

# « Puissant Palestrina, vieux maître, vieux génie »

Gérard Condé

La Foi, Palestrina, l'Italie, telles furent les révélations qu'apporta le séjour à la Villa Médicis à Charles Gounod, Parisien de Paris, ne jurant que par Beethoven, Rossini et Weber, catholique par le baptême plus que par conviction. Son séjour académique à Rome (1840-1842) puis à Vienne (1842-1843) fut marqué par la composition de ses premières mélodies significatives (*Le Soir*, *Le Vallon*, *Lamento*) et par une floraison d'œuvres d'inspiration religieuse : un *Te Deum* néo palestrinien à double chœur, qui semble perdu, une *Symphonie dramatique* sur la vie de Jésus, inachevée, et surtout une *Messe à grand orchestre*, un motet *Christus factus est*, une *Messe vocale* et une *Hymne sacrée* qu'on découvrira ici ; un vaste *Requiem* enfin, puissamment minimaliste, attend encore ses interprètes.



## MESSE DE SAINT-LOUIS-DES-FRANÇAIS

La fête du roi, le 1<sup>er</sup> mai, offrait aux musiciens pensionnaires de la Villa Médicis l'occasion d'écrire une messe célébrée à Saint-Louis-des-Français. L'année de l'arrivée de Gounod, la messe avait été composée par Georges Bousquet ; en 1841, c'était au tour de Gounod. Cette opportunité technique de s'écouter et de se corriger était une aubaine pour le jeune artiste qui, ayant déjà à son actif une messe solennelle (à la mémoire de Lesueur,

créée avant son départ pour Rome), pouvait se confronter à nouveau au texte liturgique et faire une messe chrétienne après une messe laïque, cette fois pour mezzo-soprano, ténor et chœur d'hommes uniquement...

Le *Sanctus* fut conçu en premier, fin septembre 1840, mais ce qu'en dit Gounod à sa mère l'inquiéta et elle répondit :

Est-ce par un sentiment de profond respect que tu te décides à faire chanter tout ce morceau dans un extrême *pianissimo* ? L'« Hosanna » sera-t-il aussi chanté très doux ? Ne crains-tu pas que cela ne tombe dans la monotonie. Lorsque tu dis « l'officiant commencera par chanter seul, d'une manière bien distincte et à voix basse la première phrase », tu n'entends pas dire, je pense, le prêtre ; mais le chanteur qui le représenterait : il n'y a pas de prêtres qui aient une voix assez bonne, assez sûre pour bien chanter, dans une messe solennelle, un morceau de cette importance.

En fait, Gounod n'entreprit pas la composition avant le début de 1841 mais une fois lancé, travailla vite : « Je tire à la fin de ma messe, écrivit-il à son ami Lefuel le 1<sup>er</sup> avril 1841. J'écris le *Credo* que j'avais gardé pour mon dernier rendu, espérant que chaque jour m'apporterait des forces nécessaires pour l'expression d'un semblable sujet. »

Gounod dirigera lui-même sa *Messe* avec un succès qui lui vaudra d'être nommé maître de chapelle honoraire à vie... Il est vrai qu'après une répétition désastreuse, il s'était décidé à mener ses interprètes « au bâton et à la férule » déclarant « que toutes les fois que les *pianissimos* et les *fortissimos* ne seront pas parfaitement observés, nous recommencerons tout le morceau. J'y suis décidé, dussions-nous rester là jusqu'à l'*Ave Maria* » (c'est-à-dire jusqu'au soir) comme il l'écrira à Georges Bousquet le 20 mai. « De vrais dormeurs qu'ils étaient, ajoutait-il, ils se sont réveillés, l'attention s'est ramassée et cela a commencé à marcher de manière à m'assurer une exécution vraiment satisfaisante. »

Le plan tonal est évolutif : le *Kyrie* est en *la* mineur/majeur, le *Gloria* en *ut* majeur, le *Credo* en *ut* mineur/majeur, l'*Offertoire* en *fa* mineur/majeur, le *Sanctus* en *si* bémol majeur, l'*Agnus Dei* en *mi* bémol majeur.

Ainsi progresse-t-on de l'ombre vers la lumière, du mineur au majeur puis de quarte en quarte.

Après la mélodie initiale, clamée *fortissimo* par tous les instruments, unique allusion au plain-chant, le style vocal se caractérise par la fermeté du dessin rythmico-mélodique. L'écriture chorale est volontiers homorythmique ; la polyphonie apparaît essentiellement pour accroître la tension et amener, par exemple, le « Deus Pater omnipotens » du *Gloria*. Un peu plus loin, un *fugato* sur « Qui tollis peccata mundi » évoque l'accumulation des péchés du monde. Le rôle expressif des timbres instrumentaux et des interventions de l'orchestre atteste que Gounod n'a pas encore assez de familiarité avec les textes liturgiques pour se contenter de les mettre en musique : il semble plutôt préoccupé de les souligner pour les mettre en valeur.

Ainsi en est-il du *Kyrie* dont les deux tiers sont consacrés au « Christe » dramatisé, sans retour au « Kyrie » initial. La forme s'inscrit dans une logique à nouveau évolutive : l'introduction progressive, par tuilage, du mot « Christe » dans la transition modulante, où se prolonge l'« eleison » du « Kyrie eleison », abolit la césure entre le *Kyrie* et le *Christe*, imposant l'idée du Christ rédempteur qui semble dominer cette messe.

Le *Gloria* est conçu selon un plan symphonique. La douce mélodie mélismatique du ténor solo, soutenu par le murmure des cordes divisées en dix et de lointains roulements de timbales, tient lieu d'adagio introductif. Gounod la reprendra dans sa *Messe de sainte Cécile*. Le premier volet, un *Allegro* choral *a cappella* sur « Laudamus te », bien scandé dans la nuance *forte*, s'anime et culmine sur « Deus Pater omnipotens », avant d'évoquer « Jesu Christe » dans un calme mystérieux. Un *fugato* tourmenté sur « Qui tollis » forme le volet central avec des chromatismes sur « misereere ». Le troisième volet, « Quoniam », renoue avec le style alerte du « Laudamus te », et conduit aux progressions harmoniques étranges sous « Sancto Spiritu in gloria Dei », point culminant avant l'« Amen » final.

Pour le *Credo*, Gounod s'est davantage laissé guider par les éléments dramatiques du texte. Ainsi remarque-t-on, après le sérieux de l'affirmation du chœur à l'unisson « Credo », soutenu par un mouvement de basse

obstinée, le contraste des arpèges d'un violon solo en contrepoint de l'« et in unum Dominum » du ténor ; puis la longue pédale mystérieuse de la bémol de l'« Et incarnatus est » qui, après « sepultus est », se mue en une pédale de *sol* aux timbales, rythmée comme un appel de trompette lointaine menant au « Resurrexit » ; enfin l'évocation, dans un *triple piano* inattendu et prolongé, du Jugement dernier (« Judicare »), débouchera sur une reprise, *triple forte* de la mélodie d'« Et resurrexit » accordée tant bien que mal à « Et unam » pour conclure en majesté.

Écrit pour cinq voix seules, l'*Exaudiat te Dominus* (« Que l'Éternel t'exauce au jour de la détresse », Psaume 20) a la sobriété d'une humble et fervente prière des sujets pour leur roi. Les instruments à vent, avec trombones et timbales, font écho aux chanteurs (comme dans la *Prière de Joseph* de Méhul), puis les enveloppent dans la seconde partie en majeur, plus déliée vocalement. Dans la présente interprétation, cette pièce est confiée à un chœur complet sans sopranos.

Soutenu de bout en bout par le trémolo *pianissimo* des violons et altos, ponctué par les pizzicatos espacés des basses, le *Sanctus* fait dialoguer le ténor solo avec le chœur. L'impression d'irréalité flottante vient de l'irrégularité des carrures et des valeurs rythmiques qui étirent, contractent puis allongent la mélodie libérée des entraves de la pulsation. Pour le second épisode (« Pleni sunt coeli »), un troublant emprunt à *sol* bémol majeur ajoute au mystère. Le chœur y fait écho, mais sur des valeurs très brèves, comme une psalmodie murmurée. Même jeu pour « Gloria tua ». Alors le ténor solo, reprenant toute la phrase latine, se lance dans une effusion lyrique chaleureuse, soutenue par le hautbois, qui le pousse jusqu'au *si* bémol aigu, toujours dans une nuance éthérée. Pour la reprise du début c'est, à présent, le chœur qui chante « Sanctus », éclairé par une flûte à la double octave ; le ténor lui répond en psalmodiant, *recto tono*, « Pleni sunt coeli » etc. L'effet de l'« Hosanna » conclusif est renforcé par un nouvel emprunt à *sol* bémol majeur menant au *si* bémol aigu, *forte* cette fois, du soliste.

Dans l'*Agnus Dei*, comme dans le *Sanctus*, le ténor solo dialogue avec le chœur ; mais l'atmosphère est radicalement différente : tout converge vers le « miserere nobis » central, point culminant du *crescendo*. Dès

l'abord, le malaise des péchés du monde s'exprime dans les battements syncopés des violons et altos, puis par les grands intervalles descendants d'une ligne vocale dramatisée. L'espoir de rédemption vient de la réponse orchestrale qui crée une respiration avant la reprise par le chœur de la mélodie « Agnus Dei » sobrement harmonisée ; le balayage des arpèges des violons a remplacé les syncopes. Introduit par le ténor, l'épisode central sur « miserere » se tend rapidement jusqu'à un climax *forte*. Comme libéré de toute culpabilité, le ténor chante un nouvel « Agnus Dei » culminant sur un long *si* bémol aigu. En manière de refrain, le chœur reprend l'« Agnus Dei » initial sur des arpèges de violons qui préparent le climat irisé du « Dona nobis pacem », dont les courbes, au balancement doucement répétitif, s'élargissent jusqu'à la coda orchestrale, sur pédale, typique de Gounod, qui sonne comme un long adieu, pupitre après pupitre.



#### CHRISTUS FACTUS EST

Gounod quitta Rome vers la fin mai 1842, arriva début juillet à Vienne où il entra en relation avec le comte de Stockhammer, président de la jeune Société philharmonique de Vienne qui lui propose de faire exécuter sa messe romaine le 14 septembre, jour de la fête de l'exaltation de la Sainte Croix. Le Graduel de cette messe emprunte un passage de l'Épître de saint Paul apôtre aux Philippiens (chapitre 2, versets 8 et 9) qui célèbre à la fois l'obéissance du Christ et sa glorification : « Le Christ s'est rendu pour nous obéissant jusqu'à sa mort sur la croix. » Gounod choisit ce texte pour remplacer l'offertoire pour la fête du roi. Le matériel autographe, conservé à la Bibliothèque nationale autrichienne (pour ténor et 9 instruments), étant lacunaire on a suivi le manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de France (pour soprano ou ténor et orchestre) qui offre une réalisation datable, d'après la signature, de la fin des années 1840.

Le style de ce motet est assez mêlé : l'introduction, dont la mélodie reste suspendue avant l'entrée du chant, tend vers l'opéra (malgré ses retards

archaïsants) et, par la suite, le texte devient presque un support à la ligne vocale, comme dans une aria. La première phrase (« Le Christ s'est abaissé, devenant obéissant jusqu'à la mort, et la mort de la croix ») est placée sous le signe de la flexibilité de la mesure à 9/8, exprimant la docilité du Christ : comme souvent chez Bellini, tout tourne autour de la médiane. La seconde phrase, au contraire, sur un mouvement de basse obstiné, voudrait se hausser jusqu'à l'autorité de Dieu le Père ou de Jean-Sébastien Bach (« C'est pourquoi Dieu l'a exalté : il l'a doté du Nom qui est au-dessus de tout nom »). La ligne s'étoffe jusqu'à ce que des batteries d'accords réguliers donnent toute leur force aux progressions harmoniques qui soutiennent « super omne nomen », puis affirment le ton de la dominante. L'alléluia, ainsi amené, est le point culminant du motet. Suit une longue pédale de *fa* où la douceur irréaliste du bois et des clous fait écho, musicalement, à celle du Christ obéissant; et le motet finit comme il avait commencé, enrichi d'un emprunt à *ré* mineur (la mort du Christ) en guise de cadence plagale.



#### MESSE VOCALE

Gounod fut si satisfait de l'exécution de la messe sous sa direction qu'il décida de rester davantage à Vienne pour y faire entendre le *Requiem* auquel il travaillait depuis des mois. Mais on devait encore l'y retenir car, peu après la création de ce *Requiem*, le 2 novembre 1842, il reçut commande d'une messe vocale pour le 25 mars 1843, jour de l'Annonciation de la Vierge.

Pour approprier sa composition à cette fête particulière (fête des mères avant la lettre), Gounod introduisit chaque prière sauf le *Sanctus* par une invocation empruntée aux *Alleluia* des messes et des vêpres dédiées à la Vierge. Intitulés *Coral*, ces brefs motets présentent une mélodie d'abord harmonisée dans le style du choral avant de reparaitre plusieurs fois, comme un *cantus firmus*, au cours de la prière en relation avec certains mots. Pour que l'auditoire puisse apprécier l'opportunité d'une

citation, il faut que la mélodie lui soit familière. On hésitera donc à en attribuer la paternité à Gounod, d'autant que les paroles latines sont souvent mal accentuées.

*Kyrie.* Le *Coral* initial (« Dei genitrix intercede pro nobis ») invoque l'intercession de la Mère de Dieu. Au cours de la prière, il reviendra dans la seconde partie de chacun des trois « *Kyrie* » aux mélismes douloureux qui sont traités en exposition de fugue tonale, un archaïsme sous la plume de Gounod. Le *Coral* sonne d'abord à peine aux sopranos 2, puis clairement aux sopranos 1, et vigoureusement enfin aux basses. Tout cela forme une progression qui culmine sur « eleison ». Le *Christe* offre au contraire une polyphonie étale, de conception plus harmonique, où les voix glissent les unes sur les autres, presque *recto tono*. Le second *Christe* est plus animé, et le troisième, avec ses modulations vers la reprise du *Kyrie*, romantise le modèle palestrinien.

*Gloria.* Le *Coral* (« Dignare me laudare te, Virgo sacrata ») demande à la Vierge sainte la permission de la louer, elle aussi, dans cette prière à la gloire de son fils. Sa mélodie reviendra donc sous l'exclamation « Laudamus te » puis sous « Filius Patris » pour rappeler le rôle de la Mère, et triomphera à la fin en coiffant de ses rondes l'évocation de la Sainte Trinité, dont elle ne fait pas partie... Comme le *Kyrie*, le *Gloria* commence par une exposition fuguée à deux puis quatre voix. Autant le sujet du *Kyrie* était courbé sur lui-même, autant celui-ci, avec son saut de quinte ascendant, s'envole vers le ciel. Le « Gratias » offre, comme le « *Christe* » du *Kyrie*, le contraste d'une musique plane ; c'est un moment de suspension avant le retour à l'écriture polyphonique pour louer le Roi des cieux (« Domine, Deus ») puis son Fils salué par le retour en force du motif initial. Mais le Fils est aussi l'Agneau qui a accepté de porter les péchés du monde ; les altérations, les retards, les intervalles douloureux (« Qui tollis ») introduisent un climat plus sombre. Sommet du *Gloria* : une longue pédale de dominante, sur laquelle se déploie le libre contrepoint. Les paroles (« qui sedes ») correspondent à ce trône harmonique. La reprise variée du « *Gloria* » initial est coiffée par le *Coral*, pour louer ensemble la Trinité (« Quoniam tu solus ») et la Vierge. Là encore, avec un vocabulaire

« Renaissance » (accords parfaits, retards, degrés faibles) Gounod use, sans pastiche, d'une syntaxe moderne.

*Credo*. Le texte du *Coral* (« Da mihi virtutem contra hostes tuos »), « Donne-moi du courage contre tes ennemis », semble en opposition avec l'affirmation vigoureuse de la foi. Le *Coral* apparaîtra en contrepoint de « propter nos homines », car si le Christ rédempteur est descendu, le secours de la Vierge n'est pas inutile, puis reviendra lors de l'évocation du Jugement dernier (« Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos »), car seuls ceux qui ont pu résister au mal compteront parmi les justes ce jour-là. Et, plus loin, la rémission des péchés (« remissionem peccatorum ») appellera le *Coral* pour la même raison. Par son tempo vif, son écriture syllabique, le *Credo* tranche avec ce qui précède. Gounod semble avoir lié les interventions des basses avec l'évocation du Père : elles entrent pour « Patrem omnipotentem », se taisent quand il est question du Christ (« et in unum Dominum, Iesum Christum ») et reviennent pour « et ex Patre natum ». La lumière (« Lumen de lumine ») se passe d'elles jusqu'à l'affirmation de la consubstantialité avec le Père. Un effet de descente des cieux mène à la section centrale : le mystère de l'incarnation et de la mort du Christ. Cet *Adagio* est riche de touches dramatiques. Retour à l'*allegro* pour le « Resurrexit », les basses attendant que le Christ soit assis avec son Père pour faire leur rentrée. Le *Coral* vient se joindre à l'annonce du Jugement dernier. À partir de « Et in Spiritum Sanctum », le ton du « Credo » devrait se manifester à nouveau, or Gounod continue sur sa lancée et retarde la quasi-réexposition du début jusqu'à « Et unam sanctam », *fortissimo* sur laquelle se pose le *Coral* aux ténors.

Pas de *Coral* introductif qui aurait défloré l'effet essentiellement harmonique du *Sanctus*. C'est d'une grande plénitude acoustique dont la lenteur accroît la magie. C'est une musique céleste, surtout dans la partie centrale pour cinq solistes ; la polyphonie s'y développe sans tensions, suspendue au sein des accords parfaits. Le *Benedictus*, réservé également à cinq solistes, est un libre *fugato* dont le sujet a la douceur d'un mélisme enroulé autour de sa tierce et qui, sans jamais peser, progresse jusqu'à

l'exclamation homorythmique « Hosanna in excelsis » qui lance la reprise intégrale du *Sanctus*.

*Agnus Dei*. Le *Coral* (« Post partum Virgo inviolata »), qui rappelle l'intégrité de la Vierge après l'enfantement de l'Agneau de Dieu, est mis en liaison avec la dernière prière de la messe. L'*Agnus Dei* voit le retour d'une écriture fuguée proche de celle du *Kyrie*, mais plus déliée et à cinq voix. Plus de douceur que d'ombre dans ce mineur. À l'arrivée sur la cadence, le *Coral* s'élève à l'alto en *sol* mineur au-dessus d'un contrepoint libre. Puis le *fugato* reprend dans une autre disposition avec, pour conclure, le *Coral* au soprano qui conduit à l'apaisement : « Dona nobis pacem ».



#### HYMNE SACRÉE

Troisième envoi réglementaire, daté de 1843, l'*Hymne sacrée* pour quatre solistes, chœur mixte et orchestre a fait l'objet d'un rapport bienveillant, résumé par le secrétaire perpétuel de l'Institut, Raoul-Rochette :

Cette composition est originale dans sa marche et dans sa forme, le choix des idées s'accorde avec la couleur mystique des paroles, les voix sont bien disposées, et l'orchestre bien écrit, renferme de bons effets.

Dans cette œuvre de prosélytisme religieux, nulle autre recherche que celle de faire large, simple, frappant avec, comme suprême modèle, l'*Ode à la Joie* dont l'interprétation, à Vienne en mars 1843, sous la direction d'Otto Nicolai, restera gravée dans la mémoire de Gounod. Les vers sont empruntés à deux hymnes du poète contemporain Édouard Turquety : *Hymnes sacrées*, XIV, « L'Ascension », les 4 premiers vers des strophes 10 et 11, puis *Hymnes sacrées*, VIII, « La Passion », extraits des strophes 18, 19 et 20. Il ne semble pas que cette hymne ait été exécutée.

L'introduction a l'allure d'une pastorale ; une mélodie s'élève et introduit le ténor solo qui lance son invocation : « Seigneur, tu vois notre

âme. » La mélodie est coulante, d'une vaillance suave qui conviendrait à un ténor bellinien. Le chœur la redit avec un soutien orchestral plus fourni.

Une transition, dans le style pastoral du début, mène au *Récitatif* de la basse, premier volet de la section centrale : « Frères, rallions-nous quand le monde s'écroule. » L'orchestration est légère, ajoutant sans charger du dramatisme aux modulations. Soutenant la basse soliste, le chœur reprend le premier vers *adagio*.

Le solo du baryton entonne alors l'hymne proprement dite, cœur de la pièce : une large cantilène dans un mouvement de marche doublée par les violoncelles : « Prions pour que l'autel reste à jamais vainqueur. » Le quatuor de solistes, doublé par les quatre bois principaux, reprend les paroles avec une certaine vie polyphonique. Les cuivres s'ajoutent sur les derniers vers.

Le premier vers est alors repris et appliqué à un sujet de fugue chorale d'un caractère décidé. Couronnant la conclusion, le chœur entonne un choral doublé par les cuivres, qui reprend les deux premiers vers du récitatif du baryton, dans l'ordre inverse – « Prions frères, frères prions » – soutenus par des batteries de bois en triolets avec l'effet de palpitation sacrée des *voix célestes* de l'orgue.

Puis le quatuor chante, sur une mélodie dont la couleur pastorale (doubleur des dixièmes parallèles sur pédale de dominante) rappelle celle de l'introduction, et le dessin mélodique celui de l'hymne, selon le souci de Gounod, à cette époque, de lier les motifs : « Frères, marchons près de Jésus. » Le chœur la reprend, soutenu par un orchestre plus animé jusqu'à un *tutti fortissimo* troué de paroles paradoxales : « Sans parler, sans pleurer, pas de voix, pas de larme. »

Alors la phrase de l'air du baryton (l'hymne « Prions pour que l'autel ») reparaît, chantée en *tutti*, jusqu'à son terme, par les solistes et le chœur à plein orchestre. Après quoi les solistes se taisent pour laisser le chœur faire écho aux dernières paroles, « Père, nous sommes là ... Gloire à vous », sous des trémolos de violons qui s'éteignent en tenues. Le chœur se tait à son tour et les voix solistes, qui commencent en-dessous, font un écho

de l'écho « Gloire, gloire à vous ». L'orchestre finit seul : cadences douces sous des trémolos de violons.

Flauti.  
Oboi.  
Clarineti in Bb.  
Fagotti.  
Corni in Eb.  
Trombe in C.  
Tromboni.  
Timpani.  
Violini I.  
Violini II.  
Viola.  
Violoncello I.  
Violoncello II.  
Violoncelli e Contrabbassi.

in unum deum deum verum et unigenitum filium de- i factum ex patre non factum ex nihilo

Première page autographe du Credo de la Messe de Saint-Louis-des-Français.  
Bibliothèque nationale de France.

Autograph first page of the Credo from the Messe de Saint-Louis-des-Français.  
Bibliothèque nationale de France, Paris.