
REVUE DE LA
SOCIÉTÉ LIÉGEOISE DE MUSICOLOGIE

15-16 (2000)

Mutien-Omer HOUZIAUX

*À la recherche "des" Requiem de Fauré
ou
L'authenticité musicale en questions*

Préface de Jean-Michel NECTOUX

À la douce mémoire de Bernadette

SOCIÉTÉ LIÉGEOISE DE MUSICOLOGIE

Université de Liège

Séminaire de Musicologie

1, quai Roosevelt

B – 4000 Liège

Tel. : (32)4/3665369 - 4/3665445

Fax : (32)4/3665700

E-mail : pvendrix@ulg.ac.be

Président : Philippe Vendrix

Secrétaire : Christophe Pirenne

Cotisation annuelle donnant droit à la *Revue*

500 francs belges pour la Belgique

750 francs belges pour l'étranger

à verser sur le compte 068-2146993-22

Publié avec l'aide du

Ministère de la Culture et des Affaires sociales de la Communauté
française de Belgique, Service de la musique et de la danse

| | |
|--|---------|
| <i>Préface</i> de Jean-Michel NECTOUX | i-xxiii |
| Préambule. <i>(Re)lectures du Requiem</i> | 1 |
| Première partie: <i>“Les” Requiem de Fauré</i> | 7 |
| I.- Les sources | 7 |
| A. Chronique de la composition, des premières exécutions et de l’édition (1877-1901) | 10 |
| B. La version de 1893 : une découverte | 17 |
| C. La version de 1900 : une énigme | 37 |
| II.- Le <i>Requiem</i> et ses singularités orchestrales | 68 |
| A. Distribution des parties orchestrales et chorales dans les versions de 1893 et de 1901 | 68 |
| B. Aux confins de la musique et de la liturgie : l’omniprésence de l’orgue | 85 |
| Deuxième partie: <i>La première exécution du Requiem en Belgique</i> | 123 |
| I.- La correspondance | 124 |
| II.- Les comptes rendus de presse | 140 |
| A. Commentaires sur le programme du concert | 149 |
| B. Commentaires sur le <i>Requiem</i> | 151 |
| C. Commentaires sur l’exécution du <i>Requiem</i> et l’accueil du public | 153 |
| III.- Le bilan | 156 |
| A. Le programme du concert | 156 |
| B. Le <i>Requiem</i> | 156 |
| C. L’exécution et l’accueil du public | 163 |
| Troisième partie: <i>L’authenticité en musique ou la grande illusion ?</i> | 167 |
| I.- Authenticité et culture musicale | 168 |
| II.- Authenticité et partition | 169 |
| III.- Authenticité et affaires | 178 |
| IV.- Authenticité et musicologie | 183 |
| V.- Authenticité et philologie | 185 |
| VI.- Authenticité et organologie | 201 |
| A. Vertus et limites d’un instrumentarium “d’époque” | 201 |
| B. L’orgue, un cas d’espèce | 208 |
| VII.- Coda | 235 |
| Index des noms cités | 243 |

PRÉFACE

À PROPOS DES PREMIÈRES EXÉCUTIONS DU *REQUIEM* DE GABRIEL FAURÉ

HISTOIRE D'UNE DÉCOUVERTE, AVEC QUELQUES LETTRES INÉDITES

Jean-Michel NECTOUX

DEPUIS SA CRÉATION, voici plus d'un siècle, le *Requiem* op. 48 de Gabriel Fauré a connu une diffusion internationale fort remarquable et il n'est guère d'années qui ne nous en apportent de versions discographiques nouvelles. Il revient à Mutien-Omer Houziaux de publier sur cette œuvre incomparable la première étude développée. J'ai plaisir à saluer son entreprise et à en souligner l'intérêt et la valeur. Et il me plaît que ce soit en lui l'organiste qui prenne d'emblée la parole, l'interprète attaché à l'exactitude de la partition qu'il joue, souci que ne partagent pas tous les musiciens de profession mais qui témoigne chez lui de qualités de précision et de perspicacité qui désignent aussi le philologue. Mutien-Omer Houziaux se revendique tel, semblant réserver l'appellation de « musicologue » à l'on ne sait quel spécimen d'humanité, vivant dans un empyrée scientifique aussi mystérieux qu'inaccessible au simple philologue; cette modestie est aussi touchante qu'excessive.

Avec une patience et un esprit de déduction excellents, notre philologue-musicologue établit sans faillir un état de nos connais-

sances historiques actuelles relatives au *Requiem*. Il apporte notamment des précisions utiles sur les sources liturgiques et la prononciation latine, des documents inédits, notamment sur l'importante création bruxelloise de l'œuvre, sous la direction d'Eugène Ysaÿe; il établit aussi des comparaisons sur les tempi de quelques enregistrements choisis mais porte un regard lucide sur les étranges arrangements que certains chefs de chœur, outre-Manche, ont établis. Enfin, je ne saurais résumer ici une étude aussi fouillée que foisonnante, riche d'aperçus, de remarques, de tableaux comparatifs; je voudrais seulement ici apporter quelques précisions nouvelles et verser au dossier des documents essentiels quelques lettres du musicien restées inconnues jusqu'ici.

Des trente années de recherches que j'ai consacrées à l'œuvre de Fauré, les travaux relatifs au *Requiem* furent les plus riches de découvertes, les plus difficiles aussi à mener à bien puisqu'il me fallut attendre presque vingt ans pour être à même d'en publier les résultats. J'y fus conduit d'une manière bien naturelle: dès 1968, j'avais entrepris une étude approfondie de la musique de chambre du musicien, à mon sens le massif le plus imposant de sa création artistique. J'avais alors constaté que la douzaine d'ouvrages consacrés à son œuvre relevaient pour l'essentiel du livre de témoins, assurément précieux, mais d'une précision toute relative. Il fut très vite clair que la recherche des sources originales devait orienter tout travail sur le sujet, à son origine même. J'eus la chance de recevoir le meilleur accueil de M^{me} Philippe Fauré-Fremiet, belle-fille du compositeur, qui mit généreusement à ma disposition les archives conservées dans le dernier appartement occupé par le musicien, 32, rue des Vignes à Paris: manuscrits, correspondances, partitions, photos, livres et articles. Je passais là de nombreuses heures, aussi plaisantes que fructueuses.

Ayant reçu en 1970 la commande d'un bref ouvrage sur Fauré pour la collection *Solfèges*, aux éditions du Seuil, je fus conduit à élargir ma recherche à son œuvre entier. Je ne savais alors jusqu'où me conduirait cette aventure. Parmi les sources originales à retrouver figuraient les souvenirs subsistant des quelque vingt-sept années de présence de Fauré à l'église Sainte-Madeleine, à Paris, comme maître de chapelle (1877), puis comme titulaire du

Grand Orgue (1896-1905). M. Joachim Havard de la Montagne, maître de Chapelle, mit très aimablement à ma disposition ce qu'il avait pu sauver des archives musicales de la paroisse. Longtemps, celles-ci s'étaient trouvées rangées dans les chapelles basses, sur le flanc droit de l'édifice, au niveau de la rue, là même où la maîtrise tenait ses répétitions¹, mais en cette fin des années 1960, le curé de la paroisse, soucieux d'œuvres sociales, ayant décidé de convertir ces espaces en restaurant populaire, les travaux nécessaires avaient été entrepris et les « vieux papiers » versés à la soule à charbon, dans l'attente d'un destin plus définitif.

L'examen de ces reliques, sauvées des profondeurs, révéla la présence attendue d'autographes : versions inédites avec ensemble instrumental de quelques motets, l'existence d'un *Ave Maria* pour ténor, baryton et orgue jusqu'ici inconnu, une version avec cordes, dite « version convois » du *Requiem* (très probablement postérieure à Fauré) et surtout le matériel d'orchestre original, pratiquement complet de l'œuvre, dans la version d'origine établie pour la Madeleine et dirigée par Fauré entre 1888 et 1900. La mise au jour de ce matériel était d'autant plus précieuse que les parties séparées étaient partiellement de la main de Fauré (notamment les parties de cors et de trompettes) et pour le reste entièrement revues et corrigées par lui. Par ailleurs, leur examen révéla qu'elles correspondaient point par point aux quatre mouvements autographes en partition d'orchestre, conservés à la Bibliothèque nationale de France². Ces documents authentiques permettaient, d'une part, de restituer la version originale des trois mouvements manquants³, et de l'autre offraient

¹ Voir le reportage photo publié dans la revue *Musica*, janvier 1903, "La maîtrise de la Madeleine" (reproduit dans l'édition du *Requiem* version "1893", Hamelle-Leduc, 1994, p. XXI et dans Jean-Michel NECTOUX, *Gabriel Fauré, Les Voix du clair-obscur*, Paris, Flammarion, 1990, ill. n° 9).

² *Introït et Kyrie, Sanctus, Agnus Dei, In Paradisum*, autographes donnés dès 1925 à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, grâce à la générosité de la famille Fauré-Fremiet ; les collections anciennes du Conservatoire sont entrées à la Bibliothèque nationale en 1963.

³ *Offertoire, Pie Jesu, Libera me* : on observera qu'il s'agit des trois mouvements avec voix soliste ; Fauré en aurait-il donné les originaux à quelques interprètes pour les remercier ?

une lecture claire des quatre mouvements préservés où se superposent au moins trois états différents de l'orchestration.

Restait à reconstruire, à partir de l'ensemble de ces sources, la partition d'orchestre telle qu'elle se trouvait à l'époque de son achèvement (vers 1893) et à en authentifier l'origine en retraçant son histoire après soixante-dix années d'oubli. Il s'agissait de tisser autour de l'admirable musique un réseau d'indices aussi sûrs et précis que possible : manuscrits, esquisses, correspondances inédites, contrats, cahiers de cotages de l'éditeur (Hamel), pièces d'archives, programmes de concerts, échos de presse, comptes rendus, témoignages furent assemblés au fil des années, au fur et à mesure que progressaient mes recherches sur le musicien, et interrogés avec le plus grand soin.

Cette découverte intervenait hélas peu de mois après la disparition d'un témoin important des auditions de 1888 à la Madeleine, Louis Aubert (1877-1968), qui fut soprano solo de la Maîtrise, avant de devenir compositeur et élève de la classe de Fauré au Conservatoire ; mais la maison Erato, publiant en 1962 une belle version discographique du *Requiem* (version Louis Frémaux), avait eu l'heureuse idée de demander à L. Aubert d'écrire un texte de présentation. On y lit, à propos de la version jouée à la Madeleine, ce témoignage direct, trois quarts de siècle plus tard : « Cette première version, particulièrement impressionnante, ne comportait qu'un dispositif instrumental assez réduit : altos, violoncelles, contrebasses, un violon solo, une harpe, l'orgue et trois trombones. La version actuelle comprenant une formation symphonique plus étendue, ne fut transcrite par son auteur que vers 1899. » Sauf l'oubli des deux cors, des deux trompettes et des timbales, l'effectif indiqué correspondait aux sources retrouvées.

Le dépouillement des archives comptables de la Madeleine me permit ainsi d'identifier le copiste des parties séparées retrouvées comme étant un certain Manier, basse du chœur de la Madeleine. Ces mêmes archives me permirent d'établir de quelles forces musicales disposait Fauré au moment de la création. Des programmes et échos de presses retrouvés à la Bibliothèque

Requiem de Gabriel Fauré» (1888) me permirent de retrouver trace d'au moins dix exécutions plus ou moins complètes de l'œuvre, entre sa création à la Madeleine, lors d'un service funèbre (16 janvier 1888) et la première audition de la version pour orchestre symphonique donnée, dans le cadre de l'Exposition universelle de Paris, au Palais du Trocadéro (12 juillet 1900)⁴. Cette version de concert, agrandissement de la conception originale aux dimensions habituelles d'une grande formation symphonique, quoique fort célèbre, puisque seule publiée et interprétée de 1900 à 1995, demeurait et demeure encore entourée de mystère : aucun manuscrit, aucune des quelque cinq mille lettres de Fauré que j'ai pu réunir ne viennent éclairer la genèse de ce travail de réorchestration.

Mutien-Omer Houziaux établit parfaitement le point de nos interrogations à ce sujet : Fauré est-il réellement l'auteur de cette version symphonique dont la partition, publiée en 1901, se révèle d'abord si différente des esquisses de réorchestration figurant sur les manuscrits de Fauré et présente par ailleurs de si nombreuses fautes et négligences ? L'importante lettre de 1917 à Gabriel Pierné, retrouvée tout récemment (voir Annexe 2), témoigne chez Fauré un étonnant détachement vis-à-vis de la lettre de la partition Hamelle dont il désavoue à plus d'une reprise les indications ; le compositeur va jusqu'à employer le mot de dégoût à propos des accords d'orgue sur lesquels s'achève l'*Offertoire*. Il faut reconnaître que ce document vient renforcer encore l'hypothèse d'une réalisation de la version symphonique par une tierce personne dont le musicien, débordé, aurait surveillé le travail d'assez loin. Cependant, reconnaissons que, jusqu'à présent, aucun document ne vient attester la paternité réelle de cette version. Le nom de Roger Ducasse, élève favori du maître et signataire de la réduction chant et piano du *Requiem* (elle-même très fautive !), figure parmi les candidats sérieux, mais doit être avancé avec beaucoup de circonspection. Dans la correspondance de Roger Ducasse avec son ami André Lambinet, on relève

⁴ On trouvera une liste inédite de ces exécutions, résumée sous forme de tableau en annexe à cette préface (voir Annexe I).

dance de Roger Ducasse avec son ami André Lambinet, on relève cette allusion, difficile à interpréter, à la date du 3 décembre 1901 : « Fauré vient de venir m'apporter l'orchestration de son *Requiem* (35frs 50, Hamelle éditeur) dont la musique fleurant un peu le musc et la peau d'Espagne, me semble contourner joliment la profondeur liturgique et avec cela, la *Pavane* que j'aime sans restriction et qui me rappelle les grâces surannées d'une balade de Villon. Voilà encore le seul artiste où notre musicalité sévère, parce que jeune, se complaît et se repose⁵. » Dans les années qui suivent, alors que Fauré a demandé à Roger Ducasse sa collaboration pour réorchestrer son *Prométhée*, on relève dans les lettres du jeune musicien à Lambinet quelques allusions éclairant singulièrement les relations complexes entre Fauré, Hamelle et Roger Ducasse : « Fauré ravi de l'orchestre de *Prométhée*, va, j'en ai la douce crainte, me confier le reste qui doit être exécuté *in extenso* chez Colonne en Mars : venez-y. » (novembre 1903). « Je suis poursuivi en ce moment par ce mufle d'Hamelle, à qui j'ai envoyé un paquet de sottises et un refus tout nu, car, sans crier gare, il m'envoyait toute la partition de *Prométhée*, refaite, à complètement corriger. Je la lui ai renvoyée en lui disant que puisqu'il avait refusé de me payer ce travail, je ne voulais rien savoir et qu'il ait la bonté de s'adresser ailleurs. Alors, lettre infecte de faux-fuyants, de prétendus malentendus. Quel toupet ! Et, enfin, conclusion : il me demande de venir m'entendre avec lui. Quelle caste, ces Messieurs de l'Édition ! » (30 octobre 1905)⁶.

⁵ Collection privée. Les extraits de cette correspondance m'ont été communiqués par Jacques Depaulis.

⁶ L'affaire de la rémunération de Roger Ducasse pour sa réorchestration de *Prométhée* traîna en longueur, puisque Fauré était de nouveau en négociation à ce sujet avec Edgard Hamelle (fils de Julien) en 1914 (cf. G. Fauré, *Correspondance*, n° 168 et 170). Ces échanges ouvrent des perspectives intéressantes sur l'historique du *Requiem* : le réorchestrateur de l'œuvre (Roger Ducasse ?) pourrait bien avoir rencontré une situation semblable à celle entourant la réorchestration de *Prométhée* : s'il eut à réaliser ce gros travail sans rémunération de la part de l'éditeur, il se sera naturellement désintéressé de sa réalisation : explication possible, sinon probable, du manque de soin avec lequel les partitions furent éditées. Cette lettre laisserait en outre penser que ce sont des épreuves (ou une copie manuscrite) de *Prométhée*

Mutien-Omer Houziaux sait combien il est difficile d'écrire l'histoire, bien des pièces du puzzle manquent pour le reconstituer totalement et ceci d'autant que Fauré lui-même nous égare parfois, lorsque sa mémoire est à demi fidèle, fût-ce à propos d'une œuvre dont il savait l'importance, encore qu'il l'ait appelée tout modestement son « petit *Requiem* » : on lit dans une lettre inédite à la mezzo-soprano Claire Croiza (Argelès 1^{er} août 1922, reproduite dans l'Annexe 2) à propos du *Pie Jesu* : « Le *Pie Jesu* en question a été écrit pour une *voix d'enfant*. Le premier qui l'ait interprété - (c'était à la Madeleine) - est maintenant un Monsieur à fortes moustaches : Louis Aubert, compositeur de talent, d'ailleurs. » Mais Louis Aubert précise dans son texte sur le *Requiem* : « la première audition en fut donnée en l'église de la Madeleine, sous la direction du Compositeur. Et ce n'est pas sans émotion que je me rappelle avoir eu l'insigne honneur, quelques mois plus tard — j'avais alors douze ans — d'être parmi les interprètes de l'œuvre, en ma qualité de soprano solo de la Maîtrise. » — « quelques mois plus tard », c'est-à-dire que L. Aubert fut réellement *l'un des premiers* mais non *le premier* interprète de cette page unique, qui remplissait Saint-Saëns d'admiration. S'agirait-t-il du jeune Berton, soprano solo, dont le nom apparaît dans les archives de la Madeleine en octobre 1887 ? Nul ne le saura sans doute jamais...

Le travail de restitution de la partition originale fut long et délicat : l'*Offertoire* se présentait dans sa version de 1889, c'est-à-dire réduit au solo de baryton (« *Hostias* »), d'autre part, si le matériel orchestral était presque complet, celui des chœurs et des solistes était presque inexistant ; cette difficulté se révéla cependant moins grave qu'il ne paraissait tout d'abord : l'examen des parties de chœurs figurant sur les quatre autographes d'orchestre montrait que celles-ci ont très peu varié dans le temps : c'est l'accompagnement orchestral qui fit l'objet de changements significatifs.

En somme, ce travail s'apparentait à la patiente reconstitution

qu'Hamelle avait envoyées à Ducasse. Seule a été conservée la partition autographe de Ducasse, demeurée inédite jusqu'à ce jour.

d'une vraie mosaïque de sources; achevé en 1977, il fut soumis au feu de l'exécution lors d'une audition privée, donnée le 18 février 1978 dans le cadre des exercices d'élèves au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, grâce à la bienveillance de son directeur, M. Raymond Gallois-Montbrun et en présence de M^{me} Emmanuel Fauré-Fremiet, belle-fille du musicien. L'œuvre était dirigée par Roger Delage, musicologue et chef d'orchestre qui m'a utilement assisté de ses compétences dans ce délicat travail⁷. L'audition fut très probante: cette version originale était non seulement viable, mais donnait de l'œuvre une vision neuve et singulièrement convaincante, telles ces toiles de maîtres dont on redécouvre les couleurs avec surprise et bonheur une fois allégé l'épais vernis qui en ternissait l'éclat.

J'avais tenu au courant de mes découvertes le directeur des éditions Hamelle, éditeur de la version de concert, qui m'avait libéralement ouvert ses archives dès le début de mes recherches sur le musicien. Après avoir, en 1972, envisagé favorablement l'idée de publier la première version du *Requiem*, l'éditeur opposait hélas un refus formel aux héritiers Fauré, trois années plus tard⁸. Diverses tentatives de publier la partition aux États-Unis et en Grande-Bretagne ne purent aboutir.

Dix années passèrent et le centenaire de l'œuvre approchait. Je suis reconnaissant à Philippe Herreweghe de s'être intéressé de longtemps à cette version première. Chef célèbre pour sa recherche de l'authenticité musicale, il était tout acquis à l'idée de retrouver le premier visage d'une œuvre qui lui est particuliè-

⁷ La partition fut établie en portant les centaines de changements nécessaires sur un exemplaire de la partition d'orchestre éditée chez Hamelle (version symphonique). Ayant mené à bien ces corrections pour les cinq premiers mouvements du *Requiem* en 1976, je soumis mon travail à Roger Delage qui l'a revu avec l'œil du chef d'orchestre. Je révisai alors encore une fois la partition entière, d'après les sources manuscrites, avant l'audition d'essai au Conservatoire.

⁸ « Nous estimons que l'orchestration du *Requiem* de Fauré, gravée et imprimée sous la direction du compositeur, doit être considérée comme originale. Nous ne pensons pas que l'édition d'une autre version puisse apporter quelque chose à cet ouvrage; au contraire. » (Lettre du 10 décembre 1975 à M^{me} Blanche Fauré-Fremiet).

rement chère. Le 16 janvier 1988, il conduisait le *Requiem* à la Madeleine, un siècle après son auteur, en utilisant le matériel même (photocopié) de la création et un conducteur réalisé en hâte sur ordinateur. En septembre, il enregistrait l'œuvre dans une chapelle de la rue de Picpus à Paris. Cette première discographique et la hauteur de sa réalisation furent saluées par la critique : cette interprétation n'a jamais quitté les rayons des disques. Depuis, Philippe Herreweghe et sa Chapelle royale ont donné une très large diffusion à cette version grâce à de nombreux concerts donnés à travers le monde, exacerbant les demandes d'exécutions : malgré ce coup d'audace, la version originale du *Requiem* de Fauré restait interdite en France. Les éditions Durand manifestèrent leur intérêt, mais les éditions Hamelle restaient inflexibles sur leur position : il n'existait à leurs yeux qu'une seule version, celle qu'elles avaient publiée en 1900-1901.

Lorsque la maison Leduc se porta acquéreur du fonds Hamelle (début 1993), la situation évolua enfin favorablement. La partition chant et piano et la partition d'orchestre de la version dite « 1893 »⁹ paraissaient au début de 1995. Dans la foulée, je publiais chez le même éditeur, en 1998, une édition critique de la « version symphonique » ; celle-ci, il ne semble pas inutile de le préciser ici, demeure d'une extrême utilité dès lors qu'il s'agit d'une exécution avec un grand chœur et dans une vaste salle de concert. Chacune de ces deux versions a donc sa place, mais il est clair que Fauré restait fidèle à sa conception première lorsqu'il demandait à Eugène Ysaÿe d'engager un maximum d'altos et de renforcer le nombre des violoncelles pour la première bruxelloise de la version de concert, de même qu'il avait fait porter en hâte dix altos supplémentaires pour la première parisienne de cette même version¹⁰.

Je préciserai pour finir qu'il n'existe que ces deux versions.

⁹ Vers 1893 serait plus juste, autant que l'on puisse préciser ; soit l'époque de l'audition probable des sept morceaux achevés dans l'orchestration de la Madeleine, avant les modifications apportées à l'occasion des premières auditions en concert.

¹⁰ Cf. en Annexe 2 les billets du musicien à Paul Taffanel.

Certains chefs d'orchestre, à demi renseignés, croient bien faire en masquant le manque de moyens dont ils disposent sous le manteau de l'hyper-authenticité et se permettent de donner le *Requiem* avec un accompagnement réduit à l'orgue, aux timbales et aux cordes, comme il fut en effet fragmentairement donné le 16 janvier 1888; c'est oublier la volonté clairement exprimée par Fauré lorsqu'il commanda à son copiste le matériel pour cette audition: « l'orchestration n'est pas terminée ». Trompettes, cors, trombones et harpe sont indispensables à une bonne exécution du *Requiem*.

Dans les années qui précédèrent la réorchestration, Fauré tenta d'étoffer cette version de la Madeleine pour la donner en concert: les manuscrits de 1888 portent trace de ces remaniements; l'audition dirigée par Eugène d'Harcourt lors d'un concert de bienfaisance, le 17 mai 1894, au Théâtre de la Bodinière à Paris est à cet égard fort intéressante; on relève incidemment à ce sujet dans une lettre de Fauré à Louise Cruppi, à la fin d'avril 1894: « J'ai à réorchestrer pour l'exécution du 17 mai plusieurs parties de mon *Requiem* ». Cette première exécution en concert est malheureusement très mal documentée: les archives d'Harcourt, conservées dans un château d'Ardèche, sont muettes sur l'événement. Les comptes rendus mentionnent une exécution de « fragments », laissant à penser que le travail de réorchestration n'avait pu être achevé. Il est permis de supposer que c'est à cette occasion que furent ajoutés, à titre d'essai en quelque sorte, les bassons et la partie unique de violons apparaissant surajoutés tardivement sur les manuscrits de 1888. On relèvera à ce sujet que le matériel de la Madeleine comporte, pour l'*In Paradisum*, des parties de bassons et de violons, d'une main différente de celle du reste du matériel, et avec quelques mentions et corrections de la main de Fauré. Elles semblent de plusieurs années postérieures au matériel de 1888-89 et pourraient avoir servi pour cette audition de 1894. On lit en effet dans un compte rendu du *Temps* (21 mai 1894, p. 3), sous la signature de J. Weber: « Il évite de donner à l'orchestre un rôle brillant ou bruyant; il se sert principalement des instruments à cordes, sans user des notes très aiguës, emploie d'une manière fort discrète *les instruments à vent en bois*;

la trompette ne paraît que par exception. Il est vrai que l'on n'a exécuté le *Dies iræ* ni le *Tuba mirum* [!] Je n'ai rien à redire à l'œuvre de M. Fauré; les rigoristes pourraient seulement discuter l'emploi de certaines modulations dans la musique d'église. [...] C'était la partie la plus intéressante du concert. »

Quant au concert du 6 avril 1900 à Lille, on serait tenté de supposer que Fauré y essaya, discrètement, la version pour grand orchestre, avant la première parisienne de juillet; mais la partition nouvelle était-elle déjà achevée et le matériel disponible, trois mois avant l'audition du Trocadéro? On peut en douter: lorsque Fauré écrit à Taffanel, le 2 juillet 1900: « le matériel est tout prêt et sera chez vous demain », il semble faire allusion à un matériel d'orchestre que l'on vient tout juste d'achever. Le programme de Lille comporte une notice de Hugues Imbert, témoin attentif de l'évolution du *Requiem* à travers les années qui, dit-il « ne fut exécuté qu'une seule fois à l'église de La Madeleine à Paris, en janvier 1893 »; établissant un parallélisme avec la couleur orchestrale du *Deutsches Requiem* de Brahms, il note que Fauré a poussé plus loin encore la volonté d'employer les timbres les plus sombres: « à l'exception du *Sanctus* et de l'*Agnus*, où il existe un chant de violon et de l'*Hosannah* dans lequel interviennent le cor et la trompette, il n'a admis dans toutes les autres parties de son *Requiem* que les altos et les violoncelles divisés, avec l'orgue, et, dans le *Sanctus*, le *Pie Jesu* et l'*In Paradisum*, la harpe dont il a fait un judicieux et poétique emploi. » Imbert mentionne un violon dans l'*Agnus*, par prémonition sans doute, car le critique signant G.H. dans un journal local, le 9 avril suivant, ne relève seulement que « de très jolis dessins de violon accompagnant le *Sanctus*. » À mon sens, c'est encore une version à peu près semblable à celle jouée à la Madeleine en 1893 qui fut donnée à Lille, en avril 1900, autant que l'on puisse jamais être sûr que tel concert a bien eu lieu avec les œuvres, le chef et les solistes annoncés au programme.

Le très patient Mutien-Omer Houziaux sait combien de zones d'ombres plus ou moins denses demeurent irréductiblement dans le tableau historique le plus minutieusement brossé. L'exploration des sources musicales et archivistiques d'un chef-

d'œuvre comme le *Requiem* de Fauré laisse encore ouvert le champ des découvertes, notamment autour de la « version symphonique » qui fit longtemps autorité.

Dans une troisième partie de son ouvrage, Mutien-Omer Houziaux pose à juste titre la question de l'authenticité en termes de musique, celle du texte publié, celle de l'exécution dans un temps donné, avec le recul du siècle dans le cas de Fauré. Il aborde ces questions complexes, non sans audace, osant prendre position là où bien des interprètes se maintiendraient dans une prudente réserve. Si je ne partage pas tous ses choix, je remarque qu'il a raison de poser de telles questions : elles font avancer un débat qui n'est pas près de se clore, à commencer par la querelle des instruments « d'époque ». Qui osera nous proposer un enregistrement du *Requiem* avec cordes en boyaux, cors en fa et trompettes en ut, timbales de peaux ?

Mutien-Omer Houziaux observera sans doute volontiers avec moi que, depuis le seuil du xx^e siècle, le *Requiem* a connu bien des éditions et des exécutions... plus ou moins fidèles : on a vu ainsi paraître le *Pie Jesu*, transcrit pour contralto et, dès 1902, une affreuse version de l'*In Paradisum* pour chœur de femmes à trois voix ; on connaît aussi une édition du *Requiem* avec paroles anglaises, et avec accompagnement de piano et d'orgue (John Rutter), selon une conception assez éloignée de celle de l'auteur : on sait que Fauré tenait visiblement beaucoup à l'accompagnement instrumental de son œuvre, fût-il réduit en effectif, pour les auditions qu'il dirigea lui-même durant dix années. On a vu encore le *Requiem* devenir prétexte à un spectacle chorégraphié par Joseph Russillo. Cependant, on ne s'attendait vraiment pas à voir paraître certain enregistrement (1999)...sans orchestre...ni soliste... ni chœur : réduit pour le seul clavier du piano. Si c'est le propre des chefs-d'œuvre de supporter bien des errements, nul doute que le *Requiem* de Fauré ne partage ce privilège redoutable avec quelques hautes pages dont la fureur des arrangeurs ne parvient pas à altérer la beauté : sans doute parce qu'elle est inatteignable.

ANNEXE 1

TABLEAU DES PREMIÈRES AUDITIONS DU *REQUIEM* DE FAURÉ, 1888-1902

Tableau établi d'après les sources musicales, la correspondance (publiée et inédite) du musicien, les programmes conservés à la Bibliothèque nationale de France (Musique), les échos et comptes rendus de presse.

Notes du tableau

- 1 Paris, sauf indication contraire.
- 2 Au témoignage de Louis Vierne (*L'Echo musical*, n° 12, décembre 1912, p. 1-3), une audition du *Requiem* aurait été donnée à la Madeleine en 1890 pour célébrer le vingtième anniversaire de la guerre de 1870. Je n'en ai jusqu'ici retrouvé aucune trace, notamment dans la *Semaine religieuse pour le diocèse de Paris*.
- 3 Dans le cadre des concerts de la Société nationale de Musique.
- 4 Baryton-basse entré au chœur de la Madeleine en janvier 1890 (archives comptables de l'église).
- 5 L'œuvre fut donnée au cours de la cérémonie annuelle à la mémoire de Louis XVI. Saint-Saëns publia à cette occasion un portrait de son élève dans *L'Éclair* (23 janvier 1893).
- 6 Première audition au concert donnée dans le cadre des Concerts d'Harcourt ; l'œuvre figurait au programme d'une matinée de bienfaisance organisée par W. Singer (devenue princesse E. de Polignac, quelques mois auparavant), avec le trio de *Faust*, une œuvre de Wagner, la *Bataille de Marignan* (Jannequin), ainsi que deux œuvres du prince Edmond de Polignac. *Le Gaulois* du 18 mai cite parmi les assistants : V. d'Indy, Saint-Saëns, M. Barrès, P. de Bréville, les Polignac. Les comptes rendus ne permettent pas de préciser les « fragments » qui furent chantés (programme non retrouvé).
- 7 Exécution mentionnée brièvement dans *Le Gaulois* (8 avril 1895), rubrique « Mondanités ». Le *Sanctus* et l'*In Paradisum* furent bissés. Les Poirson tenaient un salon musical place Malesherbes.
- 8 Première exécution complète attestée par un programme ; elle a fait l'objet de notes manuscrites prises durant l'audition par le critique Hugues Imbert, l'un des premiers sympathisants de Fauré (documents à la BnF Musique). Violoncelliste, J. Griset avait reçu la dédicace de la *Romance* op. 69 pour violoncelle et piano.
- 9 Première exécution de la version avec orchestre symphonique.

| Date | Lieu ¹ | Chef | Chœur/orchestre |
|--------------------------|--------------------------------|--------------------------------------|--|
| 16.I.1888 | La Madeleine | Gabriel Fauré | Chœur et maîtrise de La Madeleine |
| 1.II.1888 | id. | id. | id. |
| 29.II.1888 | id. | id. | id. |
| 4.V.1888 | id. | id. | id. |
| 1890 ? ² | id. | ? | ? |
| 28.I.1892 ³ | St-Gervais | Gabriel Fauré | Chanteurs de St-Gervais |
| 21.I.1893 ¹ | La Madeleine | Gabriel Fauré | Chœur et maîtrise de La Madeleine |
| 17.V.1894 ⁴ | La Bodinière | Eugène d'Harcourt | Chanteurs de St-Gervais |
| 7.IV.1895 ⁷ | Salon de M. Mme Poirson | Gabriel Fauré (?) | ? |
| 24.III.1899 ⁴ | Salle d'Horticulture | Jules Griset | Anonymes |
| 6.IV.1900 | Lille, Salle industrielle | M. Maquet | Orchestre et chœurs d'amateurs |
| 12.VII.1900 ⁸ | Trocadéro | Paul Taffanel | Société des Concerts du Conservatoire |
| 28.X.1900 | Bruxelles | Eugène Ysaÿe | Orchestre des Concerts Ysaÿe, "Choral mixte" |
| 10.II.1901 | Nancy, Salle Poirrel | Guy Ropartz | Chœur et orchestre du Conservatoire de Nancy |
| 3.III.1901 | Marseille, Théâtre Valette | Paul Viardot et G. Fauré (2e partie) | ? |
| 2.IV.1901 | Salon de Jean Girette | Alfred Cortot | Chœur d'amateurs |
| 5.IV.1901 | Salle du Conservatoire | Paul Taffanel | Société des Concerts du Conservatoire |
| 15.V.1902 | Genève, Salle du Conservatoire | Émile Jaques-Dalcroze | Société de chant du Conservatoire |

| Soli | Orgue | Mouvements | Formation orchestrale |
|--|---------------------|------------------------------|---|
| Berton, ? (enfant) | Eugène Manson | 1, 3, 4, 5, 7 | vi solo, alt I, II, vic I, II, cb, hpe, timb, org (orchestration inachevée) |
| id. (?) | id. | id. | "Moyens réduits" |
| id. (?) | id. | id. | ? |
| Louis Aubert ? (enfant) | id. | id. | cdes, hpe, timb, org + 2 cors, 2 trp |
| ? | ? | ? | ? |
| Louis Ballard (bar.) ¹ | ? | 6 seul | Idem + 3 trb |
| L. Ballard (?) et ? | ? | 1, 2 (<i>Hostias</i>), 3-7 | Idem |
| Mme Grammacini-Soubre (s.), Numa Auguez (basse) | ? | "fragments" (2 complet?) | Idem + 2 bassons (?) = 170 exécutants |
| ? | ? | ? | ? |
| Thérèse Roger (s.), M. Damad (bar.), Maurice Hayot et Mlle Hardel (violons solos du <i>Sanctus</i>) | ? | 1-7 | "orchestre réduit" (pas de cuivres ni de bois) |
| Mme M. Gaillot (s.), J. Thiriez (bar.) | ? | 1-7 | 170 exécutants |
| Mlle Torrès (s.), Henri Vallier (basse) | Eug. Gigout | 1-7 | 250 exécutants |
| Mlle Torrès (s.), M. Demeat (bar.) | M. Maas, Théo Ysaÿe | 1-7 | Orchestre symphonique, 2 harmoniums |
| Mme Nelly Lombroso (s.), Paul Daraux (bar.) | M. Thirion | 1-7 | 200 exécutants |
| ? | ? | 1-7 | ? |
| Thérèse Roger (s.), J. Girette (basse) | Jos. Runner | 1-7 | Petit chœur, avec orgue |
| Mlle Torrès, Paul Daraux | ? | 1-7 | grand orchestre symphonique |
| Nina Jaques-Dalcroze (s.), M. Dumur (bar) | Paul Bratschi | 1-7 | Société de chant du Conservatoire |

ANNEXE 2

QUELQUES LETTRES INÉDITES DE G. FAURÉ RELATIVES À SON *REQUIEM*À un ami¹

[27 février ou 5 mars 1888?]

Mon cher ami

Je t'envoie 6 invitations à offrir à ceux de mes camarades qui voudraient venir *mercredi* (un peu avant midi, car il y aura beaucoup de monde). Je recommande à ceux qui auraient la bonté de venir de ne pas se placer trop bas dans l'Eglise. Vers la chaire est le meilleur endroit.

Mille regrets à d'Indy de n'avoir pu aller entendre de nouveau *Wallenstein*. J'espère que ça a très bien marché.

Mille amitiés

Gabriel Fauré

À Marguerite de Saint-Marceaux

[jeudi 3 mai 1894]²

Chère amie

Voulez-vous me permettre de venir dîner demain et de rentrer travailler vers 9^h 1/2 car j'ai encore des rapiécages à faire au *Requiem* et que le *copiste* me talonne!

¹ Carlton Lake Collection, Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Texas at Austin. Ce billet, adressé à un proche de d'Indy (Pierre de Bréville?) est écrit sur papier de deuil et se situe donc en 1888 (Fauré avait perdu sa mère le 31 décembre 1887), il concerne à peu près certainement une exécution du *Requiem*, lors d'un office funèbre à la Madeleine. Ce billet laisse supposer l'existence d'une exécution du *Requiem* encore inconnue que l'allusion finale à une nouvelle exécution du *Wallenstein* de d'Indy permet de situer plus précisément. Le 26 février 1888 d'Indy avait fait jouer pour la première fois intégralement aux Concerts Lamoureux sa trilogie symphonique, entendue jusqu'alors par fragments. Une deuxième audition devait être donnée le dimanche 4 mars 1888. L'audition du *Requiem* se situe donc très probablement le mercredi 29 février 1888 (année bissextile) où eut lieu, à midi, un office funèbre pour M^{me} Jerin, née Anne Léonie Maquet, ou le mercredi suivant, 7 mars, sans office. Il est fort probable qu'il y en eut encore un certain nombre d'autres exécutions avant l'audition solennelle du 21 janvier 1893, marquant le centenaire de la mort de Louis XVI. (Je remercie M^{me} Gand de Vernon pour les vérifications qu'elle a pu faire dans les archives de la Madeleine).

² Bibliothèque de l'Arsenal, Fonds Baugnies. Daté par la récipiendaire «1894 ou 96»: il s'agit du travail préparatoire à la première audition de l'œuvre en concert, le 17 mai 1894, sous la direction d'Eugène d'Harcourt, avec les fameux Chœurs de Saint-Gervais. Fauré écrit un jeudi, veille du dîner hebdomadaire que M^{me} de Saint-Marceaux offrait aux fidèles de son salon. Il était très mal vu de la «patronne» de manquer à cette soirée.

J'ai été abruti par mille choses ces temps-ci et notamment par l'Hymne grec qui me vaut deux ou trois conférences par jour avec Reinach³! de la grande affaire de l'Institut⁴ je n'ai pu m'occuper un seul instant! J'ai eu à faire à mille gens pour mille choses et n'ai pu songer ni à moi ni aux amis!

Combien je comprends que St-Saëns s'évade de ce tyrannique Paris!

J'espère à demain et vous envoie mille amitiés pour tous les deux et vos fils

Gabriel Fauré

À Marguerite de Saint-Marceaux

[vendredi 4 mai 1894]⁵

Chère amie, Il faut que vous me laissiez libre encore ce soir : hier soir j'ai travaillé jusqu'à minuit et je pensais avoir fini. Toute ma copie doit être remise demain et mon après-midi est pris à la Bodinière⁶! Je ne sais où donner de la tête: je rentrerai à 6h et travaillerai tant que je pourrai. Je tâcherai de venir à 11h du matin, *Mardi* ou *mercredi*.

Mille amitiés et mille excuses de votre

Gabriel Fauré

Quatre pneumatiques à Paul Taffanel⁷

[2 juillet 1900]

Cher ami, le matériel est tout prêt et sera chez vous demain, mais moi, hélas, je ne puis pas venir à 4h. Mercredi je serai à votre disposition *n'importe à quel moment du matin, du jour, ou du soir*; jeudi également.

³ *Hymne à Apollon*, découvert sur une stèle à Delphes par Théodore Reinach et harmonisé par Fauré. Il en avait accompagné plusieurs auditions après la "première" du 12 avril 1894.

⁴ Fauré posait sa candidature pour la première fois à l'Institut, qui lui préféra Théodore Dubois lors du vote du 19 mai.

⁵ Bibliothèque de l'Arsenal, Fonds Baugnies. Daté par la récipiendaire «1894 ou 96».

⁶ Le «Théâtre d'application» fondé par Louis Bodinier, où devait être donné le *Requiem* le 17 mai suivant.

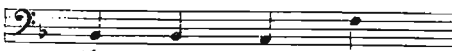
⁷ Archives Samaran-Taffanel. Flûtiste célèbre, professeur au Conservatoire, Taffanel (1844-1908) était alors chef d'orchestre à l'Opéra et à la Société des concerts du Conservatoire. C'est pour sa classe que Fauré avait écrit en 1898 ses deux pièces pour flûte. Ces billets sont relatifs à la première audition de la version de concert du *Requiem* au Trocadéro, le 12 juillet 1900. Les dates sont celles du cachet de la poste à Paris.

Mille amitiés de votre dévoué
Gabriel Fauré

[6 juillet 1900]

Cher ami

Bernardel m'a répondu qu'il ferait porter 10 *Altos* pour la répétition de samedi matin! Trouverez-vous dix 2^{es} violons qui consentent à devenir altistes d'occasion? Ce serait superbe!



Voilà la vérité pour la fin de l'*Agnus*⁸

Mille amitiés et tous les remerciements de votre bien dévoué

Gabriel Fauré

J'ai convoqué mes solistes pour 10h 1/4

[8 juillet 1900]

Cher ami, Gigout⁹ que je viens de voir n'était pas convoqué pour demain matin. Je l'ai prié de venir à 10 1/2 en raison de l'importance de la partie d'orgue dont l'absence créerait un terrible vide. Mais si vous préférez qu'il ne vienne pas ayez l'obligeance je vous prie de lui faire dire un mot chez lui. Mille remerciements et mille amitiés

Gabriel Fauré

[13 juillet 1900]

Cher ami, Je ne vous ai pas assez remercié dans la cohue du départ, hier! Tout a été à merveille¹⁰ et je vous en suis bien affectueusement et

⁸ Fragment de l'*Agnus Dei*, mes. 82, parties de cello et contrebasse; correction importante car l'autographe de 1888 et le matériel correspondant, de même que les partitions de la «version symphonique» éditées en 1900 (réduction) et 1901 (orchestre) comportent au troisième temps un la bémol au lieu du la naturel indiqué ici par Fauré; celui-ci approuve ainsi la probable suggestion de Taffanel d'adopter pour la rédaction de ce passage celle de la mesure 8 de l'*Introit et Kyrie*, dont la mes. 82 de l'*Agnus* est la reprise. La correction s'applique aux parties de bassons, cordes et orgue.

⁹ Eugène Gigout (1844-1925), organiste et compositeur, condisciple de Fauré à l'École Niedermeyer et l'un de ses plus proches amis. Ce billet nous apprend qu'il tint le grand orgue Cavallé-Coll de l'immense Salle des Fêtes du Trocadéro lors de cette première parisienne du *Requiem*: son nom est absent du programme.

¹⁰ L'œuvre de Fauré fit grande impression (cf. le compte rendu d'Arthur Dandelot dans

bien profondément reconnaissant !

Votre tout dévoué

Gabriel Fauré

À Gabriel Pierné¹¹

*Conservatoire national
de Musique
et de Déclamation*

Le Directeur

Paris, 24 mars 1917

Mon cher ami,

Je suis infiniment sensible à tout ce que vous me dites de mon *Requiem*, et aux mille soins dont vous voulez bien en entourer l'exécution. Tout cela, toute cette cordialité venant de vous, mon cher ami, me touche profondément et je vous en remercie de tout cœur. — Je vais tâcher de répondre le plus clairement possible à votre amical questionnaire.

1° Les 10 altos me paraissent nécessaires en raison de la division presque constante des parties.

Le Monde musical, n° 14, 30 juillet 1900, p. 225-226); le *Pie Jesu* par M^{me} Torrès fut bissé. Fauré demanda à diverses reprises à cette jeune soprano de chanter ce solo. Née en 1873, de son vrai nom Amélie-Marie-Albine Thourel, née à Nîmes, le 9 juillet 1873, elle avait remporté en 1898 un premier prix d'Opéra-Comique au Conservatoire de Paris. Fauré lui demanda de créer le solo d'Aénoë dans son *Prométhée* à Béziers, en août 1900. On peut se demander si ce n'est pas à cette interprète de choix qu'il donna la manuscrit du *Pie Jesu*, depuis introuvable.

¹¹ Collection privée. Mes vifs remerciements aux possesseurs de cette lettre essentielle qui m'ont autorisé à la publier pour la première fois. Fauré répond ici à de nombreuses questions posées par Gabriel Pierné alors qu'il préparait l'audition du *Requiem*, le dimanche 1^{er} avril 1917, dans le cadre des concerts de l'«Association Colonne Lamoureux» regroupant les deux sociétés durant la Grande Guerre. Les solistes étaient Melle Francesco, soprano et M. Huberty, baryton. Les chœurs de femmes rassemblaient les voix de la classe d'ensemble du Conservatoire, dirigée par Henri Busser, les chœurs d'hommes étaient ceux des «Concerts Colonne Lamoureux». Cf. le compte rendu de Gaston Carraud dans *Le Courrier musical*, 15 avril 1917, p. 199-203. La lettre de Pierné à laquelle répond Fauré n'a malheureusement pas été conservée. Compositeur et organiste, élève et successeur de Franck à S^{te}-Clotilde, Gabriel Pierné (1863-1937) dirigea les Concerts Colonne de 1910 à 1934. Il entretint les meilleures relations avec Fauré qu'il admirait et à qui il dédia son quintette avec piano.

2° 7 contrebasses au lieu de 9 seraient suffisantes.

3° l'organiste pourra ajouter la pédale là où vous le jugerez bon.

4° Je crois que pour nos jeunes personnes du Conservatoire qui ne soutiennent pas aisément les mouvements lents, il vaut mieux, dans l'*Offertoire*, battre les 8 croches.

5° Tous les altos dans les doubles croches du *Sanctus* et les violons assez *en dehors*, à cause de la sourdine qu'ils prennent seuls.

A L'orgue, les accords très détachés, et avec les anches *ff.* jusqu'au *dimin. et p.*¹²

6° Dans le *Pie Jesu*, pour ce qui concerne l'orgue, s'en tenir à la *partition d'orchestre*. Voix céleste, pour le début, avec boîte fermée¹³; un crescendo en même temps que la voix dès la seconde phrase.

7° Dans l'*Agnus*, vous avez je crois une très heureuse idée en ne faisant intervenir l'orgue qu'au 3^e temps avant B. Plus de sourdines aux violons, ni aux autres instruments¹⁴.

8° Dans le *In Paradisum*, je préfère que les harpes viennent s'ajouter aux notes détachées de l'orgue au lieu de prendre leur place. Mais si on avait le temps, on pourrait essayer de réaliser votre idée¹⁵.

9° Oui, les chœurs devant l'orchestre et les soli à l'orgue¹⁶.

10° Je recommanderai à nos aimables gosselines une tenue plutôt sombre.

¹² Il s'agit de l'accompagnement staccato de l'*Hosanna*, lettre E de la partition, où la partie d'orgue est indiquée *f* et sans spécification de registration dans la partition Hamelle, 1901.

¹³ Fauré semble ainsi désapprouver les indications de registration assez nombreuses figurant sur la partie séparée d'orgue dans la matériel Hamelle, la partition d'orchestre étant fort peu précise à ce sujet: les indications ici données pour le *Pie Jesu* diffèrent de celles figurant sur la partition d'orchestre: « Récit solo, 8 pieds ». En revanche le « crescendo en même temps que la voix dès la seconde phrase » y est bien indiqué.

¹⁴ Fauré semble ainsi approuver la suppression totale de l'accompagnement d'orgue dans les dix-sept premières mesures de l'*Agnus* où il double les cordes, pour ménager une entrée de l'orgue plus spectaculaire, coïncidant avec celle *f* des cuivres, sur le troisième temps de la mesure 18. La mention de l'enlèvement des sourdines après le *Pie Jesu* est une précision qui manque à la partition Hamelle.

¹⁵ Pierné avait dû suggérer de supprimer la partie d'orgue à l'entrée des harpes, trois mesures après C.

¹⁶ La salle de l'ancien Conservatoire disposant d'une scène profonde et étroite, il semble que l'on y disposait couramment les chœurs devant l'orchestre, de manière à les rapprocher au maximum du chef; cette disposition s'observe sur une aquarelle de C. Moyaux représentant une exécution de la *Passion selon Saint-Matthieu* de Bach, le 16 mai 1885, à la Société des concerts du Conservatoire, cf. Georges LIÉBERT, *Chef d'orchestre*, Découvertes Gallimard, 1990, p. 34.

Je crois bien, cher ami, que j'ai répondu sur tous les points. Ce que je vous demanderais encore, c'est d'exiger de nos élèves qu'elles ne chantent *fort* que lorsque c'est indiqué. Elles ont la passion de se faire entendre, ou bien, quand elles chantent piano, elles chantent *effacé*, ce qui n'est pas du tout la même chose, hélas !

Je ne puis assez vous remercier, mon cher ami ; je vous prie d'offrir mes affectueux respects à Madame Gabriel Pierné et je vous embrasse de tout mon cœur.

Gabriel Fauré

P.S. à la fin de l'*Offertoire*, la partie d'orgue comporte deux accords répétés qui me dégoûtent ! Je préférerais l'accord tenu avec le point d'orgue. ☺

À Claire Croiza¹⁷

Argelès - H^{tes} Pyrénées

Hôtel du Parc - 1^{er} août 1922

Bien chère amie

Je reçois à l'instant une lettre des Concertgebouw d'Amsterdam par laquelle on m'informe que mon Requiem y sera exécuté le 28 septembre prochain, que l'on compte sur votre concours pour l'exécution d'autres œuvres françaises et l'on me demande si vous pourriez être l'interprète du *Pie Jesu*. En même temps qu'à vous, j'écris à Hamelle pour le prier de vous envoyer ce morceau. Voudrez-vous l'examiner et me dire votre avis ? Par son caractère et par sa tessiture il est incontestablement *soprano*. Mais je désire expressément que ce soit vous qui décidiez¹⁸.

Où êtes-vous ? Que faites-vous ? Comment allez-vous ? Ici, dès mon arrivée dans mes chères montagnes natales, j'ai été très souffrant de bronchopneumonie. Je vais bien maintenant. J'ai d'ailleurs été admirablement soigné. D'aujourd'hui en huit (le 8) je partirai pour Annecy. Je pense que ma lettre et le *Pie Jesu* ne vous atteindront pas tout de suite et que le mieux sera que vous vouliez bien m'écrire à cette adresse :

Villa Dunand

Annecy-le-Vieux

H^{tes}-Savoie

¹⁷ La mezzo Claire Croiza (1882-1946), célèbre interprète de mélodies françaises, l'une des interprètes favorites de Fauré avec qui il elle créa le cycle *Le Jardin clos*.

¹⁸ Croiza devait en effet interpréter le *Pie Jesu* à Amsterdam, le 28 septembre 1922, sous la direction de Willem Mengelberg. Elle y chanta également *Sheherazade* de Ravel.

J'espère que vous respirez sur un pic et qu'il n'y fait pas trop frais!
et je vous embrasse, bien chère amie, de tout mon cœur

Gabriel Fauré

Le *Pie Jesu* en question a été écrit pour une *voix d'enfant*. Le premier qui l'ait interprété — (c'était à la Madeleine) — est maintenant un Monsieur à fortes moustaches: Louis Aubert, compositeur de talent, d'ailleurs.

À Edgard Hamelle

30 mars 1924

Mon cher Edgard

On me dit que la petite partition du *Requiem*, piano et chant, est épuisée¹⁹. C'est un accident facile à réparer. Ce qui est *irréparable*²⁰, ce dont je vous garderai rancune jusqu'à mon dernier jour, c'est que vous ayez *détaillé* mon *Requiem*! En vendant séparément le « Pie Jesu » qui, de la sorte, est chanté journellement dans toutes les Eglises, vous *tuez ce morceau*²¹. Il avait sa place et son effet dans l'exécution *totale* du *Requiem*. A force d'être entendu à part et, le plus souvent, mal interprété, il perd toute sa signification. Il se vulgarise, bientôt on ne voudra plus l'entendre!!

Aviez-vous vraiment le droit, en retour d'un gain bien minime, d'agir de la sorte? Est-ce que les auteurs doivent être à ce point victimes des éditeurs? Avez-vous compté sur vos doigts le nombre d'exécutions du *Requiem* qui ont eu lieu depuis trois mois ici? *Trois* chez Lamoureux²²,

¹⁹ Le quatrième tirage de la partition chant et piano, réalisé en 1917, avait été limité à trois cents exemplaires; en décembre 1924, Hamelle, conscient de la diffusion réelle de l'œuvre, en tirait mille exemplaires (archives de l'éditeur).

²⁰ Souligné deux fois

²¹ *Idem*. Les éditions Hamelle avaient publié dès 1901 une édition séparée, avec orgue ou piano, du *Pie Jesu*, dans une double version pour mezzo (ton original, si bémol) et pour soprano ou ténor (en la bémol), puis en 1911 une nouvelle version pour ténor (en ut!). La lettre de protestation de Fauré n'empêcha nullement E. Hamelle de publier après la mort du musicien une version en sol bémol pour contralto! (1927), puis une version pour mezzo, piano et accompagnement de violon ou violoncelle (1929), enfin une version en si bémol avec paroles françaises de A. L. Hettich, intitulée *Pitié!* (1932). Le *Libera me* parut séparément en 1931 dans une édition pour baryton ou mezzo avec paroles latines et françaises et accompagnement d'orgue par Omer Letorey.

²² Paul Paray, alors chef attitré des Concerts Lamoureux, avait dirigé trois auditions de l'œuvre à la Salle Gaveau, les 13, 20 janvier et 2 février 1924, avec le Chœur mixte de Paris, direction Marc de Ranse, M^{me} Cesbron-Viscur, soprano, Hector Dufranne, baryton, M^l Mercier, orgue. La 9^e *Symphonie* de Beethoven figurait également au programme.

deux à la Salle Gaveau il y a quinze jours²³, une Vendredi dernier au Temple de l'Etoile²⁴? Et on me dit que Paray le donnera encore une fois pendant la Semaine Sainte (ce qui ferait sept). On m'assure qu'il en est question aussi avec les chœurs et l'orchestre de Mengelberg (Amsterdam) au mois de Mai au Théâtre des Champs-Élysées²⁵.

Ne vous semble-t-il pas que cette œuvre méritait d'être respectée²⁶?? — Pour ma réclamation concernant les *Nocturnes*, Roger Ducasse m'affirme qu'il vous a rendu les épreuves corrigées mais qu'il n'a pas encore reçu de votre part les épreuves des *Impromptus*, *Valses-Caprices* et *Barcarolles*: alors, quand²⁷?...

Voulez-vous, je vous prie, me dire d'urgence si la partition *d'orchestre* de *Prométhée* (celle qui a servi à Chevillard²⁸) est encore chez vous, ou si elle est restée à l'Opéra, ainsi que les parties d'orchestre? J'ai grand besoin de ce renseignement. J'aurais également besoin d'une partition (sans fautes) de *Prométhée*, piano et chant.

Votre dévoué

Gabriel Fauré

²³ Auditions des 14 et 19 mars 1924, avec la Chorale française et un orchestre non identifié, sous la direction de Robert Siohan, avec en soliste Gabrielle Gills, soprano et Charles Panzera, baryton, Alexandre Cellier, orgue. *Le Roi David* figurait également au programme; concerts financés par Fernand et Louise Maillot, amis de Fauré. (Source: *Le Guide du concert*).

²⁴ Audition donnée en fait le vendredi 21 mars, à l'Église réformée de l'Étoile, 54, avenue de la Grande Armée, par le chœur et l'orchestre de la Société Bach, sous la direction de Gustave Bret, avec Fanny Malnory-Marseillac, soprano, Hector Dufranne, baryton et Alexandre Cellier, organiste de l'église; deux cantates de Bach complétaient le programme. G. Bret était le fondateur de la Société Bach (1904) et devait le premier enregistrer le *Requiem* pour Gramophone (1931), avec le même soprano et le même organiste. Il donna de nombreuses exécutions de l'œuvre jusqu'à la seconde guerre mondiale. On sait que Fauré appréciait ses interprétations.

²⁵ Le 21 mai 1924. Fauré, souffrant, ne put assister à ce concert qui remporta un succès considérable.

²⁶ Souligné deux fois.

²⁷ Roger Ducasse préparait, sous la direction de son maître Fauré, une édition corrigée de ses œuvres pianistiques parues chez Hamelle (*Nocturnes* n°1 à 8; *Barcarolles* n°1 à 6 et *Six Impromptus*, *Quatre Valses-Caprices*). Préparés en 1922, ces volumes devaient paraître en 1924, 1926 et 1930. Seul le premier (*8 Nocturnes*) comporte les commentaires critiques, fort intéressants, rédigés par Roger Ducasse. Les textes qu'il avait écrits pour les volumes suivants sont hélas perdus.

²⁸ Camille Chevillard avait dirigé en mai 1917, à l'Opéra de Paris, trois représentations de la version avec orchestre symphonique de *Prométhée*, établie nouvellement par Roger Ducasse, à la demande de son maître Fauré.

PRÉAMBULE

(RE)LECTURES DU REQUIEM

EN JANVIER 1993, se donna en la cathédrale de Liège un concert instrumental et choral auquel Thierry Félix, alors récemment élu premier lauréat du Concours international Reine Élisabeth, prêtait son grand talent pour l'exécution du *Requiem* de Fauré. Invité à tenir l'orgue, j'acceptai aussitôt à la perspective de redécouvrir une œuvre chantée, fin des années cinquante, à la chorale universitaire de Liège sous la direction de Frédéric Anspach¹. Pour fixer la registration, si étrangère ici à l'uniformité d'un *continuo*, je reçus un exemplaire de la partition de direction parue chez Hamelle en 1901. À peine en avais-je parcouru quelques pages que je relevais d'évidentes coquilles non seulement dans les portées d'orgue mais dans celles des autres instruments et des choristes. La partie d'orgue n'était — curieusement — pas disponible; en toute hâte, je m'en constituai une à l'aide de la « directrice », apportant moi-même des dizaines de corrections (pour mon seul instrument!). Le directeur de la chorale m'avait par ailleurs averti que, autant par manque de moyens financiers qu'en

¹ Frédéric Anspach (1908-1977) fut le premier directeur de la chorale universitaire de Liège, fondée en 1949 par le Recteur Marcel Dubuisson. Musicien raffiné, ce ténor de réputation internationale se produisit tant à la Monnaie que dans de nombreux festivals (Salzbourg, Florence, Cannes,...). Il fut aussi maître de conférences à l'Université de Liège et professeur de chant au Conservatoire de la même ville, ainsi qu'à Bruxelles. Pédagogue exceptionnel, alliant le talent à la plus simple cordialité, il a formé des voix de grand renom, tels Julien Haas, Jules Bastin et José Van Dam.

raison de préférences personnelles, l'orchestre serait nettement plus réduit que l'ensemble symphonique requis par la traditionnelle partition Hamelle (1901) : il souhaitait de la sorte se rapprocher d'une version plus ancienne, telle qu'on pouvait l'entendre dirigée par Philippe Herreweghe. À défaut d'une partition de référence, il me suggéra d'écouter à loisir cette dernière interprétation². Sans parler des coquilles manifestes évoquées plus haut, je notai quelques différences très sensibles entre la partition que j'avais sous les yeux et celle qu'avait suivie Herreweghe.

Plus récemment, j'eus à nouveau le plaisir de me trouver au clavier d'accompagnement pour préparer l'exécution de cette œuvre. Les responsables d'une chorale d'amateurs s'étaient ralliés, surtout en raison de contraintes budgétaires, à ma suggestion de donner le *Requiem* de Fauré avec des effectifs instrumentaux moins fournis que ceux d'un orchestre symphonique ; on s'orienta ainsi, sans l'adopter intégralement, vers la « nouvelle » version choisie par Herreweghe. Au souvenir de mon expérience précédente, je décidai de consulter les dernières éditions du *Requiem*, ce classique du répertoire choral étant tombé dans le domaine public. J'ignorais que la caverne à explorer fût si vaste et si étroite la porte donnant accès au trésor, fût-il présumé tel...

Quiconque aborde tel ou tel aspect de l'œuvre de Gabriel Fauré doit, dans sa bibliographie de référence, réserver une place éminente aux publications que Jean-Michel Nectoux a consacrées au compositeur durant trois décennies : tant par la qualité que par le volume, les travaux du musicologue français offrent au chercheur une mine extraordinairement riche d'informations, non seulement sur l'homme et sur le musicien Fauré, mais sur

² G. FAURÉ, *Requiem*, par La Chapelle Royale et l'Ensemble Musique Oblique, sous la direction de Ph. HERREWEGHE, un CD Harmonia Mundi, 901292, enregistrement : septembre 1988. Au verso de la notice accompagnant le disque, on trouve une mention qui nous échappa à l'époque « Partition : restitution Jean-Michel Nectoux assisté de Roger Delage ». — La première exécution de cette partition fut une audition privée donnée au Conservatoire de Paris sous la direction de Roger Delage, en présence de M^{me} Emmanuel Fauré-Fremiet, bru du compositeur ; un siècle, jour pour jour, après l'audition historique du 16 janvier 1888, Philippe Herreweghe dirigea l'œuvre à l'église de la Madeleine (voir la préface du présent ouvrage).

toute une époque, foisonnante, de la vie musicale occidentale, spécialement en France. Aussi, dès que je commençai à m'intéresser au *Requiem*, aux interrogations qu'il pose, je pris la décision, un peu audacieuse, de m'adresser directement au musicologue, qui, sur Fauré (notamment), était à l'évidence le plus averti. Heureuse audace, car je bénéficiai d'emblée d'une écoute attentive. Un long dialogue s'engagea sur des questions, souvent « pointues », concernant la genèse de l'œuvre, les diverses « leçons » (pour parler en philologue) que nous en avons conservées et les débats que ces leçons continuent d'alimenter.

Après avoir révisé mon travail à la lumière de ce fructueux échange de vues, j'en remis un exemplaire à Jean-Michel Nectoux, qui avait accepté d'y consacrer des propos liminaires. La Préface qui ouvre cet ouvrage, on l'aura remarqué, offre, bien au-delà des amabilités de circonstance, un intérêt majeur, une réelle *valeur ajoutée* à ma dissertation. À dire vrai, j'y trouvai une moelle à ce point substantifique que, disposant d'informations complémentaires, je fus amené à remanier une fois encore quelques passages de mon étude, renvoyant le lecteur au texte de la Préface et de ses annexes. C'est dire si, pour la bonne intelligence des développements qui vont suivre, il est plus qu'indiqué de prendre connaissance, au préalable, des prolégomènes offerts, au seuil de ce volume, par Jean-Michel Nectoux.

Remerciements

Comme je l'entretenais de questions relatives à l'interprétation du *Requiem* de Fauré, le musicologue Philippe Gilson, bibliothécaire du Conservatoire royal de musique de Liège, me suggéra de rédiger sur le sujet une note pour la *Revue de la Société liégeoise de musicologie*. Sans grande conviction, je m'attelai à la tâche, puis soumis un début d'étude au président de cette Société, le professeur Philippe Vendrix. Celui-ci m'invita à poursuivre le travail, qui, sans ces encouragements, fût probablement resté à l'état d'ébauche. Au seuil de la présente « note », devenue livre, je tiens à exprimer une gratitude toute particulière à MM. Gilson et Vendrix pour avoir, à l'adresse d'un simple amateur de leur discipline, prononcé le *Dignus, dignus est intrare...*

Très tôt dans la rédaction de mon travail, je pris la liberté de consulter M. Jean-Michel Nectoux sur diverses questions complexes concernant l'histoire de l'œuvre étudiée. Qui, en effet, dans le microcosme des spécialistes fauréens, pouvait, mieux que lui, m'éclairer en ce domaine? Le musicologue français me fournit les renseignements demandés et accepta de bonne grâce de poursuivre le dialogue, de me recevoir à Paris et, enfin, d'honorer ma recherche d'une préface où le lecteur aura le privilège de trouver plusieurs informations encore inédites. La consultation de l'« Index des noms cités » témoigne de ma dette à l'égard de M. Nectoux. Qu'il veuille trouver ici l'expression de ma plus vive reconnaissance.

Romaniste de formation, mais ayant œuvré parmi les ingénieurs, les médecins et les psychopédagogues et, aujourd'hui, les musicologues, j'ai appris, en près de quarante ans de pérégrinations universitaires, que l'interdisciplinarité aurait, tôt ou tard, raison des prés carrés qui, à la faveur d'une (inéluçtable?) hyperspécialisation, parcellisent dangereusement le domaine du savoir, au point que l'Université, parfois, semble perdre jusqu'à la conscience de son nom. Mon credo interdisciplinaire ainsi affirmé, le lecteur ne s'étonnera point que mes remerciements ne s'adressent pas qu'à des musiciens et à des musicologues. Je me plais à citer ici, avec une sincère reconnaissance :

M^{me} Berthe di Vito-Delvaux, professeur honoraire d'harmonie au Conservatoire royal de Musique de Liège,

compositeur, Prix de Rome;

MM. Pascal Decroupet, professeur à l'Université de Liège (ULg); Bernard Huys, conservateur honoraire à la Bibliothèque royale de Belgique (Bruxelles); Jérôme Lejeune, professeur d'histoire de la musique au Conservatoire royal de Liège; Norbert Thill, professeur de piano, d'orgue et d'histoire de la musique, (Luxembourg); Yves Lenoir, directeur du Département de Musicologie à la Bibliothèque royale de Belgique (Bruxelles); Christophe Pirenne, chercheur à l'ULg; Paul Raspé, bibliothécaire au Conservatoire royal de Bruxelles; Michel Stockem, professeur d'histoire de la musique au Conservatoire royal de Bruxelles; Roland Van Der Hoeven, chercheur à l'Université Libre de Bruxelles;

musicologues;

mes confrères philologues de l'ULg, MM. les professeurs Pol Delbouille, Michel Dubuisson, Philippe Munot, François-Xavier Nève

de Mévergnies, ainsi que M. Jean Gustin, conservateur du Fonds ancien de la Bibliothèque du Grand Séminaire de Liège;

linguistes;

M. le professeur Michel De Coster (ULg)

juriste et sociologue;

M. Xavier Kaiser, chercheur au Service d'Électroacoustique du P^r Jacques Dendal (ULg)

ingénieur;

Je tiens à mentionner avec une particulière gratitude M. Joachim Havard de la Montagne, acteur et témoin privilégié lors de la découverte de documents essentiels pour l'édition de la « version 1893 » du *Requiem* de Fauré, dont il fut le lointain successeur aux orgues et à la Maîtrise de l'église de la Madeleine à Paris. M. Havard de la Montagne, qui est aussi chef d'orchestre et compositeur, m'a aimablement fourni une intéressante iconographie et des renseignements sur l'histoire de l'orgue de chœur de La Madeleine.

Parmi les nombreuses personnes qui ont eu l'amabilité de me seconder dans des recherches bibliographiques ou m'ont donné accès à une précieuse documentation, je tiens à remercier M^{me} Édith De Pril, du Département de musicologie de la Bibliothèque royale de Belgique, M. Luc Lannoo, collaborateur scientifique au Musée des instruments de musique (Musées royaux d'art et d'histoire, Bruxelles), M^{me} Josiane Laurent, du Service de reproduction de la Bibliothèque nationale de France (Paris), ainsi qu'à M. Wim Baetens, régisseur de l'Orchestre national de Belgique (Bruxelles), à M. Christian Demoustier, bibliothécaire de la Société philharmonique de Bruxelles et à mon excellent collègue et ami de l'ULg, M. Marcel Guillaume, docteur en Sciences.

La troisième partie de cet ouvrage porte sur des questions faisant l'objet de controverses, voire de polémiques, principalement dans le domaine de la facture d'orgues. Des contacts souvent amicaux, parfois orageux, mais toujours instructifs auprès d'organistes, d'organiers et de représentants de grandes firmes d'orgues électro-acoustiques m'ont permis de recueillir des avis et des témoignages dont j'ai, de mon mieux, tiré parti pour conforter ou remettre en question certaines leçons acquises par expérience personnelle. Je sais gré à ces interlocuteurs, contradicteurs ou non, des lumières qu'ils m'ont apportées, mais je ne me sens pas autorisé à citer des personnes dont certaines, sans

doute, préfèrent, pour leur propre réputation, rester, aux yeux de mes lecteurs, totalement étrangères à des prises de position critiques n'ayant pas leur agrément.

Dans le présent ouvrage, quelques références sont particulièrement fréquentes. Le plus souvent, on les mentionnera par les abréviations suivantes :

- Correspondance*. Gabriel FAURÉ, *Correspondance présentée et annotée par Jean-Michel Nectoux*, Paris, Flammarion, 1980.
- JMN, *Voix*. Jean-Michel NECTOUX, *Gabriel Fauré. Les voix du clair-obscur*, Paris, Flammarion, Collection « Harmoniques », 1990.
- JMNa1. Jean-Michel NECTOUX, annexe I à la préface
- JMNa2. Jean-Michel NECTOUX, annexe II à la préface.
- JMNp. Jean-Michel NECTOUX, préface de cet ouvrage.
- JMN°. Communication (orale ou écrite) de Jean-Michel NECTOUX.
- LI. Gabriel FAURÉ, *Lettres intimes, présentées par Philippe Fauré-Fremiet*, Paris, La Colombe, Éditions du Vieux Colombier, 1951.
- NHP. Préface (signée Jean-Michel NECTOUX, 1970-1994) de la partition : Gabriel FAURÉ, *Requiem, Op. 48 pour soli, chœur et orchestre de chambre, version 1893, éditée par Jean-Michel Nectoux et Roger Delage*, Musica Gallica, J. Hamelle & C^e Éditeurs, 1994. Partition in 4°, A.L. 28-941.
- RD. Gabriel FAURÉ, *Requiem pour Soli, Chœurs & Orchestre, op. 48, Réduction pour Piano et Chant par Roger DUCASSE*, Paris, J. Hamelle, U.S.A. Copyright 1900.
- RD'. RD relu et corrigé par Fauré, paru en 1901, mais sans modification d'intitulé et avec la même année (1900) pour le copyright.
- V1. Première version du *Requiem* de FAURÉ, encore dénommée *version [de] 1893*.
- V2. Seconde version du *Requiem* de FAURÉ, encore dénommée *version [de] 1901, version symphonique, version de concert*.

PREMIÈRE PARTIE

« LES » REQUIEM DE FAURÉ

« Mettre à la portée des élèves de piano toute l'admirable production qui, commençant par les clavecinistes, les conduira jusqu'à Chopin et Schumann, c'est ce que vient de réaliser la Maison Ricordi avec [...] une sûreté d'information qui s'est appuyée, autant que possible, sur les manuscrits originaux »¹ (Gabriel FAURÉ).

« Dans l'état actuel de nos connaissances et après vingt années de recherches sur ce sujet, il n'est pas permis d'affirmer que Fauré est réellement et entièrement l'auteur de l'orchestration « symphonique » (du Requiem) telle qu'on l'a jouée depuis sa publication »² (Jean-Michel NECTOUX).

I.- LES SOURCES

Toutes les études récentes consultées renvoient, explicitement ou non, aux travaux, remarquablement fouillés, du musicologue Jean-Michel Nectoux. Grâce à la découverte, en 1969, du matériel original dont Fauré s'était lui-même servi à l'église de la

¹ Gabriel FAURÉ, *Préface aux Œuvres classiques pour piano N° 111411*, G. Ricordi & C.

² JMN, *Voix*, p. 140.

Madeleine (où il fut, de 1877 à 1905, organiste - maître de chapelle, puis titulaire des grandes orgues), il est actuellement certain que le *Requiem* a connu, entre 1887 et 1901, plusieurs métamorphoses. Si l'on excepte le *Libera me*, esquissé voire composé dès 1877, et les premières ébauches de l'œuvre — avec un *Introït* en do mineur et un *Pie Jesu* en la mineur³ —, on peut considérer trois états successifs de la composition : E1 (1887/8), E2 (1893) et E3 (1900). Il est abusif, comme on le fait parfois, de parler de trois versions : E2 désigne simplement E1 achevé, c'est-à-dire la première version, qu'on désignera ici par « V1 » ou « version 1893 », tandis que E3 constitue la deuxième version, encore appelée « version symphonique » ou « version de concert », qu'on désignera par V2. Dans un ouvrage paru en 1972, J.-M. Nectoux rassemblait des informations essentielles sur l'histoire, jusqu'alors mal connue, de cette œuvre pourtant célèbre ; ses recherches le conduisirent à établir de nouvelles éditions. Celles-ci se fondent sur un examen attentif non seulement des partitions existantes (manuscrites ou publiées par Hamelle) mais aussi sur une bibliographie considérable⁴ et l'exploitation des nombreuses données fournies par les échanges épistolaires de Fauré, tant avec sa femme, Marie Fremiet⁵, qu'avec les musiciens et les cénacles

³ Cf. Robert ORLEDGE, *Gabriel Fauré*, Londres, Eulenburg, 1979, 2^e édition corrigée, 1983, pp. 204-205.

⁴ Les publications consacrées à Fauré sont trop nombreuses pour être mentionnées ici. Rappelons seulement quelques (bio-)bibliographies « anciennes » (et toujours essentielles) : Charles Kœchlin, *Gabriel Fauré*, Paris, Éd. d'Aujourd'hui, 1927 (réédition aux Presses universitaires de France en 1983) ; Georges SERVIÈRES, *Gabriel Fauré*, Paris, Librairie Renouard, Henri Laurens éd., 1930 (2^e éd. 1957) ; Émile VUILLERMOZ, *Gabriel Fauré*, Paris, Flammarion, 1960. Voir aussi les notes ci-après, relatives à la correspondance de Fauré. On y ajoutera : Jean-Michel NECTOUX, *Fauré*, Paris, Seuil, 1972, rééditions et mises à jour 1986 et 1995, et surtout, du même auteur, l'étude, déjà citée, *Gabriel Fauré, Les voix du clair-obscur* ; à signaler aussi l'ouvrage de Robert ORLEDGE, *Gabriel Fauré, op.cit.*

⁵ Cf., principalement : *LI*. Cet ouvrage, dû à Philippe FAURÉ-FREMIET, fils du compositeur, rassemble d'importants fragments de la correspondance adressée par le compositeur à sa femme, du 31 juillet 1885 au 14 octobre 1924. Philippe FAURÉ-FREMIET nous a également laissé une précieuse biographie : *Gabriel Fauré*, Paris, Éditions Rieder, 1929 ; 2^e édition, Paris, Albin Michel, 1957, témoignage de première main sur l'homme et l'artiste.

qu'ils animaient⁶, à quoi s'ajoutent quantité d'informations recueillies *viva voce* ou dans d'innombrables archives à la faveur de rencontres avec des proches du compositeur (notamment M^{mes} Emmanuel et Philippe Fauré-Fremiet, ses belles-filles), avec des familles qui l'ont connu, avec aussi l'éditeur Hamelle. C'est ainsi que depuis 1970, et pour s'en tenir ici à l'œuvre qui nous intéresse, J.-M. Nectoux s'est employé à retracer l'histoire du *Requiem*, dont il a rétabli les deux versions, celle de 1893 et celle de 1900-1901. Entreprise considérable qui ne pouvait manquer de susciter des essais parallèles, sans doute encouragés par des appétits éditoriaux.

Le temps n'est pas seul à défigurer des monuments, des sculptures, des tableaux : des facteurs environnementaux comme des restaurations inexpertes peuvent en altérer gravement les qualités originelles. Il y aurait, à cet égard, maints rapprochements à faire avec les compositions musicales : l'« environnement » sonore du romantisme peut altérer une œuvre de Benedetto Marcello, et j'ai le souvenir d'avoir vu, parmi d'anciennes partitions, un livre d'accompagnement du chant grégorien où, sur *chaque* note, étaient plaqués des accords *tonaux*, évidente aberration stylistique... Parce qu'ils sont flagrants, ce genre de délits, musicalement insupportables, n'engendrent aucun prurit musicologique. En revanche, le musicien-musicologue est beaucoup plus embarrassé lorsqu'il se trouve en face d'une œuvre inachevée. Peut-être ne l'est-il guère moins quand l'œuvre à restituer est, au sens propre, multiple. À supposer qu'on puisse identifier ce qui est apocryphe, comment saisir ce protégé, quelle image en retenir lorsque le sceau de l'authenticité est apposé sur plusieurs documents ? Sous cet angle, le *Requiem* de Fauré est, pourrait-on dire, « exemplaire » à plus d'un titre : bien qu'il ait été écrit à la fin du XIX^e siècle, époque où la notation musicale était beaucoup plus

⁶ Gabriel FAURÉ, *Correspondance présentée et annotée par Jean-Michel Nectoux*, Paris, Flammarion, 1980. Cet ouvrage se termine par d'importantes annexes : deux index détaillés, une liste des sources imprimées (livres et articles, fac-similés) et manuscrites, et même une énumération des « Correspondances détruites, égarées ou dispersées ». Outil de travail de tout premier ordre, que l'on désignera désormais par la référence abrégée : *Correspondance*.

précise que du temps des œuvres baroques et classiques, en dépit des innombrables exécutions qui en ont consacré l'audience, malgré aussi une discographie fort riche⁷ (et, en partie, à cause d'elle), il semble que doivent perdurer des « traditions » que contredisent les acquis de la musicologie.

A. CHRONIQUE DE LA COMPOSITION, DES PREMIÈRES EXÉCUTIONS ET DE L'ÉDITION (1877-1901)

Son « exemplarité », le *Requiem* la doit surtout, il faut en convenir, à sa genèse, à ses métamorphoses et à la disparité des traces qu'ont laissées ses divers avatars. Aussi est-il indispensable, si l'on considère la problématique de l'authenticité, de s'appuyer sur des repères chronologiques. Je renverrai ici le lecteur à la *Préface*, très substantielle, rédigée par J.-M. Nectoux⁸ pour l'édition de la seconde version (1893), préface dont je me permets, pour la clarté des considérations développées plus loin, d'extraire quelques éléments majeurs, qui seront ensuite résumés sous forme de tableau. Des informations complémentaires figurent dans un autre tableau déjà présenté (JMNa1).

| | |
|-----------|--|
| ca VI/77 | Esquisse (ou composition?) de la première partie du solo de baryton du <i>Libera me</i> . (NHP et JMN, <i>Voix</i> , p. 138, n. 31). |
| X/XI/87 | Esquisse du solo <i>Hostias</i> , partie centrale de l' <i>Offertoire</i> (NHP) |
| X/87-1/88 | Composition, et orchestration partielle (cordes, harpe, timbales et orgue de: <i>Introït-Kyrie</i> , <i>Sanctus</i> , <i>Pie Jesu</i> , <i>Agnus Dei</i> , <i>In Paradisum</i> . (NHP) |
| 16/1/88 | Première exécution, dans la version initiale (ni <i>Offertoire</i> , ni <i>Libera me</i>), à l'église de la Madeleine (où Fauré est maître de chapelle depuis avril 1877; il y deviendra organiste titulaire le 2 juin 1896 et y restera jusqu'en 1905, année de sa nomination à la direction du Conservatoire de Paris.) (NHP.) Le défunt, « un paroissien quelconque » (Fauré à Maurice Emmanuel, 1910, <i>Correspondance</i> , Lettre 67, p. 139), était en fait un notable, Joseph Le Soufaché. |

⁷ Le *Catalogue général classique 1997 « Diapason »* (p. 155 b, c) ne recensait pas moins de trente-deux enregistrements. Fin 1999, on en comptait près de cinquante dans le fichier de la « Médiathèque de la Communauté française de Belgique ».

⁸ Gabriel FAURÉ, *Requiem*, Op. 48 pour soli, chœur et orchestre de chambre, version 1893, éditée par Jean-Michel Nectoux et Roger Delage, Musica Gallica, J. Hamelle & C^e Éditeurs, 1994. Partition in 4°, A.L. 28-941. La préface est signée: Jean-Michel Nectoux (1970-1994).

- 2/2/88 Date probable d'une nouvelle exécution à la Madeleine, annoncée dans une lettre à Eugène d'Eichthal (*Correspondance*, Lettre 68, p. 140).
- 4/5/88 « la courte fanfare de cor et trompette » de l'*Hosanna* est entendue par le critique Camille Benoît, qui en fait mention dans le *Guide musical* (9-16 août 1888). (NHP)
- Print. 89 *Hostias* terminé. (NHP)
- 24/6/89 Lettre à la Comtesse Élisabeth Greffulhe: « Je me suis remis au travail et j'ai ajouté à mon *Requiem* un morceau, l'*Offertoire*⁹ qui manquait [...] c'est à mon éditeur, maintenant, de travailler! » (*Correspondance*, Lettre 75, p. 145-146)¹⁰
- 16/9/90 Signature, chez Julien Hamelle, du (premier) contrat d'édition. (NHP)
- 90/91 Reprise du solo du *Libera me* et achèvement de la pièce. (NHP)
- 28/1/92 Dans le cadre de la Société Nationale de Musique, à l'église Saint-Gervais, audition séparée du *Libera me* (qui comprend depuis 1890-91 une importante intervention du chœur). (NHP)
- ca. 93 Fauré achève l'*Offertoire* (le solo *Hostias* s'encadre du chœur *O Domine*). (NHP)
- 21/1/1893 « 1^{re} audition complète dans l'orchestration originale de la Madeleine, dir. Fauré (JMN, *Voix*, p.536). »
- 3 et 5/5/94 Fauré met la dernière main à sa copie, en vue de l'exécution du 17 mai. (Lettre à M^{me} de Saint-Marceaux, NHP)
- 17/5/94 Première exécution de l'œuvre (sans le *O Domine*¹¹, mais avec l'*Hostias* et le *Libera me* —, où se font entendre les trois trombones) en concert public, au Théâtre de la Bodinière (direction: Eugène d'Harcourt). (NHP)
- 2/8/98 Dans une lettre à son éditeur Hamelle (*Correspondance*, lettre 121, p. 232), Fauré promet de « mettre le *Requiem* en état de publication »¹² pour le 1^{er} décembre 1898 et demande de pouvoir désigner

⁹ À cette date, l'*Offertoire* consiste toujours en un solo de baryton, l'*Hostias*.

¹⁰ J.-M. Nectoux observe que le bout de phrase relative à l'édition indique que, pour Fauré, le *Requiem* est, dès cette date, une œuvre aboutie.

¹¹ Cette absence du chœur *O Domine*, qui encadre l'*Hostias* confié au baryton, est étrange dans la mesure où le chœur devait exister au plus tard en 1893. J.-M. Nectoux, qui a d'ailleurs inclus le chœur dans la « version 1893 » n'est pas catégorique sur ce point (JMN^o).

¹² L'orchestration de la « version 1893 » (reconstituée par J.-M. Nectoux) était atypique et peu idoine pour une commercialisation: orgue, violoncelles I et II, altos I et II, pas de violons (sauf un violon solo dans le *Sanctus*), une harpe, timbales, 3 trombones, 2 trompettes en Fa; 2 cors en Fa. La version symphonique (parue en 1901), la seule jouée pendant presque tout le xx^e siècle et encore adoptée par beaucoup de chefs d'orchestre, comportera en plus: des violons, une harpe, 2 cors en Fa, 2 bassons, 2 clarinettes en Si^b et 2 flûtes.

- quelqu'un (ce sera son élève Roger Ducasse) « pour la réduction au piano que vous [Hamelle] vous proposiez de demander à ce pauvre Boëllmann » (décédé en 1897).
- 24/3/1899 Exécution du *Requiem* (V1 ou V1 en cours de révision?) à la salle d'Horticulture¹³.
- 12/9/1899 Date du nouveau contrat de vente à Hamelle¹⁴.
- Début 1900 Parution de la réduction pour chœur et piano par Roger Ducasse. (NHP)
- 6/4/1900 Exécution à Lille par la société locale « Orchestre et Chœur d'amateurs » du « superbe *Requiem*, qui est pour ainsi dire inconnu à Paris » (Hugues IMBERT, in *Le Guide musical*, 15 avril 1900, XLVI, 12, pp. 337a-339a). Dans JMN, *Voix*, p. 140, l'auteur date ce concert du 6 mai; il faut bien lire: 6 avril (JMN^o). Le concert réunit deux cent soixante-dix exécutants amateurs.
- 12/7/1900 Exécution de la version symphonique au Trocadéro (Paris) dans le cadre des « Grands concerts officiels » de l'Exposition¹⁵.
- 28/10/1900 Exécution de la version symphonique à Bruxelles (Alhambra), sous la direction d'Eugène Ysaÿe (*Le Guide musical*, XVI, 44, 1900). On reviendra en détail sur l'événement.
- X/1900 Lettre de Fauré au critique Henry Gauthier-Villars (Willy): « On joue mon Requiem à Bruxelles, et Nancy, et à Marseille, et à Paris au Conservatoire! Vous verrez que je vais devenir un musicien connu! » (NHP)

¹³ Cette exécution est signalée par Hugues IMBERT dans une « Chronique de la Semaine. Paris », parue dans *Le Guide musical* du 2 avril 1899 (vol. XLV, 14, p. 320a). Sauf erreur, dans les ouvrages consultés, seul J.-M. Nectoux mentionne (sans commentaire) l'événement (JMN, *Voix*, p. 509). Comme Imbert met l'accent sur le caractère majeur de cette œuvre, encore fort injustement méconnue, on reproduira plus loin de larges extraits de cette publication.

¹⁴ La date du 12/9/1900 (NHP) est une inadvertance (NHP^o); une note antérieure à la *Préface* (1980, *Correspondance*, p. 232; lettre 121, note 5), indique, pour cet événement, la date, correcte, du 12/9/1899.

¹⁵ Dans *Le Guide musical* du 22-29 juillet 1900, vol. XLVI, 29-30, pp. 552-553, H. DE CURZON rend compte du quatrième concert officiel organisé, au Trocadéro, à l'occasion de l'Exposition: « Il rayonnait de la lumière délicate et pénétrante, au noble et exquis caractère du *Requiem* de M. Fauré (1888). L'œuvre, c'est une justice à rendre au public, a été fort applaudie, et même le *Pie Jesu*, — d'ailleurs dit d'une façon charmante par M^{le} Torrès, et qui a tant de piété, — a dû être bissé. » Le même périodique rappellera dans son numéro 35 du 2 septembre (p. 616): « En ces grands concerts officiels de l'Exposition de 1900, d'une teinte généralement grise et monotone, une œuvre seule avait brillé d'un éclat pur et consacré la maîtrise de celui qui l'avait écrite: ce fut le beau et poétique *Requiem* de M. Gabriel Fauré. »

-
- 5/4/1901 Exécution de la version symphonique par la Société des Concerts du Conservatoire, Paris. (NHP)
- Aut. 1901 La partition d'orchestre (version symphonique) paraît chez Hamelle. (NHP)

De quand date la première exécution de la version symphonique? « Il n'est pas certain que l'œuvre ait été, comme l'indique NHP (p. V), exécutée dans sa version de concert (JMN^o). » Cette observation m'a incité à relire le compte rendu de Hugues Imbert...

Dans sa relation de l'exécution du 2 avril 1899 (cf. *supra*), ce critique avait annoncé qu'il ferait « un compte rendu détaillé de cette page grandiose » dès qu'elle serait enfin *gravée* (voir le texte reproduit plus loin). Rappelant que, « à part certaines auditions privées », le *Requiem* « ne fut exécuté intégralement qu'une seule fois, à l'église de la Madeleine, en janvier 1893, Imbert donne sur l'œuvre tant de précisions qu'il a certainement, cette fois, pris connaissance de la partition (forcément manuscrite à cette date, copie ou autographe). L'intégralité dont il est question ici concerne la totalité des sept pièces constitutives de la *Messe*, avec l'*Offertoire* complet, qu'il analyse d'ailleurs du *O Domine* à l'*Amen*. Faut-il en déduire que si Imbert ne mentionne pas l'exécution du 17 mai 1894 (Eugène d'Harcourt, Théâtre de la Bodinière), c'est parce que celle-ci ne comprenait pas l'intégralité de l'œuvre? Si tel est le cas, on en revient à l'hypothèse formulée par Jean-Michel Nectoux dans sa *Préface* (NHP, p. VI) et dans JMN, *Voix* (p. 507: « E. d'Harcourt dirige des extraits du *Requiem* »). Quant à l'exécution du 2 avril 1899 à la Salle d'Horticulture, le compte rendu qu'en a fait Imbert ne permet pas de conclure qu'il la considérait comme une « audition privée » ou que le *Requiem* n'y fut donné que partiellement; en revanche cela exclut que cette exécution fût à la fois intégrale *et* publique.

Une autre question intéressante est de savoir à quel « moment » de ses métamorphoses correspond la partition utilisée à Lille. Après avoir effectué un rapprochement qui lui est cher avec le *Requiem* de Brahms, Hugues Imbert note que, comme le Maître de Hambourg, Fauré emploie « de préférence, avec l'orgue, certains instruments tels que les altos et les violoncelles »:

Le second [Fauré] a même poussé beaucoup plus loin ce procédé, puisque, à l'exception du *Sanctus* et de l'*Agnus*, où il existe un chant de violon, et de l'*Hosanna*, dans lequel interviennent le cor et la trompette, il n'a admis dans les autres parties de son *Requiem* que les altos et les violoncelles divisés avec l'orgue et, dans le *Sanctus*, le *Pie Jesu* et l'*In Paradisum*, la harpe, dont il fait un judicieux et poétique emploi. [...]

Quelle merveille que le *Sanctus*! [...] Enfin, le tout [du *Sanctus*] s'éteint graduellement et la divine phrase des violons s'épanouit en les sphères les plus élevées et sur une cadence finale. Trouaille vraiment géniale!

Sur une phrase caressante des altos et des violons en *fa* majeur, [...] les ténors commencent l'*Agnus Dei* [...].

C'est une sorte de marche funèbre, dont l'intensité d'émotion est rendue plus saisissante, par les *pizzicati* des contrebasses, que l'entrée en matière du *Libera me*. [...] puis, au 6/4, sur un clair appel des trompettes, éclate superbement le *Dies illa, Dies iræ*.

Imbert, on l'a souligné, a dû voir la partition. Comment, dès lors, limite-t-il l'orchestration: cordes (avec *plusieurs* violons; on est en chemin pour la version de 1900), cors (deux ou quatre?), (deux) trompettes, harpe et orgue? À supposer qu'on ait affaire à un stade avancé de la version symphonique, on comprendrait que ne soient mentionnées ni les flûtes ni les clarinettes, tant leur rôle est ramené à la portion congrue (cf. *infra*, tableau II); en revanche, on s'explique moins l'absence de toute allusion à la partie de basson(s), et surtout aux parties de trombones et de timbales (instruments présents très tôt dans l'écriture du *Requiem*). Reste l'hypothèse selon laquelle Imbert aurait décrit la palette orchestrale effectivement présentée à Lille, et non l'orchestration telle qu'elle apparaissait, nécessairement, dans la partition de direction.

Le tableau I présente les principaux repères chronologiques allant de l'esquisse du *Libera me* à la parution de la partition d'orchestre du *Requiem* (1901). Ce tableau n'est évidemment pas exhaustif. D'autre part, comme il est établi, notamment par l'examen des manuscrits et de la correspondance, que Fauré lui-même a procédé à plusieurs reprises à des « rapiécages »¹⁶, et que, par ailleurs, les effectifs instrumentaux disponibles ont varié selon les cir-

¹⁶ C'est le terme employé par Fauré dans une lettre adressée le 3 mai à M^{me} de Saint-Marceaux, dans laquelle on apprend que « le copiste me talonne » (en raison de l'exécution — toute proche — au Théâtre de la Bodinière). Cf. J.-M. NECTOUX, Préface citée, p. VI.

TABLEAU 1 : REPÈRES CHRONOLOGIQUES

| | IK | Of1 | Of2 | San | Pie | Agn | Li1 | Li2 | Par |
|--------------|-------|-------|-----|-------------------------------------|-------|-------|--------|-----|-------|
| ca VI/77 | | | | | | | Es/Co? | | |
| X/XI/87 | | Es | | | | | | | |
| X/87-1/88 | Co O1 | | | | Co O1 | | | | Co O1 |
| 16/1/88* | Ex O1 | | | | Ex O1 | | | | Ex O1 |
| 2/2/88* | Ex O1 | | | | Ex O1 | | | | Ex O1 |
| ? | | | | O2 | | | | | |
| 4/5/88* | Ex O1 | | | | Ex O1 | | | | Ex O1 |
| Print. 89 | | | | O2 | | | | | |
| 90/91 | | | | | | | Co | | |
| 28/1/92** | | | | | | | Ex O2 | | |
| ca. 93 ? | | | O2 | | | | | | |
| 17/5/94*** | | Ex O2 | | | | Ex O2 | | | |
| 24/3/1899 | | | | Ex O? (Paris, Salle d'Horticulture) | | | | | |
| Février 1900 | | | | RD | | | | | |
| 6/4/1900 | | | | Ex O3 (Lille) | | | | | |
| 12/7/1900 | | | | Ex O3 (Paris, Trocadéro) | | | | | |
| 28/10/1900 | | | | Ex O3 (Bruxelles, Monnaie) | | | | | |
| Février 1901 | | | | RD' | | | | | |
| 5/4/1901 | | | | Ex O3 (Paris, Conservatoire) | | | | | |
| Aut. 1901 | | | | Cond. | | | | | |

K = *Introït - Kyrie*Of1 = *Hostias*Of2 = *Chœur de l'Offertoire*San = *Sanctus*Pie = *Pie Jesu*Agn = *Agnus Dei*Li1 = *Libera me* (solo)Li2 = *Libera me* (chœur)Par = *In Paradisum*Es = *Esquisse*Co = *Composition*O1 = *Orchestration initiale*O2 = *Orchestration intermédiaire (1893/4)*O3 = *Orchestration finale (Hamelle 1901)*RD = *Réduction Ducasse (Hamelle, 1900)*RD' = *Réduction Ducasse (Hamelle, 1901)*Cond. = *Conducteur (Hamelle 1901)** = *Exécution à la Madeleine*** = *Exécution à l'église Saint-Gervais**** = *Exécution au Théâtre de la Bodinière*

constances, la distinction entre O1, O2 et O3 (orchestrations successives) est surtout méthodologique et n'a qu'une valeur indicative. Ce tableau, fort simplifié et schématique, ne laisse qu'entrevoir les difficultés considérables auxquelles se heurte, inévitablement, l'établissement d'une partition qui reflète avec quelque fidélité l'un des « moments » du *Requiem* (Cf. Annexe 1 de la Préface).

Comme on l'a annoncé, il semble intéressant de reproduire ici de larges extraits de l'article paru en 1899 sous la signature de Hugues Imbert (réf. citée), à la suite d'une exécution du *Requiem* à la salle d'Horticulture.

Le *Requiem* de Gabriel Fauré : Dire qu'un tel chef-d'œuvre est inconnu pour ainsi dire du monde musical, qu'il n'a été exécuté qu'une fois à l'église de la Madeleine en 1893, que les directeurs de nos grands concerts n'en ont même pas donné un fragment et que la partition n'est pas encore gravée... c'est pour nous un mystère ! Que MM. Taffanel¹⁷, Colonne et Lamoureux prennent la peine de lire cette *Messe de Requiem* [...] S'ils avaient assisté, comme nous, à l'interprétation qui en fut donnée le 24 mars [1899], à la salle d'Horticulture, grâce à l'initiative de M^{me} Roger, ils auraient été charmés et émus. [...] Nous voudrions pouvoir donner un compte rendu détaillé de cette page grandiose ; nous attendrons que la partition soit gravée pour le faire. [...] Les chœurs de M^{me} Roger et le petit orchestre sous la direction de M. Griset, les solistes M^{lle} Thérèse Roger, M. Damad, M. Hayot et M^{lle} Hardel ont rivalisé de zèle [...]¹⁸.

L'accueil réservé à cette audition et l'appréciation élogieuse que publie Imbert dans une revue très cotée ont-ils joué quelque rôle

¹⁷ Claude Paul Taffanel (Bordeaux 1844 - Paris 1908), flûtiste, professeur au Conservatoire de Paris, devint en 1893 premier chef d'orchestre de l'Opéra. C'est sous sa baguette que l'orchestre et les chœurs de la Société des concerts du Conservatoire donnèrent la première exécution officielle du *Requiem* (Trocadéro, 12 juillet 1900).

¹⁸ Pauline Roger, qui tenait salon, dirigeait un ensemble vocal qui exécuta plusieurs œuvres de Fauré ; elle fréquentait les milieux de la Société Nationale de Musique (JMN, *Voix*, pp. 48 et 230). Sa fille Thérèse pratiquait le chant et le piano ; « Fauré voyait en elle la meilleure interprète de son *Piè Jesu* » (*Correspondance*, p. 354). Jules Griset tenait également salon (JMN, *Voix*, pp. 230, 540, 509 — cette dernière page manque dans l'« Index des noms »). Maurice Hayot, violoniste, a dû se produire dans le *Sanctus*, ce qui laisserait entendre, du moins pour cette pièce, que la version exécutée à cette occasion était celle de 1893. « M. » Damad a sans doute assuré la partie de baryton solo. Quant à M^{lle} Hardel, citée en qualité de soliste, on peut supposer qu'elle tenait la harpe.

dans la « carrière » du *Requiem*, pour l'édition duquel un (nouveau) contrat allait être signé six mois plus tard? Ce n'est pas à exclure.

B. LA VERSION DE 1893 : UNE DÉCOUVERTE¹⁹

La présente étude fait une large part à la confrontation des deux versions complètes initiales (1893 et 1900/1). Aussi doit-elle prendre appui sur des éditions critiques proposant la version dite « de 1893 ». À ma connaissance, deux éditions récentes seulement se présentent comme fondées sur la consultation des sources manuscrites, avec l'objectif de restituer le plus fidèlement possible l'état du *Requiem* dans son habit « non symphonique »²⁰. Ce sont :

— Gabriel FAURÉ, *Requiem. 1893 version, with the composer's original chamber instrumentation edited with English translation* by John RUTTER, Music Department, Oxford University Press, 1985. « This edition is not for sale in France, West Germany, or Columbia. »

— Gabriel FAURÉ, *Requiem Op. 48 pour soli, chœur et orchestre de chambre, version 1893* éditée par Jean-Michel NECTOUX et Roger DELAGE, Coll. « Musica Gallica », Paris, J. Hamelle & C^{ie} Éditeurs, distribution Alphonse Leduc et C^{ie}, 1994.

L'ÉDITION DUE À J. RUTTER

Elle a été établie sur la base de manuscrits autographes de la partition de direction, malheureusement incomplète. Ces manuscrits sont conservés à la Bibliothèque Nationale de Paris : *Introït et Kyrie* (ms. 410), *Sanctus* (ms. 411), *Agnus Dei* (ms. 412), *In Paradisum* (ms. 413). Avec le *Pie Jesu*, dont le manuscrit est perdu, ces morceaux constituent ce que, dans une lettre adressée le 15 janvier 1888 à son ami Paul Poujaud, Fauré avait appelé son

¹⁹ On ne prendra pas ici en considération le tout premier état du *Requiem* (1887/88), puisque Fauré lui-même ne le considérait pas comme prêt à la publication; ce stade ne sera atteint qu'en juin 1889, puis, plus tardivement, en mai 1894 (cf. *supra*, Chronique...).

²⁰ Dans son édition parue chez Novello (cotation 20110, 1975), Desmond RATCLIFFE mentionne bien, comme source, le manuscrit (microfilmé) déposé à la Bibliothèque nationale, mais il ne peut être pris en considération dans la présente étude : d'une part, il ignore le matériel d'orchestre retrouvé à la Madeleine, auquel il ne fait aucune allusion (l'*Offertoire*, le *Pie Jesu* et le *Libera me* sont donc intégralement empruntés à la version publiée en 1901); d'autre part, l'instrumentarium est celui de la version symphonique.

« petit *Requiem* » (*Correspondance*, lettre 66, p. 138). N'ayant pu se référer qu'aux « seules sources accessibles au public », J. Rutter a, pour le reste de l'œuvre (*Offertoire, Pie Jesu, Libera me*), fondé son travail d'édition sur la traditionnelle partition parue chez Hamelle en 1901.

Plutôt que de proposer une réduction « chant et piano », John Rutter présente, en outre, une « vocal score » d'une conception assez originale :

Rather than make a piano reduction, I have in this vocal score shown Fauré's organ part exactly as he wrote it. Almost all of it is conveniently playable on piano for rehearsal purposes, and except in the *Sanctus* and the *Libera me* it contains all the essentials of the instrumental accompaniment. In these two movements where the organ does not contain the complete accompaniment, I have shown the additional music in the form of a second keyboard part which can be played by a second player on the same organ, or on piano. Perfectly satisfactory performances of the *Requiem* can be given in this form. Pedals should be used very sparingly in performances with strings; for performances with organ accompaniment alone, pedals can be more freely used, and I have marked [Ped.] in such places.

Dans la *Préface* de cette même « vocal score », référence est faite au livre, déjà cité ici, de R. Orledge (1979). Datée de 1983, cette introduction présente quelques considérations générales sur le travail éditorial effectué et renvoie le lecteur à un article plus fourni, paru (ou plutôt « à paraître »?) en 1984²¹. Dans cette étude, comme dans la *Préface* à la partition d'orchestre, apparaît le nom du musicologue français Nectoux, comme éditeur de la *Correspondance* (1980). Aucune référence n'est faite à l'ouvrage qui, dès 1972, fournissait l'essentiel de la chronologie du *Requiem*, à savoir, du même Nectoux, le *Fauré* paru dans la collection « Solfèges », au Seuil, livre qui, cependant, est mentionné dans l'ouvrage d'Orledge. Si les informations et les analyses figurant dans la *Préface* et dans l'article offrent quelque intérêt pour l'étude comparée des versions de 1893 et de 1901, le lecteur ne dispose pas, comme dans une édition critique, des outils permettant une « photographie » précise des sources : au lieu d'un relevé systématique des diverses leçons, le lecteur doit se contenter de

²¹ John RUTTER, « In search of the real Fauré *Requiem* », *The American Organist*, 18/11 (1984), pp. 58-61.

citations comparatives sporadiques.

Le travail éditorial effectué par John Rutter est, on l'aura observé, fort éloigné de ce qu'on entend habituellement par « édition critique ». Dans l'alinéa reproduit ci-dessus, le lecteur n'aura pas manqué de noter que, pour J. Rutter, une exécution (publique) du *Requiem* peut fort bien se concevoir avec, pour tout orchestre, un (ou deux!) organistes, ou un organiste et un pianiste. Bien entendu, telle n'est pas la formation que donne le conducteur établi par Rutter. L'orchestration y offre cependant une singulière latitude. Dans un but de clarté on a dressé un tableau comparatif entre l'instrumentation indiquée par John Rutter et celle de la version de 1893 établie, avec beaucoup plus de rigueur, par Jean-Michel Nectoux (tableau II).

Rarement, sans doute, on aura vu tant de discordances entre deux éditions critiques d'une même œuvre. Cela s'explique partiellement par le fait que, contrairement à Jean-Michel Nectoux, John Rutter ne disposait pas du matériel d'orchestre utilisé à la Madeleine du temps de Fauré et retrouvé en 1969 « grâce, écrira plus tard le musicologue français, à l'obligeance de M. Joachim Havard de La Montagne, maître de chapelle de la Madeleine (JMN, *Voix*, p. 142). »

On reviendra sur ce dernier point. Mais, nonobstant le handicap incontestable de ne pouvoir se fonder sur des sources autographes complètes, on ne peut que s'étonner de la méthodologie pour le moins originale adoptée par J. Rutter. Le tableau II indique clairement que le responsable de la version ici considérée propose en quelque sorte une partition à géométrie variable, où les effectifs pourraient s'étoffer ou s'anémier d'une exécution à l'autre, sans doute en fonction des disponibilités en matière d'orchestre. En somme, Fauré aurait composé un *Requiem* sans guère se préoccuper de l'instrumentation, laissée pour ainsi dire *ad libitum*. Sans doute, le *Requiem* fût-il maintes fois donné à la Madeleine avec des effectifs orchestraux très réduits, mais, dès la seconde exécution du « petit *Requiem* » à la Madeleine, le compositeur écrivait, fin janvier 1888, à Eugène d'Eichtal²²:

²² Eugène D'EICHTAL (1854-1936), homme de lettres et philosophe, Membre de l'Institut. Cf. *Correspondance*, p. 352.

TABLEAU II.- COMPARAISON ENTRE LES ORCHESTRATIONS
DE LA VERSION DE 1893 SELON J. RUTTER ET J.-M. NECTOUX

| | Int.-Kyr. | | Offert. | | Sanctus | | Pie Jesu | | Agnus | | Libera | | In Parad. | |
|------------|-----------|----|---------|----|---------|----|----------|----|-------|----|--------|----|-----------|----|
| | RU | NE | RU | NE | RU | NE | RU | NE | RU | NE | RU | NE | RU | NE |
| 2 bassons | | | | | FF | | | | FF | | | | FF | |
| Cors 1.2 | F | N | | N | N | N | | | F | N | N | N | F | N |
| Cors 3.4 | | | | | F | | | | F | | F | | | |
| 2 tromp. | FF | N | | | FF | N | | | | | | | | |
| 3 tromb. | | | | | | | | | | | * | N | | |
| 2 timb. | F | N | | | | | | | | | F | N | | |
| Harpe | | | | N | N | N | F | N | | N | | | F | N |
| Viol. solo | | | | | N | N | | | | | | | F | |
| Altos 1.2 | | | | | | | | N | | | | | | |
| Vc. I-II | | | | | | | | N | | | | | | |
| Contreb. | | | | | | | | N | | | | | | |
| Orgue | | | | | | | | N | | | | | | |

RU = Rutter; NE = Nectoux

F = facultatif (*dispensable*, chez Rutter)

FF = tout à fait facultatif (*entirely dispensable*, chez Rutter)

N = nécessaire

* Les trois trombones n'apparaissent pas dans la liste des parties disponibles, mais, dans la *Preface*, J. Rutter indique: « The parts for trombones (not used elsewhere in the *Requiem*) are dispensable too; they double horns 1-3 in all but eight bars in which they double organ. »

J'ai l'occasion de faire exécuter de nouveau ma messe des Morts demain à midi, à la Madeleine.

Malheureusement mes moyens d'exécution seront beaucoup plus restreints qu'il y a quinze jours. Néanmoins si vous pouvez venir j'en serai très heureux (*Correspondance*, lettre 68, p. 140).

À propos de la partie d'orgue, J. Rutter souligne qu'il l'a reproduite « exactly as he [Fauré] wrote it ». Cette fidélité est cependant démentie en plusieurs endroits. On le constatera en comparant, par exemple, en mesure 82 de l'*Agnus Dei*, l'autographe (reproduit en fac-similé dans la présente étude) et l'accompagnement donné par Rutter: à l'instar de toutes les éditions citées (hormis celles de Peters et de Hamelle 1994), on trouve, au deuxième

temps, un Si bémol là où l'autographe indique, sans la moindre équivoque, un La naturel.

Autre innovation pour le (un?) *Requiem*, la *vocal score* présente, sous le texte latin, une adaptation en langue anglaise. Dans son article, déjà cité, paru dans *The American Organist*, J. Rutter présente la question de la traduction du latin en langue vulgaire au nombre des « editorial problems ». N'est-ce pas lui donner un statut qui n'a pas sa place dans une édition présentée comme *critique*, ne serait-ce que par le titre de l'article : « In search of the real Fauré Requiem » ? La justification de la traduction s'appuie sur l'argument d'une nécessaire compréhension des textes par les chanteurs et chanteuses comme par le public. Pour Rutter, le principe de la traduction est d'autant moins à rejeter que la langue latine, comprise par une partie importante de la France catholique du XIX^e siècle, l'est beaucoup moins par l'Amérique protestante (et même catholique post-conciliaire) du XX^e siècle. À ce plaidoyer peu convaincant, l'éditeur ajoute même un « argument » tout à fait inattendu : « it is interesting to reflect that the German Baroque church music which has such a strong influence on Fauré's *Requiem* was written in the vernacular. » Il est tout de même difficile de suivre un raisonnement selon lequel, si j'entends bien, la traduction en anglais du texte latin se justifierait par le fait que les chorals de J.-S. Bach étaient, au temps de Fauré, chantés non en allemand mais en français, et que cette musique d'église baroque a influencé la composition du *Requiem* de Fauré. Vraiment satisfait de son travail de traducteur, J. Rutter invite même le lecteur à partager sa surprise quant aux gains et aux pertes inévitables qui ont résulté de cette traduction. Et de citer complaisamment sa traduction du *Libera me* et l'*In Paradisum*... comme si le texte anglais n'était pas destiné à être chanté sur une musique déjà écrite pour des paroles latines.

C'est le lieu d'évoquer ici un débat qui opposa John Rutter et Jean-Michel Nectoux. Le premier cité avait fait paraître dans l'*International Choral Bulletin* de janvier 1993, un article reprenant le texte de la préface consacrée à son édition du *Requiem*, datée, pour le copyright, de 1984 et donc antérieure à l'ouvrage (JMN, *Voix*, 1990) révélant la découverte, à l'église de La Made-

leine, du matériel d'orchestre mentionné plus haut. Sous le titre « Édition du *Requiem* de Fauré préparée par John Rutter : droit de réponse », J.-M. Nectoux faisait paraître, dans le périodique cité (juillet 1993, p. 39), une lettre (datée du 12 mai) où il contestait formellement les options éditoriales de J. Rutter, tout particulièrement, sur le plan de l'orchestration ; faisait défaut une distinction, à ses yeux impérative, entre les éléments présents dans la version de 1893 et ceux que Fauré introduisit (sur le conducteur retrouvé) en vue de la publication de l'œuvre destinée à un orchestre symphonique. Cité par deux fois dans la préface de l'édition de J. Rutter, et apparemment comme apportant sa caution scientifique à la « reconstitution » incriminée, l'auteur du droit de réponse précisait que la genèse du *Requiem* était, en fait, extrêmement complexe ; après vingt ans de recherche sur cette épineuse question, il annonçait : « Chacun pourra bientôt juger de l'orchestration originale de Fauré grâce à la partition que j'ai préparée et qui paraîtra enfin chez Leduc à Paris, dans une édition scientifique que de graves questions de copyright en France (Fauré y est encore protégé) m'ont empêché de publier depuis quinze années. »

En octobre 1993, l'*International Choral Bulletin*, publiait (p. 34 dans la version anglaise, pp. 15d et 16a, sous la rubrique « Traductions »), une longue réponse de John Rutter contestant les critiques formulées à l'encontre de son travail. Essentiellement, il considère que, dans sa conception même, l'orchestration du *Requiem* tolère une « souplesse [...] certainement impensable dans une œuvre comme le *Requiem* de Brahms ». Parmi d'autres affirmations remarquablement audacieuses, relevons celle-ci, qui appelle à témoin la grande figure de... Monteverdi : « la musique du *Requiem* de Fauré était, je le crois, orchestrée précisément pour que l'instrumentation, comme celle d'un opéra de Monteverdi, puisse être adaptée à différentes situations pratiques de concert ». Attribuant à l'orgue le rôle essentiel (ce qui est vrai) d'un *continuo* (ce qui est faux), J. Rutter indique que Fauré s'inscrivait en somme dans la ligne de la musique d'église française de l'époque, où, dans sa fonction d'accompagnement, l'orgue pouvait se voir adjoindre le concours d'« un ou plusieurs instruments

ad libitum [...] et il me semble que le *Requiem* est poussé sur l'humus de cette tradition, elle-même basée sur le concertato sacré du XVII^e siècle. » Enfin, J. Rutter rappelle qu'il n'a pu, lui, bénéficier de la source complémentaire que constitue le matériel retrouvé à la Madeleine. Tout en soulignant que son travail n'a jamais été, à ses yeux, qu'une « édition interim », même s'il la considère comme « une étape importante », il ne conteste pas à J.-M. Nectoux que « Son édition devrait en effet être définitive ».

L'ÉDITION DE J.-M. NECTOUX ET DE R. DELAGE

Elle s'ouvre par une *Préface* extrêmement documentée sur la chronique du *Requiem*. Partout où c'est possible, elle se fonde sur ce qui reste de la partition autographe et du matériel retrouvé à la Madeleine. Plus précisément :

- a) la partition chœur et orchestre autographe (*Introït-Kyrie, Sanctus, Agnus Dei, In Paradisum*), qui, comme les autres partitions conservées par Fauré, fut remise au Conservatoire par la famille, en 1925 ; en toute logique, n'ont pas été repris les ajouts — autographes — effectués par Fauré, en vue de préparer la version symphonique ultérieure ;
- b) certaines parties (séparées) autographes (les deux cors en Fa, les deux trompettes en Fa pour toute l'œuvre, *Offertoire* excepté ; la harpe et l'alto chanté de l'*In Paradisum*) ;
- c) les parties de la main du copiste Manier²³ (et quelques fragments d'une autre main) pour toute l'œuvre, à l'exception des chœurs *O Domine* encadrant, dans l'*Offertoire*, le solo *Hostias* du baryton ; pour la majeure partie de ces chœurs, dont les sources manuscrites sont trop lacunaires, les éditeurs se sont référés aux versions imprimées (réduction de 1900 ; partition de 1901).

Le moindre recours aux éditions de 1900 et 1901 est signalé, qu'il s'agisse de passages où les sources manuscrites font défaut ou bien de légers écarts par rapport au matériel de la Madeleine.

Cette édition m'a paru s'imposer comme la publication de référence pour la « version 1893 ». Outre qu'il faut prendre en considération l'importance des ouvrages et articles consacrés par le musicologue français à Fauré, l'apparat critique accompagnant

²³ « [...] basse du chœur et copiste de la Madeleine jusqu'en juin 1889. », J.-M. NECTOUX, *Gabriel Fauré. Les voix...*, p. 142.

la partition est à ce point précis — mesure par mesure, signe par signe — qu'à défaut de disposer d'un fac-similé des sources manuscrites, l'usager y trouve presque une photographie de l'œuvre telle que Fauré l'a conçue et dirigée, probablement jusqu'à la fin du siècle, voire au-delà.

Un examen comparatif détaillé, partitions et notes critiques en mains, révèle de très nombreuses différences entre la version de 1893 et celle de 1901 (qui seront abrégées respectivement en V1 et V2). Je me contenterai ici de relever quelques passages qui, à la simple audition de V1, ont de quoi surprendre une oreille accoutumée à V2, et je noterai, lorsque à mes yeux (ou à mes oreilles) cela en vaut la peine, l'effet heureux ou malheureux, des variantes incluses dans V2. Afin de distinguer les constats objectifs des commentaires personnels, ces derniers apparaissent entre crochets et en italique.

I. INTROÏT-KYRIE

Dès la mesure 1 de l'*Introït*, l'orgue se fait entendre à l'unisson avec les cordes, soutenant également les chœurs ; il souligne aussi, comme il le fera très souvent dans la suite, un dessin grave (mes. 7-13) que V2 confiera aux bassons, en le retirant à l'orgue et, ici, aux cors. (Extrait 1.)

[Le silence de l'orgue en V2 peut se justifier ; même si l'orgue romantique (expressif) permet des variations dynamiques sans changement des timbres²⁴, passer du ff au p en une seule mesure, voire une demi-mesure, ne semble guère possible qu'avec un « orgue » électronique... Cela dit, il est vrai, que, pour ce qui concerne les nuances, l'idéal esthétique du temps en matière de facture d'orgue était de permettre le passage, dans une progressivité ad libitum, d'un point extrême à l'autre de l'échelle dynamique, à l'instar, curieusement, de ce que — à tort ou à

²⁴ Quant à ce qu'on appelle le *crescendo général*, qui permet une entrée ou un retrait progressif des jeux, il n'apparaîtra que dans la première moitié du xx^e siècle et il ne semble pas indiqué d'y recourir aujourd'hui dans une œuvre comme celle qui nous intéresse, puisque, généralement, ce dispositif fait progressivement entendre ou disparaître de nombreuses mixtures, relativement peu en faveur dans l'esthétique de l'époque, tant chez les organiers que chez les compositeurs.

raison — l'on a dénommé l' « orgue du pauvre », entendez l'*harmonium*, (comme fut dénommé « piano du pauvre » l'accordéon, deux instruments « expressifs » à anches libres inventés au XIX^e siècle).]

En C (mes. 24), les ténors semblent partis un temps trop tard et se perdre, trois mesures durant, dans un dessin mélodique « nouveau » (ultérieurement, nous dit Nectoux, Fauré adoptera [heureusement] la prosodie de V2). Comme le montre la mise en parallèle de trois éditions (Hamelle 1901 — V2 —, Hamelle 1994 — V1 selon Nectoux —, Oxford University Press — V1 selon Rutter), des différences apparaissent non seulement entre V2 et V1, mais, ce qui intrigue davantage, entre deux éditions de V1. (Extrait 2.) Cette divergence offre un belle occasion de montrer combien délicat est parfois l'établissement d'une version « authentique ». Dans l'apparat critique de « sa » version, J.-M. Nectoux indique (p. 127) :

mes. 24 à 26, au chœur, nous rétablissons la prosodie de A [partition chœur et orchestre autographe] : suppression du premier temps, mes. 24, et allongement de « *perpetua* » sur les mes. 25-26 ; à une date postérieure, Fauré a corrigé sur A pour adopter la prosodie de la version symphonique²⁵ ; la mes. 25 comporte un *dim.* général (dans A et M [matériel original de la Madeleine]).

Conformément aux conventions en usage dans une édition critique, J.-M. Nectoux indique aussi toute intervention personnelle dans la typographie musicale : les signes de phrasés comportent une ligne oblique, les ajouts (nuances, altérations,...) sont placés entre crochets.

Dans sa *Préface*, John Rutter ne fournit aucune précision sur ce passage. En revanche, si l'on prend la peine de se référer à son article, déjà cité, « In search of the real Fauré *Requiem* », on trouvera, parmi les quelques exemples présentés, un commentaire justifiant le choix de la leçon retenue (p. 59) :

1. In the first measure the PV [published version, soit V2] follows the melody of the organ part at the expense of placing a false emphasis on *et*.
2. The MV [manuscript version] calls for a dynamic rise and fall centering around the syllable *pe*, where the verbal and musical stress of the phrase naturally falls; the PV specifies a rise to forte (the prevailing dynamic is piano),

²⁵ Sans doute faut-il sous-entendre « à l'exception du premier temps de la mesure 24 » (voir l'extrait de l'édition d'Oxford University Press).

EXTRAIT 1

10

2 Bassons

4 cors

Orgues

HAMBILLE 1901

10

I

II

Cors en Fa

Orgues

cresc.

ff

pp

ppp

Ped

HAMBILLE 1904

EXTRAIT 2

24

cresc.

f

et lux per-po-tu-a lu-co-st o-is

HAMBILLE 1901

24

[*mf*]

[*p*]

et lux per-po-tu-a lu-co-st o-is

HAMBILLE 1904

not softening until the last measure of the phrase, thus distorting the whole purpose of Fauré's marking which is to underline the apex of a phrase.

3. The PV has a needless and surely inappropriate breath mark in the middle of the phrase; the slur following this break is needless too, since nothing in the music calls for a more legato style here.

À choisir entre les deux solutions, celle de Rutter me paraît la plus indiquée parce qu'elle respecte mieux la prosodie latine (placer le *a* final de *perpetua* sur le premier temps de la mesure 26 n'est pas très heureux). En revanche, compte tenu du tempo *Andante moderato* (avec, en V2, la noire à 72), une respiration après *perpetua* ne semblera pas superflue à beaucoup de choristes.

Reprenons à présent l'audition de la version V1. Quels sont ces roulements de timbales sur la dominante (La) au début du *Christe* (mes. 71-74, avant J) et, en fin de morceau (mes. 86-91), sur la tonique? (Extraits 3 et 4.)

EXTRAIT 3

71

Timb.

Sopr.

Chris-ta, Chris-ta, Chris-to e-le-i-son

HAMBILLE 1994

EXTRAIT 4

86

Timb.

Orgue

HAMBILLE 1994

[À dire vrai, c'est la « soustraction » opérée en V2 qui me semble regrettable : la première intervention accentue le caractère dramatique passager du saut de quinte diminuée des sopranos ; la seconde assure, avec la main droite de l'orgue la continuité de la pédale harmonique, affirmant le ton de ré mineur en dépit des audacieux frottements engendrés par une basse qui semble errer quatre longues mesures avant de se reposer sur la confortable tonique.] De son côté, R. Orledge, qui commente plusieurs passages du *Requiem*, estime (sur la base d'une hypothèse pour le moins contestable) que ces interventions des timbales ont dû être supprimées par Fauré : « some dramatic elements in the original were later discarded by Fauré, like the sudden forte entry of a timpani roll at the first cry of 'Christe eleison' (O [rchestra] S [core], p. 18). The last six bars of the *Kyrie* were accompanied by a long pianissimo roll too (OS, pp. 21-2) » (R. ORLEDGE, *op. cit.*, p. 111).

II. OFFERTOIRE

Si les deux chœurs *O Domine* encadrant le solo *Hostias* ne suscitent aucun étonnement, c'est que, comme on l'a indiqué, il a fallu s'en rapporter essentiellement à V2. L'*Hostias*, lui, réserve quelques surprises. D'abord, la présence des cors. Outre de discrètes ponctuations rythmiques, le premier cor intervient en solo, de manière mélodique, à deux reprises : d'abord (en F, mes. 54-58) pour souligner le très beau prélude de l'orgue aux paroles « fac eas... », tandis que la harpe (muette dans V2) double un moment (mes. 55-61) la basse de l'orgue (extrait 5) ; ensuite (mes. 67-69), le même cor solo prend la place usuelle des cordes pour énoncer une cellule mélodique de transition reprise textuellement (comme dans V2) par le quatuor (extrait 6). [Les interventions des cors, et surtout celle du cor solo, auraient pu être maintenues : elles apportent une douce coloration orchestrale.] Mais ce qui surprendra davantage, c'est assurément la prosodie et le rythme de la supplique « fac eas, Domine, de morte transire » (mes. 58-62), moins pointé et donc moins énergique que dans V2 (extrait 7). Il faut signaler ici une différence entre la partition et l'exécution qui en est suggérée. Les partitions Hamelle restituant V1 (A.L. 28.941 CE, ou A.L. 28.959 BE, poche) proposent la version « apparaissant sur les parties de

EXTRAIT 5

54 Solo

Cor en Fa

Harpe

HAMELLE 1994

EXTRAIT 6

67

Cor en Fa

Altas I-II

Vln. I-II

Cb.

espressivo

espress.

cresc.

pizz

pp

HAMELLE 1901

67 Solo

Cor en Fa

Altas I-II

Vln. I-II

Cb.

pizz

arco

HAMELLE 1994

EXTRAIT 7

38 *f* *dim.* *f*
fio - e - us fio - e - us do - mi - ne de - mor - te tran - si - re

HAMBILLE 1901

38 *f* *dim.* *f*
fio - e - us, Do - mi - ne, de - mor - te tran - si - re

HAMBILLE 1994

harpe et d'alto » (sans doute en guise de repère) dans les copies dues à Manier; ces parties sont les seules sources retrouvées attestant la partie de la basse solo; toutefois, dans la *Préface* à V1, J.-M. Nectoux reproduit la prosodie de V2, qu'il estime « préférable », une option au demeurant tout à fait compréhensible. On observera que, pour ce passage, Herreweghe (1988) et Gardiner (1992) se montrent plus « fauréens » que Nectoux (voire que... Fauré!). Mais il est vrai aussi qu'en adoptant un rythme moins pointé, on rappelle, avec une évidence accrue, la parenté mélodique de ce passage (en trois temps) avec le « Te decet » (en quatre temps) de l'*Introït* (mes. 42), une des « correspondances thématiques » relevées ailleurs par J.-M. Nectoux dans son « Commentaire musical » du *Requiem* (JMN, *Voix*, p. 142). (Extrait 8.) On notera avec intérêt que le thème ici considéré se reconnaît dans les extraits reproduits sous les numéros 4, 5, 6 (*Offertoire*), 7 (*Introït*), 9 (*Sanctus*, variante ornée du *Pleni sunt*, mes. 27-30), et qu'il est présent dans les deux premières mesures chantées (2-3) du *Pie Jesu*. Dans plusieurs carnets d'esquisses (1886-1887) apparaît la cellule initiale du thème²⁶, initialement composé en ut mineur, tonalité d'abord choisie par Fauré pour son *Requiem*.

En principe, il faut se le rappeler, ne sont relevées ici que des divergences nettement audibles. Un examen comparé, partitions en main, de V2 et V1 révèle, outre quantité de coquilles typographiques, bien des différences plus subtiles. Ainsi, dans l'*Hostias*,

²⁶ Cf. *supra* (Les sources) et J.-M. NECTOUX, *Fauré, Les voix...*, p. 479.

pour lequel le matériel orchestral a été retrouvé, la mesure 40 comporte déjà la sensible du ton de la mesure 41 (fa mineur), contrairement à ce qui apparaît en V2. (Extrait 9.) Dans sa 1893 *version*, John Rutter, étrangement, reproduit ce passage selon V2.

EXTRAIT 8

42 *dolce*

Te - de - cet hym - nus, De - us, in Si - on,

HAMELLE 1994

EXTRAIT 9

40

Le dièse manque

I
Alt.
II
I
Vlc.
II

HAMELLE 1901

40

sensible de FA mineur

I
Alt.
II
I
Vlc.
II

HAMELLE 1994

III. SANCTUS

La différence la plus évidente avec V2, c'est à coup sûr l'arabesque haut perchée, d'une chanterelle solitaire, là où, dans la version symphonique, les violons font entendre le même contrepoint, mais d'abord une octave plus bas, puis partiellement octavié par des archets *divisi* (Extrait 10). [*Il va de soi que l'arabesque paraît plus aérienne et plus frêle lorsque le solo plane loin au-dessus du chant. Mais, on le lira plus loin, cet effet « nouveau » apporté par V2 ne déplaisait pas à Fauré; alors...*]

EXTRAIT 10

The image shows two musical staves for Violons. The top staff is labeled 'Violons' and 'HAMELLE 1901', featuring a melodic line with a dynamic marking of *pp*. The bottom staff is labeled 'Violon solo' and 'HAMELLE 1994', featuring a similar melodic line but with a dynamic marking of *p*. Both staves have a '5' above the first measure, indicating a fifth finger position. The notation includes slurs and accents over the notes.

Peut-être une oreille attentive sera-t-elle [*agréablement*] sensible aux discrètes interventions des cors, qui donnent, en rappel textuel de la phrase initiale du *Sanctus* et *unisono* avec la voix de ténor de l'orgue, la réplique à cette sorte de berceuse d'une savante simplicité que constitue toute la première partie de la louange séraphique (Extrait 11).

EXTRAIT 11

The image shows three musical staves. The top staff is for 'Corns en Fa I-II', the middle for 'Ténors - Basses', and the bottom for 'Orgue'. All three parts are marked with a dynamic of *pp*. The vocal line includes the lyrics 'glo-ri-a, glo-ri-a tu-a'. The organ part features a complex texture with multiple voices. The score is attributed to 'HAMELLE 1994' at the bottom.

IV. PIE JESU

Dans cette pièce admirable, rien ne « troublera » l'audition habituelle, sinon peut-être l'absence d'intervention des bois (flûte, clarinettes, bassons).

V. AGNUS DEI

En tendant l'oreille, on perçoit, dans les volutes récurrentes qui s'enroulent au soprano (instrumental), l'adjonction de violons, jouant à l'unisson des altos. À l'anacrouse de la lettre B (mes. 18-19), voici que deux cors viennent, le temps de dix mesures, souligner, *de manière continue*, avec l'orgue, le chromatisme vocal (Extrait 12).

EXTRAIT 12

The image displays two musical staves for Extrait 12, comparing two editions of the score. The top edition, labeled 'HAMILLE 1901', features a Horn in F (Corno in Fa) part with fingerings 1-II-III-IV and vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The bottom edition, labeled 'HAMILLE 1994', features a Horn in F (Corno in Fa) part with fingerings 1-II and the same vocal parts. Both editions include dynamic markings such as *f* and *p*, and performance instructions like *cresc.* and *v*. The lyrics are 'Agnus dei Agnus dei qui'.

Un peu plus loin (mes. 34-40), c'est un cor solo qui double le « peccata mundi, dona, dona eis requiem » confié aux seuls ténors. En E (mes. 47), et jusqu'à F (mes. 61), voici des accords, puis des arpèges d'une harpe qu'on croyait assoupie jusqu'à l'*In Paradisum*; en revanche, le quatuor des vents — bassons (forcément) et cors — est absent aux mesures 55-65 (extrait 13). [*Le coloris orchestral se trouve ici modifié, à mon sens d'heureuse façon: à la fois plus varié (les mesures de harpe) et d'une pâte allégée par le silence des cors.*]

EXTRAIT 13

54

Bassons I-II
Cors I-II
Harpe
S

pp dolce
pp dolce
dolce sempre

Cum mis-er-er-ti-um qui-a <pi-us> (manque)

HAMELLE 1901

54

Cors I
II
Harpe
S

p
dolce sempre

Cum mis-er-er-ti-um qui-a pi-us

HAMELLE 1904

Avec le retour de la supplique de l'*Introït* (qui clôt la *Communión* « *Lux æterna* »), revoici, fort logiquement, le thème initial de l'œuvre, apaisant. Mais, en mesure 82, le climat change; de retards en enharmonies, les tourments passagers d'un chromatisme très appuyé conduisent, par la magie d'une tierce majeure, à un rappel, mais en ré, des volutes qui introduisaient l'*Agnus*: la sérénité est déjà de retour (voir plus loin, extrait 20). [*Cette analyse convient pour V1 comme pour V2, à une exception majeure près, l'apparition (dans V1), en mesure 82 (2^e de H), d'une descente chromatique — S^b La Lab au lieu de S^b S^b La. J'y reviendrai plus en détail, à propos de la version V2. On verra alors pourquoi, le La naturel médian de ces trois notes pose un curieux problème d'authenticité.*]

VI. LIBERA ME

Tout se passe « bien » jusqu'à la prière très privée (« *Tremens factus sum ego* ») inclusivement. La surprise n'en sera que plus grande lorsque juste avant le changement de mesure (de C en 6/4, extrait 14), gronde la timbale en La, inouïe [*mais combien indiquée pour annoncer le « Dies illa, dies iræ »*] et surtout résonnent les Mi des cors (en Fa), insistants et répétés, mais, ô surprise, non syncopés; puis la sonnerie, plus grave d'un ton, se fait attendre, apparaissant quatre mesures « en retard » (par rapport à V2), « amputée » d'une mesure et non rappelée au degré inférieur de ce motif descendant (mes. 69-71). [*Pour authentique qu'elle soit (les parties de cors et de trompettes sont autographes), la présence de syncopes dans V2 me paraît plus dramatique et, vu le sens du passage, plus convaincante.*]

Au moment où réapparaît le réconfortant *Requiem* (F, mesures 70-78), on n'entend point le velouté des cors. L'autographe, ici encore, nous écarte de V2, [*qui paraît toutefois justifié sur le plan de l'instrumentation*].

Aux trois premières mesures de G (81-83), les timbales « anticipent » leur intervention (par rapport à V2); elles feront encore entendre quelques roulements « inouïs ». [*Inouïs, sans doute, mais très judicieusement placés, et soulignant de façon très suggestive tant l'alternance tonique-dominante que celle du caractère dramatique et de l'apaisement final.*]

EXTRAIT 14

Cors en Fa
I-II-III-IV
52 *Fin mosso* (\downarrow $\text{c} \text{d} \text{c} = 72$) 55-59 60

Timbales

Soprano
in *Di - ca et in - so - ri - ta - ca il - la*
.....
HAMELLE 1901

52 *Cors en Fa I-II* [*Fin mosso* \downarrow = 72] 55-59 60

Timbales

Soprano
in *Di - ca et in - so - ri - ta - ca il - la*
.....
HAMELLE 1994

VII. IN PARADISUM

Nous revenons ici en site connu. Tout au plus une oreille exercée attendra en vain, vers la fin de ce sublime adieu (D — E + 2; mes. 36-46), l'intervention de cordes, qui, à l'octave supérieure, doublent les sopranos évoquant le « pauvre Lazare ». Une brève phrase des cors (mes. 44-49), en revanche, soulignera de façon évidente [*et très expressive*] la ligne mélodique chantée.

C. LA VERSION DE 1900 : UNE ÉNIGME

La correspondance de Fauré, on l'a vu, indique sans ambiguïté que la version de 1893, avec son instrumentarium tout à fait inhabituel, appelait, aux yeux de l'éditeur Hamelle, un remaniement qui rendit l'œuvre plus compatible avec une configuration orchestrale conforme aux usages du temps. La version symphonique naquit sans doute de cet impératif commercial.

Depuis 1975, le *Requiem*, dans sa version symphonique, a fait l'objet de plusieurs éditions, notamment chez Novello (Desmond RATCLIFFE, 1975, cotage 20110), Peters (Chant et piano, R. ZIMMERMANN, 1977, E.P. 12901; Partition, J.-M. NECTOUX et R. ZIMMERMANN, 1995, E.P. 12950²⁷), Eulenburg (R. FISKE et P. INWOOD, 1977, EE 6643), Kalmus (s.d.), Hamelle-Leduc (Partition, J.-M. NECTOUX, 1998, avec une préface datée de 1995, AL 28944). Certaines de ces éditions font état de manière plus ou moins explicite de l'histoire de l'œuvre et des travaux musicologiques dont elle a fait l'objet depuis la découverte, à l'église de la Madeleine, du matériel utilisé par Fauré et ses musiciens.

Toutes ces éditions sont fondées sur la partition publiée par Hamelle en 1901, même si, en quelques endroits, on remarque que cette dernière partition a été légèrement revue à la lumière du matériel manuscrit de la Madeleine. C'est principalement le cas de la dernière édition parue chez Hamelle-Leduc. Aucune source d'époque n'y est négligée. Comme sources principales de son tra-

²⁷ Pour les éditions parues chez Peters, Jean-Michel Nectoux signale qu'il y a joué plus le rôle d'un conseiller-informateur que celui d'un « éditeur ». Le travail critique qui reçoit sa pleine approbation (sous réserve d'inadvertances) est l'édition de la version de concert (1900) telle qu'elle a paru chez Hamelle, en 1998 (JMN°).

vail, J.-M. Nectoux cite :

- la partition Hamelle (J.4650.H) de 1901, plus précisément l'exemplaire, dédié par Fauré à son élève Nadia Boulanger « qui tint l'orgue lors des auditions de l'œuvre en janvier-février 1920, à la Société des concerts du Conservatoire de Paris, puis la conduisit à maintes reprises²⁸ » ;
- la réduction signée Roger Ducasse (J.4531.H), 2^e édition corrigée par Fauré (début 1901).

Quant aux sources secondaires, elles sont constituées par la version manuscrite de 1893, le matériel correspondant découvert à la Madeleine, ainsi que le matériel (J.4551.H) correspondant à la partition J.4650.H.

La rédaction du présent volume était presque terminée lorsque j'ai pu prendre connaissance de cette dernière édition. Néanmoins, les divergences avec les autres versions similaires n'ont que peu d'incidence sur le propos de mon étude ; les corrections apportées sur la partition de Nadia Boulanger (du moins celles qui sont signalées comme telles) concernent pour la plupart des coquilles typographiques assez évidentes, et qui n'apparaissent pas dans les parties séparées éditées chez Hamelle en 1901. Aussi ai-je cru légitime de ne faire allusion qu'incidemment à l'édition Hamelle 1998, sans reprendre, point par point, l'examen comparé des *Corrections, restitutions et remarques* (pp. 126-133 de la partition).

A) LA RÉDUCTION POUR CHANT ET PIANO

En un premier temps, parut, en février 1900, la réduction pour chant et piano (abrégée ci-après en RD) signée Roger Ducasse²⁹ (Hamelle, J.4531.H, avec la mention : USA Copyright

²⁸ Gabriel FAURÉ, *Requiem, op. 48, pour soli, chœur et orchestre symphonique. Version de concert 1900. Partition d'orchestre éditée par Jean-Michel Nectoux, J. Hamelle et C^e Éditeurs, 1998* ; « Notes critiques », p. 120.

²⁹ Roger Ducasse, sans trait d'union. Dans l'index des noms de l'ouvrage *Gabriel Fauré. Les voix...*, p.592, J.-M. Nectoux écrit : « DUCASSE, Roger (dit ROGER-DUCASSE) ». Fauré écrit toujours le nom de son disciple « Roger Ducasse ». Cette graphie, observe J.-M. Nectoux (*Préface* de la nouvelle édition Hamelle, version de concert, p. V), était conforme à l'usage du temps de Fauré. Et le musicologue de préciser : « Ultérieurement, la forme Roger-Ducasse fut utilisée pour distinguer le musicien de Paul Dukas, qui souhaitait que l'on prononce le s final de son nom. » — La coexistence des deux

1900); le manuscrit n'a pas été retrouvé. La *Préface* que l'on vient de mentionner en note (J.-M. Nectoux, version de concert, Hamelle, p. V) signale l'existence d'une seconde édition de RD, corrigée par Fauré, dont les épreuves, comme d'ailleurs toutes celles des éditions de 1900 et de 1901 (réduction et partition) ont sans doute été détruites. Parue en février 1901, mais « sans mention particulière et avec une date de copyright (1900) inchangée », cette seconde édition, dont le tirage avait atteint 130.000 exemplaires en 1998 (*Ibidem*, p. 120), est la seule que j'aie pu consulter; elle recèle encore de nombreuses coquilles, trahissant chez Fauré un travail de révision assez sommaire; on la mentionnera désormais par le sigle RD'.

Dans une lettre à Eugène Ysaÿe, lettre qui sera reproduite plus loin *in extenso*, Fauré porte sur la partition RD un jugement sévère: « Je l'[Hamelle] ai prié de t'envoyer encore *deux partitions* réduites au piano, en plus. Hélas, ces petites partitions sont bourrées de fautes! » Pareil commentaire, même si l'on tient compte qu'il porte sur RD et non sur RD', ne peut qu'aiguïser la curiosité. J'ai donc confronté RD' avec d'autres sources, à savoir non seulement V1 et V2, mais aussi les éditions plus récentes citées ci-avant. Les erreurs (dans RD'), qu'il serait trop long d'énumérer ici, ne sont en effet pas rares, surtout dans l'accompagnement. Pour ce qui est des parties chantées, signalons entre autres:

- *Offertoire*, mes. 84, altos, dernière croche, lire La bécare et non La# (diésé par l'altération de la deuxième croche, Lab) (extrait 15); cette erreur est présente dans les partitions et réductions publiées par Hamelle (1900, 1901, 1994) et Peters (1977, 1995) (pour ce passage, la source manuscrite — autographe ou du copiste Manier — manque), y compris à l'orgue (seul instrument « témoin » pour ce passage) et dans l'accompagnement³⁰ de la réduction (sauf chez

graphies a donné lieu à un plaisant doublon; le musicien figure en deux entrées distinctes dans *Die Musik und Geschichte in Gegenwart* (M.G.G.): DUCASSE, Roger-Jean-Jules-Aimable et ROGER-DUCASSE, Jean-Jules-Aimable, avec deux *articles* distincts: le premier (vol. III, 1954, col. 849) est signé Charles van den Borren, le second (vol. XI, 1963, col. 642) est dû à Guy Ferchault!

³⁰ « Dans les réductions Hamelle 1900 et 1998, il n'y a pas de La#, donc pas de bécarré (JMN°). » Pour être précis, l'*accompagnement* de la réduction cor-

Eulenburg); toutefois, comme on le verra bientôt à propos de la partition de 1901 et des parties d'orchestre, ceci mérite plus qu'une simple mention.

EXTRAIT 15

84

S
poe - nis in - fir - - ni de poe - nis in -

A
poe - nis in - fir - - Le manque ni de poe - nis in -

T
poe - nis in - fir - - ni de poe - nis in -

B
-to - rum de poe - nis in - fir - -

HAMELLE 1900 (*Réduction Roger-Ducasse*)

- *Libera me*, mes. 56, altos, le Sol sur la syllabe *es* est douteux, quoique présent dans les éditions Hamelle (1901 et 1994) et Peters (1977, 1995); dans les autres éditions citées (y compris Hamelle, 1998), on trouve, logiquement, des La sur toute la mesure, sans doute par référence à la mesure 64 (extrait 16), et compte tenu du parallélisme des voix avec l'orgue. Il faut souligner ici que, dans cette partie de l'œuvre et pour le chant, les sources manuscrites de la Madeleine se limitent à la partie des ténors.

Après avoir examiné RD' en détail (et l'avoir utilisé à certaines

respondant à l'extrait 14 donne, à l'alto, La naturel noire, Si, Do (♯, à la clé), Ré, Do, Si, La. Comme le premier La de la mesure est naturel, il n'y a, en effet, nul besoin d'affecter le second La d'un bécaré. Jouée seule, sans le chant, la partie de clavier est tout à fait audible (le chromatisme La, La♯, Si est, dans l'absolu, harmoniquement facultatif), mais cette partie dissone sans justification lorsqu'elle remplit effectivement son rôle d'accompagnement. Au premier temps, il faut donc, à l'alto de l'accompagnement, deux croches: La, La♯, et, pour terminer la mesure un La♯, conformément d'ailleurs à ce qu'indique la partition d'orchestre (version 1900) due à J.-M. Nectoux.

EXTRAIT 16

54

LA à l'alto dans les autres éditions

Di- - ce il- la Di- - ce i- ras

HAMELLE 1900 et 1901; PETERS 1977 et 1995

54

FA à l'alto dans les autres éditions

Di- - ce il- la, di- - ce i- ras,

OXFORD UNIVERSITY PRESS 1965 (John Rutter)

répétitions pour accompagner les choristes), il me semble qu'en ce qui regarde la partie du chant, seule la coquille signalée dans l'*Offertoire* aurait de quoi déranger l'oreille la moins avertie. Dans l'accompagnement de piano, ou les fautes sont évidentes, ou elles peuvent passer inaperçues de l'exécutant lui-même (qui rectifie souvent machinalement), sans gêner le directeur ou le répétiteur de la chorale, *du moins* — et cela pourrait expliquer que Fauré se montre si critique —, *si l'on ne prend pas en considération les spécificités (notes et dynamique³¹) de V1, c'est-à-dire de la version que Fauré a écrite de sa*

³¹ Sur la question de la dynamique, J.-M. Nectoux, dans sa *Préface* de la version de 1893 (mais cela reste vrai, *mutatis mutandis* pour RD') observe : « le phrasé naturel des parties vocales a été souligné, avec un excès déplorable, par l'ajout de très nombreux « soufflets » [...] et l'on regrettera tout particulièrement les « effets d'accordéon » pour souligner la délicieuse équivoque majeur-mineur dans le *Sanctus*, dont le côté mécanique est bien peu musical » (p. VII). À propos des nuances dans le *Sanctus*, cf. aussi la partition de la version de concert (Hamellet, 1998), p. 128. — À l'époque, plus tardive (1923), où il revoyait le travail d'édition de ses Œuvres pour piano par Roger Ducasse, Fauré écrivait à son disciple : « Pour les pièces de piano je n'ai encore revu que les *Valses*. J'en ai arraché une quantité de *pianissimi* et

main (ou via celle du copiste Manier), jouée et dirigée durant quelque douze ans et l'incompatibilité de ces spécificités avec RD'.

B) LA PARTITION

La partition qui fut, jusqu'à la fin des années 1970, la seule disponible, a le cotage J.4650.H; les parties séparées, qui portent le copyright 1900, sont cotées J.4651.H. Ces deux publications constituent ce qu'on appelle souvent « la version 1900 », quoique leur parution date de 1901³².

On a vu que Fauré portait sur RD un jugement sans complaisance, du moins en privé. La partition sortie en 1901 est, quant à elle, véritablement criblée de fautes, comme le montrent les éditions critiques publiées, par exemple, chez Peters (E.P. 12950, © 1995) ou chez Eulenburg (EE 6643) ou, plus récemment, chez Hamelle (A.L. 28944). D'aussi évidentes négligences ne laissent pas d'intriguer. Une consultation du matériel disponible à la Bibliothèque de la Société philharmonique de Bruxelles m'a conduit à un étrange constat. Ce matériel comprend, outre RD' (tirage de 1927, mais édition au copyright de 1900), une grande partition (V2; tirage: octobre 1973, édition de 1901) et un jeu complet de parties séparées (tirage non daté, édition de 1901). Renonçant à une confrontation exhaustive des ces documents avec tous ceux dont je disposais déjà, j'ai choisi de partir

d'accelerandi. On y en ajoutera toujours assez! (*Correspondance*, lettre 200, p. 326) ». Fauré, c'est flagrant dans sa production épistolaire, s'est toujours méfié de ce qu'il appelait « l'effet », notamment d'une expressivité — dynamique ou rythmique — qui pêche par facilité et afféterie.

³² On sait que la date d'un copyright peut être antérieure à la date d'édition; pour ce qui est des partitions, le cotage donne, en principe, une indication fiable, quoique la séquence des numéros laisse parfois perplexe. Ainsi, dans l'ouvrage d'Anik DEVRIÈS et François LESURE, *Dictionnaire des éditeurs de musique français, vol. II, de 1820 à 1914*, Genève, Éd. Minkoff, 1988, p. 209, on trouve, pour les œuvres parues chez Hamelle entre 1897 et 1903, les correspondances suivantes:

| | | |
|------------------------|------------------------|------------------------|
| 1897 J.4094.H-J.4156.H | 1898 J.4157.H-J.4267.H | 1899 J.4282.H-J.4500.H |
| 1900 J.4501.H-J.4588.H | 1902 J.4665.H-J.4819.H | 1903 J.4824.H-J.5064.H |

On note une discontinuité dans la numérotation entre 1898 et 1899 et entre 1902 et 1903. L'année 1901 est, curieusement, absente; s'il faut lui attribuer les numéros 4589-4664, le matériel qui nous intéresse se situe bien en 1901.

des « Notes de l'éditeur » dans la version Peters (pp. 106 et 107), version fondée sur la partition Hamelle 1901, et de les comparer avec toutes les parties (instrumentales et séparées), ces dernières n'étant pas mentionnées dans les « Notes de l'éditeur » (signées J.-M. Nectoux et R. Zimmermann). La reproduction intégrale des résultats de l'examen comparatif n'aurait guère sa place que... dans une nouvelle édition critique. L'important, ici, est d'observer que, au moins aux endroits examinés, et à de rarissimes exceptions, les fautes relevées dans V2 ne se retrouvent pas dans les diverses parties instrumentales *séparées* (1901)³³. À titre indicatif, sur quelque vingt-cinq modifications apportées dans la partie d'orgue de la partition Peters, je n'ai relevé que trois ou quatre erreurs minimales dans la partie séparée (1901). En revanche, il faut ici revenir sur la mesure 84 de l'*Offertoire*, déjà pointée dans l'examen de RD' (cf. *supra*, A. La réduction pour chant et piano). Dans les anciennes éditions Hamelle et dans les éditions Peters, à l'alto (chanté) comme à la voix d'alto de l'orgue, la dernière croche est un La \sharp ; la partie séparée d'orgue de 1901 donne cependant, de manière correcte, un La naturel³⁴; il est vrai que, dans RD', ce La est également naturel, mais uniquement en raison de l'absence fautive de La \sharp croche au 1^{er} temps, ainsi qu'on l'a indiqué plus haut (extraits 17 et 15).

Les mille et une remarques que l'on peut formuler à propos de la partition Hamelle de 1901 (V2) seraient certainement sans objet si l'on pouvait se référer aux sources manuscrites qui ont permis de l'établir. Malheureusement, s'agissant de la partition manuscrite qui a servi à la gravure de l'œuvre, comme l'observe

³³ « Ceci laisse supposer que les matériels furent corrigés en tenant compte des fautes relevées lors de très nombreuses exécutions (JMN°). » L'hypothèse, pour plausible qu'elle soit, n'est pas la seule : on reviendra plus loin sur la question du « modèle » qui a pu servir à la gravure des parties séparées.

³⁴ Dans l'édition Eulenburg, déjà citée, R. Fiske et P. Inwood se réfèrent à la « version de 1900 », mais, outre la réduction et la partition V3, ils prennent aussi en considération les parties séparées publiées en 1901 ; aussi donnent-ils, ici, le La \sharp requis. Consulté sur divers points litigieux « des » *Requiem* de Fauré, J.-M. Nectoux m'écrit, à propos de cette correction : « Vous avez tout à fait raison pour le La naturel de l'*Offertoire*, mes. 84. C'est l'une des additions que je veux introduire dans le nouveau tirage de la partition [] car l'altération ne figure dans aucune source. »

EXTRAIT 17

84

Piano

HAMELLE 1900 (Réduction Roger-Ducasse)

84

Orgue

HAMELLE 1901 (Partie SÉPARÉE D'ORGUE)

J.-M. Nectoux, « il est troublant que, jusqu'à présent [1994], il n'en ait été retrouvée aucune trace, ni dans les archives familiales du musicien, ni dans celles de l'éditeur (NHP, p. VIII). » À défaut de source plus probante de confrontation, est-il du moins intéressant de comparer les manuscrits de la Madeleine et la version V2.

Comme je l'ai relaté au début de cette étude (« (Re) lectures » du *Requiem*), pour me préparer à tenir l'orgue dans une exécution du *Requiem* à la cathédrale de Liège, je m'étais référé principalement à l'interprétation de la version V1 enregistrée sous la direction de Philippe Herreweghe. En écoutant l'*Agnus Dei*, j'avais noté, en mesure 82, à tout l'orchestre, un dessin chromatique (Si \flat , La, La \flat) inexistant dans d'autres enregistrements et non conforme à V2, qui en cet endroit donne Si \flat , Si \flat , La \flat . Comme ce chromatisme, probablement présent dans la version de 1893 (à laquelle se référerait la notice accompagnant le disque), figurait à tous les instruments (sans affecter la marche des parties vocales), j'obtins — sans trop de peine — qu'il fût respecté aux différents pupitres, c'est-à-dire par tout l'orchestre, à l'exception des cors, seuls instruments muets au deuxième temps de la mesure. Plus récemment, j'apportai mon concours à la préparation de la même œuvre par une autre chorale. Entre-temps, je m'étais procuré la version 1893 (V1)

publiée chez Hamelle, ainsi que les nouvelles éditions Peters (partition et réduction) de la version symphonique (V2); je pus constater que le mouvement chromatique était bel et bien attesté dans ces éditions critiques. Ce chromatisme ne reçut pas l'agrément du directeur de la chorale, en dépit de ce qui me paraissait scientifiquement établi. Je m'en ouvris à Jean-Michel Nectoux, qui me fit aimablement parvenir, à titre privé et « pour rassurer mon ami », une photocopie du passage litigieux tel qu'il est fourni par le manuscrit autographe; mon correspondant précisait que le La naturel du deuxième temps était confirmé par le fait que « les parties originales, corrigées par Fauré [en V1], comportaient aussi le La bécarré » (extrait 18). L'armature (Sib) n'est pas indiquée. De haut en bas, les portées sont distribuées de la façon suivante: 1. alto I; 2. alto II; 3. violoncelle I; 4. violoncelle II; 5. Contrebasse; 6. portée vide; 7. Sopranos; 8. Altos; 9. Ténors I et II; 10. Basses I et II; 11. portée vide; 12-13. Orgue; 14. Bassons I et II; 15. Cors I et II; 16. Cors III et IV

Dans son édition de la version 1893 fondée sur l'autographe (V1, Hamelle, 1994), J.-M. Nectoux avait, en toute logique, maintenu le chromatisme originel, tel qu'il apparaît dans la partition autographe. Ce fut également le cas, on l'a dit plus haut, dans l'édition de la version symphonique (V2) parue chez Peters, tant pour le conducteur que pour la réduction³⁵.

Dans la nouvelle édition Hamelle de la version de concert 1900, J.-M. Nectoux reproduit textuellement la basse Sib, Sib, La^b de l'an-

³⁵ « Quant à l'édition Peters (1977), elle a été préparée par M. Zimmermann seul, il m'a envoyé des épreuves à confronter avec les autographes. Il y avait tant de corrections qu'il a décidé d'ajouter mon nom sur la page de titre. Mais je ne suis pas vraiment le co-auteur de cette édition. [...] Il faut se replacer dans le contexte de l'époque (rideau de fer, communications difficiles), pour comprendre la genèse assez bizarre de ce travail (Lettre à l'auteur, 10 mai 1999). » La version symphonique Peters (Nr. 9563, cotation E.P.12950, © 1995) porte en effet la mention « Herausgegeben von Jean-Michel Nectoux und Reiner Zimmermann; la « Klavierauszug » correspondante (Nr. 9562, cotation E.P.12901, © 1977) porte la mention « herausgegeben von Reiner Zimmermann » (sans qu'apparaisse le nom de J.-M. Nectoux, même dans la Postface). Cependant, dans le catalogue Peters, les deux références sont précédées de: « Nectoux - Zimmermann »... Imbroglie pour la bibliothéconomie.

EXTRAIT 18

Manuscrit autographe de Fauré (page 17 de l'Agnus Dei),
Bibliothèque nationale de France, département de la musique, Ms. 17717.

This image shows a handwritten musical score for the Agnus Dei, page 17, by Gabriel Fauré. The score is written on ten staves. The top two staves are for the vocal parts, and the bottom six staves are for the piano accompaniment. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The score includes various performance markings such as *sf* (sforzando), *dimin.* (diminuendo), *rit.* (ritardando), and *tempo*. The lyrics are written in French: "me se-lu-lu-pan-tem tu-a lu-ce-al la". The score is heavily annotated with handwritten corrections and markings, including a large "M" in the lower left and a circular stamp on the right side. The handwriting is in black ink on aged paper.

L'examen de cette seule page apporte plus d'un enseignement :

- *Le dessin chromatique est bien présent, sous la plume de Fauré, à tous les instruments de la version V1, soit, de haut en bas, aux altos I et II, aux violoncelles I et II et à l'orgue (main gauche). De ce fait, si l'on exécute la version dite de 1893, il y a lieu de respecter ce chromatisme.*

- En H (mes. 81), sur les syllabes « Et lux per- », les barytons doivent chanter trois si (bémols; le manuscrit ne porte pas ici l'armature), comme l'indique aussi RD', alors que la partition V2 (soit celle du chef d'orchestre) donne trois La. En mesure 84, la partition V2 présente aux voix graves deux notes simultanées (La Ré) que devrait précéder un bémol (qu'on trouve dans RD'). Ceci apporte peut-être, avec d'autres passages similaires, un élément d'explication à la permanence si longtemps tolérée d'une partition manifestement fautive (V2) : *quand les erreurs se situent dans les parties chantées, elles ne sont pas entendues par le chef puisque les chœurs ont été préparés à l'aide de « leur » partition, soit RD', beaucoup moins fautive en ce qui concerne les voix; et lorsque des erreurs sont présentes dans la partition V2, elles ne se font pas davantage entendre puisque les parties qu'exécutent effectivement les instrumentistes sont, elles, le plus souvent exemptes des erreurs du conducteur* » ; sur ce dernier point, l'orgue, particulièrement « malmené » tout au long de V2³⁶ (mais non, on l'a vu, dans la partie séparée) offre un parfait exemple d'un désaccord sans conséquence à l'audition entre ce que le chef peut parcourir dans une lecture (trop!) globale et ce qu'il perçoit effectivement.

- Tout à fait inhabituelle dans une partition d'orchestre, la position de l'harmonie (en-dessous des deux portées de l'orgue) s'explique par le fait qu'il s'agit d'un ajout, manifestement destiné à compléter l'orchestration (selon le souhait de Hamelle). *Le graphisme de ce complément est, à l'évidence, de la main même de Fauré, qui — remarque incidente — a omis un bémol au Mi du 3^e cor, en mesure 83. Au basson, le dessin chromatique est confirmé. D'autre part, la comparaison avec la version imprimée V2 fait apparaître sur seulement cinq mesures, des différences tant dans les parties des bassons que dans celles des cors. Ces discordances entre les ajouts autographes de Fauré et les passages correspondants de V2 sont à ce point nombreuses, soutient logiquement J.-M. Nectoux (à propos de la totalité des partitions), qu'elles « excluent tout à fait que l'autographe ait servi à la gravure » (NHP, p. VII), et le musicologue d'ajouter (*ibid.*) : « on n'y trouve, du reste, aucune des annotations habituellement portées par l'éditeur à l'intention du graveur. »³⁷*

³⁶ C'est ce qu'observent aussi Fiske et Inwood dans leur *Préface* à l'édition Eulenburg EE6643, p. VI : « The FS (Full Score) organ part is especially faulty, so much so that trifling mistakes have been corrected without comment. The OP (Orchestral Parts) organ part differs in many particulars; again only the more interesting differences have been mentioned. »

³⁷ On observera que les « discordances » dont parle Jean-Michel Nectoux *ne sont jamais d'ordre harmonique.*

cienne édition Hamelle. Le musicologue considère qu'il s'agit ici d'un point important de méthodologie: « Mon principe est de ne *jamais* mélanger les deux versions; c'est en cas d'interrogation sur une « faute » que les sources 1893 peuvent être consultées; il s'agit ici d'une leçon différente (JMN^o). » Cette observation mérite quelques commentaires. Tout d'abord, le Si \flat ne constitue effectivement pas une faute: le dessin chromatique Si \flat , La naturel, La \flat ne s'impose pas. Pour établir la version symphonique, J.-M. Nectoux s'est référé, entre autres documents, à la partition d'orchestre (1901) utilisée par Nadia Boulanger, témoin privilégié (cf. *supra*); l'apparat critique ne mentionne, dans cet exemplaire de la partition, aucune « correction » du second Si \flat (en La naturel). Il est tout à fait possible que la suppression du chromatisme ait été simplement tolérée par Fauré en personne, quand bien même elle n'aurait pas traduit l'intention première du compositeur. Fauré n'était évidemment pas indifférent à la rectification des erreurs qui avaient pu se glisser sous sa plume, comme sous celle d'un copiste ou lors de la gravure. Mais il est arrivé qu'il néglige une erreur dès lors qu'elle ne déparait pas sa première idée. Ainsi, répondant à Saint-Saëns qui avait relevé quelques notes suspectes dans une *Barcarolle* et dans un *Nocturne*, Fauré adopte, pour la première pièce, le résultat d'une inadvertance, mais rejette une erreur qui s'est glissée dans la seconde :

Cette différence que tu as la gentillesse de me signaler est le résultat d'une distraction. Heureusement elle ne constitue pas une faute et donne même plus de valeur au mi grave qui arrive deux mesures plus loin. Dans l'avant-dernière mesure de la page 9 du *Nocturne*, il faudrait en effet à la main [gauche] la continuité du ré dièse au lieu de l'intervention du bécarre³⁸.

C'est à ce stade que ma réflexion critique s'était arrêtée... quand me parvint le texte de la Préface au présent ouvrage. Dans la lettre d'accompagnement, Jean-Michel Nectoux me signalait que la rédaction de cette préface l'avait amené à procéder à de nouvelles investigations! Parmi des documents encore inédits (JMN_a2), on trouve un pneumatique, envoyé au chef d'orchestre Paul Taffanel le 6 juillet 1900, peu de temps avant la première

³⁸ Camille SAINT-SAËNS et Gabriel FAURÉ, *Correspondance. Soixante ans d'amitié*, textes établis et présentés par Jean-Michel NECTOUX, Paris, Société française de Musicologie, Paris, Heugel et C^{ie}, 1973, lettre CX, pp. 113-114.

audition du *Requiem* dans la version symphonique (Trocadéro, 12 juillet). Ce billet, apporte, sur le point qui nous occupe, une précision de Fauré lui-même : « Voilà, écrit-il, la vérité pour la fin de l'*Agnus* » et d'indiquer pour le cello et la contrebasse, en mesure 82, un dessin de basse reproduit ci-après. Ce dessin diffère de celui donné par les éditions de 1900 (Roger Ducasse) et 1901 (Roger Ducasse?), mais aussi de celui que Fauré avait *de sa main* tracé dès la toute première écriture de l'*Agnus*; en revanche, ce que Fauré appelle ici « la vérité » est la répétition textuelle, pour les parties d'accompagnement qui nous intéressent, de la mesure 8 de l'*Introit et Kyrie* (cf. extrait 19, a, b, c et d).

EXTRAIT 19, A-D

82

a 

a) *Agnus Dei*, billet à Taffanel (JMNa2)

82

b 

b) *Agnus Dei*, RD 1900, Hamelle 1901

82

c 

c) *Agnus Dei*, autographe de Fauré (version 1893)

82

d 

d) *Kyrie et Introit*, toutes sources

L'« exégèse » de ces divergences n'est pas commode et celle que je proposerais est présentée à titre d'hypothèse simplement plausible. La réponse de Fauré, c'est là une évidence, fait suite à une question précise que Taffanel s'est posée au sujet d'au moins une des quatre notes de la mesure 82. Le courrier adressé à Fauré par le chef d'orchestre nous étant inconnu, reste à imaginer la teneur de l'interrogation. Le 2 juillet 1900, Fauré annonce à son ami que

le matériel lui sera remis le lendemain ; par « matériel », il faut sans doute entendre les parties instrumentales séparées : la réduction (parue au début de 1900, NHP, p. V) était requise pour les répétitions préalables de la chorale, et il serait étonnant que Taffanel n'ait pu encore prendre connaissance de la partition. Quoi qu'il en soit, la question de Taffanel n'a pu être suscitée que par une anomalie présente dans le(s) document(s) qu'il détenait. Ou bien le matériel (non encore édité) contenait une contradiction interne (entre les parties instrumentales du conducteur, ou entre le conducteur et les parties séparées), ou bien il y avait désaccord entre la réduction de Ducasse et le matériel d'orchestre (conducteur et parties instrumentales séparées). Si, avec Jean-Michel Nectoux (JMN°), on rejette, comme « trop énorme », l'hypothèse d'une contradiction interne (par exemple, un *lapsus calami*, comme un La naturel à telle(s) partie(s) et, sur le même temps, un La bémol à telle(s) autre(s) partie(s)), ce que le compositeur écarte, c'est, apparemment, la présence du La bémol sur le troisième temps, différant ainsi l'asymétrie avec l'*Introit et Kyrie* au premier temps de la mesure 83 (cf. extrait 20). Ce dessin de la basse, à cet endroit de l'*Agnus*, était encore inconnu. Le constat est d'autant plus étonnant que, sauf erreur (et compte non tenu des leçons qui sont des coquilles manifestes), c'est le seul endroit de toute l'œuvre où, entre les diverses références manuscrites ou éditées, apparaisse une divergence *harmonique*. On peut, dès lors, s'interroger sur le soin que Fauré a apporté à cette réponse, puisque, *nulle part ailleurs, il n'a remis en cause la texture harmonique de la version (autographe) dont il s'est servi lui-même de 1888 à 1900*; peut-être ne s'y est-il tout simplement pas référé, adoptant la solution d'une symétrie prolongée d'une mesure avec le début du *Requiem*...

Avant d'aborder la question, fondamentale, de l'authenticité du *Requiem* de Fauré dans la version encore la plus répandue (1901), interrogeons-nous un moment sur l'allergie qu'on peut éprouver au chromatisme de la mesure 82 de l'*Agnus Dei*, alors même qu'on a opté pour une formation orchestrale réduite, dans l'esprit ou, comme l'exige la méthodologie évoquée plus haut, selon la lettre de la version V1. J'y vois plusieurs causes distinctes mais dont les effets peuvent se cumuler chez un auditeur ou un exécutant, surtout si l'œuvre lui est familière.

Une première cause, c'est la reprise textuelle (paroles et musique), depuis la mesure 75 jusqu'à la mesure 81 des mesures 1-7 de l'*Introït*, suivie d'une symétrie apparente mais trompeuse entre, respectivement, les mesures 82 et 8 (extrait 20); au passage correspondant de l'*Agnus*, l'orchestre joue non pas la séquence $S\flat S\flat La$ (naturel) Fa (de l'*Introït*), mais un motif différent: $S\flat La$ (naturel) $La\flat Fa$ (extrait 19, autographe de Fauré, repris chez Hamelle 1994 et chez Peters). Le chromatisme très marqué de ce passage de l'*Agnus*³⁹, s'analyse pourtant très facilement: $S\flat$ retard, La naturel, $La\flat$ (pour former la sixte mineure) appelant le $R\acute{e}\flat$; le $R\acute{e}\flat$ de la mesure 84 devient, par enharmonie, le $Do\sharp$ (note commune, à la voix des ténors mais aussi à l'orgue, non reproduit ici), sensible de $R\acute{e}$ mineur; puis, via un accord de septième de dominante, au changement de mesure en 3/4, le $Fa\sharp$ donne la tierce majeure et conduit au ton conclusif de $R\acute{e}$ majeur. En fait, au premier temps de la mesure 82, on est toujours (du moins à la première audition) dans la tonalité de Fa majeur, ce qui se traduit par la descente sur le deuxième temps (La) d'un demi-ton *diatonique*; mais, d'un autre point de vue, comme on se dirige en fait vers un Fa mineur (d'ailleurs tout provisoire) — ce que sait ou ressent un auditeur quelque peu habitué à l'œuvre —, le deuxième temps (faible) est perçu comme une note de passage, et le La sonne alors comme l'enharmonique de $S\flat$, soit une descente d'un demi-ton *chromatique*. On se trouve bien en face de cette instabilité tonale, cette ambiguïté harmonique, qui, parfois, irrita Saint-Saëns, le maître de Fauré⁴⁰.

³⁹ Ce chromatisme est, en fait, omniprésent dans l'*Agnus Dei*. Commentant les mesures qui précèdent le retour au *Requiem* de l'*Introït* (mes. 45-74), Georges Servières (qui nous rapporte avoir apprécié la voix de « M^{lle} Torrès quand elle la fit entendre en 1900, à la tribune de l'orgue du Trocadéro », écrit: « Après une série de modulations enharmoniques, les chœurs font retentir dans le ton initial *ré* mineur, les accords déjà entendus sur le *Requiem æternam* [...] » (Georges SERVIÈRES, *Gabriel Fauré*, Paris, Librairie Renouard, Henri Laurens éd., 1930, p. 79.)

⁴⁰ « L'œuvre (*La Bonne Chanson*) était d'une trop grande liberté pour ne pas scandaliser: Saint-Saëns furieux s'écria tout d'abord: "Fauré est devenu complètement fou". » (J.-M. NECTOUX, *Camille Saint-Saëns et Gabriel Fauré, Correspondance, soixante ans d'amitié*, Paris, Heugel, 1973, p.18.) — Sur le chromatisme de Fauré, on trouvera des analyses très fouillées dans Amy

EXTRAIT 20

7 (INTROIT)

The musical score is arranged in seven staves. The first four staves are for voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics for the voices are:

S: et lux per-pe-tua

A: in-coe-et

T: in-co-et

B: in-co-et

The fifth staff is for Violin (Vcl), the sixth for Alto (Alt), and the seventh for Cello (Cb).

Dynamics and performance instructions include:

- *cresc.* (crescendo) for the vocal parts at the beginning.

- *dim.* (diminuendo) for the vocal parts.

- *p* (piano) and *f* (forte) for the instrumental parts.

- *mf* (mezzo-forte) and *fz* (forzando) for the instrumental parts.

- *sempre* (sempre) for the instrumental parts.

- *molto sostenuto* for the instrumental parts.

- *div.* (divisi) and *fato* (fatto) for the instrumental parts.

EXTRAIT 20 (SUITE)

The musical score is arranged in five systems. The first system is labeled '91 (AGNUS DEI)'. It includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts (Violin, Viola, Violoncello, and Contrabasso). The vocal lines are set to the text 'Et luxur- po- tri- a- li- ce- et li- ce- et li- ce- et'. The instrumental parts feature various dynamics and performance markings such as 'cresc.', 'dim.', 'pizz.', and 'espress.'. A bracket at the top right of the score spans from measure 691 to 772, with the label '1° Tempo. (♩ = 77)'. Below the vocal lines, there are performance instructions: 'voir manuscrit' and 'La (parture) jointe dans le manuscrit autographe (et dans les parties séparées, initiales de la Modeste); commentaires de J.-M. Nectoux.'

91 (AGNUS DEI)

S
A
T
B

Viol
Alc
Vcl
Cb

Et luxur- po- tri- a- li- ce- et li- ce- et li- ce- et

dim.
cresc.
cresc.
alc.
espress.
espress.
espress.
pizz.

dim.
dim.
dim.

voir manuscrit

691 — 772

1° Tempo. (♩ = 77)

HABILLE 1901

La (parture) jointe dans le manuscrit autographe (et dans les parties séparées, initiales de la Modeste); commentaires de J.-M. Nectoux.

Une autre cause possible du refus d'adopter une leçon pourtant authentifiée (dans la version de 1893) réside peut-être dans une conception qu'on pourrait qualifier ou de modeste ou d'entêtée : le respect de « ce qu'on a toujours fait » ; on invoque alors les interprétations enregistrées (ou qu'on a jouées sous la direction) de chefs prestigieux... en oubliant que, pour des raisons simplement chronologiques, ces éminents maestros n'auraient pas pu deviner l'existence d'un éventuel problème d'authenticité à cet endroit du *Requiem* : seule la publication de la version de 1893, fondée sur une découverte datant de 1969, pourrait amener un chef à opter, si telle est sa conviction, pour un chromatisme qui, en effet, ne s'imposait pas comme s'imposerait la correction d'une coquille manifeste.

Enfin, on ne peut exclure, comme raison du maintien d'une certaine tradition, le souci de ne pas « déranger » l'écoute de mélomanes par une « innovation » qui, de surcroît, pourrait être prise pour une erreur imputable aux exécutants, c'est-à-dire, *in fine*, au chef d'orchestre. On ne peut sous-estimer la fréquence de cette inclination à satisfaire le public, à ne pas heurter ses habitudes, dans le but de ne pas compromettre l'estime, fût-elle de mauvais aloi, que les auditeurs portent à l'interprète. La propension à se conformer aux « canons » d'une confortable routine n'est pas seulement le fait de chefs amateurs plus ou moins obscurs. Ainsi, relatant les libertés prises à l'égard de la partition des *Hébrides* de Mendelssohn par un épigone de Hans von Bülow, Félix Weingartner, qui n'était pas un familier des concerts de seconde catégorie, souligne (typographiquement) : « *Le génie du créateur est subordonné à la rage de plaire du chef d'orchestre.* » Weingartner, qui fustigeait la « foule des 'petits Bülows' » reprocha un jour à un confrère (dont il tait le nom) d'avoir pris bien des libertés de tempo avec la partition de la *Symphonie pastorale* ; « À ma stupéfaction, rapporte Weingartner, il me répondit avec flegme : « Cela ne me plaît pas non plus, mais Bülow a tellement habitué

DOMMEL-DIÉNY, *L'analyse harmonique en exemples de J.-S. Bach à Debussy, Contribution à une recherche de l'interprétation*, Fasc. 12, Éd. A. Dommel-Diény (1974) ; Fasc. 13, Éd. Delachaux & Niestlé, Neuchâtel (s.d.) ; voir, entre autres, dans le fasc. 13, l'analyse de la mélodie *Le Secret*.

les gens à l'entendre jouer ainsi que je le dirige comme lui." »⁴¹

On pourrait considérer que ce sont là de bien longs développements à propos d'une seule mesure. Pourtant, outre le fait, anecdotique, que cette mesure est, en quelque sorte, à l'origine du présent ouvrage, il m'a semblé intéressant de relater ici le cheminement suivi, non pour asseoir une intuition, mais pour élucider, *sine ira et studio*, une question relative à l'authenticité d'une partition. En effet, ce cheminement illustre, de façon très concrète, un principe méthodologique beaucoup plus général. Comme on le verra encore dans la suite, notamment à propos de l'*In Paradisum*, l'établissement d'une partition musicale procède, pour une part non négligeable, d'une démarche valable pour l'édition d'un texte, ou, plus généralement, pour l'authentification d'un fait, quelle qu'en soit la nature. En définitive, l'outil premier en la matière, n'est autre que la méthodologie imposée par la critique historique.

Les remarques formulées à propos de la réduction et surtout de la partition suscitent nécessairement de nombreuses questions.

1° Pour écrire la réduction (dont le manuscrit et les épreuves ne sont signalés nulle part), de quelle partition manuscrite Roger Ducasse s'est-il servi? Certainement pas de la partition autographe ni du matériel d'orchestre dont une partie a été retrouvée à la Madeleine: elle s'en écarte en de très nombreux endroits, et est, à l'évidence, fondée sur une partition de la « famille » V2. Même si RD' est un tirage revu de la « petite partition » (RD) que Fauré déclarait « bourrée de fautes », cette réduction (RD') est assurément plus fiable que la partition V2. Les fautes relevées dans la partie de piano sont la plupart du temps des écarts sans conséquence sensible lors des répétitions, alors que, en V2, on l'a souligné, les erreurs et omissions de toutes sortes foisonnent litté-

⁴¹ Félix WEINGARTNER (1863-1942), *Sur la direction d'orchestre (1895-1913)*, édition de 1913, traduit de l'allemand par Odile Demange, in Georges LIÉBERT, *L'art du chef d'orchestre*, Paris, Hachette, Coll. « Pluriel », 1988, pp. 324-327, *passim*.

ralement dans maints passages, surtout à l'orgue, dont, comme l'a explicitement indiqué et voulu Fauré⁴² et comme l'atteste la partition, le rôle est si important que, la plupart du temps, sa partie, « condensé » de l'orchestre, peut déjà servir telle quelle de réduction. Se fondant sur un examen des comptes de la Madeleine, J.-M. Nectoux signale la composition très variable des effectifs lors des exécutions de morceaux religieux chantés en cette église : « L'accompagnement instrumental se réduisait, d'ordinaire, à l'orgue de chœur et à la contrebasse, mais pour les fêtes religieuses, grands mariages ou obsèques solennels, des instruments étaient recrutés pour former un petit orchestre (NHP, p. VI). » L'examen comparé des parties vocales ne fait guère apparaître de discordances entre RD' et V2, sinon, de temps à autre, en faveur de RD', plus correct. Que Roger Ducasse⁴³, qui jouissait de l'estime de Fauré, n'ait pas apporté le plus grand soin à la relecture des épreuves — voire à l'écriture de la réduction — a de quoi surprendre. Sans doute était-il pressé, indirectement, par Hamelle, à qui Fauré avait promis, dès août 1898, que le *Requiem* (réduction et partition) serait « en état de publication » dès le 1^{er} décembre de la même année 1898 (*Correspondance*, lettre 121, p. 232). Son maître — qui déplora, mais un peu tard, ce manque de soin — a dû regretter de n'avoir pas relu lui-même les épreuves (dès le premier tirage), mais d'autres tâches, auxquelles il attachait le plus grand prix ou dont il ne pouvait se débarrasser, mobilisaient ailleurs son temps et ses énergies. Sa correspondance en fait foi. Ainsi, à Fernand Castelbon de Beauxhostes, mélomane et mécène du Midi, qui permettra à Fauré de faire représenter, en grande première, son opéra *Prométhée* dans les Arènes de Béziers (27 août 1900), il écrit de Bruxelles le 5 février 1900 :

[...] ce coquin de *Prométhée* qui m'empêche de dormir!!! Je ne suis pas fier de mon mois de janvier qui a été *cruel* comme occupations de toutes sortes : les examens au Conservatoire [...], divers comités très absurdes du reste pour l'Exposition [universelle de Paris], bien inutiles pertes de temps qu'on nous impose et dont on ne peut se déloger hélas ! Et puis des matinées, et des concerts... etc... Et Dieu sait que j'ai essayé de lâcher tout ce qu'il m'a été possible pour m'enfermer (*Correspondance*, pp. 235-236).

⁴² Cf. les lettres de Fauré à Eugène Ysaÿe reproduites plus loin.

⁴³ S'il est bien le responsable de la nouvelle orchestration.

Quant à savoir si la partition à laquelle s'est référé Roger Ducasse est celle même qui a servi à la gravure de V2, cela est possible. Est envisageable aussi l'hypothèse d'une autre copie, puisque, on le sait par la correspondance de Fauré⁴⁴ et la connaissance des usages de l'époque (où la polycopie ne semble pas encore pratiquée⁴⁵), au moins pour la partition de direction, l'auteur prenait la précaution de faire copier (ou de copier lui-même) l'original, qu'il tenait naturellement à protéger.

2° La partition publiée par Hamelle en 1901 a-t-elle été gravée à partir d'un manuscrit autographe de Fauré ou est-elle la reproduction — à l'évidence très peu soignée — d'un *Requiem* remanié par un confrère ou un disciple de l'auteur en titre? « Vu l'ampleur des remaniements, seul un musicien a pu être l'auteur de cette partition (JMN°). »

On a déjà indiqué que la partition autographe ayant servi à Fauré lorsqu'il était organiste puis maître de chapelle à la Madeleine comporte des ajouts dus au compositeur, mais qu'on ne

⁴⁴ « J'ai trouvé enfin un copiste. Il a copié tout ce que j'ai fait ici, copiera demain les pages que je viens de finir et je pourrai envoyer, en toute sécurité, mon manuscrit à Paris. » (Lugano, 31 août 1912, *LI*, p. 207.) — « J'envoie ce matin à Durand le *Finale* de la *Sonate* [la première sonate de violoncelle, qui sera dédiée à la reine Élisabeth de Belgique] que je me suis donné le *pensum* de recopier pour ne pas livrer un unique exemplaire aux hasards de la poste. » (Saint-Raphaël, 21 - ou 22? - août 1917, *LI*, p. 234).

⁴⁵ Dans une lettre, malheureusement non datée et dont le destinataire n'est pas mentionné, Eugène Ysaÿe écrit : « Aujourd'hui je ferai un paquet de tous les accompagnements et vous l'expédierai. La partie d'orgue du Bach est dans un état voisin de l'indécence; si l'un de vos copistes pouvait la recopier (en multipliant les répliques) l'impunité que son état présent confère à l'organiste n'existerait plus. », Bibliothèque du Conservatoire royal de Musique de Liège, carton 19 (Photographies de lettres envoyées par E. Ysaÿe), doc. 32398. « En multipliant les répliques » fait penser à un procédé de reproduction comme celui que permettait la polycopie (grâce à la pâte à polycopie, terme et technique attestés par le *Larousse du XX^e siècle* (éd. 1932), mais encore ignorés du *Littre*. Quant au terme *réplique*, on notera qu'à l'entrée *reproduction*, *Le Robert* renvoie aux mots *autocopie*, *chromatographie*, *gravure*, *héliochromie*, *impression*, *polycopie* et, par extension, à *copie*, *épreuve*, *gravure*, *fac-similé*, *réplique*, *double*, *duplicata*; la polycopie y est définie, ainsi que dans le *Larousse*, comme un procédé de reproduction utilisant la pâte à polycopier, à base de gélatine.

retrouve pas tels quels, il s'en faut de beaucoup, dans la partition imprimée. Un autre manuscrit a dû être fourni à Hamelle. Mais à qui l'attribuer? Aucun élément objectif, par exemple une allusion dans la correspondance, ne permet d'exclure que ce manuscrit soit l'œuvre de Fauré (ou la copie d'un autographe). Toutefois, plusieurs indices laissent à penser que Fauré a dû confier à l'un de ses élèves le soin de conformer l'orchestration aux desiderata de Hamelle et qu'en outre la version *imprimée* qui est l'aboutissement de ce remaniement ne peut être considérée comme le reflet exact de ce que le Maître aurait souhaité — ou simplement admis, même s'il l'a signée.

Premier indice. — Il a déjà été évoqué. Pourquoi, comme le souligne J.-M. Nectoux, Fauré se serait-il écarté de « solutions » qu'il avait antérieurement adoptées et qui apparaissent, d'abord écrites au crayon puis confirmées à l'encre, non seulement sur la partition mais aussi sur des parties séparées de bassons ou de violons « qui durent servir pour les auditions des années 1894 à 1899 (NHP, p. VII) » ?

Deuxième indice. — Fauré n'était pas passionné d'orchestration et ce ne devait pas être un sacrifice bien pénible de passer la main à autrui pour achever le travail. Lui-même n'en faisait pas mystère. Il faut lire la correspondance relative aux derniers apprêts de l'opéra *Prométhée* pour voir avec quel naturel, et donc quelle modestie, le compositeur relate ses rapports avec Charles Eustace, chef d'une musique militaire de Montpellier, à qui il avait fait appel (comme auparavant Saint-Saëns pour l'orchestration de *Déjanire*) pour lui prêter main forte dans le travail d'orchestration de *Prométhée*, œuvre absolument contemporaine de la dernière version du *Requiem* (*Correspondance*, pp. 237 et sv.). Le 13 août 1900, soit deux semaines avant la création de son opéra, Fauré écrit à sa femme, avec cette douce ironie qui fait le charme de son art épistolaire: « Puis le bon Eustace vient de Montpellier passer quelques heures ici pour me soumettre des cas de conscience relatifs à son orchestration. » (*LI*, pp. 41-42). On sait que, dès la fin du siècle, Fauré confia plus d'une fois des travaux d'orchestration à des disciples comme Roger Ducasse ou Charles Kœchlin. « [...] la polychromie de l'écriture orchestrale, écrit Vuillermoz, avait peu d'attraits pour un virtuose

de la gravure [...] Les orchestrations qu'il réalisa lui-même, comme celles de la *Ballade*, du *Requiem* ou du premier acte de *Pénélope*, sont d'une discrétion révélatrice, et l'on sait que, malgré le plaisir avoué qu'il prenait à cet amusant travail de patience et d'ingéniosité, il laissa souvent à ses meilleurs élèves ou à certains compositeurs de ses amis le soin de le décharger de cette tâche qu'il jugeait trop absorbante pour le peu de temps dont il disposait⁴⁶. » Et Vuillermoz d'ajouter, un peu plus loin (p. 58) : « N'oublions pas le mot de Ravel, invité à orchestrer une œuvre de son maître : "Rien de ce qu'a écrit Fauré n'est orchestrable". » Ce jugement du virtuose de l'orchestration relève sans doute de l'hyperbole. Dans le contexte où il est présenté, il passe pour un compliment sous la plume de Vuillermoz, pour qui l'œuvre de Fauré est à ce point « pure » qu'elle pourrait être tout entière jouée au piano, sans que soit perdu l'essentiel de ses charmes harmoniques et contrapuntiques... ce qui pourrait constituer une autre hyperbole.

Au demeurant, si, comme on peut le penser⁴⁷, ce n'est pas à Fauré que l'on doit la dernière touche orchestrale, il faut noter que celle-ci n'altère pas le fondement de l'œuvre, qu'il s'agisse de la polyphonie vocale ou de son « accompagnement ». En particulier, se trouve maintenu, à l'exception des premières mesures de l'*Introït* (ce qui, comme on l'a montré, peut se justifier), le principe — à dire vrai peu conforme à l'orthodoxie orchestrale — d'une quasi-identité entre la partie d'orgue et celle des cordes. Nombreuses sont les lettres que l'on pourrait citer, qui indiquent que Fauré tenait à ce que l'orgue se fit entendre tout au long de

⁴⁶ Émile VUILLERMOZ, *Gabriel Fauré*, Paris, Flammarion, 1960, p. 57-58. — Quand Vuillermoz parle de l'orchestration du *Requiem*, il se réfère peut-être à celle de la version de 1893.

⁴⁷ La Préface du présent ouvrage apporte quelques données inédites à ce propos : le lecteur voudra bien s'y reporter ; Roger Ducasse figure « parmi les candidats sérieux ». Dans son *Gabriel Fauré* (Londres, Eulenburg, 1979, p. 267), Robert ORLEDGE s'écartait encore de l'opinion généralement reçue : « [...] Fauré orchestrated the *Requiem* (first version 1892/3; second version c. 1900 probably by Fauré) ». De son côté, John RUTTER, art. cité (p. 59a), note : « [...] unless the source manuscript of the published version comes to light, there is only conjecture to support the theory that it was the work of Roger-Ducasse. »

l'œuvre, et souvent avec une registration très affirmée. Dans l'hypothèse retenue ici, il paraît assez plausible que l'organiste-compositeur ait donné sur ce point quelques indications à son assistant; la partie séparée d'orgue éditée en 1901, propose de fréquents appels des anches, et il est peu vraisemblable que la registration se soit écartée de l'esthétique de l'époque en la matière (voir, par exemple, la registration du *Psautre CL* de César Franck). D'autre part, l'orgue joue parfois le rôle d'accompagnant principal du chant, notamment dans le *Pie Jesu*.

Un examen plus analytique et « quantitatif » des orchestrations de 1893/4 et de 1900/1 permet, on le verra plus loin, de mettre en lumière quelques caractéristiques qui font du *Requiem* une œuvre *sui generis*.

Troisième indice. — À propos de la réduction confiée à Roger Ducasse et parue au début de 1900, une lettre de Fauré à Ysaÿe indique qu'au plus tard en octobre de cette année-là, et sans doute bien des mois plus tôt, le compositeur s'était rendu compte des fautes dont, selon ses propres termes, « ces petites partitions [étaient] bourrées ». Cette déconvenue n'aurait-elle pas dû l'inciter à une plus grande vigilance lorsqu'il s'est agi de la parution de la partition proprement dite, d'autant qu'à cette époque, l'œuvre, avant même son édition, semble avoir retenu l'attention d'un public de plus en plus large⁴⁸? Or la partition publiée en 1901 est, incomparablement plus que la RD' de 1901, littéralement criblée de coquilles. Circonstance aggravante, si l'on ose dire, cette fois, la partition paraît sous la seule signature de Gabriel Fauré; il a dû apporter sa caution aux épreuves et signer le bon à tirer. Les erreurs qui parsèment l'édition de 1901 ne peuvent apparemment s'expliquer que par une ou plusieurs des raisons suivantes :

— le manuscrit original (mais pas nécessairement autographe) était erroné;

⁴⁸ Sans doute, *Le Guide musical*, rendant compte de l'exécution de la version symphonique qui eut lieu à Lille le 6 avril 1900, parle-t-il d'un « superbe *Requiem*, qui est pour ainsi dire inconnu à Paris ». Mais, dès octobre 1900 (selon la datation donnée par J.-M. Nectoux), sur le ton plaisant qui lui est si naturel, Fauré n'écrit-t-il pas à Henry Gauthier-Villars (Willy, le mari de Colette) que, joué à Bruxelles, à Nancy, à Marseille, à Paris, son *Requiem* va lui valoir de « devenir un musicien connu » (NHP, p. V)?

- le graveur (J. Guidez, qui grava également RD et les parties séparées) aurait reçu une copie bâclée du manuscrit original;
- le graveur n'aurait pas apporté à son travail le soin requis;
- les erreurs résulteraient d'une négligence de Fauré ou de celui à qui il avait confié la relecture des épreuves.

La première hypothèse paraît à exclure : les erreurs sont souvent si grossières qu'on les imagine mal venant sous la plume d'un compositeur de métier, agît-il seulement, en l'occurrence, en qualité d'arrangeur. La deuxième hypothèse ne peut être rejetée catégoriquement, même si l'on doute que Fauré ait, en la circonstance, pris le risque maximum de laisser à la seule responsabilité d'un copiste le soin de remettre directement au graveur la copie qui, pour ce dernier, allait devenir *la* référence. La troisième raison est parfaitement plausible : comme le souligne J.-M. Nectoux, Hamelle, dont la pingrerie est légendaire, rétribuait mal ses graveurs et l'édition de plusieurs œuvres pour piano en a pâti (JMN^o). Quant à la quatrième raison, elle doit certainement être retenue, comme on va essayer de le montrer.

Si l'on examine la correspondance tant « professionnelle » que privée de Fauré contemporaine de la gravure de la partition, on se rend compte que, dès le tout début de l'année 1900 et jusqu'en août 1901, Fauré est assailli, on l'a déjà observé, par les tâches les plus diverses⁴⁹. « Le "Père" Hamelle, observe J.-M. Nectoux, fit attendre longtemps à Fauré la gravure de certaines partitions d'orchestre. À la suite de quel coup de colère de Fauré décida-t-il de mettre les bouchées doubles, comme l'attestent les partitions d'orchestre de Fauré gravées en 1901 par son éditeur ? En quelques mois, ont fait l'objet d'un dépôt légal : la *Ballade* (juillet, ms. 1881), l'*Élégie* (juillet, ms. de 1895), le *Requiem* (août), la *Pavane* (septembre, composée en 1887), *Pelléas et Mélisande* (décembre) (JMN^o). » Par ailleurs, qu'elles viennent de Bruxelles, de Perpignan, d'Angoulême, de Béziers, de Toulouse, de Bagnères-de-

⁴⁹ La vie privée de l'homme a dû également interférer avec ses activités de compositeur. Il ne faut pas perdre de vue que c'est en août 1900, à Béziers, que l'organiste de la Madeleine s'éprend de la séduisante pianiste Marguerite Hasselmans, de 31 ans sa cadette, qui restera son égérie jusqu'à la disparition du musicien, au grand dam de sa rivale Marguerite Long.

Bigorre, de Paris, les lettres nous montrent un Fauré constamment sollicité comme inspecteur, professeur, organiste, compositeur. À cette lassitude physique, qu'il confesse fréquemment, s'ajoutent des soucis d'une nature plus grave et qui s'affirment surtout à l'époque de la deuxième saison de *Prométhée* à Béziers (août 1901). De Bagnères-de-Bigorre, le 1^{er} septembre 1901, il écrit à propos de Casimir Fontes, son beau-frère : « Le pauvre Fontes est terriblement sourd et l'est devenu presque subitement. [...] Cela me donne le trac ! J'accourrai chez mon autiste [*sic*] dès mon retour et je le cultiverai régulièrement. Je comprends toute la tristesse de cette infirmité qui, pour moi, serait le pire des maux ! (*LI*, p. 63) » Et le lendemain : « Je n'ai pas encore écrit une note. [...] Je ne puis pas bien définir mon état d'esprit, sinon qu'après avoir été bien plus fatigué et énervé que l'année dernière, je suis plus indolent et quelconque que jamais ! (*Ibidem*) » Bref, ni le moral ni le physique ne sont, en ces années-là, au beau fixe. Si l'on ajoute que Fauré n'était que médiocrement intéressé par une mise en forme symphonique d'une œuvre, le *Requiem*, tandis que *Prométhée* captait toutes ses énergies de compositeur, il n'est pas interdit de penser que la relecture des épreuves d'une composition pour lui vieille déjà de treize ans n'était pas de nature à mobiliser toute son attention.

Quant aux parties séparées, beaucoup moins fautives, elles ont, selon toute vraisemblance, été copiées voire directement gravées à partir des manuscrits — partition ou parties séparées — ayant servi à la gravure de l'œuvre. Quelle que soit l'hypothèse retenue quant à la main responsable du conducteur, on voit mal comment, partant d'une copie manuscrite *erronée* (ou de l'épreuve imprimée de la partition), le graveur aurait pu rectifier *in extremis* les bévues commises « en amont » de son travail. Encore une fois semble se confirmer la probabilité d'une négligence lors de la relecture des épreuves. À qui cette précipitation est-elle imputable ? Est-il concevable qu'un collaborateur, disciple du Maître, ait fait preuve de désinvolture ? Si ce collaborateur, comme plus d'un auteur le pense, est Roger Ducasse, Fauré aurait-il poussé l'indulgence jusqu'à ne pas lui recommander d'être plus vigilant que lors de l'édition RD, « bourrée de fautes » ? Reste le signataire du bon à tirer lui-même ! Ainsi

rejoint-on la remarque de J.-M. Nectoux : « Il faut enfin parler des nombreuses fautes de gravure qui parsèment la partition [imprimée] et du peu de soin apporté à la correction du texte latin, défauts dont la négligence de Fauré en matière d'édition est en grande partie responsable (NHP, p. VII) »⁵⁰.

Dans la correspondance (publiée) de Fauré, aucune allusion n'apparaît quant aux erreurs qui déparent l'édition de 1901. Fauré avait bien exprimé des regrets en ce qui concernait les négligences présentes dans la réduction dont il faisait envoyer deux exemplaires supplémentaires à Ysaÿe⁵¹. En revanche, on ne trouve aucun écho de semblables anomalies dans la partition de direction dont le même Ysaÿe s'est servi lors des répétitions et de l'exécution qui eut lieu en octobre 1900 à Bruxelles. Si la partition (nécessairement encore manuscrite à cette époque) avait été aussi défectueuse que celle qui allait paraître un an plus tard, Fauré aurait sans doute alerté son ami belge, ou aurait fait allusion, dans sa correspondance suivie avec ce dernier⁵², d'observa-

⁵⁰ Les coquilles dans le texte latin trahissent, elles aussi, la précipitation qui a dû marquer le tirage de la partition : « Te decet hymnes deus in sion et tibi reddetur rotum — O domine Jesu christe rex gloria — ne cadant in obscuro — Plena sunt coeli et terra — de morte æternam — IV Pie Jesus — seculum — quomdam — quamdam, ponctuation quasi inexistante, utilisation incohérente de la majuscule... La réduction est, à cet égard encore, plus soignée.

⁵¹ Cf. *supra*, A) La réduction pour chant et piano.

⁵² Dans le recueil de *Correspondance* de Fauré dû à J.-M. NECTOUX (réf. citée), p. 254, note 2, on lit, à propos d'une lettre d'Ysaÿe à Fauré datée du 6 novembre 1905 : « Cette unique lettre de Ysaÿe à Fauré à avoir été conservée figure en partie dans la biographie de Philippe Fauré, *op. cit.* [Philippe FAURÉ-FREMIET, *Gabriel Fauré*, Paris, A. Michel, 1957], p. 85 ». La disparition de ces lettres du musicien liégeois est d'autant plus regrettable que des liens d'amitié entre les deux compositeurs, durant de longues années, ont dû les amener à correspondre fréquemment. Mais, comme l'écrit J.-M. Nectoux en introduction à ce recueil : « [...] lui-même [Fauré] a relativement peu conservé de lettres de ses amis. Dès 1877, il "apurait" des "lettres vieilles de quinze années", comme il l'écrit à Marie Clerc. Son peu de goût pour le classement, le peu d'importance qu'il s'accordait à lui-même, ses déménagements nombreux, son mariage tardif, aggravé du peu d'ordre et de la jalousie de sa femme, sont des éléments peu favorables à la conservation des documents (p. 11). » — Si l'on s'en réfère à la lettre en question (p. 50), il faut plutôt lire « épurait » (M.-O.H.).

tions que n'aurait pu manquer de formuler le virtuose, qui, en matière de partitions, n'était rien moins qu'un amateur. Or, étant donné la précaution que Fauré prenait de n'envoyer que des copies de ses partitions autographes, ainsi qu'on l'a montré précédemment, même pour des passages d'œuvres, c'est sans doute une copie à tout le moins « décente » de la partition du *Requiem* qu'il a fait parvenir à Ysaÿe. D'où l'on peut inférer qu'il a dû exister, disponible pour la gravure, une copie acceptable de l'opus 48.

Le ou, sans doute, les manuscrits de la version symphonique utilisés à Lille, à Paris, à Bruxelles et ailleurs ont, selon Jean-Michel Nectoux, dû servir longtemps et disparaître à la suite des dommages subis lors de nombreuses exécutions. « En 1945, précise-t-il, des matériels de Hamelle comportaient encore des autographes pour conducteur, m'a dit son directeur vers 1970... » (JMN°.)

Une question demeure. Comment expliquer qu'une partition aussi souvent jouée depuis le début du siècle ait pu se maintenir telle quelle durant des décennies, avec ses très nombreuses coquilles et approximations? Comment les chefs d'orchestre les plus éminents ont-ils pu se servir d'un matériel manifestement aussi peu satisfaisant, dès lors qu'on doit écarter, en ce qui les regarde, l'hypothèse désobligeante, précédemment évoquée, d'une lecture superficielle compensée par une absence de désagrèments acoustiques (parties instrumentales séparées, édition 1901, et parties chantées, dans RD', quasi correctes)?

En ce qui concerne les discordances entre la partition autographe de 1887-1894 et celle de 1900-1901, beaucoup d'entre elles sont normales parce qu'il a fallu attendre la découverte en 1969 du matériel de la Madeleine. Évidemment, on peut regretter que plusieurs enregistrements discographiques attestent du peu de cas que semblent faire de la recherche musicologique bien des chefs d'orchestre réputés, mais ceci est une autre histoire, où interviennent peut-être non seulement la routine mais des considérations économiques, ainsi qu'on va le voir. Quant aux coquilles évidentes qui maculent la partition « officielle » de 1901, il convient de tenir compte que, souvent, les chefs disposent de leur partition personnelle, qu'ils annotent — et corrigent au besoin — , surtout

lorsqu'il s'agit d'œuvres du répertoire courant, tel le *Requiem*. Ainsi, ai-je trouvé, à la Bibliothèque de la Société philharmonique de Bruxelles, une partition J.4650.H. — « J Guidez Gr. OCTOBRE (19)73 imp. par EMPI (93-Noisy-le-Sec) » — identique à celle de 1901, et qui ne portait aucune de ces mentions manuscrites dont les chefs sont coutumiers; aucune autre partition de direction n'était cependant disponible et n'accompagnait le jeu complet de parties séparées, chargées, elles, de coups d'archet et d'annotations en tout genre; confirmation me fut donnée par le bibliothécaire⁵³ que, très souvent, les chefs disposent d'exemplaires personnels, ce qui, étant donné leurs habitudes propres, est assez logique. Par ailleurs, il est probable que, vu le coût élevé de toute publication musicale — évidemment aggravé par la pratique frauduleuse de la photocopie —, beaucoup d'orchestres et de sociétés chorales hésitent devant la dépense qu'entraîne le renouvellement de tout un matériel.

Reste que l'édition d'une partition correcte aurait pu se concevoir beaucoup plus tôt, du moins chez Hamelle (puis chez Hamelle-Leduc) vu la période assez longue sur laquelle s'étendent les droits de reproduction (soixante-dix ans après le décès du compositeur, période à laquelle s'ajoutent encore les années de guerre). Sans doute faut-il chercher l'explication de cette carence éditoriale dans des « impératifs » économiques. « Hamelle, qui n'a gravé qu'*avec retard* les partitions d'orchestre de Fauré, ne se souciait pas de corriger le conducteur dès lors que le matériel était plutôt correct. En outre, se posant en défenseur de l'œuvre de Fauré, Hamelle a refusé de publier la version 1893, qui, soutenait-il, "n'existait pas". Cette position fut maintenue jusqu'à ce que le fonds Hamelle fût racheté, en 1993, par Leduc, qui comprit l'intérêt de publier des éditions critiques des deux versions (JMN°). »

Dans l'examen de cette question complexe, il convient, en fait, de tenir compte de la conjonction de deux facteurs défavorables à l'édition soignée de partitions musicales: le facteur économique,

⁵³ Ces informations m'ont été communiquées grâce à l'obligeance de MM. Christian Demoustier et Wim Baetens (respectivement bibliothécaire et régisseur de l'Orchestre national de Belgique), que je remercie.

sans doute, mais aussi un manque d'application, chez le compositeur, lors de la correction des épreuves. C'est ce qu'observe, d'un point de vue plus général, le chef d'orchestre et musicologue Alain Pâris : « la majeure partie des erreurs viennent de l'impression : elles ont échappé à l'éditeur et au compositeur et elles se perpétuent jusqu'à ce qu'on parvienne à établir des éditions critiques se référant aux manuscrits. Malheureusement, elles sont très lentes à paraître, car il faut attendre que les œuvres concernées tombent dans le domaine public, un éditeur-proprétaire entreprenant rarement ce genre de travail⁵⁴ ».

Comment, en l'espèce, se déroulaient les opérations allant de la remise du manuscrit à l'impression finale ? « Comme beaucoup de compositeurs, Fauré [à qui l'éditeur soumettait successivement deux épreuves] lisait ces épreuves d'un œil plutôt distrait, écoutant mentalement l'œuvre plutôt que la lisant telle qu'elle était gravée ». Ce n'était là qu'un demi-mal lorsque le manuscrit était confié à de grands éditeurs disposant « de lecteurs expérimentés qui corrigeaient les épreuves avant et après leur envoi à l'auteur »⁵⁵. Hamelle n'avait pas les moyens de pareille politique. Il faut dire que les compositeurs étaient payés au forfait, et non selon l'importance du tirage (ou des tirages ultérieurs) ; l'éditeur avait la pleine propriété de ce qu'il avait pris le risque de publier. Si l'on ajoute que Julien Hamelle, puis son fils Edgard, éditeurs de Fauré de 1880 à 1906, répugnaient à des dépenses qu'ils jugeaient inutiles, fût-ce au prix de la fiabilité de leurs publications, l'on comprend que certaines œuvres de Fauré aient longtemps continué leur carrière dans l'habit que leur imposait la Maison Hamelle⁵⁶.

⁵⁴ Alain PÂRIS, v^o « Notation musicale », *Encyclopædia Universalis*, 1995, XVI, p. 487c.

⁵⁵ J.-M. NECTOUX, *Gabriel Fauré, Les voix...*, pp. 457 et 483, *passim*.

⁵⁶ Très significative à cet égard est l'anecdote rapportée par J.-M. NECTOUX dans sa volumineuse biographie de Fauré (pp. 456 et sv.). Le projet s'était fait jour, au début des années 1920, d'entreprendre une révision des œuvres pianistiques de l'auteur des *Nocturnes* et des *Barcarolles*, tâche à laquelle le fidèle Roger Ducasse s'attela bientôt en effet. Comme s'y attendait Fauré, cette perspective ne fut pas accueillie avec enthousiasme par Edgard Hamelle, héritier des traditions d'économie de son père. « E. Hamelle, écrit

La correspondance de Fauré permet de lever un voile sur ses relations avec Julien et Edgard Hamelle. À l'époque où allait naître *Prométhée* (et donc aussi durant la période où se scellait le destin final du *Requiem* « symphonique »), Fernand Castelbon de Beauxhostes avait suggéré au compositeur de confier sa partition à Justin Robert, un éditeur de Béziers, où devait avoir lieu la première. La réponse de Fauré, datée du 5 février 1900, révèle l'embaras du musicien : « Pour le côté ÉDITION je suis vraiment malheureux de voir que je ne puis pas échapper à Hamelle sans le froisser profondément et sans risquer un renfrognement pour longtemps ! Je crois qu'il en fait aussi, lui⁵⁷, une affaire de *sentiment* [...] J'en ai une vraie peine parce que j'aurais beaucoup voulu, par sentiment aussi, répondre aux avances si amicales et si empressées de Robert. [...] Il y a enfin cette considération que *toute* ma musique, sans la moindre exception⁵⁸, est éditée chez lui (*Correspondance*, p. 237). » Fauré se sent moralement lié à Hamelle, quoique, dans sa correspondance, il ne se montre pas toujours tendre pour l'éditeur ; parmi les lettres à Ysaÿe, reproduites plus loin, il est question de « notre délicieux Hamelle » (une antiphrase, sans doute), de « cette moule de Hamelle » et encore de l'« hydre Hamelle », qui refuse au violoniste belge un

Nectoux (p. 457), ne voyait là que complications et frais bien inutiles puisque, de toute manière, ses éditions de Fauré se vendaient telles quelles ! Dans une lettre inédite à son disciple [...], Fauré écrivait le 27 décembre 1922 : « Edgard est venu me voir. Je lui ai dit que la quantité de fautes que vous aviez corrigées dans mes pièces de piano nécessiterait une réédition. J'ai cru qu'il allait tomber mort ! » Peu flatteur pour Hamelle, cet épisode dénote peut-être aussi une hâte excessive chez le musicien dans la signature d'un *bon à tirer*... destiné à un éditeur qu'il craint de froisser, comme on va le voir tout de suite.

⁵⁷ Remarquez ici l'importance de la syntaxe : *lui* est bien isolé par des virgules ; tout autre eût été le sens et la portée de la tournure : « il en fait, lui aussi, ... ». La suite du texte confirme cette lecture.

⁵⁸ C'est en 1879 que Hamelle devint, pour un bon quart de siècle, l'éditeur (quasi) exclusif de Fauré. Ce que d'autres éditeurs — principalement G. Hartmann et Choudens — avaient publié de Fauré fut repris au catalogue de Hamelle. Fauré oublie sans doute quelques exceptions, comme le *Tu es Petrus* (ca. 1872) paru chez Durand en 1884 et qui ne figurera chez Hamelle qu'en 1911, ou la 1^{re} *Sonate pour violon et piano*, parue chez Breitkopf & Härtel en 1877.

geste de reconnaissance pourtant bien mérité. Un projet de lettre retrouvé dans les archives personnelles du compositeur en dit long sur le degré d'exaspération auquel, des années auparavant, l'avait conduit l'inertie de son éditeur :

Il m'est absolument impossible de supporter plus longtemps votre indifférence à l'égard du sort de mes œuvres. J'ai cinquante et un ans, je suis professeur de composition au Conservatoire, organiste à la Madeleine, vous ne vous occupez pas plus de moi que si je sortais des bancs de l'école. Pendant ce temps, tous mes confrères (et de bien plus jeunes, des débutants) sont joués partout, et leur musique est répandue partout, parce que leurs éditeurs *s'occupent d'eux*.

Si je faisais la liste de tous mes mécomptes à cet égard je n'en finirais pas. Je *n'en puis plus*, je me ronge d'impatience et de regrets stériles et je veux absolument en finir (Bibliothèque nationale, dép. Musique) ⁹⁹.

Est-ce un hasard si, informé à la mi-juin 1905 de sa nomination au poste de directeur du Conservatoire, Fauré signait un mois plus tard un contrat avec les éditions Heugel, qui avaient davantage pignon sur rue ? Il n'est pas exclu qu'il ait attendu un événement qui consacra sa notoriété pour s'affranchir de liens — « sentimentaux » et financiers — qui l'attachaient à son précédent éditeur...

II.- LE REQUIEM ET SES SINGULARITÉS ORCHESTRALES

A. DISTRIBUTION DES PARTIES ORCHESTRALES ET CHORALES DANS LES VERSIONS DE 1893 ET DE 1901

Dans la section intitulée « La version de 1893 : une découverte », on a tenté de mettre en évidence et de commenter ce qui, à *l'audition*, pouvait le plus différencier cette version (V1) de la version symphonique (V2). Dans ce « décalage » entre V1 et V2, l'orchestration joue assurément un rôle non négligeable. Aussi a-t-il paru intéressant de confronter, sur ce plan, les deux partitions, afin d'objectiver ce que l'écoute a, forcément, d'impressionniste et de fugace.

⁹⁹ Cité par J.-M. Nectoux, *Gabriel Fauré. Les voix...*, p. 279. — Cf. aussi la lettre, reproduite en annexe (JMNa2), que Fauré adressa le 30 mars 1924 à Edgard Hamelle.

À cet effet, j'ai dressé, pour chacune des sept parties de l'œuvre, un descriptif, sorte de schéma visualisant la distribution des parties orchestrales et chorales dans les versions V1 et V2⁶⁰. L'examen analytique des descriptifs peut présenter un double intérêt. L'auditeur désireux de percevoir la spécificité de V1 par rapport à V2 pourra aisément, partition en main, repérer les variantes (pourvu qu'il ait, préalablement, mis en évidence sur son exemplaire et aux diverses portées, les mesures figurant dans ces relevés). Un autre usage des schémas, usage que d'aucuns contesteront peut-être, est de permettre d'opérer, en connaissance de cause et si besoin est, les choix instrumentaux que pourrait imposer la disponibilité d'un orchestre non entièrement « conforme ». Avant de condamner cette manière de procéder, il n'est pas inutile de rappeler que le *Requiem* dans sa version de 1893, si chère à Fauré, a souvent été exécuté avec l'accompagnement d'une partie de l'instrumentation prévue — parfois avec l'orgue seul (voire un harmonium⁶¹), requis dans tous les cas de

⁶⁰ On notera également que le manuscrit autographe de Fauré présente des corrections, des suppressions, des surcharges, attestant l'existence de « strates » dont une édition critique doit certes rendre compte, mais parmi lesquelles il faut, *in fine*, opérer des choix. En d'autres termes, V1 (selon la partition due à J.-M. NECTOUX et R. DELAGE) est une sorte de moyen terme jugé optimal entre des moments qu'on pourrait dénommer M¹, M², M³,... Mⁿ. R. Orledge (*op. cit.*, pp. 110-113) ainsi que John Rutter (*Préface* de son édition comme son article cité), proposent, principalement pour l'harmonie, des versions 1893 différentes, sans doute défendables, mais moins précises dans leurs références au matériel de la Madeleine (cela est flagrant chez J. Rutter, comme on l'a montré en présentant « sa » version); les prendre également en compte eût alourdi tableaux et commentaires, pour un apport très aléatoire au propos de cette étude.

⁶¹ Parmi d'autres anecdotes confirmant l'usage d'un harmonium à la place de l'orgue, mentionnons cette exécution de presque tout le *Requiem*, le 25 août 1923, dans la petite église d'Annecy-le-Vieux, avec le concours d'une chorale d'amateurs. Il en est question dans les *Lettres intimes* du 28 juillet et des 6, 20 et 26 août (pp. 287-288). Le 6 août: « Ainsi que je te l'ai écrit, on prépare à Annecy, pour être exécutés à Annecy-le-Vieux, le 25, quelques fragments (presque tout) de mon *Requiem*. » Et le 26 août « Philippe est venu hier entendre le *Requiem* et il a été surpris, comme je l'ai été moi-même, du résultat obtenu. À la sortie de l'église, j'ai eu ma petite ovation, y compris la petite fillette campagnarde qui m'a offert un bouquet... tout comme on fait pour M. Poincaré! » J.-M. Nectoux précise, dans son volumineux *Gabriel Fauré*,

figure. Nul doute que susciterait l'étonnement quiconque s'autoriserait à donner à un chef d'orchestre des conseils de ce genre : « Un orgue serait nécessaire car il accompagne tout le temps, mais à son défaut un *fort* harmonium suffirait » ou « Pour engraisser les altos (plus il y en aura mieux ça vaudra) tu pourrais prier les meilleurs 2^{nds} violons de prendre des altos pour la circonstance [...] ». Et pourtant, comme on le verra plus tard, ces conseils furent bel et bien donnés à un maestro du nom d'Eugène Ysaÿe par... Gabriel Fauré, à propos d'une exécution du *Requiem* à Bruxelles.

Pour faciliter le commentaire qu'appelle l'orchestration, on a rassemblé, en les quantifiant, les informations fournies par les descriptifs ci-dessous. Le tableau III ainsi obtenu offre une synthèse qui, pour partielle qu'elle soit, permet un certain nombre de constats intéressants. Les colonnes rassemblent les instruments par famille (bois, cuivres, voix, cordes et orgue, selon l'ordre où il se présentent dans les partitions); elles se subdivisent selon des sous-ensembles — flûtes, clarinettes,... —, sans toutefois descendre au niveau des parties (1^{re} flûte, 2^e flûte,...). Horizontalement, après l'intitulé de chacune des sept parties de l'œuvre et du nombre de mesures qu'elle comporte, on indique, pour chaque sous-ensemble de l'orchestre et du chant, le nombre de mesures où il intervient, dans la version de 1893 (marquée °) et, à la ligne suivante, dans la version « symphonique » (marquée *). La totalisation de ces informations est complétée par l'indication du pourcentage de chacune des composantes du tableau, c'est-à-dire des interventions de chaque sous-ensemble.

Les voix... (p.459), que Vlado Perlemuter était à l'harmonium. — Cf. aussi Jacques DEPAULIS, « Dix-huit lettres inédites de Gabriel Fauré à son élève Roger-Ducasse », *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*, 2 (1995), p. 64, lettre xv.

II. Offertoire

o : trp 1, trp 2, tb 1, tb 2, tb 3, timb. : tacent

* : fl 1, fl 2, cl 1, cl 2, bas 1, bas 2, cor 1, cor 2, cor 3, cor 4, trp 1, trp 2, tb 1, tb 2, tb 3, ti

violons: tacent

| | | | | | | | | | |
|---------|---|-----|--|----------------------|---|----------------------|------------------|----------------------|----------|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 |
| | 123456789012345678901234567890123456789012345678901234567890123456789012345 | | | | | | | | |
| cor 1 | | | | o o o oo | | oooo | ooo ooo oo | | |
| cor 2 | | | | o o o oo o o | | | oooo oo oo | | |
| hpe | | | | | | oooooooo | | | |
| baryton | | | | oooooooooooooooooooo | | oooooooooooooooooooo | | | |
| | | | | ***** | | ***** | | | |
| choeur | oooooooooooooooooooo | | | | | | | oooooooooooooooooooo | |
| | ***** | | | | | | | ***** | |
| cordes | oooooooo | ooo | oo | | | oooooooo | oooooooo | oooo | ooo |
| | ***** | *** | ***** | | | ***** | ***** | **** | *** |
| orgue | oooooooo | ooo | oo | | | oooooooooooooooo | oooooooooooooooo | oooooooooooooooo | oooooooo |
| | ***** | *** | ***** | | | ***** | ***** | ***** | ***** |

III. Sanctus

o : tb 1, tb 2, tb 3, timb. : tacent

* : fl 1, fl 2, cl 1, cl 2, bas 1, bas 2, tb 1, tb 2, tb 3, timb : tacent

Rem. : on a réservé une ligne spéciale pour le(s) violon(s), indépendamment

des (autres) «cordes»; quand les violons jouent de manière octaviée,

on a indiqué d (pour «divisés»).

| | | | | | | |
|---------|--|--------|--------------|--------------|---|------------------|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| | 123456789012345678901234567890123456789012345678901234567890123456789012 | | | | | |
| cor 1 | | oooo o | oooo | oooooooooooo | | oo |
| | | | | ***** | | |
| cor 2 | | oooo o | oooo oo | ooooooo | | oo |
| | | | | ***** | | |
| cor 3 | | | | ***** | | |
| cor 4 | | | | ***** | | |
| trp 1 | | | | oooooooooooo | | oo |
| | | | | ***** | | |
| trp 2 | | | | oooooooooo | | oo |
| | | | | ***** | | |
| hpe | oo | | | | | oooooooooooooooo |
| | ***** | | | | | ***** |
| choeur | oo | | | | | oooooooooooooooo |
| | ***** | | | | | ***** |
| v. solo | ooo ooo ooo ooo | oooo | ooo ooo | | | oooooooo |
| violons | *** ** | *** ** | **** ddd ddd | | | ***** |
| cordes | oo | | | | | oooooooooooooooo |
| | ***** | | | | | ***** |
| orgue | oo | | | | | oooooooooooooooo |
| | ***** | | | | | ***** |

IV. Pie Jesu

o : cor 1, cor 2, trp 1, trp 2, tb 1, tb 2, tb 3, timb., chœur : tacent
* : cor 1, cor2, cor 3, cor 4, tb 1, tb 2, tb 3, timb, chœur, violons : tacent.

1 2 3
12345678901234567890123456789012345678
fl 1 *** ** **
fl 2 *** ** **
cl 1 *** ** **
cl 2 *** ** **
bas 1 *** ** **
bas 2 *** ** **
hpe ooo ooo oooo
sop. s. oooooo oooooo oooooooooooooooooooooo
cordes ooo ooooooooooooooooooooooooooooo
orgue oooooooo oooooo ooooooooooooooooooooo

V. Agnus Dei

o : trp 1, trp 2, tb 1, tb 2, tb 3, timb : tacent
* : fl 1, fl 2, cl 1, cl 2, trp 1, trp 2, tb 1, tb 2, tb 3, timb, hpe : tacent
Rem. : on a réservé une ligne spéciale pour les violons, indépendamment des (autres) «cordes».

1 2 3 4 5 6 7 8 9
1234567890123456789012345678901234567890123456789012345678901234
bas 1 ** ** **
bas 2 ** ** **
cor 1 oooooooooo oooooo
cor 2 oooooooooo
cor 3 ** ** **
cor 4 ** ** *
hpe ooooo o oooooo
choeur oooooooooo oooooooooo ooo
violons ***** **
cordes ooo
orgue ooo

Remarque. — En 1917, Gabriel Pierné, qui préparait une audition du Requiem, suggéra à Fauré de supprimer l'accompagnement de l'orgue dans les mesures 1-17, puisque cet instrument doublait simplement les cordes. Fauré approuva la suggestion se son ami (JMNa2). Ce ne serait dès lors pas déroger à l'authenticité que de se conformer, encore de nos jours, à un tacent de l'orgue, d'autant plus logique que c'est en mesure 18 que le tutti (chœur et orchestre) se fait entendre.

VL. Libera me

o : hpe : tacet
* : fl 1, fl 2, cl 1, cl 2, bas 1, trp 1, trp 2, hpe : tacent

Rem. : on a réservé une ligne spéciale pour les violons, indépendamment des (autres) «cordes».

Table with 13 columns and rows for instruments: cor 1, cor 2, cor 3, cor 4, trp 1, trp 2, tb 1, tb 2, tb 3, timb, baryton, choeur, violons, cordes, orgue. Each row contains 13 columns of musical notation symbols (O, *, ###, etc.) and a final column with the number 0 or O.

VII. In Paradisum

o : trp 1, trp 2, tb 1, tb 2, tb 3, timb. : tacent

* : fl 1, fl 2, cl 1, ci 2. bas 1, bas 2, cor 1, cor 2, cor 3, cor 4, trp 1, trp 2, tb 1, tb 2, tb 3, tim
violons: tacent

Rem. : a) on a réservé une ligne spéciale pour les violons, indépendamment des (autres) «cordes»;

b) on notera la quasi-identité des instruments intervenant ici et dans l'Offertoire.

| | | | | | | |
|---------|------------------------------|------------------------------|------------------------------|------------------------------|------------------------------|------------------------------|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| | 12345678901 | 2345678901 | 2345678901 | 2345678901 | 2345678901 | 2345678901 |
| cor 1 | | | | ooooo | | |
| cor 2 | | | | ooooo | | |
| hpe | | | oooooooooooooooooooooooooooo | | | |
| | | | ***** | | | |
| choeur | oooooooooooooooooooooooooooo | oooooooooooooooooooooooooooo | oooooooooooooooooooooooooooo | oooooooooooooooooooooooooooo | oooooooooooooooooooooooooooo | oooooooooooooooooooooooooooo |
| | ***** | ***** | ***** | ***** | ***** | ***** |
| violons | ***** | ***** | ***** | ***** | ***** | ***** |
| cordes | oooooooooooooooooooooooooooo | oooooooooooooooooooooooooooo | oooooooooooooooooooooooooooo | oooooooooooooooooooooooooooo | oooooooooooooooooooooooooooo | oooooooooooooooooooooooooooo |
| | ***** | ***** | ***** | ***** | ***** | ***** |
| orgue | oooooooooooooooooooooooooooo | oooooooooooooooooooooooooooo | oooooooooooooooooooooooooooo | oooooooooooooooooooooooooooo | oooooooooooooooooooooooooooo | oooooooooooooooooooooooooooo |
| | ***** | ***** | ***** | ***** | ***** | ***** |
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| | 12345678901 | 2345678901 | 2345678901 | 2345678901 | 2345678901 | 2345678901 |

| Parties | V1° V2° | Nbre de mes. | BOIS | | | CUIVRES | | | CHANT | | | CORDES | | | Org. a | | |
|---------------------------------|------------|--------------------|----------|------------|------------|------------------|-----------------|-----------------|------------------|------------------|-----------------|-----------------|------------------|------------------|-----------|----------------|------------------------|
| | | | fl *2 | clar *2 | bass *2 | cors *2 *4 | trp *2 *2 | trb *3 *3 | timb *2 *2 | Hipe *1 *2 | sop s * * | bar s * * | choral * * | vin s. * * | | vlns * * | vla°° vlc°° cb°° |
| <i>Introuit & Kyrie</i> | * | 91 91 | - 0 | - 0 | - 25 | 30 26 | 10 11 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 90 90 | 91 74 |
| <i>Offertoire</i> | * | 95 95 | - 0 | - 0 | - 0 | 21 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 7 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 68 68 | 78 78 |
| <i>Nactus</i> | * | 62 62 | - 0 | - 0 | - 0 | 27 12 | 14 12 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 62 62 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 30 - | 62 62 | 62 62 |
| <i>Pie-Jesu</i> | * | 38 38 | - 10 | - 11 | - 9 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 10 10 | 34 34 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 27 27 | 33 33 |
| <i>Agnus Dei</i> | * | 94 94 | - 0 | - 0 | - 32 | 31 34 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 13 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 69 | 91 92 | 92 92 |
| <i>Libera me</i> | * | 136 136 | - 0 | - 0 | - 0 | 38 54 | 22 0 | 32 31 | 51 18 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 45 45 | 91 91 | 0 - | 134 135 | 135 135 |
| <i>In Paradisum</i> | * | 61 61 | - 0 | - 0 | - 0 | 6 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 33 33 | 0 0 | 0 0 | 59 59 | 0 - | 61 61 | 61 61 |
| TOTAL. | * | 577 577 | - 10 | - 11 | - 66 | 153 126 | 46 23 | 32 31 | 61 18 | 125 105 | 34 34 | 83 83 | 402 402 | 30 - | 152 | 533 535 | 535 535 |
| en % | * | 100 100 | - 1,7 | - 1,9 | - 11,4 | 26,5 21,8 | 8 4 | 5,4 5,4 | 10,6 3,1 | 21,7 18,2 | 5,9 5,9 | 14,4 14,4 | 69,7 69,7 | 5,2 - | 26,3 | 92,4 92,7 | 95,7 92,7 |

Tableau III. - Tableau comparatif du nombre de mesures où interviennent, dans chaque partie du *Requiem* les différentes composantes instrumentales et vocales; les deux derniers rangs concernent l'œuvre entière et les diverses interventions exprimées en pour-cent

| | Métr. | mmes. * | Version/Edition | | | | Interprétation | | | | | |
|---------------|-------|------------|---|----------------|----------------|--------------------|------------------|------------------|------------------|--|--|--|
| | | | 1893/4 Fauré (Nectoux) Hamelle, 1994 | Corboz 1972 | Duroit 1988 | Herreweghe 1988 | Gardiner 1992 | Summerly 1993 | Marriner 1993 | | | |
| Introit-Kyrie | 40 | 17 | 1'42" | | | | | | | | | |
| | 72 | 74 | 4'07" | 7'43" | 7'27" | 7'08" | 6'27" | 6'37" | 6'38" | | | |
| | tot | | 5'49" | | | | | | | | | |
| Offertoire | 48 | 35 | 2'55" | | | | | | | | | |
| | 63 | 42 | 2'00" | | | | | | | | | |
| | 48 | 18 | 1'30" | 6'58" | 8'56" | 7'46" | 8'25" | 8'55" | 8'01" | | | |
| tot | | | 6'25" | | | | | | | | | |
| Sanctus | 60 | 62 | 3'06" | 4'54" | 3'01" | 3'19" | 3'27" | 3'29" | 3'10" | | | |
| Pie Jesu | 44 | 38 | 3'27" | 3'13" | 3'42" | 4'28" | 3'45" | 3'32" | 4'15" | | | |
| Agnus Dei** | 69 | 74 | 3'13" | | | | | | | | | |
| | 40 | 13 | 1'18" | | | | | | | | | |
| | 69 | 7 | 0'18" | 6'10" | 6'03" | 6'31" | 5'39" | 5'59" | 5'34" | | | |
| tot | | | | | | | | | | | | |
| Libera m e*** | 60 | 52 | 1'44" | | | | | | | | | |
| | 72 | 31 | 0'52" | | | | | | | | | |
| | 60 | 53 | 1'46" | 6'14" | 5'20" | 4'32" | 4'39" | 4'38" | 4'27" | | | |
| tot | | | 4'22" | | | | | | | | | |
| In Paradisum | 58 | 61 | 3'09" | 4'14" | 3'14" | 3'56" | 3'14" | 3'28" | 3'05" | | | |
| TOTAL | | | 31'07" | 39'26" | 37'43" | 37'40" | 35'36" | 36'38" | 35'10" | | | |

TABLEAU IV. Comparaison entre les durées théoriques calculées selon les indications métronomiques et des durées relevées dans six interprétations enregistrées entre 1972 et 1993.

Remarque : Les durées les plus éloignées de la norme métronomique apparaissent en gras ; celles qui s'en rapprochent le plus sont en italique.

Notes et commentaires du tableau IV

- * Outre le nombre de mesures, intervient évidemment dans le calcul de la durée le nombre de temps (battements) par mesure.
- ** a) Les partitions prises en considération sont quasi toutes concordantes quant aux indications métronomiques. — Voir cependant b) et c) ci-dessous.
 b) Dans la réduction signée Roger Ducasse (Hamelle, 1900), les valeurs métronomiques sont, respectivement, 72, 40, 72, soit, au total pour l'*Agnus*, 9 secondes en moins.
 c) Dans la version dite symphonique (Hamelle, 1901), les valeurs métronomiques sont, respectivement, 69, 40, 72. Comme le troisième tempo indiqué pour cette pièce est 1° tempo, avec la noire à 72, il existe manifestement une contradiction, d'ailleurs sans conséquence sensible pour l'audition ni pour la durée. Cette anomalie a été corrigée dans les éditions consultées, sauf chez Fiske et Inwood. Chez Roger Ducasse, on vient de voir que la valeur 69 est remplacée par 72. Dans son édition de la version symphonique, J.-M. Nectoux adopte aussi les valeurs 72, 40, 72.
- *** En mesure 53 du *Libera me*, le matériel original de la Madeleine ne comporte pas de *più mosso* ni de précision métronomique. Pour cette partie du *Requiem*, la partition autographe manque, mais les parties de cors et de trompettes sont de la main de Fauré, les autres parties de l'orchestre ayant été copiées par Manier et utilisées par Fauré. En écoutant certaines versions enregistrées (par exemple Dutoit, Herreweghe ou Summerly), le changement de tempo est à peine perceptible; en tout cas, aucune des versions que j'ai entendues ne semble marquer une telle *différence*. Il est permis de se demander si le *più mosso* et, *a fortiori*, l'indication métronomique répondent bien à la volonté du compositeur: en passant d'une blanche à 60 (la noire = 1/120) à une blanche pointée à 72 (la noire = 1/216), le facteur d'accélération est de 1,8 pour la noire et de 1,2 pour le battement, ce qui, à l'audition, est relativement plus important que ce que font entendre plusieurs interprètes. Si l'on garde pour la blanche pointée (en 6/4) la même valeur qu'avait la blanche (en 2/2), donc si l'on maintient le tempo de 60 temps/minute, le facteur d'accélération atteint 1,5 dans l'émission d'une noire. De cette façon, les deux dernières noires du mouvement en C barré, qui sont des triolets, ont exactement la même valeur que les noires qui suivent dans le rythme subséquent de 6/4. En fait, une écoute attentive de certaines interprétations montre qu'un changement de tempo s'opère une fois terminé le solo initial de la basse, soit en mesures 35-36, dans la courte introduction à l'entrée du chœur (en lettre C: « Tremens...»), c'est-à-dire bien avant le passage en 6/4: ainsi anticipé, le *più mosso* est d'une extrême discrétion. Pour ce qui est de la battue, elle doit, au plus tard à la mesure 52 (donc juste avant le passage en 6/4), être à la cadence du *più mosso* puisque les noires en triolets de la mesure 52 doivent, à l'évidence, être équivalentes en durée à celles des mesures 53 et suivantes.

A) TEMPI ET DURÉE DE L'ŒUVRE

En ce qui concerne le nombre de mesures de l'œuvre comme de ses parties constitutives, on ne relève aucune différence entre V1 et V2. Quant à la durée, il ne semble pas possible d'établir une référence certaine. En effet, comme le signale J.-M. Nectoux sous la rubrique « Corrections - Restitutions - Remarques » de son édition critique de la version de 1893, les indications littérales de tempo (*Largo*, *Adagio*, etc.) et les précisions métronomiques (quasi absentes des manuscrits de la Madeleine, cf. *infra*) se rapprochent sensiblement d'une version à l'autre. La partition Hamelle 1901 n'est pas exempte de coquilles manifestes. À noter cependant, dans le *Libera me*, que le matériel de la Madeleine, partiellement autographe, ne porte pas moins de trois indications différentes (*Andante* aux trompettes, *Andante moderato* aux cors; *Moderato* aux autres parties) mais sans chiffre métronomique⁶², et sans changement de tempo d'un bout à l'autre de la pièce. En V2, on trouve, reprises d'ailleurs par J.-M. Nectoux, les mentions suivantes : au début de la pièce un *Moderato*, avec la blanche (en ϕ) à 60; à l'entrée des cuivres, en mesure 53, un *Più mosso*, avec la blanche pointée (en 6/4) à 72; le *Moderato* initial revient, dans la version V1 (publiée), en mesure 84 avec la reprise du ϕ .

Une indication nous est donnée sur la durée totale approximative du *Requiem* par Fauré : « L'œuvre dure environ 30 minutes ou 35 au plus », écrit-il à Eugène Ysaÿe en vue de l'exécution que celui-ci en donnera à Bruxelles en octobre 1900 (*Correspondance*, lettre 128, p. 241). Il a paru intéressant de mentionner, pour chaque pièce du *Requiem* comme pour l'œuvre entière, la durée obtenue à partir des indications métronomiques données par cinq éditions prises ici comme références⁶³ (Tableau IV). Les

⁶² « [...] Fauré donne souvent des indications métronomiques erronées pour ses propres œuvres », observe Jean-Michel NECTOUX, *Correspondance*, lettre 72, p. 142, note 4.

⁶³ Soit RD'(1900/1), V2 (1901), R. FISKE et P. INWOOD (Eulenburg, 1977), J.-M. NECTOUX et R. DELAGE (Hamelle-Leduc, 1994), J.-M. NECTOUX et R. ZIMMERMANN (Peters, 1995). Afin de pas alourdir le tableau de mentions sans grand intérêt, n'ont pas été prises en considération d'autres éditions que nous avons par ailleurs consultées. — Remarque incidente : la réduction signée R. ZIMMERMANN (Peters, 1977) comporte une erreur typographique

valeurs ainsi obtenues sont évidemment des approximations, puisqu'elles ne tiennent compte ni des points d'orgue, ni des légères fluctuations de tempi requises explicitement (on n'a repéré qu'une seule mention du genre : le *poco rit.* à la fin du *Pie Jesu*) ou conformes aux légitimes intuitions des interprètes, ni des quelques secondes de pause séparant les différentes pièces. Présentées dans le tableau IV, ces valeurs « théoriques » sont suivies des valeurs correspondantes telles qu'elles ont été relevées dans six enregistrements plus ou moins récents (période 1972-1993) dus à des chefs d'orchestre de renom⁶⁴.

Quelques observations d'ensemble s'imposent encore à propos des données de ce tableau.

1° À de très rares exceptions près, les cinq éditions sont concordantes en ce qui regarde les indications métronomiques ; si l'on s'en réfère à l'édition critique de V1, ces indications sont quasi absentes dans le matériel retrouvé à l'église de la Madeleine ; seul l'Andante initial de l'*Agnus* demande la noire à 69, et J.-M. Nectoux signale la mention, apparemment autographe, d'une noire à 40 pour la reprise, dans cette même pièce, du thème de l'*Introït*, ce qui laisse à penser que le Largo qui ouvre le *Requiem* doit aussi être joué avec la noire à 40. Puisque les manuscrits ayant servi aux éditions de 1900 (RD) et de 1901 (RD'et version « symphonique ») ont disparu, ne restent, sur ce point, que des conjectures. Il semble raisonnable d'accorder foi à ces deux éditions quant aux tempi ; on peut penser que Roger Ducasse avait, sur une question aussi importante, consulté son maître, et que, d'autre part, ses choix ne devaient pas être en contradiction avec ce qu'il avait coutume d'entendre.

2° Si l'on ajoute aux quelque 31 minutes « théoriques » calculées, les

en tête de l'*In Paradisum*, où les chiffres des valeurs métronomiques ont été inversés (85 au lieu de 58).

⁶⁴ Michel CORBOZ (Erato, 2192-45116-2, enregistrement : 1972 ; Maîtrise Saint-Pierre-aux-Liens de Bulle, Orchestre symphonique de Berne) ; Charles DUTOIT (Decca, 421440-2, enregistrement : 1988 ; Chœur et Orchestre symphonique de Montréal) ; Ph. HERREWEGHE (référence citée en note 2 du Prélude, 1988) ; John Eliot GARDINER (Philips, 438149-2, enregistrement : 1992 ; Monteverdi Choir, Salisbury Cathedral Boy Choristers, Orchestre Révolutionnaire et Romantique) ; Jeremy SUMMERLY (Naxos, 8-550765, enregistrement : 1993 ; Schola Cantorum of Oxford, Oxford Camerata) ; Neville MARRINER (Philips, 446084-2, enregistrement : 1993 ; Academy and Chorus of St Martin in the Fields).

soixante à cent secondes requises pour les *rallentandi* et pour les pauses entre les parties du *Requiem*, on aboutit à une durée parfaitement compatible avec l'estimation donnée par le compositeur (de 30 à 35 minutes, cf. *supra*). Pour imprécis que soit le résultat ainsi obtenu, il confère du moins quelque vraisemblance à la justesse des indications métronomiques parues dans les éditions citées.

3° À ne considérer que les interprétations mentionnées dans le tableau, il apparaît que, globalement comme pour chaque partie de l'œuvre, les tempi peuvent varier considérablement et pratiquement toujours dans le sens d'un ralentissement sensible par rapport à la « norme » métronomique. Il serait évidemment absurde d'opérer un « classement » qualitatif à partir d'un degré de conformité avec la durée « théorique » d'une pièce musicale. Il n'en reste pas moins qu'il est des limites à ne pas dépasser dans la liberté qu'un interprète s'octroie vis-à-vis d'une partition.

B) LES VOIX ET LES INSTRUMENTS (ORGUE EXCEPTÉ)

Les voix

Les tableaux descriptifs présentés montrent que, dans la partition de la version V1 publiée par J.-M. Nectoux et celle de la version de 1901 (V2), le chœur comme les solistes interviennent aux mêmes endroits de l'œuvre. Cela ne signifie pas pour autant qu'aucune discordance ne soit relevée entre ces deux partitions. De même, des variantes apparaissent entre la réduction signée Roger Ducasse (RD') et la partition V2. Ici encore, le relevé exhaustif de ces différences et la mise en évidence des coquilles manifestes (de loin plus nombreuses en V2) n'auraient leur place que dans une édition critique. On se contentera donc de formuler quelques observations ponctuelles, en laissant dans l'ombre de minimes variations concernant, par exemple, la durée de certaines notes terminant une phrase musicale, des erreurs manifestes dans l'indication des respirations, etc.

En ce qui concerne le dessin mélodique, on ne trouve guère de discordances notoires entre V1, V2 et RD', à l'exception des deux passages, l'un dans l'*Introït*, l'autre dans l'*Offertoire*, comme cela a été signalé plus haut, sous le titre « La version de 1893 : une découverte ». Sans être tout à fait conforme aux larges fragments autographes de cette dernière version, RD' ne reproduit pas certaines erreurs présentes en V2.

Sous le rapport de la dynamique, on note généralement une concordance au moins approximative entre les éditions anciennes et la partition proposée par J.-M. Nectoux pour la version 1893. Certains *diminuendos* et *crescendos* sont parfois décalés d'une version à l'autre; dans les éditions anciennes, au *Sanctus*, mesures 11-20, les soufflets (< >) se succèdent, soulignant montées et descentes mélodiques là où, dans son manuscrit, Fauré s'était gardé d'encourager l'effet d'accordéon à la tentation duquel cèdent souvent les chanteurs: chez les amateurs et même chez certains professionnels, les voix ont une tendance naturelle, physiologiquement liée à l'appareil phonatoire, à s'enfler ou à baisser de volume selon que la ligne mélodique est ascendante ou descendante. En général, ces mêmes remarques peuvent être formulées pour l'ensemble orchestral.

Enfin, le texte chanté est particulièrement peu soigné en V2. Contrairement à l'usage dans la transcription moderne de textes sacrés, les majuscules sont souvent omises (*domine, sion, Jesu christe, dominus,...*). Jointes aux nombreuses fautes maculant les parties orchestrales, maintes coquilles et l'absence totale de ponctuation achèvent de donner de V2 l'image d'un travail expédié.

Comment convient-il de prononcer les paroles du *Requiem* de Fauré? Cette question est moins anodine qu'il pourrait y paraître de prime abord, mais, comme elle relève de l'interprétation, on l'évoquera dans la troisième partie de la présente étude, qui traite de la notion d'authenticité en musique.

Les bois

La partition V1 ne comportait aucun bois. Pour répondre au vœu de l'éditeur — l'hypothèse la plus plausible et largement admise —, ont été ajoutées à l'orchestration initiale: deux flûtes, deux clarinettes en *sib* et deux bassons. Les flûtes et les clarinettes ne se font entendre que dans le *Pie Jesu*, la pièce la plus courte du *Requiem* (38 mesures). L'intervention de la 1^{re} flûte se limite à 10 mesures complètes, dont seulement 2 mesures 1/4 où elle joue une partie distincte; la 2^e flûte joue en tout et pour tout 6 mesures 3/4, dont 2 mesures où elle n'est pas à l'unisson de sa consœur. Les 1^{re} et 2nde clarinettes n'ont, elles aussi, qu'un rôle de figuration

(respectivement 11 et 3 mesures 3/4); par parenthèse, les portées de ces instruments (en *si \flat*) comportent, dans la partition de 1901, deux bémols à la clé, alors qu'il n'y fallait aucune armature. Dans le *Pie Jesu*, le 1^{er} basson joue 6 mesures 3/4, le 2^e basson se voit confier 5 mesures 3/4. À aucun moment, et, pour ce qui concerne le basson dans aucune pièce où il intervient (*Kyrie-Introït*, *Pie Jesu*, *Agnus Dei*), l'un des bois n'a une partie véritablement autonome: il se borne à doubler d'autres instruments.

Les cuivres

Les mêmes effectifs sont requis en V1 et V2, à l'exception des cors, dont le nombre passe de 2 à 4 dans la version symphonique. Le rôle dévolu aux deux cors dans la version autographe de Fauré est sensiblement plus important que celui qu'on trouve, destiné aux quatre cors, dans la version symphonique. En V1, les cors se font entendre dans toutes les parties de l'œuvre, le *Pie Jesu* excepté. En V2, ils sont muets dans deux autres parties (*Offertoire*, *In Paradisum*). En ce qui concerne les trompettes, la différence entre les deux versions se manifeste essentiellement dans le *Libera me*: absentes pour cette pièce dans la version symphonique, elles se faisaient entendre durant 22 mesures en V1, où leur intervention se bornait, il est vrai, à doubler le premier trombone.

Les timbales

Dans la version V1, Fauré avait prévu des interventions relativement fréquentes de ces instruments (près de 11 %); elles sont fortement réduites en V2 (environ 3 %). En V1, elles se font entendre dans les deux dernières invocations du *Kyrie*, soulignant à la fin, par un roulement, *pianissimo*, cette pédale de tonique qui clôt les appels à la miséricorde sur le mode mineur, à la fois mystérieux et apaisé. Dans l'autre pièce où les timbales sont requises, le *Libera me*, le sombre roulement qui annonçait puis accompagnait les premières mesures confiées au baryton solo ont disparu en V2, en dépit de leur parfaite indication pour souligner cette évocation du « jour de colère », seul moment véritablement dramatique de l'œuvre; de même, dans la partie terminale de la pièce, les timbales sont beaucoup plus discrètes en V2 qu'en V1,

où elles soulignaient pourtant fort à propos le rythme *ostinato* si caractéristique de tout l'accompagnement orchestral.

La (ou les) harpe(s)

V1 prévoit une seule harpe; en V2, cet instrument reçoit le renfort (purement sonore) d'une « consœur »⁶⁵. Cela mis à part, on notera qu'en V1, la harpe joue un peu davantage qu'en V2. Dans l'*Offertoire*, durant sept mesures, elle double quasi littéralement la seule voix de basse de l'orgue. Dans l'*Agnus Dei*, plus précisément au début de la *Communion (Lux æterna)*, elle souligne le dessin chromatique descendant évocateur du mystérieux passage des âmes vers la Lumière éternelle. Pour minime qu'elle soit (treize mesures), cette dernière suppression (difficilement justifiable) du jeu de harpe en V2 semble bien signer une retouche étrangère à Fauré, dont la prédilection pour cet instrument est par ailleurs bien établie.

Les cordes

L'orchestration de la version dite symphonique « est basée sur un quatuor d'altos et violoncelles divisés. Il n'y a pas de partie de 2^d violon, et les premiers violons n'interviennent qu'à partir du *Sanctus* » (*Correspondance*, lettre 129, 13 août 1900, p. 242.)

Le violon solo de V1, qui ne se produisait que dans le *Sanctus*, a disparu de V2; son contrechant y est assuré par des premiers violons, qui jouent *unisono* et ne se divisent que durant six mesures pour octavier un motif mélodique en dialogue avec les ténors et les basses.

Dans l'*Agnus Dei*, on décèlera difficilement, à l'écoute, une différence entre les deux orchestrations : presque partout, les violons viennent renforcer les premiers altos, sauf lorsque l'ambitus de ceux-ci les en empêche. Quelques arpèges supplémentaires

⁶⁵ L'ancienne partition Hamelle (1901) indique « Harpes ». L'édition Peters (1995) précise « 2 Harpes ». La partition Eulenburg (1978) mentionne : « Arpi ». Dans son édition de la version 1893 (1994), mais aussi dans celle de la version symphonique (1998), J.-M. Nectoux indique « Hpe » devant les portées, sans commenter (pour V2) cet écart par rapport à la partition de 1901.

sont distribués entre les cordes graves, mais sans s'écarter de la trame harmonique (excepté dans le chromatisme de la mesure 82, supprimé en V2, comme on l'a déjà observé).

Dans le *Libera me*, aucune différence majeure n'apparaît entre V1 et V2 en ce qui concerne l'écriture des cordes; lorsque interviennent les violons, c'est-à-dire dans le *Più mosso* du *Dies irae*, ils jouent presque tout le temps en doublant, à la même tessiture, les premiers altos. Toujours au sujet du *Libera me*, on note que le dessin ascendant (mes. 35-36) qui, par degrés conjoints, conduit à la première intervention du chœur (« Tremens, tremens »), confié à l'orgue solo en V1, est, en V2, doublé par les altos I et II.

L'*In Paradisum* de la version de 1893/4 comportait un alto solo, dont le chant est repris, à la même tessiture, par les violons de la version « symphonique ». En V1, la contrebasse est présente dès le début; en V2, elle ne se fait entendre qu'à partir de la mesure 17. Pour ce qui est des parties d'altos et de violoncelles, les rôles sont distribués d'une façon différente en V1 et V2, mais sans notes réelles supplémentaires, et sans que l'effet s'en trouve sensiblement modifié.

B. AUX CONFINS DE LA MUSIQUE ET DE LA LITURGIE : L'OMNIPRÉSENCE DE L'ORGUE

Si l'on consacre à l'orgue une rubrique séparée, c'est parce que l'examen de son rôle appelle des considérations qui élargissent le propos de la section précédente.

Dans l'économie de l'œuvre, la partie d'orgue prend une place singulière. Du *continuo* traditionnel des œuvres baroques et classiques, elle diffère certes quant à la composition — elle n'a rien d'une basse chiffrée —, mais elle offre, avec ce *continuo* une similitude qui tient à sa présence quasi constante⁶⁶. Dans la *Préface* de

⁶⁶ Le rôle dévolu à l'orgue dans les œuvres pour chœur et orchestre des XIX^e et XX^e siècles mériterait à coup sûr toute une étude. Même si le règne du *continuo* a quasi disparu, il ne manque pas d'exemples pour illustrer pareil thème: messes, *Requiem*, oratorios, cantates, motets (Brahms, Mendelssohn, Bruckner, Dvořák, et même des compositeurs plus récents, tels que Duruflé et son *Requiem* (1947), souvent rapproché de celui de Fauré, Britten et sa *Cantata academica* (1960, avec un piano pour *continuo*), John Jou-

son édition du *Requiem* et dans l'article qu'il a publié dans *The American Organist* (réf. citées), John Rutter écrit : « The organ exercises a continuo function : it plays throughout, almost always containing the complete accompaniment, at least in its harmonic essence. » C'est là donner au terme *continuo* un sens contraire à l'usage, où il désigne à la fois une basse chiffrée (si l'on envisage la partition), l'instrument qui joue le dessin mélodique de cette basse (généralement un violoncelle parfois doublé par une contrebasse) et l'instrument (le plus souvent un clavier, clavecin ou orgue) qui réalise l'harmonie ; même si cette réalisation peut être agrémentée d'une ornementation, son rôle n'est pas de doubler les parties des autres instruments de l'orchestre.

Quand Fauré « officiait » à l'église de la Madeleine, l'effectif instrumental accompagnant les chœurs se réduisait d'ordinaire à l'orgue et à la contrebasse ; ce n'est que dans des occasions solennelles que l'on réunissait un orchestre.

Dans la version V1, l'orgue est, de tous les instruments, celui qui est le plus mis à contribution (95,7 %), davantage même que les cordes (92,4 %). La version V2 lui ayant soustrait les 17 mesures initiales de l'*Introît-Kyrie*, sa participation descend de 5 % seulement et rejoint ainsi, au point de vue ici envisagé, celle des cordes (92,5 %).

Une analyse comparative détaillée des parties d'orgue en V1 et V2 ne présente pas grand intérêt et ne se justifierait que dans une édition critique. Globalement, on peut dire que, dans la version V1, l'orgue prend en charge, seul ou avec les autres pupitres de l'orchestre, et la fonction d'accompagnement et celle de doubler les voix chantées. La version V2 n'apporte que des changements très minimes à la partie d'orgue. Le seul passage qui mérite d'être mis en évidence à cet égard est le tout début de l'œuvre.

En V2, l'orgue se tait durant les mesures 1-17 de l'*Introît-Kyrie*, tandis qu'en V1, il exécute à la fois le dessin à l'unisson des autres instruments et les accords qui, doublant la partie chorale,

bert dans *The Magus* (1977, avec un orgue-continuo),... sans oublier d'autres œuvres de Fauré, notamment la curieuse *Messe des pêcheurs de Villerville* (version de 1882), due aux talents conjugués de Fauré et de son ami André Messager.

en facilite la justesse d'exécution. En V1, aux mesures 49-60, puis 71-77, la basse de l'orgue souligne le rythme pointé qui, en V2, est confié aux seules cordes. Lorsque, à la fin de l'intervention des chœurs dans l'*Agnus Dei*, réapparaîtra, légèrement modifié, le thème initial de l'*Introït*, l'auteur de la version « 1901 » reproduira, au contraire, textuellement la partie d'orgue figurant dans le manuscrit de la Madeleine (V1).

Ce qu'il importe davantage de souligner, s'agissant du rôle de l'orgue dans le *Requiem*, c'est que, d'un bout à l'autre de l'œuvre, il demeure l'instrument que Fauré a voulu irremplaçable et, *au besoin*, suffisant à lui seul pour accompagner chœur et solistes. Sur ce point, la lettre (déjà mentionnée) que Fauré adressa, de Béziers, à Eugène Ysaÿe le 13 août 1900, peu de temps avant l'exécution de l'œuvre à Bruxelles, atteste, outre la volonté de Fauré de ne pas modifier fondamentalement la tessiture grave du quatuor, le rôle essentiel de l'orgue :

L'orchestration est basée sur un quatuor d'altos et de violoncelles divisés. Il n'y a pas de partie de 2^e violon, et les premiers violons n'interviennent qu'à partir du *Sanctus* [...] À part cela, les cuivres et les bois ont fort peu à faire, l'orgue remplissant l'harmonie tout le temps (*Correspondance*, lettre 129, p. 242).

Le terme *basée* semblerait indiquer que la base de la composition (donc V1) — et pas seulement de l'orchestration — fut, l'ensemble choral étant évidemment consubstantiel à la composition tout entière, un *quatuor d'altos et de violoncelles divisés*. L'orgue ne serait-il, dès lors, la plupart du temps, que la réduction⁶⁷ du quatuor ? Il me paraît plus plausible d'imaginer l'inverse, à savoir que, *la plupart du temps*, c'est l'écriture de la partition d'orgue qui fut, chronologiquement, première, et que ses voix se sont ensuite déployées sur les portées des cordes, les cuivres n'étant sollicités que pour apporter quelques touches rythmiques ou souligner une phrase expressive (par exemple aux mesures 83 à 86 de l'*Introït*-

⁶⁷ Conformément à l'usage, on emploie ici le terme *quatuor*, même si la présence d'une partie de contrebasse vient s'ajouter aux autres cordes. À de rares et minimes exceptions près, la contrebasse, quand elle se fait entendre, renforce le dessin du second violoncelle ; pour cet instrument, les deux versions sont, *grosso modo*, identiques.

Kyrie, ou en mesures 54 à 58 de l'*Offertoire*, cette dernière intervention ayant été supprimée en V2). Soulignant le rôle essentiel de l'orgue, John Rutter laisse entendre que, comme dans l'analyse qu'on vient de proposer, le processus compositionnel s'est effectué dans le sens orgue → cordes, et non l'inverse; il ajoute même à cette hypothèse un corollaire fort intéressant concernant la participation étrangement faible et sporadique de certains instruments, du moins si l'on n'envisage que la version V1: « The organ exercises a continuo function [cf. *supra*]. The strings (probably no more than a handful at the first performance) therefore simply double the organ part for the most of the time, but this does not mean they are wasted [...]. Interestingly, it clearly did not worry Fauré that the timpani and solo violin each contributed to only one movement, sitting silent during the rest of the work; possibly as at Bach's church, the parts were played by choir members who stepped into the orchestra when needed.⁶⁸ »

Quels arguments plaident en faveur d'une antériorité de l'orgue par rapport aux cordes dans le travail d'orchestration? (Seule la version V1 constitue ici une référence.)

Il y a tout d'abord cette quasi-omniprésence de l'orgue, qui, souvent, joue, outre tout ce que donnent les cordes, le thème principal chanté (exemple: l'*Introït-Kyrie*); en plusieurs passages, il accompagne les voix, sans le concours des autres instruments (exemples: les cinq dernières mesures de l'*Offertoire*; tout le début du *Pie Jesu*). Peut-on, par ailleurs, imaginer l'*In Paradisum* sans

⁶⁸ John RUTTER, art. cité, p. 58b. Dans la version symphonique, les timbales n'interviennent que dans le *Libera me* (18 mesures sur 136), mais, dans la version dont parle ici J. Rutter, elles sont plus longuement sollicitées: on les entend dès le *Kyrie* (10 mesures sur 91), puis au *Libera me* (51 mesures sur 136). Il doit s'agir ici d'une inadvertance puisque, dans l'édition que cet auteur a donnée de l'œuvre, les timbales sont présentes dans les deux parties, *Kyrie* et *Libera me*. En page 60a du même article, Rutter fait observer que l'orchestration du *Requiem* ne doit pas être appréciée, voire condamnée, selon les critères prévalant à l'époque de sa composition. Rappelant l'influence de l'école Niedermeyer (où la musique ancienne, comme le chant grégorien, était à l'honneur) sur l'esthétique faurénne, il rapproche l'*instrumentarium* originel du *Requiem* des ensembles utilisés, par exemple, dans les *Symphonice sacræ* de Schütz ou dans les pièces « archaïques » de J.S. Bach, telles que *Gottes Zeit ist der allerbeste Zeit* (avec des violes de gambe divisées).

l'intervention de l'orgue? La main gauche rythme cette berceuse — Fauré acceptait volontiers que tout son *Requiem* fût une *berceuse de la mort*⁶⁹ — tandis que la dextre arpège avec une douce légèreté les harmonies séraphiques qui soutiennent la ligne chantée.

Par ailleurs, on sait que Fauré tenait, dans ses déplacements, à disposer d'un piano, et cela, même après les premières manifestations de l'infirmité qui devait altérer son ouïe (vers 1902); en témoigne notamment plus d'une lettre adressée à sa femme :

Le piano va arriver aussi dans ma chambre. Demain, sans doute, je me mettrai à travailler. (Zurich, 8 août 1905, *LI*, p. 109.)

J'ai terminé le cinquième *Prélude* [...]. La misère, c'est que lorsque j'essaie mon travail sur mon admirable Érard, les sons du médium m'arrivent lointains, mais justes, tandis que la basse et l'aigu ne me fournissent qu'un charivari indéfinissable! (Lugano, le 27 juillet 1910, *LI*, p. 185.)

J'ai défait ma malle. Mes affaires musicales seules ne sont pas encore à l'air... Un excellent piano Érard à queue m'attendait dans ma chambre de travail aux murs épais. Je n'ai pas encore eu la tentation de l'ouvrir. (Lugano, 21 juillet 1911, *LI*, p. 195.)

Selon J.-M. Nectoux, qui se réfère à d'autres *lettres intimes* (où il n'est évidemment pas fait mention explicite de la maîtresse du musicien), le piano « devait servir beaucoup plus à sa compagne, la pianiste Marguerite Hasselmans, qu'à son propre travail car, à la différence d'un Stravinsky ou d'un Poulenc, Gabriel Fauré utilisait peu le piano pour composer; tout au plus vérifiait-il l'effet de telle combinaison délicate [...]»⁷⁰.

Si le piano ne fut pas, comme pour d'autres compositeurs⁷¹, le

⁶⁹ Cf. Louis AGUETTANT, *Rencontres avec Gabriel Fauré* [1902], éd. J.-M. NECTOUX, *Études fauréennes*, n° 19, 1982, pp. 3-7; en partie publié dans *Paris-Comoedia*, 3-9 mars 1954, pp. 1 et 6. (Référence dans J.-M. NECTOUX, *Gabriel Fauré. Les voix.*, p. 559.)

⁷⁰ J.-M. NECTOUX, *Gabriel Fauré. Les voix.*, p. 478.

⁷¹ Dans *Plaisir de la Musique* (Éd. du Seuil, 1947, tome 1, p. 98, Neuvième entretien), Roland-Manuel rapporte cet échange: « R.-M. Vous semblez trouver naturel qu'un musicien compose en se servant du piano. *Francis Poulenc*. Question de tempérament. Vous savez que Stravinsky, étudiant la composition avec Rimsky-Korsakoff, s'accusait un jour devant son maître de ne pouvoir composer autrement qu'au piano. "Il y a des musiciens qui composent à la table, lui dit Rimsky-Korsakoff, d'autres composent au clavier. Tu seras de ces derniers et voilà tout." »

FIGURE 1

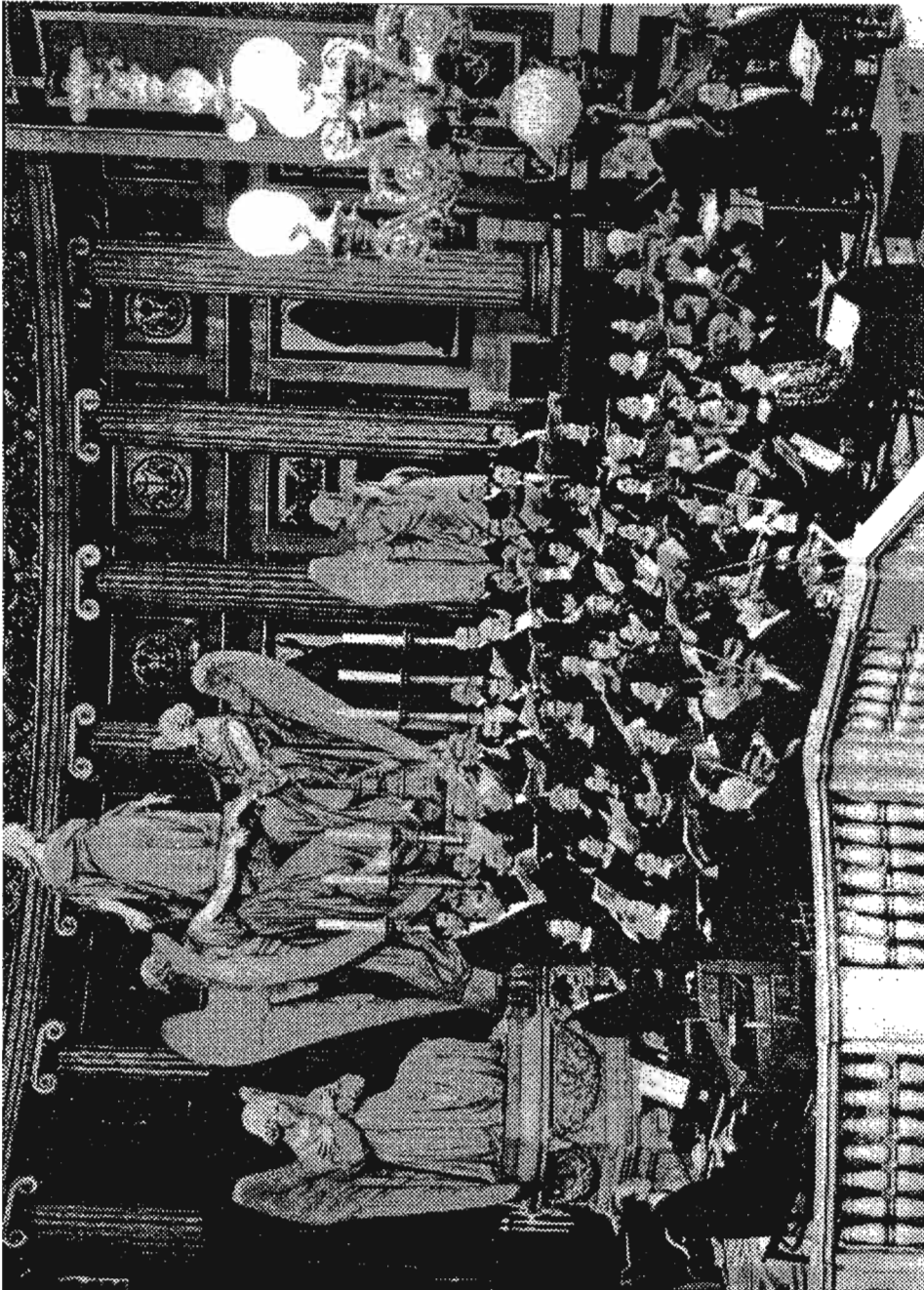
Avril 1993 : les chœurs et l'Ensemble instrumental de la Madeleine sous la direction de Joachim Havard de la Montagne, Maître de chapelle de la Madeleine de 1967 à 1996. Le buffet de l'orgue est caché par le maître-autel ; la console qu'a connue Fauré a été remplacée par une console amovible (en bas, à gauche), grâce à une transmission électrique (1976).

Originellement, l'instrument comportait 10 jeux (voir infra, note 101). À deux reprises (après la Grande Guerre, puis en 1976), les Établissements Gonzalez procédèrent à des restaurations. L'orgue comporte actuellement quinze jeux, ainsi répartis :

| | |
|------------------------|-----------------------------------|
| <i>Grand-Orgue :</i> | Montre 8 |
| | Bourdon 16 (emprunté au pédalier) |
| | Bourdon 8 |
| | Prestant 4 |
| | Doublette 2 |
| <i>Récit :</i> | Cor de nuit 8 |
| | Principal 8 |
| | Prestant 4 |
| | Unda maris 8 |
| | Doublette 2 |
| | Sesquialtera |
| | Plein-Jeu 4r. |
| | Hautbois 8 |
| | Trompette 8 |
| | Clairon 4 |
| <i>Pédale :</i> | Soubasse 16 |
| <i>Accouplements :</i> | G.-O. + Récit en 8 |
| | G.-O. + Récit en 16 |
| <i>Tirasses :</i> | G.-O. |
| | Récit |

Accouplements et tirasses sont commandés par champignons et dominos.

D'après J. HAVARD DE LA MONTAGNE, « L'orgue de chœur de la Madeleine », *L'Orgue*, 160-161 (1976) ; cf. aussi, du même auteur, *Mes longs chemins de musicien*, Paris, L'Harmattan, s.d.



truchement obligé de la composition, il n'en constituait pas moins, si l'on peut dire, une référence mentale dans le cheminement de la création artistique. « Le langage orchestral de Fauré, observe Jean-Michel Nectoux, montre clairement l'influence de sa double formation de pianiste et d'organiste. [...] Cette difficulté à s'abstraire du piano ou de l'orgue ne doit pas être exagérée; on la relève chez de nombreux compositeurs tels Mendelssohn, Schumann, Franck ou Liszt⁷². » Tout élève de Saint-Saëns et maître de Ravel qu'il fût, Fauré n'avait, pour l'orchestration, que des intérêts passagers, comme le montrent et sa correspondance et les fréquentes « délégations de pouvoirs » qu'il accordait en cette matière à ses meilleurs disciples (dont Roger Ducasse et Charles Kœchlin).

Parlant de l'état d'avancement de son opéra *Pénélope*, dont la composition s'étala sur six étés (1907-1912), Fauré écrit à sa femme :

C'est le travail *matériel* de l'orchestration qui sera le plus long, sans doute; pour ce qui est de la *composition*, j'ai grand espoir que cela marchera assez vite (Lugano, 1^{er} septembre 1907, *LI*, p. 149).

On ne peut mieux dissocier la *composition* du travail « matériel » de l'*orchestration*. Sous ce rapport, la démarche de Fauré se situe, avec celle de beaucoup d'autres compositeurs, aux antipodes de celle d'un Mozart⁷³.

En somme, la partie d'orgue, qui correspond parfaitement au style d'écriture propre à cet instrument, très lié comme c'était, en principe, de rigueur à l'époque⁷⁴, semble bien être la *base* de l'or-

⁷² J.-M. NECTOUX, *Gabriel Fauré. Les voix...*, p. 260.

⁷³ Pour Pierre-Petit, Premier Grand Prix de Rome de composition, l'écriture, préalable à l'orchestration d'un « monstre pianistique », serait quasi la norme chez les compositeurs; de ce point de vue, Mozart est le contre-exemple parfait: en cinq jours, il composait, sans l'aide d'une « particella », la symphonie de Linz (K.V. 425); en une nuit, il écrivait à Prague, « sur son grand papier d'orchestre », l'ouverture de *Don Giovanni*, tandis que Constance lui contait des histoires pour le tenir éveillé. — Cf. PIERRE-PETIT, *Mozart ou la musique instantanée*, Paris, Perrin, 1991.

⁷⁴ Dans un volumineux ouvrage paru en 1850 (Fauré avait cinq ans), on lit: « [...] ne pas se convaincre de la nécessité de faire rendre à l'orgue l'effet qui

chestration, dont la tessiture correspond d'ailleurs aux jeux de huit pieds (avec adjonction éventuelle de quatre pieds) et de seize pieds (la soubasse 16 de l'orgue de chœur de la Madeleine), ce qui explique le recours à un quatuor — inhabituel — d'altos et de violoncelles divisés, avec l'appoint d'une ou plusieurs contrebasses. Comme on l'a déjà dit, aucune pièce du *Requiem* ne confère à l'orgue le rôle ancien d'une basse chiffrée : le plus souvent, l'orgue et les autres instruments de l'orchestre se rejoignent dans un même tissu contrapuntique.

Il n'est pas sans intérêt, à ce point de vue, d'observer que, dans la version première (V1), la basse instrumentale de l'*Introït-Kyrie* était sans la moindre interruption assurée par l'orgue⁷⁵ alors que, le temps de quelques mesures (40-44), les parties graves des cordes (violoncelle II et contrebasse) épousent le dessin descendant de la partie intermédiaire. Ici comme en bien d'autres pas-

lui est propre, cette musique liée, qui le distingue du piano, c'est ne pas connaître la richesse que l'on possède et n'avoir jamais lu les grands auteurs. [...] La première condition pour bien se pénétrer des liaisons du style d'orgue, c'est une étude sérieuse et persévérante du contre-point [...] (Joseph RÉGNIER, *L'orgue*, Nancy, Vagner, 1850, pp. 462 et 463). » Plus tard, le théoricien et compositeur F.-A. Gevaert observe, dans son monumental *Nouveau Traité d'Instrumentation* (Paris, Bruxelles, Lemoine & Fils, 1885) : « Par son aptitude à prolonger le son sans aucune déperdition de force, l'orgue est de sa nature propre au jeu lié; aussi a-t-il de très bonne heure donné naissance à un style sévère et rigoureusement polyphonique, descendant légitime de l'ancien contrepoint vocal des Flamands du xv^e siècle (p. 308). » Les doigtés dit de substitution, qui permettent un parfait *legato*, sont toujours pratiqués davantage à l'orgue (et à l'harmonium) qu'aux autres instruments à clavier, même si le « jeu lié » est, notamment dans le grand répertoire baroque allemand, moins marqué chez un interprète d'aujourd'hui que chez un Marcel Dupré (1886-1971).

⁷⁵ Qu'il me soit permis de formuler une observation à propos de l'édition de la version 1893/4, telle que l'ont restituée J.-M. Nectoux et R. Delage. Dans leurs *Corrections - restitutions - remarques*, on lit (p. 127) : « mes. 1-17, nous restituons la partie d'orgue originale remplacée par les vents dans la version symphonique ». Dans cette dernière version, les vents ne remplacent en fait que la basse de l'orgue, mais aucun instrument n'exécute ce que jouait, en V1/V2, la main droite de l'organiste, à savoir les accords produits par le chœur. Ici encore, l'accompagnement de l'orgue, plus complet, plaide en faveur d'une antériorité de la partie dévolue à cet instrument par rapport au rôle confié aux cordes comme aux cuivres.

sages de l'œuvre, la partie d'orgue est harmoniquement plus complète que ne le serait la réduction du quatuor.

Dans sa préface à l'édition de la « version 1893 » (p. V), J.-M. Nectoux signale, à propos du manuscrit autographe de l'*Agnus Dei*, que « sur la page de titre [... on trouve] cette note au crayon, effacée, mais encore lisible, à l'intention de M. Manier, copiste de la Madeleine: "Parties de chant et d'orgue pour lundi matin [9 janvier 1888] à 8 h à la Maîtrise. L'orchestration n'est pas terminée". » Si l'hypothèse développée ici n'est pas vraiment confirmée par cette note, du moins y trouve-t-elle un cadre qui lui sied bien.

Peut-être objectera-t-on que le *Sanctus*, à l'exception des mesures 42 à 51, accorde manifestement la primauté à l'accompagnement arpégé aux altos I et II et à la harpe, instrument dont le jeu fluide était tant apprécié par Fauré, ainsi qu'au violon (pour mémoire, solo en V1), dont les arabesques sont d'un apport essentiel à l'ornement du chant. Objection imparable, en effet: on est bien en présence d'une pièce, qui, avec l'*In Paradisum*, requiert l'accompagnement arpégé. Pour autant, le rôle de l'orgue est, ici encore, tout à fait irremplaçable: il assure, par ses très longues pédales, le *sostenuto* étale qui fait en quelque sorte le contrepoids à la discontinuité de l'émission arpégée des harmonies. En même temps, jusqu'à l'*Hosanna*, la partie de ténor de l'orgue double, quasi sans désemperer, le dialogue *unisono* des voix féminines (ou enfantines) et des voix d'hommes. Toujours à propos de ces longues tenues de l'orgue, il faut souligner l'habileté avec laquelle Fauré a évité ce qui, dans cette composition, aurait pu apparaître comme une affirmation trop catégorique de la tonalité, une pesanteur hors de propos: ce sont bien des accords parfaits qui soutiennent l'édifice harmonique, mais, présentés dans leur premier renversement, ils reposent sur la médiane (Sol là où l'harmonisation « normale » voudrait un Mi \flat , Fa \sharp là où l'on attendrait un Ré), non sur la tonique ou sur la dominante (voir, par exemple l'accord de septième de dominante en mesures 13 et 17): il faut attendre l'introduction (mes. 42) du jubilatoire *Hosanna* pour trouver à la basse la tonique Mi \flat qui, à la prochaine réapparition des arpèges, interrompus par la ferme

scansion des *Hosanna* et la fanfare des cuivres, s'installera, reposante, à l'orgue (et à la contrebasse) durant les onze longues mesures terminales. Ainsi, même sans recourir à cette ambivalence enharmonique — au demeurant bien présente en d'autres passages du *Requiem* —, Fauré suscite l'attente pour mieux l'apaiser. Ce qu'écrit Jankélévitch à propos de « la sensible [qui] refuse de céder à l'attrait de la tonique supérieure toute proche » peut s'appliquer à cette « pédale de médiante » insolite qu'on vient de mettre en évidence : « Fauré, écrit le philosophe-musicologue, nous refuse ce qu'il nous promet, et par là même nous fait souhaiter plus ardemment ce qu'il nous refuse [...] »⁷⁶.

Que Fauré ait accordé la plus haute importance à l'orgue ne résulte pas seulement de l'obligation fréquente où il s'est trouvé d'utiliser cet instrument comme seul, ou quasi seul, moyen d'accompagnement des voix. Parfaitement conscient qu'il était de la texture fréquemment identique de la partie d'orgue et de celle de ses partenaires — conscient aussi des critiques qu'une telle fusion pouvait attirer de la part des virtuoses de la palette orchestrale comme des théoriciens⁷⁷ —, il aurait pu, dans la version symphonique, faire œuvre de coloriste et ramener l'orgue à plus de discrétion au profit des vents et des cuivres. Il est vrai que, comme l'atteste la correspondance des années 1900 et 1901, Fauré, toujours harcelé par Julien Hamelle pour « terminer » son *Requiem*, était certainement davantage soucieux de mener à bien le *Prométhée* qu'il s'était engagé à composer pour Fernand Castelbon de Beauxhostes ; assurément, il souhaitait, comme deux ans auparavant son maître Saint-Saëns l'avait fait avec *Déjanire* dans ces mêmes arènes de Béziers, s'affirmer lui aussi dans le

⁷⁶ Vladimir JANKÉLÉVITCH, *Fauré et l'Inexprimable*, Paris, Plon, 1974 (2^e éd.), p. 280. — Ce bonheur accru par l'attente fait penser à la réplique de Polyeucte à Néarque : « Et le désir s'accroît quand l'effet se recule (CORNEILLE, *Polyeucte*, I, 1). »

⁷⁷ Parlant du jeu simultané de l'orgue (ne jouant pas simplement un rôle de *continuo*) et des autres instruments du « nouvel orchestre de symphonie », F.-A. Gevaert (*op. cit.*, p. 313) observe : « Isolée, chacune des deux sonorités hétérogènes a ses beautés ; réunies, loin de se fondre, elles se contrarient, et l'effet total est déplaisant, sans caractère. Aussi, dès ce jour, les deux grandes puissances musicales se séparèrent définitivement. Quand désormais l'orchestre eut à prendre la parole dans l'église, l'orgue se tut. »

domaine de la tragédie lyrique, le genre par excellence qui, à l'époque, attirait les succès retentissants.

On ne peut sous-estimer cette préoccupation du maître, et il est pour le moins plausible qu'elle ait émoussé son intérêt pour l'édition définitive d'un *Requiem* que, de surcroît, il considérait déjà comme achevé dès 1893-1894 et dont, quelques années plus tard, il allait se dire « blasé »⁷⁸. Il faut en effet se le rappeler : à cette époque, Gounod, Bizet, Wagner, Saint-Saëns, Ambroise Thomas, Massenet, Lalo, Gustave Charpentier, Debussy, Verdi, Mascagni, Leoncavallo, brillent au firmament de la composition musicale, tant dans les milieux bourgeois que parmi les moins nantis, aussi bien chez les mélomanes que dans la foule des amateurs moins éclairés. Et ces succès n'allaient pas sans titiller l'amour-propre de Fauré : sa correspondance l'indique en maints passages. Il arrive même que son agacement à l'égard de ses confrères musiciens, compositeurs ou virtuoses, frise l'envie voire la mauvaise foi. Le 25 octobre 1900, invité à Bruxelles par Eugène Ysaÿe pour les répétitions et l'exécution de son *Requiem*, il écrit à sa femme :

Ysaÿe habite un palais qu'il a fait construire. Oh ! les virtuoses ! (LI, p. 54.)

Le surlendemain :

Nous avons assisté à la première d'un affreux ouvrage italien qui s'appelle *La Bohème*. Je connais les directeurs, je connais l'auteur Puccini que j'avais rencontré deux fois chez les Saint-Marceaux, je ne pouvais pas échapper (LI, p. 55).

⁷⁸ Relatant une exécution privée qui eut lieu à Bruxelles, Fauré écrit à sa femme : « On s'y baignait, tant c'était intime et parfait comme sonorité. Ça m'a ému moi-même, qui suis cependant blasé sur ce *Requiem*. [...] Maison admirablement organisée pour la musique avec un grand orgue [...] (LI, 21 mars 1906, p. 117). » Cette audition eut lieu chez M^{me} Anna Boch (La Louvière 1838-Bruxelles 1936), quelques jours avant l'exécution du *Quintette*, op. 89. Dans son ouvrage *Eugène Ysaÿe et la Musique de chambre* (P. Mardaga, 1990), Michel STOCKEM écrit, p. 201 : « Peintre, elle [Anna Boch] fut une des chevilles ouvrières des XX et de La Libre Esthétique d'Octave Maus [...] elle se fit construire un orgue de douze jeux dans son salon par les ateliers Cavallé-Coll, lequel servit entre autres à une des meilleures exécutions de son *Requiem* auxquelles Fauré put assister. »

Puccini, son cadet de 13 ans, avait déjà triomphé en 1893 avec *Manon Lescaut*, était édité par Ricordi, autrement illustre que Hamelle, s'entendait magnifié par la baguette de Toscanini (dès 1895) et vivait dans sa somptueuse villa à Torre del Lago. Manifestement, pareil succès dérange Fauré; trois ans après la première de *La Bohème*, le 16 août 1903, il écrira de Lausanne à Marie Fremiet :

Dès le commencement de septembre il y aura une importante première à l'Opéra-Comique: importante à cause de la personnalité (!) de Sardou, auteur de la pièce [*Tosca*], et de la bizarre école musicale à laquelle appartient l'auteur de la musique, Puccini. Ils sont trois ou quatre gaillards qui ont imaginé un art néo-italien qui est bien la plus misérable chose qui existe; sorte de soupe où tous les styles de tous les pays barbotent. Et on leur fait, hélas! fête partout (*LI*, p. 74).

Il faut dire qu'à l'époque, la musique italienne contemporaine, essentiellement théâtrale, suscitait à la fois l'intérêt du grand public, et le dédain de plus d'un compositeur. Debussy, héraut de l'anti-académisme et contempteur sarcastique de bien d'illustres confrères, morts ou contemporains, déplore que « des sujets français » comme *La Vie de Bohème* aillent « croupir dans l'usine du néant qu'est le Vérisme »⁷⁹. Gabriel Pierné n'avait pas sur Puccini (ni, sans doute, sur les véristes en général) une opinion plus nuancée que Fauré. Pas chauvin et plus serein que son maître, Charles Kœchlin, en voyage à Londres, écrit le 30 juin 1898 à son ami Max d'Ollone : « En musique, ils [les Anglais] sont peut-être moins "avancés" qu'à Paris. Tant mieux pour eux.

⁷⁹ Claude DEBUSSY, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971, p. 99. — Les propos incisifs de Debussy à l'égard de Puccini, une de ses nombreuses cibles, montrent qu'il manquait au musicien français cette empathie si nécessaire à l'approche de toute réalisation artistique, empathie que l'on retrouve, sincère mais non complaisante, chez Gaston Knosp, orientaliste et compositeur fécond, qui avait fourni à son ami italien des indications sur la musique nipponne à l'époque de la composition de *Madame Butterfly*. Rentrant d'Indochine, Knosp confiera à Puccini « Votre Butterfly mange du macaroni »; cf. Gaston KNOSP, *G. Puccini*, Bruxelles, Schott Frères, 1937 ainsi qu'un ouvrage où est évoquée l'amitié Puccini-Knosp: Joseph HOUZIAUX, *Un musicien belge méconnu, Gaston Knosp (1874-1942)*, L. Houziaux, Tilff, 1970.

Moi je suis effrayé de ce que j'entends dire ici, aux gens "compétents" et aux compositeurs. Par exemple, avis de G. Pierné sur *la Bohème*! "Il n'y a pas de musique là-dedans, et si un compositeur français s'avisait d'écrire cette musique-là, on lui jetterait des pommes cuites"⁸⁰. »

Charles Gounod, pour qui Fauré éprouvait une admiration déclarée⁸¹, ne suscitait pas moins de sa part des réflexions où l'on sent poindre des sentiments d'une autre nature. En mai 1894, soit quelque six mois après la mort de Gounod, notre musicien écrivait à la comtesse Greffulhe :

Je suis navré d'un festival Gounod : sa mémoire n'en a nul besoin et des vivants comme d'Indy et moi feraient je crois plus de plaisir à une certaine partie du public.

Je vous sou mets ce programme dont vous ne tiendrez pas compte il est vrai, mais avec la conscience qu'il serait intéressant, toute modestie à part pour ce qui me concerne : [suivent les titres d'œuvres de Wagner, de Schumann, de d'Indy, et...] mon *Requiem* (*Correspondance*, lettre 112, p. 223).

Une lecture sans parti pris des *Lettres intimes* et de la *Corres-*

⁸⁰ Charles KŒCHLIN 1867-1950, *Correspondance*, numéro spécial de *La Revue musicale*, 348-349-350, 1982. — Le débat ne semble pas clos. Au partisan de Puccini (dont l'« homme de la rue » est l'incarnation paroxystique), s'oppose, irréductiblement, « le mélomane dit "sérieux", celui qui va au concert [...] ». En matière d'opéra, il accepte quelques Mozart, Monteverdi, l'*Orphée* de Gluck, *Tristan*, *Boris*, et les deux derniers Verdi. Puccini est pour lui le comble de l'horreur : vulgaire, méprisable, avilissant [...] (Robert POURVOYEUR, Constantes chez Puccini, in *Il Trittico Puccini*, Grand Théâtre de Bordeaux, mars 1992, p. 15). « À la vérité, sur Puccini je ne pense rien ! Et je ne saurais me situer ni dans les pour, ni dans les contre, mais dans les absents. (Du reste, les sœurs latines et moi, nous n'avons jamais été au mieux... (Pierre BOULEZ, cité par Dominique AMY, *Giacomo Puccini*, Paris, Seghers, 1970, p. 171). » Cf. L. BORGEX, Réponse à l'enquête sur la musique moderne italienne, in *Comœdia*, n° 854, 10 janvier 1911.

⁸¹ Remerciant Gounod de l'appui que celui-ci lui avait apporté (avec Saint-Saëns) pour accéder au poste de maître de Chapelle à La Madeleine, Fauré écrit à l'auteur de *Faust* : « Je vous exprime ici toute ma reconnaissance pour le bien que vous m'avez fait et je vous remercie de m'avoir ainsi donné des motifs de vous aimer aussi vivement que je vous admire (*Correspondance*, lettre 19, p. 55). » Au soir de sa vie, Fauré déclarera dans un entretien publié : « Il a apporté du nouveau en musique, ce qui est rare (*Excelsior*, 12 juin 1922 ; cité dans *Correspondance*, p. 338). »

pondance (par exemple, pp. 338-339, à propos de sa candidature — malchanceuse — à l'Institut⁸², au fauteuil de Gounod, en octobre 1893) montre un Fauré conscient de son talent.

C'est que l'esprit critique doit nous garder de toute tendance hagiographique. Sans doute Saint-Saëns a-t-il souvent reproché à son élève et ami de manquer d'ambition. De son côté, Émile Vuillermoz, fidèle disciple de Fauré, écrit à ce propos : « Cet amoureux passionné de la musique de chambre jetait l'anathème sur le répertoire courant de nos théâtres de musique. Dans sa correspondance, on est surpris et un peu choqué de le voir dénoncer comme des exemples-types de partitions "affreuses" la *Tosca*, *Manon* et *La Bohème* ! Il n'avait, semble-t-il, que l'embaras du choix pour citer des œuvres plus dignes du pilori. Or c'est là [au *Figaro*, comme critique musical, depuis mars 1903] qu'en l'obligeant à fréquenter la salle Favart et le Palais Garnier, son métier de critique lui rendit service. Amené à examiner attentivement ces œuvres coupables, il comprend qu'il a été injuste pour Massenet et pour Puccini. Il s'aperçoit que ce sont là de véritables musiciens, connaissant à fond leur métier et possédant des dons lyriques et dramatiques remarquables.⁸³ » Soit ! Il n'empêche que cette forme de résipiscence a dû être fort tardive. Non satisfait de l'accueil fait à « sa » *Pénélope*, il écrira, le 23 mars 1919 : « Ils [les abonnés] ne demandent qu'à ruminer, comme les veaux, les vaches et bœufs, les mêmes horreurs : *Tosca*, *Manon*, *Vie de Bohème* ! (LI, p. 253) ».

Il ne paraît donc point sacrilège d'évoquer l'hypothèse selon laquelle le souci d'une « carrière » — souci au demeurant bien légitime — a pu, de temps à autre, distraire le compositeur de tâches plus obscures, telle la révision soigneuse de son *Requiem*, ce qui, au stade des épreuves des éditions de 1900 et de 1901, fut indiscutablement le cas.

Au stade des épreuves, mais à ce stade seulement. Même si, comme cela est tout à fait plausible sinon probable, Fauré n'a pas lui-même retranscrit, en l'adaptant, le manuscrit de la Madeleine pour en remettre une copie autographe à Julien Hamelle, la per-

⁸² L'Institut l'accueillera le 13 mars 1909.

⁸³ Émile VUILLERMOZ, *Gabriel Fauré*, Paris, Flammarion, 1960, p. 48.

sonne à qui il confia ce travail avait dû recevoir du compositeur des directives générales au sujet du remaniement à opérer pour produire une version « symphonique »⁸⁴. Et la consigne fut vraisemblablement donnée de laisser quasi inchangée la partie d'orgue.

En dernière analyse, la question est de savoir pourquoi Fauré tenait à ce que l'orgue se fit entendre pour ainsi dire sans discontinuer (comme il l'écrit dans plusieurs lettres, notamment à Ysaÿe), même dans les passages où son discours est littéralement doublé (généralement par le quatuor). Épouser l'opinion ravélienne, déjà citée, selon laquelle « Rien de ce qu'a écrit Fauré n'est orchestrable » serait se rallier à une formule lapidaire, à un mot d'auteur, qui tient plus de la boutade que d'un véritable jugement. Avant de suggérer une explication, peut-être faut-il s'interroger sur ses conceptions en matière de musique religieuse et, on va le voir, tenter de lever un voile sur sa personnalité.

De Fauré, on a pu dire qu'il était, non un « croyant non pratiquant », mais un « pratiquant incroyant »⁸⁵. Ici encore, sa correspondance est riche d'enseignement.

Il n'avait pas encore vingt-cinq ans lorsqu'il fut congédié de son poste d'organiste de l'église Saint-Sauveur à Rennes, au motif d'une vie jugée trop peu conforme à la piété et à l'austérité de mise pour un serviteur du culte. Agnostique pour les uns, panthéiste pour d'autres, le voici, à l'âge de soixante ans, qui philosophe de manière assez irrévérencieuse sur les religions. À propos

⁸⁴ Dans son article cité (*In search of the real Fauré Requiem*), J. Rutter estime que la multitude de fautes de la partition de 1901 conduit à la conclusion que « Fauré never saw printer's proofs which, had he been responsible for preparing the score, he would surely have been sent for correction as a matter of course (p. 59a) ». Le même auteur attribue à la personnalité affable de Fauré et à son amitié pour Roger Ducasse le fait de ne pas avoir exigé le retrait d'une réduction pourtant « bourrées de fautes ». Mais on peut se demander si une pareille requête aurait eu quelque chance d'aboutir. Et les mêmes questions se posent à propos de la partition de 1901. Cela dit, J. Rutter ignorait sans doute, comme récemment encore l'auteur de ces lignes, l'existence d'une réduction revue, dès 1901, par Fauré; cette révision (RD'), on l'a observé plus haut, n'est d'ailleurs rien moins que méticuleuse.

⁸⁵ Cf. Jean Vuillat, *Gabriel Fauré, musicien français*, Lyon, Éd. E. Vitte, 1973, p. 43.

d'une éclipse partielle de soleil attendue pour le 30 août 1905, ce pyrhhonien écrit à sa femme :

Zurich, 27 août 1905.

[...] Et j'ose demander à mes jeunes philosophes chéris à quoi peut rimer la philosophie de tous les temps et de toutes les écoles, s'il est vrai qu'il suffirait d'un phénomène solaire pour que nous soyons, sur terre, gelés ou rôtis! Puisque nous sommes l'œuvre du soleil, et que nous dépendons absolument de lui, pourquoi Schuré⁸⁶ se met-il à ce point martel en tête! Et qu'est-ce que Christ [*sic*] et Bouddha ont su de plus que Flammarion? Sans doute, je blasphème, et je m'en vais réintégrer mes notes de musique... (*LI*, pp. 110-111)

C'est le même ancien organiste de la Madeleine qui confie, en 1921, à René Fauchois, le librettiste de son drame lyrique *Pénélope*, qui lui avait proposé une collaboration similaire pour une *Jérusalem délivrée* :

On peut dire qu'une des rares tueries qui aient été anoblies par un sentiment, c'est les Croisades et cela devrait exalter, n'est-ce pas, mon imagination. Hélas, je sens [...] que la conviction va me faire totalement défaut, je sens que le sort de Jérusalem m'est totalement indifférent [...]. Tout ce que j'ai pu posséder d'illusion religieuse, je l'ai mise dans mon *Requiem* lequel d'ailleurs est dominé d'un bout à l'autre par un sentiment bien humain : la confiance dans le repos éternel... (*Correspondance*, lettre 187, p. 312)

L'écho de cette aspiration mi-païenne mi-religieuse se retrouve dans ces propos désabusés sur l'homme, propos que Gabriel Fauré adressait à une épouse qui eût aimé le voir recouvrer la foi d'antan :

[...] on l'a jeté [l'homme] sur cette terre chargé d'un poids d'infirmités physiques et morales (à ce point qu'on a dû inventer le *péché originel* pour expliquer ce phénomène!) [...] Et ce qui démontre le mieux que tout notre misère c'est cette promesse, la meilleure qu'on ait pu lui faire : l'oubli de tout, le Nirvâna des Hindous, ou bien notre *Requiem æternam*. [...] Et voilà des ans et des ans que je veux opposer ce raisonnement, d'ailleurs très banal, à l'amertume de tes jugements! (*LI*, 6 avril 1922, p. 280)⁸⁷

⁸⁶ Édouard Schuré (Strasbourg 1841 - Paris 1929), historien de la musique, wagnérien, écrivit, outre des romans et des pièces, de nombreux ouvrages d'inspiration mystique et théosophique.

⁸⁷ Les propos « métaphysiques » de M^{me} Fauré, l'amertume de ses jugements étaient sans doute sous-tendus par le chagrin mal contenu que lui inspirait la liaison de son mari, nouée dès 1900, avec Marguerite Hasselmans. Ins-

On sait par ailleurs qu'il adhérait fort peu aux idées qui, promues au Concile Vatican I (1870), devaient aboutir au *Motu proprio* de 1903. Réagissant contre l'usage, à l'église, de musiques à caractère théâtral et profane, saint Pie X exigeait le retour au plain-chant et à la polyphonie vocale. Ces directives pontificales favorisèrent la résurgence du chant grégorien, dont le renouveau avait déjà été entrepris grâce à Dom Prosper Guéranger (1805-1875) et à ses successeurs de l'abbaye de Solesmes. Elles vinrent aussi, dans la ligne du mouvement cécilien, appuyer les efforts de la *Schola cantorum*, portée sur les fonts-baptismaux en 1896 par Vincent d'Indy, Charles Bordes et Alexandre Guilmant, et dont l'objectif était de revivifier tant le chant grégorien que les œuvres de Monteverdi, Bach, Rameau, et la polyphonie de la Renaissance. À cet égard, de ce qu'écrit J.-M. Nectoux⁸⁸, on peut conclure que Fauré avait, sur l'essence de la musique religieuse catholique, une opinion à la fois curieusement plus radicale et plus ouverte. Plus radicale : à ses yeux, seul le chant grégorien était marqué du sceau de l'authentique musique sacrée de tradition catholique. Plus ouverte : il revendiquait, pour lui et pour ses pairs, tels Franck, Gounod, Saint-Saëns, le droit à une sensibilité religieuse qui ne se confinât point aux mélismes du grégorien ou aux savantes combinaisons contrapuntiques des polyphonistes anciens. Cet organiste, « catholique » par fonction, n'était donc pas le parangon de la soumission requise des fidèles. Lors de sa toute première exécution, le *Requiem* valut à Fauré quelques remontrances — d'ailleurs non suivies d'effet — de la part de son

tallée dans un confortable logement parisien par les soins de Fauré, la pianiste restera jusqu'en 1924 son amie et sa confidente. Paradoxal, à l'image de la savante et capiteuse ambivalence de ses harmonies, Fauré écrira jusqu'à la fin des lettres pleines de tendresse à son épouse pourtant trompée : courrier typiquement conjugal, où l'on confie, souvent au jour le jour, ses joies et ses peines, comme les anecdotes les plus ténues, mais sans jamais la moindre allusion à une tierce personne pourtant souvent présente... — Sur cet aspect du personnage, cf. Michel FAURE, *Musique et société du Second Empire aux années vingt*, Coll. « Harmoniques », Flammarion, 1985, et, en particulier, p. 42-45 (« Le donjuanisme de Fauré »).

⁸⁸ J.-M. NECTOUX, *Fauré. Les voix...*, pp. 130-131, où sont reproduites et commentées des réflexions de Fauré parues dans *Le Monde musical* du 15 février 1904.

« patron », le curé de la paroisse de la Madeleine. Il est vrai que la partition prend, avec la liturgie, des libertés plus ou moins flagrantes.

L'absence de *Dies iræ*, séquence obligatoire à l'époque⁸⁹, est souvent interprétée comme une manière d'éviter une évocation — du moins trop appuyée — des terreurs du Jugement dernier. « Cette conception, écrit à ce propos le fidèle et indulgent Kœchlin, ne pouvait être que celle de Fauré, toute de tendresse, de pardon et d'espoir, — vraiment *chrétienne* [...] il est explicable que la nature indulgente, foncièrement bonne, de notre maître ait dû l'écarter, autant qu'il le pouvait, de l'implacable dogme des châtiments éternels. »⁹⁰ Il faut dire aussi, sur le mode d'un certain Paul de Tarse, soit à contretemps, que le dogme rappelé par le disciple ne pouvait guère ravir son maître, plutôt volage.

Cela dit, si, dans l'ensemble, l'œuvre a en effet beaucoup moins d'accents dramatiques que chez un Mozart ou chez un Berlioz, le « jour de colère » — bien des critiques le concèdent — figure toutefois dans le *Requiem*, au moment du saisissant *Libera me*. Refonte d'une page écrite dix ans avant le début de la composition du *Requiem*, soit dès 1877⁹¹, cette pièce, moins longue que le *Dies iræ* mais sémantiquement fort proche du même cli-

⁸⁹ Et prohibée de nos jours ! Il est vrai qu'une certaine Église post-conciliaire semble avoir « changé tout ça », faisant avec la liturgie ce que le Sganarelle du *Médecin malgré lui* faisait des places respectives du cœur et du foie. Selon la boutade que me fit un jour Alexis Curvers, hier, les prêtres disaient aux pénitents : « Allez en paix, et ne péchez plus » ; aujourd'hui, beaucoup disent à tous et à chacun : « Allez en paix : vous ne péchez pas ». La suppression de l'admirable séquence du *Dies iræ* dans le *Nouveau Missel* de Paul VI s'est faite comme si ce poème rimé, dû sans doute à Tommaso da Celano (compagnon du doux François d'Assise !) s'arrêtait à la septième strophe, alors qu'il en compte dix-neuf. Sans parler de la relégation au disque d'un des trésors musicaux de la musique grégorienne...

⁹⁰ Charles KŒCHLIN, *Gabriel Fauré*, Paris, Éditions Félix Alcan, 1927 ; réédition aux Éditions d'aujourd'hui, P.U.F., 1983, p. 73. Sur la spiritualité faurénne (quelque peu « récupérée » par un souffle conciliant et... très post-conciliaire), lire aussi Jean ROY, « Appel du mystère, Fauré, Debussy, Ravel » in *Encyclopédie des musiques sacrées*, Paris, Éditions Labergerie, 1970, vol. II, en particulier p. 91.

⁹¹ Cf. J.-M. NECTOUX, *Gabriel Fauré. Les voix...*, p. 138.

mat, est empreinte de gravité et traversée par un épisode stylistiquement tragique, là où, quatre fois, le redoutable *four* est évoqué⁹². Si Fauré l'avait voulu, il aurait pu sans peine taire la colère divine : le *Libera me* a bien une place dans la liturgie, mais pas durant la messe de *Requiem*. Ne peut-on pas en déduire que la présence du *Libera me* s'explique simplement par un désir de ne pas laisser dans l'ombre une pièce à laquelle tenait son auteur, quelles que fussent, par ailleurs, les convictions eschatologiques du compositeur ? On oublie souvent d'autres singularités. Le *Benedictus*, partie indissociable du *Sanctus*, est « remplacé » par le *Pie Jesu*, supplique terminale... du *Dies iræ*. Le texte de la Communion (*Lux æterna*), amputé de la reprise du *Cum sanctis*, est intégré à l'*Agnus Dei*, alors que, selon le *Graduale*, ces deux pièces sont séparées par plusieurs prières, l'acte même de communier du (des) célébrant(s), éventuellement des fidèles, et les ablutions. Quant aux deux dernières pièces du *Requiem* fauréen, elles ne font pas partie de la liturgie de la messe des défunts : le *Libera me* se chante à l'absoute, tandis que l'*In Paradisum* est, ou plutôt était, normalement, chanté « en portant le corps au lieu de sépulture », c'est-à-dire lors de l'inhumation. On pourrait encore citer quelques ellipses, pas toutes anodines, dans les textes mis en musique par Fauré. Nous voici donc loin du strict respect de la lettre, qui était pourtant de rigueur à l'époque.

Dans un article resté célèbre, le critique Camille Benoît, rendant compte de l'audition du 4 mai 1888 à la Madeleine, caractérise le *Requiem* par une citation de Goethe⁹³ : Fauré serait ce poète semblable à « l'artiste païen » qui décore « les sarcophages et les urnes funéraires des images de la vie ». Image à tout le moins audacieuse à laquelle Benoît accepte, aussitôt après, dans le même article, de substituer une expression moins provocatrice : *esprit antique, atticisme musical*. Et le critique de poursuivre son commentaire par une longue mise en parallèle du *Requiem* fau-

⁹² Fait significatif, ce n'est plus le cas dans le *Libera me* officiel du Graduel approuvé par Paul VI ; cf. *Graduale Sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ*, Abbatia Sancti Petri de Solesmis, 1974, p. 696.

⁹³ Camille BENOÎT, *La Messe de Requiem de Gabriel Fauré, Le Guide musical*, 9 et 16 août 1888, n^{os} 32-33, pp. 195-197.

réen avec des extraits des *Noces Corinthiennes* et autres *Poèmes dorés* d'Anatole France. Robert Orledge (*op. cit.*, p. 113) note justement à ce propos que les protestations de Philippe Fauré-Fremiet⁹⁴, expression d'un zèle filial, contre une accusation de « paganisme voluptueux », n'ont guère de fondement dans la mesure où Fauré ne s'embarrassait pas de préoccupations métaphysiques hautement élaborées. D'ailleurs, si l'on prend le temps de dépasser l'évocation liminaire de « l'artiste païen », l'article de Camille Benoît ne nous présente nullement un Fauré négateur de toute transcendance, mais plutôt un esthète rêvant d'un éden où l'on accède, selon ses propres termes par « une délivrance heureuse »⁹⁵. Au vu de certaines « exégèses », on se demande si leurs auteurs ont pris la peine de lire *in extenso* le commentaire qui était le leur (l'article de Camille Benoît), avec une apparente érudition, peut-être trompée par l'image, au demeurant *globalement* exacte, d'un France, fils du Parnasse, agnostique souriant et anticlérical.

Les considérations qui précèdent montrent, semble-t-il, que ce ne sont ni un ancrage particulièrement solide à des convictions religieuses, ni le souci de produire une œuvre conforme aux normes liturgiques, ni le désir de voir sa musique approuvée par ses pairs ou par ses disciples⁹⁶ qui amenèrent Fauré à conférer un rôle de premier plan à l'orgue. La raison est d'abord d'ordre esthétique. Qui, mieux que l'un de ses disciples puis collaborateurs, peut parler de pareille question? Lisons Charles Kœchlin.

⁹⁴ Philippe FAURÉ-FREMIET, *Gabriel Fauré*, Paris, Rieder 1929; 2^e éd. Paris, A. Michel, 1957, pp. 65-70.

⁹⁵ Cf. Louis AGUETTANT, *Rencontres avec Gabriel Fauré* [1902], éd. J.-M. Nectoux, *Études fauréennes*, n° 19, 1982, pp. 3-7.

⁹⁶ On a cité plus haut l'opinion de Gevaert, qui faisait autorité; directeur du Conservatoire royal de Bruxelles, il était aussi maître de chapelle du Roi, membre de l'Académie royale de Belgique et de l'Institut de France. Gabriel Pierné et Henry Woollert, louant les talents d'orchestrateur de Fauré, citent « l'élégante fileuse de la musique pour *Pelléas et Mélisande* » (in Albert LAVIGNAC, *Encyclopédie de la Musique*, 2^e partie, vol. IV, Paris, Delagrave, 1929, p. 2674), sans rappeler que l'œuvre fut orchestrée, au moins dans un premier temps, par Charles Kœchlin. Voir, de ce dernier, le *Traité de l'orchestration*, éd. Max Eschig, vol. III, p. 100; dans le même traité, vol. I, p. 34, l'auteur précise le rôle, spécifique, de l'orgue « dans une œuvre avec *Chœurs et Orchestre* ».

Comme l'observe ce grand admirateur et ami de Fauré, l'époque, où brillait le théâtre, n'était guère accueillante aux compositions symphoniques des jeunes compositeurs, voire de musiciens confirmés. Et de rappeler que

Pour César Franck, ils [«le gros public et les officiels »] ne le mirent *au répertoire* qu'après sa mort: de son vivant, il n'y eut *pas une* audition intégrale des *Béatitudes*... [...] Padeloup, Colonne, Lamoureux se réservaient pour les « classiques », ou Berlioz, ou Wagner. — Comme l'écrit Florent Schmitt: « prérogatives des Morts, seuls dépositaires du génie »⁹⁷.

Plus fondamental est, dans l'analyse de Kœchlin, le passage où il évoque

la nature même de Fauré, la *retenue* de cet art, ce qu'il a d'individuel, d'intime; ce qu'il exige d'expression « intérieure », — si tout cela, certes, n'est pas incompatible avec l'orchestre, le style d'instrumentistes habitués aux épanchements wagnériens se trouve en opposition avec celui des nuances à la fois modérées et très sensibles (de sensibilité intense mais contenue) que demande souvent l'interprétation d'une œuvre faurénne. [...] Il n'eût persévéré dans ce genre [la musique symphonique] que si le *sens de l'orchestre* avait paru nécessaire à son inspiration (ainsi qu'il arrive chez Berlioz). Mais en général cette inspiration de Fauré semble *correspondre à des sonorités abstraites*, presque irréelles, d'où la notion de timbre (pour paradoxal que cela soit) resterait bannie. — Et mainte fois, sa musique est d'une orchestration malaisée. — Dans le *Requiem*, le parti pris d'extrême sobriété n'engendre point de monotonie. [...] On peut bien le dire: ce maître dont la technique fut parfaite en matière d'écriture vocale, pianistique, ou de musique de chambre, n'avait point une aussi complète habitude de l'orchestration*.

*D'ailleurs, [...] il ne lui répugnait pas de confier ce travail à tel de ses amis.⁹⁸

⁹⁷ Charles KŒCHLIN, *op. cit.*, pp. 78 et 79. — Fauré comme Kœchlin n'étaient pas de ces novateurs qui condamnent sans appel des traditions parfois honorables, ceux qu'évoque une cinglante observation de Gounod rapportée par Bernard GAVOTY (*Les grands mystères de la musique*, Paris, Trévise, 1975, p. 302): « C'est cela: pas de père — rien que des fils! »

⁹⁸ *Idem*, pp. 79-80. On notera la modestie de Kœchlin, qui aurait pu se citer en premier. Il rivalise en cela avec Fauré qui, dans une lettre datée de Lugano, écrivait à son élève Roger Ducasse: « Votre *Orphée* vous intéresse-t-elle autant que m'intéresse ma *Pénélope*, avec des heures de déboires et de "à quoi bon?" Maintenant, j'orchestre et je n'ai orchestré encore que 23 pages de la partition piano et chant! Quelle galère!» (Cf. Jacques DEPAULIS, « Dix-huit lettres inédites de Gabriel Fauré à Roger-Ducasse », *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*, 2 (1995), p. 60.)

Le rôle privilégié de l'orgue s'explique aussi par le jeu d'un facteur culturel, lui-même influencé, en dépit des apparences, par des habitudes culturelles. Entré dès l'âge de neuf ans à l'École de musique classique et religieuse (École Niedermeyer), qu'il ne quittera qu'à l'âge de vingt ans, Fauré avait reçu, dans cet austère pensionnat, la meilleure formation qu'on pouvait attendre d'un futur organiste et maître de chapelle. Du solfège à la composition, toutes les disciplines musicales figuraient au programme. La maîtrise du plain-chant était évidemment requise, et dans le programme de formation générale figuraient en bonne place des cours de latin et de religion. Si Fauré brilla plus au piano (sous la conduite de Saint-Saëns) qu'à l'orgue, toute sa formation fut profondément marquée par un enseignement où le grégorien, la polyphonie ancienne et l'œuvre de J.S. Bach occupaient des places de choix⁹⁹. Par ailleurs, on sait qu'une tradition multiséculaire avait fait de l'orgue l'instrument d'église par excellence. Ainsi associé, un millénaire durant, à l'art sacré et, de ce fait, lui-même sacralisé, l'orgue a évoqué — et continue à évoquer — une culture qui renvoie au culte, à l'église, et donc à l'Église, au recueillement, à la prière. Par sa formation comme par son environnement culturel, Fauré semble bien avoir estimé que l'omniprésence de l'orgue dans son *Requiem* en favoriserait la force prégnante. Sans doute est-ce pour des raisons du même ordre, évidemment conjuguées à des choix esthétiques, que, comme le notent de nombreux auteurs, Fauré recourt, en certains passages, à des tournures modales ou à des lignes mélodiques fort « planes » procédant par degrés conjoints (par exemple dans le *Sanctus*), discrètes évocations du chant grégorien, ce « chant propre de la liturgie romaine »¹⁰⁰ et donc, comme l'orgue, culturellement très marqué.

⁹⁹ Sur toute cette période, voir J.-M. NECTOUX, *Gabriel Fauré. Les voix...*, pp. 26-43.

¹⁰⁰ Contrairement à un certain discours « progressiste » se réclamant « du » Concile, la pratique du chant grégorien (et, forcément, latin), loin d'être interdite est toujours recommandée : « L'Église reconnaît dans le chant grégorien le chant propre de la liturgie romaine ; c'est donc lui qui, dans les actions liturgiques, toutes choses égales d'ailleurs, doit occuper la première place (Concile œcuménique Vatican II, *Constitution sur la sainte Liturgie*, art. 116, Éditions du Centurion, p. 197) ».

Au sujet de l'orgue, il convient encore d'examiner une question importante, à savoir la registration, dont on ne peut dissocier les indications concernant la dynamique. Si l'on s'en réfère à l'édition de la « version 1893 », établie par J.-M. Nectoux, il n'est nulle part fait mention des jeux à employer. Toutefois, dans ses notes critiques, l'éditeur signale, à propos du *Sanctus* : « La partie d'orgue porte au début la mention : G.O. [Grand Orgue] Bourdon de 8. En l'absence de violon, le solo était joué sur le Récit avec les jeux de violoncelle (m. gauche) et flûte (m. droite) ». Ces précisions laissent perplexe, surtout si l'on tient compte de la composition de l'orgue de chœur utilisé par Fauré pour accompagner les choristes de la Madeleine¹⁰¹. Le G.O. ne comportait pas de bourdon 8, mais un jeu de la même famille (le cor de nuit) figurait au récit; le violoncelle n'est pas mentionné dans la description de l'orgue, mais on trouve un proche parent — la gambe — au récit. Sans doute faut-il donc comprendre que, là où intervient le solo de violon, les deux portées de l'orgue étaient jouées de la main gauche, en arpégeant les accords — ce qui revient à jouer au clavier manuel la partie de harpe (avec l'appoint du pédalier en tirasse?) — tandis que le contre-chant du violon était assuré par la main droite. Une autre hypothèse, tout à fait plausible, est que les mentions relatives à la registration constituent des « directives » générales, que l'organiste doit adapter aux possibilités de l'instrument utilisé¹⁰².

¹⁰¹ Avec l'aide de Joachim Havard de la Montagne, maître de chapelle de la Madeleine, J.-M. Nectoux apporte ces précisions (Préface citée, p. VI) : « Le chœur et l'orchestre se trouvaient disposés, non à la tribune du grand orgue, mais à l'opposé, derrière l'autel monumental qui cachait entièrement les musiciens groupés autour de l'orgue de chœur [qui] ne comprenait que dix jeux'. ' Récit : cor de nuit 8, gambe 8, voix céleste, hautbois, trompette 8, clairon 4. Grand orgue : flûte harmonique 8, montre 8, prestant 4. Pédale : sou-basse 16. » Dans *Gabriel Fauré. Les voix...* (pp. 46-47), le même auteur indique que, comme le grand orgue (datant de 1845), « un bel instrument de cinquante jeux », l'orgue de chœur (1843) était l'œuvre de Cavallé-Coll. Bien que le musicologue ne le précise pas, il est certain que l'orgue de chœur, qui nous intéresse ici, comportait, comme le grand instrument, une pédale expressive (pour le récit) et des pédales de combinaison, tirasses et autres accouplements. Sur l'état actuel de l'orgue, cf. *supra* la légende de la figure 1.

¹⁰² Remarque incidente : dans la transcription du passage considéré, l'accompa-

La partition parue en 1901 (V2) ne fournit presque aucune indication de registration. Dans l'*Introît-Kyrie*, on trouve, selon les passages, « fonds de 8 pieds » ou « anches et fonds ». Au début du *Pie Jesu*, figure la mention « Récit. Solo. 8 pieds »; toutefois, dans une lettre à Gabriel Pierné (cf. JMNa2), Fauré précise, à propos du *Pie Jesu*: « pour ce qui concerne l'orgue, s'en tenir à la *partition d'orchestre*. Voix céleste pour le début avec boîte fermée; un crescendo en même temps que la voix dès la seconde phrase ». Fauré semble indiquer ici une divergence entre la partition d'orchestre et la partie séparée de l'orgue. Or la partition d'orchestre parue chez Hamelle (1901) ne porte pas, on vient de le voir, la mention explicite « voix céleste », mais la partie (séparée) d'orgue indique: « Récit Gambe »; en revanche, aucune discordance n'est à relever pour ce qui est du crescendo cité. Pierné disposait-il d'un conducteur imprimé mais annoté par Fauré lui-même? Pour l'ensemble de l'œuvre, la partie d'orgue publiée est sensiblement plus explicite que le conducteur. Sans entrer dans le détail des interventions des divers jeux, on relèvera ici des mentions telles que: fonds et anches récit, boîte fermée; flûte 8, bourdon 8; voix céleste et gambe; fonds et anches, récit boîte fermée; enlevez anches; flûte, gambe (de 8). Hormis l'édition de la « version de concert, 1900 » de J.-M. Nectoux, qui reporte dans la partition même les indications de registration présentes dans la partie (séparée) d'orgue (Hamelle, 1901), les éditions critiques consultées ne font apparaître la registration que dans les pièces I (*Introît-Kyrie*) et IV (*Pie Jesu*); l'édition Eulenburg donne en outre, mais seulement dans les notes, les registrations pour les

nement dû à Roger Ducasse ne semble pas des plus heureux ni par l'effet produit, ni par la technique requise du pianiste. À l'audition de l'œuvre en version orchestrée, ce sont les arpèges de la harpe qui dominent (d'autant que l'orgue les soutient), non ceux des deux parties d'altos qui travaillent en mouvements contraires. En privilégiant les arabesques du premier alto (au lieu de faire jouer les arpèges de la harpe) tout en requérant aussi le contre-chant des violons, l'arrangeur oblige l'accompagnateur à un exercice inutilement périlleux, certains passages étant même totalement injouables (à deux mains). Dans sa « réduction », Desmond Ratcliffe (Novello, 1975) adopte une solution logique: la main gauche joue les arpèges destinés à la harpe et la droite, le contre-chant des violons.

autres pièces, et en se référant à la partie d'orgue parue chez Hamelle en 1901.

La registration indiquée dans cette dernière partie est-elle due à Fauré, ou faut-il l'attribuer à l'un de ses collaborateurs (Roger Ducasse, par exemple)? Rien, apparemment, ne permet de trancher la question, mais il semble bien que cette registration *s'inspire* des jeux disponibles sur le Cavallé-Coll tel que le décrit Joachim Havard de la Montagne (cf. *supra*) : à condition d'utiliser le cor de nuit 8 là où le bourdon 8 est demandé et d'accoupler les claviers manuels pour certaines combinaisons : *Offertoire*, mes. 36-53 : flûte 8, bourdon 8 ; *Sanctus*, mes. 1-41¹⁰³ ; pour l'*In Paradisum* toutefois, la registration demandée (main droite G.O. Flûte 8, Bourdon 8 — main gauche Réc. Gambe, Voix céleste) n'aurait pas pu être respectée sur l'orgue de chœur de la Madeleine considéré.

L'important, ici, est de souligner que l'orgue requis pour l'exécution du *Requiem* doit avoir le caractère d'un instrument romantique, avec, comme on l'a vu dans la description du petit Cavallé-Coll de la Madeleine, outre un pédalier (pour la sou-basse 16), au moins deux claviers manuels où prédominent des jeux de huit pieds, qu'ils appartiennent à la famille des fonds ou des anches ; les jeux de mixture (quinte 2'2/3, fournitures et autres cymbales) sont absents de la registration de 1901, conformément d'ailleurs aux canons esthétiques de l'époque en matière de facture d'orgue de gabarit modeste. Sans s'attarder ici sur le plan technique du mode de registration, il faut souligner l'intérêt de disposer, parmi les pédales de combinaison, d'un dispositif d'appel des anches, tant alternent leur présence et leur absence tout au long de l'œuvre ; de même est-il impossible d'exécuter la partie d'orgue sans le recours à une pédale expressive, on serait

¹⁰³ Dans le *Sanctus*, la mention « Ôtez les anches » est manifestement omise en mesure 52 (*pp sempre*), voire déjà en mesure 48 (*p*), et cela dans toutes les partitions, anciennes ou récentes, comme d'ailleurs dans la partie séparée d'orgue de 1901. On notera que l'appel des anches dont J.-M. Nectoux note l'absence en mesure 43 (lettre F et non E) dans la partition (de direction — JMNa2, Lettre à Pierné —, est bien indiqué en cette mesure 43 (lettre E!) dans la partie séparée d'orgue. La lettre de Fauré à Pierné indique effectivement que les anches doivent être ôtées dès le *dimin.*, c'est-à-dire en mesure 48, comme je l'avais supposé (avant de disposer de la lettre à Pierné).

tenté d'écrire « très expressive », comme s'en était fait une spécialité Cavallé-Coll¹⁰⁴; les tirasses (« pédalier - grand orgue », « pédalier - récit ») ainsi que l'accouplement des deux claviers manuels doivent évidemment être disponibles.

Reste à savoir si, de nos jours, cette esthétique, notamment en matière de timbres, est effectivement respectée. Au demeurant, au risque d'enfreindre une orthodoxie *musicologique* à mes yeux trop zélée, l'on ne commet, je crois, aucun délit de *lèse-musique* à ne pas suivre à la lettre les registrations indiquées dans l'édition de 1901 (d'autant que le matériel retrouvé à la Madeleine ne nous a laissé, à ce sujet, quasi aucune trace autographe de Fauré).

S'impose ici une observation principielle, qui souligne la spécificité de l'orgue. De tous les instruments, il est celui qui offre le plus large éventail de timbres et de combinaisons de timbres; de surcroît, chaque orgue est unique, même par rapport aux autres instruments dus au même facteur. Sans doute, au moins pour une époque donnée, les organistes s'entendent-ils sur un certain nombre de principes généraux concernant la registration. Il n'en demeure pas moins que les compositeurs leur laissent souvent une certaine latitude dans le choix des timbres, ne fût-ce que parce que les jeux qu'ils mentionnent à titre indicatif ne sont pas nécessairement présents sur l'instrument dont dispose l'interprète. Qui plus est, même les *tempi* varieront légitimement pour une œuvre donnée, jouée par un organiste donné, sur deux

¹⁰⁴ La pédale expressive est d'autant plus efficace qu'elle commande une boîte de grande dimension, aux parois très épaisses et pourvues de jalousies s'ouvrant ou se fermant de façon progressive. En outre, afin de ne pas entraver le jeu au pédalier, il importe que la pédale expressive soit du type « à bascule » et non du type « à cuiller » (le premier système exemptant l'organiste de maintenir une pression pour conserver un volume donné). — Signalons au passage que l'usage de la pédale expressive fit l'objet de polémiques dès son introduction. L'amateur d'orgue en trouvera des échos dans l'ouvrage, déjà cité, de Joseph RÉGNIER, *L'orgue* (1850), aux pages 168-174. La lecture de ce volumineux traité indique qu'en plein XIX^e siècle, il se trouvait, en matière de facture d'orgue, des *laudatores temporis acti*, précurseurs à maints égards de l'actuel regain d'intérêt pour les orgues antérieurs à la période romantique (voire classique, pour ce qui concerne notre propos, puisque la première boîte expressive daterait de 1712; cf. Jean GUILLOU, *L'orgue. Souvenir et Avenir*, Buchet/Chastel, 7^e éd. complétée, 1996, pp. 111 et 112).

orgues semblables, selon les propriétés acoustiques des lieux : dans une église à l'acoustique très « réverbérante », une fugue requerra un tempo plus modéré que dans une salle de concert. Si cette dernière observation vaut pour tout ensemble sonore, vocal et orchestral, on ne peut trop souligner que, globalement, l'organiste, plus que tout autre instrumentiste, dispose d'une palette d'une merveilleuse mais redoutable richesse, tant pour ce qui est des couleurs (les timbres) qu'en ce qui regarde l'amplitude et la force des traits (la dynamique).

Les notices qui accompagnent les enregistrements d'œuvres polyphoniques où l'orgue est *l'un* des instruments sont, à de rares exceptions près, muettes sur l'orgue utilisé et sa description ; jamais, pour ainsi dire, on n'indique les registrations adoptées, une information, il est vrai, qui ne se conçoit guère que sur la partie d'orgue elle-même. Pour en savoir davantage à ce sujet, l'auditeur doit donc se contenter, presque toujours, d'une écoute attentive, qui lui fournira au moins des indications. Celles-ci, au demeurant, seront d'autant plus approximatives que l'œuvre implique une fusion entre l'orchestre et un orgue non soliste ; tel est précisément le cas du *Requiem* de Fauré. L'audition des six enregistrements mentionnés plus haut (tableau IV) et de quelques autres permet néanmoins certains constats.

Dans les passages où l'orgue joue en solo ou se trouve seul, ou quasi seul, à accompagner le chant, les jeux choisis sont des fonds doux de 8 pieds (jeux à diapason large : flûte et surtout bourdon ou cor de nuit) ; dans les interludes, peut s'adjoindre à ces registres un jeu de fond à diapason étroit (par exemple une gambe ou un salicional), à la sonorité moins « arrondie », mais toujours de 8 pieds. Cette registration est assez conforme à ce que demande la partie d'orgue éditée en 1901. Ailleurs, si la nuance est *piano* ou *pianissimo*, les interventions de l'orgue sont souvent discrètes au point de se fondre avec celles des cordes¹⁰⁵ ;

¹⁰⁵ À l'écoute de certains enregistrements, il semble que des moments de silence soient imposés à l'orgue en contradiction avec le matériel imprimé. Sur la partie d'orgue que j'ai pu examiner à la bibliothèque de la Société philharmonique de Bruxelles, l'un des organistes qui y ont laissé des annotations a, en divers endroits et parfois pour de longs passages, indiqué « *tacet* »...

les jeux précités (mais un peu plus puissants : passage du récit au grand orgue — ou au positif —, ouverture de la boîte expressive, accouplements) sont (rarement) rehaussés de fonds de 4 pieds.

Ce qui frappe surtout, c'est le désaccord entre l'appel des anches (trompette 8, clairon 4, hautbois 8) que demande fréquemment l'édition de 1901 et la rareté (voire l'absence) de ces timbres dans les exécutions citées. Adoptant l'un et l'autre l'édition Hamelle 1994 (version 1893 restituée par J.-M. Nectoux et R. Delage), Herreweghe et Gardiner, musiciens-musicologues avérés, aboutissent à des interprétations malgré tout assez différentes ; on a vu que les *tempi* étaient plus lents chez le premier ; il est aussi, apparemment, d'une discrétion extrême dans le recours aux anches ; Gardiner, dont les musiciens jouent « sur instruments d'époque », a dû inviter son organiste à recourir, mais souvent *sotto voce*, au chant des anches.

Les organistes (et leurs chefs respectifs) qui ont prêté leur concours aux enregistrements évoqués ici ont souvent pris de grandes libertés avec la registration préconisée dans l'édition de 1901, qui constitue certainement un bon témoin des habitudes organistiques de l'époque et peut aussi, à ce titre, valoir pour l'exécution de la version de 1893. Ainsi, dans l'interprétation de Dutoit, l'orgue déploie toute sa puissance dès que la partition indique un simple ou un double *forte* : ce sont moins les anches que les grands jeux de mixture (fourniture) qui rehaussent l'éclat de ces passages, et je pense que, dans les contextes musicaux où ils interviennent, des timbres aussi chatoyants ne détonnent pas, même si l'on s'éloigne peut-être des canons esthétiques des écoles de Lemmens et de Niedermeyer, qui prévalaient à l'époque de Fauré¹⁰⁶.

De même convient-il de réfléchir à la registration de l'orgue dans l'*In Paradisum*. Les jeux demandés dans l'édition de 1901 (G.O. : Flûte 8, Bourdon 8 à la main droite ; Récit : Gambe, Voix

¹⁰⁶ Dans *Gabriel Fauré. Les voix...* (p. 66 et 67), J.-M. NECTOUX écrit : « Il est symptomatique que, lorsque Fauré venait improviser à Notre-Dame, il demandait invariablement à l'organiste Louis Vierne de lui tirer simplement les bourdons de huit ! (Cité par Bernard GAVOTY, *Louis Vierne*, Paris, 1943, p. 280). »

céleste à la main gauche) ne semblent respectés à la lettre dans aucun des enregistrements analysés. Nulle part, je n'ai reconnu le timbre d'une voix céleste, mais il est vrai qu'avec une boîte fermée, il doit être fort discret, d'autant que ce qui se joue à la main gauche est ici constamment doublé par les cordes. Beaucoup plus sonores, en revanche, sont les arpèges en doubles croches joués par l'orgue seul durant les mesures 1-28, avant que la harpe vienne s'y joindre jusqu'en mesure 58. Ces arpèges sont le plus souvent égrenés, avec légèreté, par un 8 pieds (flûte) combiné à un 2 pieds de la même famille (octavin, jeu à diapason large) ou d'un autre jeu de fonds, mais à diapason moyen (doublette). Chez Gardiner, aucun 2 pieds ne se fait entendre, mais plutôt une flûte 8 et, semble-t-il, une flûte 4.

L'*In Paradisum* pose un autre problème, fort intéressant, en ce qui concerne la partie d'orgue. Hormis les chefs qui suivent certaines éditions anglaises (John Rutter, Denis Arnold) — comme Summerly, dont l'interprétation est tellement spécifique qu'elle sera brièvement analysée plus loin —, la tradition, largement respectée, est que les arpèges (en doubles croches) confiés à l'orgue tout au long de la pièce soient joués *staccato* (Extrait 21). Presque toutes les partitions imprimées présentent d'ailleurs des doubles croches marquées de points souscrits ou suscrits; ainsi en va-t-il de :

- la partition Hamelle 1901 (avec des oublis nombreux mais manifestes : mes. 17-19, 22, 23, 25-29, 30-35, 44-47, 53-58);
- la partie orgue Hamelle 1901 (sans aucune omission);
- les éditions modernes de la partition qu'on a consultées : Eulenburg (1978) et Hamelle (1994 et 1998), ainsi que les réductions parues chez Peters (signée R. Zimmermann, 1977) et chez Novello (signée Desmond Ratcliffe).

Dans la réduction signée Roger Ducasse (RD'), les doubles croches sont *liées* par groupe de trois (chaque temps commence par un quart de soupir); les liaisons disparaissent en mesure 29, là où la harpe vient se joindre aux arpèges de l'orgue. La partition Peters (J.-M. Nectoux et R. Zimmermann, 1995) ne donne aucun signe de *staccato* pour les arpèges en question, mais la partie séparée d'orgue correspondante, revue par les mêmes spécia-

EXTRAIT 21

Autographe de Fauré
Réduction Ducasse (RD)
Hanelle 1901 (V2). Noter les soupirs manquants

listes, présente des doubles croches détachées, sauf aux mesures 44-47, 51, 53-58. Les notes critiques (p. 107 de la partition) ne comportent aucune allusion à la manière de jouer les arpegges.

De son côté, dans son édition, J. Rutter souligne à ce propos : « The r.h. [right hand] staccato dots an l.h. [left hand] slurs of the orchestral version are not in Fauré's manuscript. » Dans son article (déjà cité) paru dans *The American Organist*, le même auteur se livre à une comparaison plus élaborée de la version manuscrite et de la version publiée de 1901. Fort de ce qu'indique le manuscrit, il écrit (p. 60a), non sans ironie, que l'absence de points décevra les « Devotees of the *Requiem* who have grown fond of the sugar-icing staccatos of the organ part in the *Paradisum* ». Après quoi J. Rutter se livre à une analyse musicale explicative. D'une part le *legato* dérange moins le calme du Paradis qu'un *staccato*. D'autre part, « Fluid arpeggios [...] were as much a part of Fauré's accompaniment style [...] as they were of Schubert's. »

Et il est vrai que tous les désaccords d'interprétation devraient, en principe, être « arbitrés » par la partition autographe (dont la première page de l'*In Paradisum* a d'ailleurs été reproduite en fac-similé dans les deux publications de Peters — réduction et partition) et où, en effet, on ne trouve aucune indication de jeu *staccato* (ni aucun phrasé à la main gauche). Toutefois, comme le précise J.-M. Nectoux dans l'édition de la version 1893 (p. 131), « dans une lettre de 1924 à Paul Paray¹⁰⁷, Fauré insiste sur ces staccatos qui doivent être joués “très détachés, très secs”. » Dans la lettre (inédite et d'un intérêt capital) reproduite en annexe (JMNa2), au point 8, on lit, sous la plume même de Fauré, écrivant à Pierné : « Dans le *In Paradisum*, je préfère que les harpes viennent s'ajouter aux notes détachées de l'orgue au lieu de prendre leur place. Mais si on avait le temps¹⁰⁸, on pourrait essayer de réaliser votre idée. » Il est piquant d'observer que ce sont des *écrits littéraires* de Fauré et *non sa partition* autographe qui permettent ainsi de résoudre une question de typographie essentiellement musicale et, partant, d'exécution. John Rutter craignait donc mal à propos de faire des déçus ! Quant à son exégèse dialectique *staccato - legato*, elle pouvait fort bien être contredite par un autre regard sur l'orchestration, qui, à elle seule, plaide pour un jeu *staccato* des doubles croches. En effet, à la mesure 29, l'orgue est « rejoint » par la harpe, qui joue exactement les mêmes arpèges jusqu'à la fin du morceau ; ce synchro-

¹⁰⁷ On sait le rôle important joué par le chef d'orchestre et compositeur Paul Paray (Le Tréport 1886 - Monte-Carlo 1979) dans la diffusion de la musique française de son temps. Avec Gustave Bret et Willem Mengelberg, il fut au nombre de ceux qui dirigèrent le *Requiem* dans les dernières années du compositeur, avec qui ils eurent des contacts directs ; cf., sur ce point, J.-M. NECTOUX, *Gabriel Fauré. Les voix...*, p. 426.

¹⁰⁸ On notera que, si Fauré acceptait volontiers la suppression des dix-sept premières mesures d'orgue dans l'*Agnus*, il écarte ici délicatement une suggestion du même ordre. Sans doute la harpe double-t-elle l'orgue dans l'*In Paradisum*. Mais la réticence de Fauré se comprend aisément : en supprimant la partie d'orgue en mesure 29, il romprait, dans le dessin et dans le timbre, l'effet des arpèges joués, depuis le début du morceau, par l'orgue ; de plus, en adoptant la solution (plus « coloriste » ?) suggérée par Pierné, Fauré aurait terminé son *Requiem* sans l'accompagnement de ce qui apparaît, en quelque sorte, comme l'instrument d'élection de toute l'œuvre.

nisme dans des énoncés musicaux identiques semble exclure la concomitance d'un *legato* à l'orgue et d'un jeu — forcément moins lié — d'un instrument à cordes pincées.

On a dit plus haut que l'interprétation de Summerly est très spécifique. Elle mérite une mention particulière, car elle apporte plus d'un enseignement aux trois points de vue de l'édition musicale, de la référence à l'authenticité et du choix de l'instrumentarium.

Comme on l'a indiqué précédemment, l'interprétation due à Summerly à la tête de la Schola Cantorum of Oxford et de l'Oxford Camerata a été enregistrée en 1993 par Naxos. À qui faut-il attribuer la partition sur laquelle repose cette version ? L'acquéreur du disque sera sans doute bien en peine d'être fixé à ce sujet. Sur la jaquette du disque, on lit : « Music Notes: Jeremy Summerly [directeur musical et co-producteur] & Colm Carey [organiste] ». La brochure accompagnant le disque présente les œuvres¹⁰⁹ en trois textes distincts, le premier rédigé en anglais, le second en allemand, le troisième en français. L'auteur du texte anglais met l'accent sur le souci d'authenticité qui s'est fait jour durant les trente dernières années dans l'exécution du *Requiem*. Selon le texte (anonyme) anglais, c'est l'édition de John Rutter « of the early 1980s » qui aurait révélé le *Requiem* dans son habit instrumental originel. Et de poursuivre : « The performance presented here uses the work's original instrumentation whilst including all seven movements of the finished *Requiem*. It is based upon the edition prepared by Denis Arnold in 1983 for Schola Cantorum of Oxford which was subsequently performed at St Louis-des-Invalides in Paris in July 1984. [...] This recording is an attempt to move Fauré's liturgical music from the concert hall to the church. » Le texte allemand n'aborde pas cette question. Quant à la notice rédigée en français, on y lit, sous la signature de Frédéric Castello : « L'orchestration originale que l'on entend dans le présent disque, n'a rien de commun avec la version pour

¹⁰⁹ Outre le *Requiem* de Fauré, on peut entendre un *Andantino* de Louis Vierne, un *Tantum ergo* de Déodat de Séverac, ainsi que, de Fauré, la *Messe basse* (1906; version 3 de la *Messe des pêcheurs de Villerville*, sans les pièces dues à Messager) et le *Cantique de Jean Racine*.

grand orchestre de 1899 dans laquelle l'Opus 48 a conquis la popularité que l'on sait ». Quels que soient les mérites des « restaurateurs » anglais, il est pour le moins étonnant de ne voir figurer nulle part le nom de J.-M. Nectoux, dont le « petit » ouvrage paru en 1972 donnait déjà les indications essentielles à propos de la genèse et des métamorphoses du *Requiem*¹¹⁰. « En 1969, écrit cet auteur, et grâce à l'obligeance de M. Joachim Havard de La Montagne, maître de chapelle à la Madeleine, j'ai eu la très heureuse fortune de retrouver le matériel d'orchestre original du *Requiem*, celui même qui fut utilisé par Fauré à la Madeleine [suit, en note de bas de page, le détail des documents retrouvés] »¹¹¹.

Une écoute attentive de l'interprétation de Jeremy Summerly met en évidence des particularités dont il n'est peut-être pas utile de rendre compte dans le menu détail. La principale « nouveauté » est sans doute l'*instrumentarium*, présenté comme conforme à la version originelle : violon (1) ; viola I (2) ; viola II (2) ; Cello I (2) ; Cello II (2) ; Organ¹¹². On peut s'interroger sur le bien-fondé d'exclure de l'orchestration une (ou deux) contrebasse(s), la harpe et les timbales, tous instruments qui, selon les recherches effectuées par J.-M. Nectoux, étaient présents dans le matériel original de la première exécution à la Madeleine ; aussi bien, il paraît peu justifié d'écarter les deux cors et les deux trompettes qui, au témoignage du critique Camille Benoît, se sont fait entendre dans le *Sanctus* dès le 4 mai 1888¹¹³.

Par ailleurs, le matériel d'orchestre dont s'est servi Summerly est, en quelque sorte, hybride. Globalement, les emprunts à la

¹¹⁰ Cf. Jean-Michel NECTOUX, *Fauré*, Seuil, 1972, p. 49-53.

¹¹¹ J.-M. NECTOUX, *Gabriel Fauré. Les voix...*, p. 142.

¹¹² La notice signale en outre le nom d'un « registrant » ; à l'évidence, ce terme, typographiquement présenté comme *Viola I*, *Organ*, etc., ne désigne pas un instrument. S'agirait-il de la personne qui s'est chargée de concevoir la registration ou de tirer les registres ? On n'a trouvé aucun dictionnaire donnant l'entrée *registrant* ; quant à *to register*, il peut signifier soit *to select a stop*, « concevoir une registration » ou *to draw a stop*, « tirer un registre » ; quel que soit le sens à retenir, la mention du « registrant » est pour le moins insolite.

¹¹³ C. BENOÎT, « La Messe de Requiem de Gabriel Fauré », *Le Guide musical*, 9 et 16 août 1888, n° 32-33, p.196b.

version de 1901 prennent le pas sur la version de 1893. Quelques exemples : *Offertoire*, mes. 24-27 : la ligne mélodique du baryton solo ; *Sanctus* : le violon solo joue à l'octave grave du dessin donné par la partition ; *Agnus Dei*, mes. 82, 2^e temps, Si bémol au lieu de La naturel (voyez le fac-similé de l'autographe reproduit plus haut). Parfois, cependant, on constate des références à la version antérieure, mais avec des variantes sensibles. Ainsi, dans l'*Introït*, l'orgue se fait entendre lors du prélude de 17 mesures, mais uniquement pour doubler, de manière intermittente, les archets jouant *unisono* ou à l'octave, alors que, dans la version initiale, l'orgue jouait sans discontinuer, non seulement le contre-chant des cordes, mais aussi les accords produits par le chœur ; dans l'*Offertoire*, mes. 67-69, la phrase mélodique destinée primitivement au cor et qu'on s'attendrait à entendre à l'orgue (qui, chez Summerly, remplace les cuivres) est donnée, comme dans la version de 1901, par un violoncelle ; dans le *Sanctus*, le contre-chant est énoncé par un violon solo, mais pas à la tessiture prescrite ; l'instrumentation est plus sobre que dans la version 1901, mais, on l'a vu, ne se conforme pas pour autant aux manuscrits de la Madeleine ; quant à l'*In Paradisum*, il est, pour ce qui concerne l'orgue, conforme à la lettre du manuscrit (et à la réduction de Roger Ducasse), puisque les accords arpégés en doubles croches sont joués *legato* (avec un jeu de huit pieds) ; dans la même pièce, il semble bien que l'alto solo prévu par Fauré dans la version de 1893/4 se trouve — logiquement — exécuté (à partir de la mesure 29) par le violon solo, le dessin mélodique étant d'ailleurs emprunté à celui des violons de la version de 1901, qui double, à l'octave aiguë, les voix de sopranos¹¹⁴.

En dépit du caractère assurément composite de la version proposée par Summerly, il faut reconnaître que l'interprétation est

¹¹⁴ (Au moins) deux autres interprétations du *Requiem*, non encore mentionnées dans cette étude, présentent également, dans l'*In Paradisum*, des arpèges joués *legato* à l'orgue ; l'une et l'autre se fondent sur la partition établie par John Rutter : John RUTTER (Conifer CFRA 122, enregistrement : 1984 ; Cambridge Singers, Members of the City of London Sinfonia) ; Edward HIGGINBOTTOM (CRD 3466, enregistrement : 1991 ; Choir of New College, Oxford with Capricorn and David Burchell, organ).

extrêmement soignée dans toutes ses composantes ; l'orgue, en particulier, joue remarquablement le rôle qui lui fut certainement confié par Fauré lui-même lorsqu'il devait accompagner seul, ou avec des effectifs orchestraux très réduits (sans harpe ni cuivres ni timbales, parfois même sans le quatuor¹¹⁵). La registration, riche en timbres très « typés », comme la gambe ou les anches, ainsi que l'usage d'une boîte expressive très efficace rendent fort bien la sonorité de l'orgue romantique. Quelques graves réserves que l'on doit émettre à son sujet, la plus importante contribution de Summerly est peut-être, du point de vue musicologique, d'avoir laissé entrevoir à l'auditeur que, dans l'exécution du *Requiem* de Fauré, l'orgue, est, de tout l'orchestre, le seul à offrir assez de ressources de timbres et de dynamique pour assurer, au besoin à lui seul, l'accompagnement de cette œuvre, sans la dénaturer complètement. La démonstration en avait d'ailleurs été quasi faite par un illustre prédécesseur : Fauré lui-même, qui, avec, il est vrai, le concours d'une contrebasse, se contenta de l'orgue comme instrument d'accompagnement, ainsi que le signale J.-M. Nectoux (voir la note ci-dessus). Cela dit, chaque fois que les circonstances le permettaient, Fauré faisait appel à une véritable formation orchestrale, même pour des exécutions dans des salons parisiens. Comme il s'agit, chez Summerly, d'un enregistrement, il convient de se rallier au point de vue de J.-M. Nectoux : le *Requiem* de Fauré fait trop souvent les frais de versions arrangées (sortes de produits « en kit ») où l'on se permet, sous couvert de l'existence d'une « petite version », d'ajouter ou de retrancher des instruments au gré de l'humeur et des disponibilités (JMN°).

¹¹⁵ « Les comptes de la Madeleine pour janvier 1888 donnent comme composition du chœur d'hommes : cinq basses et quatre ténors, auxquels pouvaient s'adjoindre quelques voix pour les services solennels. L'accompagnement instrumental se réduisait, d'ordinaire, à l'orgue du chœur et à la contrebasse [...] Le chœur et l'orchestre se trouvaient disposés [...] derrière l'autel monumental qui cachait entièrement les musiciens, groupés autour de l'orgue de chœur. Celui-ci, construit en 1842-1843, ne comprenait que dix jeux (J.-M. NECTOUX, *Préface* de la version de 1893, p. VI). »

À titre documentaire, signalons que la revue *Diapason* a récemment publié une discographie comparée du *Requiem* de Fauré; le critique Renaud Machart y recense des enregistrements des deux versions¹¹⁶. Nous prenons la liberté de résumer ici ses jugements (sans pour autant y adhérer en tous points).

Le nom de chaque interprète est suivi d'une qualification lapidaire. Ainsi, John Rutter (1989) est « le précurseur biaisé »: « John Rutter fut le premier à exaucer les vœux pieux exprimés par les musicologues. Jean-Michel Nectoux n'avait pas encore fait paraître le fruit de ses recherches. Profitant des modalités légales anglo-saxonnes, Rutter publiera sa propre édition (très criticable [sic]) et l'enregistrera, en 1988, pour le petit label Conifer. » Sévère à l'égard de l'édition établie par Rutter, R. Machart octroie cependant un *satisfecit* au résultat final. La palme est décernée à Philippe Herreweghe (1988), « la synthèse authentique », qui a bénéficié, en première mondiale, de la version établie par J.-M. Nectoux, assisté de R. Delage (et de contacts directs avec J.-M. Nectoux, JMN°). Se fondant sur la même partition, Gardiner (1992) propose « un Requiem sculpté dans le marbre ». Le critique n'y perçoit guère le parti qu'on aurait pu attendre des instruments anciens de l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique; en dépit d'une « plastique irréprochable », l'ensemble, d'une rigueur marmoréenne, manquerait de sensibilité. Quant à Jeremy Summerly (1993), il a droit au sous-titre peu flatteur: « origines non contrôlées »; la partition prétendument originale de Denis Arnold (1983) prend d'excessives libertés avec l'orchestration, dont sont absents les cuivres et la harpe; l'orgue s'impose aux dépens de l'ensemble orchestral, tandis qu'une prononciation hybride (romano-gallicane) dépare jusqu'au texte même.

Pour la version symphonique, Nadia Boulanger (1948) est qualifiée de « pionnière », mais la gravure postérieure (1968) effectuée pour la BBC est jugée nettement supérieure. Ernest Ansermet (1955) aurait eu, avec le *Requiem*, « un rendez-vous manqué », en raison d'un chœur digne « d'une maison de

¹¹⁶ Renaud MACHART, « Le *Requiem* de Fauré. Discographie comparée », *Diapason*, septembre 1999, pp. 63-65.

retraite », déficit vocal que ne peuvent racheter les excellents Suzanne Danco et Gérard Souzay. Louis Frémaux (1962) est « une référence toujours valable » grâce à la probité de l'interprétation, toute de limpidité et de fraîcheur. Deux baguettes prestigieuses ont dirigé un Dietrich Fisher-Dieskau en « guest star » ; André Cluytens (1962) reçoit une mention honorable, quoique les choristes féminines soient « insatisfaisantes », et malgré un baryton solo à qui l'exclusivité est décernée d'avoir « du goût dans le mauvais goût » ; Victoria de Los Angeles, partenaire de Fischer-Dieskau, ne parviendrait pas à sauver l'exécution dirigée par Daniel Barenboïm (1974). Carlo Mario Giulini (1986), se demande le critique, n'a-t-il pas présidé « un enterrement pour un Requiem » ? Michel Corboz, « l'émollience tendre » est gratifié d'un net progrès entre la version enregistrée en 1982, trop peu rigoureuse, et celle de 1992, plus convaincante. En revanche Myung-Whun Chung (1998) « saint-supicise Fauré » ; le *Diapason d'or* qui a récompensé son travail n'impressionne guère Renaud Machart : tempi trop lents, chœur médiocre, solistes « d'opéra », incompatibles avec la simplicité réclamée par Fauré.

DEUXIÈME PARTIE

LA PREMIÈRE EXÉCUTION

DU *REQUIEM* EN BELGIQUE

EN BELGIQUE, la première exécution du *Requiem* eut lieu en octobre 1900, à Bruxelles, sous la direction d'Eugène Ysaÿe. L'événement n'aurait, pour la musicologie, qu'un intérêt anecdotique s'il n'avait donné lieu à des échanges épistolaires entre le compositeur et son illustre interprète. À l'examiner de près, cette correspondance est, comme on va le voir, riche d'enseignements, principalement sur trois points : une information de première main sur certains aspects de l'interprétation du *Requiem* telle que la souhaitait le compositeur ; le jugement sévère porté par Fauré sur l'éditeur Hamelle ; des considérations étonnantes sur les tolérances de l'époque en matière d'instrumentarium. À cette correspondance, malheureusement en partie perdue, il convient d'ajouter deux lettres de Fauré à sa femme. Par ailleurs, les commentaires de la presse — générale ou spécialisée — qui rendirent compte de cette première sont, par-delà l'apport documentaire, une invitation à réfléchir sur la permanence de certains traits relevés, voici un siècle, par des contemporains de l'œuvre, à laquelle on est ainsi ramené.

I.- LA CORRESPONDANCE

Quand Ysaÿe inscrit le *Requiem* au programme des Concerts qui portent son nom, douze ans déjà se sont écoulés depuis qu'il a fait la connaissance de notre compositeur. C'est peu de temps après la toute première exécution du *Requiem* à l'église de la Madeleine (16 janvier 1888) que les deux artistes se sont liés d'amitié. En effet, le 3 mars 1888, grâce à une initiative d'Octave Maus¹, Fauré et Ysaÿe avaient, dans une des salles d'exposition du Cercle des XX (Bruxelles), pris part à un concert où furent exécutées trois compositions du maître parisien: le (premier) *Quatuor en ut mineur*, op. 15, la *Berceuse*, op. 16 et la *Première Sonate pour violon en la majeur*, op. 13.

Des échanges épistolaires relatifs à la « première » bruxelloise du *Requiem*, seules les (des?) lettres de Fauré nous sont restées; comme on l'a déjà noté plus haut, selon J.-M Nectoux, « l'unique lettre de Ysaÿe à Fauré à avoir été conservée » est celle que le musicologue français reproduit *in extenso* sous le numéro 140 du recueil *Correspondance* (pp. 254-255); elle est datée du 6 novembre 1905 et ne comporte aucune allusion au *Requiem*. Plus précisément, le courrier actuellement disponible qui nous intéresse ici comprend:

- cinq lettres de Fauré à Ysaÿe relatives (exclusivement) au *Requiem*; trois d'entre elles ont été publiées par J.-M. Nectoux;
- deux lettres où Fauré donne à sa femme des nouvelles de son séjour

¹ En 1884, Octave Maus (1856-1919), avocat bruxellois, avait fondé, avec son épouse Madeleine et avec Edmond Picard, le *Cercle des XX* — les « vingtistes » —, qui se mua plus tard en un salon annuel sous le nom de *Libre Esthétique*. L'objectif était de promouvoir l'art moderne. Gauguin, Seurat, Toulouse-Lautrec, Rops comptent parmi les célébrités qui y exposèrent. On pouvait y entendre des compositions de Franck, Chausson, Fauré, Tchaïkowsky, Debussy, Ysaÿe, tandis que la littérature était brillamment représentée et présentée par des conférenciers comme Verlaine, Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam, Teodor Wyzewski (plus connu sous le nom de Théodore de Wyzewa, co-auteur avec Georges de Saint-Foix d'une monumentale étude sur Mozart). — Cf. sur ce point la biographie d'Ysaÿe due à Maxime Benoît-Jeannin (*op. cit.*) et surtout Madeleine MAUS, *Trente années de lutte pour l'art, 1884-1914*, Bruxelles, L'Oiseau bleu, 1926 et Albert VANDER LINDEN, *Octave Maus et la Vie musicale belge (1875-1914)*, Bruxelles, 1950.

à Bruxelles fin octobre 1900, et, notamment, de l'exécution de son *Requiem*; elles ont paru dans le recueil des *Lettres intimes*.

Pour la clarté des développements qui vont suivre, il a paru indispensable de reproduire ici les cinq lettres mentionnées en premier — deux d'entre elles sont d'ailleurs inédites² — et quelques extraits des deux lettres de Fauré à sa femme.

A. DE G. FAURÉ À E. YSAÏE, 4 AOÛT 1900³

[Paris] [4 août 1900] ⁴

Cher ami,

Je serai *heureux, heureux, heureux* d'entendre mon *Requiem* sous ta direction, avec tes musiciens! Un orgue serait nécessaire car il accompagne tout le temps, mais à défaut un *fort* harmonium suffirait.

Quant au nombre des voix du chœur cela dépend naturellement des proportions de la salle où tu donnes tes Concerts. L'œuvre dure environ 30 minutes ou 35 au plus. Elle est d'un caractère *doux* (comme moi-même!!) dans son ensemble, et elle nécessite un baryton-basse tranquille, un peu *chantre*, et un Soprano.

La petite Torrès s'est fait bisser au Trocadéro le morceau qu'elle avait à chanter, le *Pie Jesu*⁵. Elle est justement engagée à Liège pour la saison pro-

² La Bibliothèque du Conservatoire de Liège conserve neuf lettres autographes de Fauré à Ysaïe, répertoriées « Patrimoine A.6089 à A.6097 » (et non huit lettres — A.6090-97, comme l'indique J.M. NECTOUX en page 363 de la *Correspondance*). On ne reproduira pas ici les lettres qui ne concernent pas le *Requiem*. Notons simplement que la lettre A.6094 (adressée à Ysaïe), encore inédite, et sur le caractère confidentiel de laquelle Fauré insiste, mériterait sans doute de faire l'objet d'une publication critique: y apparaissent des tensions entre Fauré et le Cercle des XX (« ma musique étant du reste peu en faveur aux XX ») et même des rapports altérés entre Ysaïe et le Cercle.

³ Les commentaires repris de l'édition de la *Correspondance* publiée par J.-M. Nectoux sont suivis de la mention: (JMN). Manuscrit répertorié A.6090 (cf. *supra*), lettre 132 de l'édition précitée, pp. 240-241. Au haut de la première page, Ysaïe a écrit « R. le 9 août. » et, apparemment, « Bien — convenu ».

⁴ « La date est fournie par l'allusion au départ de Fauré pour Béziers, le 5 août 1900 (*Lettres intimes*, p. 37): « Je pars demain pour Béziers », écrit-il à Ysaïe. » (JMN).

⁵ « Allusion à la première audition de la nouvelle orchestration du *Requiem*, donnée le 12 juillet 1900, dans le cadre de l'Exposition universelle, sous la direction de Paul Taffanel (JMN). »

chaîne et je suis convaincu que tu l'aurais facilement. Celui qui a chanté la basse, *Vallier*, est engagé à la Monnaie, mais il a été détestable. C'est un vrai chanteur d'opéra qui n'a rien compris au *calme* et à la gravité de sa partie dans ce Requiem. Je pars demain pour Béziers où je vais faire travailler le Prométhée qui me tenait *horriblement occupé* cet hiver pendant que tu étais à Paris et m'a empêché de te voir.

Lorsque Saint-Saëns a été à Bruxelles⁶ je l'avais chargé de mentionner ce fait et de te faire toutes mes excuses. À ton retour il m'a avoué qu'il l'avait oublié.

À Béziers tu peux m'écrire sans autre adresse que Béziers Hérault. Je te donnerai tous les renseignements que tu voudras. En ce moment je suis dans toutes les courses et commissions du départ et je n'ai que quelques minutes.

Le point essentiel, c'est que, même avec un aller et retour en wagon à bestiaux, je serai *mille fois heureux* de venir et que je te remercie de tout cœur et bien tendrement!

ton vieux Gabriel Fauré

fin décembre, *si c'est possible*, m'irait mieux que fin octobre.

Ta lettre ne m'a pas été renvoyée de la Madeleine. Je viens de l'y trouver à l'instant.

De cette lettre, on peut déduire que, dans le courant de l'été, Ysaÿe a dû adresser un ou plusieurs plis à Fauré, pour lui annoncer son intention de donner le *Requiem* à Bruxelles. Vu la récente création de l'œuvre dans sa nouvelle orchestration, il n'est pas impossible qu'Ysaÿe n'ait eu, à l'époque, qu'une idée assez approximative de la partition; les indications fournies par l'auteur — et celles qu'il lui donnera quelques jours plus tard (voir la lettre du 13 août) — étaient cette hypothèse. Ysaÿe a-t-il, d'entrée de jeu, évoqué le problème soulevé par la nécessité d'un orgue? Ce n'est pas exclu, puisque Fauré insiste sur le rôle essentiel de cet instrument et ajoute même qu'«un *fort* harmonium suffirait», concession sur laquelle on reviendra. D'autre part, il semble ignorer les proportions de la salle où se donnera le concert alors qu'en février 1900, il a été chaleureusement accueilli par Ysaÿe et son orchestre lors d'une répétition, qui se tenait vraisemblablement à l'Alhambra, où avaient lieu les Concerts Ysaÿe⁷.

⁶ « Saint-Saëns et Ysaÿe avaient donné un concert à Bruxelles le 6 mai 1900 (JMN). »

⁷ « Bruxelles, le 5 février 1900. Ce matin j'ai vu Ysaÿe à la répétition de son orchestre. À mon entrée, il a dégringolé de son estrade, m'a pris dans ses

Celle que Fauré appelle, avec une pointe d'affection, « la petite Torrès » (que J.-M. Nectoux cite, sans plus, dans la *Correspondance* et dans JMN, *Les voix*), était une soprano légère de l'Opéra-Comique. Elle fut engagée pour la saison 1900-1901, au Théâtre Royal de Liège, où elle glana un franc succès; la presse locale de l'époque, notamment le bi-quotidien *La Meuse*, donnera de nombreux comptes rendus, toujours élogieux, de son art vocal et scénique. Dès sa première apparition au « Royal », elle est saluée par des commentaires dithyrambiques :

Manon [(de Massenet)...] nous a permis de faire connaissance avec M^{lle} Torrès [pour qui] la soirée fut un véritable triomphe. [...] Plutôt petite que grande, délicate, ayant une grâce originale [...], enveloppante et enjouée, irrésistible de grâce, de charme et d'émotion [...].⁸

Ainsi la présente le chroniqueur. On notera la délicate allusion à la taille de la cantatrice: cette précision explique sans doute que

grands bras, et m'a embrassé avec une émotion visible. Et puis, il m'a présenté à son orchestre ainsi: "Je vous présente un des plus grands musiciens de ce temps." Là-dessus ovation et tintamarre complet (*LI*, p. 33). » Fauré était à Bruxelles pour une soirée organisée, le 6 février, au Cercle artistique et littéraire, où il donna à entendre quelques-unes de ses compositions (dont le *Deuxième quatuor en sol mineur*), avec la participation « de M^{lle} Mary Boyer, cantatrice et de M. Jacques Thibaud, violon solo des concerts Colonne, à Paris (*Le Guide musical*, XLVI, n° 5, 4 février 1900, p. 108). » La répétition dont parle Fauré préparait le quatrième concert d'abonnement de la Société Symphonique des Concerts Ysaÿe programmé pour le 11 février; « Répétition générale, même salle [Alhambra], samedi 10 février (*Ibid.*, p. 114). »

* *La Meuse* du 7 novembre 1900, à propos de la représentation de la veille. — M^{lle} Torrès (dont ni la presse ni les programmes ne mentionnent le prénom) se taillera de beaux succès tout au long de la saison: Rosine, Juliette, Ophélie (dans l'*Hamlet* d'Ambroise Thomas), etc. Massenet, qui avait assisté à une représentation de sa *Manon* à Liège, ira jusqu'à faire publier dans le même quotidien une lettre (datée du 8 décembre 1900) où il ne tarit pas d'éloges pour le Théâtre Royal de Liège, avec un hommage appuyé à M^{lle} Torrès pour ce qui est de la gent féminine. — Dans une note commentant un pneumatique de Fauré à Taffanel, daté de juillet 1900, Jean-Michel Nectoux nous apprend que M^{lle} Torrès, devait, à l'époque, avoir vingt-sept ans et que, interprète fort appréciée de Fauré, cette cantatrice, de son vrai nom Amélie-Marie-Albine Thourel, reçut peut-être en présent le manuscrit, aujourd'hui introuvable, du *Pie Jesu*; cf. JMN2.

Fauré parle de « la petite Torrès ». La *grâce* que l'on souligne la désignait pour exalter la douce ferveur du *Pie Jesu...* et ne devait pas laisser insensible le charmeur que fut toujours notre musicien.

B. DE G. FAURÉ À E. YSAÏE, 13 AOÛT 1900⁹

Béziers, 13 août

Mon cher ami

Arrête-toi à la date qui te convient le mieux, fin octobre, je viendrai coûte que coûte, me rendant bien compte des difficultés que tu rencontrerais plus tard¹⁰.

Quant à M^{lle} Torrès je la verrai ici dans une huitaine de jours et je lui demanderai de ta part son concours en la priant d'être coulante le plus possible.

L'éditeur est notre délicieux Hamelle. Je vais lui écrire pour le prier de t'envoyer le matériel à ta première réquisition: je lui rappellerai [*sic*] tout ce que tu as fait et tout ce que tu fais constamment pour ma musique de façon à ce qu'il mette purement et simplement le matériel à ta disposition à titre gracieux. *Il te doit bien cela!*¹¹

L'orchestration est basée sur un quatuor d'altos et violoncelles divisés. Il n'y a pas de partie de 2^d violon, et les premiers violons n'interviennent qu'à partir du Sanctus. (3^e numéro du Requiem) Pour engraisser les altos (plus il y en aura mieux ça vaudra) tu pourrais prier les meilleurs 2^{es} violons de prendre des altos pour la circonstance. De même, s'il était possible d'avoir deux violoncelles de plus que ton nombre habituel (par exception) ce serait parfait. À part cela les cuivres et les bois ont fort peu à faire, l'orgue remplissant l'harmonie tout le temps. Quant au baryton-basse, c'est le genre *Auguez*¹² qui conviendrait le mieux et tu trouveras facilement à Bruxelles un artiste pour cette partie très simple et très calme. Du reste pour te rendre

⁹ Lettre A.6097; n° 129, p. 242 dans la *Correspondance*.

¹⁰ « Il [Ysaïe] repart en tournée, soit seul, soit avec Raoul Pugno. De la fin de 1900 à l'été de 1901, Paris, Bruxelles, Londres sont les villes d'Europe occidentale où ils se produisent le plus souvent (Maxime BENOÎT-JEANNIN, *op. cit.*, p. 184). »

¹¹ À l'époque, depuis plus de dix ans, Ysaïe s'emploie à promouvoir les œuvres de ses contemporains, notamment au Cercle des XX. Fauré, dont Hamelle est encore l'éditeur, figure parmi les compositeurs souvent inscrits au programme. Pour ce qui est de l'épithète *délicieux* dont l'éditeur se voit gratifié, il convient, comme on l'a déjà observé, de la prendre *cum grano salis*: Fauré ironise sur la pingrerie de Julien Hamelle, qui finira par irriter tant Ysaïe que Fauré, ainsi qu'on le verra dans les lettres d'octobre reproduites plus loin.

¹² « Numa Auguez (1847-1903), qui avait participé à la première audition à la Société nationale de la *Naissance de Vénus* de Fauré, le 3 avril 1886 (JMN). »

compte tu pourrais demander la partition à Hamelle aussitôt que tu le voudras : je vais lui écrire pour le prévenir. Je te remercie encore, je me régale d'avance et je suis, dans tous les cas, bien sensible à ton affectueuse pensée.

Tout à toi de tout cœur

Gabriel Fauré.

Je suis ici forcément¹³ jusqu'au 29 ou 30 août [*sic*], puis je rentrerai à Paris pour n'en plus bouger.

En dehors de l'analyse — déjà commentée — du *Requiem* par son auteur, quelles informations retenir de cette lettre ? Ysaÿe a dû confirmer son souhait de donner l'œuvre fin octobre. Il a également averti Fauré que son budget était assez modique (*en la priant d'être coulante le plus possible, le matériel à titre gracieux*) ; il faut se rappeler que les Concerts Ysaÿe étaient une « entreprise à finalité purement artistique où chacun offre gracieusement sa contribution »¹⁴. Ysaÿe n'a pas encore vu la partition (*pour te rendre compte tu pourrais demander la partition à Hamelle*) ; la réduction de Roger Ducasse, qu'il avait sans doute déjà acquise — elle était publiée — ne porte aucune mention concernant l'orchestration.

C. DE G. FAURÉ À E. YSAÏE, 18 SEPTEMBRE 1900¹⁵

Paris 18 septembre

Cher ami

Hamelle tient à ta disposition tout le matériel du *Requiem* et te l'enverra aussitôt que tu lui auras indiqué le nombre de parties qui t'est nécessaire. En lisant la partition d'orchestre tu te rendras compte que les altos et violoncelles doivent être assez nombreux et, comme je te le disais après ta première lettre, que les *seconds violons* peuvent, par moitié, passer aux altos et aux premiers violons.

J'ai dit un mot à M^{lle} Torrès. C'est à partir du 1^{er} Novembre [*sic*] qu'elle est engagée à Liège : il lui sera donc très loisible de se trouver à Bruxelles le 27 octobre. Veux-tu lui écrire un mot ici rue *Bleue n° 1* ? Vallier (de la Monnaie) qui avait été très mauvais dans le *Requiem* a été *épatant* dans *Prométhée* à Béziers. Mais pour le *Requiem*, *ne le prends pas* !

¹³ En raison des représentations de *Prométhée* aux Arènes de Béziers (27 et 28 août).

¹⁴ Maxime BENOÎT-JEANNIN, *op. cit.*, p. 149.

¹⁵ Lettre A.6091, inédite.

LETTRE DE FAURÉ À YSAÏE (18 SEPTEMBRE 1900)

A. 6091

Paris 18 septembre

Cher ami

Hermann écrit à la
 proposition tout le matériel
 de Roguier et te l'envoie
 aussitôt que tu lui auras
 indiqué le nombre de lettres qui
 t'ont été adressées. En lisant
 la partition d'orchestre tu te
 rendras compte que les autres
 et violoncelles doivent être
 nombreux et, comme tu le
 disais après ta précédente lettre, sur
 les hauts violons pour
 pas sentir, passe au alto



et aux premiers violons.
 Il y a un seul à la
 basse. C'est le premier de
 1^{er} novembre si tu n'as rien
 à Liège; il lui sera donc
 l'avis de le trouver à
 Bruxelles le 27 octobre. Ven-
 tu lui envoie un mot ici,
 via Polanc 20 E ?
 Vallier (de la Mennais) qui
 avait été très mauvais dans
 la Roguier, est épartant
 dans Permittin - Roguier.
 Qu'il prenne Roguier
 le prend par :

Donne-moi à la
 nouvelle, le te prie; je suis
 de retour depuis une semaine
 à peine, après avoir si plaisir
 un peu de la première aux
 Roguier.

Je t'embrasse un million
 de plus tendres amitiés

Émile Fauré

Donne-moi de tes nouvelles, je te prie, je suis de retour depuis une semaine à peine, après avoir été flâner un peu chez des parents aux Pyrénées. Je t'envoie un millier des plus tendres amitiés.

Gabriel Fauré

Le séjour dans le Midi devait durer au moins jusqu'au 29 ou 30 août, en raison des représentations de Prométhée aux arènes de Béziers les 27 et 28 août. En fait, il s'est prolongé au plus tard jusqu'au 11 septembre, après quelques jours de détente à Bagnères-de-Bigorre¹⁶. Les parties séparées ne sont pas encore envoyées.

Fauré recommande à l'évidence le concours de M^{lle} Torrès, et l'on notera qu'il n'évoque jamais l'éventualité de confier le *Pie Jesu* à un enfant. Ceci mérite au moins réflexion. En effet, certaines interprétations contemporaines font appel, par souci d'authenticité, à une voix d'enfant pour l'exécution de cette page. Mais, comme l'observe Jean-Michel Nectoux, « c'était là la seule solution offerte au compositeur puisque le clergé de la Madeleine maintenait l'ancienne interdiction de toute présence féminine dans le chœur », tandis que « Fauré a toujours confié le *Pie Jesu* à un soprano féminin pour toutes les exécutions qui furent données de son vivant en concert; de fait, les phrases longues et soutenues de ce solo excèdent généralement de beaucoup les possibilités musicales — de souffle notamment — d'un jeune garçon¹⁷ ».

Faut-il étendre ces considérations historiques à la distribution des choristes assurant les voix de sopranos et d'altos? « La pré-

¹⁶ Cf. *Correspondance*, p. 243, lettre (130) à Maurice Ravel, datée de Paris, 12 septembre.

¹⁷ J.-M. NECTOUX, *Gabriel Fauré. Les voix...*, p. 144. — Par parenthèse, quand le musicologue parle du *maintien* par le clergé de la Madeleine de « l'ancienne interdiction... », il laisse entendre que, en d'autres lieux voire dans toute la catholicité, cette interdiction avait été levée. Sans même qu'on doive se référer ici à un texte officiel, il est hautement probable que l'interdiction d'une présence des femmes dans le chœur des églises (au moment des offices divins) comme leur exclusion des jubés dans une chorale mixte n'ont disparu que beaucoup plus tard, à la faveur d'autorisations ou de pratiques *de facto* de plus en plus nombreuses. Encore dans les années cinquante de ce siècle, il se trouvait, dans notre pays tout au moins, des paroisses où une autorisation expresse du curé était requise pour la présence d'un chœur mixte au jubé.

sence d'un chœur d'enfants, écrit J.-M. Nectoux, nous semble *indispensable* à l'exécution du *Requiem*, dans l'*In Paradisum* en particulier, trop souvent chanté par ces voix de *vieilles chèvres qui n'ont jamais aimé* dont se plaignait amèrement Fauré! ¹⁸ » La question mérite assurément d'être abordée en tenant compte de cette observation du compositeur. Mais il faut aussi l'envisager à la lumière de ce qui se pratiqua du vivant même de Fauré, c'est-à-dire sans oublier que les chorales mixtes d'adultes, au moins non exclusivement liturgiques, ont toujours été beaucoup plus nombreuses que les ensembles accueillant des voix d'enfants.

Pour les solos de baryton-basse, Fauré revient sur les fermes recommandations déjà formulées dans la lettre du 4 août : surtout pas un « chanteur d'opéra » ¹⁹. À entendre plus d'un enregistrement, on en vient à se demander, sur ce point, si la correspondance faurénne est suffisamment connue de certains maestros!

D. DE G. FAURÉ À E. YSAÏE (DÉBUT OCTOBRE 1900?) ²⁰

Lundi

Cher ami Voici, I^o, la réponse de la petite Torrès. Tu n'as qu'à marcher d'une de ces lettres dont tu as le secret²¹ ! Pour la question directeur de Liège (autorisation) peux-tu t'en charger ou préfères-tu que j'écrive à cet honorable inconnu²² ?

¹⁸ J.-M. NECTOUX, *Fauré*, coll. « Solfèges », Paris, Seuil, 1972, p. 50.

¹⁹ En 1901, *Prométhée* fut à nouveau donné aux arènes de Béziers. Le 26 août 1901, il écrit à sa femme à propos de la représentation de la veille : « [...] j'ai été très satisfait de tous, excepté des Dieux [*sic*], trois imbéciles, deux hommes et une femme, vrais gueulars des *grands* théâtres de France et de l'étranger, et qui m'ont fait de nombreuses gaffes. Ce sont eux qui avaient jugé inutile d'arriver plus tôt que jeudi, naturellement! (*Lettres intimes*, p. 60) ». On le voit : Fauré, qui ne dédaignait pas les choristes amateurs, n'était pas tendre à l'égard des professionnels de mauvais goût...

²⁰ Lettre A.6095, inédite. La datation proposée est justifiée en fin de commentaire.

²¹ La lettre de Fauré était peut-être accompagnée d'une réponse écrite de M^{lle} Torrès. On peut aussi comprendre la deuxième phrase comme contenant implicitement une réponse positive.

²² La formule n'est guère élogieuse. Les programmes du Théâtre Royal de Liège indiquent que cette Maison fut dirigée par un certain Horace Martini durant les saisons 1899-1900 et 1900-1901.

Enfin la question très grave de l'harmonium. Il le faut considérable puisque la salle est vaste. Chez *Alexandre*²³ je n'ai rien trouvé qui m'ait semblé suffisant, hélas! Alexandre m'a donné l'adresse d'un Marchand de *Bruxelles*, (MM^{rs} Stalpaert et Ricard, Boulevard Anspach 37) qui s'ingénierait, m'a-t'il [*sic*] dit, à trouver notre affaire. Veux-tu le voir, ou envoyer quelqu'un chez lui?

J'ai dit à Hamelle que je le suppliais, par égard pour tous tes frais à l'occasion de ce Requiem, de te réclamer *le minimum* d'indemnité, *le port* par exemple! et rien de plus! J'espère qu'il a exaucé ma prière! Il doit t'écrire aujourd'hui même.

Je me régale de te voir et je me régale de m'entendre sous ta direction, tu n'en doutes pas! Et je t'embrasse de tout cœur

Gabriel Fauré

Mademoiselle Torrès

I rue Bleue

Il paraît, en effet que la partie de *I^{er} et 2^d Cors* a été égarée, et cette moule de Hamelle a négligé de la faire recopier immédiatement! Rien que cela vaut qu'il lâche le *matériel pour rien!*

La datation de cette lettre n'est pas commode. Comme il y est fait allusion à la partie de *I^{er}* et de *II^d cors en effet égarée*, Ysaÿe a dû en écrire entre-temps à Fauré; le document est donc postérieur à la lettre du 18 septembre (*Hamelle tient à ta disposition...*). Le lundi 24 étant trop rapproché de la date de cette dernière lettre pour un pareil échange épistolaire, il devrait s'agir d'un billet écrit de Paris (*chez Alexandre je n'ai rien trouvé*) en octobre, le 1^{er} ou, au plus tard, le 8, vu le travail qu'il reste à accomplir avant le 27 octobre: le post-scriptum montre que M^{lle} Torrès, dont Fauré rappelle l'adresse (voir la lettre du 18 septembre), n'a pas encore reçu de lettre d'Ysaÿe; une requête en bonne et due forme doit être introduite auprès du directeur [du Théâtre royal de Liège]; enfin, la solution reste à trouver quant à la disponibilité d'un harmonium, absolument indispensable à défaut d'orgue. Le fait qu'Hamelle vienne d'être prié par Fauré de ne demander qu'un *minimum d'indemnité* pour le prêt du matériel

²³ Edouard Alexandre (Paris 1824-1888) avait créé avec son père Jacob, entre autres instruments, le piano-orgue et l'orgue-mélodium ou « orgue Alexandre », lequel appartient à la famille des *orgues expressives* (à anches libres), baptisées *harmoniums* par un autre facteur, Alexandre-François Debain (1806-1877), dont les instruments furent brevetés sous ce nom, (théoriquement) protégé, en 1842.

LETTRE DE FAURÉ À YSAÏE (DÉBUT OCTOBRE 1900?)

A.6095

Vendredi - 11 Octobre



Cher ami Ysaïe, I^{er} la ripan-
de de la petite lettre. Tu vas
qu'il meurt d'une de ces lettres
dont tu es le héros! Pour la
question de l'indemnité de l'ingénieur,
je n'ai rien à te dire en ce qui concerne
sa situation à la Commission
inconnue?

Enfin la question des genres de
l'humanisme. Ce la faut
considérer jusqu'à la solution
générale. Chez Alexandre je
n'ai rien trouvé qui me soit
suffisant, dit-il. Alexandre
est le même d'après son Marché
à Demarles (M^{lle} Stolpaire et
Picard, Prudence Anspach 37),
qui s'ingénierait à en être sûr,
à l'indemnité offerte. Tu n'as

le droit, en ce qui concerne
chez lui?
Je te prie d'excuser que je ne
suffis pas, pas regard pour tout
tu fais à l'occasion de ce
Requiem, de te lier avec les
mémorandum d'indemnité, leur
font pas exemple, et ce n'est
pas là. J'espère qu'il a eu
ma prière. Le subvention
pour les deux mêmes.
Je me réjouis de ta vie
et je me réjouis de ce que tu
donnes à la direction, tu n'as rien
de plus. Et je t'embrasse de tout
cœur

Ysaïe Fauré

M. Houziaux
I rue Polak

Il va être, après que le
partie de I^{er} et 2^e cours
à l'égard de cette œuvre
de l'humanité à l'égard de la
faut l'espérer. ~~Il va être~~
Rien que cela. ~~Il va être~~
L'indemnité offerte.

d'orchestre implique que cette lettre soit antérieure à celle qui porte le numéro 132 dans la *Correspondance* (voir *infra*), lettre malheureusement non datée, mais qui, on le verra, fait allusion à une réponse sans doute virulente d'Ysaÿe à Hamelle.

Que Fauré invite son ami à prendre les contacts nécessaires avec le directeur du Théâtre Royal de Liège est tout à fait naturel. Le Liégeois Ysaÿe était tout désigné pour demander et obtenir le concours de M^lc Torrès.

Rappelons ici, pour la petite histoire, les liens privilégiés qui unissait le grand virtuose à sa « Principauté » natale, et par elle, à Fauré en personne. [Jean-] Théodore Radoux, le directeur du Conservatoire de Liège, était un excellent ami de Vieuxtemps. C'est grâce à la recommandation de l'illustre Verviétois auprès de Radoux que Ysaÿe, exclu du Conservatoire de Liège en 1869 (où il avait été admis dès l'âge de 7 ans, en 1865), put, en 1872, retrouver le même Conservatoire et perfectionner son art sous la direction d'un grand pédagogue, Rodolphe Massart, dont un oncle, Lambert Massart, enseignait le violon au Conservatoire de Paris et jouissait de l'estime de Liszt et de Berlioz. Et c'est encore grâce à Radoux que le boursier Eugène Ysaÿe eut le privilège de déployer ses talents à Bruxelles, en 1873, devant le prince de Caraman-Chimay, dont une parente, la comtesse Greffulhe (née Caraman-Chimay) contribua largement à la diffusion des œuvres de son ami, Gabriel Fauré...²⁴

Pour en revenir à la lettre, le deuxième paragraphe présente évidemment un intérêt considérable du point de vue des conceptions esthétiques qui, sans doute courantes au début du siècle, sont fort éloignées des nôtres en matière d'organologie et d'instrumentarium. Déjà dans la première missive (datée du 4 août), Fauré a clairement indiqué qu'il ne considère pas la non-disponibilité d'un orgue comme une carence rédhibitoire et qu'il accepte qu'un *fort harmonium* tienne lieu d'orgue. Comme Ysaÿe n'a pas trouvé l'instrument requis, on comprend que Fauré parle de *question très grave*. Alexandre étant sans doute, à l'époque, l'un des facteurs d'« orgues expressifs » les plus prestigieux, il est pour

²⁴ Cf. M. BENOÎT-JEANNIN, *op. cit.*, pp. 17 à 27.

le moins étonnant qu'on n'ait pu présenter à Fauré un modèle *suffisant*, par quoi il faut certainement entendre « suffisamment puissant ». Dans les livraisons du *Guide musical* de l'époque, apparaît souvent, en effet, l'adresse « 37, boulevard Anspach », où l'on vend les pianos Henri Herz (Paris) et les « orgues Alexandre Père et Fils, 'seul dépôt en Belgique' ». Mais comment la filiale bruxelloise pouvait-elle offrir davantage que la maison mère parisienne ? Ysaÿe aurait-il, finalement, obtenu en location un des ces harmoniums à deux claviers et pédalier alors en usage dans certaines églises ou chapelles, et même chez des particuliers²⁵ ? Telle était la question que s'est souvent posée l'auteur de ces lignes, jusqu'à ce que les Archives de la Bibliothèque royale Albert I^{er} permettent enfin de résoudre l'énigme. On y reviendra bientôt.

Le dernier paragraphe de la lettre, où Fauré ne voile pas sa mauvaise humeur à l'égard de Hamelle, semble indiquer qu'à la fin de l'an 1900, la partie destinée aux deux cors n'était pas encore gravée, puisqu'il a fallu *la faire recopier* (et non *retirer*). Rappelons que partition et matériel ne devaient sortir qu'en septembre 1901.

E. DE G. FAURÉ À E. YSAÏE (MI-OCTOBRE 1900?)²⁶

Mon cher ami,

Je te fais faire un sacré mauvais sang et je t'en demande pardon !! L'hydre Hamelle est terrassée ! Il a dû te télégraphier qu'il n'y aurait rien à payer pour la location, n'est-ce pas ? Ta lettre l'a fait trembler des pieds à la tête et tu as très bien fait, à tous les points de vue, de lui écrire ainsi. Il m'avait promis en premier lieu de t'éviter tout [*sic*] frais, et il avait, sans m'en rien dire, changé d'avis !

²⁵ J'ai personnellement le souvenir d'avoir joué (en l'église de Conjoux, non loin de Dinant) sur un harmonium datant du début du siècle — ce devait être un Balthasar-Florence — particulièrement imposant : la console comportait deux claviers manuels et un pédalier complet ; elle était flanquée, sur son côté gauche, de tuyaux d'orgue (bourdon 8), tandis que, du côté droit, une manivelle (que devait actionner un souffleur) permettait l'alimentation en air de l'instrument. Dans les livraisons du *Guide musical* datant de la période qui nous intéresse ici, on trouve fréquemment une publicité vantant les « Pianos et Harmoniums H. Balthasar-Florence, Namur, Fournisseur de la Cour, Membre des Jurys Anvers. 1885, Bruxelles 1888 ».

²⁶ Lettre A.6089 ; n° 132, p. 245 dans la *Correspondance*.

Je l'ai prié également de t'envoyer encore *deux partitions* réduites au piano, en plus. Hélas, ces petites partitions sont bourrées de fautes!

Je te prie de dire à ta femme que j'accepte avec des trépignements de joie de devenir votre hôte [*sic*], et que ça me fera un immense plaisir. J'ai assez du derrière du roi et n'ai pas envie du devant de la Reine! ²⁷

Tu écris souvent et tu es un ange! Mais tu vois que je réponds plus vite que je ne l'ai jamais fait de ma vie!

Un million d'amitiés pour ta femme et pour toi

Gabriel Fauré

J'apporterai toutes les choses informes que tu désires.

Tu verras combien, après tous ces altos, les violons sont angéliques dans le *Sanctus*!!!

Deux informations méritent de retenir ici l'attention. La première, c'est évidemment le jugement très sévère porté par Fauré sur la réduction pour chant et piano parue en 1900. Cette question a déjà été traitée dans le présent ouvrage (cf. *supra* « La version de 1900-1901 : une énigme »); rappelons seulement que cette réduction (RD) et les tirages ultérieurs (conformes à RD' 1901) sont toujours en usage en 2000... La seconde information concerne l'intervention des violons à partir du *Sanctus*. On notera d'abord que Fauré ne regrettait pas que le solo de la version V1 fût, dans la partition destinée à la publication, confié à plusieurs violons; il se plaît même à souligner le contraste ainsi produit avec la tessiture plus austère des altos. Commentant cette réflexion de Fauré, J.-M. Nectoux la complète, en note, par la restriction suivante: « À condition de ne pas y faire jouer la masse des premiers et seconds violons d'un grand orchestre comme on l'entend presque toujours. » Un simple coup d'œil sur la partition indique l'évidente pertinence de cette observation. Il faut d'ailleurs se rappeler que, dans deux lettres antérieures (13 août et 18 septembre), Fauré a recommandé à Ysaÿe de réduire les effectifs des seconds violons, la moitié d'entre eux venant renforcer les altos.

²⁷ Phrase sibylline. Sans doute s'agit-il de la place qui sera réservée à Fauré lors du concert, peut-être en retrait d'une loge destinée à la Famille royale, dont, au demeurant, aucun membre ne fut présent lors de l'exécution du *Requiem*, puisque la presse de l'époque n'en fit pas état.

LETTRE DE FAURÉ À YSAÏE (MI-OCTOBRE 1900)

4.6089



Mon cher ami,

Et tu fais faire en deux
minutes sans en être demandeur
pendre!! Et l'hydre thronelle
est terminée! Et... et tu
t'imagines qu'il n'y a rien à
payer pour la location, n'est-ce
pas? La lettre n'a rien
trouvé de mieux à la tête de ta
si très bien faite, et tu le prouves
de mon, de lui, de son amour. Et
si on te prouve en premier lieu
de t'inviter tout fier, et il veut
donner un peu de... change d'avis:

Et l'empire également
à traverser encore deux permissions
et de te en prison, en plus.
Hélas, ces petites permissions
sont toujours de fautes!
Et tu fais de rien...

tu feras son prochain
avec des témoignages de
fièvre de dernière volonté,
et ça se en fait un immense
plaisir. J'ai songé de
dernier de voir de si près un
de devant de la Reine!

Et puis d'arriver et tu
es un ange! Mais tu
vois que je t'ai dit plus vite
que je n'ai parlé de mon vie!

En mille remerciements pour
te faire et pour toi

Paul Faure

Je rapporte aussi les
choses inconnues que tu
dises.

La revue continue, par
tes exhortations, les richesses de
angéliques dans Le Sanctuaire!!!

F. DE G. FAURÉ À SA FEMME, 25 OCTOBRE 1900 (*LI*, pp. 54-55)

Bruxelles, 25 octobre 1900.

[...]

À la gare, m'attendaient les deux frères Ysaye²⁸, charmants et empressés. Il m'ont tout de suite dit des suavités sur le compte de mon *Requiem*, entre autres que les chœurs et l'orchestre en étaient très impressionnés et que l'exécution en serait au moins sincère et émue! [...]

À quatre heures et demie nous avons une répétition de chœurs, et demain matin l'orchestre et les chœurs.

«... au moins sincère et émue » : ce bout de phrase traduit de la part des frères Ysaye une certaine prudence, un peu comme s'il fallait sous-entendre « faute de mieux »... ou « faute d'orgue ». Il serait étrange que les deux musiciens n'aient pas évoqué un sujet qui les a manifestement préoccupés; pourtant, force est de constater que le compositeur n'aborde pas — du moins explicitement — la question.

G. DE G. FAURÉ À SA FEMME, 27 OCTOBRE 1900 (*LI*, p. 55)

Bruxelles, 27 octobre 1900.

Après le déjeuner, jeudi, j'ai fait connaître à Isaye [*sic*] plusieurs choses de ma musique des plus récentes et, comme toujours, il m'a beaucoup encouragé. À quatre heures nous avons eu la répétition, excellente, très soignée, répondant bien à tous mes désirs sans que j'aie eu à les manifester. Ysaye comprend ma musique comme s'il l'avait composée²⁹. [...] Hier, vendredi, nouvelle répétition à neuf heures absolument parfaite. [...]

[...] Et aujourd'hui, à deux heures, répétition générale publique, c'est-à-dire première épreuve semblable au concert de demain... Tous sont charmants pour moi ici, et très chauds. Il y a une bonne atmosphère musicale, sérieuse mais pas pédante.

²⁸ Eugène et son cadet Théophile (dit Théo), né en 1865, pianiste.

²⁹ « Ysaye, écrit son fils, dirigera plusieurs fois le *Requiem* (de Fauré), à Bruxelles et à Cincinnati, et il ne pourra jamais exécuter cette admirable fresque sans être ému jusqu'au plus profond de son être, provoquant des larmes musicales; larmes sans chagrin, qui semblent tomber de l'âme pour se répandre dans le cœur. ». Voir Antoine YSAÏE, *Eugène Ysaye. Sa vie. Son œuvre. Son influence, d'après des documents recueillis par son fils. Préface de Yehudi Menuhin*, Bruxelles, Éd. L'Écran du Monde; Paris, Les Deux Sirènes, 1947, p. 352.

Dès la répétition du jeudi 25, Fauré ne tarit pas d'éloges ni à l'égard d'Ysaÿe ni des chœurs. Le lendemain, il juge la répétition « absolument parfaite » ; or, le vendredi, l'orchestre également s'est fait entendre, et donc, nécessairement, l'harmonium.

Cette dernière observation nous ramène... à l'orgue. Comment Fauré, qui a confié à celui-ci le rôle que l'on sait, peut-il qualifier de la sorte une interprétation où il est fait usage d'un instrument qu'il faut bien appeler, en l'occurrence, un substitut ? Le caractère tout à fait privé de la missive exclut toute hypothèse d'hyperbole de circonstance. Pareille concession serait, de la part d'un compositeur (mais non d'un archéologue de la musique), tout à fait impensable. Quelles que fussent les tolérances de l'époque, on peut s'étonner qu'il ne soit aucunement fait mention de la manière dont a été résolue une question encore tout récemment (début octobre) qualifiée de *très grave* par Fauré lui-même.

II.- LES COMPTES RENDUS DE PRESSE

Prenant le relais de la correspondance, muette sur les exécutions des 27 et 28 octobre, la presse, qui, pour des raisons pratiques, n'a pu être explorée de manière exhaustive, nous a laissé des informations qui ne manquent pas d'intérêt.

Comme on l'a brièvement indiqué plus haut, la première bruxelloise du *Requiem* a eu lieu dans le cadre des « Concerts Ysaÿe ». Fondée en 1895, la Société des Concerts Ysaÿe compte certainement parmi les initiatives majeures du grand virtuose en vue de promouvoir les compositions nouvelles et d'élargir au grand public l'audience de la musique classique, consacrée par le répertoire ou récente. Ysaÿe mit la Société sur pied avec l'aide de deux personnages importants de la vie musicale belge, Maurice Kufferath, musicographe et rédacteur en chef de l'*Indépendance belge*, et Guillaume Guidé, professeur de hautbois au Conservatoire de Bruxelles³⁰. N'ayant pu obtenir de François-Auguste Gevaert l'autorisation de donner ses concerts en la salle du

³⁰ Kufferath et Guidé se virent confier la direction de la Monnaie en 1900.

Conservatoire, Ysaÿe dut se contenter du Théâtre de l'Alhambra, communément appelé (Théâtre du) Cirque royal³¹. Outre « le manque de matériel et le rugissement des fauves »³², la salle n'offrait sans doute pas les conditions idéales à l'exécution d'œuvres classiques. En 1897, le Théâtre de l'Alhambra comptait, selon la revue *Photo-Spectacle*, 2 500 places, ce qui, écrit Wiener, alias Renieu, « paraît exagéré; [...] En tout, 669 places de rez-de-chaussée, plus 312 places de 1^{er} balcon, deuxième galerie, troisième galerie ». Quoi qu'il en fût, 1 000 ou plus de 2 000 places, même avec une acoustique satisfaisante, la masse orchestrale (quelque quatre-vingt musiciens) et chorale devait être imposante et l'on comprend que Fauré ait souhaité, comme on l'a lu, un harmonium « considérable ».

Les circonstances dans lesquelles s'est donnée la première exécution bruxelloise du *Requiem* méritent d'être évoquées: Sans doute, par son caractère, l'œuvre s'accordait-elle avec l'approche des fêtes de Toussaint: au cours du même concert, on entendit également une *Symphonie funèbre* de Gustave Huberti³³. Mais les feux de l'actualité musicale devaient être davantage braqués sur des événements de nature à susciter l'engouement du public. De

³¹ Ce « théâtre », ouvert en 1840, proposait des animations très diverses — on parlerait aujourd'hui de « salle polyvalente » —, puisqu'il accueillait des spectacles de cirque, de variétés, de théâtre parlé ou chanté, et des concerts; fréquenté surtout par les couches populaires, il n'avait pas le lustre, plus aristocratique ou grand-bourgeois, de la Monnaie et du Conservatoire. « Théâtre du Cirque, Cirque Royal, Alhambra, Empire-Palace », il connut de fréquents changements d'appellation. Cf. Lionel RENIEU, *Histoire des théâtres de Bruxelles depuis leur origine jusqu'à ce jour*, Préface de Auguste RONDEL, Paris, Éd. Duchartre & Van Buggenhoudt, 1928, pp. 399-469; Laurent WEINSTEIN, *Histoire du Cirque Royal, 1878-1995*, Préface de Raymond DEVOS, Bruxelles, Le Cri, 1995; Paul ARON, *La mémoire en jeu. Une histoire des théâtres en langue française de Belgique*, Bruxelles, La Lettre Volée, 1995, pp.15 sqq.

³² Maxime BENOÎT-JEANNIN, *op. cit.*, p. 149.

³³ Aujourd'hui bien oublié, ce compositeur belge (1843-1911), premier grand prix de Rome, fut directeur de l'Académie de musique de Mons et professeur au Conservatoire de Bruxelles, chef d'orchestre, critique musical et fondateur d'une chorale mixte. (Voir, entre autres, une notice dans Jacques STEHMAN, *Histoire de la musique en Belgique*, Bruxelles, Édition La Boétie, 1950, p. 73.)

la mi-octobre au début de novembre, les mélomanes se voyaient offrir des programmes prestigieux, au succès garanti d'avance. Ainsi, en ces quelques semaines, la Monnaie — dont la direction venait, le 6 septembre, de passer dans les mains de Kufferath et Guidé³⁴ — ne proposait rien de moins que les premières représentations, en Belgique, de *La Bohème*³⁵, la cinquantième de *Samson et Dalila* et le quatuor d'*Henry VIII* (Saint-Saëns), les premières exécutions de *Don Quichotte* et d'*Une vie de héros* (Richard Strauss), ainsi que des *Variations rococo* (Tchaïkovski), *Tristan et Isolde* (Wagner). De surcroît, le public pouvait voir et applaudir « le maestro Puccini », présent dans la capitale pendant plus de huit jours pour y suivre les répétitions (sous la direction de Sylvain Dupuis), de même qu'il pouvait ovationner « l'illustre maître Saint-Saëns » et apprécier les qualités extraordinaires d'une baguette de renom, Richard Strauss en personne, premier chef d'orchestre de l'Opéra royal de Berlin, venu donner le premier Concert populaire de la saison. À cette époque, Fauré, qui ne présidait pas encore aux destinées du Conservatoire de Paris, était loin d'avoir acquis la popularité d'un Puccini, la notoriété d'un Saint-Saëns, l'éclat d'un Strauss, ancien assistant de Hans von Bülow. À propos de l'œuvre qui nous occupe, ne lit-on pas que, lors de la première exécution de la version dite symphonique (Lille, 6 avril 1900), c'est-à-dire un peu moins de sept mois avant son audition à la Monnaie, « le superbe *Requiem* [...] est pour ainsi dire inconnu à Paris, puisqu'à part certaines auditions privées, il ne fut exécuté intégralement qu'une seule fois, à l'église de la Madeleine, en janvier 1893³⁶. »?

³⁴ Par parenthèse, la Monnaie disposait, elle, d'un grand orgue, qui se fit notamment entendre lors du brillant réveillon de 1900; cf. *La Gazette* du 22 décembre 1899.

³⁵ L'« affreux ouvrage italien », selon Fauré (*LI*, p. 55) à la première (bruxelloise) duquel il a assisté en compagnie d'Ysaÿe le jeudi 25 octobre 1900. La presse de l'époque fait état d'un triomphe et l'on peut imaginer que les quelque six ou sept rappels dont l'opéra et le compositeur ont été gratifiés n'ont dû que médiocrement plaire à Fauré, de treize ans l'aîné du maestro.

³⁶ Hugues IMBERT, « Le *Requiem* de Gabriel Fauré, à Lille », *Le Guide musical*, XLVI, 15, pp. 337b et 338a. En fait, la première exécution intégrale du *Requiem* dans sa version symphonique est celle de Lille (voir, au début de cette étude, la « Chronique de la composition (...) »).



THÉÂTRE
de
L'ALHAMBRA

Dimanche 28 Octobre 1900

A DEUX HEURES

*

PREMIER CONCERT D'ABONNEMENT

sous la Direction de

M. EUGÈNE YSAÏE

avec le Concours de

M. FERRUCCIO BUSONI

Pianiste

M^{lle} TORRÈS **M. D. DEMEST**

Chantatrice

Professeur au Conservatoire

et de

CHORAL MIXTE

sous la Direction de M. Léon Mouton

Harmoniums **MUSTEL et ALEXANDRE**

Place de la Maison **STEINWAY**

Répétition Générale, même salle, le Samedi 27 Octobre, à 2 1/2 h.

Ce programme doit être vendu 20 centimes.

* PROGRAMME *

PREMIÈRE PARTIE

I. G. HUBERTI

Symphonie Funèbre

- I. Lent, Allegro Moderato
- II. Scherzo, Assai vivace
- III. Final, Lent et solennel.

II. L. VAN BEETHOVEN

Concerto en sol majeur (Op. 58)

EXÉCUTÉ PAR

M. F. BUSONI

- I. Allegro Moderato
- II. Andante con Moto
- III. Rondó Vivace.

DEUXIÈME PARTIE

III. A. RUBINSTEIN

Variations (en sol)

EXÉCUTÉ PAR

M. F. BUSONI

PREMIÈRE PARTIE (suite)

IV. G. FAURÉ

Requiem

genre soli, chœurs et orchestre
(Première audition)

Soprano : M^{lle} TORRÈS

(de l'Opéra de Liège)

Baryton : M. D. DEHEST

Professeur de Conservatoire Royal de Bruxelles

Chœurs : LE CHORAL MIXTE de Bruxelles

Directeur : M. L. SOUBERS

I. Tchaïkovski et Kyrie, Chœur

II. Oubliés, Chœur et Baryton solo

III. Servius, Chœur

IV. Les Jeûs, Soprano solo

V. Airs de Chœur

VI. Libera, M^e, Chœur et Baryton solo

VII. In Paradisum, Chœur.

M. B. — Les sept parties des septuor à requiem se jouent sans interruption.

J. — ENTRÉE DE KYRIE

Tous Lits.

Paraphrase Française
L'œuvre sera dirigée par l'organiste
M^{lle} Torrés et par M. Dehest.

C'est à 7 h. que revient ce
concert dans son programme
à 7 h. 15, à tous l'été, en la
salle de concert de la ville de
Bruxelles.

Opéra National
Chœur d'Opéra

II. OFFERTOIRES

Tous Lits.

Offertoire Jean Chrysostôme, 7^e
général d'après les manuscrits
de la bibliothèque de la ville de
Bruxelles.

Offertoire Jean Chrysostôme, 7^e
général d'après les manuscrits
de la bibliothèque de la ville de
Bruxelles.

Offertoire Jean Chrysostôme, 7^e
général d'après les manuscrits
de la bibliothèque de la ville de
Bruxelles.

Offertoire Jean Chrysostôme, 7^e
général d'après les manuscrits
de la bibliothèque de la ville de
Bruxelles.

Paraphrase Française.
Offertoire Jean Chrysostôme, 7^e
général d'après les manuscrits
de la bibliothèque de la ville de
Bruxelles.

Offertoire Jean Chrysostôme, 7^e
général d'après les manuscrits
de la bibliothèque de la ville de
Bruxelles.

Offertoire Jean Chrysostôme, 7^e
général d'après les manuscrits
de la bibliothèque de la ville de
Bruxelles.

Offertoire Jean Chrysostôme, 7^e
général d'après les manuscrits
de la bibliothèque de la ville de
Bruxelles.

III. — SARGENT

Sargents, Sargents, Sargents,
Sargents, Sargents, Sargents,
Sargents, Sargents, Sargents.

Final en sol mineur et 7^e g^{is}
de la messe.

Harmonie de l'organe.

Harmonie de l'organe.

Harmonie de l'organe.

Harmonie de l'organe.

Harmonie de l'organe.

Harmonie de l'organe.

IV. — FIB JESU

Fib Jesu, Fib Jesu, Fib Jesu,
Fib Jesu, Fib Jesu, Fib Jesu,
Fib Jesu, Fib Jesu, Fib Jesu.

VENTE ECHANGE LOCATION
PIANOS IBACH
BRUXELLES
10, rue du Congrès
PIANOS RIESENBERGER

V. — AGNUS DEI

Texte Latin.

Agnus Dei qui tollis peccata mundi dona eis requiem... dona eis requiem Sempiternam.

Lux aeterna luceat eis, Domine, cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es.

Requiem aeternam dona eis Domine et lux perpetua luceat eis cum Sanctis tuis.

Paraphrase Française.

O agneau de Dieu, Toi qui portes les péchés du monde donne leur le repos, le repos éternel.

Seigneur, fais luire la lumière sur eux dans la compagnie de tes Saints dans l'éternité, parce que tu es souverainement bon.

Donne leur, ô Seigneur, l'éternel repos et que la lumière éternelle luisse sur eux en la compagnie de tes Saints.

VI. — LIBERA ME

Libera me, Domine, de morte aeterna in die illa tremenda: quando caeli movendi sunt et terra. Dum veneris iudicare saeculum per ignem.

Tremens factus sum ego et timeo, dum discussio venerit atque ventura ira.

Dies illa, dies irae, calamitatis et miseriae, dies magna et amara valde Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis.

Délivre-moi, ô Seigneur, de la mort éternelle au jour redoutable où les cieux et la terre seront bouleversés alors que tu descendras juger le monde par le feu.

Je tremble moi-même et je suis terrifié à la pensée de ton jugement et de ta future colère.

Ce jour là ce sera le jour de la vengeance et du malheur; ce sera le grand jour, le jour suprêmement amer.

Donne leur le repos éternel Seigneur et que la lumière sans fin luisse sur eux.

VII. — IN PARADISUM

In Paradisum deducant te angeli: in tuo adventu suscipiant te martyres, et perducant te in civitatem sanctam Jerusalem. Chorus angelorum te suscipiat et cum Lazaro quondam paupere aeternam habebis requiem.

O toi qui nous quitte, que les anges te conduisent dans le Paradis du Seigneur; qu'à ton arrivée les bienheureux martyrs te reçoivent dans leurs bras et te transportent dans la cité sainte de Jérusalem. Que le chœur tout entier des anges t'accueille, et qu'avec Lazare, qui fut pauvre lui aussi autrefois, tu aies le repos éternel.

Note du Traducteur

Ce chant sublime et si profondément touchant se dit au moment précis où, après l'office divin, on enlève le corps pour quitter l'Eglise et le conduire à sa dernière demeure.

Le prêtre chante : c'est au défunt qu'il s'adresse; ce sont les derniers vœux qu'il lui fait, souhaits d'espoir et d'affectueuse consolation où la terre est oubliée pour ne songer qu'au ciel. Un seul souvenir d'ici-bas : celui du pauvre Lazare bien fait pour réconforter et consoler.

Organistes : MM. MAAS et Théo YSAÏE

Quel était, à l'Alhambra, le « menu » présenté aux auditeurs du premier concert d'abonnement de la saison 1900-1901? Pour répondre à cette question et à quelques autres, non moins importantes, j'ai eu la bonne fortune de trouver le document idoine. Le programme « vendu 20 centimes » aux mélomanes est présent au Département de Musicologie de la Bibliothèque royale Albert I^{er} dans un coffret référencé Mus ms 159, 1900-1902. Arrêtons-nous-y un instant.

On notera tout d'abord que la répétition générale figure, pourrait-on dire, officiellement comme une audition (sans doute non payante). En effet, comme cela n'était pas rare à l'époque, les mélomanes et les représentants de la presse pouvaient assister aux répétitions générales: la lettre du 27 octobre citée plus haut indique clairement que la « répétition générale publique » est une « première épreuve semblable au concert ». Entre la générale et le concert proprement dit, des changements intervinrent dans le programme. Le samedi, les auditeurs entendirent successivement: la *Symphonie funèbre* de Gustave Huberti; le *Concerto en sol majeur* de Beethoven, des *Variations en sol* pour piano seul d'Anton Rubinstein, deux œuvres mettant en valeur la virtuosité transcendante de Ferruccio Busoni; enfin, le *Requiem*; au dernier moment, une œuvre fut retirée du programme, la *Procession nocturne* de Henri Rabaud (annoncée dans *La Gazette* du jeudi 25 octobre). Le dimanche, Busoni remplaça la pièce de Rubinstein par un *Andante* et une *Toccata* de Bach³⁷, avec, en bis, la *Grande Polonaise en la bémol* de Chopin. Les séances du samedi et du dimanche se tenaient tôt dans l'après-midi, respectivement à deux heures et demie et deux heures.

La typographie est assez claire: ce ne sont ni le chef, ni les compositeurs, ni les chanteurs, mais Ferruccio Busoni qui tient la vedette! Également compositeur, ce prodigieux pianiste, né à Empoli (Toscane) en 1866 et mort à Berlin en 1924, fut l'élève et le continuateur de Liszt. Ses transcriptions pour piano de nombreuses pièces d'orgue de Bach sont restées célèbres. Comme il

³⁷ Cette pièce de Bach n'est pas précisément dénommée. Edmond Evenepoel (réf. ci-après) parle d'« une *Suite* d'orgue de J.S. Bach, arrangée par lui (Busoni) en vue de la sonorité puissante des pianos Steinway ».

avait remporté, dix ans plus tôt, le prix Rubinstein pour la composition, le choix des *Variations en sol* était sans doute un hommage rendu au virtuose et compositeur russe.

Aucun des autres interprètes, il est vrai, n'avait acquis la renommée du prodige italien. M^{lle} Torrès a déjà été présentée plus haut; on a vu qu'elle s'était taillé un beau succès lors de la première du *Requiem* au Trocadéro (12 juillet 1900); quoiqu'elle se soit antérieurement produite à l'Opéra-Comique, elle est présentée dans le programme du concert comme cantatrice du Théâtre Royal de Liège. Cette soprano légère bénéficiait de la recommandation de Fauré lui-même.

Les Archives des Conservatoires de Liège et de Bruxelles fournissent quelques indications sommaires sur les curriculumms du baryton et du chef des chœurs.

Du baryton Désiré Demest (1864-1931), le *cursus studiorum* indique qu'il étudia le chant, puis la déclamation lyrique de 1885 à 1892. De 1893 à sa mort, il enseignera au Conservatoire de Bruxelles (Archives). Une lettre (inédiée) retrouvée au Département de musicologie de la Bibliothèque royale Albert I^{er} nous apprend comment Demest fut choisi pour l'exécution des solos de l'*Offertoire* et du *Libera me*. On se souvient des recommandations de Fauré à Ysaÿe: ne pas prendre Vallier (de la Monnaie), ce « vrai chanteur d'opéra qui n'a rien compris au *calme* et à la gravité de sa partie dans ce *Requiem* ». Ysaÿe s'est laissé conseiller par Guidé (co-directeur de la Monnaie, cf. *supra*) puisque, le 16 octobre, dans un billet qu'il adresse à sa femme depuis Copenhague, il écrit:

Si Guidé a demandé à Demest de chanter le bout de solo de Baryton dans le *Requiem*, c'est que Guidé (qui doit me donner quelqu'un) a réfléchi, que les chanteurs de son théâtre ne convenaient pas — mais si Demest veut bien chanter, ce dont je lui serai reconnaissant, qu'il demande la partition que j'ai remise à Guidé [...]. (Bruxelles, Bibl. royale Albert I^{er}, Département de Musicologie, Mus ms 159, 1900-1902.)

Le choral mixte de Bruxelles était placé sous la direction de Léon Soubre (1855-1912). Cet excellent musicien avait grandi dans un entourage musical particulièrement favorable: son père, Étienne Soubre, premier grand prix de Rome, précéda Théodore

Radoux à la direction du Conservatoire de Liège de 1862 à sa mort en 1871. Léon Soubre avait fréquenté le Conservatoire de Liège (harmonie, fugue et orgue) de 1868 à 1876. De 1886 à 1907, cet excellent chef de chorale enseigna le solfège et l'harmonie écrite au Conservatoire de Bruxelles.

Ici ne s'arrête pas le commentaire du programme. Deux autres interprètes retiennent l'attention... et apportent enfin une réponse à l'énigme de l'« orgue » plusieurs fois évoquée. Ces deux autres interprètes se trouvent être des... organistes. L'un nous est déjà connu : Théo Ysaÿe (1865-1918), frère d'Eugène, excellent pianiste et lui-même compositeur d'une *Suite wallonne* pour orchestre, ainsi que de symphonies. L'autre organiste, Maas, dont le prénom n'est pas cité, ne peut être identifié sur la base des documents consultés. Mais il est fort possible qu'il s'agisse de Louis Maes (Bruges 1850-Bruxelles 1906) ; premier prix d'orgue du Conservatoire de Bruxelles, il exerça son art à Bruges, à Amsterdam et à Bruxelles (renseignement aimablement communiqué par Luc Lannoo, collaborateur scientifique au Musée des instruments de musique, Musée d'art et d'histoire, Bruxelles ; pour plus de détails, voir L. LANNOO et K. D'HOOGHE, *West-Vlaamse Orgelklanken*, Bruges, 1997, vol.4, p. 113).

Deux organistes et donc deux... harmoniums, un Mustel et un Alexandre ! Telle est donc la solution apportée à la « question très grave » dont Fauré parle dans une des lettres précitées, et dont, grâce à une suggestion de J.-M. Nectoux, j'ai pu enfin trouver la réponse en consultant le programme du fameux concert.

Plusieurs quotidiens et périodiques ont été dépouillés, qui rendirent compte soit de la répétition générale du samedi, soit de l'exécution du dimanche, soit des deux :

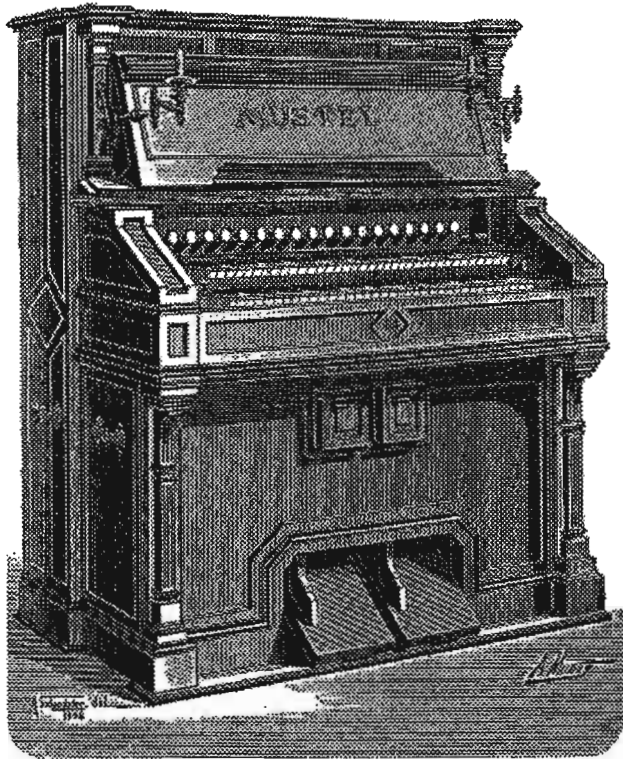
L'Indépendance belge (C.T.), *La Meuse* et *l'Étoile belge* du 29 octobre ne relatent que la répétition générale ;

Le Guide musical, XLVI, 44, pp. 800-801 (Edmond EVENEPOEL), *Le Patriote* du 29 octobre, *L'Art moderne* (O.M.) et *La Fédération artistique* du 4 novembre ainsi que *La Flandre libérale* du 9 novembre rendent compte des deux séances publiques.

Le Ménestrel, 3661, 43, p. 349, *La Gazette* (Edm. O.) et *Le petit bleu* (R.V.) du 29 octobre, *Le Soir* (L.S.) et *La Réforme* (Carol) du

ORGUE CÉLESTA MUSTEL À DEUX CLAVIERS MANUELS

(reproduit de Alphone Mustel, *L'orgue-expressif ou harmonium*, Paris, 1903, t.1, p. 56)



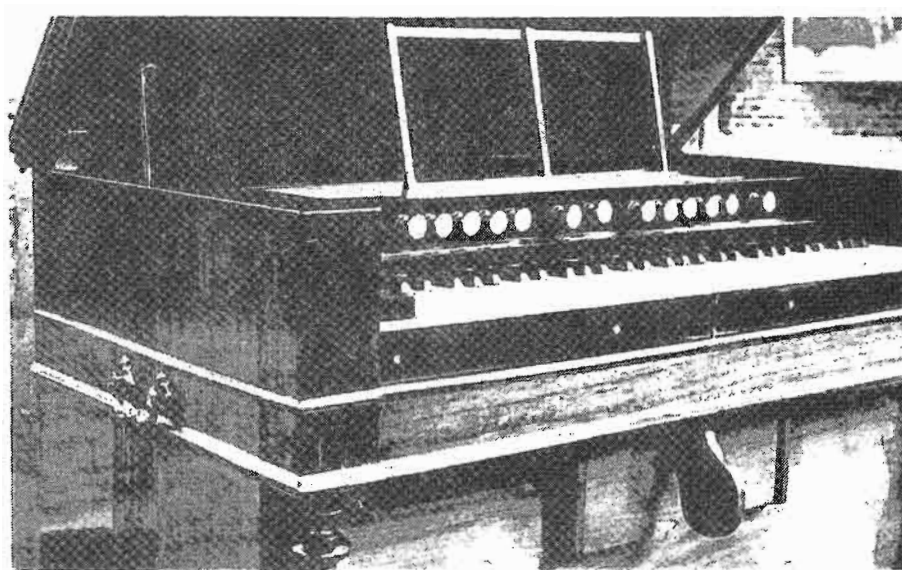
30 octobre et *Le Peuple* du 31 octobre (F.L.) se font seulement l'écho de l'exécution du dimanche.

A. COMMENTAIRES SUR LE PROGRAMME DU CONCERT

La séance est jugée *copieuse* (*Le Peuple*); malgré la suppression de la *Procession nocturne*, [...] *il en est resté assez pour faire durer la séance pendant trois longues heures, — ce qui est peut-être excessif* (*Le Soir*). Après l'intermède de virtuosité offert par Busoni, *cela nous faisait déjà deux bonnes heures de musique continue*

HARMONIUM ALEXANDRE

(Museum Vlceshuis, Anvers)



[...]. On était saturé de musique (La Gazette); une symphonie funèbre qui dure une heure, montre en main, et un Requiem de 35 minutes. Par bonheur, les deux œuvres étaient fort intéressantes, et, en dépit de l'identité de but, très différentes de caractère et de facture (L'Indépendance belge). Sans compter que le programme n'était pas fini là [après la pièce de Rubinstein] (L'Étoile belge). Entre ces deux pièces [la symphonie et le Requiem] qui eussent suffi à remplir un programme... (L'Art moderne).

B. COMMENTAIRES SUR LE *REQUIEM*

Nombreuses sont les appréciations positives parmi les critiques.

« la simplicité et la beauté des harmonies vocales [...], la discrétion de l'accompagnement instrumental le plus souvent réduit au quatuor et à l'orgue. Les chants ont une saveur onctueuse et primitive qui rappelle les maîtres anciens de la polyphonie vocale. » (*Le Guide musical*)

« [...] l'adorable Requiem de M. G. Fauré, d'un sentiment si profond et si pur dans sa simplicité pleine de raffinement. » (*Le Ménestrel*)

« l'une des compositions les plus justement admirées de l'École française. » (*Le Peuple*)

« le beau *Requiem* de Gabriel Fauré, le nouveau professeur de composition du Conservatoire de Paris; une page émouvante de musique religieuse conçue dans le vrai caractère de simplicité grandiose dont les Allegrî et les Palestrina ont donné les modèles. » (*L'Étoile belge*)

« une œuvre de grande valeur [...]. Le musicien, chez Fauré, est de race, mais il a montré ici qu'il n'était pas forcément chercheur de quintessence. Les plans harmoniques ont la tenue qui convient au style d'église. Quoique bien moderne, surtout dans les détails d'écriture, l'œuvre donne une impression d'ensemble pleine de charme mystique [...] » (*Le petit bleu*)

« tout récemment édité par M. Hamelle [!], le Requiem atteste d'un bout à l'autre, en même temps qu'un sentiment délicat, d'un mysticisme discret, une rare sûreté d'écriture. Les chœurs sont admirablement traités. » (*L'Art moderne*)

« une musique respectueuse, simple aussi, [...] imprégnée de l'idée religieuse. » (*La Fédération artistique*)

« œuvre profondément religieuse, aussi simple que belle, dans sa tenue d'une discrétion absolue. » (*La Flandre libérale*)

Le correspondant (J.D.G.) à Bruxelles du journal liégeois *La Meuse*, qui, contrairement à ce que dit son texte, rend compte de la séance du samedi (il a entendu les *Variations* de Rubinstein), joint ses éloges à ceux de ses confrères. Ses réflexions sur Fauré et son art ne laissent pas de surprendre quelque peu :

« [Le Requiem] requiert l'attention par des qualités de tout premier ordre, qui autorisent à attendre avec confiance le développement du talent de cet artiste, à coup sûr un des plus brillants élèves d'un maître que Liège peut revendiquer : César Franck. Moins tourmenté dans ses recherches polyphoniques que son maître, Fauré, dans l'œuvre qui vient d'être exécutée, a sou-

vent visé à obtenir des effets d'émotion par les moyens d'une grande simplicité. »

Fauré apparaît ici, comme rajeuni, un peu en décalage avec son curriculum de compositeur, mais, surtout, la fierté (toujours vivace) des « principautaires » liégeois se manifeste hardiment, et l'on peut se demander ce qu'en auraient pensé Saint-Saëns et le Pater Seraphicus.

Quelques compliments ont cependant une saveur aigre-douce :

« Le *Requiem* d'une sainte, pour qui la mort serait une béatitude. Rien que des demi-teintes, des ombres légères, des harmonies d'une distinction subtile, estompant des formes exquisés, noyées de pâles rayons. Et c'est délicieux dans ses raffinements. » (*Le Soir*)

Ces « raffinements » sont précisément l'élément qui entraîne des appréciations quasi péjoratives :

« C'est plein de choses aimables et parfois mêmes [sic] émouvantes. Mais combien de telles compositions sont inférieures à la messe des morts en plain-chant, telle qu'on la chante en certaines églises catholiques ! » (*Le Patriote*)

Un écho du même genre se retrouve dans le compte rendu, par ailleurs globalement élogieux, paru dans *La Fédération artistique*, qui, après avoir loué le caractère religieux du *Requiem* précise :

« Non pas que le compositeur ait pu dépasser ni même égaler le chant grégorien, tant massacré — hélas ! — dans nos églises, mais heureusement conservé comme un trésor inappréciable dans certains couvents, notamment à Maredsous ; non, Fauré ne pouvait faire mieux que le chant céleste *In Paradisum deducant te Angeli*, il aurait même dû le reconnaître et adopter humblement à cet endroit le plain chant ; son œuvre y aurait gagné en grandeur et en élévation. »

Le critique « C.T. » de *L'Indépendance*, qui ne semble pas avoir relevé l'absence pure et simple de la Séquence (*Dies iræ*) et d'autres écarts par rapport à la norme liturgique, décerne lui aussi un brevet peu flatteur d'élégance :

« Le *Requiem* de M. Gabriel Fauré est de style très raffiné, requiem de chapelle, chef-d'œuvre en son genre, le chef-d'œuvre de la musique religieuse pour salon bien pensant. La grandeur en est absente, mais le joli triomphe sur toute la ligne : jolies d'oppositions instrumentales, par exemple l'emploi

systematique des altos et violoncelles dans les deux premiers morceaux pour faire ressortir ensuite l'élan des chanterelles sous le chœur du Sanctus; jolies harmoniques très distinguées; jolies de charme mélodique avec moins de souffle que de sentiment. Le texte d'église est écourté; nous n'y avons retrouvé ni le *tuba mirum* ni l'*inter oves* ni même le *solvet saeculum in favilla*. Mais ce qui en reste est fort agréable et confirme la réputation d'élégance musicale du maître de chapelle de la Madeleine. » (*L'Indépendance belge*)

Dans son compte rendu, Carol (*La Réforme*), tout en reconnaissant que *cette partition fait honneur à M. Fauré et à la jeune école française*, ne se prive pas de souligner le caractère aristocratique de la composition :

« Le *Requiem* de M. E. [sic] Fauré, pour être une œuvre funèbre, n'a rien de trop lugubre. Elle est sentimentale, plaintive et délicate. Rien du fameux pleur de Bossuet ni du grincement de dents des Écritures. Elle charme. C'est un *Requiem* pour gens du monde, lettrés, un peu sceptiques, et qui après avoir eu du savoir vivre ont aussi fait preuve de savoir mourir. »

Opposer Fauré au grégorien — qui a son esthétique propre³⁸ — est sans doute tout à fait hors de propos. Moins anodine (bien qu'anachronique) est la démarche qui consiste à appeler à témoin le génie par excellence, absolument incontesté et incontestable :

« Ce "Requiem" peut avoir toute sorte [sic] de qualités. Mais il arrivait un peu tard, et on n'y a plus découvert ni inspiration bien généreuse, ni expression bien intense, ni caractère bien religieux. [...] Et puis, l'inspiration religieuse devient bien rare de nos jours; et pour nous donner un "Requiem", il eût peut-être mieux valu prendre celui de Mozart, que nous n'avons plus entendu depuis si longtemps, et dont l'impérissable beauté fait toujours tort aux autres. » (*La Gazette*)

C. COMMENTAIRES SUR L'EXÉCUTION DU *REQUIEM* ET L'ACCUEIL DU PUBLIC

Globalement, la critique se montre élogieuse pour tous les interprètes, solistes, chœurs et orchestre. Chez Demest (curieusement catalogué « ténor » par le chroniqueur de *La Réforme*), on loue particulièrement le timbre, l'expressivité et la diction. M^{lle} Torrès semble, globalement, n'avoir remporté qu'un succès

³⁸ Même si, plus tard, Duruflé, dans son *Requiem*, fera de nombreuses citations textuelles de la *Missa pro defunctis*.

d'estime ; le compte rendu paru dans *La Fédération artistique* est franchement peu flatteur à l'égard de cette soprano *qu'il n'était pas nécessaire de faire venir de Liège*.

« Le "Requiem" de M. Fauré, exécuté de façon irréprochable par l'orchestre, le choral³⁹ mixte de M. Soubre, M^{lle} Doria⁴⁰ et M. Dumest [Demest] », a plu beaucoup, note le chroniqueur du *Patriote*, rendant sans doute davantage compte de la réaction de la salle que de ses propres impressions, plutôt mitigées, comme on l'a lu plus haut. Selon *Le Peuple* : « Le *Requiem* de Fauré fut bien chanté par les chœurs du Choral mixte, directeur M. Soubre, et les soli interprétés par M^{lle} Rovrès [sic], un peu paralysée par l'émotion, et M. Demest, dont on a une fois de plus admiré la diction et le style [...] Le public n'a pas ménagé ni les applaudissements ni les ovations. Vainement on a réclamé l'auteur : Fauré s'est dérobé ».

De son côté, *La Gazette* note que si « l'exécution était parfaite », l'auditoire « était saturé de musique ».

Quant au chroniqueur du *Guide musical*, il écrit : « Je ne sais si l'on a bien compris la suprême distinction de cette œuvre d'un musicien d'élite et je préfère attribuer au respect qu'elle inspire, la réserve avec laquelle le public des Concerts Ysaye en a accueilli les dernières mesures. [...] Il n'y a qu'à louer l'orchestre et les chœurs du Choral mixte placés sous la direction de M. Eugène Ysaye, sans oublier que les soli du Requiem furent excellemment chantés par M^{lle} Torrès et M. Demest et que M. Soubre reste toujours l'habile préparateur de la partie chorale. » Comme ses confrères, le critique du *Soir* relate le succès exceptionnel de Busoni, ajou-

³⁹ Le substantif masculin *choral* dans le sens « ensemble de choristes », attesté par Littré comme désignant la « masse des chantres qui sont au chœur d'une église », est resté en usage pendant une partie du xx^e siècle ; le Littré ne mentionne pas le terme *chorale*, substantif, mais bien, notamment avec le sens considéré ici, le terme *chœur(s)*. Le *Larousse du xx^e siècle en six volumes* de 1929 reprend la définition de Littré pour *choral* ; il y ajoute *chorale*, substantif féminin, avec le sens plus large que nous lui donnons aujourd'hui.

⁴⁰ Le critique cite, au lieu de M^{lle} Torrès, une cantatrice de la Monnaie, qui devait, peu de temps après, y tenir le rôle de Brangaene dans *Tristan* ; lapsus calami.

tant: « Les jeunes citoyens qui ont failli faire crouler la salle en acclamant le prodigieux mécaniste étaient probablement fatigués quand est venu le “Requiem” de M. Fauré; c’est dommage, quel que fût le mérite évident de M. Busoni, les parts d’applaudissements ne nous ont point paru suffisamment égales ».

Le critique musical de *La Meuse* complimente les solistes et le chef d’orchestre. Parlant du *Sanctus*, il estime qu’il fut « interprété par le Choral mixte avec plus de “brio” que de justesse ». En revanche, il ne tarit pas d’éloges en relatant la prestation de « M^{lle} Torrès, qui fera, je crois, partie de la troupe du Théâtre Royal de Liège [...] ; elle a été remarquée, malgré l’émotion qui semblait l’êtreindre [...] cette émotion de l’artiste s’est communiquée à l’auditeur et le “Pie Jesu” n’eût, en somme, pu être mieux interprété ». Le critique se plaît à souligner « les applaudissements qui ont accueilli l’œuvre », salue la virtuosité de Busoni « qui a assumé le rôle d’éparpiller des cabrioles entre les deux œuvres funèbres pour orchestre [et] a joué avec sa vertigineuse dextérité les “Variations” en sol de Rubinstein, dont le principal mérite “musical” est de durer trente-cinq minutes [...] ».

Outre la durée exagérément longue du concert, il est certain que le *Requiem*, donné en fin de concert, a dû pâtir, le samedi, de son voisinage avec les *Variations* de Rubinstein. Le commentateur de *La Fédération artistique* se réjouit que le pianiste ait, le dimanche, remplacé « les interminables et peu intéressantes *Variations* de Rubinstein par du Bach et du Chopin ». « M. Busoni, note pour sa part le chroniqueur de *L’Étoile belge*, avait cru devoir ajouter à ce chef-d’œuvre [le concerto de Beethoven] de longues et terribles variations de Rubinstein pour piano seul. Encore un prodige de souplesse et de vigueur dont il se montre maître absolu, mais dont l’auditoire paraît un peu rassasié. C’est comme du pâté d’anguilles : pas trop n’en faut ». De son côté, l’envoyé du *Patriote* est franchement féroce pour la pièce de Rubinstein et pour son interprète auxquels il décoche de ces phrases assassines dont le style imagé, quasi disparu de nos jours, évitait du moins le ronron soporifique des circonlocutions: « la partie la plus funèbre a été une sorte de rhapsodie de Rubinstein exécutée par M. Ferruccio Busoni sans accompagnement. Ces exercices d’acrobatie et de

voltige dans le but de démontrer la virtuosité de l'artiste devraient être bannis du programme des concerts. Rien n'est plus énervant, plus abrutissant, plus antiesthétique que ces sortes de morceaux, comparables aux courses de fond ou de vitesse fournies par des vélocipèdes ou des coureurs pour arracher à un concurrent le record du kilomètre ou de l'heure. »

III.- LE BILAN

A. LE PROGRAMME DU CONCERT

Qu'il s'agisse de la répétition générale du samedi ou de l'audition du dimanche, le programme du concert, trop chargé, a certainement nui à l'écoute de la dernière composition inscrite au programme, qui se trouva être le *Requiem*. Le rédacteur de l'*Indépendance belge* apporte sur la durée de l'œuvre (lors de la répétition générale) une information (« 35 minutes »), précise (« montre en main ») et intéressante, puisque Fauré appréciait hautement l'interprétation d'Ysaÿe. Une donnée à mettre en relation avec les durées mentionnées dans une lettre de Fauré à Ysaÿe (4 août 1900, cf. *supra*) et dans le Tableau IV.

B. LE *REQUIEM*

Sur la valeur de l'œuvre, les opinions étaient partagées : vifs éloges ici, nettes réserves là. Ces jugements sont d'autant plus intéressants qu'ils n'ont peut-être pas perdu toute actualité : arrêtons-nous-y un moment, car ils amènent à s'interroger sur deux points importants : d'une part, la pérennité de l'œuvre ou, si l'on veut, la pertinence des jugements de l'époque jugée à l'aune du temps, d'autre part, la relation éventuelle du *Requiem* avec les deuils familiaux vécus par son auteur et donc, *in fine*, la « métaphysique » fauréenne, qui semble se confondre avec une sublimation de l'art.

On pourrait penser que, toujours en faveur auprès d'un large public, le *Requiem* comme le *Cantique de Jean Racine* (1865), le *Madrigal* (1883) — qui figurent au répertoire de tant de sociétés chorales d'amateurs ou de professionnels — ainsi que la *Pavane* (1887) et *Pelléas et Mélisande* (1898) ont définitivement eu raison

de l'accusation de joliesse si souvent prononcée à l'égard de leur compositeur. Voire ! Si tel était le cas, pourquoi plus d'un musicologue protesterait-il contre le cliché d'un Fauré, musicien « de salon » qui, avec des harmonies douceâtres et flatteuses, cultive le charme, mais n'atteint ni au sublime ni à la grandeur ? Sous la plume d'un des meilleurs connaisseurs de Fauré, Robert Orledge, on lit : « Those that call him [Fauré] a salon composer and "master of charms" have never really come to grips with his very varied output. The sheer number of genres in which Fauré made a significant contribution qualify him for consideration as more as just a "petit maître", and he did not need to write symphonies or piano concertos to demonstrate his capacity for symphonic thought. In his music, power and passion go hand in hand with suppleness and light; luxuriant sensuousness is coupled with profound spiritual depth and sensitivity, and the classical spirit can be juxtaposed with almost violent modernity, all within a single piece⁴¹. »

L'opinion des compositeurs de talent sur leurs pairs est, on le sait, parfois surprenante. La manière dont les œuvres de Fauré ont été accueillies par ses confrères est évoquée dans l'important ouvrage que J.-M. Nectoux a consacré au musicien⁴². Francis Poulenc s'est mainte fois exprimé sur Fauré, comme on peut le voir dans son abondante correspondance⁴³, mais son opinion fluctue au fil des ans, allant, de façon d'ailleurs discontinue voire erratique, de la haine littéralement déclarée à une admiration réelle mais toujours teintée d'une sorte d'allergie. Au soir de sa vie, il écrit : « Dieu sait que je déteste Fauré (c'est une effroyable allergie) mais je dois vous féliciter du *remarquable* enregistrement du *Requiem* que j'ai voulu écouter à cause de votre enfant soliste. Je suis en effet à la recherche d'un gosse pour créer, à Paris, au printemps mes *Répons des Ténèbres*. Malheureusement celui-ci ne

⁴¹ Robert ORLEDGE, *op. cit.*, p. 270.

⁴² Jean-Michel NECTOUX, *Fauré. Les voix...*; voir, en particulier, le chapitre XVIII, pp. 421 sqq.

⁴³ Francis POULENC, *Correspondance 1910-1963 réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam CHIMÈNES*, Paris, Fayard, 1994, 1128 pages. L'index signale quelque quarante occurrences du nom de Fauré dans des lettres différentes.

peut faire mon affaire car il est trop "Plaine Monceau" ce qui convient d'ailleurs à la musique des riches défunts de Fauré⁴⁴ ». Ses mots les plus durs à l'égard de Fauré, il les a « réservés » en commentant le *Requiem*: « "Un requiem doux comme moi-même." [...] Cette suavité qui détourna définitivement un Francis Poulenc du *Requiem*. "Il me ferait perdre la foi, et c'est un véritable supplice pour moi que de l'entendre. C'est vraiment une des seules choses que je hâisse en musique."⁴⁵ » Debussy, pour sa part, était moins paradoxal. Il ne craignait pas, à l'occasion, d'encenser d'étrange et malicieuse façon son aîné de dix-sept ans: [À la Société nationale de Musique] « Nous avons entendu [...] une Ballade pour piano et orchestre du Maître des Charmes qu'est Gabriel Fauré, presque aussi jolie que M^{me} M. Hasselmans qui tenait la partie du piano en remontant d'un geste charmant une épaulette qui se dérobaît à chaque gamme un peu vive. Je ne sais pas pourquoi il s'est établi en moi une association d'idées entre le charme du geste précité et la musique de Fauré. C'est pourtant par ce jeu aux lignes si gracieusement fuyantes que décrit la musique de Fauré qu'on peut la rapprocher d'un geste de jolie femme sans crainte de désobliger l'une ou l'autre¹⁶. »

S'agissant du *Requiem*, à l'idée d'un Fauré simplement habile, amène et onctueux, on oppose en première ligne le démenti du *Libera me*, où l'évocation du Jugement (*dies illa, dies iræ*) atteint, par le dessin mélodique (avec, notamment, ses sauts d'octave ou de septième), ses rythmes pointés et syncopés, ses effets dynamiques et sa sonnerie de cuivres, une intensité dramatique aussi puissante que, d'ailleurs, passagère. J.-M. Nectoux parle à ce propos d'« un souffle, un sentiment tout à fait convaincants

⁴⁴ Francis Poulenc à Michel Garcin, lettre datée de Noizay, 29 septembre 1962, *op. cit.*, p. 1003. Poulenc devait mourir le 30 janvier 1963; la première ne fut donnée que le 10 décembre de la même année. Toutefois, précise Jean-Michel Nectoux, « Poulenc a dû entendre une épreuve de l'enregistrement réalisé à Monaco le 10 août 1962, sous la direction de Louis Frémaux; l'enfant était Denis Thillier (JMN^o). »

⁴⁵ *Guide de Musique sacrée et chorale profane de 1750 à nos jours*, publié sous la direction de François-René TRANCHEFORT, Paris, Fayard, 1993, p. 277b.

⁴⁶ Claude DEBUSSY, À la Société nationale, *Gil Blas*, 9 mars 1903, in *Monsieur Croche*, réf. citée, p. 119.

(JMN, *Voix*, p. 145) ». Il faut cependant rappeler que le *Libera me* fut composé en 1877, comme une pièce isolée — il ne sera inclus que dans la deuxième version du *Requiem*. À propos, précisément, du *Libera me* (tel qu'il existait quelques années avant la version de 1893), le chanteur Romain Bussine (1830-1899), ami et confident du compositeur à l'époque de ses amours désenchantées avec Marianne Viardot, écrit, en juin 1877, à Marie Clerc, confidente de Fauré: « J'ai entendu hier soir, car il est venu me voir, un "Libera me" pour messe des morts qui est tout à fait charmant, peut-être pas assez profond, mais plein d'un espoir tendre avec des déplacements mélodiques tout à fait succulents⁴⁷ ». *Charmant, pas assez profond, succulent*: épithètes contestables sans doute, surtout pour la pièce la plus énergique de l'œuvre, mais qui, il faut en convenir, ne viendraient à l'esprit de personne pour caractériser le *Requiem* de Mozart, même dans le *Lacrymosa* ou le *Recordare*.

Sans doute, Fauré, l'un des derniers grands classiques par l'orthodoxie de son écriture tonale, la rigueur de son contrepoint, ses références au grégorien et à la polyphonie, a-t-il, avec une science consommée, réussi à créer un climat de sérénité auquel bien des mortels parmi nos contemporains restent sensibles. Sans approuver les regrets peu amènes (et, on l'a dit, anachroniques) exprimés par le critique musical de *La Gazette*, est-il, pour autant, irrévérencieux, voire sacrilège d'évoquer, en contraste, l'œuvre ultime de Mozart? Il ne me semble pas, dans la mesure où Fauré lui-même indique ne pas s'être investi de toute son âme dans l'écriture de sa Messe des Morts. C'est avec la conviction et la fièvre d'un génie au faîte de son art et à l'article de la mort que le Maître de Salzbourg a composé son *Requiem*. Rien de comparable chez Fauré, toutes questions de style et d'époque mises à part. On sait que Fauré a étonné — et, peut-être déçu — plus

⁴⁷ Fragment d'une lettre inédite (Bibliothèque nationale) cité par J.-M. NECTOUX, *Fauré. Les voix...*, p. 138, note 31. Sans doute la version du *Libera me* a-t-elle pu évoluer entre juin 1877 et le 18 janvier 1892 lorsque Louis Ballard fit entendre la pièce à la S.N.M., en l'église Saint-Gervais (JMN^o), mais il paraît peu vraisemblable que le *caractère général* en ait été radicalement modifié.

d'un biographe en confiant à Maurice Emmanuel, dans une lettre que J.-M. Nectoux date de mars 1910 : « Mon *Requiem* a été composé *pour rien...* pour le plaisir, si j'ose dire ! (*Correspondance*, lettre 67, p. 139) ». En 1902, il avait été un peu plus explicite avec le critique Louis Aguettant, dans un entretien resté célèbre. Invoquant l'exemple de Gounod, il revendique quelque considération pour la sensibilité propre à chaque artiste, la sienne le conduisant à une approche sereine de la mort, ce qui, on l'a vu précédemment, ne signifie pas chez Fauré (contrairement à Gounod) une vision chrétienne du trépas. Et Fauré d'ajouter : « Peut-être ai-je aussi, d'instinct, cherché à sortir du convenu, voilà si longtemps que j'accompagne à l'orgue des services d'enterrement ! J'en ai par-dessus la tête. J'ai voulu faire autre chose⁴⁸. » Il est vrai que la mère du musicien, Marie Fauré, née de Lalène-Laprade, devait mourir le 31 décembre 1887, c'est-à-dire une quinzaine de jours avant la toute première exécution du « petit *Requiem* » (Fauré désigne ainsi sa Messe, encore inachevée). Mais si ce deuil familial avait influé sur sa production musicale, est-il imaginable qu'il ait pu en quelque sorte offenser la mémoire de la défunte en tenant les propos qu'on vient de lire ? D'ailleurs, la chronologie interdit d'établir, dans cette concomitance, un rapport de cause à effet. Même si, le 5 décembre, il écrit à la comtesse Greffulhe : « Si les miens avaient toujours la santé, je bénirais mon sort ! », il ne vivait pas dans la hantise d'une prochaine perte, puisque, le 3 janvier 1888, il confie à Robert de Montesquiou : « Je viens d'avoir la douleur de perdre ma mère et le mal qui l'a emportée a été si foudroyant qu'il n'a pu m'être donné de la voir une dernière fois ! (*Correspondance*, lettres 64 et 65, pp. 136, 137) »

Un autre indice d'une certaine distanciation affective de la composition du *Requiem* par rapport à la vie privée de Gabriel Fauré est fourni par la lecture de *toute* la lettre dont les commentateurs ne citent toujours que le même extrait, isolé d'un contexte qu'ils ne prennent sans doute pas la peine de consulter dans le recueil publié par J.-M. Nectoux. Voici donc le texte entier de la missive de mars 1910, en-tête excepté :

⁴⁸ *Comœdia*, mars 1954, p. 6.

Cher Monsieur et ami,

Mon *Requiem* a été composé *pour rien...* pour le plaisir, si j'ose dire! Il a été exécuté pour la première fois à la Madeleine, à l'occasion des obsèques d'un paroissien quelconque, vers 1890. C'est tout ce que je puis vous dire!

Votre bien dévoué

Gabriel Fauré.

Je crois me souvenir que le défunt de 1890 s'appelait M. Le Soufaché, ce qui n'est pas un nom ordinaire! (*Correspondance*, Lettre 67, p. 139)

Sollicitée par Maurice Emmanuel en vue de la rédaction « du programme de la Société des concerts du 24 mars 1910 (JMN, *ibid.*) », l'information revêtait une certaine importance. Voilà donc, sous la plume de Fauré, un renseignement curieusement approximatif concernant la date de la première exécution du *Requiem*, qui eut lieu non en 1890, mais le 16 janvier 1888. En mars 1910, année de la lettre, Fauré ne pouvait avoir oublié la date du décès de sa mère, mais il ne s'aide pas de la chronologie de sa vie privée pour situer la création de la Messe des Morts! Par contre, il se rappelle le nom du premier « bénéficiaire », d'ailleurs pas si « quelconque » puisqu'il était architecte et eut droit à un service funèbre de première classe. C'est donc qu'il ne mettait pas l'événement familial majeur, pourtant tout récent à l'époque des dites obsèques, en corrélation avec cette (avant-) première du *Requiem*.

Certains auteurs continuent cependant à accréditer l'hypothèse peu recevable d'une relation franchement causale entre les décès, rapprochés, des parents du musicien (Toussaint Fauré, † 25.7.1885; Marie de Lalène-Laprade, † 31.12.1887) et la composition du *Requiem*⁴⁹. Dans son important ouvrage sur Fauré, Robert Orledge écrit à ce propos: « On 25 July 1885 Fauré's father died in Toulouse. Fauré was staying with friends at Taverny in the Val d'Oise when the news came through, and he was worried about his wife's health too, which had forced her to

⁴⁹ Même Philippe Fauré-Fremiet, fils du compositeur, se garde d'être catégorique sur ce point: « Entre deux deuils, en 1886 [déjà?], Gabriel Fauré écrit sa *Messe de Requiem*. Sans doute, le *luceat eis* est tout naturellement murmuré en faveur de ceux qui l'ont bercé, et qu'à son tour il voudrait pouvoir bercer dans l'au-delà mystérieux (*Gabriel Fauré*, 2^e éd., Paris, Albin Michel, 1957, pp. 64-65). »

spend the summer at Nérès-les-Bains. Contrary to popular belief, Fauré did not begin his commemorative *Requiem* until 1887, and before it was completed its earlier version his mother also died in New Year's Eve 1887-8. This event may have spurred him to complete the *Agnus Dei*, *Sanctus*, and *In Paradisum* in the early days of 1888 for the first performance on 16 January⁵⁰. »

En revanche, et au-delà les déclarations du compositeur, il est tout à fait normal de penser que la séparation d'avec des êtres chers a dû influencer, ne fût-ce que de façon subconsciente, et sur la manière dont Fauré a appréhendé la destinée humaine et sur son désir de terminer la version initiale d'une œuvre, version qu'il appelait lui-même, en janvier 1888, son « petit *Requiem* » (*Correspondance*, lettre à Paul Poujaud, n° 66, p. 138).

Si la biographie est loin de donner toujours la clé d'une œuvre artistique, elle permet souvent de découvrir le regard qu'un créateur pose sur cette œuvre. On a vu précédemment comment Fauré pouvait réagir à l'audition de son *Requiem*, bien des années après sa composition. Rappelons qu'en 1906, au lendemain de l'exécution qui en fut donnée chez Anna Boch, à Bruxelles, il se déclare lui-même sous le charme (« on s'y baignait ») d'une œuvre dont il se dit cependant « blasé ». L'emploi du terme « se baigner » à propos de l'exécution d'une Messe des Morts ne peut être le fait que d'un artiste plus épris d'hédonisme que de spiritualité ; ainsi Fauré a-t-il, en quelque manière, apporté sa caution et son *nihil obstat* à des observations formulées dans certaines critiques reproduites plus haut : « distinctions subtiles, formes exquis, délicieux dans ses raffinements » (*Le Soir*) ; « style très raffiné, le joli triomphe » (*L'Indépendance belge*) ; « l'inspiration religieuse devient rare de nos jours » (*La Gazette*). Ces commentaires rejoignent à maints égards ceux, déjà cités, de Camille Benoît et qui déplaisaient tant à Philippe Fauré-Fremiet. Dans son désir de réhabiliter la « philosophie » d'un père prétendument séduit par la « secrète volupté » d'un « esprit antique », Philippe Fauré-Fremiet soutient que le *Requiem* est d'un artiste « pas croyant, mais pas sceptique », assignant à l'art de « nous élever le plus loin possible

⁵⁰ Robert ORLEDGE, *op. cit.*, p. 14.

au-dessus de ce qui est »⁵¹, ce qui, en effet, implique sinon la foi au moins l'aspiration à une invisible transcendance. Mais pourquoi récuser la marque d'un certain « atticisme » pour un musicien dont on écrit soi-même : « Gabriel Fauré imaginerait assez volontiers un au-delà semblable aux antiques Champs-Élysées⁵² » ?

C. L'EXÉCUTION ET L'ACCUEIL DU PUBLIC

Ni *Le Ménestrel* ni *L'Indépendance belge* n'abordent ces sujets. Les autres critiques recensées sont unanimes : le *Requiem* a bénéficié d'une exécution remarquable, grâce, notamment, à une parfaite mise au point de la partie chorale, une réserve étant cependant émise sur ce dernier point par un critique (J.D.G. dans *La Meuse*, qui relate l'exécution du samedi).

La sobriété de l'orchestration est soulignée par plus d'un. Ainsi, dans *La Meuse*, J.D.G. parle de « moyens d'une grande simplicité fort bienvenus en nos temps d'outrancières complications orchestrales ». De son côté, Edmond Evenepoel (*Le Guide musical*) loue « la discrétion de l'accompagnement instrumental le plus souvent réduit au quatuor et à l'orgue ». « À l'orgue » ! Ce compte rendu, qui est le plus fouillé, est le seul à faire apparaître le terme *orgue* et à souligner le rôle essentiel confié à l'instrument. Il est vrai que ce terme est employé dans la partie du texte consacrée à l'orchestration, non à l'orchestre. Il ne se serait donc trouvé, dans notre « échantillon », aucun journaliste, pas même Evenepoel, pour regretter le remplacement de l'orgue par deux harmoniums⁵³, une formule pour nous fort inattendue. Ce silence, comme l'opinion élogieuse de Fauré dans sa lettre (précitée) du 27 octobre, corroborée par celle des critiques musicaux,

⁵¹ « Imaginer, cela consiste à essayer de formuler tout ce qu'on voudrait de meilleur, tout ce qui dépasse la réalité. Risque donc ce qui te paraîtra peut-être absurde plus tard. Tu n'auras tout de même pas perdu ton temps. Pour moi l'art, la musique surtout, consiste à nous élever le plus loin possible au-dessus de ce qui est. » (Gabriel Fauré à « l'un de ses fils », fragment d'une lettre reproduit en fac-similé dans la biographie due à Philippe Fauré-Fremiet, éd. de 1929, planche XLI.)

⁵² Ph. FAURÉ-FREMIET, *Gabriel Fauré*, éd. Albin Michel, 1957, p. 68.

⁵³ Ni d'ailleurs pour citer les noms des instrumentistes qui tenaient les claviers (omission peu concevable aujourd'hui) et qui figurent dans les programmes.

indique qu'à l'époque, pareille solution de fortune, était, même dans un grand concert, banale au point que même des auditeurs avertis n'en fissent pas mention.

Selon *L'Étoile belge*, le premier Concert Ysaÿe de la saison 1900-1901, dont le programme annonçait les fêtes de Toussaint, connut une belle affluence : « Pour n'être pas tendue de noir, la salle comble, samedi aussi bien que dimanche⁵⁴, respirait donc une atmosphère de deuil ». Qu'en fut-il du succès de cette première bruxelloise ? Si elle est quasi unanime à rapporter les ovations ayant salué la prodigieuse virtuosité de Ferruccio Busoni, la chronique est moins loquace sur l'accueil réservé par le public au *Requiem* de Fauré, dont c'était pourtant la seule œuvre du programme à être créée à Bruxelles. À la lecture des cinq comptes rendus qui évoquent la question, il est bien difficile de se faire une idée sur le sujet. *La Meuse*, pour la séance du samedi, indique qu'Eugène Ysaÿe « a droit à une large part des applaudissements qui ont accueilli l'œuvre ». *La Gazette*, qui rapporte la seule exécution du dimanche, parle d'un public « saturé de musique » au moment où se fit entendre le *Requiem*, ce qui veut simplement dire qu'il n'a pas « reçu » l'œuvre dans les meilleures conditions. Relatant les deux séances publiques, Edmond Evenepoel (*Le Guide musical*), qui rappelle combien le public avait déjà dépensé d'énergie à applaudir Busoni, tente d'expliquer la réaction un peu tiède des auditeurs : « Je ne sais si l'on a bien compris la suprême distinction de cette œuvre d'un musicien d'élite et je préfère attribuer au respect qu'elle inspire, la réserve avec laquelle le public [...] en a accueilli les dernières mesures. » Dans *Le petit bleu* on trouve, à propos de la séance du dimanche, un constat analogue : le *Requiem* est « une œuvre de grande valeur » ; « Il semble qu'une partie du public ne s'en soit pas douté, mais une lassitude assez naturelle l'avait envahi après plus de deux heures de musique ». Le critique du *Patriote*, qui englobe le compte rendu des deux séances dans un même article, écrit que le *Requiem* « a plu beaucoup », et son témoignage a d'autant plus de crédibilité que son

⁵⁴ Dimanche ? Pourquoi le chroniqueur ne souffle-t-il mot du changement de programme intervenu ce jour-là ? Peut-être a-t-il reçu l'information *in extremis*, sans avoir le temps de compléter davantage son papier.

goût personnel lui fait de loin préférer le chant grégorien à « de telles compositions ». Enfin, dans *Le Peuple*, F.L. relate, à propos de l'audition dominicale, des ovations auxquelles le compositeur n'aurait répondu qu'en se déroband...

La moyenne de ces degrés de succès, si elle a un sens, indiquerait un public plutôt réceptif. Le tableau est cependant sensiblement plus sombre si l'on se réfère à des publications assez récentes; malheureusement, sur cette question, leurs auteurs n'indiquent pas quels témoignages ils prennent en considération et, à la lecture, rien ne permet de savoir qu'il y eut *deux* exécutions publiques. « L'accueil, écrit Jean-Michel Nectoux, fut assez réservé en dépit de la qualité de l'interprétation [...] *Le Requiem* figurait sur un programme assez mal composé (*Correspondance*, p. 245, note 1). » Pour sa part, Maxime Benoît-Jeannin note: « L'accueil du public est peu encourageant. Il est vrai que sur ce programme précédant la *Tous-saint* figure aussi une *Symphonie funèbre* de G. Huberti. Autre œuvre: le *Concerto en sol*, interprété par Ferruccio Busoni »⁵⁵.

⁵⁵ Maxime BENOÎT-JEANNIN, *op. cit.*, pp. 182-183.

TROISIÈME PARTIE

L'AUTHENTICITÉ EN MUSIQUE OU LA GRANDE ILLUSION ?

LE PROPOS INITIAL de ce travail se bornait, pour employer une métaphore musicale, à la composition non pas d'une *sonate*, aux impératifs formels contraignants, mais de *variations chromatiques* sur l'œuvre sans doute la plus « populaire » de Fauré. *Variations* : une fois le matériau choisi — les partitions d'un opus —, le genre « variations » offrait la liberté de laisser se mouvoir, comme en un contrepoint fleuri, quelques cellules thématiques, ornées à loisir, qui tantôt alterneraient, tantôt entremêlèrent leurs voix : chronique d'une œuvre mais aussi biographie du compositeur, esthétique fondée sur des canons éprouvés et aspirations novatrices toujours présentes, désenchantement agnostique et substrat religieux, ... *Chromatiques* : en ménageant des transitions progressives ou par la technique de l'enharmoine, on facilite le passage d'un sujet au suivant, d'un climat à l'autre, à l'instar des modulations fauréennes.

Comme je l'ai indiqué d'entrée de jeu, le *Requiem* de Fauré est exemplaire par ses métamorphoses. Si j'osais une image, cette fois visuelle, je qualifierais d'inévitablement kaléidoscopique l'approche de cette composition, d'autant qu'elle nous est parvenue dans des habits divers, les uns originaux (les autographes), les autres sous forme de « prêts-à-porter » (les partitions publiées), ou de « prêts-à-entendre » (les interprétations).

À la réflexion, il m'est apparu que, pour l'essentiel, les considérations développées à propos du *Requiem* renvoyaient à la notion générale d'authenticité, dont la problématique dépasse de très loin l'objectif primitivement défini. Néanmoins, maintes expériences vécues en qualité d'exécutant (et parfois comme simple auditeur) m'ont incité à clore ce travail par quelques réflexions sur certains éléments constitutifs de l'authenticité et sur la manière dont ils s'ordonnent à ce qui, semble-t-il, devrait être l'idéal de tout interprète : une exécution probe et aussi fidèle que possible aux intentions, explicites ou sous-jacentes, du compositeur.

I.- AUTHENTICITÉ ET CULTURE MUSICALE

La direction d'orchestre est chose diablement compliquée.

Il faut avoir soixante-dix ans pour s'en rendre compte.

(Richard STRAUSS, *Anecdotes et souvenirs*, Lausanne, Éd. du Cervin, 1951, p. 75.)

La prudence et la modestie siéent bien aux grands artistes : la réflexion de Richard Strauss semble faire écho au constat doucement ironique que Colette destinait sans doute aux novices de l'écriture : « C'est une langue bien difficile que le français. À peine écrit-on depuis quarante-cinq ans qu'on commence à s'en apercevoir. »

À l'instrumentiste en herbe, le maître recommande de « jouer ce qui est écrit », consigne simple et conforme aux exigences de la psychopédagogie la plus élémentaire : à quelque discipline qu'il s'initie, l'apprenti a besoin de vérités claires et incontestables. Malheureusement, de nos jours encore, il semble que plus d'un musicien (amateur ou professionnel), peu soucieux d'une musicologie qu'il considère parfois comme un parasite de son art, garde peu ou prou une conception assez proche de ce prescrit sommaire. La problématique évoquée ici relève pourtant de domaines où s'enchevêtrent d'épineuses questions qui n'ont rien de byzantin : la *notation musicale*, considérée sous les angles synchronique (système, plus ou moins cohérent, comportant des conventions, au reste, variant jadis d'un lieu à un autre) et diachronique (« sténographie » musicale mouvante par le fait de retraites et d'ajouts de signes, eux-mêmes « sémantiquement »

instables); la *graphologie* « littéraire » et musicale; l'*histoire de la musique* et la *biographie des compositeurs*; l'*édition musicale*; l'*instrumentarium* originel des œuvres; l'*organologie*, les *tempéraments*, etc. Aujourd'hui encore il se rencontre, parmi des amateurs « éclairés » certes mais aussi chez des professionnels à la technique consacrée (par un diplôme), des exécutants qui croient pouvoir se contenter de « ce qui est écrit » ou encore de jouer « comme on l'a toujours fait ». Manque de formation générale, de culture musicale, d'esprit critique, autant de maux auxquels seules de profondes réformes pédagogiques pourraient porter remède, tant dans l'enseignement secondaire que dans les établissements voués à la formation de musiciens professionnels¹.

II.- AUTHENTICITÉ ET PARTITION

Point de départ de tout projet d'exécution d'une œuvre, le choix d'une partition en fonction de son degré présumé d'authenticité est souvent présenté de nos jours comme une préoccupation typiquement contemporaine, liée à l'émergence d'une discipline nouvelle qu'on nomme musicologie². Selon René Leibowitz, « Le respect absolu du texte, la fidélité aux intentions du compositeur, ce sont là des concepts relativement récents dont s'est emparée la conscience des interprètes musicaux modernes »,

¹ La majorité des jeunes gens qui fréquentent les conservatoires ou les académies de musique suivent ou ont suivi des cours dans les collèges et lycées, mais il suffit de voir à quelle enseigne y logent les leçons de chant, de solfège, d'histoire de la musique pour se convaincre que de là ne viendra pas le salut. En matière de culture générale, l'École a failli, depuis longtemps, à sa mission d'éducatrice du goût, abandonnant nos adolescents à une sous-culture diffusée à coups de décibels. *O tempora, o mores!*

² Le musicologue réclame, à juste titre, pour sa discipline le statut de science; inconnu de Littré, le *musicologue* n'apparaît que sous les traits d'un parent collatéral, sorte d'oncle, le *musicographe* (terme ignoré à l'époque par l'Académie française), « auteur qui écrit sur la musique », lequel partage sa dénomination avec un « instrument au moyen duquel on peut écrire la musique ». Bien que, selon *Le Robert*, les termes *musicographie* (1907) et *musicologie* (déb. xx^e) recouvrent des champs sémantiques qui en font des quasi-synonymes, le *musicologue* d'aujourd'hui serait d'une essence différente de celle (non « scientifique »?) du *musicographe* d'hier.

à quoi il faut tout de suite ajouter, pour ne pas trahir la pensée de cet éminent compositeur et chef d'orchestre, que, selon lui, la fidélité aux intentions, comprise comme une volonté de « nous faire pénétrer en des domaines plus lointains [qu'une lecture littéraire] déterminés par la pensée compositionnelle en soi » a suscité des réactions, des sous-produits « dont, écrit-il, le plus redoutable me paraît être ce que je nommerai l'attitude musicologique. Ici, la fidélité au texte se trouve remplacée par une pure et simple minutie philologique, et les résultats en sont des plus fâcheux³ ». Terrain miné, on le voit, puisque d'une part l'objectif du musicien est de prendre ses distances avec une routine qui aurait fait fi des intentions des compositeurs, mais d'autre part, le moyen *académiquement* reconnu pour atteindre cet objectif est récusé par le même musicien.

Voilà déjà plusieurs sujets qui méritent réflexion !

Et tout d'abord le souci de la fidélité au texte est-il vraiment nouveau ? Chez les compositeurs, en tout cas, la volonté de voir les éditeurs transcrire correctement les partitions qui leur sont confiées a laissé de nombreuses traces écrites. On a vu ce qu'il en était de Fauré avec Hamelle, mais on pourrait citer bien d'autres exemples ; tels les démêlés de Haydn avec Artaria, les fureurs de Beethoven pestant contre les coquilles dont, parfois, s'émaillaient les épreuves, les tensions qui surgirent entre Verdi et Ricordi à la suite d'erreurs répétées dans la gravure de partitions majeures. Le texte de Fauré, reproduit en épigraphe de la première partie de cette étude, montre que, de son temps, les responsables de l'enseignement musical n'étaient pas indifférents à l'authenticité des partitions et que les éditeurs, en l'occurrence Ricordi, en faisaient même un argument de vente. Évidemment, à l'époque, les partitions des grands classiques étaient « revues et annotées » selon les interprétations qu'on en donnait, que ces publications fussent ou non destinées à des débutants ou à des musiciens chevronnés⁴. Il

³ René LEIBOWITZ, *Le compositeur et son double, Essais sur l'Interprétation musicale*, 2^e édition, Paris, Gallimard, 1986, pp. 74-90, *passim*.

⁴ Dans la terminologie anglo-saxonne, on distingue *scholarly* ou *critical edition* (édition critique) et *performance* ou *practical edition* (édition « revue et annotée », sans appareil critique).

suffit de confronter l'Adagio de la *Sonate en ré majeur* de Mozart (KV 576, Vienne, 1789) tel qu'il apparaît dans l'*Urtext*⁵ édité en 1993 par István Máriássy (Budapest) et ce même mouvement dans une édition du début du siècle⁶; d'un côté, pas la moindre indication de nuances et très peu de marques concernant le phrasé, de l'autre, une abondance de *fp*, *f*, *sf* et autres *cresc.* et, chaque fois qu'il pourrait y avoir hésitation, des précisions sur l'articulation des traits. À ce propos, le musicologue et chef d'orchestre Alain Pâris écrit : « Cette période transitoire entre le romantisme et le xx^e siècle est généralement considérée comme très libre dans le domaine de l'interprétation : les enregistrements de Ignace Jan Paderewski, Ferruccio Busoni [...], Eugène Ysaÿe montrent des qualités techniques indéniables [...], mais aussi de grandes libertés prises à l'égard du texte. De même les éditions réalisées par les interprètes de cette époque surprennent par leur manque de scrupules : nuances ajoutées, phrasés reconstitués, altérations modifiées...⁷ » L'observation d'Alain Pâris n'altère en rien la pertinence de cette interrogation de Wagner à propos d'un

⁵ Littéralement : texte original. Selon le *Dictionnaire encyclopédique de la Musique* (Denis ARNOLD, Université d'Oxford), Laffont, 1988, t. II, p. 867a, un *Urtext* est « une édition moderne de musique qui restitue les intentions originales du compositeur avec le minimum d'interférences éditoriales ». Le *New Grove* (vol. 19, p. 471) donne une définition quelque peu différente : « a modern printed edition of earlier (usually pre-1900) music in which the aim is professedly to present an exact text without editorial additions or alterations ». La seconde définition paraît plus satisfaisante, notamment parce qu'il est évident qu'une transcription littérale d'un autographe musical (surtout s'il est antérieur au XIX^e siècle) ne restitue certainement pas « les intentions originales du compositeur ». À l'exception du manuscrit autographe et des éditions en fac-similé, dont la lecture requiert des approches méthodologiques spécifiques, l'outil de travail le plus indiqué pour le musicien averti sera l'*édition critique*, qui rend compte, avec une minutie maximale, des variantes apparaissant dans l'autographe et, souvent, dans ses reproductions, mais propose aussi, en les signalant comme tels, des ajouts relatifs aux nuances, aux tempi, au phrasé, etc. Sur ces questions, philologie et musicologie offrent de nombreuses similitudes.

⁶ Par exemple, *Mozart's Sonatas for the Pianoforte*, London, Cramer and Co., cotation 2730.

⁷ Alain PÂRIS, « Interprétation musicale », *Encyclopædia Universalis*, 1995, XII, p. 506a.

prétendu respect dû à des chefs-d'œuvre ne comportant que des indications très sommaires quant à leur exécution : « Que retiendrons-nous de Mozart si nous le conservons de cette manière, exécuté sans couleur et sans vie ? Une musique écrite sans âme, et pas autre chose⁸. »

Plutôt que de présenter comme des nouveautés le *respect absolu du texte* et la *fidélité aux intentions du compositeur*, il serait peut-être plus prudent de considérer ces notions sous l'angle de la diachronie, leur évolution s'opérant en fonction de deux facteurs : le degré de précision dans la notation musicale et la part, variable dans le temps, accordée à l'interprète par rapport aux exigences de la partition. Le concept de *respect absolu du texte* (dans le sens d'une *restitution littérale*) et celui de *fidélité aux intentions* peuvent aller jusqu'à s'exclure, notamment quand il s'agit d'œuvres antérieures, *grosso modo*, à la fin du XVIII^e siècle. En d'autres termes, il est largement admis que jouer une partition de Händel, de Mozart ou même de Clementi telle qu'elle est écrite, c'est la trahir à coup sûr. Ainsi, dans le *Grave* qui ouvre la *Sinfonia* du *Messie*, l'exécution littérale de la figure rythmique notée (par Händel) croche pointée — double croche s'est maintenue jusque dans ces dernières années, en dépit des travaux du compositeur et musicologue anglais Ebenezer Prout (1835-1909), qui, dans les ouvertures à la française, recommandait d'exécuter ce genre de figure selon le schéma croche doublement pointée — triple croche. C'est la même absence de surpointage parmi les signes disponibles aux époques baroque et classique qui complique artificiellement l'exécution « fidèle » de pièces comme le *Rex tremendæ* du *Requiem* de Mozart, les choristes devant alors chanter des doubles croches en décalage avec les triples croches de l'orchestre⁹. Au demeurant, le manque de rigueur, c'est-à-dire de fidélité, dans l'exécution des répertoires baroque et classique

⁸ Richard WAGNER, *Rapport au roi Louis II de Bavière sur la fondation d'une école allemande de musique à Munich*, 1865, in Georges LIÉBERT, *op. cit.*, p. 171.

⁹ Le surpointage est une notation qui a mis longtemps à s'établir. On le trouve déjà dans des pièces de Jacques Chambonnières (1601-1672) et il est mentionné dans le célèbre traité de J.-J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), V, 4. — Cf. D. Arnold, *op. cit.*, II, pp. 271-272.

aurait pu être évité si les interprètes du XIX^e et d'une partie du XX^e siècle avaient pris connaissance d'écrits bien antérieurs à ceux de Prout. Par exemple, dans son *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Carl Philipp Emmanuel Bach fournit de très nombreuses précisions sur l'interprétation des conventions d'écriture musicale en usage au XVIII^e siècle ; ainsi prescrit-il, pour l'exécution de mouvements lents ou modérés, de jouer les notes courtes suivant les notes pointées plus brièvement que l'indique la notation. En 1752 avait paru, à Berlin, un ouvrage de Johann Joachim Quantz (cf. la note ci-avant), également riche de renseignements sur la pratique instrumentale de l'époque. Malheureusement, comme le constate Nikolaus Harnoncourt « nous avons, pendant des décennies, lu et exécuté en toute bonne foi la totalité de la musique occidentale suivant les conventions de l'époque de Brahms. [...] Notre but doit [...] être de découvrir ce que *signifie* la notation¹⁰. »

Un autre terrain propice aux malentendus est celui des tempi. La mention *andante*, par exemple, devait, encore à la fin du XVIII^e siècle, être prise dans le sens littéral du mot, c'est-à-dire « allant, sans traîner » et non appeler un mouvement modérément lent ; de ce fait, *più andante* signifiait non pas « plus lent », comme cela fut compris à la période romantique, mais, au contraire, « plus allant ». Avant l'apparition des indications métronomiques (Maelzel, 1816), dont certains compositeurs, tel Brahms, comme maints interprètes (on l'a vu à propos de divers enregistrements du *Requiem* de Fauré) feront peu de cas, les mentions littérales traditionnelles ont pu avoir, à la même époque, des significations diverses. Ainsi, dans une lettre à son père, Mozart écrit le 7 juin 1783 : « Clementi est un *ciarlattano*, comme tous les Italiens. — Il écrit *Presto* sur une sonate, ou même *Prestissimo* et *alla breve* — mais il joue *Allegro* en mesure 4/4 ; — je le sais, car je l'ai entendu¹¹. »

¹⁰ Nikolaus HARNONCOURT, *Le discours musical*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 44-45.

¹¹ W.A. MOZART, *Correspondance*, Édition de la Fondation Internationale Mozarteum Salzbourg réunie et annotée par Wilhelm A. Bauer, Otto Erich Deutsch et Joseph Heinz Eibl (trad. Geneviève Geffray), Coll. « Harmoniques », Paris, Flammarion, tome IV, p. 95.

Plus une œuvre appartenant au grand répertoire classique s'est acquise une grande popularité, plus elle a connu d'éditions et d'éditeurs, plus l'interprète doit se montrer critique dans le choix de la partition qu'il exécutera. Deux exemples glanés parmi les compositions les plus « connues » de la production mozartienne montreront toute l'importance que peuvent revêtir un retour aux sources et une bonne connaissance de l'histoire de la notation musicale.

Évoquant l'interprétation de la romance du *Concerto pour piano en ré mineur* KV 466, Leibowitz observe que « les figures mélodiques, ainsi que l'articulation harmonique indiquent clairement qu'il s'agit [...] d'un *andante alla breve* parfaitement caractéristique [...] J'attribuai, poursuit-il, cette négligence [C au lieu de ♩] à celle des éditeurs, ou même à celle de Mozart lui-même, jusqu'au jour où je reçus la livraison, contenant l'œuvre en question, de la nouvelle édition des œuvres complètes de Mozart (*Neue Mozart Ausgabe*: Bärenreiter Verlag) [...], qui se fonde sur les manuscrits autographes de Mozart chaque fois que ceux-ci sont accessibles¹². »

C'est une expérience du même genre que m'a valu l'exécution de l'*Ave verum* le plus connu au monde. Comme le chef de chœur pouvait compter sur la participation d'un ensemble instrumental (et pas seulement d'un orgue), j'eus recours au matériel disponible à la bibliothèque de la cathédrale de Liège : il comprenait toutes les parties du quatuor à cordes, copiées à la main, vraisemblablement au XIX^e siècle. La mesure (♩) et les signes d'articulation paraissaient erronés au directeur de la chorale, un violoniste professionnel. J'eus la curiosité de consulter la *Neue Mozart Ausgabe* parue chez Bärenreiter, qui fournit également, pour cette pièce, un fac-similé de la première page autographe de Mozart. Je constatai qu'à de très rares exceptions près, les parties retrouvées à la bibliothèque de la cathédrale étaient conformes à l'original. Mon interlocuteur maintint cependant la mesure en 4/4 indiquée sur la partition dont il s'était toujours servi. Il contesta certains coups d'archet (de la main de Mozart!) et y substitua çà et là les articulations nécessaires pour assurer la

¹² René LEIBOWITZ, *op. cit.*, pp. 100-101.

compatibilité des phrasés orchestraux avec les respirations auxquelles il avait accoutumé ses choristes; ces respirations, trop nombreuses à coup sûr, entraînaient de temps à autre dans le débit du texte une segmentation parfois incompatible avec la syntaxe des phrases. Cette manière, hélas encore fort répandue, d'exécuter l'admirable motet, est d'autant moins justifiée que, d'une part, Mozart avait une science consommée du phrasé vocal et de son adéquation au texte et que, d'autre part, ce maître du violon indiquait avec le plus grand soin les articulations requises des instrumentistes. Malheureusement, l'*Ave verum* a souvent été édité dans la mesure 4/4 (ou C), qui en altère inévitablement l'exécution : phrasé sans souplesse et extrême lenteur — puisque l'Adagio se chante alors en 4/4 ! Il n'y a ici rien à ajouter à la partition autographe, si ce n'est les indications dynamiques que réclame la composition, paroles et musique, Mozart considérant certainement les nuances comme allant de soi¹³.

Revenons à l'affirmation de Leibowitz, selon qui, apparemment, la philologie serait une discipline desséchante. Qu'il soit permis à un philologue d'observer qu'un des objectifs majeurs de sa discipline, effectivement *scientifique*, est de servir l'*art* littéraire et qu'il est, de ce fait et par sa méthodologie, un proche parent du musicologue. De même que le musicologue s'intéresse à la morphologie et à la « sémantique » de la notation musicale, de même le philologue étudie les conventions d'écriture, variables dans le temps et dans l'espace (*chevax* est une graphie ancienne de *chevaux*, devenu *chevaux*); l'établissement d'une édition critique s'effectue ici et là selon des exigences analogues : référence aux manuscrits autographes, aux épreuves corrigées par l'auteur, étude et essai de datation des « leçons » du texte¹⁴, graphologie,

¹³ Le manuscrit autographe, conservé à la Bibliothèque nationale de Vienne, ne comporte que les trois indications : Adagio, C barré et *sotto voce*. — Sur l'importance à accorder aux coups d'archet indiqués par Mozart, cf. N. HARNONCOURT, *Le dialogue musical*, spécialement le chapitre intitulé « Indications d'interprétation écrites et non écrites chez Mozart », pp. 169-184. — À noter que, contrairement à de nombreuses partitions, en mesure 20 de l'*Ave verum*, il n'y a aucun *gruppetto* au premier violon, mais qu'à l'avant-dernière mesure, celui-ci doit bien exécuter un trille.

¹⁴ Les manuscrits autographes, les épreuves d'imprimerie où apparaissent les

caractérisation et datation des supports, connaissance des habitudes dans la transcription des autographes (ateliers de copistes, de graveurs,...), relevé systématique de toutes les coquilles laissées par l'auteur et mention des corrections apportées, exclusion de toute prétendue « amélioration » touchant à l'essence même des œuvres. On parle ici de l'essence de l'œuvre parce que, comme on le sait, de grands compositeurs ont pris la liberté, d'ailleurs parfois contestée, de modifier non la structure harmonique et contrapuntique (l'essence) de compositions signées de noms illustres, mais certains détails de dynamique, de tempi et même d'instrumentation. Comme le souligne Leibowitz¹⁵, de grands interprètes tels Wagner, Weingartner, Mahler, Toscanini, Schnabel, Klemperer, ont, *pour respecter les intentions (supposées) de certains compositeurs*, retouché l'orchestration d'œuvres du répertoire. Félix Weingartner, auteur de *Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens* (1906), prenait la défense des retouches orchestrales que Wagner avait opérées sur les symphonies du Maître de Bonn, considérant que, dans certains passages de ces œuvres,

les intentions du compositeur n'étaient pas totalement réalisées par l'instrumentation (soit parce que les instruments dont Beethoven disposait étaient imparfaits, soit parce que la surdité croissante du maître obscurcissait quelquefois sa perception des relations entre les différents timbres instrumentaux). [...] Les papes de la musique et les esprits dogmatiques ne manquèrent pas de lui jeter l'anathème. On peut toutefois se demander si ces retouches étaient heureuses et si elles méritaient de faire école; mais il est indubitable que, bien souvent, Wagner a touché juste. C'est pourquoi il me semble qu'aujourd'hui, par exemple, aucun chef d'orchestre sérieux ne

ajouts et autres corrections d'auteur sont une source d'informations souvent très précieuses. Malheureusement, les documents de ce genre sont peut-être appelés à disparaître pour les œuvres contemporaines, littéraires voire musicales, en raison du recours de plus en plus fréquent, par les auteurs mêmes, à la technique du traitement de texte. Tous les romanistes connaissent l'histoire, rapportée par la tradition, des vers charmants de Malherbe dans ses *Stances à du Perrier*: « Et Rosette a vécu ce que vivent les roses :/L'espace d'un matin », devenus, par la grâce d'une erreur typographique (*felix culpa!*): « Et rose, elle a vécu ce que vivent les roses :/L'espace d'un matin »; *se non è vero...*

¹⁵ *Op. cit.*, p. 64-81, passim.

ferait jouer la Neuvième Symphonie sans tenir compte des corrections instrumentales proposées par Wagner¹⁶.

Dans la même ligne, Charles Munch, traitant du « droit de l'interprète », observe :

Lorsque Beethoven faisait intervenir un cor dans une symphonie, c'était avec discrétion [...] De son temps, les cors sonnaient beaucoup moins juste que nos instruments modernes. Cela se sent, car il y a des « trous » dans son orchestration, vides d'ailleurs faciles à combler. Le bénéfice de cette légère licence est évident; seulement, Beethoven n'a pas laissé un testament précisant que le jour où les cors seraient « chromatiques », il serait heureux de voir leur rôle s'amplifier dans ses ouvrages.

Cela dit, il existe de nombreux contre-exemples, où des partitions originales ont été « corrigées » sur des bases fausses, liées à l'esthétique d'une époque postérieure. C'est le cas de la première édition complète des œuvres de Schubert réalisée sous la direction de Johannes Brahms dans les années soixante-dix du XIX^e siècle. La brochure qui accompagne l'enregistrement des symphonies 2 (D125) et 6 (D589) — un CD Teldec (4509-97510-2) —, nous apprend que, pour restaurer la partition dans son état initial, rendue ici par le Concertgebouw, Harnoncourt a corrigé des centaines de passages : « Schubert, déclare le chef autrichien, composa avec une dynamique extrême, des triples piano ou fortissimi, des accents toutes les deux notes, avec une grande diversité dans le traitement de parties très différentes. Tout ce qu'il y a d'abrupt et d'effrayé dans cette musique a été nivelé, uniformisé, équilibré, par cette édition [celle de Brahms]. Les manuscrits disent ce que voulait Schubert. Ces manuscrits prouvent le génie visionnaire de Schubert. »

Voici un autre contre-exemple, qui montre la légitimité d'une attitude que Leibowitz aurait sans doute hésité à qualifier de « philologique ». Si la *Schola cantorum* de d'Indy, Bordes et Guilmant, fondée en 1896 au moment où Brahms allait s'éteindre, a rendu d'éminents services à la redécouverte du plain-chant et de l'ancienne polyphonie, elle a aussi donné son *imprimatur* à plus d'un

¹⁶ Félix WEINGARTNER, *Sur la direction d'orchestre (1895-1913)*, in Georges LIÉBERT, *op. cit.*, p. 306.

arrangement discutable. Pour ne citer qu'une référence, je mentionnerai, de William Byrd (1543-1623), une *Missa pro tribus inæqualibus vocibus composita ad tres æquales voces acommodata a Leone P. Manzetti, Magistro Chori in Seminario Majori Baltimorensi Sancte [sic] Mariæ* (Éd. de la Schola cantorum, cotage S.16.000.002^{bis} C.B.; Nil obstat 1921). Le titre même de cette publication suffit à la rendre suspecte. Et, en effet, Manzetti, en confiant au soprano et à l'alto les parties destinées à des voix de ténor et de baryton (et non de faussets), engendre des écarts fort mal venus dans une polyphonie au contraire très serrée dans sa tessiture. (La partition montre que *voces æquales* ne doit pas être pris au sens strict — et quasi inusité — de « voix de mêmes tessitures ».)

III.- AUTHENTICITÉ ET AFFAIRES

Le lecteur pourra s'étonner de ce curieux rapprochement : quelle relation peut-on trouver entre la question de l'authenticité, éminemment cogitative et le monde des affaires ? C'est que le phénomène musical, même considéré au stade de l'acte compositionnel, relève du domaine plus vaste de la communication : la création artistique, quelle qu'elle soit, n'a de sens que si elle s'inscrit dans un processus qui, comme tout langage, va d'un destinataire à un destinataire (pour reprendre le schéma classique du linguiste Jakobson). Or, et ceci est devenu un truisme, jamais la communication n'a disposé de tant de moyens qu'aujourd'hui. Il s'ensuit que, plus que jamais, il serait illusoire de prétendre isoler la production artistique, au sens large, de la réalité socio-économique dans laquelle elle se développe. Que l'art participe des secteurs secondaire et tertiaire de l'activité économique est donc inhérent à sa nature même en tant que moyen d'expression et de communication. L'art ne peut se concevoir comme une entité quasi désincarnée, exempte de toute contingence sociale et si éthérée qu'elle échapperait à toute contrainte matérielle. Cette contingence de l'art par rapport aux affaires peut toutefois induire des effets pervers, dès lors que l'art ou, dans le cas de la musique, les médiateurs qu'elle requiert ordonnent prioritairement leur activité à des objectifs économiques, mais sous le couvert d'une démarche essentiellement artistique. C'est précisé-

ment à la faveur de ce camouflage que le mercantilisme exploite la notion d'authenticité.

Depuis environ un siècle, l'interprète (chef d'orchestre, chanteur, instrumentiste) a cessé de détenir le monopole de l'actualisation de l'œuvre musicale; les techniques d'enregistrement ont pris une part croissante à la diffusion de la musique, ce dont on doit, en principe, se féliciter. Malheureusement, les lois de l'économie ignorent l'éthique de l'Art. Niera-t-on que l'industrie du disque et la radiophonie soient à l'origine d'une véritable inflation éditoriale? Au mélomane « averti » (mais non prévenu), les industriels de l'enregistrement phonographiques se présentent comme des médiateurs soucieux d'une authenticité certifiée grâce au concours de « spécialistes » (musicologues, critiques ou interprètes): l'usager a ainsi le sentiment de s'inscrire dans une dynamique *culturelle*, oubliant qu'il est aussi *consommateur* d'un *produit*.

Dans une très remarquable étude¹⁷, le juriste et sociologue Michel De Coster a mis en évidence la subtile dialectique du commerce et de l'art qui s'observe dans l'édition phonographique et dans les industries connexes: les uns mettent l'accent sur la qualité technique des enregistrements (stéréophonie, haute fidélité), d'autres, que cet auteur appelle « éditeurs artisans », sur des critères d'authenticité (instruments et diapason « d'époque », « miracle architectural » restituant une sonorité authentique) ou de découvertes musicologiques (restauration d'œuvres anciennes connues mais déformées par des traditions romantiques, œuvres oubliées de grands compositeurs ou mise à l'honneur de compositeurs méconnus). Analysant la démarche publicitaire d'une firme discographique¹⁸, M. De Coster note que, dans le catalogue diffusé par cette firme, le texte liminaire qui la présente « est articulé autour de quatre thèmes principaux: la liaison entre le caractère artisanal de l'activité de l'éditeur et le cadre historique où elle se déploie, le mystère entourant la fabrication d'époque, l'atmosphère authentique dans laquelle on enregistre une œuvre et le caractère particulier de la division du travail. » Et l'auteur de

¹⁷ Michel DE COSTER, *Le disque, art ou affaires? Analyse sociologique d'une industrie culturelle*, Presses universitaires de Grenoble, 1976.

¹⁸ Arcophon, *Catalogo generale*, Milano, Arcophon edizioni musicali, s.d.

citer, en les commentant, quelques passages illustrant chacun des quatre thèmes relevés. Ces extraits méritent d'être reproduits ici tant leur style fleuri vise à opérer, dans l'esprit et le plaisir esthétique de l'acquéreur, une sorte de transfert d'objet : plus encore que l'œuvre elle-même, c'est sa reproduction phonographique dont on exalte le caractère artistique.

Dans le cœur de Milan, il y a une entreprise qui ne ressemble à aucune autre. Nous ne sommes même pas sûrs que le nom d'*entreprise* soit celui qui convienne. C'est, peut-être, un institut de recherche musicologique ou encore un atelier de haut artisanat où l'on répare des instruments antiques et précieux [...]. Le terme *produire*, avec toutes ses références et ses connotations à un certain type de civilisation dont nous sommes les témoins, ne semble pas adapté pour exprimer le travail d'Arcophon. [...] Passons un autre seuil pour nous retrouver à présent dans une de ces fascinantes boutiques de luthier [située dans un « magnifique palais du XVIII^e siècle : le Corso Europa »], où le mystère de l'invention des sons est centuplé par l'humilité de la matière qu'on y travaille, c'est-à-dire le vieux bois à l'odeur de résine. [...] On grave un madrigal de Gesualdo, prince de Venosa, le génie de la polyphonie du XVII^e siècle, neveu de saint Charles Borromée par sa mère, mari et assassin de la splendide Maria d'Avalos. Cinq chanteurs chanteront à voix haute, sans un seul instrument. Ils sont recueillis dans la pénombre autour de microphones, penchés sur leur pupitre. [...] Un disque de ce type exige une unité de méthode qui, humainement parlant, signifie : amour commun du résultat. (Reproduit dans M. DE COSTER, *op. cit.*, pp. 91-94.)

M. de Coster précise que l'« unité de méthode » est le fruit d'une concertation approfondie de tous les acteurs de l'enregistrement. Ainsi, pour une œuvre vocale accompagnée, c'est un chanteur qui aura établi la partition en se fondant sur des manuscrits authentiques, un de ses confrères assurant le montage des bandes magnétiques ; l'accompagnateur aura confectionné de ses mains l'instrument dont il se servira ; le directeur artistique aura supervisé la qualité technique de l'appareillage et de sa mise en œuvre. « Le résultat de ces opérations mystérieuses donne ce qui est présenté ainsi qu'une œuvre d'art ou un document. »

La triade musique — musicologie — industrie discographique doit évidemment une large part de sa prégnance à l'omniprésence de la radio et, dans une mesure beaucoup plus modeste, de la télévision. Prolongement naturel d'une musicologie qui, parfois, se fait servante d'intérêts économiques, le relais est assuré par cer-

tains commentateurs d'émissions culturelles. On aurait tort de penser que la suffisance, la préciosité, le style ampoulé de plus d'un(e) critique musical(e) soient de réelles nouveautés : simplement, leur discours est, aujourd'hui, très médiatisé. Dans les notes que Georges Liébert consacre à l'essai de Charles Munch intitulé *Je suis chef d'orchestre* (1954), on trouve ce texte incisif :

Lorsque, après une représentation de *Così*, un critique lui [à Richard Strauss] reprocha d'avoir adopté des tempi tantôt trop lents, tantôt trop rapides (reproche qu'on avait déjà fait à Wagner, à Dresde, dans *Don Giovanni*), Strauss lui écrivit : « Ami très vénéré, je viens de lire votre critique, et je me réjouis qu'il y ait un homme qui ait directement reçu, du ciel des musiciens, les indications métronomiques précises de Mozart. Pourriez-vous avoir l'amabilité de m'en faire part ? » (L'anecdote est rapportée, notamment, par K. BÖHM dans *Ma Vie*, [...], p. 105.)

Reprenant plus tard la formule dans ses *Souvenirs et anecdotes*, Strauss lui donna une portée plus générale :

Les indications métronomiques quant aux œuvres de nos classiques sont restées inconnues : seuls nos critiques musicaux possèdent à ce sujet d'authentiques informations reçues en ligne directe de l'Olympe » (*op. cit.*, p. 63).

Mais laissons à leurs élégants babils les présentateurs et autres divas des ondes qui encensent ou condamnent au gré de l'air du temps ; l'aptitude qu'ils manifestent à distribuer bons et mauvais points aux interprètes (et même aux compositeurs !), leur promptitude à comprendre ce qui est abscons dans les productions « musicales sérieuses » du dernier bateau¹⁹, une extraordinaire capacité à puiser, dans une insondable érudition, des formules

¹⁹ L'auteur de ces lignes pourrait reprendre à son compte, en matière de musique, ce que Pierre Daninos écrit à propos du théâtre : « Lorsque je suis au théâtre, j'aime bien comprendre ce qui se dit, ce qui se passe, savoir dans quel pays on me mène, connaître les raisons d'un homme qui tue une petite fille, au moins après coup. Autant dire que si tous les théâtres me sont ouverts, je reste fermé à bon nombre d'entre eux. C'est sans doute que, disposant de phares peu puissants, j'atteins très vite le coefficient de brouillard au-delà duquel toute navigation bien comprise m'est interdite [allusion au *fog index*, formule prétendument mathématique due à un spécialiste américain en lisibilité, M. Gunning] (P. DANINOS, *Snobissimo ou le désir de paraître*, Paris, Hachette, 1964, p. 192). »

creuses, nous invitent à dire de leur industrie ce que Henri Sauquet disait de l'état actuel de la musique savante : « L'an dernier, nous étions au bord du gouffre ; cette année, nous avons fait un pas décisif en avant ! ²⁰ ». Ces virtuoses du micro et de la caméra nous remémorent, par antiphrase, plusieurs de leurs aînés : Roland-Manuel, Bernard Gavoty, Carl de Nys. Avec ces derniers, en effet, on revient à une gent plus sérieuse, celle des musicologues-pédagogues. Il en reste, Dieu merci ! malgré le cabotinage auquel conduit, de nos jours, le vedettariat de présentateurs attachés à certaines... chaînes de radio-télévision.

Sous le titre « Authenticité et affaires » pourraient aussi figurer les questions qui concernent l'organologie : on y reviendra plus loin. Pour l'heure, contentons-nous d'observer que la production et la commercialisation d'instruments, traditionnels ou nouveaux, l'entretien et la restauration d'instruments anciens ont toujours été source d'activités économiques d'une ampleur considérable et, partant, soumises aux lois du marché. À côté des grandes firmes qui, en toute logique d'ailleurs, se livrent à une concurrence où le prestige d'une marque est incontestablement un argument de vente, on voit se développer, par exemple dans le domaine de la facture de pianos, des produits « blancs » ou « génériques » (mais dont certaines composantes ont souvent la même origine que celles des instruments de marque), qui offrent, sous l'angle du rapport qualité/prix, des compromis tout à fait défendables. Parce qu'elle ambitionne de se positionner à côté de (voire à l'égal de) la facture d'orgues traditionnelle, la technologie de l'électronique, aujourd'hui secondée par l'informatique, occupe, en la matière, une place singulière ; considérée par les uns comme une voie d'avenir, par les autres comme une intruse, cette innovation ne laisse pas de susciter d'âpres controverses ; comme on le montrera plus loin, dans ces joutes parfois véhémentes, l'artisanat (en fait très « industrialisé »), se prévalant du droit du premier occupant, revendique l'exclusivité absolue en matière d'authenticité ; la partie adverse (qui ne cache pas ses désirs de productivité et de rentabilité) prétend fournir, à des coûts incomparablement

²⁰ Boutade rapportée par Bernard GAVOTY, *Lettre à Mozart sur la musique*, Paris, Éd. Émile-Paul, 1973, p. 137, n. 1.

inférieurs (tant en entretien qu'à l'achat), des instruments qui, par des techniques radicalement différentes, se rapprochent, quant à l'effet acoustique, de leurs modèles (baroques, romantiques, etc.) avec une fidélité qui mérite considération.

IV.- AUTHENTICITÉ ET MUSICOLOGIE

On serait tout prêt à souscrire au jugement sévère que Leibowitz prononce à l'encontre de la musicologie si celle-ci œuvrait dans le cadre étroit d'« une pure et simple minutie philologique », mais cette présentation d'une discipline aussi évidemment auxiliaire de la musique paraît franchement réductrice. On n'en donnera pour preuve qu'une citation, extraite d'un ouvrage dû à l'un des plus musicologues parmi les grands interprètes contemporains :

Beaucoup de musiciens, écrit Nikolaus Harnoncourt, pensent à présent qu'en l'absence de signes d'articulation ils doivent, par fidélité au compositeur, c'est-à-dire par prétendue authenticité — celle de restituer les notes et non l'œuvre —, jouer les groupes de notes qui ne comportent pas d'indication sans articulation, tels qu'ils sont notés. Cette « authenticité » dont on parle tant me paraît sûrement le plus grand ennemi d'une interprétation honnête, car elle s'efforce de faire sonner la notation elle-même — sans la pensée qu'elle recouvre. La seule notation ne peut pas rendre une pièce de musique; elle ne peut que fournir des points de repère²¹.

À aucune époque, on ne s'est soucié de l'héritage artistique du passé avec plus de conscience de ses responsabilités qu'aujourd'hui²².

Sans doute le *Requiem* de Fauré date-t-il d'une époque où la notation musicale avait atteint un haut degré de précision et utilisait des conventions toujours en vigueur aujourd'hui. Il n'empêche que, même pour les nombreux fragments qui nous en sont parvenus sous forme autographe, la reproduction *littérale* de ceux-ci ne pourrait fournir une édition acceptable. D'une part, le manuscrit comporte des négligences évidentes (altérations, liaisons, indications dynamiques omises à l'une ou l'autre partie). D'autre part, comme le souligne J.-M. Nectoux, étant donné les

²¹ Nikolaus HARNONCOURT, *Le discours musical*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 65 et 68.

²² Nikolaus HARNONCOURT, *Le dialogue musical*, Paris, Gallimard, 1984, p. 68.

métamorphoses qu'a connues le *Requiem*, plusieurs strates (non datables) demeurent dans les autographes et la reconstitution de la « version 1893 » oblige l'éditeur à opérer des choix. Enfin, même là où la partition ne semble laisser place à aucune équivoque, la référence à la partition autographe n'apporte pas toute garantie. On l'a observé plus haut : le jeu *staccato* des doubles croches données au soprano de l'orgue dans l'*In Paradisum* contrevient à la partition autographe, mais une lettre de Fauré à Paul Paray, mise en évidence par J.-M. Nectoux, indique clairement que Fauré voulait, à cet endroit, des arpèges « très détachés, très secs ». En recommandant le *respect de la partition*, en l'occurrence un jeu *legato*, John Rutter s'inscrivait en faux contre une longue tradition, et l'on ne peut lui tenir rigueur de cette « originalité » : simplement, il était moins bien informé que son confrère français. La moralité de cette histoire, c'est sans doute que, parfois, la tradition peut transmettre des interprétations correctes, non écrites dans la partition, mais précisées ailleurs. L'imprudence de John Rutter réside moins dans le principe d'une possible remise en question d'habitudes interprétatives que dans l'ironie avec laquelle, on l'a vu (cf. Partie I, II, B), il glose sur les « devotees [...] who have grown fond of the sugar-icing staccatos ». L'exégèse qu'il nous livre apparaît, *in fine*, comme un vain exercice d'érudition fondé sur des prémisses fausses et rappelant la fable de la dent d'or que Fontenelle a immortalisée dans son *Histoire des Oracles* : « Assurons-nous bien du fait avant de nous inquiéter de la cause. Il est vrai que cette méthode est bien lente pour la plupart des gens qui courent naturellement à la cause, et passent par-dessus la vérité du fait ; mais enfin nous éviterons le ridicule d'avoir trouvé la cause de ce qui n'est point. »

Autre exemple, dont j'ai pris connaissance tardivement, c'est-à-dire à la réception de la Préface de cet ouvrage : la lettre de Fauré, datée du 24 mars 1917, dans laquelle le compositeur donne à son ami Gabriel Pierné des précisions, à ce jour inédites, sur certaines questions d'interprétation du *Requiem*. Que le lecteur prenne le temps de (re) lire le texte de cette lettre, publiée par J.-M. Nectoux, en annexe à sa Préface (JMNa2) ; entre autres surprises, il observera, là encore, qu'il peut exister, de temps à

autre, un écart entre la partition (même autographe) et telle recommandation épistolaire, tout aussi autographe. Le post-scriptum, par exemple, a de quoi surprendre puisque « les deux accords répétés » qui « dégoûtent » Fauré figurent bien dans le manuscrit ayant servi à l'édition critique de la version de 1893 (Hamel 1994) : le terme de *protée* employé au début de cette étude trouve, une fois de plus, sa justification.

Il s'avère donc que l'histoire de la musique, lue aussi à la lumière des *écrits* des compositeurs permet, à l'occasion, d'élucider certaines questions d'interprétation. En voici une autre illustration. Dans une lettre à son père (datée de Paris, 3 juillet 1778), Mozart écrit, à propos de sa symphonie parisienne (KV 297) : « Comme j'avais entendu qu'ici tous les derniers *Allegro* commencent, comme les premiers, avec tous les instruments ensemble, et généralement *unisono*, je fis commencer *piano* avec les deux violons seuls, sur huit mesures uniquement —, puis vint tout de suite un *forte* de sorte que les auditeurs (comme je m'y attendais) firent ch- au moment du *piano* —, puis suivit immédiatement le *forte* —entendre le *forte* et applaudir ne fit qu'un²³. » Deux siècles plus tard, N. Harnoncourt observe justement, au sujet de la manière de diriger la KV 297 : « Il est dommage que les phrases de Mozart qui se rapportent à l'effet produit par cette *Symphonie* ne soient pas imprimées en première page de la partition de direction. Elles seraient d'une aide inestimable pour maints chefs soucieux d'authenticité, mais qui n'ont pas, par hasard, la lettre sous les yeux (*Le discours musical*, p. 275) ».

V. AUTHENTICITÉ ET PHILOGIE

Quoique ce soient généralement les musicologues, les critiques musicaux et les interprètes qui dissertent du sujet, on ne refusera pas à un philologue d'aborder une question controversée qui relève aussi, et peut-être au premier chef, de la linguistique. Une partie importante de la production musicale marie le chant

²³ W.A. MOZART, *Correspondance*, II, 1777-1778, Flammarion, coll. « Harmoniques », p. 337.

et la langue, et la manière dont doivent être restitués lexèmes et phonèmes dans un opéra, un oratorio, une mélodie, doit aussi être prise en compte dans la problématique de l'authenticité en matière d'interprétation.

Pas n'est besoin d'épiloguer longuement sur les outrages que peut subir une œuvre vocale lorsque chanteurs ou chanteuses ignorent la langue de cette œuvre et débitent en d'étranges séquences syllabiques des paroles complètement inintelligibles. De grands interprètes du chant, conscients de l'importance de la langue, ont ainsi renoncé à se faire entendre (mais non comprendre) dans des idiomes dont ils ne maîtrisaient pas la prononciation ni la sémantique. Il est vrai que ne courent pas les scènes lyriques ou les studios d'enregistrement les chanteurs ou les cantatrices qui ont de leur art une idée aussi haute que ne l'a une Élisabeth Schwarzkopf. Lors d'une *Masterclass* qu'elle donnait à Tania Gedda (la fille de son collègue Nicolai), cette artiste hors pair, qui *parle* beaucoup plus de langues qu'elle n'en *a chanté* se livra, comme à l'accoutumée, à une véritable analyse textuelle des paroles de « In dem Schatten meiner Locken », une mélodie d'Hugo Wolf; sans cesse elle revient sur la question fondamentale du respect de la langue en tant que véhicule d'une pensée et d'une culture et sur le caractère fusionnel des mots et de la musique (je traduis) :

Tout d'abord, on doit apprendre à prononcer l'allemand, à penser, à sentir en allemand, à bien parler l'allemand, sans quoi on est incapable de chanter des lieder. [...] J'ai chanté très peu de mélodies françaises. Je l'ai fait seulement, en vérité, par égard (« nur wirklich als Kompliment ») pour le public français: c'était à peu de chose près « misérable ». [...] Vous *parlez* très bien allemand... Tout cela requiert davantage de travail²⁴.

C'est sans doute le lieu d'observer que, dans nombre de chorales et de maîtrises, même réputées, s'est installée la fâcheuse tradi-

²⁴ *Masterclass*, dans « Musiques au cœur » une émission proposée par Ève Ruggieri, Antenne 2, 1990. Sur le perfectionnisme dans l'interprétation, Élisabeth SCHWARZKOPF nous laisse un très beau témoignage qu'elle consacre à son mentor et mari: *La voix de mon maître: Walter Legge*, Introduction de Herbert von Karajan, trad. de l'anglais par Janine BARRY-DELONGCHAMPS, Paris, Pierre Belfond, 1983.

tion de n'accorder aucune importance au texte. Souvent, dans le meilleur des cas, on se contente de veiller à une diction correcte. Quelque précises qu'elles soient, les indications proprement musicales de tempo, de rythme, de phrasé et de dynamique ne peuvent suffire pour traduire l'expression juste. Que de fois, ayant à m'occuper de choristes répétant « en voix séparées », ai-je lu l'agacement de certains lorsque je risquais une ébauche d'analyse textuelle destinée à montrer le sens et le caractère de la pièce à étudier ! Lorsqu'il s'agissait d'une œuvre en langue étrangère, plus d'un rechignait à en entendre la simple traduction littérale. Pour être concret, je prendrai un exemple vécu. Au cours de l'étude du *Messie*, je faisais revoir « en partielle » (c'est-à-dire avec une partie des voix, en l'occurrence le groupe des ténors et des basses) le chœur « He trusted in God that He would deliver Him, let Him deliver Him » (n° 26 dans l'édition Peters). M'apercevant que les choristes chantaient cette magnifique fugue avec l'entrain de joyeux drilles heureux de partir en permission, je situai le passage dans son contexte : le Christ agonise sur la Croix, le ténor solo vient de rappeler les moqueries dont Il est l'objet et annonce les paroles blasphématoires que va chanter une foule haineuse : « Il s'est fié à Dieu pour Le délivrer, laissons-Le Le délivrer »... Et le thème de la fugue changea radicalement de caractère ; fini le gai sautellement des croches : chaque note, émise *marcato*, devenait en quelque sorte un coup de glève tandis que les facies des choristes adoptaient l'expression commandée par le texte.

Jusqu'où doit-on aller dans le souci d'authenticité en matière de langue ? La question est évoquée par Jean-Michel Nectoux à propos de la prononciation latine dans le *Requiem* de Fauré :

Les interprètes soucieux d'authenticité se conformeront aux usages en vigueur en France avant la réforme de la prononciation latine de 1904 (adoption de la prononciation romaine), qui ne fut guère appliquée à Paris avant 1920. On chantera en conséquence en marquant peu les accents toniques et en prononçant à la française : les u « pointus » : *Gésu, Sanctus, Dominus, Deus* (et non *Yésous, Sannctous, Dominous, Déous*) ; *Récuiem* (et non *Récouiemmm*) ; *définctorum* (et non *défounctoroum*), *céli* (et non *tchéli*) pour *coeli* ; les consonnes doivent rester « plates » et discrètes : *simper* (et non *semmpër*), *Sabao*, et non *Sabaot*, etc. (Version 1900, Préface, p.xvii)

Une fois n'est pas coutume : ces recommandations n'emportent pas mon entière adhésion. Bien sûr, elles n'obligent personne à s'inscrire dans le cercle des « interprètes soucieux d'authenticité », mais elles excluent explicitement des exécutions authentiques celles qui ne se conforment pas à « la » vieille prononciation gallicane, position radicale qui demande, je pense, à être nuancée : telle qu'elle est exprimée, elle ne laisse pas de jeter une manière de discrédit sur (quasi?) toutes les interprétations enregistrées²⁵, dont certaines méritent tout de même un meilleur sort. En tête de ces enregistrements où la prononciation romaine a été adoptée, il faut citer celui qu'on a référencé au début du présent ouvrage : il s'agit du disque *Harmonia mundi* qui permet d'entendre la version de 1893 telle qu'elle fut reconstituée par Jean-Michel Nectoux assisté de Roger Delage et enregistrée pour la toute première fois en 1988 ; la direction de l'orchestre et des chœurs y est assurée par Philippe Herreweghe, tandis que la plaquette de présentation est signée de Jean-Michel Nectoux lui-même.

Précisons bien qu'il ne s'agit pas ici de remettre en question les rapports étroits qui, dans les œuvres chantées, unissent la musique et les phonèmes du langage. Il va de soi que les sonorités d'un poème ont une relation privilégiée avec la musique à laquelle le compositeur les associe. *De la musique avant toute chose* indique à merveille cette connivence : la parole se fait elle-même chant. Personne ne contestera que chanter Wagner dans une autre langue que celle de Goethe, comme on le faisait autrefois, c'est, à coup sûr, pécher contre l'authenticité²⁶. Et si le concept

²⁵ Dans l'enregistrement, déjà référencé, du *Requiem* chanté par la Schola Cantorum of Oxford (direction : Jeremy Summerly), la prononciation est *grosso modo* celle de la tradition romaine, avec, çà et là, des incohérences et des bizarreries : *luceat* devient [li'éat], *Jesu* [iézu], *lacu* [laku], *tu suscipe* [tu sousipé], *coeli* [tséli], *saeculum* [zékouloum], *perducant* [perdikant]. Généralement, le *u* graphique se prononce correctement [ou], mais parfois [u] ; on apprécie qu'aucune voyelle nasale ne soit émise.

²⁶ Encore faut-il admettre que la sémantique a aussi son rôle à jouer, tant dans le chef de l'interprète que dans celui de l'auditeur. C'est la raison pour laquelle on aurait sans doute tort de condamner sans appel la coutume, autrefois largement admise, de présenter des œuvres chantées, quel que soit

d'authenticité se confond avec celui de conformité absolue avec ce que le compositeur a « entendu » intérieurement et concrètement perçu à l'exécution de son œuvre, on croira impératif de se rallier à la position très exigeante du musicologue français (et de nombre de ses pairs).

En réalité, cette problématique est beaucoup plus complexe que semblent le penser nombre de musiciens et de musicologues. Elle relève à la fois de la linguistique — synchronique et diachronique — et de considérations historico-esthétiques directement liées aux aspects phonatoires du texte chanté. Tentons de hiérarchiser les questions ainsi posées.

Pour la commodité des lecteurs non familiarisés avec les notations phonétiques savantes (ancienne notation de la philologie ou notation de l'Association phonétique internationale), on utilisera des signes (placés entre crochets) intuitivement plus accessibles aux usagers de la langue française.

L'image intérieure qu'avait Fauré des phonèmes latins (celle qu'il « percevait » à la lecture silencieuse d'un texte latin) se confondait-elle avec l'actualisation de cette image par les interprètes de ses œuvres? Comme on va le voir, cette actualisation s'est, du vivant de Fauré, effectuée selon des modalités diverses dans le temps et dans l'espace.

Ses premiers contacts avec la langue latine, Fauré les a eus, à coup sûr, dès sa prime enfance, à Montgauzy, près de Foix, où son père s'installa en 1849; la fréquentation du curé de Rieucros, patelin tout proche, a dû influencer sur l'approche des textes liturgiques. D'octobre 1854 à juillet 1865, Fauré fut formé à l'École Niedermeyer, vouée à la formation de musiciens d'église. Au sortir des études, le voici à Rennes, où il demeure quelque cinq ans. Bientôt, il gagne Paris, où il fera carrière. L'itinéraire qui a conduit notre musicien d'Occitanie à l'Île-de-France en passant

l'idiome original, dans la langue des auditeurs. Il serait toutefois de fort mauvais goût de procéder de même avec des textes sacrés écrits dans des langues anciennes (grec, latin, slavon) liées aux rites et, à ce titre, consacrées comme patrimoine commun à de larges communautés. À cet égard, la « récupération » de mélodies grégoriennes dans des chants liturgiques en langue vernaculaire apparaît, du moins au connaisseur, comme un intolérable succédané.

par la Bretagne a dû l'amener à entendre des prononciations du latin, certes globalement gallicanes, mais teintées de variantes phonétiques issues de la diversité même des prononciations du français. Pour ne retenir qu'un trait particulièrement évident, la manière d'articuler les voyelles nasales dans le Midi de la France devait y rendre la prononciation des séquences latines (voyelle + consonne nasale simple, [m] ou [n]) forcément plus proche de la prononciation romaine que l'émission des mêmes séquences en région parisienne²⁷. Quelle qu'ait pu être l'importance du substrat phonologique et phonétique évoqué ici pour un locuteur déterminé, l'essentiel est de souligner l'existence de particularismes régionaux et les inévitables interférences qu'ils engendrent.

Ces considérations de géographie linguistique doivent se compléter d'une prise en compte d'autres facteurs, d'ordre historique ceux-là, nombreux, complexes, mais incontournables. Le mouvement visant à restaurer la prononciation latine romaine en France est antérieur de plusieurs décennies au *Motu proprio* de 1903 par lequel Pie X requérait de l'Église universelle une révision cohérente de la langue liturgique ainsi que le rétablissement (sur des bases solides) et une promotion du chant grégorien. Dans son ouvrage capital *Les mélodies Grégoriennes d'après la tradition*, achevé en novembre 1879 et paru à Tournai le 10 mars 1880²⁸, Dom Joseph Pothier, « moine bénédictin de l'abbaye de Solesmes, de la Congrégation de France », rapporte « les éloges solennels décernés par lui [Pie IX] au nom de l'Église à Dom

²⁷ « [...] la résonance [de la consonne nasale après une voyelle nasale] qui a disparu au Nord par absorption totale de la [consonne] nasale, se conserve encore plus ou moins dans la prononciation du Midi, influencée par les idiomes locaux : pour un mot *monde* (à Paris *môd*), il n'est pas rare, à Toulouse ou à Marseille, d'entendre articuler [mô^hd^h], et parfois même [mò^hd^h] » (Édouard BOURCIEZ, *Éléments de linguistique romane*, Paris, Klincksieck, 4^e édition révisée par Jean BOURCIEZ, 1956, p. 643). Dans le cas de *mundus* (comme dans celui de *umbra*, etc.), ce n'est pas le timbre de la voyelle ([ô] ou [ò], (au lieu du [ou] romain) qui est ici à souligner, mais le phénomène de dénasalisation, partielle ou totale, de la voyelle, et, surtout, la présence de la consonne nasale [n], comme en latin.

²⁸ Tournay, Imprimerie liturgique de Saint Jean l'Évangéliste, Desclée Lefebvre et C^{ie}, M. DCCC. LXXX, 1 vol. in 8^o de 270 pages.

Guéranger (p. 3) » en vue de remettre à l'honneur le chant grégorien et, de manière concomitante et d'ailleurs intimement liée, la prononciation correcte — entendez *grosso modo* romaine — du latin. Déjà sous Grégoire XVI, Dom Guéranger, restaurateur de l'ordre de saint Benoît en France, avait engagé des études liturgiques, qui se poursuivirent sous le pontificat de Pie IX. Dom Pothier, qui reproduit « le mémoire approuvé par Dom Guéranger avec les corrections et additions que lui-même en grande partie avait indiquées (p. 6) », publie donc un ouvrage dont les bases ont été jetées bien avant 1880, sur la foi des manuscrits « les plus anciens (p.5) », la majorité du répertoire grégorien figurant « dans les manuscrits antérieurs au seizième siècle (*ibid.*) ».

Lorsque Fauré compose son *Requiem*, le mouvement de restauration (on parle à l'époque de *prononciation réformée*) suscite, dans l'Église, débats et controverses qui dépassent les frontières françaises, notamment « en Belgique, en Suisse et en Allemagne (p. 5) ». De son côté, la philologie (entendue au sens large) vit l'âge d'or de la linguistique diachronique, où les Allemands et les Français rivalisent d'intérêt pour les recherches étymologiques et donc la phonétique historique, qui, pour les langues romanes, trouve des références souvent très précises chez les grammairiens anciens de la Rome antique et du haut moyen âge : Cicéron, Quintillien (†100), C. Marius Victorinus († ~370), Priscien (VI^e siècle), etc.²⁹.

²⁹ Les reconstitutions des latins (*sermo plebeius, cotidianus, urbanus*) aux diverses époques sont beaucoup moins conjecturales qu'on ne le laisse généralement entendre. Ainsi Victorinus (dit Afer — l'Africain), qui enseigna la rhétorique et la grammaire à Rome, comme d'ailleurs bien d'autres, nous fournit des précisions de phonétique articulatoire : « O qui correptum enunciat nec magno hiatus labra reserabit et retrorsum actam linguam tenebit; longum autem productis labiis, rictu tereti lingua arcu oris pendula, sonum tragicum dabit (*in* PUTSCH, *Grammaticæ latinæ auctores antiqui*, Hanovre, 1605, p. 2454; pour une édition critique de ce texte, avec des leçons légèrement différentes, cf. H. KEIL, *Grammatici Latini*, Leipzig, 1874, t. VI, p. 33) » : pour prononcer le o bref, l'aperture labiale ne sera pas grande et l'articulation linguale sera postérieure; pour rendre le son (o) long grave, les lèvres s'allongeant vers l'avant, l'ouverture bucale sera arrondie, la langue épousant l'arc de la bouche. On voit donc qu'au IV^e siècle, l'opposition voyelle longue/voyelle brève persistait, à quoi correspondait respectivement l'opposition voyelle fermée [ó]/voyelle ouverte [ò], alors qu'en latin classique [ó] et [ò] étaient l'un et l'autre tantôt longs, tantôt brefs.

Les publications de grégorianistes-philologues ayant œuvré à la restauration du « chant propre de l'Église » apportent maintes précisions sur l'état du latin liturgique durant les décennies qui nous intéressent ici. Ainsi, Camille Couillault³⁰, peut-être influencé par les études de son contemporain et compatriote Jules Gilliéron, auteur du fameux *Atlas linguistique de la France* (1902-1909), dresse une sorte de carte phonétique du latin, principalement en France, en Italie et en Allemagne. Rappelant que dès 1843 Dom Guéranger avait dénoncé auprès de l'archevêque de Reims « l'anarchie effrayante » existant en France en matière de rites, missels, bréviaires et autres antiphonaires, Couillault apporte un témoignage d'une importance capitale pour poser correctement la problématique de l'authenticité dans toutes les œuvres de musique vocale sacrée composées en France à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e. Il montre que, dans l'ensemble, le respect du *Motu proprio*, et donc la promotion de la prononciation romaine, gagne vraiment du terrain en dépit de « résistances » gallicanes : prononciation de certaines lettres, consonnes, semi-consonnes, diphtongues et voyelles, par exemple : [ou] et non [u] (ou [òm'] dans les finales en *-um* — *Dominus vobiscum*), dénasalisation de [an] (écrit *am*, *an*), [in] (écrit *em*, *en*, *im*, *in*, *ym*, *yn*), [un] (écrit *un* — *nunc*), de [on] (écrit *om*, *on*, *um* non final — *umbra* -, *un* — *mundus*); placement correct de l'accent tonique, etc. La prononciation allemande, malgré ses spécificités, se rapproche davantage de la prononciation antique et est jugée « de beaucoup supérieure à notre façon de prononcer le latin en France (p. 43) ». En Grande-Bretagne, si l'Église catholique maintient une prononciation très proche de la romaine, ailleurs, notamment chez les Anglicans, le système phonologique et phonétique latin subit un véritable massacre ; p. 50, on lit :

Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi,
se prononce en Angleterre à peu près de cette sorte :
Tîtiré, tiou pétioulé rikioubannçe seub tegminé fédjaï.

³⁰ Camille COUILLAUT, *La Réforme de la Prononciation Latine*, Préface du R^{me} Dom POTHIER, O.S.B., Paris, Librairie Bloud et C^e, 1911. — En dehors de cet ouvrage à vocation didactique et liturgique, et du livre cité de Dom Pothier, il existe évidemment de nombreuses études savantes sur la question, mais qu'il serait trop long de mentionner ici.

Pour en revenir à la France, Camille Couillault constate que le mouvement réformiste s'affirme dans l'Université, dont les philologues sont acquis au principe du retour à la prononciation classique (différente de la prononciation liturgique romaine, elle s'en rapproche cependant beaucoup), mais, note-t-il, « c'est en définitive sur l'Église qu'elle [l'Université] compte pour assurer le succès de la réforme (p. 108) ». Des voix autorisées, soutenues par l'épiscopat, s'élèvent en maints endroits pour prôner un ralliement à la prononciation romaine requise par la renaissance du grégorien et pour des raisons d'unité pastorale. Dès 1880, Dom Couturier introduit la prononciation italienne dans tous les monastères bénédictins de France; en 1896, d'autres Congrégations rejoignent le mouvement, bientôt suivies d'autres adhésions dans le clergé séculier (Verdun, Bourges, Soissons, Vannes, Quimper, Luçon, Arras,...) Et à Paris? Les paroissiens de l'archidiocèse lutécien sont souvent récalcitrants, il est vrai. En 1908, Couillault écrit:

L'on sait qu'à PARIS la prononciation italienne est celle de la Schola Cantorum et des Chanteurs de Saint-Gervais. Elle fut introduite chez eux, en 1898, par MM. Gastoué et Faure-Muret. C'est cette diction qu'enseigne M. Gastoué dans ses cours de chant à l'Institut catholique, à l'exception toutefois du son 'ch, trop marqué dans les bouches françaises.

Dans l'archidiocèse de Paris, en dehors des communautés qui ont adopté la prononciation en *ou*, certains essais ont été tentés depuis douze ans, en diverses paroisses et chapelles. Mais les réclamations des fidèles, non suffisamment préparés, les ont trop souvent interrompus. Parmi les églises où aucune réclamation n'a eu lieu, il convient de citer St-Antoine des Quinze-Vingts, St-Urbain de la Garenne, N.-D. Auxiliaire de Clichy, Les Lilas, etc.'. (En note:) * Il y a eu aussi, à Sainte-Clotilde, un essai — mais qui n'a pas eu de suite — de prononciation classique.

Signalons encore, comme ayant adopté la prononciation italienne, la Manécanterie des petits chanteurs à la Croix de bois et les chanteurs de Saint-Grégoire (pp. 112-113)³¹.

³¹ En dehors de France, on signalera la province (catholique) du Québec, où, en 1909, la prononciation romaine était partout intégralement appliquée. Il en est allé de même en Suisse romande. Quant à la Belgique, le cardinal archevêque Mercier ordonna dans son diocèse de Malines-Bruxelles, et recommanda ailleurs, l'adoption de la prononciation vaticane.

On le voit : même à Paris, la diction latine, en pleine mutation, variait d'une paroisse à l'autre. Les artisans du renouveau grégorien ne pouvaient que soutenir la prononciation réformée (timbres et accents), seule compatible avec une exécution correcte du plain-chant (qui avait intégré le répertoire gallican, plus ancien que le grégorien lui-même³²). Les grégorianistes ont en effet montré que la prononciation latine telle qu'on la pratiquait à la période impériale a influé sur les propriétés mélodiques, rythmiques et agogiques du phrasé grégorien.

Souvent donc, la prononciation est indiquée par la mélodie grégorienne même. Sans nous étendre sur ces questions complexes, illustrons ceci à propos de la diphtongaison et de l'absence de nasalisation. Quand, dans une même syllabe, on trouve, en latin, des suites de deux lettres qui, selon les règles habituelles de la prononciation française, correspondent phonétiquement à une seule voyelle (*au* > [ô], *an* > [an], etc.), le chant grégorien de ces séquences littérales peut, certes, s'effectuer sur une seule note, mais, lorsqu'il s'étend sur plusieurs notes, la dernière est une *liquescente* (notée ou non comme telle), c'est-à-dire, une note faible, rendant un son « obscur et comme étouffé » (Dom Pothier, *op. cit.*, p. 133). Quand la syllabe *lau* (de *laudamus te*), se chante sur un neume de deux notes (appelé *clivis* s'il est ascendant, ou *podatus* s'il est descendant), la brève est suivie d'une *liquescente* (plus courte que la brève³³), ce qui donne respectivement une *clivis liquescente* (ou *cephalicus*) ou un *podatus liquescent* (ou *epiphonus*). *La* se chante sur la brève, tandis que la diphtongaison s'opère en quelque sorte par glissement sur la liquescente. Même si celle-ci n'est pas explicitement notée comme telle, la mélodie grégorienne exclut de prononcer *lau* sans diphtongaison ([lô]). Le cas de la diphtonque *au* [aw] se présente deux fois dans le texte du *Requiem* de Fauré (*exaudi* dans l'*Introït*; *laudis* dans l'*Offertoire*). L'absence de nasale dans le système vocalique latin est

³² Cf. Amédée GASTOUÉ, « Le chant gallican », *Revue du chant grégorien*, (1937).

³³ En notation moderne, la première note (la *clivis*) se traduit par une croche, la seconde (la *liquescente*), par une croche de corps plus petit, pour indiquer une note faible.

confirmée d'une façon analogue par l'analyse de la mélodie grégorienne. Chanter sur une voyelle nasale, surtout si on vocalise, est d'ailleurs une des grandes difficultés qu'impose la langue française. À ce propos, Couillault observe justement :

les chanteurs [...], lorsqu'ils ont à vocaliser sur une nasale, sont obligés de la dénaturer autant qu'ils peuvent, pour la bien faire entendre et ne pas se rendre ridicules. Il n'est rien de plus inharmonieux que les vocalises sur les finales nasales en *ens* [*ins*'], *clemens*, *omnipotens*, que n'ont jamais connues les anciens (p. 75).

Ce n'est pas un hasard si l'italien et le latin, si proches par les timbres et les accents (de hauteur et d'intensité), occupent les premières places dans le répertoire vocal : en Occident, ces deux langues ont longtemps joui d'un statut privilégié auprès de nombreux compositeurs. Sans doute, comme on l'a déjà dit, Fauré était, encore en 1904, fort sceptique sur l'avenir, en France, du *Motu proprio* (1903). Mais il ne faudrait pas en conclure qu'il fut adversaire du mouvement réformateur dans son principe. Bien au contraire ! D'une part, il ne pouvait, l'a-t-on suffisamment écrit, rester insensible aux lois de l'euphonie, même dans une langue aussi ingrate (pour le chant) que le français. D'autre part, il estimait que seul le chant grégorien (qu'il aurait voulu à l'unisson et sans accompagnement, donc authentique), était spécifiquement religieux. Un passage de l'entretien qu'il accorda au *Monde musical* doit ici être reproduit :

Les instructions dont vous me parlez ne modifieront en rien les habitudes prises, du moins pour ce qui concerne les églises de Paris. D'abord parce que, avec la meilleure foi et le *plus mauvais goût du monde* [c'est moi qui souligne], le clergé est convaincu qu'il se tenait dans la note, même avant la publication desdites instructions. En second lieu, parce qu'il existe une inconsciente complicité entre les fidèles et le clergé pour trouver que tout est pour le mieux. Et aussi, parce qu'il est bien difficile d'établir une démarcation entre ce qui est du style vraiment religieux et ce qui n'en est pas. [...] ³⁴

Il serait malaisé, après la lecture de ces lignes, de défendre l'attachement de Fauré à la routine de la prononciation gallicane,

³⁴ Dans *Le Monde musical* du 15 février 1904, reproduit dans JMN, *Voix*, p. 130.

modèle d'inauthenticité, d'autant que, pour ne pas adhérer au courant lancé dès 1894 par ses confrères d'Indy, Bordes et Guilmant, c'est à l'esthétique austère et archaïsante de la Schola qu'il se refusait de souscrire, non à la science de ses promoteurs : même dans ses compositions religieuses, c'est « l'expression humaine » qui prévalait sur les impératifs de la restauration néopalestrinienne (cf. JMN, *Vox*, p. 131).

Jean-Michel Nectoux invite à chanter le *Requiem* « en marquant peu les accents toniques ». Les ouvrages consultés qui rendent compte de la prononciation française du latin à l'époque qui nous intéresse n'indiquent nullement que les contemporains de Fauré débitaient les phrases latines d'une manière monocorde et pour ainsi dire étale. Au contraire, ils déplorent que les locuteurs, influencés par le caractère oxytonique du français, placent mal l'accent en latin, c'est-à-dire sur la dernière syllabe, déformant ainsi les paroxytons et les proparoxytons :

Ajoutons qu'en France l'on ne tient pour ainsi dire jamais compte des lois de l'accentuation latine. On met en général un accent d'intensité sur la syllabe finale, comme dans les mots français (p. 40). [...] on accentue à la française, c'est-à-dire sur la dernière syllabe : *Dominús vobiscúm* et *per omniá saeculá saeculorúm*. Parfois aussi l'on met un accent sur toutes les syllabes, ce qui revient à n'en mettre sur aucune. Qui n'a entendu le *Stabat* ainsi chanté, tandis que l'orgue prend plaisir à en bien marteler chaque note? ³⁵ (Couillault, p. 63)

L'accent tonique, loin d'être discret, est donc bien présent dans le latin liturgique « à la française » ; parfois même, il surabonde. Mais il est mal placé. On imagine difficilement que Fauré ait suivi les fâcheux errements de pareille prononciation. Dans la composition d'une pièce chantée, il est plusieurs façons de respecter l'accent tonique : placer la syllabe sur un temps fort (sans qu'évidemment ce temps soit « interdit » aux syllabes atones) ³⁶,

³⁵ C'est un massacre de ce genre que j'ai évoqué au tout début de cette étude (cf. Première partie, I. Les sources).

³⁶ Quand le tempo exige une battue « décomposée », il y a lieu d'en tenir compte pour situer les accents musicaux. Ainsi, dans l'*Offertoire du Requiem* (Adagio molto), la syllabe *Do* de *O Domine*, se situe sur le quatrième temps, mais, la mesure (en 4/4) comptant huit battements, la croche correspondant

la faire débiter sur une montée de la voix, et, dans le cas où l'on recherche un effet particulier (de dramatisation par exemple), sur un temps faible (syncope). Ce sont ces procédés que l'on peut relever tout au long d'une œuvre (le *Requiem* de Fauré) dont le phrasé musical, loin d'inciter à enfreindre les règles de l'accentuation du latin, les exploite au contraire très souvent à des fins expressives.

Élargissons et actualisons le débat. Quelle devrait être la référence, aujourd'hui, en matière de prononciation du latin dans l'Église catholique ? À mon sens, la question ne peut se poser que dans les termes où Solesmes l'a abordée. La référence à une prononciation « scientifique » fondée sur la phonétique du latin classique n'est, en l'occurrence, pas pertinente. Le chant grégorien, même si son histoire s'étend sur plus d'un millénaire, semble se fonder sur un véritable socle linguistique, à savoir la langue de la Rome impériale telle que, de génération en génération, elle s'est transmise dans la prononciation dite « romaine ». L'importance historique d'un pareil patrimoine musical et religieux justifie la précellence qu'il convient d'accorder à cette prononciation. En outre, celle-ci offre l'avantage considérable de s'être, plus que toute autre, répandue dans la catholicité entière, même si le latin lui-même semble frappé d'un certain ostracisme : « Le latin, la langue vivante de l'Église, disait Jean XXIII, qui est mort », déplorait un ecclésiastique dans un lexique plein d'humour consacré à l'holocauste de traditions liturgiques, sacrifiées sur l'autel d'une prétendue modernité³⁷.

Si l'on se réfère à la discographie contemporaine, il semble bien, que la prononciation romaine est celle qu'on adopte le plus généralement dans l'exécution des œuvres chorales du répertoire. Il est vrai que des singularités subsistent, par exemple dans certains ensembles vocaux allemands ou anlo-saxons, influencés

à *Do* se trouve sur un battement impair (le 7^e), ce qui correspond au troisième temps si l'on décompose la mesure en 4 croches + 4 croches. La syllabe *ne*, en revanche, tombe sur un temps fort, mais ne s'en trouve pas pour autant accentuée. Cf. la lettre à Pierné, 4^e (JMNa2).

³⁷ J'avais passé cet ouvrage en prêt à un ami. Il était signé d'un chanoine qui avait obtenu de nombreux prix littéraires (dont le Grand Prix Scarron). Je n'ai gardé en mémoire ni le nom de l'auteur, ni celui de l'emprunteur...

sans doute par la persistance de divers traits encore présents dans la pratique liturgique. On peut, en revanche, considérer comme des curiosités fortement connotées d'archéologie les interprétations des polyphonies françaises anciennes qui, pour le latin, tentent de restituer « la » prononciation gallicane.

Adopter, en le généralisant, le principe d'authenticité linguistique tel que l'énonce J.-M. Nectoux peut conduire fort loin. En effet, si l'on veut être conséquent, il convient de poser selon la même logique des questions analogues à propos de toutes les œuvres de toutes les époques. Prenons un cas de figure. Selon qu'il est appelé à diriger, dans sa bonne ville de Varna, la *Messe de minuit pour Noël* de Marc-Antoine Charpentier, la *Missa solennis* de Beethoven ou le *Requiem* de Dvorák, l'authenticité requiert-elle du chef des chœurs, Bulgare d'adoption mais d'origine irlandaise, qu'il se livre à des recherches philologiques concernant la prononciation latine en usage, respectivement, dans le Paris du XVII^e siècle finissant, en Rhénanie (ou en Autriche?) au début du XIX^e siècle, en Tchécoslovaquie à la fin du XIX^e siècle? Étendons maintenant la problématique à tous les « croisements » possibles, par exemple au système phonologique et à la phonétique en usage à Prague lors de la création de *Don Giovanni*, et l'on voit que la notion d'authenticité devient pure spéculation.

Au demeurant, on peut légitimement soutenir qu'interpréter, par exemple devant un public bruxellois, le *Requiem* de Fauré, avec le souci de respecter les règles de la prononciation gallicane encore en usage dans *certaines paroisses* de Paris en 1910, c'est à coup sûr perturber l'auditoire, le dépayser au grand dam de son plaisir esthétique, bref le distraire de l'essentiel. Faut-il en effet sacrifier l'agrément de l'écoute sur l'autel de l'authenticité, c'est-à-dire, en l'occurrence de l'historicité du système phonologique du latin prononcé à la défunte façon gallicane? On voit qu'il s'agit ici, en somme, d'une question de priorité, et, pour un mélomane ordinaire, même cultivé, la question est tout simplement ignorée. L'option contraire aurait cependant sa justification, mais à la condition expresse que l'auditeur soit averti, aux deux sens du terme : prévenu qu'il va entendre une reconstitution

aussi fidèle que possible de ce qui a pu parvenir aux oreilles des contemporains français de Fauré (puisque nous parlons de son *Requiem*) ; assez informé des fluctuations phonétiques qui ont pu atteindre la langue latine dans l'espace et dans le temps.

Même si comparaison n'est pas raison, on ne refusera pas à un philologue de proposer un parallèle entre littérature et musique. *Mutatis mutandis*, on pourrait tenir sur le théâtre parlé un discours semblable à celui qu'on vient de proposer au sujet de la parole chantée, soulignant l'incongruité qui consisterait, par souci d'authenticité, à présenter aux Parisiens d'aujourd'hui un *Cid* joué par des comédiens que de savants romanistes auraient préalablement initiés à la phonétique (avérée³⁸) du français de Paris de la première moitié du XVII^e siècle. Voici, en sa première apparition sur scène, le père de Chimène, comte de Gormas, débitant ses premiers vers en roulant des *r* apicaux :

Enfin, vous l'emportez, et la faveur du roi [rwè]
 Vous élève en un rang qui n'étoit [è] dû qu'à moi [mwè] ³⁹.
 CORNEILLE, *Le Cid*, I, 4.

Sans parler de la mise en scène, plus qu'élémentaire, de l'époque, du style essentiellement déclamatoire qui prévalait, pompeux et ampoulé, s'alliant à un théâtre statique et grandiloquent, faut-il vraiment, aux difficultés lexicales et syntactiques

³⁸ La question de l'évolution phonétique du français ne relève pas de simples conjectures. Pour le XVII^e siècle, par exemple, nous disposons de témoignages très clairs, dus, notamment, à des grammairiens : Vaugelas, le plus connu, est loin d'être le seul.

³⁹ La prononciation du *r* est traitée par Furetière, qui condamne le grassement et prône la « manière douce » adoptée par la Cour. L'*r* roulée faisait place, progressivement à l'*r* dorso-vélaire, mais n'était pas disparue, comme le montre la leçon de grammaire du *Bourgeois Gentilhomme* (postérieur de trente-quatre ans au *Cid*) : l'*R* se prononce « en portant le bout de la langue jusqu'au haut du palais, de sorte qu'étant frôlée par l'air qui sort avec force, elle lui cède et revient toujours au même endroit, faisant une manière de tremblement : R, RA. » (II, 6) ; cf. Georges Straka, *Les sons et les mots*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 466. — Pour ce qui est de la prononciation de la graphie *oi* (sauf pour quelques mots et pour la flexion verbale), la prononciation [wè] était de rigueur ; [wa] resta proscrit comme vulgaire et il faut attendre 1687 pour que Hindret témoigne d'une percée progressive, chez

inhérentes (pour nous) au français du XVII^e siècle, ajouter un dépaysement phonétique? Est-ce là, vraiment, assurer l'authenticité de la représentation? ⁴¹ Il en est du langage comme de certains instruments de musique (on va y venir): la fidélité de reproduction acoustique d'une phrase verbale et musicale, présentée avec ses caractéristiques physiques originelles, ne peut être garante d'authenticité, sinon d'un point de vue purement objectif, archéologique. Ce qui, en définitive, compte dans le patrimoine culturel, c'est l'authenticité de l'*image* de l'œuvre perçue *hic et nunc*, donc de la perception subjective du récepteur. Les symphonies de Haydn ni les tragédies de Corneille n'ont été écrites pour des archéologues de la musique ni des experts en philologie romane, moins encore pour des snobs soucieux de passer pour des érudits.

les honnêtes gens de la Cour, de la prononciation [wa], [wè] étant encore attesté dans de nombreux mots comprenant la graphie *oi*, dont la prononciation actuelle ne s'imposera qu'à la suite de la Révolution; cf. É. et J. BOURCIEZ, *Phonétique française, Étude historique*, Paris, Klincksieck, 1974, pp. 72-73. — Quant aux terminaisons verbales en -ois, -oit, etc., l'usage était, au XVII^e siècle de les prononcer [è], même si, « au barreau, dans la chaire, et dans la poésie », [wè] ne devait disparaître qu'à la fin du même siècle; cf. Pierre FOUCHÉ, *Le verbe français*, Paris, Klincksieck, 1967, rééd. 1981, p. 243.

⁴⁰ Il faudra attendre le milieu du XVIII^e siècle pour que M^{lle} Clairon, interprète de Voltaire, rompe avec la déclamation tandis que l'anachronisme des costumes fait place à un réalisme plus proche de la vérité historique. Diderot se fera le héraut du jeu « naturel », bannissant ce qu'Horace appelait « *ampullas et sesquipedalia verba* », des sentences, des bouteilles soufflées, des mots longs d'un pied et demi, que condamnent désormais l'auteur du *Paradoxe sur le Comédien*, partisan d'un théâtre proche des réalités contemporaines, mais aussi Voltaire, pourtant grand admirateur et épigone de Racine.

⁴¹ Lors d'une récente émission radiophonique (Radio-Télévision Belge de langue française, RTBF), le musicologue Jérôme Lejeune a fait entendre l'enregistrement (Alpha 003) d'un récital de pièces de tiorbe, par Robert DE VISÉE, agrémenté de textes de Théophile DE VIAU (1590-1626) « dits » avec une prononciation prétendument historique (l's de la finale verbale -és a disparu à la fin du XVI^e siècle!), un vibrato et une emphase dont le critique, pourtant connu pour son souci d'historicité et l'intérêt qu'il porte à la musique ancienne, ne craignit pas de souligner l'inutile et agaçante étrangeté.

VI.- AUTHENTICITÉ ET ORGANOLOGIE

A. VERTUS ET LIMITES D'UN INSTRUMENTARIUM « D'ÉPOQUE »

Pas plus que l'authenticité de la partition, celle de l'instrumentarium requis pour l'exécution de cette dernière ne peut être ignorée de l'interprète. En ranimant la pratique du clavecin, Wanda Landowska (1879-1959) apporta une contribution majeure non seulement à la redécouverte de l'instrument mais à l'étude et à la fréquentation de tout un répertoire⁴². Nikolaus Harnoncourt, dont on connaît le souci de restaurer dans sa parure originelle la musique baroque, met l'accent sur l'impossibilité de restituer le répertoire *de toute époque* sans recourir à des instruments contemporains des œuvres pour l'exécution desquelles ils sont utilisés. Sous l'angle de la restitution fidèle des œuvres telles qu'elles ont été données du temps de leur création, cette affirmation apparaît comme un truisme, voire une tautologie. Pourtant, on peut se demander s'il ne s'agit pas là d'une vision toute théorique, qui s'appuie sur des postulats, ou sur des hypothèses de travail, plutôt que sur des axiomes⁴³. « Il faut, dit-on, finir par comprendre que l'instrumentarium, l'"orchestre" d'une époque, est parfaitement adapté à sa musique (et inversement) — aussi bien l'ensemble de l'instrumentarium de telle

⁴² Si les conceptions quant à la facture et au toucher du clavecin ont évolué depuis, il faut se souvenir qu'à une époque où le piano moderne occupait le devant de la scène, même pour jouer le *Clavier bien tempéré*, Wanda Landowska réussit non seulement à former des clavecinistes, mais à trouver des associés prestigieux: la maison Pleyel elle-même, Alfred Cortot, des compositeurs comme Falla et Poulenc. — Cela dit, le clavecin n'a jamais subi d'éclipse totale, puisque plusieurs exemplaires du XVIII^e siècle furent restaurés au siècle suivant et que des facteurs comme Érard en France ou Arnold Dolmetsch en Angleterre construisirent de nouveaux clavecins dans les années 1880-1890.

⁴³ « *Axiome* [...], vérité générale reçue pour vraie sans démonstration parce qu'elle s'impose à l'esprit comme évidente par elle-même; *postulat*, proposition qui n'est pas évidente par elle-même, mais qu'on demande d'admettre comme principe parce que l'utilité ou la vérité des conclusions qui en découlent justifie cette demande (Henri BÉNAC, *Dictionnaire des synonymes*, Paris, Hachette, 1956, p. 740a). »

époque que chaque instrument isolé (*Le discours musical*, réf. citée, p. 91). » Il est hors de doute que, dans son orientation générale, cette assertion s'impose à la réflexion de tout interprète soucieux d'authenticité. Mais, en suivant le raisonnement de Harnoncourt jusque dans ses ultimes conséquences, l'interprète contemporain ne se conforme-t-il pas davantage à la *lettre* qu'à l'*esprit* d'une œuvre? Sans doute est-ce une erreur (encore courante de nos jours), dans l'exécution d'une composition baroque, de confier à un violoncelle une partie destinée à la viole de gambe. Par exemple dans la *Passion selon saint Matthieu*, violoncelle et viole de gambe sont, en principe, requis: les timbres de ces deux instruments sont sensiblement différents, et l'un et l'autre figurent dans l'instrumentarium original, ce qui indique que Bach a délibérément effectué ce choix, parfaitement « cadré » dans l'esthétique de son temps. On peut évidemment prétendre donner des leçons à Bach — cette outrecuidance se rencontre chez certains professionnels forts d'une expérience ancienne « avec le maestro X » —, mais enfin, pour l'auditeur comme pour les exécutants, il est certainement plus indiqué et plus modeste de reconnaître que certaines habitudes héritées de l'hégémonie de l'orchestre post-baroque (classique ou romantique) sont à réviser. Cela étant, et bien qu'il se dise au nombre « des musiciens contemporains, vivants, et non des archéologues (*Le dialogue musical*, p. 41) », Harnoncourt montre lui-même les limites de sa thèse lorsqu'il écrit: « Moi-même, je suis tellement habitué aux tempéraments inégaux que le piano tel qu'on l'entend habituellement me paraît effroyablement faux, même s'il est bien accordé. Ce qui importe avant tout, c'est donc qu'un musicien joue juste dans son système (*Le discours musical*, pp. 88-89) ». Outre que ce passage renferme une contradiction ou, au moins, un paradoxe (un piano bien accordé sonnait effroyablement faux), la grande majorité des musiciens et des mélomanes pourraient prétendre que, « étant tellement habitués aux tempéraments égaux [...] les orchestres et les orgues baroques tels qu'on les entend généralement chez les "baroqueux" leur paraissent effroyablement faux, même s'ils sont très bien accordés (dans un tempérament inégal) ».

Harnoncourt, il faut le reconnaître, ne craint pas d'aller à l'encontre d'idées reçues parmi nombre de musicologues, et surtout par des mélomanes « puristes » soucieux d'afficher leur érudition, lorsque, un peu plus loin dans sa dissertation, il note : « Mozart a exécuté ses premières symphonies à Salzbourg avec une très petite formation ; aujourd'hui on pense donc souvent qu'une telle formation ("mozartiennne") est adaptée à ces œuvres, et on condamne comme erreurs stylistiques les exécutions en grande formation. Mais Mozart a exécuté les œuvres de la même époque à Milan, par exemple, avec une très grande formation, parce que la salle était très grande et l'orchestre fortement constitué (*Le discours musical*, p. 125). »⁴⁴ En fait, durant la grande période du classicisme viennois, et avant que ne se « normalisent » les diverses configurations orchestrales, les compositeurs écrivaient leurs œuvres en fonction des ensembles instrumentaux disponibles, selon les circonstances. Parfois cependant, ces ensembles étaient tellement déséquilibrés qu'ils en devenaient dissuasifs pour les meilleurs compositeurs :

Samedi, jour de la Toussaint, je suis allé à la grand-messe à la chapelle. L'orchestre est très bon et important : de chaque côté, 10 à 11 violons, 4 altos, 2 hautbois, 2 flûtes et 2 clarinettes, 2 cors, 4 violoncelles, 4 bassons et 4 contrebasses, et trompettes et timbales. On peut faire de la belle musique, mais je n'oserais pas faire jouer une de mes messes ici [...] parce que *maintenant* il faut écrire — selon les circonstances actuelles — pour les instruments et que l'on ne peut s'imaginer pire chose que les groupes de voix que l'on trouve ici : 6 *soprani*, 6 *alti*, 6 *tenori* et 6 *bassi*, contre 20 violons et 12 *bassi* [...].⁴⁵

⁴⁴ Dans une lettre qu'il adresse de Vienne à son père, le 11 avril 1781, Mozart écrit : « [...] la symphonie a marché de façon magnifique, et a eu tout le succès possible — 40 violons jouaient — tous les instruments à vent étaient doublés — 10 altos — 10 *contre bassi*, 8 *violoncelli* et 6 *bassons* (MOZART, *Correspondance*, réf. citée, vol. III, p. 214). »

⁴⁵ W.A. MOZART, *Correspondance* (réf. citée), vol. II, p. 104. — Dans cette lettre datée de Mannheim (4 novembre 1777) et adressée à son père, Mozart précise que, de surcroît, les chanteurs sont « pitoyables », tout comme les deux organistes, qui jouent « misérablement ».

Une raison supplémentaire pour éviter toute archéologie en matière d'*instrumentarium*, c'est que, surtout dans les périodes antérieures au XIX^e siècle, nombre de compositions ont été conçues ou arrangées pour des instrumentations diverses, notamment à des fins commerciales. Un des plus illustres exemples de ce qui, au regard des conceptions ultérieures en matière d'orchestration, pourrait presque apparaître comme une sorte d'indifférentisme instrumental, est donné par l'œuvre de Händel, chez qui le procédé du réemploi des thèmes (originaux ou empruntés) est fréquemment exploité⁴⁶.

L'utilisation d'instruments de facture dite d'époque semble parfois relever de l'archéologie (avec le soutien d'un public peut-être plus snob que musicien) plutôt que d'une pure passion pour l'authenticité. De tout temps, il s'est trouvé des compositeurs pour réclamer des perfectionnements et des innovations dans la facture des instruments, qu'il s'agisse de justesse, de timbre, de possibilités expressives, de toucher, d'étendue, de puissance, etc. Même la facture d'instruments aussi « accomplis » que l'orgue ou le piano continue à évoluer. Sous la plume d'un compositeur et virtuose d'un certain renom, on a pu lire ces propos élogieux sur une technique toute récente mise en œuvre dans la fabrication de pianos :

Les marteaux de ses pianos retombent immédiatement après avoir tapé les cordes, lorsqu'on a frappé les touches, qu'on les tienne ou qu'on les relâche. [...] Il se porte garant que la caisse de résonance ne cassera pas et ne se fêlera pas. [...] Le mécanisme [de pédale improprement appelée *forte*] est également beaucoup mieux conçu chez lui que chez les autres. À peine le frôle-t-on qu'il répond, et si on [le] relâche un tant soit peu, il n'y a pas la moindre vibration.

Ces lignes montrent tout le prix qu'un musicien non allergique à l'innovation technique peut attacher aux améliorations que ne

⁴⁶ Les exemples sont légion. Ainsi, le même thème se retrouve dans la sarabande de l'opéra *Almira*, dans l'aria « *Lascia ch'io pianga* » de l'opéra *Rinaldo*, et dans l'arioso de la septième sonate en trio de l'*Opus 2*. On sait, d'autre part, que le sixième *Concerto pour orgue* (en si bémol) est repris dans une instrumentation différente (« *per il Liuto e l'Harpa* »), qu'on retrouve à l'acte I de l'Ode *Alexander Feast* — cf. Jean-François LABIE, *George Frederic Haendel*, coll. « Diapason », Paris, Laffont, 1980 ; un vol. de 862 pages.

cessent d'apporter à son instrument favori les artisans modernes. Il importe de le souligner : cet éloge signifie que, *même pour l'exécution d'œuvres qu'il a déjà composées*, le virtuose préfère recourir aux bons services de l'instrument le plus récent, puisqu'il satisfaisait manifestement des aspirations jusque-là insatisfaites. Le corollaire en est que, si le summum d'une interprétation authentique est bien une parfaite conformité à l'idéal du compositeur lui-même, ce summum peut ne pas être atteint en utilisant un instrument contemporain de la composition, ce qui, *nolens volens*, remet en question le postulat avancé par Harnoncourt. Les ellipses pratiquées dans le texte visaient à cacher au lecteur qu'il n'y était pas question du dernier Steinway... mais d'un Stein, vénérable relique vieille de plus de deux siècles, le compositeur-virtuose ayant pour nom Wolfgang-Amadeus Mozart⁴⁷. Ici encore, la préférence du Maître de Salzbourg pour un instrument de facture nouvelle montre *a contrario* que les pianos-forte pour lesquels il avait déjà tant composé ne répondaient pas à tous ses souhaits. Doit-on dès lors s'interroger longuement sur la réaction qu'il aurait eue à toucher un Bechstein ou un Bösendorfer ? Et que dire de certaines sonates de Beethoven, manifestement entravées dans certains traits par un clavier dont l'étendue allait s'accroître quelques années plus tard, mais trop tard pour lui, sous l'impulsion du romantisme ?

Mais, insisteront certains, n'est-il pas évident que l'instrumentarium « d'époque » (*stricto sensu* ou copie fidèle) est le seul capable de restituer des sonorités d'époque ? Assurément. Encore faut-il leur répéter que, au témoignage de nombreux compositeurs, plus d'un instrument était loin de les satisfaire : l'organologie montre une constante interaction de la composition et de la facture ; le fait qu'un Beethoven aurait probablement composé autrement ses sonates pour piano s'il avait disposé d'un Érard ou d'un Pleyel ne rend pas moins plausible l'hypothèse selon laquelle il eût délaissé son instrument pour un piano d'aujourd'hui, *même pour jouer les sonates qu'il a signées*. D'autre part,

⁴⁷ W.A. MOZART, *Correspondance, II* (réf. citée), pp. 77-78. La lettre, adressée à Léopold Mozart, est datée d'Augsbourg, 17 octobre 1777. Le mécanisme de « pédale forte » était en fait commandé par une genouillère.

et c'est ici un point généralement passé sous silence par les inconditionnels de l'historicisme, la musique n'est pas destinée à être « appréciée » par des instruments de mesure acoustique mais par des personnes dont l'éducation et la sensibilité musicales sont, qu'on le veuille ou non, marquées par un acquis culturel et des habitudes d'écoute qui les distinguent des auditeurs d'un autre âge. De ce fait, la reproduction littérale, « *acoustiquement* » fidèle, d'un concerto pour trompette de Torelli, joué avec un instrument solo d'époque, si elle intéresse l'amateur d'antiquités, sera, pour un public habitué à la justesse de la trompette à pistons, « *auditivement* » perturbatrice et, du coup, distrayant l'écoute, portera atteinte à la finalité même de la composition. Le lecteur perçoit sans peine le parallélisme qui s'impose ici avec ce qu'on a dit d'une certaine conception de l'authenticité quant à la prononciation des textes mis en musique ou destinés au théâtre parlé.

Que la restitution soignée, sur un instrument historique, du *Wohltemperierte Klavier* soit du plus bel effet, personne ne le contestera. Mais il faut savoir gré à un interprète musicien, mais peu familier des claviers anciens, de faire goûter la même œuvre sur un piano d'aujourd'hui : il sera bien plus agréable à entendre qu'un claveciniste sans âme jouant sur un clavecin signé Silbermann.

Autre question toujours controversée : celle du diapason. Selon Anthony Baines⁴⁸, de 1690 à nos jours, le nombre de vibrations par seconde du La a varié de 392 à 466, soit d'une tierce mineure : de Sol³ à Sib³ selon le diapason « officiel » moderne (440), adopté lors d'une conférence internationale en 1939. À l'époque de Fauré, par exemple, le diapason était fixé à 435 Hz, soit un cinquième de ton plus bas qu'avec le La à 440 Hz. Cette différence de fréquence, peu perceptible, ne semble pas justifier un accord particulier des instruments dans un orchestre contemporain ; de toute manière, ce n'est pas à la fréquence « historiquement » correcte qu'on se réfère dans la pratique, l'orchestre devant s'accorder sur l'orgue utilisé. Si l'orgue est accordé selon le diapason *dit* baroque, soit à 415 Hz pour le La, il y a de grands risques que l'on doive renoncer à utiliser les instruments d'or-

⁴⁸ *Dictionnaire encyclopédique de la musique* (dir. Denis ARNOLD), Coll. « Bouquins », Paris, Robert Laffont, 1988, v^o *Diapason*, tome I, pp. 607 sqq.

chestre actuels, particulièrement les bois⁴⁹. On voit à quelles difficultés pourrait conduire le principe d'« authenticité » en matière de diapason, puisque la norme a varié dans le temps et selon les lieux. Toutefois, dans l'exécution d'œuvres faisant intervenir la voix humaine, on peut difficilement contester que l'adoption du diapason moderne (qui a tendance à faire monter le La à 442, voire bien davantage) soit de nature à requérir des sopranos et des ténors des « performances » qui fatiguent dangereusement leurs cordes vocales et compromettent la qualité des sons émis. Si, par exemple dans l'exécution d'un oratorio baroque, on opte pour un diapason à 415, les instruments à claviers accordés au La 440 peuvent s'accommoder de cette solution en transposant leurs parties d'un demi-ton vers le grave, exercice par ailleurs difficile voire franchement périlleux, que la partie de continuo présente ou non une réalisation de la basse chiffrée; reste, dans certains cas, le recours à un instrument à clavier transpositeur, mécanique ou électronique (si l'on agrée l'« orgue » ainsi qualifié).

Enfin, on manquerait à l'objectivité si, après avoir tant cité Nikolaus Harnoncourt comme l'un des maîtres à penser d'un retour parfois intransigeant à l'authenticité dans l'interprétation de la musique ancienne, on ne rendait justice à ce mouvement qui, chez plusieurs interprètes, semble amorcer une conversion vers une esthétique moins agressivement et exclusivement « historiste » ou, si l'on préfère, vers un purisme mieux tempéré (même s'ils ne sont pas près de pardonner les options anticonformistes du magicien Glenn Gould, qui maria, avec une incontestable maîtrise, J.-S. Bach et un vénérable Steinway remanié). « Si, note Alain Pâris, la première génération d'interprètes "baroqueux" adoptait une démarche excessivement scientifique, la seconde s'oriente davantage vers des solutions subjectives où les réactions personnelles des exécutants reprennent le dessus, l'exemple le plus frappant étant celui de Nikolaus Harnoncourt, qui abandonne les instruments anciens au profit de l'orchestre moderne pour jouer Mozart, Beethoven ou Schubert, mais en appliquant

⁴⁹ Par ailleurs, un tempérament « très » inégal, fort prisé par les puristes pour l'exécution de certaines œuvres du passé, est absolument incompatible avec la plus grande partie du répertoire courant, J.-S. Bach inclus.

une démarche d'interprétation entièrement renouvelée⁵⁰. »

B. L'ORGUE, UN CAS D'ESPÈCE

L'homme absurde est celui qui ne change jamais.
(Auguste BARTHÉLEMY)

En quoi les questions qu'on vient d'évoquer peuvent-elles intéresser l'exécution, de nos jours, du répertoire destiné à l'orgue classique ?

Considérons un instant le *Requiem* de Fauré sous cet angle. On ne reviendra pas ici sur le choix des chanteurs, solistes ou choristes : la correspondance du compositeur avec Ysaÿe, précédemment analysée (notamment la lettre du 18 septembre), apporte suffisamment de précisions. Qu'il s'agisse de la version de 1893 ou de celle de 1900, si de sérieuses questions d'authenticité se posent quant à l'établissement des deux partitions, l'orchestration, hormis les problèmes d'effectifs qu'elle continue à poser, ne présente pas de difficultés particulières quant à la restitution des timbres, les instruments de l'époque n'ayant guère changé depuis le début du xx^e siècle⁵¹. Le choix de l'orgue appelle cependant une attention particulière. En effet, comme il est exclu de limiter l'exécution du *Requiem* aux seules églises ou salles de concert pourvues d'un (Aristide) Cavallé-Coll, force est de

⁵⁰ Alain Pâris, « Interprétation musicale », *Encyclopædia Universalis*, 1995, XII, p. 507b. — En écoutant, par exemple, les concertos pour piano 23 et 26 de Mozart interprétés, en 1984, par Friedrich Gulda et le Concertgebouw Orchestra d'Amsterdam (Teldec, 8.42970), on constate que Harnoncourt a préféré la sonorité ample et généreuse d'un piano de facture contemporaine à celle, aigrette et ténue, d'un pianoforte, fût-il signé Johann-Andreas Stein (1728-1792) et apprécié de Wolfgang. Toutefois, en 1995, pour la même firme Teldec, mais dans la collection « Das alte Werk » (4509-98928-2), le Concentus musicus Wien utilise toujours, selon les préceptes de son directeur et fondateur, des instruments originaux (dates à l'appui) et le diapason ancien (La ≈ 415) pour l'enregistrement d'œuvres de musique sacrée du même Mozart.

⁵¹ L'usage des cordes en boyau était, il est vrai, de règle jusqu'à la fin du xix^e siècle ; le son ainsi obtenu était sensiblement différent (« plus râpeux, plus épais, et moins pur, plus nasillard » pour reprendre les qualificatifs d'un praticien de mes connaissances), mais l'on sait que, les mérites relatifs du boyau et de l'acier sont loin de faire l'unanimité chez les interprètes contemporains.

recourir à un orgue d'un autre facteur, par exemple, dans le meilleur des cas, à un Merklin. En toute hypothèse, la *partition* exclut les instruments à tempérament inégal et non pourvus d'une boîte expressive ; de même, l'organiste devrait toujours disposer d'un pédalier suffisamment étendu (*do*¹ — *ré*³), de deux claviers et d'une registration conforme à l'esthétique de l'orgue romantique. Enfin, si l'endroit où l'orgue est installé est trop exigü pour accueillir les autres instruments, les chœurs et les solistes, il n'est guère pensable d'utiliser un instrument dont le buffet se situe à une grande distance de la chorale et des autres exécutants, même si la console (mais non la tuyauterie) peut être installée à proximité des autres instruments ou si, comme cela se pratique de plus en plus, notamment dans les cathédrales et autres grandes églises, l'organiste suit la direction sur un moniteur de télévision : pour avoir maintes fois été contraint à ce genre d'exercice, j'ai toujours été perturbé par l'inévitable désynchronisation des émetteurs sonores (tuyaux — orchestre et chœur), l'effet de retard étant plus ou moins comparable à celui qu'on a connu à l'époque des orgues à transmission pneumatique. (On peut évidemment diviser par deux cet effet de retard par l'usage d'un micro captant le son de l'orchestre et des choristes et relié à un (discret) haut-parleur destiné à l'organiste : ce n'est qu'un pis-aller.) Hélas ! ces évidences sont, aujourd'hui, contestées par certains clercs qui ont acquis la fâcheuse manie d'amplifier, dans nos églises, non seulement ce qui se dit à l'autel ou à l'ambon, mais aussi les voix des choristes, même lorsqu'ils exécutent des œuvres de polyphonie classique !

Les exigences qu'on vient d'exposer à propos de l'orgue ne furent pas toujours remplies du temps de Fauré, et celui-ci ne rechigna pas à collaborer à des exécutions qui, sur ce point, contrevenaient aux impératifs de la partition. L'exemple le plus fameux de cette concession est peut-être la première bruxelloise de l'œuvre, où, comme on l'a vu, ce sont deux harmoniums, un Mustel et un Alexandre, qui ont « remplacé » l'orgue. Qu'en serait-il aujourd'hui, dans des circonstances analogues ? Lorsque l'on interroge certains spécialistes (organistes, musicologues), il ne fait aucun doute que l'on ne devrait pas procéder autrement

qu'au temps de Fauré : à défaut d'orgue, qu'on prenne un gros harmonium ! La moindre velléité d'évoquer, avec la prudence et les guillemets requis, l'éventualité d'utiliser un « orgue » électronique risquerait de vouer aux gémonies l'auteur de pareille suggestion. Consultons à ce propos un organiste contemporain de renommée internationale, conseiller très écouté en matière de restauration ou de facture d'orgues : Jean Guillou. Dans un ouvrage très documenté, riche d'une iconographie de premier ordre, Guillou met autant d'enthousiasme éclairé à défendre le patrimoine de la facture ancienne dans son intégrité qu'à fustiger l'« historisme » qui conduit tant d'artisans à fabriquer aujourd'hui des copies serviles d'instruments anciens, dont ils vont jusqu'à reproduire les bizarreries et les carences les plus manifestes :

On pourrait citer ici des exemples monstrueux d'orgues entièrement neufs ayant des claviers de 51 notes [au lieu de 61, d'ut' à ré², au lieu d'ut' à ut⁶], des accouplements à tiroir, un pédalier à la française, des soufflets cunéiformes, une alimentation évidemment trop faible et cahotique, des claviers dont le vacarme dépasse le son de l'orgue et victimes de bien d'autres caprices onéreux les rendant inaptes à exécuter d'autre musique que la musique française de l'époque que l'on a voulu imiter si farouchement, oubliant l'existence même de J.-S. Bach. Il est certain que ces faux instruments Louis XIV ou Louis XV n'apportent rien ; bien plus, ils sont une insulte à l'art d'aujourd'hui, et leur valeur restera irrémédiablement celle des faux meubles d'époque que l'on construit à bon compte, pour le plaisir de charmantes ménagères nostalgiques⁵².

N'était que Guillou parle ici de « copies serviles », ces lignes semblent faire écho aux critiques formulées par un autre organiste, que nombre de thuriféraires de la facture française ancienne réproveront sans doute :

Il serait d'ailleurs fort injuste d'être sévère pour nos ancêtres sans étudier leurs moyens d'action, je veux dire *leurs instruments*. La pauvreté des uns explique la discrétion des autres. Ventilation défectueuse, accouplement des claviers impraticable, pédalier rudimentaire, aucun moyen expressif, tel était l'orgue du XVII^e siècle. [...] Et cet état de l'instrument restera le même, sans aucun progrès de sonorité ou de mécanisme — à l'exception de la riche

⁵² Jean GUILLOU, *L'Orgue. Souvenir et Avenir*, Paris, Buchet/Chastel, 1996, pp. 98-99.

tuyauterie de Clicquot — [...] jusqu'à ce que Lemmens vint apprendre à Cavallé-Coll (ce qu'on ne lui avait jamais fait savoir) que l'orgue de Jean-Sébastien exigeait un juste équilibre de *Fonds* et de *Mixtures*, deux claviers manuels au moins, et trente notes au pédalier, ut 16 ou 32, à l'extrême grave⁵³.

Voilà ce qu'écrivait le successeur de Franck au Conservatoire de Paris, Charles-Marie Widor, à qui l'on tient rigueur d'avoir soutenu ou approuvé des projets ou des réalisations visant à obtenir, à partir d'un instrument ancien, une synthèse de l'orgue français de la fin du XVIII^e siècle et de celui de Cavallé-Coll. À Saint-Maximin-la-Sainte-Baume, les dominicains, impécunieux, ne purent bénir le « mariage », et l'orgue (1772-1775) signé par leur aîné, le convers Jean-Esprit Isnard, attendit 1991 pour retrouver, grâce à l'expertise d'Yves Cabourdin, sa « jeunesse » ; ainsi a-t-on, il est vrai, sauvé un prestigieux témoin de la facture baroque française. En revanche, à l'église Saint-Sulpice, l'orgue construit entre 1776 et 1781 par François-Henri Clicquot connut un autre sort : les épousailles Clicquot — Cavallé-Coll furent célébrées en 1862 ; la restauration de 1991, menée par Jean Renaud, n'a, heureusement, pas porté atteinte à la volonté du facteur d'orgue romantique de réaliser une synthèse qui est loin de ne susciter que des critiques⁵⁴. Il n'est pas certain qu'appartienne au passé la querelle opposant les partisans, eux-mêmes divisés, de l'orgue pré-romantique (baroque, classique, néo-classique) et les défenseurs de l'orgue romantique. Au témoignage de Claude Noisette de Crauzat, c'est vers la fin de la décennie 1970-1980 que se sont estompés les discours encore teintés « du mépris fort répandu de notre temps à l'égard du XIX^e siècle, de ses excès dits ridicules, de son incompréhension du passé⁵⁵. » Dans son

⁵³ Charles-Marie WIDOR, Préface à FÉLIX RAUGEL, *Les maîtres français de l'orgue aux XVII^e et XVIII^e siècles, pièces pour orgue ou harmonium*, Paris, Éditions musicales de la Schola Cantorum, s.d. (Cotage S.559).

⁵⁴ Cf. *La Flûte harmonique*, numéro spécial 59-60, 1991.

⁵⁵ Claude NOISETTE DE CRAUZAT, *La Revue Musicale*, double numéro 295-296, 1977, p. 83. — Cette livraison de la *Revue*, consacrée à « L'orgue français. Études et documents », n'offre pas, il s'en faut de beaucoup, une synthèse consensuelle sur la question, nombre de contributions liant la préférence pour tel type de facture au goût plus marqué de leurs auteurs pour les œuvres contemporaines de cette facture.

FIGURE 4

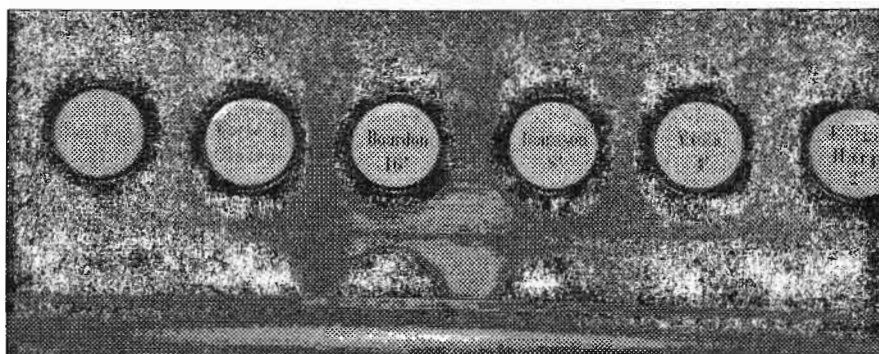
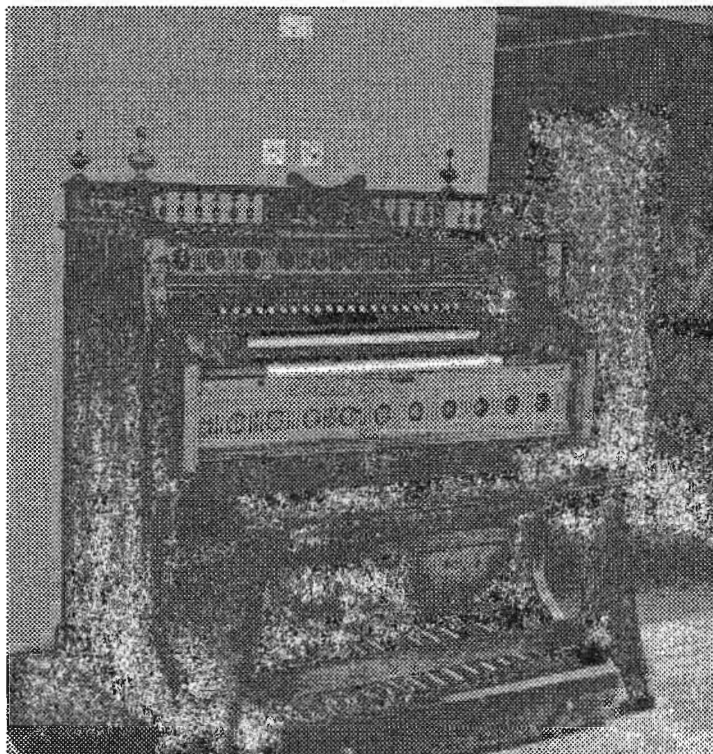


FIGURE 4

Un « orgue expressif » imposant, retrouvé à la Maison de repos *Le Clairval* (Pondrôme, Province de Namur). Le soufflet peut être actionné soit par l'instrumentiste à l'aide des deux pédales centrales, soit par un « souffleur », qui utilise les deux leviers situés sur le flanc droit de la console. Des genouillères font office de « boîte expressive ». Le panneau frontal situé derrière les registres du centre porte l'inscription : Z. Demoulin Charleroi*

Les registres sont marqués, de gauche à droite :

Pedal Forte II — Forte II Manual — Bourdon 16' — Diapason 8' — Viola 4' — Eoline Harp 2' — Seraphone 8' — Dulcet 8' — Clairon 4' — Bass-Coupler — Manual Coupler — Vox humana — Treble Coupler — Schalmey 4' — Echo 8' — Salicional 8' — Vox Celeste 8' — Flûte 4' — Melodica 8' — Clarinette 16' — Forte I Manual — Pedal Forte I.

*Dans le *Dictionnaire des facteurs d'instruments de musique en Wallonie et à Bruxelles du 9^e siècle à nos jours* (publié sous la direction de Malou HAINE et Nicolas MEEÛS), P. Mardaga, s.d., on lit, p. 128 :

DEMOULIN, R. ou Z. (fl. Charleroi, 1914-1925). Facteur ou marchand de pianos, peut-être le successeur de O. Dandois. *L'Almanach du commerce* le cite au 10 ou au 13 boulevard Audant à Charleroi à partir de 1914, puis au 4, rue de Marcinelle, toujours à Charleroi, de 1921 à 1925.

Joelle RENARDY et Véronique VAN DE VOORDE

Il est hautement probable que Z. Demoulin, qui n'était pas facteur d'harmoniums, s'est contenté d'apposer sa plaque sur un instrument sans doute fabriqué ailleurs ou seulement assemblé à l'atelier Demoulin. Selon des informations recueillies auprès de la petite-fille du premier acheteur de l'instrument, Fernand Vidouse (1883-1964), celui-ci aurait acquis cet harmonium vers 1914. À en juger par le style très orné de la console, cet instrument pourrait, en fait, dater de la fin du XIX^e siècle, ou des premières années du XX^e siècle.

Selon l'organiste Joris Verdin, à qui j'avais communiqué des photos de l'instrument et que je remercie ici, il s'agit d'un exemplaire « hybride », français par l'étendue des claviers, mais dont le système est allemand. Selon ce spécialiste, « ce n'est pas un harmonium proprement dit, il manque l'expression-pédales ». La « définition » qui m'en est donnée s'accompagne d'une condamnation sans appel : « Cet instrument ne représente qu'une valeur anecdotique, tout à fait comme les "orgues" électroniques d'aujourd'hui. » Cette dernière comparaison, fort étrangère au propos de l'avis demandé, est digne des jugements apodictiques prononcés par les contempteurs de l'orgue électro-acoustique, dont il va être question...

plaidoyer pour l'excellence des instruments dus à Cavallé-Coll, C. Noisette de Crauzat, observe: « On l'a accusé de construire des orgues qui se ressemblent [...]. Rien n'est plus faux. [...] Comme pour chaque cas il utilise une solution, je dirais une astuce, différente: anches en chamade (Rouen, Toulouse), mutations pour un clavier très fourni même à la pédale (Notre-Dame de Paris), Positif de dos (Saint-Étienne de Caen, Bayeux), clavier de Bombarde (La Madeleine, Saint-Ouen de Rouen, Toulouse), chaque fois l'effet est particulier et donne à l'orgue sa personnalité même si on retrouve à plus d'un trait la main du facteur⁵⁶. »

Le procès posthume fait à Charles-Marie Widor est, au moins partiellement, mal fondé. Il occulte l'ouverture et l'apport de plusieurs générations (Niedermeyer, Widor, Raugel...) à une progressive redécouverte d'un répertoire français, dont il faut bien admettre, avec ces générations-là, qu'il apparaît mineur au regard de la grande tradition allemande. Widor reconnaît d'ailleurs « l'importance historique des primitifs de la musique d'orgue française ». Son opuscule *L'orgue moderne. La décadence dans la facture contemporaine* (Paris, Durand, 1928) révèle un connaisseur et un admirateur de la facture d'orgue allemande: « Dans la préface de notre grande édition Schirmer (New York), écrit-il, nous avons donné la composition de tous les instruments que Bach a eus à sa disposition ». On fait un peu vite bon marché du fait de l'« ascendance » de l'organiste Widor. Avec Alexandre Guilmant et Clément Loret (professeur d'orgue de Fauré), Widor fut l'élève du Belge Jacques-Nicolas Lemmens (1823-1881); celui-ci se réclamait de la tradition de Weimar et de Leipzig qu'il avait héritée par la « filiation » d'Adolphe Hesse (1809-1863), Jean-Nicolas Forkel (1749-1818) et Carl-Phillipp-Emmanuel Bach (1714-1788). De même est-il fort injuste de présenter le XIX^e siècle comme « pré-musicologique », notamment en matière d'orgue: pour s'en convaincre, il n'est que de feuilleter la « Biographie des facteurs d'orgues », au tome III, pp. 380 à 502, du monumental *Nouveau Manuel complet du Facteur d'orgues* (3 volumes, 1 460 pages, un atlas), signé M. HAMEL et paru en 1849 (Paris, Librairie encyclopédique de Roret).

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 89-90, *passim*.

Revenons à Jean Guillou. Pour lui, il est tout à fait légitime de recourir aux moyens nouveaux offerts par l'électro-mécanique, l'électronique et même l'informatique pour explorer de nouvelles voies en matière de facture d'orgue. Tant en sa qualité d'interprète que comme conseiller artistique, il a fait preuve d'une grande réserve à l'égard d'un purisme excessif dans la facture contemporaine d'orgues conçus « à l'ancienne » : « Le tempérament égal a trouvé en la personne de Jean-Sébastien Bach l'un de ses fervents défenseurs. Prenez l'une de ses fugues en do dièse mineur : il est absolument inconcevable de l'interpréter sur un orgue à tempérament inégal⁵⁷. » De même, faut-il saluer son ouverture à l'innovation technologique, ce qui le situe aux antipodes de l'immobilisme des *laudatores temporis acti* invétérés. Pourtant, le même auteur se livre à une violente diatribe contre ce qu'on appelle *orgue électronique*, où la technique mise en œuvre, loin d'être exploitée « pour les nouvelles couleurs et toutes les possibilités acoustiques et rythmiques » qu'elle offre, ne produit qu'une « pitoyable contrefaçon » (p. 162). Qualifié de « leurre », le perfectionnement de cet instrument, même s'il devait un jour parvenir à « une imitation sans faille », ne mériterait aucune considération : « la belle affaire qu'un orgue sans tuyau ! Pourquoi ne pas construire aussi un violon sans corde, des timbales sans peau, un piano sans corps, un hautbois sans anche ! » (p. 163) ; d'ailleurs, argumente encore l'organiste, cet engin né vers 1920 n'a suscité la composition d'aucune œuvre qui lui ait été spécifiquement destinée. Et Jean Guillou de fustiger les artistes qui, parfois dans des concerts prestigieux, recourent à l'*orgue électronique* et encouragent par là une industrie qui fleurit aux dépens de l'authentique tradition :

⁵⁷ Interview publiée dans le *Luxemburger Wort*, du 8 septembre 1995. Jean Guillou avait décliné l'invitation de se produire sur le nouvel orgue Westenfelder installé dans la cathédrale luxembourgeoise (déjà pourvue d'un autre orgue) et qui est accordé selon le tempérament inégal de Friedrich Wilhelm Marpurg. Dans le même quotidien, avait déjà paru, le 19 avril 1995, un article de Wolfgang VALERIUS, qui se montre très critique à propos du *nouvel* orgue de la cathédrale de Luxembourg (qui aurait coûté l'équivalent de quelque 625 000 euros) dont le tempérament ne permet pas de jouer Bach : « Sicherlich muss man nicht auf jeder Orgel Bach spielen können, aber jede Orgel von heute muss sich an seinem Werken messen lassen. »

Il est inadmissible qu'un véritable musicien puisse se satisfaire de la triste illusion qu'apporte à l'oreille de simiesques sonorités mortes et, à l'œil, la lecture du nom de tous ces jeux écrits sur une mauvaise console. Un harmonium à deux claviers et pédalier ou un orgue également pourvu de ces claviers, fût-ce même avec un seul jeu de Bourdon de 8 pieds auront toujours sur cet instrument qui porte le nom d'un autre, l'insigne avantage d'être de véritables instruments de musique (p. 164).

Le ton, ici, se fait passionné, l'invective, violente. Mais que penser du réquisitoire? Le procureur, dont j'admire par ailleurs la science et le talent, ne me convainc pas. Dans les lignes qu'on a citées ou paraphrasées, on relève plus d'une contrevérité, et pas mal de mensonges par omission. Les affirmations proférées par Jean Guillou à l'encontre de l'orgue électronique se retrouvent dans le discours convenu de nombreux professionnels, organistes (surtout s'ils se qualifient eux-mêmes d'experts ès orgues), musicologues et facteurs d'orgues. Que les attendus de cette condamnation émanent de spécialistes de l'orgue, au sens strict où ils l'entendent, ne légitime pas pour autant le verdict. L'honnêteté intellectuelle commande de se poser ici quelques questions.

A) *QUEL EST LE SUJET PRÉCIS DU DÉBAT?*

Dans le présent contexte, la question peut paraître oiseuse. En fait, elle n'est rien de moins qu'indispensable. C'est le lieu de rappeler deux maximes parfaitement congruentes en dépit des apparences: *La connaissance des mots conduit à la connaissance des choses* (Platon) et *La parole a été donnée à l'homme pour déguiser sa pensée* (Talleyrand). En d'autres termes, on ne saurait trop respecter les mots ni trop s'en méfier. Le simple emploi de l'article défini devant *orgue électronique* permet, non sans malice, d'englober une foule d'instruments affublés du vocable *orgue*, mais qui, dans la réalité, peuvent n'avoir entre eux que des rapports très lointains, tant ils diffèrent par leur destination, leur conception et leur mode de fabrication. S'agissant de musique classique, le seul instrument qui nous intéresse ici est ce qu'on pourrait appeler, dans un sens générique⁵⁸, *l'orgue électro-acoustique classique* (OEAC) destiné à

⁵⁸ Entendez par là que, sous un même vocable, on peut désigner des instru-

tenir lieu d'*orgue à tuyaux* pour l'exécution de pièces appartenant au répertoire de la musique sérieuse écrite pour orgue.

En outre, les OEAC ont une histoire longue de quelque soixante-dix ans. Feindre de l'ignorer ne relève pas de la plus grande probité : c'est une litote. Durant plusieurs décennies, je me suis presque toujours refusé d'accompagner un office religieux à l'aide d'orgues électroniques, tant leur sonorité était effectivement « morte » et tristement simiesques. Seules la compassion à l'égard d'une famille endeuillée ou, à la rigueur, des considérations d'ordre pastoral, ont pu me conduire à enfreindre un principe que j'ai moi-même cru longtemps intangible. Dans les années 1960, lorsque les progrès technologiques permirent le recours à la digitalisation du son, mes convictions, comme celles de nombreux musiciens, furent sérieusement ébranlées.

Les appareils désignés au mépris des interprètes de musique sérieuse sont, aujourd'hui, incomparablement plus proches de leur modèle que leurs ancêtres, qu'il s'agisse des sonorités (re)produites ou même du toucher. D'un point de vue fonctionnel, on ne peut *a priori* exclure que, par la mise en œuvre de moyens différents, la copie rejoigne l'original, offrant en sus des possibilités irréalisables par la facture traditionnelle, le tout à un coût d'acquisition et d'entretien très nettement inférieur. Relevant un défi d'autant plus ardu que sa légitimité est d'avance récusée par une partie importante de la gent artistique, les firmes productrices d'OEAC tirent le meilleur parti possible des connaissances et du savoir-faire acquis par la science (acoustique et électro-acoustique, neurophysiologie de l'audition, audiométrie, psycho-acoustique) et par la technique (électronique appliquée, informatique). Peut-être convient-il de rappeler brièvement quel point de raffinement on atteint actuellement dans le domaine.

Au départ, on place dans une chambre sourde une série de tuyaux (disons les tuyaux d'un prestant, pour limiter notre exemple à un tuyau à bouche) choisis, pour leurs caractéristiques

ments très divers. Ainsi, l'*orgue romantique* est-il une entité virtuelle qui recouvre une grande diversité d'orgues datant de l'époque romantique (de l'orgue!) ou conçus selon l'esthétique de cette époque. *Mutatis mutandis*, on pourrait en dire autant des orgues électro-acoustiques à vocation « classique ».

sonores, dans un orgue traditionnel renommé. Le son produit par chaque tuyau est soumis à une analyse par échantillonnage (angl. *sampling*), qui permet de convertir le signal analogique (audible) en une suite de valeurs discrètes mémorisées en ordinateur (sous forme d'unités binaires ou *bits*). La fréquence de l'échantillonnage a une influence directe sur la fidélité de l'enregistrement numérique. La fréquence requise en vue de la reproduction d'un son par un OEAC est, dans une des grandes firmes spécialisées, de 52,5 kHz (la norme fréquentielle pour un CD est de 44,1 kHz). Grâce à cette finesse d'analyse, les trois phases essentielles dans l'émission sonore sont enregistrées avec une précision extrême dans toutes leurs composantes: à l'ouverture de la soupape, l'air pulsé dans le tuyau produit, au niveau de la lèvre, un phénomène audible appelé *effet d'attaque*; puis c'est la colonne d'air qui entre en vibration, conférant au son sa hauteur (fréquence) et son timbre (harmoniques), variant selon la longueur et la forme du tuyau ainsi qu'en fonction du matériau dont celui-ci est fait; enfin, quand se ferme la soupape, le son s'affaiblit durant une fraction de seconde: c'est *l'effet de dégradation*. Il importe de noter que, notamment durant la phase centrale, de légères fluctuations de la pression engendrent un mouvement aléatoire dans le son (modulations d'amplitude). Ce sont précisément ces transitoires (attaque et dégradation) et cette relative « inconstance » du son (micro-variations en amplitude, mais aussi en fréquence⁵⁹), consubstantielles au timbre, qui expliquent l'ex-

⁵⁹ Cf. S. McADAMS, J. BEAUCHAMP and S. MENEGUZZI, Discrimination of musical instruments sounds resynthesized with simplified spectrotemporal parameters, *J. Acoust. Soc. Am.*, vol. 5, n° 2, February 1999, pp. 882-897. Parmi les conclusions (provisoires) de cette étude, on retiendra ici que, dans la discrimination entre sons « naturels » et sons de synthèse produits notamment par des instruments à vent (clarinette, flûte, hautbois), l'oreille humaine est plus sensible aux microvariations d'amplitudes qu'aux microvariations de fréquences; quant à la capacité de discrimination sensorielle, elle est seulement légèrement plus grande chez les musiciens que chez les non-musiciens. Ce n'est donc pas sans raison, ni sans fondement scientifique, que les firmes d'orgues électro-acoustiques mettent l'accent sur l'importance accordée à la finesse de l'échantillonnage et à la haute résolution de la reproduction sonore. Les performances autorisées par les rapides développements de la technique ont, en ces matières, considérablement modifié la donne.

pression métaphorique « son vivant », si différent du son « plat » et « incolore » que d'aucuns attribuent indistinctement à tout instrument électro-acoustique.

Les informations dont on vient d'esquisser le processus de collecte sont stockées dans des mémoires de très haute capacité, de l'ordre de 50 à 200 mégabits (1 mégabit = 1 million d'informations binaires). Vient ensuite la phase de synthèse du son, c'est-à-dire la conversion des données numériques (digitales) en signaux analogiques (sons). Cette phase terminale est évidemment essentielle : quel que soit le soin apporté à l'analyse des phénomènes sonores, si le traitement du son et sa diffusion n'atteignent pas un haut niveau de qualité, le résultat final ne peut qu'être médiocre. À l'instar de ce qui se produit avec l'orgue à tuyaux, l'on obtient aujourd'hui des effets stéréophoniques simulant, avec une extrême finesse, la dispersion spatiale des sources sonores distinctes que sont les tuyaux.

B) L'IMAGE ET L'ACCUEIL DE L'OEAC DANS LE MONDE DE LA MUSIQUE CLASSIQUE

Au moins dans la vieille Europe, la moindre attention accordée aux OEAC suffit pour se voir anathématiser par une grande partie du monde déjà évoqué des organistes, « experts » ou non, des musicologues, de mélomanes omniscients et, assez naturellement, des facteurs d'orgues (à tuyaux). Dans l'argumentaire habituel de ces contempteurs, le *leitmotiv* par excellence est sans doute que l'orgue est un instrument vivant, son imitation n'en étant qu'une évocation lamentablement inerte tant par l'effet sonore produit que par le toucher tout à fait étranger à celui des instruments à transmission mécanique (la seule encore agréée par de nombreux puristes contemporains)⁶⁰. Comme on vient de

⁶⁰ À propos du toucher, il faut rappeler que, dans la facture d'orgue historique, les claviers ne présentent pas de caractéristiques standardisées. Sans parler du pédalier (dont l'étendue, l'écartement et le nombre des touches, les « octaves courtes », etc. peuvent considérablement perturber, chez l'interprète, le passage d'un instrument à un autre), le clavier manuel des orgues de style baroque offre une étendue moindre que celui d'un instrument du XIX^e siècle. Avec des touches aux palettes assez courtes et une plus grande sensibilité à la pression digitale, l'orgue baroque requiert une posi-

l'indiquer, l'expression, purement anthropomorphique, d'instrument *vivant* traduit une réalité physiquement analysable et reproductible par d'autres moyens que les traditionnels tuyaux, avec un degré de fidélité qui sera, longtemps, encensé par les uns, contesté par leurs adversaires inconditionnels.

Inconditionnels : le mot a tout son poids. En vérité, il existe, en la matière, une pensée dominante, qui engendre un discours « musicalement correct » imposé depuis des décennies dans un esprit de corporatisme étroit et un purisme hautain. Comment ne pas déchoir en abandonnant des thèses radicales qu'on a si longtemps soutenues comme on défend un *Credo*? « La belle affaire, s'exclame Jean Guillou, qu'un orgue sans tuyau! » et de jeter *d'avance* l'opprobre sur tout instrument apte à réaliser une « *imitation sans faille* » de l'orgue. Par cette prétendue argumentation, l'auteur s'exclut lui-même du débat, puisqu'il en abandonne le sujet. Ni prévention ni précipitation : la recommandation de René Descartes est, de cette façon, transgressée au profit d'un apriorisme passionnel. La question demeure de savoir si l'hypothèse d'un « orgue sans tuyau » relève de la science-fiction. On peut, bien entendu, d'entrée de jeu, choisir pour *orgue* la définition « instrument à tuyaux »; pareille dialectique n'en est pas moins caduque, l'essentiel, pour un musicien, ne résidant pas dans les composantes physiques de son instrument, mais dans les possibilités phoniques de celui-ci. Autant, en cette fin de siècle, doit-on se garder de verser dans la mythologie du prochain avènement de machines humanoïdes⁶¹, autant il serait téméraire et a-scientifi-

tion assez recourbée des doigts et permet un staccato aisé; le clavier romantique est, au contraire, fort semblable, morphologiquement, à celui d'un piano; il « invite » plus naturellement au jeu *legato* que recommandait un Lemmens (d'une manière d'ailleurs non exclusive). Les fabricants d'OEAC sont évidemment conscients de cette difficulté particulière; certains y apportent des solutions tout au moins partielles sur des instruments haut de gamme (par exemple, chez Allen, les *OST* » [Optical Sensitive Touch] *sensitive keyboards* équipant les instruments de la série *Renaissance*).

⁶¹ Ayant consacré des décennies (1961-1995) à certaines applications des ordinateurs en pédagogie et en médecine (Enseignement, anamnèse, diagnostic différentiel assistés par ordinateur), j'ai pu constater les ravages d'une néologie mal maîtrisée, anthropomorphique, dans le domaine de la simulation

que d'assigner des limites aux avancées technologiques dans des domaines relevant de la physique, de la neurophysiologie, etc. Sur ce point, beaucoup plus sage paraît la position de Pierre-Paul Lacas, président de l'association française de sauvegarde de l'orgue et d'un purisme intransigeant en matière de restauration des orgues historiques⁶². En dépit des profondes réticences des « esthètes », cet auteur estime que « des réalisations comme celles de la firme Allen dans ses dernières productions » justifient d'envisager pour le terme *orgue* une éventuelle extension sémantique : « ainsi, écrit-il, le jumelage de sons de synthèse et de sons acoustiques donne-t-il lieu à des essais comparatifs : par exemple, mariage d'un bourdon 8' en jeu manuel et d'un 16' de synthèse à la pédale ». Citant Pierre-Yves Asselin et Christian Bigaud, auteurs de l'expérience, notre auteur précise⁶³ : « le 16' synthétisé vient se marier à la perfection au jeu acoustique et le réalisme devient impressionnant, laissant croire à l'emploi d'une véritable soubasse de 16' ». Il faut noter, en effet, que, ces dernières années, plusieurs orgues (à tuyaux) ont été dotés de « greffons » électro-acoustiques. Ainsi, à Grand Rapids (É.-U., Michigan), dans l'édifice « La Grave Avenue Christian Reformed Church », un orgue réalisé par la firme Austin, réputée aux États-Unis pour ses instruments monumentaux, vit ses 76 jeux (4413 tuyaux) complétés de 32 registres commandant des sons digitaux ; le nouvel orgue fut inauguré par Carlo Curley⁶⁴.

Le succès grandissant de l'OEAC ne laisse pas d'être entravé par l'ostracisme systématique dont beaucoup de professionnels

d'activités intellectuelles. Cf. Mutien-Omer HOUZIAUX, Quand l'informatique progresse sur un champ de mines... lexicales, *Revue générale* [Louvain-la-Neuve], 1994, n° 1 (pp. 71-79) et n° 2 (pp. 31-38).

⁶² Cf. ses articles sur la restauration de l'orgue de Saint-Maximin et de celui de Saint-Sulpice, in *Encyclopædia Universalis, Universalis* 1992 (pp. 469-470) et 1993 (pp. 473-474).

⁶³ Pierre-Paul LACAS, in *Encyclopædia Universalis*, v° *Orgue*, vol. 17, p. 87a, éd. 1995.

⁶⁴ Carlo Curley fut l'élève de Virgil Fox. Il est régulièrement invité à se produire dans les salles de concerts les plus prestigieuses, telles que le Royal Festival Hall, le Royal Albert Hall, et lors de nombreux festivals (Edimbourg, Windsor,...); il prit part aux concerts donnés à l'occasion de la restauration de l'orgue de Saint-Eustache, à Paris.

frappent cette innovation. Leur intransigeance ne consiste pas seulement à dénigrer des recherches très sérieuses et des résultats « dérangeants ». Elle conduit à des agissements délictueux. Plus d'un exemple l'atteste, hélas ! Ainsi, comme le souligne un quotidien luxembourgeois⁶⁵, l'installation et l'usage d'OEAC, notamment là où la restauration d'orgues historiques doit être *différée* pour des raisons financières, exigent des mesures préventives et une vigilance particulière contre les sabotages éventuels, par voie de faits ou de publications mensongères. Pour être concret (et crédible), je relaterai ici des incidents qui eurent lieu à Bruxelles.

Le 6 novembre 1994, l'église de Saint-Josse-Ten-Noode (Bruxelles) fut le théâtre d'un étrange psychodrame. Ce jour-là avait lieu l'inauguration d'un orgue digital Allen (43 jeux, trois claviers et pédalier). Les organistes Paul Barras et Michel Berger y proposaient un programme éclectique, que récuseraient sans doute maints puristes pour un seul et même orgue : H. Purcell, M. Corrette, J.-S. Bach, N. Lemmens, L. Vierne, G.F. Händel, J. Pachelbel et P. Attaingnant. À la suite de menaces, la police locale assura la protection des artistes et du public. Le concert recueillit un franc succès. En décembre, un critique musical publia un article sur les orgues historiques de la paroisse, adressant un véritable blâme au journal *Le Soir* (qui avait annoncé l'inauguration en termes élogieux pour l'OEAC choisi), à la fabrique d'église et, implicitement aux deux organistes cités. L'article, jugé diffamatoire, fit l'objet de deux droits de réponse, à l'encontre du critique musical (qui n'avait même pas assisté à l'inauguration). Une transaction, assortie de conditions sévères pour l'avenir, permit de clore l'incident, sans suites plus graves⁶⁶.

⁶⁵ Cf. Norbert THILL, « Eine dreimanualige Allen-Digitalorgel für die Pfarrkirche in Schüttringen », *Luxemburger Wort*, 2 juillet 1998, p. 20.

⁶⁶ Cf. Jean-Pierre FÉLIX, « Les orgues de l'église St-Josse à Saint-Josse ten Node.- Grandeur et décadence », *L'Organiste* (organe de l'Union wallonne des organistes, a.s.b.l.), décembre 1995, pp. 189-194; Gusti MERTENS, *Droit de réponse* (à l'article ci-dessus) et Paul BARRAS, *Droit de réponse* (id.), *L'Organiste*, 1995/1, pp. 3 et 4. — L'organiste P. Barras écrit notamment : « La définition de la couleur sonore de tous les jeux est supérieure à celle du compact disque et les énormes possibilités artistiques de cet instrument permettent de rendre avec précision et clarté le discours polyphonique de chacune

Un incident tout aussi regrettable eut lieu, également en 1994, à l'église des Saints-Jean-et-Étienne aux Minimes (Bruxelles). Cet édifice était doté d'un orgue historique construit en 1681, mais hors d'usage depuis longtemps. Selon un document émanant de l'a.s.b.l. *Organum novum*, le projet avait été « élaboré par Hubert Schoombroodt [† 1992] et François Hou-tart à la demande de la Fabrique d'église ». Les autorités officielles rendirent un avis positif. « Le coût, peut-on lire dans le feuillet signé *Organum Novum*, de la restauration s'élèvera à 26 millions [de francs belges, soit 650 000 euros] ». Les subsides tardant à venir, un OEAC (qui devait plus tard être offert par un généreux donateur) fut installé, les chambres acoustiques étant disposées à l'intérieur du buffet ancien. L'instrument fut inauguré le 11 juin 1995 par le titulaire Guy Van Grunderbeeck, lauréat de l'Institut Lemmens puis élève de Flor Peeters et de Francis de Bourguignon. La réalisation était à ce point réussie que, l'ayant entendue, un membre du conseil d'administration d'« *Organum Novum* », une association belge pour la défense des orgues (à tuyaux), exprima sa satisfaction de voir enfin restauré l'orgue ancien et félicita l'organiste, après un office célébrant le jubilé d'un membre du clergé local. Cette méprise tournant à la confusion des adversaires de l'OEAC, des mains inamicales (et identifiées depuis) démantelèrent, sans ménagement, l'installation des chambres acoustiques, non sans dommage. De surcroît, l'on accusa le responsable de la firme d'OEAC d'avoir causé des dégâts à l'orgue ancien. Le 19 octobre 1994, des témoins connaissant l'état de délabrement de l'instrument déclarèrent « n'avoir constaté aucune altération de l'orgue à tuyaux ». Le

de ces voix tant dans la musique ancienne, romantique, que moderne [...]. » Paul Barras, est né en juin 1925. Diplômé de l'Institut Lemmens (Malines), où il fut élève de Flor Peeters et de M^{re} Van Nuffel, et du Conservatoire royal d'Anvers (1^{er} Prix d'orgue et diplôme de virtuosité). Son 1^{er} Prix au Concours international d'orgue à Munich (1952) lui valut d'être nommé organiste titulaire à la collégiale de Mons. Il donna de nombreux récitals, notamment à Bruxelles, Gand, Tournai, Namur, Amsterdam, Bonn, Francfort, N.-D. de Paris, Radio-France; il reçut et fit entendre à Bruxelles, en l'église du Divin-Sauveur où il professait, des collègues aussi renommés que Pierre Cochereau, Jean Langlais, Gaston Litaize et Lionel Rogg.

31 octobre 1994, un membre du Conseil de fabrique, appartenant à la très haute noblesse, fit honneur à son titre : il exprima au donateur son regret d'avoir été « abusé par des accusations désobligeantes »⁶⁷.

Heureusement, ce sectarisme, d'ailleurs suicidaire, est loin d'être partagé par l'ensemble du monde musical. Pour la seule année 1999, une firme d'OEAC m'a fourni une liste non exhaustive de grandes œuvres classiques exécutées avec le concours d'orgues électro-acoustiques par des orchestres de premier plan : la Philharmonie tchèque, le Philharmonique de Londres, le Wiener Philharmoniker (au Festival de Salzbourg), le City of Birmingham Symphonie Orchestra, l'Orchestre philharmonique de Liège. Dans la liste des compositeurs voisinent les noms de R. Strauss, Mendelssohn, Fauré, Mozart, Mahler, Janáček, Liszt, Tournemire, Saint-Saëns.

À propos de Saint-Saëns (pour ne citer qu'un exemple), que l'on prenne la peine d'écouter sa troisième symphonie avec orgue (op. 78) dans l'enregistrement qu'en propose la Deutsche Grammophon (DDD, 435 854-2.1991, « Diapason d'or »); les exécutants en sont l'Orchestre de l'Opéra Bastille, l'organiste Michaël Matthes, placés sous la baguette de Myung-Whun Chung. Le même disque fait entendre, *L'Ascension* d'Olivier Messiaen dans

⁶⁷ Rapportés par Norbert THILL dans l'article déjà précité, ces faits m'ont amené à consulter les pièces authentiques établies à l'époque. — Signalons ici, du même N. THILL : « Plädoyer für die elektronische Orgel », *Canticum Novum*, 1997, 2 et 3. Voir aussi, sous sa signature, l'article paru dans la même revue (1999, 1 et 2) sous le titre : « Die Pfeifenorgel und die digitalorgel im Dienste des *Laudate Dominum* ». — Né à Pétange (Luxembourg) en 1923, N. Thill étudia l'orgue avec Albert Leblanc (organiste titulaire de la cathédrale de Luxembourg), puis, au Conservatoire royal de Bruxelles, sous la direction de maîtres comme Maleingreau, Barbier, Souris. Premier Prix de piano en 1946 et d'orgue en 1950, il étudia la philosophie et l'histoire (art, musique) à l'Université de Sarrebruck, et, au Conservatoire de la même ville, fréquenta la classe de Walter Giesecking; parmi ses élèves, on compte Pierre Cao, Daniel Capelletti et Erna Schoepges. Auteur, entre autres ouvrages, d'une volumineuse étude sur *Les orgues et la Manufacture d'orgues au Luxembourg* (1993, épuisé), il a écrit de très nombreux articles dans des revues spécialisées ainsi que dans le quotidien *Luxemburger Wort*, dont il est collaborateur culturel depuis 1945.

sa version originale (orchestrale). En page 2 de couverture, la plaquette explicative montre le chef d'orchestre penché sur une partition aux côtés de Messiaen; en page 4 de couverture, on précise que, pour la symphonie, le grand orgue utilisé est un Allen de 85 jeux à 3 claviers et pédalier mis à disposition par l'Association *Grand Orgue en Liberté* (Directeur: Philippe Dufour). À propos de l'interprétation de l'op. 78 de Saint-Saëns, Jean Roy écrit: « Les amateurs de beau son seront comblés et comme l'équilibre entre l'orgue joué par Michaël Matthes et l'orchestre est parfaitement réalisé, on ne voit pas quelle critique pourrait être formulée à l'égard de cette vision magistrale. [...] Qu'il manque ici toutefois un peu de vie intérieure, voilà ce que je serais tenté de dire si le plaisir de l'oreille, prenant le dessus, ne me conseillait de me taire...⁶⁸»; la marque de l'orgue n'est pas citée. De son côté, Laurent Barthel se réjouit qu'on n'ait pas eu recours aux procédés « démentiels » de mixage entre le son d'un orgue situé à 500 km de l'orchestre: « Ici, c'est simplement un grand orgue Allen qui a été utilisé, dans le local d'enregistrement même [...]. Myung-Whun Chung nous séduit ainsi par son bon goût. Ce type d'approche [...] convient idéalement à cette symphonie dont on trouvera ici une des toutes meilleures versions du moment⁶⁹. »

Par ailleurs, on ne compte plus les cathédrales et les salles de concert prestigieuses qui, dans le monde entier, recourent comme premier ou second instrument, aux services de l'OEAC. Que le lecteur s'adresse aux grandes firmes comme Allen, Ahlborn (GEM), Johannus, etc.: on se fera un plaisir de les documenter sur le sujet, disques, programmes et démonstrations à l'appui. Leonard Bernstein, Herbert von Karajan, Seiji Ozawa, Myung-Whun Chung, Riccardo Muti et tant de leurs collègues n'ont pas craint pas de recourir à ces instruments modernes. J'ai sous les yeux, une photo où l'on voit Seiji Ozawa dirigeant l'oratorio *Elias* de Mendelssohn à Notre-Dame de Paris; derrière les timbales de l'Orchestre de Paris, un grand orgue... digital. Évidemment, comme me le confiait une organiste de renom (et

⁶⁸ *Diapason*, juin 1993, p. 156.

⁶⁹ *Répertoire des disques compacts*, juin 1993, p. 80.

dont je respecte les qualités d'interprète), « ces gens-là sont les pires : ils n'y connaissent rien ! » : à croire que leur ouïe, reconnue très fine pour les autres instruments, accuse, sélectivement, par une dysacousie encore inconnue de la nosologie, un déficit notoire en matière d'orgues. Soit ! mais que dire alors de ces organistes qui, par exemple, dans une série de concerts d'OEAC, se sont produits en avril 1998 à Paris, en l'église Sainte-Claire ? Tous ces artistes sont titulaires d'orgues historiques (Clicquot, Cavallé-Coll, Merklin,...) dans des églises parisiennes (dont la cathédrale Saint-Denis, l'église de la Madeleine) ; parmi eux, Robert Rogier, professeur au Conservatoire de Paris XVIII^e et, comble de trahison pour les puristes, les élèves du même Conservatoire⁷⁰.

En fait, les arguments avancés contre l'OEAC *d'aujourd'hui* ressemblent à s'y méprendre à ceux qu'on put entendre à Paris, en 1957, lors d'un congrès international⁷¹ : merci à l'Américain Thaddeus Cahill pour son *Telharmonium* (1906), à l'Allemand Friedrich Trautwein pour son *Trautonium* (1930), au Français Maurice Martenot pour ses *ondes* (1928), au Russe Nicolas

⁷⁰ Voici la liste complète de ces prétendus renégats : Françoise Levechin-Gangloff, Philippe Brandeis, Raphaël Tambyeff, Michel Pinte, Robert Rogier, Jacques Kauffmann, Thierry Escaich, Suzanne Chaise-Martin, Pierre Pincemaille, Frank Mento, François-Henri Houbard, Lynne Davis. — L'expérience dut être concluante puisque, du 9 au 13 avril 1999, l'église Sainte-Claire accueillit quinze concerts mis sur pied par les mêmes organisateurs.

⁷¹ La Musique sacrée au III^{ème} Congrès International de Musique sacrée, Paris-Juillet 1957, Paris, *La Revue Musicale*. — Les informations présentées ici figurent dans les actes du Congrès (pp. 171-202) et sont extraites des contributions suivantes : Pierre DENIS (organiste suppléant de la basilique Sainte-Clotilde, Paris), Le véritable problème des orgues électroniques ; R.P. Guillermo FRAILE MARTIN, o.p., (professeur à l'Université de Salamanque, Espagne), L'orgue électronique ; Abbé Jean JEANNETEAU (directeur de l'École de Musique Sacrée et de l'École d'Électronique des Facultés Catholiques de l'Ouest, Angers), L'orgue électronique ; sous le titre « L'orgue à tuyaux », sont reprises des interventions d'autres organistes : Félix RAUGEL (vice-président de la Société française de Musicologie), M. DE AMEZUA (facteur d'orgues, Espagne), Gaston LITAIZE (église Saint-François-Xavier, Paris), Georges ROBERT (église Notre-Dame de Versailles) et Norbert DUFOURCQ (Président de la Section de Musicologie et des « Amis de l'Orgue »).

Oboukhov pour sa *croix sonore* (1934), mais haro sur les Français Edmond Coupleux et Armand Givelet (1928) pour leur *orgue électrique* et, surtout, haro sur l'Américain Laurens Hammond (1934), car les derniers cités et leurs émules ont prétendu imiter l'orgue à tuyaux, tandis que les premiers ont ouvert des voies nouvelles. Des appels au calme furent lancés par le R.P. Guillermo Fraile Martin, o.p., échos des recommandations de la Congrégation des Rites (Cardinal Clemente Micara, 13 juillet 1949) ; il ajoutait que les déclarations à l'emporte-pièce proférées « a priori [...] risqueraient vite de devenir anachroniques voire même ridicules. Seuls les faits comptent. » L'abbé Jean Jeanne-teau, spécialiste en Musique sacrée mais aussi en électronique (voir la note ci-dessus) eut beau observer, en homme de science : « Il y a dans l'électronique actuelle de tels progrès que l'histoire, si nous allions trop loin dans notre blâme, reprocherait à ce Congrès d'avoir manqué d'une suffisante largeur d'esprit. » Rien n'y fit. Félix Raugel décréta que « le diable réside en le haut-parleur », tandis que Norbert Dufourcq parlait d'un « instrument qui a usurpé son nom [...] que] nous autres, organistes, nous ne jouerons jamais dans les églises », ajoutant que « l'orgue romantique de notre admirable Cavallé-Coll faisait fausse route et qu'il était hors de la tradition. » D'autres intervenants firent preuve de plus de retenue : tout en observant qu'on parlait de deux instruments distincts, dont le plus récent n'avait pas, à ce moment-là, sa place à l'église, Gaston Litaize notait : « L'orgue électronique, s'il n'est pas valable aujourd'hui, peut, peut-être, le devenir demain. [...] Quant à l'harmonium, s'il n'a pas été condamné comme les instruments électroniques, c'est qu'il n'a jamais eu les mêmes prétentions. » Il faut ajouter que les congressistes avaient, à titre de « test », écouté un instrument de la marque Dereux⁷².

⁷² L'auteur de ces lignes, qui accompagne des offices religieux depuis cinquante-deux ans, a été tenu, dans les années soixante-dix, de se servir plusieurs fois d'un orgue de ce type ; installé dans le chœur d'une cathédrale (!), l'instrument devait soutenir les voix des choristes, avec, il est vrai, le concours d'une petite formation orchestrale. Il en était marri, tant la contre-façon était grossière, les multiples « jeux » ne cachant pas l'indigence des timbres et la platitude d'un son désespérément étale et, partant, létal. Mais il faut reconnaître que « mon » Merklin-Schutze (III + P), était, et est tou-

Depuis 1957, la science et la technique nous ont réservé quelques surprises, notamment dans le domaine de l'électronique et de sa proche parente l'informatique, l'une et l'autre aujourd'hui omniprésentes (sur terre comme au ciel...). Il faut une certaine audace pour n'en pas tenir compte et prononcer à propos des OEAC de ces deux dernières décennies des malédictions aussi présomptueusement définitives que celles dont d'authentiques artistes d'il y a seulement quarante ans se sont, imprudemment, faits les hérauts.

C) NÉCESSITÉ D'UNE PRISE EN COMPTE D'ÉLÉMENTS OBJECTIFS ET CADUCITÉ DES RÉQUISITOIRES

La controverse dont il est question ici procède manifestement de prises de position radicales, excluant tout dialogue fructueux. Il semble pourtant que la raison permette d'effectuer certains constats d'où pourraient se dégager les lignes de force d'une démarche vraiment positive.

L'orgue à tuyaux est, à proprement parler, une abstraction. Il n'existe que *des* orgues à tuyaux. Certains d'entre eux, récents ou anciens, constituent un patrimoine qu'il importe de défendre et tout musicien regrettera que des instruments remarquables aient, encore de nos jours, à subir des ans un outrage parfois irréparable; depuis des décennies, des autorités, laïques ou ecclésiastiques, insensibles aux doléances des organistes, ont laissé se dégrader un patrimoine de grande valeur et dont ils sont les gardiens, non les propriétaires. Cela dit, tous les orgues à tuyaux ne sont pas d'une facture qui justifierait une coûteuse restauration; il en est même que l'on serait bien avisé de mettre à la retraite...

L'orgue électro-acoustique classique est, comme son modèle, une abstraction. Il n'est pas honnête de nier les progrès technologiques dont bénéficient, au fil des ans, les instruments génériquement appelés « électroniques », et, pour une période donnée, tous les modèles et toutes les marques d'OEAC ne se valent pas. Tous les adversaires ont, très tôt, reconnu que l'OEAC présente sur son « concurrent » d'incontestables avantages. Incomparable-

jours, installé dans une tribune trop exigüe pour accueillir un orchestre et une Maîtrise.

ment moins coûteux à l'achat, l'OEAC moderne, fondé sur le son digital, est insensible aux variations de température et d'hygrométrie, ne nécessite quasi aucun entretien, occupe peu de place et est transportable (notamment en cas de concert avec chœurs et orchestre), permet d'adapter, par une simple manipulation, la fréquence du diapason comme aussi de transposer sans aucune modification de l'armature, est doté de dispositifs conçus pour une harmonisation aisée adaptée à l'acoustique des lieux où on l'installe. Équipé d'une interface MIDI, l'OEAC permet l'enregistrement et la reproduction d'une interprétation avec la qualité sonore originelle. Les anciennes combinaisons, fixes ou libres, se complètent par la possibilité de pré-programmer des centaines de registrations. Certains instruments laissent à l'interprète le loisir d'opter, par une simple manipulation, pour une sonorité baroque ou une sonorité romantique; il est même des OEAC qui satisfont les puristes jusque dans l'adoption d'un tempérament de leur choix. Le recours à l'électronique autorise, à partir d'une même console, l'association d'un orgue à tuyaux et d'un OEAC. Enfin, si l'OEAC trouve sa raison d'être dans la simulation de l'orgue traditionnel, rien n'empêche d'enrichir sa palette sonore de timbres supplémentaires, non accessibles à la facture d'orgue traditionnelle.

Un argument souvent entendu, et qu'avance Jean Guillou (cf. *supra*), c'est que l'industrie de l'OEAC entrave l'avenir de la facture d'orgues et les recherches qui s'y rapportent. On a le sentiment, parfois, que la facture d'orgues traditionnelle, qui a encore de beaux siècles devant elle, se porterait mal. Voire! Le lyrisme, l'angélisme même qui entoure l'artisanat ancien par opposition à la production industrielle contemporaine, n'ont-ils pas une évidente parenté avec ce qu'a observé le sociologue de la musique Michel de Coster, cité à propos de l'industrie du disque (cf. *supra*, III. Authenticité et affaires)? Même si les principes de l'artisanat ancien ont été maintenus, il est patent que nos facteurs d'orgues actuels tirent un large parti des outils contemporains et que la fabrication, dans une même firme, de toutes les composantes d'un orgue, de A à Z, appartient à un passé révolu; il est vrai que la nostalgie des uns peut faire la fortune des autres.

Enfin, il est notoire que la restauration ou la construction d'orgues n'offrent pas, à certains organistes-experts, que des satisfactions éthérées de purs esthètes.

Que penser de l'absence de compositions originales pour *orgue électronique*? Elle s'explique aisément par le fait que, dans le domaine de la musique savante, la conception des *orgues électroniques* « classiques » ou « liturgiques »⁷³, contrairement à celle des instruments à clavier voués à la musique de variétés, n'a jamais été orientée, et n'a aucune raison de l'être, vers autre chose précisément qu'une reproduction la plus fidèle possible de ce que peuvent fournir les orgues. L'harmonium n'a-t-il pas, à cet égard, une supériorité sur l'orgue? Il est vrai que quelques compositeurs lui ont *spécifiquement*⁷⁴ destiné diverses pièces, mais ces compositeurs sont rares, de même que ces pièces. Les érudits citeront la *Petite Messe solennelle* de Gioachino Rossini (1864, avec accompagnement de deux pianos et d'un harmonium), des morceaux de

⁷³ On ne parle pas ici de ces engins, synthétiseurs, « orgues » de fantaisie (par exemple à deux claviers décalés et ridicule pédalier d'une octave) que l'on peut, hélas! trouver dans tant d'églises, parfois pourvues d'un orgue laissé à l'abandon... pour des raisons dites pastorales touchant à l'« animation » des offices! Au nom d'une lecture tronquée des écrits de Vatican II, plus d'un clerc interdit ce que recommandaient les textes conciliaires et impose ce que ceux-ci autorisaient (mais sans exclusive). Bannissement du latin et du chant grégorien, abandon d'un chant choral de qualité au profit d'un répertoire globalement médiocre, recours à une affreuse boîte à musique du type mentionné ci-dessus, déréliction de la formation musicale du clergé: triste fruit d'un *aggiornamento* fort étranger au projet de Jean XXIII... que ses thuriféraires semblent n'avoir pas lu.

⁷⁴ Il va de soi qu'il ne faut pas compter ici comme faisant partie du répertoire propre à l'harmonium les très nombreux recueils de pièces à destination liturgique (Entrées, Offertoires, Communions, Sorties, Interludes, accompagnement de messes polyphoniques) qui ont été écrites « pour orgue OU harmonium » — il faut lire: OU, à défaut, harmonium. Parmi les plus célèbres, on peut citer les recueils dus à Léon Boëllmann (*Heures mystiques*) et ceux de César Franck (*L'Organiste*). Saluant la réédition (Enoch, 1934) de cette dernière œuvre au titre évocateur, Charles Tournemire conclut ainsi sa Préface: « Les organistes privés d'orgues à tuyaux peuvent et doivent se consoler: par les pages intimes rééditées aujourd'hui, ils trouveront aliment nécessaire à leurs aspirations religieuses et "s'écouteront" non sans joies, sur les harmoniums les plus modestes... » Se consoler...: à l'église, l'harmonium n'a jamais été qu'un « orgue du pauvre ».

Louis Lefébure-Wély (organiste à la Madeleine puis à Saint-Sulpice, 1817-1870), de Guy Ropartz, de Max Reger, d'Arnold Schönberg (*Herzgewachse*, op. 20, pour soprano, célesta, soprano et harpe), de nombreux arrangements d'œuvres célèbres (concertos pour orgue de Händel, extraits d'opéras de Wagner, etc.). Cette production apparaît plutôt comme une curiosité, d'ailleurs aujourd'hui très « datée », îlots minuscules dans l'océan des œuvres écrites pour d'autres instruments à clavier.

Soutenir que l'orgue électronique usurpe le nom d'un autre instrument en lui opposant l'harmonium, c'est, linguistiquement parlant, une évidente erreur de sémantique diachronique. *Orgue* employé sans qualificatif désigne le traditionnel instrument à tuyaux. Quant à l'harmonium, son histoire, fort compliquée, en fait un bâtard de l'orgue. Il est le résultat de plusieurs « croisements » : son principe sonore, l'anche libre, est connu de temps immémorial en Chine et en Inde ; son ancêtre occidental le plus lointain est sans doute un jeu d'orgue, la régale (à anches battantes et originellement sans tuyaux) ; l'harmonica et l'accordéon (il y eut des accordéons comme des harmoniums signés Alexandre) figurent aussi dans son ascendance⁷⁵. Mais, sans entrer dans les détails, ce qu'il importe de souligner ici, c'est que, comme l'orgue électronique, lui aussi a souvent usurpé le nom d'orgue. À côté d'appellations savantes et imagées, aujourd'hui oubliées⁷⁶ au profit du terme *harmonium* (Alexandre François

⁷⁵ Retrouvé dans des archives familiales, un prospectus, datant vraisemblablement des années 1950, vante les mérites de l'*accordéorgue*, « combinaison de l'orgue et de l'accordéon ». Ce système breveté est l'invention d'un facteur d'orgues namurois, Louis Lemercinier. Destiné à un accordéoniste, il pouvait aussi s'adapter à un clavier de piano ordinaire, et permettait à l'instrumentiste, grâce à un pédalier spécial, de faire appel à toute une registration d'orgue. Une photo représente l'instrument, « propriété de Marcel Goblet, de Ciney, accordéoniste, soliste à l'I.N.R. ».

⁷⁶ *Poikilorgue* (< ποικιλος « varié » et *orgue*, Dominique Cavaillé-Coll, le père d'Aristide, 1834), *physharmonica* (< φυσικ « nature » et *harmonica*, Anton Hækel, 1818), *terpodion* (< τερπειν « charmer » et ὠδη « ode », Daniel Lœschman et James Allwricht, vers 1821), *aéoline* ou *æoline* (< *Æolus*, Éole), le *mélodion* (Jean-Christien Dietz, 1805), sans oublier le beaucoup plus ancien *mélodica*, inventé en 1770 par Johann-Andreas Stein, le célèbre facteur de pianoforte et d'orgues. Rarement mentionné, le *mélodica* est un instrument

Debain, 1842), on trouve des dénominations qui indiquent, sans équivoque, que cet appareil sonore était présenté comme une espèce d'orgue: *orgue mélodium*, *orgue expressif*, *orgue Alexandre*, *orgue américain*, *orgue de salon*. Dans son édition de 1873, le *Littré*, donne pour le terme *harmonium* une définition qui ne laisse aucun doute sur la parenté *fonctionnelle* de l'harmonium avec l'orgue: « Orgue de salon, espèce d'orgue [...] // Antiphonel-harmonium, appareil inventé par Debain pour la reproduction fidèle sur l'orgue des accompagnements et morceaux de plain-chant [...]. » Sur les registres d'un harmonium, figurent, comme sur ceux de l'orgue électronique, des noms dont la plupart sont empruntés à ceux des registres d'un orgue: bourdon, hautbois, basson, flûte, clarinette, cor anglais, etc.⁷⁷, termes qui montrent que le caractère péjorativement qualifié de « simiesque » (Jean Guillou), ne devrait pas être réservé à l'orgue électronique; il pourrait tout autant s'appliquer à l'harmonium et... à l'orgue lui-même.

D) QUEL INSTRUMENT À CLAVIER(S) POUR LE REQUIEM DE FAURÉ ?

Si l'on souhaite exécuter le *Requiem* de Fauré et que l'on ne dispose pas d'un orgue adéquat, c'est à l'harmonium qu'il faut recourir. C'est du moins ce que soutiennent quelques organistes-musicologues consultés⁷⁸; selon eux, l'orgue électronique est à proscrire. L'argumentation justifiant ce choix et cet ostracisme se fonde sur des considérations historiques et esthétiques: puisque, du temps de Fauré, l'on a utilisé l'harmonium comme substitut de l'orgue, il convient de se conformer, aujourd'hui encore, aux usages de l'époque; d'ailleurs, l'orgue électronique n'est pas, comme l'harmonium, un instrument « authentique », « vivant » (on a vu comment cette métaphore est abusivement évoquée), mais seulement un intrus, affublé d'une appellation usurpée. Ainsi la passion occulte-t-elle le jugement.

expressif à clavier, avec un jeu de flûte que Stein présente dans *Description de ma mélodica (Larousse du XX^e siècle, vol. IV, p. 788c)*.

⁷⁷ Voir les clichés, reproduits plus haut, montrant un orgue expressif Z. Demoulin, ainsi que la légende qui accompagne ces photos.

⁷⁸ Il semble même que certains accueilleraient un positif « baroque » de trois ou quatre jeux, à clavier unique, et sans boîte expressive, *au mépris de la partition*.

À l'époque de Fauré, et pour Fauré, à défaut d'orgue, il n'y avait pas d'autre solution que de recourir à un harmonium. Celui-ci n'avait pas le plein agrément du compositeur : simplement, on utilisait le seul instrument disponible dont l'effet se rapprochât, tant bien que mal, de celui de l'orgue. De l'harmonium ou de l'orgue électronique contemporain, lequel imite le mieux la sonorité de l'orgue ? Les défenseurs de l'harmonium, puisant dans l'argumentaire utilisé pour la défense de l'orgue à tuyaux (que personne n'attaque), se plaisent à souligner son caractère « vivant », à l'évidence en raison du souffle (*anima, pneuma*) qui fait vibrer ses anches, l'orgue électronique n'étant qu'un réservoir de sons « morts, inertes », etc. La spécificité même des sons produits par un harmonium, propriété majeure que soulignent ses partisans, constitue, en soi, une contre-indication à son emploi comme substitut de l'orgue. Déjà au début du *xx^e* siècle, parurent, au sujet de l'harmonium, des apologies et des textes de réhabilitation, dont la gaucherie traduit la difficulté d'anoblir un instrument, cousin de l'accordéon, mais que l'on doit bien comparer à l'orgue pour en souligner la singularité :

Trop souvent considéré comme un diminutif de l'orgue ou *orgue du pauvre*, l'orgue expressif en diffère beaucoup, comme caractère, comme ressources et comme technique ; s'il n'a pas en partage la majesté, la puissance, la vivacité de timbre et l'ampleur des basses du Grand-Orgue, il n'en est pas moins entre les mains d'un artiste un instrument plein de charme et de souplesse, rendant à la musique d'église, de chambre et de concert les plus grands services. [...] L'orgue expressif *Mustel* [...] instrument connu et apprécié de tous. [...] Afin d'augmenter l'éclat et la force de ses instruments la maison *Alexandre* a adopté ce registre d'accouplement à l'octave aigu comme déjà pour le Grand-Orgue⁷⁹.

Les puristes d'aujourd'hui ne tiennent pas un autre discours au sujet de l'harmonium. Mais, précisément, si cet instrument est tellement distinct de l'orgue, c'est qu'il ne peut s'y substituer que fort médiocrement. Et ce constat a plus de poids actuellement qu'en 1900 dans la mesure où, dans une œuvre popularisée par

⁷⁹ Alexandre CELLIER (« Organiste de l'Église évangélique de l'Étoile et de la Société J.-S. Bach »), *L'orgue moderne*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1913, pp. 113-125 (*passim*).

de nombreux enregistrements conformes à l'instrumentation originale, les sonorités d'un harmonium nous feraient un effet tout autre que celui qu'il a pu faire aux mélomanes du temps de Fauré. Distraire à ce point l'auditeur par une curiosité acoustique, c'est l'emmener dans une sorte de pays exotique dont la visite est, en l'occurrence, hors de propos. Au demeurant, quel organisateur de concert pourrait se payer le luxe de partir à la recherche d'un harmonium à deux claviers et pédalier, et, peut-être, d'en payer la restauration? Qu'on le regrette ou non, l'harmonium est devenu un de ces instruments dont il ne reste guère que quelques exemplaires; la plupart dorment, dans un coin oublié d'un jubé ou au fond d'un grenier, abandonnés aux soins particuliers d'arachnides ou de quelque autre vermine; de rares privilégiés ont eu droit à une retraite décente: dans nos musées, des conservateurs attentifs veillent sur ces bons serviteurs, témoins d'une autre époque.

En définitive, pour l'exécution du *Requiem* de Fauré, comme d'ailleurs de tout un répertoire romantique et post-romantique, ou bien on utilise un orgue répondant aux caractéristiques déjà citées (y compris quant à l'emplacement de la console et de la tuyauterie)⁸⁰, ou bien on se contente d'un orgue électro-acoustique (de qualité). Refuser cette dernière solution, c'est, sur la base d'un archaïsme pour le moins contestable, réserver tout un répertoire romantique et post-romantique à un nombre sans doute assez restreint d'églises ou de salles de concert et donc offrir à un public de *happy few* le plaisir d'assister, entre connaisseurs exigeants, à des concerts marqués du sceau d'une sacro-sainte authenticité. Faut-il longuement s'interroger sur l'opportunité d'un tel « malthusianisme » en matière de politique culturelle?

⁸⁰ Les petits positifs qu'on fabrique de nos jours permettent l'exécution de tout un répertoire destiné à l'orgue seul ou à un ensemble instrumental (comme les concertos de Händel), même si des instruments plus riches et plus puissants leur sont parfois préférables. Ils suffisent pour assurer le rôle de *continuo* dans de nombreuses œuvres baroques et classiques et permettent de soutenir (comme cela est souvent nécessaire) des petits groupes vocaux chantant le grégorien, mais ils n'offrent pas le caractère et les ressources minimales requises pour des compositions comme le *Requiem* de Fauré.

VII.- CODA

La fidélité dans l'interprétation musicale serait-elle, tout bien pesé, autre chose qu'une chimère ?

De grands compositeurs, des chefs d'orchestre prestigieux ont répondu à cette question. Malheureusement, loin de traduire une confortable unanimité, leurs opinions sont parfois, du moins en apparence, radicalement inconciliables. Lisez plutôt :

Il est des chefs d'orchestre qui ne voient que les notes et d'autres qui voient ce qu'il y a *derrière* les notes (Félix WEINGARTNER).

Das wichtigste steht nicht in den Noten (Gustav MAHLER).

Il n'y a qu'à jouer ce qui est écrit (Maurice RAVEL).

Toscanini joue ce qu'il y a dans les notes, moi je joue ce qu'il y a entre les notes (Wilhelm FURTWÄNGLER).

Ce que je demande à un chef d'orchestre, ce n'est pas de m'interpréter mais seulement d'exécuter mon œuvre. [...] La valeur de l'exécutant se mesure précisément à sa faculté de voir ce qui, en fait, se trouve dans la partition et non pas, certes, ce qu'il voudrait qui y fût. (Igor STRAWINSKY).

À dire vrai, ces prises de position (dont on pourrait allonger démesurément la liste), sont formulées de façon lapidaire. Elles indiquent assurément des tendances, mais présentent les qualités et les limites du genre littéraire auquel on pourrait les rattacher, celui de la maxime : concises, elles sont percutantes ; sommaires, elles sont caricaturales. Au demeurant, même si ces « maximes » traduisent une tendance, il s'agit parfois de mots d'humeur lancés à l'orchestre. Dans le feu d'une répétition, un chef peut fort bien tantôt demander de « jouer ce qui est écrit » si ses musiciens anticipent un *ritenuto* ou exagèrent un *crescendo*, tantôt exiger moins de solfège et plus de musicalité. Pour ne pas trahir la pensée de leurs auteurs, il convient de replacer ce genre de consignes dans leur contexte. Ainsi, les recommandations de Strawinsky, dont on retient surtout l'ironie (ne disait-il pas qu'une partition devait être exécutée comme un contrat de notaire ?) sont considérablement nuancées dans de chapitre VI de sa *Poétique musicale*, où il traite de l'exécution. S'insurgeant contre l'importance exagérée conférée à « une espèce curieuse et particulière de soliste, sans précédent dans le lointain passé, et que l'on nomme le chef

d'orchestre », l'auteur du *Sacre*, qui ne remet pas en question la nécessité d'une direction d'orchestre ni la nécessaire médiation de l'interprète, s'insurge contre les libertés que certains prennent avec la partition. L'exécution et l'interprétation, note-t-il, peuvent, si elles entrent en conflit, être « la racine de toutes les erreurs, de tous les péchés, de tous les malentendus qui s'interposent entre l'œuvre et l'auditeur, et qui altèrent la bonne transmission du message⁸¹. » Prudemment, le compositeur précise : « Il est bien entendu que je place l'exécutant devant une musique écrite où la volonté de l'auteur est explicite et ressort d'un texte correctement établi (*ibid.*, p. 84). » C'est évidemment ce dernier point qui soulève le plus de questions. La conformité d'une partition avec les intentions de l'auteur est, quasi nécessairement, comme Stravinsky lui-même le reconnaît dans la même page, limitée par la présence d'« éléments secrets » qui dépendent « de l'expérience, de l'intuition, du talent en un mot, de celui qui est appelé à présenter la musique ». À quoi il faudrait ajouter que la part d'éléments secrets, pour reprendre la terminologie du compositeur, croît, globalement, au fur et à mesure que l'on s'éloigne de la période contemporaine. La notation de notre musique occidentale a mis des siècles pour atteindre la précision d'une partition d'un Ravel⁸². La marge de liberté d'un organiste exécutant du Reger est évidemment beaucoup plus restreinte que celle que lui laisse une pièce de Buxtehude. La sobriété des indications de registration, d'ornementation, de phrasé, etc., s'explique dans nombre de partitions baroques et même classiques par trois faits

⁸¹ Igor STRAWINSKY, *Poétique musicale*, Coll. « Amour de la Musique », Éd. Le Bon Plaisir, Paris, Plon, 1951, p. 84.

⁸² Cette tendance à l'unité de la sténographie musicale est elle-même battue en brèche, dans certaines compositions actuelles, par le recours à des systèmes de notation radicalement novateurs et qui varient d'un compositeur à l'autre : d'aspect, une partition comme les *Electronische Studien* de l'électro-acousticien Karlheinz Stockhausen diffèrent du *Thrène* du « clusterisant » Krzysztof Penderecki, qui se distingue totalement d'une page du caméléonesque et aléatoire John Cage, laquelle n'a aucune ressemblance avec l'allure graphique de *Metastasis* du stochastique Iannis Xenakis, toutes ces compositions ayant cependant en commun qu'elles ressemblent autant, par leur typographie, à un extrait de la *Sinfonietta* du musicien Benjamin Britten que le schéma électronique d'un ordinateur à une page de *La Peste*.

trop souvent ignorés de musiciens formés à la lecture musicale selon les conventions en usage à l'époque de Wagner. D'une part, la diffusion de beaucoup de ces partitions (chez Bach, notamment) était inexistante ou quasi confidentielle : interprétant seul ou dirigeant lui-même l'interprétation de telle de ses pièces écrites peut-être pour une circonstance bien précise, le compositeur-interprète n'éprouvait pas le besoin de porter sur la partition toutes les indications qui eussent figuré dans une version publiée. D'autre part, comme l'a clairement montré Nikolaus Harnoncourt dans *Le discours musical*, déjà cité, les conventions de « sténographie » musicales ont considérablement évolué jusqu'à l'époque romantique, les mêmes signes et indications prenant des sens différents selon les époques (et même les lieux)⁸³. Enfin, et surtout, les traditions, en matière d'interprétation, avaient créé des conventions implicites. « Dans la musique post-romantique, le musicien ne doit exécuter que ce qui s'y trouve. Si on fait cela pour une symphonie de Mozart, où précisément les choses élémentaires *ne* figurent *pas*, parce que les musiciens le savaient de toute façon, il n'en sort que des balbutiements qui n'ont absolument aucun sens (*Ibid.*, p. 174). »

Une plaisante anecdote illustrera ces propos. Chacun connaît le tour de force extraordinaire réalisé par Mozart qui, âgé seulement de quatorze ans, reproduisit de mémoire le *Miserere* de Gregorio Allegri (une œuvre pour deux chœurs, l'un à quatre, l'autre à cinq voix) et ce, après l'avoir entendue une fois seulement en la Chapelle Sixtine, où le psaume était jalousement gardé sur ordre de la Papauté. Il est un autre épisode, beaucoup moins célèbre, à l'origine duquel on retrouve la même composition. L'empereur Léopold I^{er}, ayant particulièrement apprécié le *Miserere*, obtint, par une faveur papale exceptionnelle, une copie de l'œuvre.

⁸³ À titre d'exemple, au chapitre intitulé « L'articulation », Harnoncourt, s'appuyant sur des exemples autographes, observe : « On trouve très fréquemment dans les parties vocales de Bach, ainsi que le montre l'exemple cité ci-dessus, une articulation radicalement différente de celle de l'instrument d'accompagnement. Cette différence est malheureusement considérée le plus souvent aujourd'hui comme une "erreur" du compositeur et "corrigée". [...] Cette diversité d'articulation [...] existe [...] aussi au sein de l'orchestre et même des pupitres (pp. 57-58). »

Après avoir écouté ses propres chanteurs exécuter le psaume tel qu'il l'avait reçu, l'empereur le trouva bien décevant par rapport à ce qu'il avait entendu à Rome au point qu'il pria le Pape de congédier le copiste romain responsable d'un si mauvais travail; l'artisan fut cependant rappelé à son poste lorsqu'une confrontation de la copie avec l'original eut révélé l'absence de la moindre erreur. C'est qu'à l'illustre Chapelle, la tradition s'était établie d'agrémenter la composition originale d'ornements de la meilleure venue⁸⁴. Comme le note Léopold Mozart lui-même dans une lettre romaine datée du 14 avril 1770: « la manière dont on l'exécute fait plus que la composition elle-même⁸⁵ ».

En définitive, l'authenticité, en musique, est irréductible à des définitions simples, ne serait-ce que parce que le terme *authenticité* est lui-même polysémique, surtout lorsqu'il est question de musique. S'agit-il de savoir si l'œuvre considérée est bien de l'auteur à qui on l'attribue? Si l'on se fonde sur un document autographe comportant des ratures, des ajouts, des incohérences, quelle leçon choisir? Est-on certain que le compositeur n'a pas, sur des épreuves aujourd'hui disparues, apporté des modifications qu'il aurait négligé de reporter sur la copie fournie à l'éditeur? S'interroge-t-on sur la parfaite adéquation de la partition avec les intentions du compositeur? Quelles nuances apporter dans l'exécution d'une pièce qui n'en comporte que très peu, voire aucune? De même, quel tempo adopter en l'absence de toute mention à ce sujet? Les indications apparemment objectives, métronomiques par exemple, sont-elles absolument fiables, et faut-il les respecter sans aucune considération de l'acoustique du lieu où l'œuvre doit être donnée? Comment déterminer exactement les variations d'amplitude sonore commandées par un *crescendo* ou un *decrescendo*? De même, quelle suite donner, en termes quantifiés de durée, à un *ritenuto*, à un *morendo*, à un *accelerando*,...? La manière de « décrypter » la partition est-elle fondée sur une parfaite connaissance non seulement des conventions

⁸⁴ Voir le *Guide de la Musique sacrée et chorale profane. L'âge baroque (1600-1750)*, publié sous la direction d'Edmond LEMAÎTRE, Paris, Fayard, 1992, pp. 10-11.

⁸⁵ W.A. MOZART, *Correspondance (op. cit.)*, vol I, p. 171.

d'écriture en usage à l'époque et à l'endroit où l'œuvre a vu le jour, mais aussi d'éventuels usages de notation musicale propres au compositeur? L'instrumentarium dont disposait le compositeur lui donnait-il entière satisfaction, et, sinon, n'est-il pas préférable de recourir à certains instruments plus récents mais d'une meilleure facture? Est-il légitime de remanier une orchestration et dans quelles limites?

Qu'on ne soit pas près de donner une définition à la fois précise et « consensuelle » de l'authenticité en musique apparaît telle une évidence et les problèmes soulevés par « les » *Requiem* de Fauré en sont, semble-t-il, une illustration convaincante. Loin d'être décourageant, ce constat doit plutôt réjouir musiciens et mélomanes, car, à la différence des arts plastiques, figés dans leur perfection (au sens étymologique du terme), la musique, même la plus lointaine dans le temps, est un art essentiellement vivant, dépendant qu'il est de la médiation toujours renouvelée de ses interprètes. Une partition n'est pas de la musique, mais de la musique en puissance, et l'« écoute intérieure » que peut engendrer, chez quelques-uns, la lecture, *stricto sensu*, de signes ne peut être considérée comme l'accomplissement plénier d'une œuvre musicale.

Est-ce à dire qu'en musique, à force d'avoir tant d'acceptions aux contours incertains, le terme *authenticité* n'est guère qu'un halo, voire un mirage, idéal inaccessible? Assurément non, si l'on veut bien considérer ce vocable non sous l'angle d'un rationalisme froid et strictement objectif, mais dans une perspective existentielle.

Afin que l'œuvre puisse être recréée et interprétée selon son sens authentique, écrit Leibowitz, il est du devoir de l'interprète de la *revivre* véritablement [...]

Il faut pour cela, avant chaque exécution nouvelle, soumettre le texte à cet acte intentionnel de la conscience que constitue la lecture radicale⁸⁶.

C'est dans des termes voisins que s'exprime Bruno Walter :

L'interprète connaît une inspiration qui recrée en lui une sphère particulière, identique à celle où l'inspiration *créatrice* avait pris naissance. C'est ainsi que naît ce que nous pouvons appeler une exécution authentique. Et ce n'est que

⁸⁶ René LEIBOWITZ, *Le compositeur et son double* (réf. citée), p. 69.

lorsque je joue une composition de manière à ce que, dans tous les détails de mon exécution, résonne l'impulsion créatrice qui l'a fait naître, ce n'est qu'alors que j'ai restitué l'œuvre avec authenticité⁸⁷ ».

Dans la spontanéité d'une *masterclass* où elle guide Tania Gedda se préparant à l'exécution d'un lied, Elisabeth Schwarzkopf, déjà citée, exprime à merveille, sans prononcer le mot, ce qu'est une interprétation authentique (je traduis de l'allemand) :

Vous devez vous imaginer jouant au théâtre. [...] Il ne s'agit pas de se contenter de chanter le texte parce qu'il est là. Vous devez vous le représenter mentalement : c'est ce que nous devons faire en chantant des lieder. Il faut faire comme si le texte et la musique n'existaient pas encore ; dans le meilleur des cas, ils doivent « naître » au moment de l'exécution. Voilà le but visé quand nous chantons des lieder, encore qu'on n'y parvienne presque jamais. Mais c'est le but et cela vaut pour tout l'art vocal, pour ce qui est dit et chanté sur scène. [...] Le public doit avoir le sentiment que, par exemple, il n'a jamais entendu la *Passion selon saint Matthieu*.

Tenir pour définitivement acquises des certitudes que l'on s'est forgées sur la base d'une « tradition » intangible apparaît dès lors comme une position contraire au principe même de l'authenticité, vivifiant et re-créateur. Dans le chef d'un interprète, le respect de la « tradition » entendue comme « ce qu'on a toujours fait », on l'a dit à propos du *Requiem* de Fauré, n'est rien d'autre qu'un alibi pour masquer des défauts majeurs comme l'ignorance pure et simple, le refus délibéré et immodeste de confronter « sa » tradition avec une édition critique, la crainte de heurter les habitudes d'un auditoire qui, comble du déshonneur, risquerait de tenir pour fautif tout écart par rapport à la norme de la routine. Tel est le sens où l'on doit entendre le mot, très dur, de Mahler : « Tradition ist Schlamperei⁸⁸ », la tradition, c'est du laisser-aller. C'est à l'un des disciples de ce maître de la symphonie et de la direction d'orchestre que je voudrais, pour la présente étude, laisser le mot de la fin. Voici donc quelques réflexions que Bruno Walter, alors âgé de quatre-vingt-un ans, livrait à la méditation

⁸⁷ Bruno WALTER, *Von der Musik und vom Musizieren*, Frankfurt am Mainz, Fischer Verlag, 1957, partiellement repris dans G. LIÉBERT, *L'Art du chef d'orchestre* (réf. citée), p. 422.

⁸⁸ Cité par René LEIBOWITZ, *op. cit.*, p. 285.

des futurs chefs d'orchestre; exprimées avec un enthousiasme digne d'un chevalier servant, elles sont marquées du sceau de la plus grande modestie à l'égard de la Musique.

Parmi les difficultés qu'il [le jeune chef d'orchestre] aura à combattre avant de parvenir à son but, l'une des plus sérieuses [...] est la force de l'habitude et du contentement de soi-même que j'aurais tendance à qualifier de maladie professionnelle de l'orchestre. Comme je me souviens bien de la réponse habituelle que des musiciens âgés faisaient à mes corrections, au cours de mes premières années de métier: « Mais je l'ai toujours joué comme cela! » [...] Nous, artistes, nous devons sans cesse tenter de rompre la carapace de vieillesse qu'ils ont peu à peu sécrétée ou avec laquelle beaucoup sont peut-être nés; nous devons tenter de mobiliser toutes nos forces juvéniles pour appeler et animer les leurs, dans la mesure où elles subsistent encore. [...]

Me demanderait-on si je connais la symphonie en sol mineur de Mozart, je devrais répondre, en toute franchise: « Aujourd'hui, il me semble la connaître — demain, peut-être sera-t-elle nouvelle pour moi, car souvent déjà, j'ai cru bien la connaître, pour découvrir ensuite qu'elle était nouvelle. »⁸⁹

⁸⁹ Bruno WALTER, *op. cit.*, pp. 523-525, *passim*.

INDEX DES NOMS

- AGUETTANT, Louis 89, 105, 160
AHLBORN 225
ALEXANDRE, Édouard 133, 135, 136, 143,
148, 150, 209, 231-233
ALEXANDRE, Jacob 133, 136
ALLEGRI, Gregorio 151, 237
ALLEN 220, 222, 225
ALLWRIGHT, James 231
de AMEZUA, M. 226
AMY, Dominique 98
ANSERMET, Ernest 121
ANSPACH, Frédéric 1
ARNOLD, Denis 114, 117, 121, 171, 172,
206
ARON, Paul 141
ARTARIA (& CE) 170
ASSELIN, Pierre-Yves 221
ATTAINGNANT, Pierre 222
AUBERT, Louis iv, vii, xv, xxii
AUGUEZ, Numa xv, 128
AUSTIN (orgue) 221
d'AVALOS, Maria 180
BACH, Carl Philipp Emmanuel 173, 214
BACH, Jean-Sébastien xx, 21, 54, 56, 88,
102, 107, 146, 155, 202, 207, 210,
214, 215, 222, 237
BAETENS, Wim 5, 65
BAINES, Anthony 206
BALLARD, Louis xv, 159
BALTHASAR-FLORENCE, Henry 136
BARBIER, René 224
BARENBOÏM, Daniel 122
BARRAS, Paul 222, 223
BARRÈS, Maurice xiii
BARRY-DELONGCHAMPS, Janine 186
BARTHEL, Laurent 225
BARTHÉLEMY, Auguste 208
BASTIN, Jules 1
BAUER, Wilhelm 173
BAUGNIES, Marguerite (voir SAINT-MAR-
CEAUX, M^{me} René de -)
BEAUCHAMPS, J. 218
BECHSTEIN 205
van BEETHOVEN, Ludwig xxii, 144, 146,
155, 170, 176, 177, 198, 205, 207
BÉNAC, Henri 201
BENOÎT, Camille v, 11, 104, 105, 118
BENOÎT-JEANNIN, Maxime 124, 128, 129,
135, 141, 165
BERGER, Michel 222
BERLIOZ, Hector 103, 106, 135
BERNARDEL, ? xviii
BERNSTEIN, Leonard 225
BERTON, ? vii, xv
BIGAUD, Christian 221
BIZET, Georges 96
BOCH, Anna 96, 162
BODINIER, Louis xvii
BOËLLMANN, Léon 12, 230
BÖHM, Karl 181
BORDES, Charles 102, 177, 196
BORGEX, L. 98
van den BORREN, Charles 39
BORROMÉE (saint Charles -) 180
BÖSENDORFER 205
BOSSUET, Jacques Bénigne 153
BOULANGER, Nadia 38, 48, 121
BOULEZ, Pierre 98
BOURCIEZ, Édouard 190, 200
BOURCIEZ, Jean 190, 200
de BOURGUIGNON, Francis 223
BOYER, Mary 127
BRAHMS, Johannes xi, 13, 22, 85, 173, 177
BRANDEIS, Philippe 226
BRATSCHI, Paul xv
BREITKOPF & HÄRTEL (éd.) 67
BRET, Gustave 116
de BRÉVILLE, Pierre xiii, xvi
BRITTEN, Benjamin 85, 236
BRUCKNER, Anton 85
von BÜLOW, Hans 54, 142
BURCHELL, David 119
BUSONI, Ferruccio 143, 144, 146, 149,
154, 155, 164, 165, 171
BUSSER, Henri xix
BUSSINE, Romain 159
BUXTEHUDE, Dietrich 236
BYRD, William 178
CABOURDIN, Yves 211
CAGE, John 236

- CALHILL, Thaddeus 226
 CAO, Pierre 224
 CAPELLETTI, Daniel 224
 CARAMAN-CHIMAY, (prince? de) 135
 CAROL, ? 153
 CARRAUD, Gaston xix
 CELLIER, Alexandre xxiii, 233
 CESBRON-VISEUR (M^{me}) xxii
 CHAISE-MARTIN, Suzanne 226
 CHEVILLARD, Camille xxiii
 CHIMAY, princesse Élisabeth de - (v. Greffulhe)
 CAREY, Colm 117
 CASTELBON DE BEAUXHOSTES, Fernand
 56, 67, 95
 CASTELLO, Frédéric 117
 CAVAILLÉ-COLL, Aristide xviii, 96, 108,
 110, 111, 208, 214, 226, 227
 CAVAILLÉ-COLL, Dominique 231
 da CELANO, Tommaso 103
 CELLIER, Alexandre xxiii, 233
 CHAMBONNIÈRES, Marc 172
 CHARPENTIER, Gustave 96
 CHARPENTIER, Marc-Antoine 96, 198
 CHAUSSON, Ernest 124
 CHIMÈNES, Myriam 157
 CHOPIN, Frédéric 7, 146, 155
 CHOUDENS (éd.) 67
 CHUNG, Myung-Whun 122, 224, 225
 CICERO, Marcus Tullius 191
 CLAIRON (Claire Leris, dite M^{me} -) 200
 CLEMENTI, Muzio 172, 173
 CLERC, Marie 63, 159
 CLICQUOT, François-Henri 211; 226
 CLUYTENS, André 122
 COCHEREAU, Pierre 223
 COLETTE, Gabrielle 60, 168
 COLONNE, Édouard vi, xix, 16, 106, 127
 CORBOZ, Michel 80, 122
 CORRETTE, Michel 222
 CORNEILLE, Pierre 95, 199, 200
 CORTOT, Alfred xiv, 201
 De COSTER, Michel 5, 179, 180, 229
 COUILLAULT, Camille 192, 193, 195, 196
 COUPLEUX, Édouard 227
 COUTURIER, dom - 193
 CROIZA, Claire vii, xxi
 CRUPPI, Louise x
 CURLEY, Carlo 221
 CURVERS, Alexis 103
 de CURZON, Henri 12
 DAMAD (M. ?) xv, 16
 DANCO, Suzanne 122
 DANDELLOT, Arthur xviii
 DANDOIS, O. 213
 DANINOS, Pierre 181
 DARAUX, Paul xv
 DAVIS, Lynne 226
 DEBAIN, Alexandre-François 133, 232
 DEBUSSY, Claude 54, 96, 97, 103, 124,
 158
 DECROUPET, Pascal 4
 DELAGE, Roger viii, 2, 6, 10, 17, 23, 69,
 71, 79, 93, 113, 121, 188
 DELBOUILLE, Pol 4
 DEMANGE, Odile 55
 DEMEST, Désiré xv, 143, 147, 153
 DEMOULIN, R. 213
 DEMOULIN, Z. 213, 232
 DEMOUSTIER, Christian 5, 65
 DENDAL, Jacques 5
 DENIS, Pierre 226
 DEPAULIS, Jacques vi, 70, 106
 DEREUX 227
 DESCARTES, René 220
 DEUTSCH, Otto Eriche 173
 DEVOS, Raymond 141
 DEVRIÈS, Anik 42
 DIDEROT, Denis 200
 DIETZ, Jean-Chrétien 231
 DOLMETSCH, Arnold 201
 DOMMEL-DIÉNY, Amy 54
 DORIA, ? (M^{me}) 154
 DUBOIS, Théodore xvii
 DUBUISSON, Marcel 1
 DUBUISSON, Michel 4
 DUCASSE, Roger (dit ROGER-DUCASSE) v,
 vi, vii, xxiii, 6, 12, 15, 38, 39, 41, 49,
 50, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 66, 70,
 78, 80, 81, 92, 100, 106, 109, 110,
 114, 115, 119, 129
 DUFOUR, Philippe 225
 DUFOURCQ, Norbert 226, 227
 DUFRANNE, Hector xxvi
 DUKAS, Paul 38
 DUMUR, M. xv
 DUPRÉ, Marcel 93
 DUPUIS, Sylvain 142
 DURAND, Auguste et Jacques (éd.) ix, 57,
 67
 DURUFLÉ, Maurice 85, 153
 DUTOIT, Charles 78, 80, 113
 DVORÁK, Antonin 85, 198

- EIBL, Joseph Heinz 173
 d'EICHTAL, Eugène 11, 19
 ÉLISABETH DE BELGIQUE 57
 Élisabeth (Concours international Reine -) 1
 EMMANUEL, Maurice 10, 160, 161
 ÉRARD, Sébastien 89, 201, 205
 ESCAICH, Thierry 226
 EUSTACE, Charles 58
 EVENEPOEL, Edmond 146, 148, 163, 164
 de FALLA, Manuel 201
 FAUCHOIS, René 101
 FAURE, Michel 102
 FAURÉ, Gabriel (occurrence constante dans
 la Préface et les parties I et II), 167,
 170, 173, 183-185, 187, 189, 191,
 194, 195-199, 206, 208-210, 224,
 232-234, 239, 240
 FAURÉ MARIE (née de Lalène-Laprade)
 160, 161
 FAURÉ, Toussaint 161
 FAURÉ-FREMIET, Emmanuel (M^{me}) viii, 2,
 9
 FAURÉ-FREMIET, Gabriel (M^{me}) 101
 FAURÉ-FREMIET, Philippe 6, 8, 63, 69,
 105, 161-163
 FAURÉ-FREMIET, Philippe (M^{me}) (née
 Blanche FELON) ii, viii, 9
 FAURE-MURET 193
 FÉLIX, Jean-Pierre 222
 FÉLIX, Thierry 1
 FELON, Blanche (cf. M^{me} Ph. FAURÉ-FRE-
 MIET)
 FERCHAULT, Guy 39
 FISHER-DIESKAU, Dietrich 122
 FISKE, Roger 37, 43, 47, 78, 79
 FLAMMARION, Camille 101
 de FONTENELLE, Bernard le Bovier 184
 FONTES, Casimir 62
 FORKEL, Johann-Nikolaus 214
 FOUCHÉ, Pierre 200
 FOX, Virgil 221
 FRAILE MARTIN, Guillermo 226, 227
 FRANCE, Anatole 105
 FRANCESCO (M^{re}) xix
 FRANCK, César xix, 60, 92, 102, 106, 124,
 151, 152, 211, 230
 FRANÇOIS D'ASSISES (saint -) 103
 FRÉMAUX, Louis iv, 122, 158
 FREMIET, Marie 8, 97
 FURETIÈRE, Antoine 199
 FURTWÄNGLER, Wilhelm 235
 GALLOIS-MONTBRUN, Raymond viii
 GAILLOT, M. (M^{me}) xv
 GAND DE VERNON (M^{me}) xvi
 GARCIN, Michel 158
 GARDINER, John Eliot 30, 80, 113, 114,
 121
 GASTOUÉ, Amédée 193, 194
 GAUGUIN, Paul 124
 GAUTHIER-VILLARS, Henry (dit Willy) 12,
 60
 GAVEAU, Joseph Gabriel xxii, xxiii
 GAVOTY, Bernard 106, 113, 182
 GEDDA, Nicolai 186
 GEDDA, Tania 186, 240
 GEFFRAY, Geneviève 173
 GESUALDO, Carlo 180
 GEVAERT, François-Auguste 93, 95, 105,
 140
 GIESEKING, Walter 224
 GIGOUT, Eugène xv, xviii
 GILLIÉRON, Jules 192
 GILLS, Gabrielle xxiii
 GILSON, Philippe 3
 GIRETTE, Jean xiv, xv
 GIULINI, Carlo Mario 122
 GIVELET, Armand 227
 von GLUCK, Christoph 98
 GOBLET, Marcel 231
 GÖTTE, Johann Wolfgang 104, 188
 GOULD, Glenn 207
 GOUNOD, Charles 96, 98, 99, 102, 106,
 160
 GRAMMACINI-SOUBRE (M^{me}) xv
 GREFFULHE, comtesse Henri (née Éli-
 sabeth de CARAMAN-CHIMAY) 11, 98,
 135, 160
 GRÉGOIRE XVI 191
 GRISET, Jules xiii, xiv, 16
 Van GRUNDERBEECK, Guy 223
 GUÉRANGER, Dom Prosper - 102, 191,
 192
 GUIDEZ, J. 61, 65
 GUIDÉ, Guillaume 140, 142, 147
 GUILLAUME, Marcel 5
 GUILLOU, Jean 111, 210, 215, 216, 220,
 229, 232
 GUILMANT, Alexandre 102, 177, 196, 214
 GULDA, Friedrich 208
 GUNNING (M. ?) 181
 GUSTIN, Jean 4
 HAAS, Julien 1

- HÆKEL, Anton 231
 HAINE, Malou 213
 HÄNDEL, Georg Friedrich 172, 187, 204, 222, 231, 234
 HAMEL, M. 214
 HAMELLE, Edgard vi, xxii, 66, 67, 68
 HAMELLE, Julien iv, v, vi, vii, viii, ix, xx, xxi, xxiii, 1, 8, 9, 11, 15, 39, 58, 61, 65, 66, 67, 95, 99, 123, 128, 129, 133, 135, 136, 151, 170
 HAMMOND, Laurens 227
 d'HARCOURT, Eugène x, xiii, xiv, xvi, 11, 13
 HARDEL (Mth ? -) xv, 16
 HARNONCOURT, Nikolaus 173, 175, 177, 183, 185, 201-203, 205, 207, 208, 237
 HARTMANN, G. (éd.) 67
 HASSELMANS, Marguerite 61, 89, 101, 158
 HAVARD DE LA MONTAGNE, Joachim iii, 5, 19, 90, 108, 110, 118
 HAYDN, Joseph 170, 200
 HAYOT, Maurice xv, 16
 HERREWEGHE, Philippe viii, ix, 2, 30, 44, 78, 80, 113, 121, 188
 HERZ, Henri 136
 HESSE, Adolf Friedrich 214
 HETTICH, A. L. xxii
 HEUGEL (éd.) 68
 HIGGINBOTTOM, Edward 119
 HINDRET, ? 199
 D'HOOGHE, Karel 148
 HORACE (Quintus Horatius Flaccus) 200
 HOUBARD, François-Henri 226
 HOUTART, François 223
 HOUZIAUX, Joseph 97
 HOUZIAUX, Mutien-Omer i, v, vii, xi, xii, 221
 HUBERTI, Gustave 141, 144, 146, 165
 HUBERTY, ? (baryton) xix
 HUYS, Bernard 4
 IMBERT, Hugues xi, xiii, 12-14, 16, 142
 d'INDY, Vincent xiii, xvi, 98, 102, 177, 196
 INWOOD, Paul 37, 43, 47, 78, 79
 ISNARD, Jean-Esprit 211
 JAKUES-DALCROZE, Émile xiv, xv
 JAKUES-DALCROZE, Nina xv
 JAKOBSON, Roman 178
 JANACEK, Leo, 224
 JANKÉLÉVITCH, Vladimir 95
 JEAN XXIII 197, 230
 JANNEQUIN, Clément xiii
 JEANNETEAU, Jean 226, 227
 JERIN (Mth), voir Maquet, Léonie
 JOHANNUS 225
 JOUBERT, John 85
 KAISER, Xavier 5
 von KARAJAN, Herbert 186, 225
 KAUFFMANN, Jacques 226
 KEIL, H. 191
 KLEMPERER, Otto 176
 KNOSP, Gaston 97
 KŒCHLIN, Charles 8, 58, 92, 97, 102, 105, 106
 KUFFERATH, Maurice 140, 142
 LABIE, Jean-François 204
 LACAS, Pierre-Paul 221
 de LALÈNE-LAPRADE, Marie (voir FAURÉ Marie)
 LALO, Édouard 96
 LAMBINET, André vi
 LAMOUREUX, Charles xvi, xix, xxii, 16, 106
 LANDOWSKA, Wanda 201
 LANGLAIS, Jean 223
 LANNOO, Luc 5, 148
 LAURENT, Josiane 5
 LAVIGNAC, Albert 105
 LEBLANC, Albert 224
 LEDUC, Pierre ix, 17, 22, 65
 LEFÈBURE-WÉLY, Louis 231
 LEGGE, Walter 186
 LEJEUNE, Jérôme 4, 200
 LEIBOWITZ, René 169, 170, 174, 175, 176, 239, 240
 LEMAÎTRE, Edmond 238
 LEMERCINIER, Louis 231
 LEMMENS, Jacques-Nicolas 113, 211, 214, 220, 222, 223
 LENOIR, Yves 4
 LEONCAVALLO, Ruggero 96
 LÉOPOLD I^{er}, empereur 237
 LERIS, Claire (voir CLAIRON)
 LE SOUFACHÉ, Joseph 10, 161
 LESURE, François 42
 LETOREY, Omer xxii
 LEVINCHIN-GANGLOFF, Françoise 226
 LIÉBERT, Georges xx, 55, 177, 181
 LISZT, Franz 92, 135, 146, 224
 LITAIZE, Gaston 223, 226, 227
 LŒSCHMANN, Daniel 231
 LONG, Marguerite 61
 LORET, Clément 214
 LOUIS II DE BAVIÈRE 172

- LOUIS XIV 210
 LOUIS XV 210
 LOUIS XVI xiii, xvi
 de LOS ANGELES, Victoria 122
 LUMBROSO, Nelly (M^m) xv
 MAAS, ? (Louis MAES? Voir *infra*)
 MACHART, Renaud 121, 122
 MAES, Louis (?) xv, 145, 148
 MAELZEL, Johann Nepomuk 173
 MAHLER, Gustav 176, 224, 235, 240
 MAILLOT, Fernand xxiii
 MAILLOT, Louise xxiii
 de MALENGREAU, Paul 224
 de MALHERBE, François 176
 MALLARMÉ, Stéphane 124
 MALNORY-MARSEILLAC, Fanny xxiii
 MANIER, ? iv, 23, 39, 42, 78, 94
 MANSON, Eugène xv
 MANZETTI, Leone P. 178
 MAQUET, Anne Léonie (M^m Jerin) xiv
 MAQUET, M. xiv
 MARCELLO, Benedetto 9
 MÁRIÁSSY, István 171
 MARRINER, Sir Neville 80
 MARPURG, Friedrich Wilhelm 215
 MARTENOT, Maurice 226
 MARTINI, Horace 132
 MASCAGNI, Pietro 96
 MASSART, Lambert 135
 MASSART, Rodolphe 135
 MASSENET, Jules 96, 97, 127
 MATTHES, Michaël 224, 225
 MAUS, Madeleine 124
 MAUS, Octave 96, 124
 MCADAMS, S. 218
 MEEÛS, Nicolas 213
 MENDELSSOHN, Félix 54, 85, 92, 224, 225
 MENEGUZZI, S. 218
 MENGELBERG, Willem xxi, xxiii, 116
 MENTO, Frank 226
 MENUHIN, Yehudi 139
 MERCIER (cardinal Désiré Joseph) 193
 MERCIER (M^m) xxii
 MERKLIN, Joseph 209, 226
 MERKLIN-SCHUTZE 227
 MERTENS, Gusti 222
 MESSENGER, André 86, 117
 MESSIAEN, Olivier 224, 225
 MICARA, Clemente (cardinal) 227
 MONTEVERDI, Claudio 22, 98, 102
 DE MONTESQUIOU, Robert 160
 MOYAU, Constant xx
 MOZART, Léopold 203, 205, 238
 MOZART, Wolfgang Amadeus 92, 98, 103, 124, 153, 159, 171-175, 181, 185, 203, 205, 207, 208, 224, 237, 238, 241
 MUNCH, Charles 177, 181
 MUNOT, Philippe 4
 MUSTEL, Charles Victor 143, 148, 149, 209, 233
 MUTI, Riccardo 225
 NECTOUX, Jean-Michel i, iii, 2-4, 6-14, 17-23, 25, 30, 37-41, 43-45, 47, 48, 50, 51, 56, 58, 60, 61, 63, 64, 66-69, 71, 78-82, 84, 89, 92-94, 103-105, 107, 108-110, 113, 114, 116, 118-120, 121, 124, 125, 127, 131, 132, 137, 148, 157-160, 165, 183, 184, 187, 188, 196, 198
 NÈVE DE MÉVERGNIES, François-Xavier 4
 NIEDERMAYER, Louis xviii, 88, 107, 113, 189, 214
 NOISETTE DE CRAUZAT, Claude 211, 214
 Van NUFFEL, Jules (M^r) 223
 de NYS, Carl 182
 OBOUKHOV, Nicolas 227
 d'OLLONE, Max 97
 ORLEDGE, Robert 8, 18, 28, 59, 69, 105, 157, 161
 OZAWA, Seiji 225
 PACHELBEL, Johann 222
 PADEREWSKI, Ignace Jan 171
 da PALESTRINA, Giovanni 151
 PANZERA, Charles xxiii
 PARAY, Paul xxii, xxiii, 116, 184
 PÂRIS, Alain 66, 171, 207, 208
 PASDELOUP, Jules 106
 PAUL DE TARSE (saint -) 103
 PAUL VI 103, 104
 PEETERS, Flor 223
 PENDERECKI, Krzysztof 236
 PERLEMUTER, Vlado 70
 PIE IX 190, 191
 PIE X (saint -) 102, 190, 191
 PIERNÉ, Gabriel v, xix, xx, 97, 98, 105, 109, 110, 116, 197
 PIERNÉ, Gabriel (M^m) xxi
 PIERRE-PETIT 92
 PINCEMAILLE, Pierre 226
 PINTÉ, Michel 226
 PIRENNE, Christophe 4

- PLATON 216
 PLEYEL, Ignace Joseph 205
 POINCARÉ, Raymond 69
 POIRSON (famille -) xiii, xiv
 de POLIGNAC (prince Edmond -) xiii
 de POLIGNAC (princesse Edmond -, née
 Winnaretta SINGER) xiii
 POTHIER, Dom Joseph - 190-192, 194
 POUJAUD, Paul 17, 162
 POULENC, Francis 89, 157, 158, 201
 POURVOYEUR, Robert 98
 De PRIL, Édith 5
 PRISCIANUS 191
 PROUT, Ebenezer 172, 173
 PUCCINI, Giacomo 96-99, 142
 PUGNO, Raoul 128
 PURCELL, Henry 222
 PUTSCH, ? 191
 QUANTZ, Johann Joachim 172, 173
 QUINTILIANUS, Marcus Fabius 191
 RABAUD, Henri 146
 RACINE, Jean 200
 RADOUX, Jean-Théodore 135, 148
 RAMEAU, Jean-Philippe 102
 de RANSE, Marc xxii
 RASPÉ, Paul 4
 RATCLIFFE, Desmond 17, 37, 109, 114
 RAUGEL, Félix 211, 214, 226, 227
 RAVEL, Maurice xxi, 59, 92, 103, 131, 235,
 236
 REGER, Max 231
 RÉGNIER, Joseph 93, 111
 REINACH, Théodore xvii
 RENARDY, Joëlle 213
 RENAUD, Jean 211
 RENIEU, Lionel 141
 RICARD, ? 133
 RICORDI, Tito 97, 170
 RIMSKY-KORSAKOV, Nikolai 89
 ROBERT, Georges 226
 ROBERT, Justin 67
 ROGER, Pauline 16
 ROGER, Thérèse xv, 16
 ROGER-DUCASSE (voir DUCASSE, Roger)
 ROGIER, Robert 226
 ROGG, Lionel 223
 ROLAND-MANUEL 89, 182
 RONDEL, Auguste 141
 ROPARTZ, Guy xiv, 231
 ROPS, Félicien 124
 ROSSINI, Gioachino 230
 ROY, Jean 103, 225
 RUBINSTEIN, Anton 144, 146, 150, 151,
 155
 RUGGIERI, Ève 186
 RUNNER, Joseph xv
 RUSSILLO, Joseph xii
 RUTTER, John xii, 17-23, 25, 27, 31, 59,
 69, 86, 88, 100, 114-119, 121, 184
 de SAINT-FOIX, Georges 124
 de SAINT-MARCEAUX, (M^{me} René -; née
 Marguerite BAUGNIES) xvi, xvii, 11,
 14, 96
 SAINT-SAËNS, Camille vii, xiii, xvii, 48, 51,
 58, 92, 95, 96, 98, 99, 102, 107, 125,
 142, 152, 224, 225
 SAMARAN-TAFFANEL (archives -) xvii
 SARDOU, Victorien 97
 SAUGUET, Henri 182
 SCHMITT, Florent 106
 SCHNABEL, Arthur 176
 SCHÖNBERG, Arnold 231
 SCHOEPGES, Erna 224
 SCHOONBROODT, Hubert 223
 SCHUBERT, Franz 115, 177, 207
 SCHUMANN, Robert 7, 92, 98
 SCHURÉ, Édouard 101
 SCHÜTZ, Heinrich 88
 SCHWARZKOPF, Elisabeth 186, 240
 SERVIÈRES, Georges 8, 51
 SEURAT, Georges 124
 de SÉVERAC, Déodat 117
 SILBERMANN 206
 SINGER, Winnaretta (voir POLIGNAC)
 SIOHAN, Robert xxiii
 SOUBRE, Étienne 147
 SOUBRE, Léon 143, 144, 147, 148, 154
 SOURIS, André 224
 SOUZAY, Gérard 122
 STALPAERT, ? 133
 STEHMAN, Jacques 141
 STEIN, Johann Andreas 208, 231, 232
 STEINWAY 143, 146, 207
 STOCKEM, Michel 4, 96
 STOCKHAUSEN, Karlheinz 236
 STRAKA, Georges 199
 STRAUSS, Richard 142, 168, 181, 224
 STRAWINSKY, Igor 89, 235, 236
 SUMMERLY, Jeremy 78, 80, 114, 117, 118,
 119, 120, 121, 188
 TAFFANEL, Paul ix, xi, xiv, xvii, xviii, 16,
 48-50, 127

- de TALLEYRAND-PÉRIGORD, Charles-Maurice 216
 TAMBYEFF, Raphaël 226
 TCHAIKOWSKI, Petr Ilitch 124, 142
 THIBAUD, Jacques 127
 THILL, Norbert 4, 222, 224
 THILLIER, Denis 158
 THIRIEZ, J. xv
 THIRION, M. xv
 THOMAS, Ambroise 96, 127
 THOUREL, Amélie (voir TORRÈS)
 TORELLI, Giuseppe 206
 TORRÈS (M^{re} ; THOUREL, Amélie dite -) xv, xix, 12, 51, 125, 127, 128, 129, 131, 132, 133, 135, 143, 144, 147, 153, 154, 155
 TOSCANINI, Arturo 97, 176, 235
 de TOULOUSE-LAUTREC, Henri 124
 TOURNEMIRE, Charles 224, 230
 TRANCHEFORT, François-René 158
 TRAUTWEIN, Friedrich 226
 VALERIUS, Wolfgang 215
 VALLIER, Henri xv, 126, 147
 VAN DAM, José 1
 VAN DEN BORREN, Charles 39
 VAN DER HOEVEN, Roland 4
 VANDER LINDEN, Albert 124
 VAN DE VOORDE, Véronique 213
 de VAUGELAS, Claude Favre 199
 VENDRIX, Philippe 3
 VERDI, Giuseppe 96, 98, 170
 VERDIN, Joris 213
 VERLAINE, Paul 124
 VIARDOT, Marianne xiv, 159
 DE VIAU, Théophile 200
 VICTORINUS, C. Marcus (dit Afer) 191
 VIDOUSE, Fernand 213
 VIERNE, Louis xiii, 113, 117, 222
 VIEUXTEMPS, Henri 135
 VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste 124
 VILLON, François vi
 DE VISÉE, Robert 200
 DI VITO-DELVAUX, Berthe 4
 VOLTAIRE (François Marie AROUET, dit) 200
 VON KARAJAN, Herbert
 VUIALLAT, Jean 100
 VUILLERMOZ, Émile 8, 58, 59, 99
 WAGNER, Richard xiii, 96, 98, 142, 171, 172, 176, 177, 181, 188, 231, 237
 WALTER, Bruno 239, 240, 241
 WEBER, Constanze 92
 WEBER, J. x
 WEINGARTNER, Félix 54, 55, 176, 177, 235
 WEINSTEIN, Laurent 141
 WESTENFELDER 215
 WIDOR, Charles-Marie 211, 214
 WILLY (voir GAUTHIER-VILLARS, Henry)
 WOLF, Hugo 186
 WOOLLETT, Henri 105
 de WYZEWA, Théodore 124
 WYZEWSKI, Teodor (voir de Wyzewa)
 XENAKIS, Iannis 236
 YSAÏE, Antoine xv, 139, 144
 YSAÏE, Eugène ii, ix, xiv, 12, 39, 56, 57, 60, 63, 64, 67, 70, 79, 87, 96, 100, 123, 124-130, 132-144, 147, 148, 154, 156, 164, 171, 208
 YSAÏE, Théophile (dit Théo) 137, 145, 148
 ZIMMERMANN, Reiner 37, 43, 45, 79, 114