

Récital *Lied et Mélodie* du 6 février 2025

Fauré et ses maîtres

Benoît Capt, baryton-basse – Michel Dalberto, piano
Présentation du programme par Aurore Cala-Fontannaz
Salle André Trocmé, Genève

Lorsque, vers 1860, Saint-Saëns accepta les fonctions de professeur de piano à l'École Niedermeyer, j'eus l'inappréciable destin de compter au nombre de ses élèves.

Niedermeyer – un maître très instruit, un éducateur hors ligne et dont la valeur comme compositeur dépassait singulièrement sa renommée d'auteur du *Lac* – venait de mourir.

Gabriel Fauré, 1922¹

À l'âge de neuf ans, Gabriel Fauré (Pamiers 1845 – Paris 1924) quitte sa région natale pour entrer à l'École de musique religieuse de Paris, nouvellement fondée et dirigée par le compositeur Louis Niedermeyer (Nyon 1802 – Paris 1861)². Dans cet établissement, qui fonctionne à la manière d'un internat, le jeune musicien reçoit des leçons de solfège, d'harmonie, de contrepoint, d'accompagnement du plain-chant – selon la méthode théorisée par le directeur de l'école³ –, d'instrumentation, d'histoire de la musique, de chant choral, de piano et d'orgue. À ces études musicales s'ajoute un enseignement littéraire – français, latin, arithmétique, géographie ou encore histoire – et religieux⁴. L'École de musique religieuse de Paris, plus connue aujourd'hui sous le nom d'École Niedermeyer, avait en effet pour objectif de former des organistes, maîtres de chapelle, compositeurs et musiciens d'église. Pour ce faire, le directeur établit un programme pédagogique qu'il qualifie de « classique », c'est-à-dire fondé sur l'étude et la pratique d'œuvres modèles, issues du répertoire ancien. Ainsi, les élèves étudiaient par exemple en cours de chant des compositions polyphoniques de la Renaissance, notamment celles de Palestrina. Dans les classes d'orgue, les œuvres de Bach faisaient alors figure de référence. En 1922, presque soixante ans après avoir quitté l'École de musique religieuse, Fauré revient sur l'intérêt – et l'originalité – de ce programme pédagogique :

Peut-être étonnerais-je si je disais combien peut s'enrichir une nature musicale au contact fréquent des maîtres des XVI^e et XVII^e siècles et quelles ressources peuvent même naître de l'étude et de la pratique du chant grégorien. Oserait-on affirmer que telles lignes mélodiques, telles trouvailles harmoniques d'apparition récente n'ont point leurs racines dans un passé dont nous nous croyons si éloignés et dégagés⁵ ?

Cette connaissance des répertoires anciens, en particulier la musique modale de la Renaissance et le plain-chant tel qu'il était enseigné à l'École de musique religieuse, a été une source d'inspiration importante pour Fauré dans le développement de son langage musical. Comme l'exprime Camille Saint-Saëns :

¹Gabriel Fauré, « Camille Saint-Saëns », *La Revue musicale*, 1^{er} février 1922.

²Michel Faure, « Fauré, Gabriel-Urbain », dans *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 458.

³Louis Niedermeyer et Joseph d'Ortigue, *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant*, Paris, Heugel, 1857.

⁴Alfred Niedermeyer, *Louis Niedermeyer : son œuvre et son école*, Paris, E. Repos, [1867], p. 15.

⁵Gabriel Fauré, « Souvenirs », *La Revue musicale*, 1^{er} octobre 1922, p. 199.

Ceci est la page 1 du document.

Pour obtenir le document en entier, adressez une demande motivée à
contact@liedetmelodie.org



Niedermeyer, en cherchant le moyen d'accompagner le plain-chant sans lui retirer son caractère, a fait entrer les modalités antiques dans la tonalité moderne, ouvrant à celle-ci une nouvelle source de richesses (...)»⁶.

Dans le *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant*, Niedermeyer recommande en effet d'accompagner les mélodies grégoriennes selon les modes qui leur correspondent et non de manière tonale. Les accords sont formés à partir de la ligne mélodique et se succèdent sans que les relations harmoniques soient prises en compte. Par exemple, si une mélodie se termine sur la note fondamentale du mode, elle n'est pas nécessairement amenée par la dominante. Utilisé dans un contexte tonal, ce type de progression peut conférer un caractère ancien ou modal à une œuvre musicale, mais aussi créer de nouvelles richesses harmoniques comme Fauré le montrera dans plusieurs de ses œuvres⁷. La mélodie *Au cimetière* – datant de la fin des années 1880 et figurant au programme du récital *Fauré et ses maîtres* – est un exemple de pièce dans laquelle le compositeur tire parti de ses connaissances en matière de musique modale. Dans la première partie, la ligne vocale allant de *sol* à *do* (en *do* mineur) rappelle en effet le mode phrygien, dont l'échelle commence par un demi-ton. Cette mélodie est soutenue par un accompagnement composé d'une suite d'accords au rythme lent et régulier, dans laquelle les progressions tonales fortes de type « dominante – tonique » n'apparaissent pratiquement pas. La première partie de la pièce est fortement marquée par cette « ambiguïté tonale » – pour reprendre les termes de James Kidd – qui installe dès les premières mesures une atmosphère de calme et de sérénité. Cette atmosphère fait écho aux vers de Jean Richepin (1849-1926), qui décrit le cimetière comme un lieu réconfortant, où les défunts trouvent le repos entourés par leurs proches. Une sérénité mise en contraste dans la suite du poème avec le tumulte de la mer, dans laquelle l'homme disparaît « les yeux grands ouverts » loin des siens. Fauré souligne musicalement ce contraste, avec une deuxième partie où la mélodie – commençant chaque phrase un demi-ton plus haut – progresse sur un accompagnement fait d'accords diminués. Le thème de la mer, et plus largement de l'eau, apparaît dans plusieurs pièces du programme *Fauré et ses maîtres*. Le mouvement de l'eau est fréquemment suggéré dans l'accompagnement par le déploiement d'accords arpégés dans un rythme ternaire, donnant ainsi un sentiment d'ondoiement. Ce procédé peut être utilisé du début à la fin de l'œuvre, comme c'est le cas dans la *Chanson du pêcheur* et *Les Berceaux*, ou de manière plus sporadique à l'image de ce qui se trouve dans la deuxième partie de la mélodie *Au cimetière*.

Entre 1875 et 1879, Fauré met en musique deux poèmes de Sully Prudhomme (1839-1907), *Au bord de l'eau* et *Les Berceaux*, dans lesquels le mouvement de l'eau donne lieu à une mise en musique d'une grande richesse. Dans la première mélodie citée, le compositeur met en contraste – conformément aux vers du poète – le temps qui s'écoule, représenté entre autres par un « flot qui passe » ou le murmure de l'eau, et la persistance de l'amour d'un couple, qui semble assister immobile au spectacle de la nature environnante. D'un point de vue musical, la partie vocale présente une mélodie ondoyante doublée régulièrement au piano, contrebalancée par le rythme lent et régulier d'accords plaqués. Le murmure de l'eau apparaît sur un accompagnement tel que décrit précédemment, composé d'accords arpégés dans un rythme ternaire. Comme le remarquent Michel Faure et Vincent Vivès, l'on trouve dans certaines mélodies composées par Fauré dans la décennie 1870 « des avancées brusques où son écriture se fait pleinement autonome et originale⁸ ». C'est le cas de *Au bord de l'eau*, en particulier d'un point de vue harmonique. Quatre ans plus tard, le compositeur s'inspire une nouvelle fois de Sully Prudhomme pour créer, sous le titre *Les Berceaux*, l'un des joyaux de la mélodie française. Dans cette œuvre, le

⁶Camille Saint-Saëns, « L'Évolution musicale », *L'Écho de Paris*, 4 mai 1913. Publié dans Marie-Gabrielle Soret (éd.), *Camille Saint-Saëns : Écrits sur la musique et les musiciens*, Paris, Vrin, 2012, p. 830.

⁷En 1973, James Kidd a analysé dans le détail l'influence du *Traité d'accompagnement du plain-chant* sur l'œuvre de Fauré (James Kidd, *Louis Niedermeyer's system for Gregorian chant accompaniment as a compositional source for Gabriel Fauré*, thèse, Université de Chicago, 1973).

⁸Michel Faure et Vincent Vivès, *Histoire et poétique de la mélodie française*, Paris, CNRS Éditions, 2000, p. 126.

Ceci est la page 2 du document.

Pour obtenir le document en entier, adressez une demande motivée à
contact@liedetmelodie.org

