

## MUSIQUES & SPIRITUALITÉS



**Jean-Sébastien BACH**  
(1685-1750)

*Au fil des œuvres chorales*

**BWV 11**  
*Lobet Gott in seinen Reichen*  
*Louez Dieu dans ses*  
*royaumes*  
**1738**

Cantate 11... *Lobet Gott in seinen Reichen (Louez Dieu dans ses royaumes)* (BWV 11) aussi connue sous le nom d'*Oratorio de l'Ascension*, est une composition religieuse de Jean-Sébastien Bach composée à Leipzig en 1738. Elle a été classée par Wolfgang Schmieder comme cantate bien que Bach l'ait lui-même désignée comme oratorio.

[ICI](#)

**par le Chœur et l'Orchestre de la Fondation J. S. Bach**  
**sous la direction de Rudolf Lutz**

**avec**

**Mirjam Wernli - Soprano**

**Jan Börner - Alto**

**Zacharie Fogal - Ténor**

**Tobias Wicky - Basse**

### **Histoire et livret**

Bach écrit cette composition à l'occasion de la fête de l'Ascension et l'aurait dirigée le 15 mai 1738. Pour cette destination liturgique, trois autres cantates ont franchi le seuil de la postérité : les BWV 37, 43 et 128. La genèse de cette œuvre est toujours sujette à interrogations. Il la désigna lui-même « *Oratorium In Festo Ascensionis* » (Oratorio pour la fête de l'Ascension).

Contrairement aux autres oratorios de Bach basés sur la narration biblique, le texte est issu de différentes sources : le premier récitatif de l'Évangéliste, (deuxième mouvement), provient de Luc 24, 50–51, le deuxième, (cinquième mouvement), de Act. 1, 9 et Marc 16, 19, le troisième, (septième mouvement), de Act. 1, 10–11 et le dernier, (neuvième mouvement), de Luc 24, 52a, Act. 1, 12 et Luc 24, 52b. Les paroles de la Bible sont rapportées par le ténor en tant qu'Évangéliste. Dans le troisième récitatif le ténor et la basse chantent tous deux un *arioso*.

Les textes additionnels aux sources bibliques et aux chorals sont de Johann Rist, de Gottfried Wilhelm Sacer et probablement de Picander qui avait déjà travaillé sur l'*Oratorio de Noël* auparavant.

### **Structure et instrumentation**

L'oratorio est écrit pour quatre solistes, (soprano, alto, ténor, basse), chœur à quatre voix, trois trompettes, timbales, deux flûtes traversières, deux hautbois, deux violon, alto et basse continue.

Il y a 11 mouvements, les six premiers devant être joués avant le sermon, les cinq derniers après.

1. chœur : *Lobet Gott in seinen Reichen* (Luc 1: 46-48)
2. récitatif (ténor) (Évangéliste) : *Der Herr Jesus hub seine Hände auf und segnete seine Jünger*
3. récitatif (basse) : *Ach, Jesu, ist dein Abschied schon so nah?*
4. aria (alto) : *Ach, bleibe doch, mein liebstes Leben*
5. récitatif (ténor) (Évangéliste) : *Und ward aufgehoben zusehends und fuhr auf gen Himmel*
6. choral : *Nun lieget alles unter dir*
7. récitatif (ténor, basse) : *Und da sie ihm nachsahen gen Himmel fahren* (Actes 1: 10-11)
8. récitatif (alto) : *Ach ja! so komme bald zurück*
9. récitatif (ténor) (Évangéliste) : *Sie aber beteten ihn an, wandten um gen Jerusalem von dem Berge*
10. aria (soprano) : *Jesu, deine Gnadenblicke*
11. choral : *Wenn soll es doch geschehen*

Le chœur d'ouverture solennel et festif est basé sur la cantate (perdue) *Froher Tag, verlangte Stunden*, BWV Anh. 18. Les récitatifs pour basse

et alto sont accompagnés par les flûtes dans un recitativo accompagnato (récitatif accompagné). Les arias pour alto et soprano sont toutes deux basées sur la cantate de mariage *Auf, süß entzückende Gewalt*, écrite en 1725 sur des paroles de Johann Christoph Gottsched. Bach réutilisera à peu de chose près l'aria de l'alto (*Ach, bleibe doch, mein liebstes Leben*) pour l'*Agnus Dei* de sa *Messe en si mineur*. L'aria pour soprano est une des rares pièces de son œuvre sans basse continue. Les deux flûtes à l'unisson, le hautbois et les cordes sont constitués en trio, avant de devenir un quatuor quand la chanteuse intervient. Cette absence de basse a probablement pour objectif de donner à la musique un aspect « céleste » et sans pesanteur terrestre (« *Erdenschwere* »). Les paroles originales de la cantate de mariage évoquaient l'« *Unschuld* » (l'innocence). Le premier choral, clôturant la première partie (la quatrième strophe de *Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ de Johann Rist*), est une modeste harmonisation à quatre voix de ce cantique liturgique luthérien, alors que le choral final, la septième strophe de *Gott fährt auf gen Himmel* de Gottfried Wilhelm Sacer, est inséré dans une polyphonie instrumentale concertante. Semblable au choral final *Nun seid ihr wohl gerochen* de la sixième partie de l'*Oratorio de Noël* écrit six mois auparavant, la mélodie de choral, en mode mineur, apparaît dans le contexte triomphant d'un mode majeur développé par les instruments.

(Source : [Wikipédia](#))

### Texte

**1 - Chœur [S, A, T, B] - Tromba I-III, Timpani, Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola, Continuo**

Lobet Gott in seinen Reichen,

Louez Dieu dans ses royaumes,

Preiset ihn in seinen Ehren,

Prônez-le dans sa gloire,

Rühmet ihn in seiner Pracht;

Glorifiez-le dans sa splendeur ;

Sucht sein Lob recht zu vergleichen,

Cherchez à trouver des louanges à sa mesure

Wenn ihr mit gesamten Chören

En lui adressant par les voix de tous vos chœurs

Ihm ein Lied zu Ehren macht!

Un cantique d'honneur.

## **2 - Récitatif [Ténor] (Évangéliste) - Continuo**

Der Herr Jesus hub seine Hände auf und segnete seine Jünger,

Notre Seigneur Jésus leva les mains et bénit ses disciples  
und es geschah, da er sie segnete, schied er von ihnen.

Et il se fit que, pendant qu'il les bénissait, il se sépara d'eux.

## **3 - Récitatif [Basse] - Flauto traverso I/II, Continuo**

Ach, Jesu, ist dein Abschied schon so nah?

Ah, Jésus, ton départ est-il déjà si proche ?

Ach, ist denn schon die Stunde da,

Hélas, l'heure est-elle déjà venue

Da wir dich von uns lassen sollen?

Où nous devons nous séparer de toi ?

Ach, siehe, wie die heißen Tränen

Ah, vois quels pleurs abondants

Von unsern blassen Wangen rollen,

Ruissent sur nos joues livides,

Wie wir uns nach dir sehnen,

Quel douloureux regret nous avons de toi,

Wie uns fast aller Trost gebracht.

Toute consolation nous faisant défaut.

Ach, weiche doch noch nicht!

Ah, ne t'éloigne donc pas encore !

## **4 - Air [Alto] - Violini all' unisono, Continuo**

Ach, bleibe doch, mein liebstes Leben,

Ah, demeure donc, ma vie chérie,

Ach, fliehe nicht so bald von mir!

Ah, ne t'enfuis pas si tôt de moi !

Dein Abschied und dein frühes Scheiden

Ton adieu et ton départ prématuré

Bringt mir das allergrößte Leiden

Me causent la plus grande des douleurs,

Ach ja, so bleibe doch noch hier;

Ah, demeure donc encore ici,

Sonst werd ich ganz von Schmerz umgeben.

Sinon je serai tout entier entouré de douleur.

## **5 Récitatif [Ténor] (Évangéliste) - Continuo**

Und ward aufgehoben zusehends und fuhr auf gen Himmel,

Et l'on put le voir s'élever et monter au ciel,

eine Wolke nahm ihn weg vor ihren Augen, und er sitzt zur rechten Hand Gottes.

Un nuage le déroba à nos regards, et il est assis à la droite de Dieu.

## **6 - Choral [S, A, T, B] - Flauto traverso I/II in octava e Oboe I e Violino I col Soprano, Oboe II, Violino II coll'Alto, Viola col Tenore, Continuo**

Nun lieget alles unter dir,

Maintenant tout se trouve au-dessus de toi,

Dich selbst nur ausgenommen;

À l'exception de toi-même ;

Die Engel müssen für und für

Les anges doivent un à un

Dir aufzuwarten kommen.

Venir se mettre à ton service.

Die Fürsten stehn auch auf der Bahn

Les Princes sont aussi en route

Und sind dir willig untertan;

Et te sont docilement soumis ;

Luft, Wasser, Feuer, Erden

Les airs, les eaux, le feu, la terre

Muß dir zu Dienste werden.

Doivent être à tes ordres.

## **7a - Récitatif [Ténor, Basse] - Continuo**

Ténor (Évangéliste):

Und da sie ihm nachsahen gen Himmel fahren,

Et alors qu'ils le regardaient monter au Ciel,

siehe, da stunden bei ihnen zwei Männer in weißen Kleidern, welche auch sagten:

Se tenaient près d'eux deux hommes en vêtements blancs, qui dirent aussi :

Ténor et Basse (Deux hommes):

Ihr Männer von Galiläa, was stehet ihr und sehet gen Himmel ?

Vous, gens de Galilée, que faites-vous là debout à contempler le ciel ?

Dieser Jesus, welcher von euch ist aufgenommen gen Himmel,

Ce même Jésus, qui vous est enlevé pour aller au ciel,

wird kommen, wie ihr ihn gesehen habt gen Himmel fahren.

reviendra comme vous l'avez vu monter au ciel.

**7b - Récitatif [Alto] - Flauto traverso I/II, Continuo**

Ach ja! so komme bald zurück:

Ah oui ! ne tarde pas à revenir :

Tilg einst mein trauriges Gebärden,

Bannis ma triste affliction,

Sonst wird mir jeder Augenblick

Sinon chaque instant me sera odieux

Verhaßt und Jahren ähnlich werden.

Et il en sera ainsi des années.

**7c - Récitatif [Ténor] (Évangéliste) - Continuo**

Sie aber beteten ihn an, wandten um gen Jerusalem von dem Berge,

Mais ils l'adorèrent et se mirent en route vers Jérusalem, partant du mont,  
der da heißet der Ölberg, welcher ist nahe bei Jerusalem und liegt einen  
Sabbater-Weg davon,

appelé Mont des Oliviers, situé près de Jérusalem, à la distance d'un chemin  
de Sabbat,

und sie kehrten wieder gen Jerusalem mit großer Freude.

et ils revinrent à Jérusalem dans une grande joie.

**8 - Air [Soprano] - Flauto traverso I/II, Oboe, Violini all' unisono**

Jesu, deine Gnadenblicke

Jésus, je continue pourtant

Kann ich doch beständig sehn.

A voir tes regards de grâce.

Deine Liebe bleibt zurücke,

Ton amour m'est resté,

Daß ich mich hier in der Zeit

De sorte qu'à présent

An der künftgen Herrlichkeit

Je me reconforte à l'avance

Schon voraus im Geist erquicke,

En esprit à l'heure de la splendeur future

Wenn wir einst dort vor dir stehn.

Où il nous sera donné de comparaître devant toi.

**9 - Choral [S, A, T, B] - Tromba I-III, Timpani, Flauto traverso I/II, Oboe I/II, Violino I/II, Viola, Continuo**

Wenn soll es doch geschehen,

Quand cela se produira-t-il donc,

Wenn kömmt die liebe Zeit,

Quand viendra l'heure très chère

Daß ich ihn werde sehen,

Où je le verrai

In seiner Herrlichkeit?

Dans sa splendeur ?

Du Tag, wenn wirst du sein,

O jour, quand seras-tu là,

Daß wir den Heiland grüßen,

Jour où nous pourrons accueillir le Sauveur,

Daß wir den Heiland küssen?

Jour où nous pourrons embrasser le Sauveur,

Komm, stelle dich doch ein!

Arrive donc, présente-toi.

Traduction française de Walter F. Bischof – Mise en format interlinéaire par Guy Laffaille (Source : <https://www.bach-cantatas.com/Texts/BWV11-Fre6.htm>).

*...et des œuvres pour orgue...*

**BWV 582-586**

***La Passacaglia en do (ut) mineur (BWV 582)***

***Les Trios (BWV 583-586)***

*Poursuivons notre découverte de l'œuvre d'orgue de Jean-Sébastien Bach... Et la voilà ! « La » passacaille... Sans doute la pièce pour orgue de Bach qui m'hypnotise le plus... Ecoutez-la ! Chaque fois que vous penserez qu'elle se termine, le génie du Maître vient vous surprendre et vous entraîne vers de nouveaux sommets ! Le génie à l'état pur ! Nous poursuivrons avec quelques trios attribués à Bach.*

**Passacaglia en ut mineur (BWV 582)**

**ICI par Xaver Varnus, dans ce style qui n'appartient qu'à lui -à certains moments, quasi de la dentelle...- sur l'orgue Silbermann de Rötha**

**ICI sur un orgue de chez nous : Maria Vekilova à l'orgue de l'église Saint-Jean-Baptiste, Herve. La dernière restauration fut assurée par Georges Westenfelder sous la direction de Hubert Schoonbroodt. Un bel instrument et une jeune artiste déjà digne des plus grands**

éloges... Regardez son visage sur le dernier accord, comme si elle avait grimpé l'Everest...

[ICI](#) une vidéo originale : nous sommes à la Cathédrale Notre-Dame de Paris ; la vidéo commence en noir et blanc avec le Maître Pierre Cochereau (1924-1984), puis elle passe en couleurs avec le titulaire actuel, successeur de Cochereau, Olivier Latry. Deux très grands sur cet instrument mythique...

[ICI](#) par Jean-Baptiste Dupont sur l'orgue Cavallé-Coll 1889, Basilique Saint-Sernin, Toulouse, France

[ICI](#) par un organiste qui suscite des avis très différents... Pour les uns, il s'agit d'un musicien génial et novateur, pour d'autres,... Mais il s'agit quand même d'un grand musicien : Cameron Carpenter sur l'instrument qu'il a imaginé et construit.

[ICI](#) un enregistrement vers lequel je reviens toujours : Aude Schuhmacher à l'orgue de l'église Saint Jacques de Lunéville. Une merveilleuse artiste, dans la simplicité et la profondeur...

Nouveau diptyque, colossal celui-ci, la BWV 582 ! Nettement influencée par la *Passacaille en ré mineur* de Buxtehude, elle date sans doute des mois qui suivent la rencontre de Lübeck ; on pourrait imaginer qu'elle fut un hommage au maître disparu au printemps de 1707. Reprise, retravaillée ultérieurement, elle témoigne d'une invention et d'une maîtrise d'écriture peu communes, en même temps que d'un souci de symbolique numérique tout droit hérité de Buxtehude. Les nombreux rapprochements qu'elle présente avec des œuvres similaires de musiciens allemands (Kerll, Pachelbel, Witt, Muffat, outre Buxtehude) témoignent de l'imprégnation du jeune musicien par l'art de ses devanciers, notamment dans la progression dramatique et le souci d'organisation globale. Mais si le jeune hommereprend, tout naturellement, les modèles que lui lèguent ses devanciers, ici comme ailleurs, il s'applique à les amplifier, à les dépasser en les portant à un point d'achèvement, de complexité qui transcende les règles du genre. L'œuvre reste énigmatique à bien des égards, depuis ce long et impressionnant ostinato entendu seul, avant le continuum des 20 variations -21 énoncés en tout donc-, puis son traitement en thème fugué où il est entendu 12 fois (soit 21 lu dans un



miroir). La somme des chiffres de 21 et de 12 (multiples de 3) est 3, l'œuvre totalise le nombre hautement symbolique de 33 énoncés, etc., dans une mesure ternaire avec 3 bémols à la clé. On n'en finit pas de débusquer les signes, simples, éloquentes, et d'autres plus secrètement enfouis : à l'évidence, une prédication spirituelle nous est ici adressée, en un puissant tissu rhétorique. Les 20 variations de la passacaille font entendre l'ostinato successivement à la basse (var.1-10), à diverses voix en *cantus migrans* (var.11-15), et enfin à nouveau à la basse (var.16-20). Avant le tournoiement de l'apogée final, l'œuvre passe par un premier sommet d'intensité, exaltant l'ostinato en gloire, au soprano, juste avant de le noyer dans les arabesques des trois variations suivantes, à la variation 12 (ou 13<sup>ème</sup> énoncé), ce qui divise ainsi le discours en deux sections de 13 et 8 énoncés, très exactement dans le rapport du « nombre d'or ». Quant à la grande variation que constitue le fugato conclusif, elle utilise comme sujet les quatre premières mesures caractéristiques de l'ostinato fondateur, chaque fois escorté de son premier contre-sujet, en croches, humble figure descendante, souffrante, inclinée comme celle du Christ en croix, tandis que le second contre-sujet est un dessin alerte et volubile : ces figurations du Fils et de l'Esprit demeurant liés au Père tout au long de la pièce apparaissent comme une glorification de la Trinité, le *Gloria Patri* doxologique destiné à conclure la prédication de la passacaille.

Bien sûr ! Ce chef-d'œuvre sera souvent « arrangé » pour d'autres instruments ou d'autres formations orchestrales. Quelques exemples :

**ICI pour clavecin à 4 mains, avec Anna Kiskachi et Anastasia Antonova (Bruce Kennedy (Mietke, 1997))**

**ICI pour accordéon, avec João Barradas**

**ICI pour piano, avec Mariangela Vacatello**

**ICI pour Consort de violes, avec Elizabeth Rumsey (viole soprano), Joëlle Morton (viole ténor), Debra Lonergan (viole basse), Josephine van Lier (consort basse viole), Marilyn Fung (G violone), Jeanne Yang (clavecin)**

**ICI pour orchestre d'harmonie, avec United States Marine Band sous la direction du First Lieutenant Darren Lin**

**ICI** pour orchestre symphonique. Le grand transcripteur qu'était Léopold Stokovski se devait de s'attaquer à ce monument de Bach. Le voici à la tête du Saarbrücken Radio Symphony Orchestra

### **Trio en ré mineur (BWV 583)**

**ICI** par Dorien Schouten sur l'orgue de la Bovenkerk, Kampen

La tonalité, relatif de sol mineur, le mouvement lent et paisible, dans un caractère à mi-parcours du pathétisme de la fantaisie et de l'héroïsme de la fugue, tout cela désignerait volontiers ce BWV 583 comme morceau intercalaire entre deux autres volets, pour une exécution en concert. Trois autres mouvements ainsi interpolés sont connus dans l'œuvre de Bach, transformant des diptyques en triptyques : l'adagio de *Toccatà, adagio et fugue en ut majeur* BWV 564, le largo du *Prélude et fugue en ut majeur* BWV 545 et l'andante du *Prélude et fugue en sol majeur* BWV 541.

### **Trio en sol mineur (BWV 584)**

**ICI** par Wolfgang Rübsam dans son intégrale

Basé sur l'Aria # 2 (Adagio) de BWV 166

### **Trio en do mineur (BWV 585)**

**ICI** par Ulf Norberg sur l'église Hedvig Eleonora, Stockholm

Basé sur 2 mouvements d'une sonate à 3 de J.F. Fasch

### **Trio en sol majeur (BWV 586)**

**ICI** par Bernard Foccroulle dans son intégrale

Ce BWV 586 est un arrangement ou une transcription d'une œuvre pour clavecin perdue de Telemann, remontant sans doute à l'époque où celui-ci, tout jeune, créait à Leipzig le Collegium musicum que Bach dirigerait plus tard. Si ce n'est pas Bach qui l'a réalisé, ce pourrait être son élève Johan Nicolaus Mempel.

**Gilles Cantagrel**

Livret de l'intégrale Olivier Vernet (extraits)  
(sauf indications contraires)



Sans oublier de flâner au hasard  
des plus grands...

Aujourd'hui

**Gabriel FAURE**

(1845-1924)

*Messe de Requiem  
en ré mineur, op. 48*  
1887-1901

*Ce lundi 04 novembre,  
les amateurs de Musique célèbreront le 100<sup>ème</sup> anniversaire de son  
décès... Le moment pour nous de réécouter son si beau « Requiem ». Le  
Requiem est composé de sept mouvements, pour deux solistes (baryton  
et soprano), chœur mixte, orchestre et orgue. Ces mouvements  
diffèrent légèrement de ceux d'un Requiem traditionnel, omettant le  
Dies Iræ et ajoutant un Pie Jesu. Le mouvement final, In paradisum  
appartient plutôt à la liturgie des enterrements, plutôt qu'à la liturgie  
des funérailles.*

*Je vous le propose dans la version très épurée de ce jeune ensemble  
choral dont je vous ai déjà parlé souvent : VOCES8 ; cet enregistrement  
a été filmé à Londres en 2021 au plus fort de la pandémie, et cette  
orchestration de Taylor Scott Davis a été créée spécialement pour le  
concert. Ensuite, je vous partage une version plus classique dans son  
orchestration avec les musiciens déjà entendus la semaine dernière.  
Bonne écoute !*

[ICI](#)

avec

Le Chœur VOCES8  
L'English Chamber Orchestra  
sous la direction de Barnaby Smith

[ICI](#)

avec

Yngve Sjøberg and Magnhild Korsvik  
Le « Chœur norvégien de solistes »  
L'Ensemble Allegria  
sous la direction de Grete Pedersen

## Le Requiem de Fauré, une vision apaisée de la Mort

Le *Requiem* de Fauré a charmé des générations. Berlioz avait cherché l'universel dans le gigantesque. Mozart et Verdi avaient traité le texte de manière théâtrale. Loin de la terreur inspirée par la menace du jugement dernier, c'est au contraire un sentiment de paix qui se dégage du *Requiem* de Fauré.

**La composition du *Requiem* s'étale sur plusieurs années et aboutit à une instrumentation originale.**

Contrairement à Bach ou Messiaen, Fauré n'était probablement pas croyant. Successeur de Saint-Saëns comme organiste à La Madeleine, il a dû assurer nombre de services d'enterrement. L'idée de composer une messe des morts lui est donc venu naturellement, et a peut-être été renforcée par la perte de ses parents en 1885 et 1887. Quelques pages de l'œuvre sont jouées en 1888 pour les obsèques de Joseph-Michel Le Soufaché (architecte ayant participé aux aménagements de Versailles sous Louis-Philippe et créateur, entre-autres, du château de Sceaux), avec en soliste dans le *Pie Jesu* le futur compositeur Louis Aubert.

L'œuvre est encore en chantier. Outre les parties de cuivres, Fauré va bientôt y ajouter deux pièces avec baryton solo : l'*Offertoire* et le *Libera me*. L'intégralité des 7 sections est ensuite donnée à Paris en l'église de La Madeleine le 21 janvier 1893. Fauré y propose une

instrumentation pour le moins originale, sans pupitre de bois ni de violons (hormis un violon solo dans le *Sanctus*). Seuls les autres instruments à cordes, les cuivres, l'orgue, la harpe et les timbales sont présents. Fauré révisé ensuite sa partition à la demande de son éditeur, pour aboutir à une seconde version dite « symphonique ».

### **Contrairement à Mozart ou Verdi, Fauré évite le *Dies Irae***

Mozart avait fait entendre la colère divine dans le *Dies Irae* et la plainte de l'humanité dans le *Lacrymosa*. Le jugement dernier devenait effrayant chez Verdi, à grand renfort de cuivres et de timbales, et l'*Ingemisco* aurait pu figurer dans n'importe lequel de ses opéras. Leur propos était théâtral. Chez Fauré, le drame de la mort est plus intime. Il supprime la longue séquence du *Dies Irae* (qui représente la moitié du *Requiem* chez Berlioz !) et ne garde comme allusion au jugement dernier que celle incluse dans le *Libera me*. Les ponctuations des basses, comme une marche funèbre, rappelle alors le cortège des défunts, et soutiennent le baryton solo. L'entrée des cuivres vient suggérer les trompettes fatiguées, et les marches harmoniques du chœur traduisent la crainte du « jour de malheur ». Le message est clair : chaque individu, personnifié par le baryton, ressent l'angoisse de la mort; mais la perspective de la finitude concerne toute l'humanité. Ainsi le chœur reprend-il la phrase mélodique du soliste. Comme le souligne Matthieu Romano, chef du chœur *Aedes*, « le Requiem s'adresse à chacun de nous, mais aussi à l'universel qui est en nous ».

### **Le *Sanctus* et le *Pie Jesu*, angéliques, succèdent à l'angoisse de l'Offertoire. Fauré insiste sur l'apaisement.**

Fauré n'a pas peur de la mort. « Je la sens comme une délivrance heureuse, une aspiration au bonheur d'au-delà, plutôt que comme un passage douloureux ». Il supprime tout ce qui inspire de la terreur dans le *Dies Irae*, et ne garde que la dernière strophe, le *Pie Jesu*, qu'il traite comme une séquence à part entière. Planante, confiée à une soprano ou à un jeune garçon, la mélodie semble venir d'ailleurs, plus angélique qu'humaine. Dvorak accorde lui aussi une grande importance au *Pie Jesu* dans son *Requiem*, contemporain de celui de Fauré, mais conserve la totalité du texte du *Dies Irae*.

La peine et l'angoisse ne sont pas pour autant absents de la partition de Fauré. L'*Offertoire* fait entendre une harmonie aux demi-tons sinueux, qui expriment l'incertitude. Le chœur y intervient parfois a capella, résurgence des pratiques anciennes qui rappelle que le mystère de la Mort est aussi vieux que l'humanité. Le baryton solo semble désemparé, malgré la citation de l'apaisant contre-chant du *Sanctus* à venir. Pour Matthieu Romano, « L'*Offertoire* est comme une question existentielle : « Que faire ? » ». La réponse vient d'elle-même avec les pièces suivantes (*Sanctus, Pie Jesu*) : la Mort apporte le calme et la paix. L'*Agnus Dei* fait certes entendre la souffrance du Christ (« l'agneau sacrifié » de la liturgie catholique), écho à nos propres difficultés, mais elle est tempérée par l'introduction instrumentale souriante, qui revient avant le « donnez-leur le repos éternel » et après le *Lux aeterna*.

Berlioz terminait son vaste *Requiem* (environ 1h15 contre 35mn pour celui de Fauré) sur l'*Agnus Dei*, Verdi sur le *Libera me*. Mozart n'a pas pu finir le sien et son élève Süßmayr a choisi de l'achever sur le *Lux aeterna*. Fauré, lui, opte pour une antienne, traditionnellement chantée après la messe des défunts lorsque le cortège se rend au cimetière. *In Paradisum*, consolateur, parachève le sentiment de paix et d'intimité qui se dégage de la partition entière.

En 1924, des funérailles nationales sont organisées pour Fauré. On joue le *Requiem*, à La Madeleine bien-sûr.

**Sixtine de Gournay**  
(Source : [RadioClassique](#))