Chers amis du COP

Je me permets de vous envoyer les analyses parfois assez détaillées que j'ai effectuées des œuvres que nous allons chanter. Je les ai beaucoup réduites pour le texte du programme, mais je pense que leur version longue peut vous intéresser et permettre parfois une compréhension plus précise de ce que nous chantons. Toute remarque critique ou rectification de votre part sera bienvenue. Amicalement

Philippe Torrens

Franck - Fauré - Debussy - programme de mai 2014 - analyses personnelles

Claude Debussy : quatre mélodies

"Nuit d'étoiles" (Théodore de Banville, 1823-1891) - 1880

Composée en 1880, elle a été en 1882 la première œuvre publiée par Debussy. Les commentateurs la traitent souvent comme une œuvrette sans grande portée. Il me semble en réalité qu'elle présente déjà beaucoup d'originalité, en particulier dans l'accompagnement pianistique. Comme le poème, la musique présente un même refrain encadrant deux strophes différentes. L'exposition du premier refrain se déroule sur fond d'accords arpégés évoquant des sonorités de harpe, mêlant *mi♭* majeur (ton principal) et *do* mineur. La transition s'effectue par l'accord parfait de *mi♭* majeur vers des accords plus inattendus. Le premier couplet s'achève en *fa♯* mineur et, par l'enharmonie *sol♯ - lab*, revient au ton principal. Les arpèges accompagnant la reprise du refrain sont rythmiquement différents, mais ils ramènent à travers quelques variations vers une conclusion du deuxième refrain en *mi♭* majeur. Le second couplet commence comme le premier, mais évolue vers l'expression d'une exaltation accrue. Une transition en *ré* majeur amène une reprise du refrain en *mi♭* où les arpèges initiaux se combinent à un nouveau motif rythmique ternaire, qui disparaît juste avant que ne reprenne la dernière phrase du refrain (« Je rêve aux amours défunts »), qui, après un dernier détour harmonique, ramène pour conclure au *mi♭* initial.

"Beau soir" (Paul Bourget, 1852-1935) - 1890-91

L'accompagnement du piano s'effectue presque d'un bout à l'autre en triolets de croches et, dans la première moitié, puis de nouveau vers la fin, un accord est accentué sur la dernière croche de chaque mesure. La mélodie évolue doucement, en soulignant moins la forme strophique que la progression du poème vers l'exaltation de "pendant qu'on est jeune et que le soir est beau" puis sa retombée vers l'évocation de la mort. Elle se déroule sur un fond harmonique qui a *mi* majeur pour pivot, mais s'en éloigne dans la zone centrale (vers la tonalité assez éloignée de *do♯* majeur).

César Franck

Rebecca

La Bible (*Genèse XXIV*) raconte qu'Abraham, devenu vieux, désire voir son fils Isaac épouser une fille de sa tribu et non du pays de Canaan, où il s'est installé, envoie son serviteur de confiance, que la tradition nomme Éliézer, lui chercher une femme à Harran, son pays d'origine (loin au nord de la Syrie mésopotamienne). « Il prend dix chameaux », chargés de présents, et, à son arrivée, Dieu lui dit de choisir pour Isaac celle qui lui donnera à boire, à lui et à ses chameaux. C'est la jeune et belle Rebecca, petite-fille de Nakhor, frère d'Abraham, qui le fait. Le frère et le père de la jeune fille acceptent la demande en mariage et Rebecca part immédiatement rejoindre son futur époux. Cet épisode de l'*Ancien Testament* a été considéré comme une préfiguration de l'Annonciation dans le *Nouveau* et, à ce titre, souvent représenté par les peintres.

La *Rebecca* de César Franck résulte d'une collaboration entre le compositeur et la Société Chorale d'Amateurs, fondée en 1865 par le chanteur Guillot de Sainbris ; son secrétaire était, vers 1880, le poète et librettiste Paul Collin, qui a écrit le texte de *Rebecca*. Franck avait déjà composé une cantate autour d'une jeune héroïne biblique, *Ruth* (1845). *Rebecca* a d'abord été présentée, en 1880, dans une version pour chant et piano exécutée dès 1881, avant d'être orchestrée. L'œuvre comporte aussi des

séquences pour solistes : nous n'interpréterons ce soir que les parties pour chœurs. Franck a confié qu'il avait dans cette œuvre « garni sa palette » en employant d'anciens modes ecclésiastiques, le phrygien et le lydien.

"Sous l'ombre fraîche des palmiers..." (Introduction et chœur à trois voix de femmes)

Le thème principal est esquissé, puis exposé au piano en la mineur avant d'être entonné par le chœur en mi mineur (tonalité principale). Un accompagnement récurrent se fait entendre, constitué d'un trait ascendant en deux étapes, présentant des chromatismes. Puis vient une deuxième séquence employant l'ancien mode ecclésiastique de mi (ou phrygien), qui lui donne une couleur orientale. Elle se poursuit en suggérant un calme croissant à l'arrivée du soir. Puis le thème initial revient, accompagné différemment par un motif tournant de croches ; la deuxième séquence est reprise puis variée en mode de mi transposé sur sol. Enfin, tandis que les deux voix extrêmes tiennent un mi, les sopranos I font entendre une variante ralentie du motif tournant et la pièce s'achève dans l'apaisement.

Chœur des chameliers (à trois voix d'hommes)

Le piano fait entendre un motif rythmique figurant le pas lourd et régulier des chameaux, d'où émerge un premier thème, dans le grave. Puis entre le chœur des chameliers, en mode de fa (lydien), exprimant à la fois sa fatigue et sa persévérance (dans l'unisson qui termine chaque séquence). Puis un passage plus varié évoque la marche de la caravane et le piano évoque plaisamment le bruit de leurs grelots. Après une première évocation du « chant joyeux des chameliers », la marche initiale reprend ; la deuxième évocation de ce chant est plus développée et suggère par une polyphonie plus complexe le plaisir qu'ils prennent à accomplir leur longue marche. La caravane s'éloigne et le chant s'éteint graduellement.

Chœur final (quatre voix mixtes)

Les ténors, accompagnés par la ponctuation des basses, exposent, en mode de mi (phrygien) transposé sur sol, un thème exprimant à la fois la supplication et la confiance en Dieu. Le rythme noire pointée/croche lui confère une certaine énergie, bien audible quand le chœur entier reprend le thème. Puis ténors et basses invoquent dans un solennel unisson (en ré mineur) le « maître éternel », bientôt rejoints par les voix de femmes, et l'invocation se poursuit en mode phrygien, alternant les passages où les voix se dispersent et ceux où elles se retrouvent sur les mêmes rythmes. Sur « source de force et de lumière » s'ouvre la conclusion qui exploite avec finesse les possibilités du mode phrygien et l'ambiguïté majeur/mineur. Après un grand *crescendo*, la pièce s'éteint doucement sur des accords homophoniques du chœur accompagnés par les battements du piano.

Franck : 2e choral en si mineur

Les trois *Chorals* pour orgue sont les dernières compositions de Franck, écrites durant l'été 1890. Il y reprend la tradition abandonnée du choral varié tel que Bach l'avait illustré. À la différence de celui-ci, Franck ne s'inspire pas d'un authentique chant religieux, mais invente des mélodies possédant un tel caractère. Dans le 2e choral, le thème de choral apparaît immédiatement à la basse, puis à la voix supérieure, et son accompagnement devient de plus en plus dense. Le thème revient tantôt à la basse, tantôt à la voix supérieure, dans diverses tonalités, et d'autres motifs apparaissent (un motif descendant, un autre d'accords en triolets avec répétitions) que l'on retrouvera. L'atmosphère change avec l'apparition d'un second thème *cantabile* (rappelant celui du *Concerto* pour piano de Grieg) soutenu à la basse par un motif rythmiquement semblable à celui du premier. Ce « petit divertissement » (selon son élève Charles Tournemire, illustre organiste et compositeur) se prolonge de façon assez libre, sans rapport évident avec les deux thèmes principaux. De nouveaux motifs apparaissent (motif rythmique croche pointée double ; petit motif chromatique ascendant rapide sur quatre notes conjointes, montées et descentes chromatiques), puis un passage plus doux ramène à un accord de si majeur. Le *largamente con fantasia* développe à son tour une improvisation virtuose à base de traits chromatiques ascendants et descendants « légèrement violonistiques » (Tournemire) où séquences violentes et passages plus doux se succèdent. Après un point d'orgue, le premier thème revient, en sol mineur, à la voix supérieure puis à la basse, sur un accompagnement de croches qui se densifie (où l'on retrouve le motif descendant énoncé vers le début) ; le thème passe à la voix médiane, puis dans le suraigu et une transition rapide ramène le 2e thème à la voix supérieure, superposé au premier à la basse, le tout

désormais dans la tonalité à cinq bémols de *sib* mineur. Puis le grand orgue éclate en *fa#* mineur, toujours en combinant 2e thème à la voix supérieure et choral à la basse et le processus se termine sur un accord de *do#* mineur. Après quoi revient le motif de croches descendant, puis une brusque montée rapide dans l'aigu réintroduit le grand orgue sur ces mêmes motifs. La pédale reprend des prolongements du second thème tandis que la voix supérieure brode des traits rapides ascendants et descendants, puis une lente montée vers l'aigu s'effectue chromatiquement et aboutit à la reprise du choral en *si* mineur aux trois octaves supérieures, puis la fin du choral est énoncée à la basse jusqu'à une modulation en *si* majeur, dans laquelle l'œuvre, après encore quelques passages chromatiques complexes oscillant entre *si* mineur et *si* majeur, s'éteint dans l'apaisement et la lumière de *si* majeur.

César Franck : deux offertoires pour chœur et orgue

Domine non secundum et *Dextera Domini* et ont été composés pour être chantés pendant la messe lors de l'offertoire, c'est à dire au moment où, entre *Credo* et *Sanctus*, le prêtre offre à Dieu le pain et le vin consacrés (à l'origine, les fidèles apportaient des offrandes, parmi lesquelles du pain et du vin, tandis que l'on chantait un psaume). La musique chantée à ce moment-là ne dure qu'une dizaine de minutes.

***Dextera Domini* (Psaume 117, 16-17)**

Le psaume remercie Iahvé pour une victoire qu'Israël a remportée grâce à son aide : « Tous les païens m'avaient entouré quand, au nom de Iahvé, je les taillai en pièces... On m'avait poussé pour que je tombe, mais Iahvé m'a secouru ».

Cet offertoire, destiné au jour de Pâques, célèbre la Résurrection en termes plus solennels que véritablement joyeux. C'est une joie plutôt intérieure qui s'y manifeste. Le premier thème, exposé par les basses, en *sib* majeur, énonce avec fermeté la certitude d'avoir à ses côtés la force de Dieu. Il est immédiatement suivi par un second, celui de l'*Alleluia*, où l'allégresse s'exprime sans éclats extérieurs. Les ténors reprennent les deux thèmes, soutenus par les ponctuations des basses ; puis les trois voix entonnent *Dextera...* en homorythmie, se divisent de nouveau et réaffirment triomphalement le premier thème. Soudain, l'atmosphère change : c'est en *sib* mineur que les solistes reprennent le thème en dialoguant avec l'orgue, puis, dans une nouvelle tonalité chargée en bémols (*réb* mineur), comme Franck les affectionne, les solistes introduisent, dans un climat de douceur, *non moriar sed vivam*, vite relayés par le chœur, et cette alternance se poursuit jusqu'à ce que le chœur reprenne l'*Alleluia*, cette fois superposé avec *Dextera* ; ensuite, les basses reprennent le thème principal (*Dextera*) en *do* mineur ; une transition ramène le *sib* majeur initial jusqu'à la fin de l'œuvre, et le premier thème revient sous son apparence initiale. *Non moriar...* est à son tour repris en *sib* majeur dans une dernière alternance entre chœur et solistes. On attendrait une fin triomphale, mais Franck a préféré que la certitude de la Résurrection et la gratitude du croyant s'expriment dans l'apaisement d'un *Alleluia* intériorisé.

Domine non secundum

Les deux premiers versets sont empruntés au psaume 102, v 10-11 ; la suite n'y appartient pas. Le psaume célèbre la bonté de Iahvé « qui pardonne toutes tes fautes, qui guérit toutes tes maladies... Il est clément et miséricordieux, lent à la colère, abondant en grâce... Il ne garde pas rancune à jamais ».

Le thème est exposé en *si* mineur par les ténors, puis repris par les sopranos accompagnées par les ténors, passant par diverses modulations telles que Franck les aime. Puis les trois voix entonnent à partir de *adjuva nos* une séquence homophonique pour adresser une supplication ardente, dont l'intensité diminue pour la demande d'indulgence finale. Le chœur reprend ensuite à trois voix les paroles initiales, mais cette fois en *si* majeur, sur un ton beaucoup plus apaisé, comme s'il était désormais certain que le Seigneur accorderait le pardon.

Gabriel Fauré

Gabriel Fauré : deux mélodies

"Clair de lune" (Paul Verlaine, 1867, *Fêtes galantes*), 1887

"Clair de lune" est la première des mélodies qu'inspire à Fauré la poésie de Verlaine, particulièrement accordée à sa sensibilité. L'accompagnement et le chant y sont relativement indépendants : la

ritournelle, au rythme de danse, du piano n'est jamais reprise par la voix, sauf pour quelques brefs fragments dans la 2^e strophe. La mélodie respecte la division en strophes, mais diffère d'une strophe à l'autre ; elle se laisse aller à la danse dans la 2^e, mais devient beaucoup plus immobile dans la 3^e, se modelant sur la contemplation absorbée du poète.

"En prière" (Stéphane Bordèse) - 1890

Ce *cantique* vise d'abord la simplicité. L'accompagnement en triolets de croches ne se modifie légèrement que pour la dernière strophe. La mélodie vocale met en valeur par un rythme identique chacun des vers courts rimant entre eux, mais elle varie, évoluant avec le contenu du texte, retrouve son aspect initial au début de la 4^e strophe, puis plonge dans plus de gravité en recourant au vieux mode ecclésiastique de l'hypophrygien (mode de si transposé sur sol).

Gabriel Fauré : trois chœurs avec piano

"Pavane" (Robert de Montesquiou-Fezensac, 1855-1921) - 1887

L'œuvre, d'abord écrite pour orchestre seul, a plus tard été intégrée à la suite *Masques et bergamasques*. Les paroles, ajoutées après coup, sont dues à un lettré aristocrate mondain, Robert de Montesquiou-Fezensac, (modèle du Des Esseintes, héros du roman *À rebours* de J.K. Huysmans, et pendant vingt ans correspondant régulier de Marcel Proust), qui a ici pastiché le style des *Fêtes galantes* de Verlaine, elles-mêmes inspirées par l'atmosphère des peintures de Watteau, au début du 18^e siècle. Ce poème léger illustre comment, de façon à la fois ridicule et amère, les hommes et les femmes qui d'abord se désirent, rapidement se déchirent. La *pavane* est une danse plutôt lente de la Renaissance, à quatre temps, beaucoup pratiquée en Espagne au 17^e siècle. La ritournelle, variée à chacune de ses apparitions, comme le sera le *Boléro* de Ravel, possède d'ailleurs une coloration espagnole (en particulier dans sa conclusion). Elle s'efface dans la zone centrale, celle de la querelle entre les deux sexes, où elle cède la place à un motif descendant, récurrent et varié lui aussi.

Madrigal (Paul-Armand Silvestre, 1837-1901) -1883

Le *Madrigal* partage avec la *Pavane* son atmosphère de *Fêtes galantes* et sa vision désabusée des rapports entre les sexes. Lui aussi deviendra un mouvement des *Masques et bergamasques*. Le début du thème (en ré mineur) a curieusement été emprunté à la fugue n°8 (en ré# mineur) du *Clavier bien tempéré* de Bach, avec, toutefois, un rythme différent. Les voix d'hommes exposent une première séquence, suivie d'un bref intermède instrumental où un rythme ternaire (6/8) s'insinue dans un contexte binaire (3/4) ; puis les voix de femmes reprennent la séquence initiale. Le même type d'accompagnement que dans l'intermède précédent soutient le chant de la troisième strophe, entonné tour à tour par les sopranos et les ténors, puis les quatre voix reviennent de façon plus insistante, et avec une autre musique, sur le refrain « Aimez quand on vous aime ». Après un nouvel intermède, altos et ténors reprennent, en les mêlant, les deux premières strophes. Une transition mène à la quatrième strophe, d'abord nouvelle dans sa tonalité (ré majeur), sa mélodie et son accompagnement, puis le piano reprend son rythme ternaire tandis que les voix graduellement s'éteignent.

"Les Djinns"

Fauré reprend fidèlement le mouvement *crescendo-decrescendo* du poème, dont il a toutefois supprimé quatre strophes (sur quinze). Le tissu sonore, mince au départ (altos et quelques accords de piano) s'épaissit graduellement, des motifs rythmiques se détachent, l'accompagnement du piano se densifie. L'atmosphère d'angoisse s'intensifie à partir de l'exclamation « Dieu ! » poussée par tout le chœur, qui restera homophone presque jusqu'à la fin. Une rupture intervient avec l'appel au prophète, lancé par les seules voix masculines, rejointes par les voix féminines pour adresser une supplication plus douce où se mêle de nouveau un frisson de terreur à l'évocation de « l'ongle de leurs ailes » qui « grince et crie ». Puis l'agitation du chœur décroît à mesure que le bruit des démons s'éloigne, une polyphonie réapparaît, les voix disparaissent les unes après les autres pour laisser les altos terminer, comme elles ont commencé, sur les accords du piano.

Gabriel Fauré : *Messe basse* -1881

Théoriquement, une *messe basse* est une messe non chantée, mais ce n'est pas le cas de celle-ci, qui doit être comprise comme « messe simple » par opposition à « messe solennelle » (comme c'est souvent le cas à la fin du 19^e siècle). D'abord appelée « messe des pêcheurs », elle était destinée à l'église du village de Villerville, entre Trouville et Honfleur, pour y être chantée par un petit groupe d'amateurs, accompagnés à l'origine par un harmonium et un violon solo. Fauré l'avait composée pendant l'été 1881 en collaboration avec André Messager, qui avait écrit le *Kyrie* et un *O Salutaris* tandis que Fauré se chargeait du *Gloria*, du *Sanctus* et de l'*Agnus Dei*. Lors de la publication, en 1907, Fauré a introduit son propre *Kyrie* (sans doute de 1881), n'a pas conservé le *Gloria*, mais a employé son *Qui tollis* pour la musique du *Benedictus*.

Kyrie

Le thème est esquissé par l'orgue et exposé par la soprano solo, dont le chœur, brièvement, complète et conclut la phrase. Peu à peu, le chœur gagne en importance et c'est lui qui entonne le *Christe eleison*. Soliste et chœur s'unissent pour le *Kyrie* final. La simplicité des parties chantées contraste avec la complexité croissante de l'accompagnement instrumental aux harmonies complexes et mobiles, même si tout s'achève dans un *lab* majeur très clair.

Sanctus

Il est confié au chœur seul qui expose un thème simple, puis le varie légèrement. *Pleni sunt...* mène à une cadence en sol majeur et à une reprise du thème, varié de façon plus complexe avec de brefs passages dans des tonalités éloignées. Puis les sopranos déroulent la ligne sinueuse du *Hosanna*, sur un fond d'harmonies complexes qui ne reviennent que tout à la fin au sol majeur initial.

Benedictus

La soliste et le chœur se relaient d'abord pour chanter tour à tour en la variant une mélodie doucement ondulante (et modulante) sur un rythme ternaire berçant. Ils se retrouvent pour conclure à l'unisson.

Agnus dei

L'orgue expose — puis la voix reprend — une mélodie d'allure archaïque évoquant le mode mixolydien (mode de sol, ici transposé sur ré). Son rythme caractéristique (4 croches, 2 noires) se retrouve avec d'autres notes sur *dona nobis*, mot sur lesquels s'effectue ensuite un développement différent qui amène la cadence finale en sol majeur.

Gabriel Fauré : *Cantique de Jean Racine* - 1865

Le compositeur n'a pas retenu la dernière strophe de ce poème, adaptation par Jean Racine d'un hymne latin du *Bréviaire*. Son fils Louis Racine a modifié dans la seconde strophe « grâce invincible » (qui pouvait sonner janséniste) par « grâce puissante » et a donc aussi remplacé (de façon discutable) « âme insensible » par « âme languissante ».

Fauré a sans doute composé cette œuvre en 1865 pour son examen de fin d'études à l'école Niedermeyer. Il s'agit donc d'une œuvre de jeunesse d'où les raffinements harmoniques qui caractérisent son style sont encore absents. Néanmoins, les cinq bémols à la clé (*réb* majeur) relèvent déjà du goût, qu'il partage avec Franck, pour les tonalités rarement employées. L'orgue expose le thème, repris ensuite par fragments par les différentes voix qui, à travers plusieurs modulations, terminent en *lab* majeur cette première séquence doucement suppliante. La seconde commence sur un ton plus animé, dont la véhémence culmine sur l'évocation de l'enfer, contrastant fortement avec celle de « l'âme languissante ». Les basses introduisent une nouvelle supplication employant le thème principal et peu à peu l'intensité enfle pour célébrer l'échange entre les louanges des fidèles et les bienfaits de Dieu à leur égard. La pièce se termine dans le ton initial (*réb* majeur) en évoquant la douceur de ces dons divins.