

Ottorino Respighi - *Concerto in modo misolidio* (1925)

Un « profil modal »

Corentin FABRE

I) Contexte

Ottorino Respighi est un compositeur italien du début du XX^e siècle. La musicologie (en particulier française) l'ayant un peu laissé de côté, il ne semble pas superflu d'en faire une brève présentation. Élève de Giuseppe Martucci et de Luigi Torchi, il s'inscrit dans la veine de ces compositeurs italiens qui souhaitent faire renaître la musique instrumentale (et en particulier symphonique) de leur pays, celle-ci ayant été peu à peu éclipsée par l'opéra. Pour ce faire, Respighi étudie longuement les musiques des maîtres italiens du XVIII^e siècle, recopie leurs partitions ou encore chante des polyphonies vocales de la Renaissance avec des amis. Cet intérêt pour la musique du passé irrigue ses œuvres, si bien que l'on trouve trois constantes dans son langage : une influence post-romantique, une influence du XVIII^e siècle et une influence grégorienne. C'est aujourd'hui cette dernière influence qui va nous intéresser plus précisément.

Alors que Respighi est professeur de composition à l'Académie de Sainte-Cécile à Rome, il se lie d'affection avec l'une de ses élèves particulièrement brillante : Elsa Oliveri Sangiacomo.

En 1919, ils se marient. Peu après leur union, Elsa entreprend de transmettre à son mari tout ce qu'elle sait sur le chant grégorien, ayant obtenu un diplôme dans cette matière quelques mois auparavant. « Rapidement, Ottorino savait tout ce que je savais, et même plus encore ! »¹ confit-elle. Dès lors, il devient courant qu'Ottorino demande à Elsa de lui chanter des extraits du *Graduale romanum*. De ces chants, il tire des matériaux mélodiques qu'il retravaille ensuite en vue de les intégrer à de futures compositions ; si bien qu'il compose, dès l'été 1919, *Tre preludi sopra melodie gregoriane* (P 131), une œuvre qui « reflète de manière lumineuse l'état d'âme de Respighi dans cette période : l'émerveillement joyeux d'une révélation et aussi d'une exaltation mystique d'un sens religieux profond qui s'accordait avec l'harmonie de [leur] vie commune. »²

À travers l'étude du chant grégorien, il aspire à

faire revivre, dans un nouveau langage sonore, ces merveilleuses mélodies, cristallisées dans la règle rigide de la liturgie catholique du *Graduale romano*, et de redonner vie au germe indestructible des valeurs réelles et humaines qu'elles contiennent.³

C'est exactement ce qu'il fait avec le *Concerto in modo misolidio*.

Créé en 1925 au Carnegie Hall de New York sous la direction de Willem MENGELBERG et Ottorino Respighi au piano, ce concerto est une des œuvres pour soliste et orchestre les plus ambitieuses du compositeur.

¹ Elsa RESPIGHI, *Ottorino Respighi, dati biografici ordinati da Elsa Respighi*, Milano, Ricordi, 1954. (p.125)

² *Id.*

³ *Id.*

II) Identification des chants grégoriens

Chacun des trois mouvements de ce concerto contient au moins un matériau thématique issu du *Graduale Romanum*, que ce soit le thème principal ou simplement un thème secondaire, qu'il soit repris textuellement ou seulement en partie. Il convient donc d'essayer de les identifier, mouvement par mouvement :

A) Premier mouvement

En guise d'épigraphe à ce premier mouvement, le compositeur a inscrit *Omnes gentes plaudite manibus*. Après consultation du *Graduale*, il existe bel et bien un chant portant ce titre :

The image shows a musical score for a Gregorian chant. It begins with a large 'O' and the text 'mnes gen-tes *pláu-di-te má-ni-bus: ju-bi-lá-te De-o in vo-ce exsul-ti- & nis. Ps. Quóni-am Dómi-nus ex-célsus, terrí-bi-lis: * Rex magnus super omnem terram. Gló-ri-a Patri. E u o u a e.' The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is simple and rhythmic, typical of Gregorian chant notation.

II.1. Séquence *Omnes gentes plaudite manibus* extraite du *Graduale Romanum*⁴.

Cependant, lorsque l'on compare ce chant au début du concerto, on s'aperçoit que les lignes mélodiques diffèrent :

The image shows the beginning of a musical score for the concerto 'Omnes gentes plaudite manibus' by Ottorino Respighi. The score is for two pianos and orchestra. The tempo is marked 'Moderato' and the mood is 'a fantasia'. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many chords and arpeggios. The orchestra part is also complex, with many chords and arpeggios. The score is marked with 'ff' (fortissimo) and 'rit.' (ritardando).

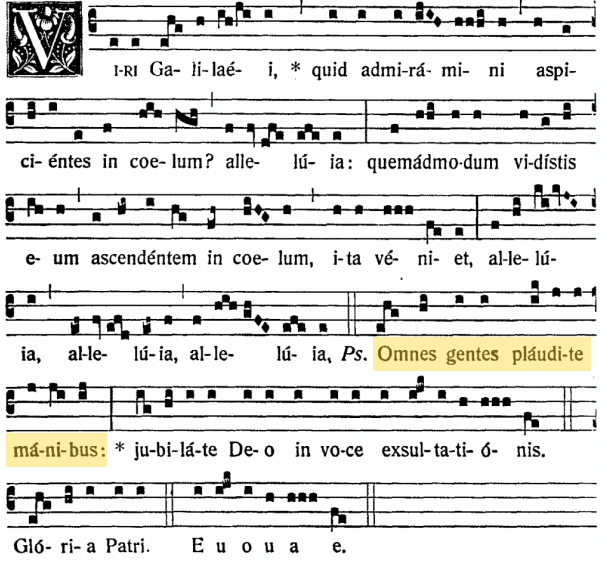
II.2. Début du Concerto in modo misolidio (réduction pour deux pianos du compositeur).

⁴ *Graduale sacrosanctae romanae ecclesiae : de tempore et de sanctis ; SS. D.N. Pii x. pontificis maximi jussu restitutum et editum ; cui addita sunt festa novissima*. 1908

Consultable en ligne : https://archive.cwatershed.org/media/pdfs/13/07/11/17-23-33_0.pdf

Après une recherche plus approfondie dans le *Graduale Romanum*, il apparaît que plusieurs autres chants, sans porter le titre *Omnes gentes plaudite manibus*, contiennent cependant ces mêmes paroles. C'est par exemple le cas de la séquence *Viri galilei* :

Introitus. VII.



Gló-ri-a Patri. E u o u a e.

II.3. Séquence Viri galilei extraite du Graduale Romanum.

Cette fois-ci, lorsqu'on compare le début de la séquence avec le début du concerto, les mélodies coïncident parfaitement. L'épigraphe pourrait alors être une sorte de facétie du compositeur, le souhait de placer son œuvre sous les meilleurs auspices afin que « tout le monde applaudisse ».

Le premier thème du concerto, exposé par le soliste dans un mode de *sol* sur *mi* \flat (mode dit « mixolydien »), reprend textuellement le *Viri Galilei* extrait du *Graduale Romanum*.

B) Deuxième mouvement

La recherche de chant grégorien pour ce début de deuxième mouvement est pour l'instant restée infructueuse. Pourtant, ce premier thème, utilisé par Respighi à la manière d'un choral, possède bien l'aura des chants grégoriens. Dans un mode de *ré* sur *mi* \flat , il ne contient aucune tension tonale, est écrit en 5/4 (ce qui pourrait laisser sous-entendre qu'il est issu d'un chant non mesuré) et la répétition de son deuxième fragment mélodique est chose courante dans les chants grégoriens :

II



II.4. Début du deuxième mouvement du Concerto in modo misolidio (réduction pour deux pianos du compositeur).

En revanche, un deuxième thème attire l'attention :

II.5. Deuxième thème du deuxième mouvement du Concerto in modo misolidio (réduction pour deux pianos du compositeur).

Après une recherche de mélodie à l'aide du site globalchant.org, une correspondance a été trouvée avec un *alleluia* :

II.6. Résultat de la recherche par mélodie sur le site globalchant.org.

Les *alleluia* étant nombreux dans la liturgie catholique, il ne nous a pas été possible d'en savoir davantage sur celui-ci pour le moment.

Il apparaît cependant que le deuxième thème du deuxième mouvement du concerto, exposé par le hautbois dans un mode de *la* sur *do#* (mode dit « éolien ») est lui aussi issu d'un chant grégorien, un *alleluia*.

C) Troisième mouvement

Quant au troisième mouvement, il est de forme thème et variations comme le laissait supposer son titre « Passacaglia ». Ce thème est exposé par le soliste dans un « *Allegro energico* » sur trois octaves, dans un mode mixolydien sur *mi* \flat :

II.7. Début du deuxième mouvement du Concerto in modo misolidio (réduction pour deux pianos du compositeur).

Son contour mélodique correspond exactement au *Kyrie - O Pater excelse* issu du *Graduale Romanum* :

IX.
(O Pater excelse)

II.8. Séquence *Kyrie ad libitum IX — Pater excelse* issue du *Graduale Romanum*.

Pour résumer : le premier et le dernier mouvements utilisent, comme matériau thématique principal, des chants grégoriens bien identifiés et issus du *Graduale Romanum* tandis que le deuxième mouvement ne semble utiliser qu'en thème secondaire, un *alleluia* encore assez mal identifié :

	Premier mouvement	Deuxième mouvement	Troisième mouvement
Chant	<i>Viri galilei</i>	<i>Alleluia</i>	<i>Kyrie - O Pater excelse</i>
Issu de	<i>Graduale Romanum</i>	?	<i>Graduale Romanum</i>
Mode	Mixolydien	Éolien	Mixolydien
Finale	<i>mi</i> ♭	<i>do</i> ♯	<i>mi</i> ♭

II.9. Tableau récapitulatif des chants grégoriens présents dans le Concerto in modo misolidio.

III) Accompagnement des chants grégoriens

Nous avons établi que chacun des mouvements comporte au moins un thème issu de chants grégoriens. Or, à l'origine, ces chants grégoriens sont monodiques et s'inscrivent non pas dans une tonalité donnée, mais bien dans une logique modale. Cependant, au XIX^e siècle, alors que ces chants sont redécouverts (notamment grâce au travail des moines de l'abbaye de Solesmes) et que les compositeurs s'en emparent pour les insérer dans leurs œuvres, il est fréquent qu'ils n'en reprennent pas la logique modale. En effet, au Moyen-Âge, chaque mode comporte un certain nombre de règles assez strictes que la mélodie doit respecter. Voici ce que nous apprend Jacques Chailley :

La conception primitive semble bien avoir été celle du MODE FORMULAIRE. [...] C'est un ensemble complexe qui comporte une échelle caractéristique, mais souvent aussi — et surtout — un ensemble de conventions permettant de l'identifier facilement, et ceci quelles que soient les variations que lui font subir les interprètes [...].⁵

⁵ Henri POTIRON, « *L'imbroglia des modes* de Jacques Chailley », *Revue de musicologie* 47/123, 1961, pp.126-128.

Pourtant, au XIX^e siècle, on retrouve ces mêmes modes, dépouillés de toutes leurs règles. Ainsi, l'approche de ces modes ne se fait plus que de manière scalaire, les compositeurs du XIX^e siècle les considérant uniquement comme des échelles mélodiques et non plus comme un système en soi. Annie Labussière parle d'ailleurs d'une

[...] conception moderne de la « modalité » telle que le XIX^e siècle l'a enseignée, en tentant de la rattacher aux théories du passé. En adaptant la structure du mode à l'entendement moderne, on a créé là une modalité artificielle qui a eu, à travers l'enseignement, un impact considérable sur la musique savante occidentale.⁶

Les noms des modes (issus des noms grecs) que nous utilisons se rapportent ainsi à des échelles mélodiques uniquement.

Ces modes peuvent donc être accompagnés de diverses manières. Dans le concerto de Respighi, on en dénombre quatre :

1. accompagnement à l'unisson ou à l'octave (effet « plain-chant ») :



III.1. Exposition du thème du troisième mouvement, mesures 1 à 4 (piano solo).

2. accompagnement en bourdon :



III.2. Variation 6 du troisième mouvement, levée de la mesure 103 à mesure 108 (réduction de l'orchestre).

3. accompagnement avec les notes constitutives du mode :



III.3. Variation 1 du troisième mouvement, mesures 14 à 17 (piano solo).

4. accompagnement avec des notes non constitutives du mode :



III.4. Variation 2 du troisième mouvement, levée de la mesure 33 à 38 (réduction de l'orchestre).

⁶ Jacques CHAILLEY, *L'imbroglia des modes*. Paris, Alphonse Leduc, 1960. (p. 5)

Au XIX^e siècle, l'accompagnement qui est préconisé pour conserver l'esprit du chant grégorien est celui avec uniquement des notes constitutives du mode⁷.

Le *Concerto in modo misolidio* étant une œuvre relativement longue et son langage étant complexe, nos analyses se concentrent ici sur le troisième mouvement, sous-titré « Passacaglia ». De forme thème et variations, ce mouvement fait entendre un thème en trois parties⁸ suivi de onze variations. Ces douze occurrences d'une mélodie en mode mixolydien se partagent donc les quatre modes d'accompagnement harmonique décrits ci-dessus. Il peut arriver que certains de ces modes d'accompagnement soient combinés, comme c'est le cas dans le début de la deuxième variation qui fait entendre à la fois les notes constitutives du mode dans l'accompagnement joué par le piano ainsi qu'une pédale de *mi* ♭ jouée par les cordes de l'orchestre. Voici, résumés dans deux tableaux, les divers modes d'accompagnement possibles et ceux présents dans ce troisième mouvement :

Divers accompagnements d'un chant grégorien			
Unisson - Octaves	Bourdon	Notes constitutives du mode	Notes non constitutives du mode

III.5. Tableau des modes d'accompagnement d'un chant grégorien

	A	B	C
Thème	Octaves		Pédale de <i>mi</i> ♭
Var. 1	Notes constitutives du mode		Pédale de <i>mi</i> ♭
Var. 2	Pédale de <i>mi</i> ♭ + Notes constitutives		Notes non constitutives
Var. 3	Pédale + Notes non constitutives	Notes non constitutives	Notes constitutives
Var. 4	Notes non constitutives	Notes constitutives	
Var. 5	Notes non constitutives	/	Notes non constitutives
Var. 6	Notes constitutives		Pédale de <i>mi</i>
Var. 7 <i>Cadenza</i>	/		
Var. 8	Notes constitutives + Pédale de <i>si</i>		
Var. 9	Notes non constitutives	Notes constitutives	
Var. 10	Notes non constitutives	Notes constitutives	Notes non constitutives
Var. 11	Notes constitutives	Notes non constitutives	Pédale de <i>mi</i> ♭ + Notes constitutives

III.6. Tableau des modes d'accompagnement utilisés dans chacune des variations du troisième mouvement

⁷ Voir par exemple le *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant* de d'Ortigue et Niedermeyer (1857).

⁸ Ci-après dénommées respectivement « A », « B » et « C » et correspondant respectivement au « Kyrie eleison », « Christe eleison », « Kyrie eleison » dont elles sont issues.

Il apparaît donc que le mode d'accompagnement privilégié par Respighi est identique à celui préconisé au XIX^e siècle, à savoir un accompagnement avec les notes constitutives du mode accompagné.

IV) Entre tonalité et modalité

Afin d'analyser au plus près le langage de cette pièce, nous avons décidé de séparer l'aspect mélodique de l'accompagnement. Dans la partie précédente, nous nous sommes intéressés aux divers procédés d'accompagnement harmonique des chants grégoriens. Intéressons-nous désormais au traitement mélodique de ces chants.

Tout au long des onze variations de ce mouvement, le thème mélodique subit diverses transformations. Par exemple, la variation 5 ne fait entendre que quelques notes de la partie A du thème avant de passer directement à la partie C, sans rien faire entendre de la partie B. De même, un certain nombre de « modulations » apparaissent, ce qui affecte à plusieurs reprises le thème. Voyons cela d'un peu plus près :

	A	B	C
Thème	Mixolydien MI_b	Mixolydien MI_b	Mixolydien MI_b
Var. 1	Mixolydien MI_b	Mixolydien MI_b	Mixolydien MI_b
Var. 2	Mixolydien MI_b	Mixolydien MI_b	Mixolydien MI_b
Var. 3	Phrygien $ré\sharp$	Phrygien $ré\sharp$	Mixolydien MI_b
Var. 4	Mixolydien MI_b	Mixolydien MI_b	Mixolydien $\flat VI MI_b$
Var. 5	Phrygien mi		Mixolydien MI
Var. 6	Phrygien mi	Phrygien mi	Phrygien mi
Var. 7 <i>Cadenza</i>	?	?	?
Var. 8	Mixolydien $FA\sharp$	Mixolydien $FA\sharp$	Mixolydien $FA\sharp$
Var. 9	Phrygien $fa\sharp$	Phrygien $fa\sharp$	Phrygien $fa\sharp$
Var. 10	Mixolydien $FA\sharp$	Mixolydien $FA\sharp$	Mixolydien $FA\sharp$
Var. 11	Mixolydien MI_b	Mixolydien MI_b	Mixolydien MI_b

IV.1. Tableau des modes utilisés dans chacune des trois parties du thème dans chacune des variations.

À la lecture de ce tableau, il apparaît que le mode mixolydien sur la finale mi_b est le plus utilisé tout au long de ce mouvement⁹. Quoi de plus naturel quand on sait que c'est également le mode du *Kyrie - O Pater excelse* duquel il est issu ? On constate cependant qu'il est « transposé » à plusieurs reprises sur différentes finales : sur $fa\sharp$ durant les variations 8 et 10 et sur mi pour la partie C de la variation 5. On note également que la partie C de la variation 4 est exposée sur un mode mixolydien dont le sixième degré a été abaissé¹⁰. Enfin, la modification la plus importante est la transformation de plusieurs intervalles du thème dans les variations 3, 5, 6 et 9 qui a pour résultat de

⁹ C'est d'ailleurs dans ce mode « mixolydien » que se conclue ce *Concerto in modo misolidio*.

¹⁰ Serait-ce là une résurgence de l'habitude des romantiques d'abaisser le sixième degré de la gamme majeure ?

faire entendre un mode phrygien, mode caractérisé par le demi-ton séparant ses deux premiers degrés mélodiques.

Henri Gonnard, dans l'ouvrage qu'il consacre à la musique modale en France¹¹, propose une classification des modes « du plus majeur au plus mineur »¹² :

MODE	Appellation	Pentes
LYDIEN	Sur-majeur	
IONIEN	Majeur absolu	
MIXOLYDIEN	Majeur	
Dorien	Neutre	
Éolien	Mineur	
Phrygien	Mineur absolu	
Locrien	Sur-mineur	

IV.2. Tableau de classification des modes selon Henri Gonnard.

Pour arriver à cette classification, Henri Gonnard scinde les modes en deux tétracordes (flèches simples dans le tableau) ou en un pentacorde (flèches doubles) et un tétracorde. Il étudie ensuite la place des demi-tons dans chaque section de mode pour en déduire sa pente.

Ainsi, le mode mixolydien par exemple est divisé en deux tétracordes (*sol-la-si-do* et *ré-mi-fa-sol*). Le premier tétracorde ayant son demi-ton dans son extrémité supérieure, il est ascendant ; le second l'ayant en son centre, il est « stable ». Le mode mixolydien contient donc un tétracorde ascendant et un tétracorde stable, ce qui le rend plus « majeur » que le mode dorien composé de deux tétracordes stables mais moins que le mode ionien composé de deux tétracordes ascendants.

On constate alors, en suivant l'appellation de Gonnard, que le troisième mouvement du *Concerto in modo misolidio* se partage entre le mode « majeur » et le mode « mineur absolu ». Cette alternance entre ces deux modes n'est pas sans rappeler l'alternance majeur-mineur de la logique tonale. La question se pose alors de l'utilisation de la modalité dans ce concerto. N'est-ce qu'une manière détournée et coloriste d'utiliser le majeur et le mineur ? La logique tonale étant tellement ancrée dans les habitudes du compositeur et dans les habitudes d'écoute des auditeurs, Respighi a-t-il préféré remplacer une alternance majeur-mineur par une autre similaire ?

Lorsqu'on regarde les modes dominants de chaque mouvement, on s'aperçoit que le premier est principalement en mode mixolydien, le second en mode dorien ou éolien¹³ et le dernier principalement en mode mixolydien. Là encore, ce n'est pas sans rappeler l'alternance majeur-mineur-majeur du concerto en trois mouvements conventionnel.

¹¹Henri GONNARD, *La musique modale en France de Berlioz à Debussy*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2000.

¹² Cette classification découle elle-même de travaux d'Yizhak Sadaï « D'une logique systémique et phénoménologique de la musique », *Analyse musicale*, n°28, juin 1992, pp.22-28.

¹³ Ces deux modes ne diffèrent que d'un degré mélodique (le VI^e), tantôt au demi-ton supérieur du V^e tantôt au ton supérieur. Cette alternance se retrouve déjà dans l'utilisation du mode dorien au Moyen-Âge, qui préfère, en mode dorien sur *ré* le *si* naturel dans une courbe mélodique ascendante mais un *si* \flat dans une courbe descendante.

V) Conclusion

Le *Concerto in modo misolidio* est une œuvre assez singulière dans le répertoire du début du XX^e siècle. Composé dans une période heureuse de sa vie et grâce à l'apport technique de sa jeune épouse, ce concerto réutilise un matériau thématique depuis longtemps préparé, issu principalement du *Graduale romanum*. Le travail mélodique de chacun des trois mouvements repose sur au moins un chant grégorien identifié.

Le troisième mouvement, auquel nous nous sommes davantage intéressé dans notre analyse, fait entendre quatre modes d'accompagnement différents au *Kyrie* qui sert de matériau thématique principal. Enfin, dans ce mouvement ainsi que dans tout le concerto en général, l'alternance entre des modes à tierce majeure et des modes à tierce mineure semble indiquer que, sans s'inscrire totalement dans une logique tonale, le compositeur cherche à réutiliser quelques-unes de ces habitudes tout en les transposant dans un univers mélodique modal.

Le langage de Respighi, en particulier dans des pièces comme celle-ci dans lesquelles deux mondes se répondent, est loin d'avoir livré tous ses secrets. Lui-même considérait ce concerto comme l'une de ses œuvres les plus abouties et rajoutait « pourtant, je suis convaincu que ce *Concerto* sera encore joué quand le reste de mes œuvres sera oublié ! »¹⁴. Bien que ce ne soit pas le cas aujourd'hui, sa *Trilogie romaine*¹⁵ demeurant à ce jour son œuvre la plus jouée, ce concerto mérite de sortir de l'ombre et nous offre l'occasion de questionner les fructueux échanges existant entre tonalité et modalité au début du XX^e siècle musical.

¹⁴ Elsa RESPIGHI, Ottorino Respighi, dati biografici ordinati da Elsa Respighi, Milano, Ricordi, 1954.

¹⁵ Sont rassemblés sous le nom de *Trilogie romaine* les trois poèmes symphoniques du compositeur, à savoir *Les Fontaines de Rome* (1916), *Les Pins de Rome* (1924) et *Les Fêtes romaines* (1928).