

2 – plusieurs mouvements (très souvent vif, lent, vif) sur le modèle italien avec les fils de Jean-Sébastien Bach, Clementi puis Mozart et Haydn.

On entendra, comme illustration, le premier mouvement *Allegro di molto* de la *Sonate pour orgue en ré majeur* de Carl Philip Emanuel Bach (1757), typique du nouveau style galant qui rompt avec celui des années antérieures : écriture moins contrapontique, plus directe et simple, climat joyeux des parties rapides, suppression de la plupart des ornements de l'époque baroque, recul des styles nationaux au profit d'un langage plus universel mais traitement instrumental plus proche du clavecin que de l'orgue (pas de partie de pédale obligée). Le plan tonal répond parfaitement au genre avec une première partie de ré majeur à la majeur et une seconde qui passe par fa dièse mineur et si mineur avec le profil de la future forme sonate.

Baptiste-Florian Marle-Ouvrard interprète l'Allegro di molto de la Sonate en ré majeur de Carl Philip Emanuel Bach

Dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, la progression sensible de la forme sonate et sa stabilisation autour de règles précises constitue une des composantes du style classique centré à Vienne et magnifié par Haydn et Mozart. Dès lors, on distinguera un *Allegro* ainsi conçu :

- Exposition avec reprise de deux thèmes de caractère différent, le second dans le ton de la dominante ou du relatif majeur (si l'œuvre est en mineur, ce qui est rare).
- Développement d'abord libre puis thématique par progressions sur des cellules du (ou des) thème, modulations, réduction, variation ou traitement polyphonique.
- Réexposition des deux thèmes, le second cette fois maintenu dans le ton principal et coda.

Suit alors un deuxième mouvement lent ou modéré (*lento*, *adagio*, *andante*, *largo*, etc.) et de caractère expressif. Structures possibles : forme sonate sans développement soit A B A B ou forme lied A B A ou A B A'.

On termine enfin par un mouvement enlevé (*Finale*) de forme sonate identique à celle du premier mouvement ou en rondo (refrain et couplets : A B A C A).

Existe cependant un plan dit «viennois» en quatre parties qui ajoute un Menuet en troisième (danse issue du monde baroque, de forme A B A avec trio central).

À l'époque romantique, les compositeurs établiront leurs projets sur cette base mais non sans quelques transformations importantes, notamment une opposition plus marquée entre les deux thèmes pour une dialectique plus conflictuelle (A masculin, autoritaire et dynamique, B plus féminin, expressif et sensible) et une dimension plus considérable conférée au développement. Dans un même sens les relations tonales deviennent plus éloignées ou tendues et le scherzo volontiers sarcastique, plaisant et nerveux remplace peu à peu le menuet plus protocolaire et archaïque. On trouverait trace de ces changements dans les sonates pour piano de Beethoven puis Schubert, Chopin, Schumann ou, plus tard, Brahms. Quant à Liszt, il imaginera une sonate protéiforme en un seul mouvement, dont l'exemple sera repris par son élève Julius Reubke.

Comme on l'a indiqué, la symphonie suit un itinéraire identique et se développe à partir d'une origine italienne, une *sinfonia* souvent en trois parties (*allegro*, *andante*, *presto*), laquelle sera influencée par la sonate pré-classique décrite plus haut pour donner un genre en trois ou quatre mouvements pour cordes, deux cors et deux

hautbois, effectif qui tendra rapidement à s'étoffer. On distingue alors : allegro de forme sonate, mouvement lent, menuet (puis scherzo) et finale en rondo ou de forme sonate. Exemples variés chez Wagenseil, Monn (Vienne), les Stamitz (Mannheim), Jean-Christien Bach (Londres), Haydn, Mozart (XVIIIe siècle), Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Brahms et Bruckner (XIXe siècle).

Après 1850 et jusqu'à la première guerre mondiale, enfin, plusieurs transformations affecteront tant la sonate que la symphonie : augmentation sensible de la durée déjà perceptible chez Beethoven, usage de procédés cycliques selon lesquels un thème commun mais plus ou moins transformé circule à travers tous les mouvements ou certains (Schubert, Berlioz, Schumann, Liszt, Franck) et tendance à multiplier le nombre des épisodes pour élaborer des formes hybrides entre suite et symphonie (Mahler).

À cet égard, il faut remarquer cependant que dans le domaine de l'orgue, les Allemands, Français ou Britanniques des XIXe et XXe siècles écrivent des œuvres de même structure mais de dénominations différentes : «sonate» en Allemagne (avec Mendelssohn, Ritter, Merkel ou Rheinberger) et Angleterre (avec Stanford, Elgar ou West) et «symphonie» en France (avec Widor, Vierne, Barié ou Dupré à la différence de Guilmant qui destine celui de «sonate» aux huit œuvres qu'il compose selon cette technique et ne réserve le terme de «symphonie» qu'à la version avec orchestre de sa *Première Sonate*.

Cette différence se justifie par l'évolution de la facture d'orgues qui, dans les pays germaniques, conserve bien des spécificités de l'époque antérieure alors que les organiers français comme Cavallé-Coll ou Merklin s'orientent vers une esthétique plus orchestrale et capable d'inciter des compositeurs soucieux de couleur et de registrations variées à écrire dans un caractère très symphonique : solos de clarinette, hautbois, flûte, dont les nuances sont confiées à la boîte expressive, crescendos et decrescendos rendus possibles par les pédales de combinaisons, grands chœurs puissants et nourris d'anches semblables à des cuivres, etc.

En 1860, la *Grande Pièce symphonique* de César Franck donne l'exemple et s'applique à exploiter avec une parfaite maîtrise toutes les potentialités de son orgue de Sainte-Clotilde.

À la fin du XIXe siècle certains compositeurs français comme Widor ou Guilmant tenteront enfin d'augmenter considérablement le nombre des mouvements pour atteindre six ou sept parties avec variations, fugues, intermèdes ou romances.

Dans cette descendance se situent les six symphonies écrites par Louis Vierne de 1898 à 1930, toutes en mineur de ré à si, dont nous écouterons le premier mouvement, *Allegro maestoso* de la troisième en fa dièse mineur, œuvre composée en 1911. Cette page reflète, en effet, bien des tendances symphoniques françaises en gestation depuis Franck et Widor. Elle est indissociable du fonctionnement des orgues de Cavallé-Coll et témoigne surtout des caractéristiques de la forme sonate avec exposition de deux thèmes, le premier (A) très autoritaire (mains et pieds à l'octave) et tragique (repris en la mineur) et le second (B) plus détendu et chantant sur des chromatismes (*Sostenuto e legato* en do dièse mineur). Commencé en do mineur, le développement modulera dans des tonalités variées (fa mineur, la bémol majeur, la majeur, etc.) et se fixera d'abord sur B puis les six premières notes de A, enfin sur des combinaisons des deux thèmes. La réexposition se fera fortissimo sur de grands et difficiles intervalles de la pédale, reprendra B, cette fois dans le ton de fa dièse, et s'achèvera sur une courte mais intense coda.

Il convient d'insister en outre sur le ton wagnérien de cet ensemble (chromatismes tendus, héroïsme tragique, sonorité «cuivrée» et impressionnante) et

son aspect «romantique» par l'implication constante d'un drame personnel. Vierne adorait, entre autres, Rachmaninov qui avait une position identique à une époque où la musique évoluait vers des principes avant-gardistes (atonalité) et considérait la musique comme l'expression d'un moi exacerbé. Or en 1911, Vierne traverse des moments terribles et, outre son infirmité (pratiquement aveugle), doit faire face à une fracture de la jambe qui portera préjudice à sa technique (1906), à la typhoïde (1907), au départ de sa femme et à un divorce (1909), à la mort de sa mère et à son échec à la succession de Guilmant au Conservatoire de Paris (1911). Le tour violent et tragique de ce mouvement doit certainement quelque chose à cette triste destinée qui, hélas, s'assombriera plus encore avec la mort de ses fils Jacques et André et celle de son frère René.

Baptiste-Florian Marle-Ouvrard présente et interprète l'Allegro maestoso de la Troisième Symphonie en fa dièse mineur de Vierne

Le deuxième mouvement d'une sonate ou d'une symphonie s'oppose en général au précédent de par son allure lente ou modérée, ses nuances plus douces et son caractère plus apaisé, tranquille, pastoral, sensible ou méditatif.

Sa forme adopte une formule plus simple du type lied (A B A) ou forme sonate sans développement soit A B (autre tonalité) A B (tonalité principale).

Il permet aussi de faire entendre les jeux solistes de l'orgue qui, souvent délicats et colorés, permettent des dialogues ou l'expression d'amples mélodies.

Pour illustrer cette partie, nous avons choisi le mouvement lent d'une des symphonies d'André Fleury, organiste co-titulaire de Saint-Eustache à partir de 1971 et virtuose de très haut niveau. Très réservé en tant qu'homme et artiste, au contraire de Vierne, ce musicien avait d'abord été formé dans une esthétique symphonique avant de se rapprocher de l'idéal néoclassique marqué par un attachement à la tonalité grégorienne, un raffinement très spirituel et un goût affirmé pour les nouvelles sonorités lumineuses de l'instrument (mixtures, mutations, anches). On retrouve toutes ces qualités dans le troisième mouvement de sa *Seconde Symphonie* (1946-1947), *Avec une grande liberté de mesure*, pièce dans la filiation de Jehan Alain et construite sur deux thèmes en alternance.

Baptiste-Florian Marle-Ouvrard présente et interprète le mouvement modéré de la Seconde Symphonie d'André Fleury

Le troisième mouvement de la sonate ou de la symphonie se réfère, comme on l'a dit, à la danse et propose trois solutions :

- Un menuet (3/4) avec trio central (*Troisième Symphonie* de Widor, *Quatrième Sonate* de Guilmant, *Quatrième Symphonie* de Vierne).
- Un scherzo (3/4) de même structure mais plus dynamique, rapide et virtuose.
- Un mouvement de transition modéré du type Intermezzo, Allegretto ou autre, comme Brahms l'envisage dans trois de ses symphonies d'orchestre.

Nous avons choisi de vous faire entendre le *Scherzo* de la *Quatrième Symphonie* de Widor qui, publiée entre 1870 et 1872 sous le numéro d'opus 13 offre une synthèse entre sonate et suite. Ce mouvement exceptionnellement binaire (2/4)

adopte la forme A B A (B) selon les tonalités de do mineur (A) et la bémol majeur (B repris en do majeur à la fin). On remarque, en outre, le caractère très fluide mais pittoresque, parfois ironique et féerique du premier thème (descendance de Mendelssohn) et les huit premières notes en canon du second.

Baptiste-Florian Marle-Ouvrard présente et interprète le Scherzo de la Quatrième Symphonie de Widor

En réponse, voici l'*Allegretto* de la *Quatrième Sonate* de Mendelssohn, musicien à l'origine du développement de la sonate d'orgue en Allemagne. Pianiste virtuose, mais aussi organiste de talent et chef d'orchestre reconnu, ce musicien voyageait beaucoup dans toute l'Europe et particulièrement en Angleterre où son art était très apprécié. C'est d'ailleurs de cette nation que lui vient la commande de «voluntaries» pour orgue (pièces britanniques en une seule partie avec subdivisions internes ou mouvements séparés dont une fugue, par exemple Largo, Allegro et Fugato). Au moment de l'édition, tout en conservant l'aspect «voluntary» par la présence de fugues, Mendelssohn a choisi le terme plus universel de «sonate». Cela dit, même si cette quatrième s'apparente un peu au cadre décrit plus haut, on reste assez éloigné du modèle de la stricte sonate classique.

En lieu et place du scherzo (genre qu'il traitait pourtant avec brio), le compositeur nous propose, en effet, un *Allegretto* très hédoniste, élégant et raffiné, digne du «nouveau Mozart» qu'apparaissait Mendelssohn aux yeux de certains de ses contemporains, dont Schumann.

Le morceau est écrit à 6/8 et développe un mouvement continu de doubles croches sur lequel un thème se détache dans l'esprit d'une romance, d'abord au soprano puis au ténor.

Baptiste-Florian Marle-Ouvrard aborde la question de la registration et interprète l'Allegretto de la Quatrième Sonate de Mendelssohn

Une sonate ou une symphonie se termine par un Final, dont la construction peut varier selon les propositions suivantes :

- un rondo avec refrains et couplets.
- une forme sonate à deux thèmes comparable à la structure du premier mouvement.
- un rondo-sonate qui combine les deux formes avec exposition de A et B, retour de A puis C (en lieu et place du développement) et réexposition de A et B avec coda sur A.

Nous avons choisi une illustration qui trouve une formule encore plus synthétique avec le *Final* de la *Première Sonate* d'Alexandre Guilmant (1874) qui exploite deux thèmes, celui d'une toccata en ré mineur (A), *Allegro assai* à 2/4 en mouvement perpétuel, et un choral ou hymne harmonisé en si bémol majeur (B). On suit alors un plan du type A B A' B (A) avec une sorte de développement sur les deux thèmes et retour de B en ré majeur (*Andante maestoso* à 4/4) pour ramener toute la force (pédale double ou triple) et conclure sur A (*Con fuoco*).

Baptiste-Florian présente et interprète le Final de la Première Sonate de Guilmant

23 avril 2017
La Toccata

avec le concours de Thomas Ospital

Thomas Ospital improvise une toccata

L'improvisation que Thomas Ospital vient de nous proposer permet d'aborder idéalement le domaine inscrit au programme d'aujourd'hui puisqu'elle concentre les deux grands modèles auxquels on se réfère :

- la toccata d'origine qui, dans l'Italie de la fin du XVI^e siècle s'établit sur une structure très compartimentée, libre et constituée d'épisodes contrastés, par conséquent dans un esprit de diversité.
- le nouveau genre apparu au XVIII^e siècle chez Bach sous forme de mouvement perpétuel, qui deviendra de plus en plus «mécanisé» au cours des temps pour exiger une solide virtuosité et de l'endurance, tout cela dans un esprit d'unité.

L'expression vient de l'italien «toccare» qui signifie toucher, donc jouer sur un clavier – mais il s'applique aussi à d'autres types d'instruments puisqu'en 1494, lors de sa première apparition, il se destine à la trompette puis s'étendra plus tard au luth.

À la fin du XVI^e siècle, néanmoins, il concernera le plus souvent les instruments à clavier à travers une pièce composée de sections diverses avec accords, passages fugués, transitions plus lentes, séquences sous forme d'adagio et maintes formules de rythmes différents. On en découvre de brillants exemples à Venise (Giovanni Gabrieli, Padovano, Merulo), Mantoue (Girolamo Cavazzoni) et Naples (Giovanni de Macque). On parvient alors à un sommet au XVII^e siècle avec, entre autres, Girolamo Frescobaldi dont l'influence sera considérable en tant que compositeur et enseignant. D'où extension de la toccata dans les pays germaniques (Froberger, Kerll ou Georg Muffat) puis en Allemagne du nord où Tunder et Lorentz transmettent le modèle à Buxtehude ou Bruhns, lequel sera repris par Bach (on remarque cependant un cas particulier avec le Néerlandais Sweelinck à la fois héritier des Italiens de Venise ou du nord et des Virginalistes anglais, dont la technique était brillante et spécifique).

Un second type de toccata fait alors son apparition vers 1710 avec la *Toccata dorientale* de Jean-Sébastien Bach (BWV 538), pièce caractérisée par une pulsation assez ferme et un principe de mouvement perpétuel qui réclame des doigts très agiles, par conséquent un genre, dont on trouverait quelques précédents chez Pachelbel, mais dont l'aspect autoritaire et discipliné fera merveille aux XIX^e et XX^e siècles (Schumann, Ravel et Prokofiev au piano ; Boëly, Boëllmann, Gigout, Widor, Vierne, Barié ou Dupré à l'orgue), non sans un retour possible de la version d'origine (Omaggio a Frescobaldi de Lionnel Rogg) ou d'une synthèse des deux formules avec Jean Guillou, Gilbert Amy ou Jean-Claude Henry.

Nous commencerons avec la *Toccata prima* du *Deuxième Livre de Toccatas* de Frescobaldi (1637), organiste et chanteur italien qui, élève de Luzzaschi à Ferrare, fut en poste à Saint-Pierre de Rome à partir de 1608. Il s'agit d'une pièce en sol mineur de soixante-deux mesures qui enchaîne une dizaine de sections composées de passages brillants dans un caractère de diminutions et d'ornements, de transitions plus lentes, de parties imitatives selon une polyphonie organisée avec opposition du binaire et du ternaire, modulations (ré mineur, do mineur, fa majeur) et une péroration en forme de gigue avec terminaison à 4/4.

Tout cela relève donc du baroque selon des critères qui valent autant pour la musique que les beaux-arts, l'architecture ou même la littérature : étrangeté, surprises, instabilité ou irrégularités ; souci ornamental constant, caractère démonstratif et bouillonnant ; dynamiques variées et mouvements contrastés (4/4, 6/4, 12/8, syncopes, iambes, etc.) ; multipolarité, pas de retours, de symétries et liberté assumée.

Se posent également des questions d'interprétation que le compositeur aborde dans son *Premier Livre de toccatas* et qui concernent les accords parfois groupés au début de la pièce et qu'on doit jouer adagio et arpégés, l'intelligence des tempos en fonction de l'écriture et de la mesure, l'absence de soumission au tactus (battue) et l'inégalisation de certains notes (il recommande de pointer la seconde). Dans un même sens, peut-on changer de registration en fonction du caractère ou de la facture des différents épisodes. À cet égard, on rappellera que l'orgue italien de l'époque de Frescobaldi ne dispose que d'un clavier, un ripieno en rangs séparés, quelques jeux flûtés, une voce umana de type «ondulant» et deux ou trois registres de pédale.

Thomas Ospital répond à la question, rappelle que la disposition des registres permet d'ajouter ou supprimer assez rapidement des jeux et interprète la Toccata prima de Frescobaldi

Comme on l'a spécifié, ce type de toccata se répand dans toute l'Europe, en particulier dans les pays germaniques et nordiques, par exemple chez Georg Muffat qui, élève de Lully et de Pasquini, reprend sans doute le canevas des italiens mais l'ouvre aussi sur d'autres horizons.

Dans son *Apparatus musico-organisticus* (Salzbourg, 1690) qui contient douze toccatas suivant l'ordre des tons ecclésiastiques, il propose donc quelques formules transalpines (écriture scintillante avec diminutions écrites, mouvements fugués proches des sonates de Corelli et adagios plus expressifs), mais emprunte certaines manières aux Français : ouverture avec valeurs pointées, harmonies continues dans le style des grands pleins-jeux ou dialogues à deux claviers).

Notée sur deux portées avec quelques indications de pédale, la *Toccata undecima* en do mineur présente plusieurs caractéristiques signalées au cours de six parties :

- introduction à 2/2 d'écriture harmonique à cinq voix et pédale obligée dans le style français d'un grand prélude.
- mouvement fugué dans le goût d'une sonate italienne sur un sujet court et de tonalité déclarée (do, mi bémol, sol) avec un contre-sujet en doubles croches plus animé.
- *Adagio* à 3/2 en mi bémol majeur proche de l'introduction.

- *Allegro* à 3/4 fugué à l'italienne avec également un contre-sujet rapide de doubles croches.
- *Adagio* à 4/4, simple transition de trois mesures.
- *Allegro* à 6/8 avec entrées serrées et fin sur pédale de tonique puis de sous-dominante pour une cadence plagale.

Thomas Ospital commente et interprète la Toccata undecima de Muffat

Comme il a déjà été précisé, ce type de composition séduit aussi les organistes du nord, comme on le constatera dans le récital suivant avec la *Toccata en fa* de Buxtehude et surtout la *Toccata et fugue en ré mineur* BWV 565 de Jean-Sébastien Bach qui, autour d'une fugue qui cède à un pittoresque jeu d'écho, le compositeur présente deux sections plus libres, virtuoses et contrastées dont on ne découvrira plus aucune trace ensuite (mains à l'octave, accord tragique de septième diminuée omniprésent, sixtes parallèles en grand nombre, véritables «trous» dans certaines parties de la fugue et cadence plagale). Certains musicologues ont même mis en doute l'authenticité de l'œuvre et d'autres, tant l'écriture violonistique s'étend dans toutes les parties, émettent l'hypothèse d'une transcription pour orgue d'un morceau pour violon seul (Peter William).

En revanche, Bach inaugure un nouveau type de toccata en écrivant la *Toccata en ré mineur* dite «dorienne» (BWV 538) qui, au contraire des œuvres similaires pour clavecin (compartimentées ou constituées de mouvements divers et séparés) s'établit sur un mouvement perpétuel très homogène et dynamisé par la même pulsation avec une ferme ponctuation d'accords. Composée à Weimar mais éditée plus d'un siècle après, en 1832, elle n'a porté ce titre de «dorienne» qu'au XIXe siècle et ce sans aucune justification (présence constante d'un si bémol et do dièse dès la deuxième note). Son style se rapproche de celui des Italiens avec un plan tonal typique de l'époque avec la mineur, sol mineur, do mineur et si bémol majeur, un resserrement significatif des données (accords, mes. 31-31) et une progression bien menée.

On peut également attirer l'attention sur un autre point : les changements de plans très nombreux indiqués entre le clavier principal (Hauptwerk ou Oberwerk) et le Rückpositiv, précisions suffisamment rares pour être remarquées. Comme les compositeurs de son époque, Bach laisse en général le détail de la registration à l'interprète mais impose des changements de claviers dans certains cas, notamment les concertos selon différents musiciens comme Vivaldi, lesquels permettent de reproduire les plans sonores entre ripieni (tutti) et soli. Dans d'autres cas Bach réclame une sonorité puissante (organo pleno) ou spécifie des hauteurs (quatre pieds de pédale dans les *Chorals Schübler*). Une seule œuvre recommande des jeux précis, le choral Ein Feste burg (copie de son cousin Johann Gottfried Walther) qui débute avec basson 16 et sesquialtera puis appelle d'autres plans, par conséquent des changements de registres en cours d'exécution. Cette manière de registrer (avec ou non aide d'un assistant) trouve d'ailleurs confirmation dans le témoignage de Bellermand (1743) :

«Quand il est d'humeur, il joue à son orgue avec ses seuls pieds et dans ce cas, ses doigts ne font rien ou bien ils ajoutent encore d'autres jeux, d'une manière qui agite merveilleusement l'auditoire, des polyphonies rapides et harmonieuses, si bien que les autres ne peuvent l'imiter même en ajoutant leurs doigts». [cité par Gilles Cantagrel dans *Bach en son temps*]

Thomas Ospital interprète la Toccata dorianne BWV 538 de Jean-Sébastien Bach

Nous franchissons maintenant plus de deux siècles pour nous pencher sur la *Toccata* que Louis Vierne intègre à sa deuxième suite des *Pièces de Fantaisie* en 1926. Après avoir publié *Vingt-quatre Pièces en style libre* pour orgue ou harmonium en 1914, ce dernier destine au grand orgue un même nombre de morceaux plus difficiles mais de même caractère profane en dehors d'une *Marche nuptiale* et d'un *Requiem* qui conservent un caractère religieux. Ces *Pièces de fantaisie* comprennent, en effet, diverses catégories d'inspiration libre : forme ou genres (*Impromptu, Prélude, Intermezzo, Caprice, Toccata*), danses (*Sicilienne*), visions antiques (*Hymne au soleil, Naïades*), esprits inquiétants (*Feux follets, Fantômes, Gargouilles et chimères*), allusions au romantisme allemand (*Clair de lune, Étoile du soir, Sur le Rhin, Cathédrales*) et carillons (*Carillon de Westminster, Les Cloches de Hinckley*).

On découvre donc une toccata qui, à l'instar de celles de Widor, Gigout, Boëllmann ou Dubois, se fonde sur le nouveau modèle : rythme de fer, mouvement perpétuel mais second thème d'un grand lyrisme. En si bémol mineur, cet *Allegro risoluto* à 2/4 s'articule selon trois parties :

1 – Perpetuum mobile en doubles croches (main droite ou les deux mains) ponctué d'accords dans un caractère sauvage et tourmenté avec motif chromatique à la pédale.

2 – Second thème en fa dièse mineur très large et chantant.

3 – Combinaison des deux thèmes, retour à si bémol, densification (quartes et quintes aux deux mains) et traits de pédale sous des accords de six notes. S'ajoute une coda sur le thème initial avec octaves de pédale, qui exploite en partie la gamme par ton (fa, sol, la, si, do dièse, ré dièse).

Thomas Ospital interprète la Toccata de Louis Vierne

À son tour, Jean Guillou composera une *Toccata* en 1963, œuvre typique de la période d'après-guerre où, sous l'influence de la musicologie, on poursuit un travail de mise en valeur de la musique ancienne qui permet la redécouverte de genres archaïques mais exploitables dans un contexte moderne. On y tente donc une synthèse entre les deux «toccatas», celle «improvisée» ou librement baroque et celle issue de la «dorianne» puis, en dépit d'importantes transformations harmoniques ou techniques, maintenue durant tout le XIXe siècle. D'un côté l'auditeur prendra donc compte des épisodes juxtaposés que l'ancienne formule réclame mais de l'autre, comme Jean Guillou le veut, un «unique geste musical», une matière unifiée par un élan particulier qui mène de premières mesures incertaines ou hésitantes jusqu'à une fin glorieuse et sûre. Pièce d'atonalité libre, elle utilise, de plus, des techniques pas toujours très courantes à l'orgue : séries d'accords répétés rapidement (parfois classables comme do, mi bémol, sol), glissendi, trilles aux deux mains, croisements sur des claviers différents). D'une sonorité puissante, non sans rappeler des signes du monde baroque (exorde décousu et attractif, traits brillants), elle se structure à partir de deux thèmes qui présentent des affinités, se renouvelle en permanence et fait admirablement sonner un grand instrument comme celui de Saint-Eustache.

Thomas Ospital présente quelques extraits puis interprète la Toccata de Jean Guillou

Après avoir écrit cette œuvre, il convient de rappeler que le compositeur transcrivit la célèbre *Toccata* pour piano de Prokofiev (1912), page inscrite dans le récital suivant, caractérisée par son «motorisme» (mécanique implacable) et remarquable par une densification organisée pour chaque période successive à partir de notes répétées polarisées sur ré.

21 mai 2017
L'Orgue et la danse

Avec le concours de Baptiste-Florian Marle-Ouvrard

Improvisation de Baptiste-Florian Marle-Ouvrard sur le thème de la danse sacrée

En dépit de la belle improvisation de Baptiste-Florian Marle-Ouvrard, la danse et l'orgue ne font pas très bon ménage, surtout du fait que l'instrument est lié au Christianisme et que Rome n'a guère réservé une place considérable à la danse. Cette discipline trouve cependant une audience dans d'autres religions où les mouvements du corps peuvent nourrir une certaine forme de mystique, par exemple en Egypte, chez les Babyloniens, dans l'islam des derviches tourneurs, en Sibérie (Chamann), à Ceylan (Veddas), Sumatra (Bataks), au Soudan (Haoussas), au Niger (Songhaïs), aux Indes ou en Chine mais aussi chez les Grecs ou les Romains, voire dans l'Ancien testament qui réserve une part non négligeable à la danse (Psaumes 149 et 150). On lui reconnaît un caractère magique ou elle peut conduire à une sorte de transe mystique.

En revanche, le Nouveau Testament non seulement l'ignore mais la relie souvent à des intentions pernicieuses (Salomé), opinion reprise par saint Paul (séparation du corps et de l'esprit) et les Pères de l'église.

La danse à l'orgue sera donc essentiellement profane et ne touchera l'instrument que d'une manière indirecte (exploitation de rythmes de gigue pour mieux exprimer la joie dans les toccatas de Frescobaldi, Muffat et Buxtehude ou Offertoires français de Couperin ou Grigny). Parallèlement, pendant de longs siècles, la danse à part entière et sa chorégraphie ne concerneront que les instruments disposés en dehors des églises.

Quant à la notion de danse sacrée, elle n'amorce un retour que tardivement et il faudra longuement attendre la période symboliste pour que, tout à fait en dehors de l'église et cette fois dans un contexte de syncrétisme religieux très ouvert (cf. les

nabis, les Rose-croix), elle touche Claude Debussy (*Danse sacrée et danse profane* pour cordes et harpe, *Danseuses de Delphes*, *Épigrammes antiques* n° 4), les *Gymnopédies* de Satie ou *Le Sacre du printemps* de Stravinsky. Dans cette filiation d'autres pages de même inspiration concerneront l'orgue selon des références multiples, jusqu'aux *Trois Danses* de Jehan Alain, dont la source n'est pas essentiellement chrétienne.

Danses médiévales

Nous commenceront cependant notre périple sous un signe résolument profane avec une estampie médiévale, d'autant plus intéressante qu'elle appartient à un recueil qu'on peut considérer comme le premier destiné au clavier, le *Codex Robertsbridge* conservé au British museum et qui remonte au milieu du XIVe siècle.

À la mode du XIIe au XIVe siècle, l'estampie se danse avec une certaine vigueur, accompagnée de frapement des pieds et battements des mains. On peut la jouer sur l'épinette ou sur un orgue portatif ou de table. Elle est écrite à deux voix (quelquefois une troisième pour quelques accords), avec hoquets typiques de l'*Ars nova* (alternés), quintes parallèles (consonances) et plusieurs sections appelées «puncta» avec terminaisons ouvertes (reprise) et fermée (fin).

Baptiste-Florian Marle-Ouvrard interprète l'Estampie du Codex Robertsbridge

Danses de la Renaissance

Aux XVe et XVIe siècle, des danses variées apparaissent qu'on peut organiser en suite, selon une formule qui persistera de différentes manières jusqu'à notre époque. La quasi totalité de ces danses est collective, soit sous forme de chaîne soit de couples. On les connaît d'autant mieux qu'existent des traités de chorégraphie comme celui de Thoinet Arbeau, *L'Orchésographie* (1588) où il est question de pieds joints, écartés ou croisés, marque pied ou talon, entretaille, ruade, posture, cabriole, etc., par conséquent des termes qui correspondent à des actions très précises qu'on pourra reconstituer.

La pavane figure parmi les plus courantes, danse de cour d'origine italienne (Padoue) solennelle et majestueuse en rythme binaire qui s'adresse à des couples (deux pas simples et un double en avant puis arrière).

La gaillarde est, au contraire, ternaire et plus rapide, ainsi appelée «parce qu'il faut être gaillard et dispos pour la danser [...] Les jeunes hommes sont plus aptes à les danser que les vieillards comme moi» (Th. Arbeau). Elle se fonde sur cinq pas sur le rythme trois noires/blanche, noire.

Il arrive très souvent que ces deux danses se succèdent ainsi qu'il apparaît avec cette *Pavane d'Angleterre* et *Gaillarde* de Claude Gervaise composées sur le même thème, en sol majeur, à 5 voix, avec reprise des trois parties.

On remarque aussi que ces danses n'imposent pas d'instrumentation précise et qu'on peut donc les jouer sur des flûtes à bec, cromornes, cordes, voire un petit orgue ou cabinet d'orgue de salon, voire un positif de table de quatre ou cinq jeux d'usage courant à l'époque.

Baptiste-Florian Marle-Ouvrard interprète Pavane d'Angleterre et Gaillarde de Claude Gervaise (milieu du XVIe siècle français)

La basse danse remonte à la fin du Moyen âge et compte comme une danse de cour noble et posée, destinée à plusieurs couples ou groupes plus importants. Elle se caractérise par ses figures lentes et glissées (révérence, branle, deux pas simples, demi-tour, tour, contre-pas).

En témoigne la Basse danse anonyme d'un livre d'Attaignant, pièce à 3/4, en sol mineur, de forme aabbaa. (l'éditeur Pierre Attaignant ouvrit un commerce à Paris en 1514 et publia environ cent cinquante livres de musique).

Baptiste-Florian Marle-Ouvrard interprète une Basse danse du livre d'Attaignant

Le branle est issu d'une des figures de la basse danse. On l'exécute selon une chaîne qui comporte des danseurs nombreux (pas de côté, sauts d'un pied sur l'autre) et il en existe une grande variété aux allures plus ou moins rapides, graves ou gaies. Parmi ces derniers, le branle de champagne (suivi d'une gaillarde) de Claude Gervaise se caractérise par une franche gaieté (branle rapide en sol mineur à 2/4 et gaillarde à 3/2).

Baptiste-Florian Marle-Ouvrard interprète Branle de Champagne et Gaillarde de Claude Gervaise

Le Tourdion se danse rapidement et à trois temps comme prélude ou postlude à la basse danse. Celui du livre d'Attaignant adopte une structure binaire à reprise courante (aabb) et sonne d'une manière nettement tonale : sol mineur, ré mineur, sol mineur. Autant la musique d'église reste fidèle aux modes ecclésiastiques, autant la musique populaire s'oriente vers les deux modes majeurs et mineur.

Baptiste-Florian Marle-Ouvrard interprète un Tourdion du livre d'Attaignant

D'origine italienne, la saltarelle à 6/8 ou 3/4, se montre animée et se rapproche du tourdion français. On s'en persuade à l'écoute de la Saltarelle de Tylman Susato, pièce à 3/4, d'un mouvement vif (éditeur de musique et compositeur belge [c1500-c1560], Susato se fixe à Anvers où il publie cinquante-sept recueils de musique).

Baptiste-Florian interprète une Saltarelle du livre de Susato

Mais d'autres danses sont à la mode dans les différentes nations européennes, dont l'Angleterre qui pratique la Dompe sur basse obstinée. Celle que nous allons entendre, *My Lady Careys dompe* (anonyme), se déroule à 2/4 sur ostinato de la basse (sol-ré) au-dessus de laquelle un solo se déroule avec variations. On se situe vers 1520, sous le règne d'Henri VIII, dont un des favoris s'appelait William Carey, peut-être à l'origine de cette pièce qui fut révélée par une édition de Pierre Froidebise, élève de Jongen et Tournemire, organiste de Saint-Jacques de Liège et compositeur (deuxième grand prix de Rome en 1943) : *Anthologie de la musique d'orgue des origines à la Renaissance*.

Baptiste-Florian interprète My Lady Careys dompe

Danses de l'époque baroque

Après 1600, la situation ne change guère et on peut éventuellement jouer les nouvelles danses sur un positif de salon ou cabinet d'orgue. D'un autre côté, quelques recueils d'orgue en intègrent (Lambert Chaumont).

En revanche, la chorégraphie évolue d'une manière considérable, plus individuelle et physique, demandant parfois une véritable virtuosité (ballets d'opéras). La dynamique est plus sensible, les mouvements des bras plus arrondis, etc. Un modèle classique de suite s'impose alors dans la musique instrumentale avec allemande, courante, sarabande et gigue, pièces auxquelles on peut ajouter quelques danses françaises (bourrée, gavotte, passepied, menuet) et une chaconne.

L'Allemande, danse binaire et modérée, apparaît vers 1550 et très usitée de 1600 à 1750, remplace la pavane. Elle se danse par couple et affecte un caractère noble. Par ailleurs, «Les jeunes hommes quelquefois dérobent les demoiselles, les ôtant de la main de ceux qui les mènent et celui qui est spolié se travaille d'en ravoir une autre». En général elle est écrite à 4/4, avec anacrouse initiale (note brève avant la première barre de mesure) et adopte comme la plupart des autres pièces une forme binaire à reprise avec plan tonal type : ton principal vers le ton de la dominante (ou du relatif si le morceau est en mineur) dans la première partie puis trajet inverse dans la seconde.

La Courante, danse ternaire et rapide (3/4) s'adresse à des couples solistes avec glissés en diagonales. On distingue courante italienne et courante française, cette dernière plus modérée, avec pas «sautillés» en avant, sur le côté ou en arrière. On découvre dans les suites de Rameau ou les partitas de Bach de beaux exemples de ces danses mais il s'agit de clavecin plus que d'orgue et nous entendrons donc une version improvisée avec pédale dans le style d'époque.

Baptiste-Florian Marle-Ouvrard improvise allemande et courante

Danse d'origine espagnole mais interdite sous Philippe II, la sarabande se diffuse ensuite dans toute l'Europe, notamment à la cour de Versailles où elle concerne des couples individuels. Lente et grave, binaire à reprise et ternaire, elle se caractérise d'abord par le déplacement de l'accent sur le second temps mais au cours du XVIIIe siècle, cet aspect syncopé tend à disparaître, notamment dans plusieurs suites ou partitas de Bach. Nous entendrons la *Sarabande* de la *Suite française sur des thèmes populaires* improvisée par Pierre Cochereau en 1970 sur la chanson *Dans les prisons de Nantes*. Organiste de Notre-Dame de Paris, grand improvisateur, célèbre dans le monde entier, Pierre Cochereau a, en effet, enregistré de très nombreuses improvisations chez Philips et Solstice, dont certaines ont été transcrites et éditées (Blanc, Briggs, Clerc, Joulain, Filsell, J.-M. Cochereau ou Fr. Lombard).

Baptiste-Florian Marle-Ouvrard interprète la Sarabande de la Suite française sur des thèmes populaires de Pierre Cochereau

D'origine anglaise ou irlandaise la gigue se révèle toujours rapide et dynamique et les exécutants doivent frapper des talons (son origine vient à la fois d'un verbe qui signifie gambader et d'un instrument à cordes). À 6/8 ou 12/8, binaire à reprise, elle termine en général une suite de danses. Nous entendrons la *Gigue* de la *Suite*

française sur des thèmes populaires improvisée par Pierre Cochereau, cette fois sur *Compagnons de la marjolaine*.

Baptiste-Florian Marle-Ouvrard interprète la Gigue de la Suite française sur des thèmes populaires de Pierre Cochereau

Comme on l'a indiqué plus haut, la suite baroque peut intégrer des danses françaises comme la bourrée (fortement rythmée à 2/4 ou 2/2 pour trois pas joints ensemble avec deux mouvements), le rigaudon qui s'en rapproche à la différence de la gavotte également binaire mais plus raffinée, le passepied, danse d'origine bretonne, vive, à 3/8, où les pieds se croisent ou s'entrecroisent.

Baptiste-Florian improvise ces dernières danses

Danse française ternaire (3/4) et distinguée, le menuet fut introduit à la cour en 1653 pour s'adresser à un couple individuel ou des couples multiples. Son tempo est assez vif (battue à un temps) et il comporte un trio central (forme aba). Après 1750 le menuet a survécu comme troisième mouvement de la symphonie (mais alors ralenti et battu à trois temps). On entendra le Menuet improvisée par Pierre Cochereau dans la suite déjà signalée, ici sur la chanson populaire *V'la l'bon vent*.

Baptiste-Florian Marle-Ouvrard interprète le Menuet de la Suite française sur des thèmes populaires de Pierre Cochereau

On ne saurait omettre enfin la sicilienne, danse à 6/8 d'un rythme balancé (croche pointée, double croche, croche) qui persiste jusqu'au XXe siècle et dont le rythme type se distingue en dehors de la danse proprement dite à travers de nombreux thèmes de Mozart, Beethoven ou autres.

Baptiste-Florian Marle-Ouvrard improvise une sicilienne

D'origine espagnole, la chaconne (comme la passacaille) se caractérise par son mouvement modéré à trois temps et sa basse obstinée sur laquelle on propose des variations. Elle se répand au XVIIe siècle en Italie (Frescobaldi), en France (ballet de cour, opéra, suite instrumentale), en Allemagne (Bach) et Angleterre sous le nom de ground. La chaconne française est souvent en rondeau à la différence de la ciaccona italienne ou allemande qui, continue, se confond souvent avec la passacaille (Pachelbel, Buxtehude). Les problèmes causés par cette forme sont cependant manifestes et oblige à lutter contre la monotonie liée au fait que tout se construit sur une basse répétée de quatre ou huit mesures (d'où volonté de renouveler les figures mélodiques qui se superposent à l'ostinato ou à moduler). Abandonnée après 1750 (sauf exceptions rares), elle reviendra comme final de la *Quatrième symphonie* de Brahms.

À titre d'illustration, nous écouterons la *Passacaille en ré mineur* BuxWV 161 de Buxtehude qui se fonde sur un ostinato de quatre mesures à 3/2 composé de sept notes : ré, la, do dièse, ré, la, si bémol, la. Les variations qu'inspire cette basse s'établissent alors selon quatre ensembles :

- 1-7, ré mineur avec syncopes et animation par la présence de croches
- 8-14, fa majeur avec rythmes renouvelés (deux croches et noire puis croches continues)
- 15-20, la mineur, discours plus haché avec des interruptions (sopirs), gammes, alternés

– 21-26, ton principal, triolets, octaves et section finale plus animée.

Baptiste-Florian Marle-Ouvrard commente la registration envisagée et interprète la Passacaille en ré mineur de Buxtehude

Danses du XIXe siècle

Comme cela s'était produit dans le courant du XVIIe siècle, la chorégraphie se renouvelle radicalement dans les premières décennies du XIXe siècle avec des danses de salon individuelles ou collectives très à la mode : la valse (laendler germanique), polka (binaire et rapide), mazurka, polonaise, galop, quadrille, qu'évoque Émile Zola dans *La Curée* et dont on découvre de nombreuses illustrations dans la musique de piano ou d'orchestre de Schubert, Chopin, Brahms ou les Strauss, mais très peu d'exemples dans la musique d'orgue. L'instrument reste, en effet, lié à l'Église et ces chorégraphies sont considérées comme résolument profanes.

Il n'empêche que certains rythmes de danses font se glisser dans quelques œuvres de caractère festif comme celles de Lefébure-Wely, très critiqué par certains pour le ton trop léger de sa musique (Fétis : «L'Orgue mondain et la musique érotique à l'église») mais qui n'en demeure pas moins le «prince des organistes», profite du soutien de Cavallé-Coll et ne soulève a priori aucune protestation des clergés de La Madeleine puis de Saint-Sulpice où il tient avec brio deux orgues réputés. Dans sa *Marche* en do majeur de *L'Organiste moderne*, le second thème (mes. 58) sonne à 2/4 avec quatre doubles croches et deux croches, c'est-à-dire le rythme reconnaissable de la polka. D'un autre côté, le thème central de sa *Marche* en mi bémol majeur adopte l'allure d'un galop, voire la coda de la même œuvre «un peu animé», qui cède à un véritable cancan d'une écriture très orchestrale et chargée qui précède un final d'opéra bouffe à la manière d'Offenbach.

Mais ces danses peuvent tout de même convenir à l'orgue sous forme de transcriptions comme celle de la *Valse des fleurs* du ballet *Casse-Noisette* de Tchaïkovsky, dont l'effet peut être considérable sur un grand instrument symphonique comme celui de Saint-Eustache.

Baptiste-Florian Marle-Ouvrard interprète la Valse des fleurs de Tchaïkovsky

Situation au XXe siècle

À l'époque néoclassique (Entre-deux-guerres), on constate un net retour des danses baroques ou renaissantes dans la musique d'orchestre ou de piano, notamment chez Ravel (*Le Tombeau de Couperin*), Roussel (*Suite en fa*), Milhaud (*Suite provençale*), Poulenc (*Suite française d'après Cl. Gervaise*), voire en Allemagne avec Carl Orff ou Hindemith ou en Italie avec Respighi.

Mais en dehors de la passacaille qui s'inspire souvent de celle de Bach (Reger) ou de la Sicilienne qui séduit Vierne ou Duruflé, l'orgue reste plutôt réfractaire à la danse en dehors de quelques exceptions comme les œuvres de Julien Bret, François-Henri Houbart, Pierre Cholley et François Verken, pages qui, de par l'écart entre le caractère «sérieux» de l'orgue et les danses un peu «canailles» qu'on lui associe, relèvent d'un certain humour.

Au contraire, la notion de danse sacrée entreprend une notable percée, dont l'inspiration se tourne vers l'Orient (*Deux Danses à Agni Yasistha* de Jehan Alain ou *Danse éternelle de Laskami* de Rolande Falcinelli), avant de songer à s'étendre au Christianisme avec Jean-Louis Florentz ou Naji Hakim.

D'une inspiration plus diffuse, certaines œuvres placées sous le signe de la danse introduisent cependant des rythmes nouveaux, syncopés, issus de la musique de jazz, comme les *Trois Danses* de Jehan Alain qui, composées pour orchestre, ont été transcrites pour orgue et pour deux pianos. Elles renouent avec la notion de danse librement sacrée en trois parties : joies, deuil, luttes.

La première, *Joie*, fait d'abord alterner deux thèmes, l'un «religieux» sous forme de choral à trois voix composé d'accords parfaits (A) et l'autre profane, syncopé à 12/8 et très jazzy (B). Ce deux éléments se combinent ensuite et se superposent sous forme d'un développement (*moto perpetuo*) qui conduit à une sorte d'hystérie. Puis B revient, cette fois simplifié pour se superposer à un contrepoint rapide et arabisant (septolets de doubles) qui culmine sur des trémolos furieux mais se conclut sur quelques mesures très apaisées (hautbois solo).

Pour conclure, Baptiste-Florian Marle-Ouvrard interprète Joie, première des Trois Danses de Jehan Alain

18 juin 2017

Inspirations profanes

littérature, nature, beaux-arts, hommages et tombeaux

avec le concours de Thomas Ospital

Le sujet du jour nous invite à interroger les inspirations profanes des organistes et compositeurs et nous commencerons par les œuvres d'orgue influencées par la littérature.

À cet effet, il nous a semblé intéressant de proposer d'abord une improvisation sur un sonnet de Vincent Voiture, un des plus célèbres poètes du courant précieux en vogue au XVII^e siècle, familier de l'hôtel de Rambouillet, épice du mouvement dont s'est abondamment moqué Molière et dont subsistent quelques ouvrages. Pourquoi cette personnalité ? Tout simplement parce que mort en 1648, Vincent Voiture est enterré à Saint-Eustache.

Il s'agit de *La Belle matineuse*, thème courant dans toutes la poésie européenne et ici traité d'après l'Italien Annibale Caro. La bien-aimée (Phylis) éclipse successivement l'aurore personnifié par «l'amante de Céphale» puis le soleil lui-même au gré d'un style raffiné, très hyperbolique et un propos fidèle aux codes idéalistes de la préciosité – on pense à cette carte du tendre de Madame de Scudéry qui incite à passer par les villages favorables (par exemple «Jolis vers») et à éviter les pièges afin d'aborder la mer dangereuse qui mène à des terres inconnues auxquelles on n'ose pas même songer.

Des portes du matin, l'amante de Céphale
 Ses roses épanchait dans le milieu des airs
 Et jetait sur les cieux nouvellement ouverts
 Ces traits d'or et d'azur qu'en naissant elle étale,

Quand la nymphe divine à mon repos fatale
 Apparut, et brilla de tant d'attrait divers
 Qu'il semblait qu'elle seule éclairait l'univers
 Et remplissait de feu la rive orientale.

Le soleil se hâtant pour la gloire des cieux
 Vint opposer sa flamme à l'éclat de ses yeux
 Et prit tous les rayons dont l'Olympe se dore.

L'onde, la terre et l'air s'allumaient à l'entour,
 Mais auprès de Philis on le prit pour l'aurore
 Et l'on crut que Philis était l'astre du jour.

Improvisation de Thomas Ospital

Il convient de préciser que l'intérêt que la musique instrumentale porte à la littérature remonte à l'époque romantique, période au cours de laquelle certaines œuvres pour piano ou orchestre ne se contentent plus de savantes structures, langage raffiné ou orchestration subtile, mais doit véhiculer des sentiments ou provoquer des impressions (ce que, certes, elle avait entrepris à la fin du XVIII^e siècle en Allemagne avec l'*Empfindsamkeit* et le *Sturm und Drang*).

Ce mariage entre poésie, roman ou théâtre et musique instrumentale va donner naissance au poème symphonique et à maintes pages d'évocation, capables de transmettre climats et ambiances ou rapporter des événements. On pense à Berlioz, dont la *Symphonie fantastique* suggère Chateaubriand, Shakespeare et Goethe, à Schumann imprégné de Hoffmann (Kreisler) et Jean Paul (Carnavals) ou Liszt vivement touché par Pétrarque, Dante, Sénancour, Hugo, Lamartine ou Petöfi.

Mais l'orgue reste un instrument attaché à la Bible et il faudra patienter jusqu'au XX^e siècle pour qu'il tente des opérations comparables avec Jehan Alain (Jules Lemaître), Jean Guillou (Ossian, Julien Gracq, Hölderlin), Jacques Lenot (Rilke) ou Valéry Aubertin (Éluard, Celan, Dante).

Certains thèmes littéraires se confondent cependant avec celui de la nature, comme on le remarque dans *La Vallée d'Obermann des Années de pèlerinage* pour piano de Liszt où le personnage romantique imaginé par Sénancour se meut dans un cadre au diapason de son esprit et dicte une œuvre à travers laquelle l'impression de mélancolie émane aussi bien de l'âme que du paysage. À cet égard, on peut penser que par ses moyens propres, la musique, art abstrait par excellence, suscite des sentiments semblables à ceux qu'on pourrait éprouver dans une situation réelle, ce que le symbolisme exploitera non sans succès un peu plus tard. En revanche, *Saint-François d'Assise prêchant aux oiseaux* des *Deux Légendes* pour piano du même Liszt introduira des éléments plus extérieurs, en particulier par la description des chants d'oiseaux (trilles, traits, roulades) qui relèvent cette fois de l'imitation.

D'où deux grandes catégories d'évocation de la nature en musique, par le biais de la description ou par le jeu de diverses suggestions de caractère plus subtil dans leurs correspondances.

Afin de restituer les éléments sonores de la nature, les musiciens disposent donc de moyens extérieurs que l'on limite à quelques cas :

- l'imitation des instruments que pratiquent à chaque époque paysans et bergers, la vièle à roue et la musette, par exemple, dans un caractère de pastorale sur bourdons (basses tenues sous forme de longues pédales).
- la tempête, le vent et surtout l'orage que l'on commence à mettre en scène dans les airs de tempête des opéras baroques et qui deviennent à la mode chez les romantiques (orages chez Haydn, Beethoven, Liszt, Berlioz). La scène pastorale avec tonnerre est si prisée des organistes français (Lefébure-Wely) que Cavaillé-Coll dote ses instruments d'une pédale d'orage qui actionne les premières notes de la basse à l'imitation du phénomène.
- La fluidité de l'eau par un mouvement continu de doubles croches à l'imitation du bruissement et du dessin d'un cours d'eau avec ses méandres et ses clapotis (Bach dans certaines cantates, Schubert ou Beethoven jusqu'à Debussy).
- Les chants d'oiseaux prisés à la Renaissance (chanson de Janequin avec onomatopées), fantaisies instrumentales sur le coucou, imitations diverses chez Beethoven (caille, rossignol et coucou dans le deuxième mouvement de la *Sixième Symphonie*), Liszt ou Ravel. Au XXe siècle, Olivier Messiaen adoptera une méthode beaucoup plus scientifique, se transformera en ornithologue, notera des centaines de chants, entreprendra de véritables recensions et, tant dans le domaine religieux que profane, exploitera ces motifs dans un grand nombre de ses œuvres.

À titre d'exemple, on écoutera d'abord le *Capriccio sopra il cucu* de Johann Kaspar Kerll (1679) qui, en sol majeur, opte pour une tierce mineure descendante (ré-si puis sol-mi) et s'articule selon quatre parties avec entrées, contre-sujet en doubles croches plus animées, passage à 6/4 et retour à 4/4 pour une section conclusive brillante.

Thomas Ospital interprète le Capriccio sopra il cucu de Kerll

Dans son *Livre d'orgue* de 1951, Messiaen réserve la quatrième partie à des *Chants d'oiseau* dont les différents couplets font entendre le merle noir, le rossignol et la grive musicienne.

Thomas Ospital présente la pièce, donne quelques détails sur la registration demandée par le compositeur et joue l'extrait du Livre d'orgue de Messiaen

En ce qui concerne les pages allusives qui renoncent à la description, on pourrait mentionner des centaines de pièces pour piano ou pour orchestre du XIXe siècle dont plusieurs de Beethoven («Réveil d'impressions agréables en arrivant à la campagne» dans le premier mouvement de la *Sixième Symphonie*), Schumann (un *Oiseau prophète* dont la spirituelle légèreté passe par des suggestions schématisées du vol dans des *Scènes de la forêt* – où figure un plus terre à terre chant des chasseurs) et bien des numéros des *Années de pèlerinage* de Liszt dont *Au lac de Wallenstadt*, *Au bord d'une source* ou *Aux cyprès de la villa d'Este*. Plus tard, Debussy poursuivra dans un même sens avec *Reflets dans l'eau* et autres pièces pour piano ou orchestre.

À l'orgue, une fois de plus, on ne découvrira des phénomènes comparables qu'au XXe siècle avec Joseph Ermend Bonnal (*Paysage landais* en 1904 et *Paysages euskariens* en 1930), Georges Jacob (*Heures*

bourguignonnes en 1909), Sigfried Karg-Elert (*Sept Pastels du lac de Constance* en 1919) ou Eugène Reuchsel (*Promenades en Provence* en 1938).

Extraite des Paysages euskariens de Joseph Ermend Bonnal, voici *La Vallée de Béhorléguy au matin* qui, par le biais d'une notation très précise (celle de Tournemire auprès de qui Bonnal avait travaillé), avec nuances, articulations, phrasés, registration, ouvertures de la boîte expressive, tempo et agogique, restitue l'ambiance d'un paysage basque (*Calme, sans lenteur* selon une forme A B A'), un caractère modal (si sur mi) et, au centre, un jeu de questions et réponses qui rappelle Vierne avec qui Bonnal avait également étudié.

Thomas Ospital commente et interprète La Vallée de Béhorléguy au matin de Joseph Ermend Bonnal

Parmi les autres sources d'inspiration des musiciens du XIXe siècle, les œuvres d'art (peintures, sculptures, monuments d'architecture ou autres) occupent une place de plus en plus notable, dont plusieurs compositions de Liszt permettent de définir les principales caractéristiques.

Dans *Sposalizio* (*Années de pèlerinage* pour piano), par exemple, les *Fiançailles de la Vierge* de Raphaël dictent une transposition qui relève du pur sentiment autour de l'idée de délicatesse, pudeur, lumière et simplicité (*Andante quieto*) et dans *Il Penseroso*, morceau du même recueil inspiré par le tombeau de Julien de Medicis de Michel-Ange, un affect unique parcourt également la pièce, cette fois dans un caractère nettement plus sombre, au rythme d'une marche funèbre. On découvrirait une semblable unité sous le signe d'un puissant surnaturel héroïque dans *Saint François de Paule marchant sur les flots* des *Deux Légendes* pour piano, œuvre inspirée par un dessin de Steinle et une gravure de Gustave Doré, mais dans un contexte plus extérieur avec une démonstrative virtuosité mise au service d'une description haute en couleur avec tempête, houle énorme et embruns. Dans *l'Évocation à la chapelle Sixtine* enfin une triple allusion consiste à faire entendre des citations dont la présence se justifie de plusieurs façons : un extrait du *Miserere* d'Allegri (exécuté à la Sixtine lors de la semaine sainte et entendu par une grande partie de l'Europe intellectuelle avec Goethe, Madame de Staël, Chateaubriand, Liszt, Delacroix et bien d'autres) et la présence de *l'Ave verum* de Mozart, lequel, lors de son premier voyage en Italie (1770), avait noté de mémoire cette polyphonie d'Allegri. Mais le compositeur tient à justifier aussi ces deux emprunts par des considérations théologiques («Dans le *Miserere* pleurent les peines et les angoisses de l'homme ; dans *l'Ave verum*, la miséricorde infinie de Dieu et sa grâce se révèlent et chantent. Cela atteint le mystère le plus sublime et dévoile devant nous l'amour triomphant de la mort»). On ne peut s'empêcher enfin d'entrevoir le *Jugement dernier* de Michel-Ange derrière cette musique tour à tour inquiète et emportée.

Ces différents éléments qui consistent à installer une ambiance générale en adéquation avec l'objet d'art, à insérer quelques éléments descriptifs ou à proposer des citations, nous conduit à faire entendre une seconde improvisation de Thomas Ospital sur le thème de l'église Saint-Eustache, bâtiment qui combine une structure gothique de tradition chrétienne avec quelques éléments gréco-romains (colonnes corinthiennes) selon des données mixtes qui rappellent les ambitions du cercle néoplatonicien de Florence («unir

le beau grec et romain et le bien chrétien» comme le pense Marsile Ficin) mais aussi présence de Jean-Philippe Rameau et de la mère de Mozart.

Improvisation de Thomas Ospital sur le thème de Saint-Eustache

Au cours de l'histoire, de nouveaux paramètres vont néanmoins s'imposer peu à peu et contribuer à étoffer les moyens expressifs habituels, notamment à l'époque symboliste où les relations synesthésiques entre les données sensorielles sont à l'ordre du jour et où l'on s'attachera, entre autres, à trouver des équivalences entre sons et couleurs, question qui intéresse déjà le peintre Arcimboldo à la fin du XVI^e siècle puis Louis-Bertrand Castel au XVIII^e siècle, dont le clavecin oculaire anticipe sur le projet selon lequel Alexandre Scriabine veut superposer à la musique de son *Prométhée* les couleurs qui selon lui correspondent aux tonalités entendues.

Les affinités entre les timbres des instruments et les données du prisme font aussi l'objet de théories et de commentaires. Dans son ouvrage *Du Spirituel dans l'art*, Kandinsky y fait allusion à partir de l'orchestre, ce que, dès la fin du XIX^e siècle, au gré d'inventions plus ou moins fantaisistes, d'autres écrivains envisageaient ou étendaient même au goût (Huysmans dans *A Rebours*, voire le facteur d'orgue Riepp qui propose des équivalences entre registrations et gastronomie) ou aux parfums. Il serait donc tout à fait possible d'établir des relations de ce type à partir des jeux de l'orgue ou de ses principaux mélanges. Par exemple :

montre et principaux 16 et 8 : brun plus ou moins assombri
prestant : ocre clair
doublette : jaune d'or
flûte : bleu de Cobalt
flûte 16 : bleu de Prusse
piccolo : blanc
bourdon 8 : bleuté un peu transparent
gambe : vert tirant sur le jaune
voix céleste : jaune doux mélangé avec du beige clair (effet de miel)
quintaton : bleu avec rehaut d'une pointe de blanc
nasard : gris léger, métallique
tierce : gris métallique avec rehaut de blanc
plein-jeu : argent
cymbale-tierce : argent et or
trompette : rouge vif
clairon : rouge clair et jaune citron
bombarde : rouge et violet, sombre
cromorne : rouge de cadmium
hautbois : vermillon
cor anglais 16 : pourpre
euphone : mauve
basson 16 : carmin sombre
voix humaine : orangé très doux
ranquette 16 : pourpre violacée
soubasse 16 : noirâtre, grisaille

Thomas Ospital fait entendre quelques solo ou combinaisons correspondant à des couleurs selon son point de vue

Dans ce sens, les processus synesthésiques compteront pour beaucoup dans le travail de composition de Messiaen, lequel associe toujours des assemblages de couleurs aux notes, modes ou accords écrits (avec trajet inverse pour son ami, le peintre Blanc-Gatti capable de transposer en couleurs la musique entendue, ce qui pose, par ailleurs la question des causes physiologiques ou physiologiques de tels phénomènes). Louis-Bertrand Castel pensait qu'on pourrait décorer une pièce entière avec un opéra de Rameau, idée qui sera en partie à l'origine de l'abstraction lorsqu'en 1910 Kandinsky franchira le pas. Tous ces procédés ou d'autres entreront en ligne de compte lorsqu'au XXe siècle certains compositeurs tenteront d'évoquer des œuvres plastiques, le plus souvent en évitant une transposition trop directe et des rapports simplistes pour s'en tenir à l'impression personnelle ressentie devant la toile ou la fresque et, comme il en va pour la suggestion de la nature, en renonçant à toute tentative de description trop étroite : Dupré (*Nymphéas* d'après Claude Monet), Tisé (*Altamira*), Petr Eben (*Okna* pour trompette et orgue d'après Marc Chagall), *Improvisation Kandinsky* et *Vincent Van Gogh, les fresques, lamento* de Valéry Aubertin ou *Hieronymus Bosch's Codex* de Christophe Marchand.

Au lieu de glorifier la sainte Trinité ou de commenter les mystères de l'Église, l'orgue peut aussi rendre hommage à de grandes figures de la musique, des autres arts ou même des monarques et autres détenteurs du pouvoir.

En dehors de l'orgue, ce type de composition existe dès le XVe siècle avec la «déploration» qui consiste à commémorer la mort d'un artiste de renommée majeure (*Déploration de Johannes Ockeghem* de Josquin). Au XVIIe siècle suivra le «tombeau» qui, cette fois instrumental (clavecin), adopte le même projet pour saluer la mémoire d'un disparu, musicien comme Blancrocher, luthiste admiré, auquel Louis Couperin et Froberger se réfèrent, Lully ou Sainte-Colombe par Marin Marais, mais aussi une personnalité historique (*Tombeau de Mirabeau le patriote* par Lemièrre en 1791). Dans son *Tombeau de Couperin*, Ravel en reprendra le genre pour honorer des amis morts pendant la guerre.

Mais ce qu'on appellera «hommage» ou «in memoriam», «lamento», «épitaphe» ou «élégie» peut se concevoir selon d'autres méthodes, en utilisant, par exemple, les lettres musicales d'un nom suivant la terminologie allemande (A = la, B = si bémol, C = do, D = ré, E = mi, F = fa, G = sol, H = si bécarré). Ainsi les quatre lettres du nom de Bach correspondent-elles à quatre notes (si bémol, la, do, si bécarré) et les lettres musicales du nom de Schumann à mi bémol, do, si, la utilisées dans le *Carnaval*. Mais on peut aussi appliquer le même principe à n'importe quel nom à partie d'une grille établie sur les mêmes bases ou, plus simplement, en utilisant un ou des thèmes du maître honoré, voire une méthode qui lui serait chère.

À l'orgue, les hommages de ce type se multiplient au XXe siècle, notamment après la mort héroïque de Jehan Alain en 1940 (Grunenwald, Fleury, Duruflé, Langlais, Litaize) puis à la mémoire de Stravinsky ou Messiaen (Naji Hakim recourt dans ce dernier cas au titre de «tombeau» et exploite les modes à transposition limitée), Flor Peeters et Victor Gonzalez (Litaize), Frescobaldi et Rameau (Langlais), Franck et CocherEAU (Roth), etc.

Afin d'illustrer ce type de composition, nous écouterons d'abord le *Thème et variations* de l'Hommage à Frescobaldi de Jean Langlais (1951) qui relève tout à fait de la doctrine néoclassique (thème «à l'ancienne» et traitement polyphonique à quatre voix dans la deuxième variation, mais contexte moderne, par exemple dans le scherzo noté *Vivace* avec rythmes divers, 2/4, 5/8 ou 3/4 dans la troisième variation). Par ailleurs, le compositeur impose des couleurs propres à cette esthétique (cromorne et cornet dans la première variation).

Thomas Ospital interprète le Thème et variation de l'Hommage à Frescobaldi de Jean Langlais

Pour conclure, nous entendrons enfin le *Prélude et fugue sur B.A.C.H.* de Franz Liszt, musicien auquel on a fait allusion tout au long de ce concert-conférence et qui figure parmi les plus féconds et inventifs des maîtres romantiques. Il en existe deux versions, la première de 1855 moins organistique et parfaite que la seconde (1870) – sans compter une version pour piano qui date de 1871. Entièrement écrite sur les quatre notes qui correspondent au nom de Bach (si bémol, la, do, si bécarré), cette œuvre débute par une longue introduction, *Allegro moderato*, qui présente d'abord le thème en boucle à la pédale puis l'insère dans des arpèges, l'aborde par accords, le transpose diversement, le reprend sous des nerveux détachés puis, comme s'il écrivait le nom de Bach en lettres immenses, sous forme de grands et monumentaux accords. *Andante misterioso*, la fugue exploite ensuite les quatre notes mais les prolonge pour former une série de onze sons différents d'où l'aspect très peu tonal de cet épisode et sa liberté formelle puisque l'exposition achevée, Liszt traite surtout la tête du sujet. Pour conclure, quitte à rappeler par deux fois le sujet torturé de cette fugue, on reviendra cependant à un mouvement plus animé (*Allegro*) qui, épilogue flamboyant, sera marqué par des arpèges et trilles très spectaculaires et une progression constante (*Poco a poco accelerando, Più animato*) jusqu'au *Maestoso* final où de grands accords indiqués «fortissimo» s'opposent à une réponse «pianissimo» dont le contraste impressionne.

Thomas Ospital interprète le Prélude et fugue sur B.A.C.H. de Liszt

