

Maîtrise Notre-Dame de Paris  
Choeur de l'Armée Française  
Orchestre du Conservatoire de Paris (CNSMDP)  
Zsolt NAGY, direction

Mardi 1er février 2011  
Cathédrale Notre-Dame de Paris

## **Gabriel Fauré (1845-1924)**

### ***Requiem, opus 48* (1893)**

*Introït et Kyrie*  
*Offertoire*  
*Sanctus*  
*Pie Jesu*  
*Agnus Dei*  
*Libera me*  
*In Paradisum*

Destin inattendu que celui de cette œuvre, qui s'impose aujourd'hui comme la plus populaire et la plus jouée du compositeur. Lorsqu'à la fin de l'année 1887 le Maître de Chapelle de La Madeleine conçoit - en quelques mois seulement - une Messe des Morts pour l'enterrement d'un notable paroissien, il est en effet loin d'imaginer la place que cette partition sera amenée à prendre dans son Œuvre.

Trois grandes étapes marquent cette évolution. Une version initiale comprenant cinq numéros (*Introït et Kyrie, Sanctus, Pie Jesu, Agnus Dei, In Paradisum*) est donnée le 16 janvier 1888 à La Madeleine pour les obsèques de M. Lesafouché, architecte célèbre en son temps. Conçue pour une petite formation de chambre, l'orchestration se résume à un violon solo pour le *Sanctus*, quelques altos et violoncelles, une harpe, des timbales et un orgue. Une deuxième étape est franchie lorsque, de 1889 à 1891, Fauré ajoute deux numéros avec baryton solo (*Offertoire* et *Libera me*), et enrichit l'orchestration d'un pupitre d'instruments à vent (bassons, cors, trompettes, trombones). Cette version est créée à Saint-Gervais le 28 janvier 1892. Enfin, dix ans plus tard et sous la pression de son éditeur Hamelle, le compositeur est amené à réorchestrer sa partition pour grand orchestre symphonique. Ceci en vue d'une création pour l'exposition universelle de 1900, mais aussi et surtout à des fins éditoriales et commerciales, l'absence de pupitres de violons et de bois augurant mal de la diffusion de l'œuvre auprès des sociétés de concerts. Tout porte à penser que Fauré céda contre son gré à cette réorchestration, et qu'il délégua cette tâche à son élève Roger Ducasse, comme il le fit si souvent par la suite. En effet, l'orchestre y est grossi plus qu'enrichi, et les instruments ajoutés semblent y jouer un rôle presque formel : l'imposant pupitre de violons ne comporte aucune seconde partie, les bois

ajoutés font le plus souvent office de doublure, et les flûtes et clarinettes n'interviennent que pendant douze mesures sur toute l'œuvre. Si on peut reprocher à l'orchestration voulue par Hamelle une relative dénaturation de l'œuvre, c'est cependant cette ultime version que la postérité retint pendant près d'un siècle, et qui assura à l'œuvre un succès rapide ainsi qu'une large diffusion. Grâce aux recherches musicologiques de ces dernières décennies - celles de Jean-Michel Nectoux notamment - on a pu reconstituer la première version complète (avec *Offertoire* et *Libera me*) créée à Saint-Gervais, celle que le compositeur aurait voulu garder. Cette partition a été redécouverte depuis par plusieurs enregistrements et de nombreuses auditions publiques, comme ce sera le cas ce soir.

Si le projet de départ de l'œuvre est lié à sa fonction liturgique, son esthétique s'inscrit pourtant à contre-courant de la tradition néo-palestrinienne conservée par le clergé et perpétuée par Vincent d'Indy à la Schola Cantorum, tout autant d'ailleurs que de l'esthétique romantique à l'œuvre dans les *Requiems* contemporains de Verdi et Dvorák, ainsi même que celui de Berlioz, plus antérieur. Une certaine tradition grégorienne est néanmoins active (bien que distillée dans l'harmonie si proprement faurénne) dans le dessin de la ligne vocale mais aussi dans le principe d'alternance du chant antiphonique. L'emploi de la harpe, quant à lui, est issu de la tradition française « saint-sulpicienne » représentée par Franck et Saint-Saëns.

Œuvre de la lumière et de l'apaisement plus que des ténèbres et de l'effroi, le *Requiem* de Fauré apparaît comme une antithèse de la *Missa pro defunctis*. Sur le plan structurel, le compositeur se soustrait à certains numéros consacrés, en ajoutant d'autres, extérieurs au genre mais plus en accord avec sa propre philosophie. L'omission du traditionnel *Dies Irae* est à ce titre très révélatrice. A cet emblème du requiem dramatique par excellence, point culminant obligé où se déchaîne habituellement une vision apocalyptique de la mort, se substitue un *Pie Jesu* dont la simplicité et l'épure semblent cristalliser l'image du repos éternel faurén. Sont par ailleurs incluses à l'ensemble deux prières qui succèdent normalement à la Messe des Morts : le *Libera me* (prière pour l'absoute) et l'*In paradisum* correspondant à la sépulture, s'intégrant ainsi comme indispensables au parcours mortuaire selon Fauré. Le parcours tonal, partant de *ré* mineur pour aboutir à *ré* majeur dans l'*In paradisum*, l'ordonnance des parties et des textes auxquelles elles font référence, l'épuration orchestrale et harmonique au fil de l'œuvre : tout concorde en une progression de l'ombre vers la lumière, de la crainte vers la béatitude, faisant de ce *Requiem* une œuvre libre, subjective, conforme à la spiritualité universaliste de Gabriel Fauré.

# Igor Stravinsky (1882-1971)

## *Symphonie de Psaumes* (1930)

*Exaudi orationem meam* (Psaume 38, versets 13 et 14)

*Expectans expectavi Dominum* (Psaume 39, versets 2, 3 et 4)

*Laudate Dominum* (Psaume 150)

Avec la mort de Diaghilev, et donc des Ballets russes, la fin des années 1920 voit une page se tourner dans la vie de Stravinsky. Durant cette période l'activité de l'interprète - en tant que pianiste et chef d'orchestre - sera en effet bien plus prolifique que celle du compositeur.

En 1929, Stravinsky reçoit cependant une commande de Serge Koussevitzky à l'occasion du cinquantenaire du *Boston Symphony Orchestra*. En pleine période « néo-classique », comme se plaisent à l'identifier de nombreux musicologues, Stravinsky avait opéré depuis quelques années un retour au sacré (dont témoignent les *Trois chœurs orthodoxes a capella*) et avait pour projet une œuvre renouvelant le genre symphonique. L'association de l'inspiration religieuse chorale et de la recherche formelle instrumentale, stimulée par la sollicitation américaine, se concrétisa donc en une « *Symphonie de Psaumes* » pour chœur et orchestre. De ce projet se dégage la double volonté de traiter la *symphonie* au sens littéral, étymologique du terme, et celle de retrouver l'essence des textes psalmodiques, que beaucoup de compositeurs avaient selon Stravinsky par trop éthérée. Ecrite de janvier à août 1930, l'œuvre se fonde ainsi sur les psaumes 38, 39 et 150, sur lesquels reposent chronologiquement les trois mouvements : *Prélude*, *Double fugue* et *Allegro symphonique*, intitulés initiaux auxquels Stravinsky préféra finalement les versets initiaux de chacun des psaumes concernés. Après avoir pensé utiliser la traduction slave, le compositeur se décida pour le texte latin, à cause de sa dimension universelle.

Dès le projet initial, pour chœur d'hommes et orchestre d'harmonie, on décèle un souci d'équilibre et d'homogénéité entre deux groupes dont le compositeur voulait qu'ils soient « mis au même rang, sans aucune prédominance de l'un sur l'autre » (1). Le compositeur optera finalement pour un chœur mixte (avec voix d'enfants pouvant être remplacées par des femmes), et une orchestration qui, bien que représentative de sa première période « russe » par la prédominance des vents, la présence de la harpe et de deux pianos traités en tant que percussions, omet pourtant les cordes aigües et les clarinettes. Sur le plan du langage, l'aspect rythmique (Stravinsky confia que celui-ci fut l'élément fondamental), l'écriture en blocs fonctionnant par juxtaposition, et la ritualisation de certaines séquences psalmodiques participent d'une atmosphère archaïque, pulsionnelle et incantatoire qui n'est pas sans rappeler l'esthétique du *Sacre*

*du Printemps* (1913). L'écriture harmonique, bien que représentative elle aussi du *Sacre*, semble - dans le premier mouvement surtout - avoir également subi l'influence de Poulenc. La démarche de Stravinsky fut de prendre le *final* comme point de départ. Le premier motif rythmique de celui-ci et la série de deux tierces mineures reliées par une tierce majeure constituent en effet, selon les termes du compositeur lui-même, « l'idée maîtresse de toute l'œuvre ». Ce dernier mouvement, le plus ample des trois (ses dimensions dépassant celles des deux premiers cumulées), est aussi le seul à exposer l'intégralité du psaume (150) qu'il met en musique. Point d'aboutissement d'une grande progression préalable, elle-même assurée par l'ininteruption exigée entre les trois mouvements, il conduit, depuis la désolation du psaume 38 en passant par la structure formelle et rationnelle de la double fugue centrale, à la contemplation extatique des dernières pages de l'œuvre.

Eloignées par quarante années d'histoire de la musique et par des langages musicaux totalement différents, les deux œuvres au programme de ce concert se rejoignent en fait en de nombreux points : d'esthétiques résolument novatrices, mues par une puissante et signifiante progression interne, le *Requiem* de Fauré et la *Symphonie de Psaumes* de Stravinsky ne sont pas seulement les œuvres sacrées les plus populaires de leurs auteurs, elles constituent deux professions de foi célébrant l'art musical comme vecteur d'une spiritualité universelle.

Pierre de BUCY

(1) *Dialogues and a Diary* d'Igor Stravinsky et Robert Craft (Doubleday and Company, 1963)