

# Durufilé et sa musique chorale sacrée: Le Requiem Op. 9

*Par Francesco Barbuto, chef de chœur et compositeur*

Le *Requiem* (*Messe des morts*) est depuis le XI<sup>e</sup> s. une des parties les plus importantes de la liturgie catholique.

Dans la messe de *Requiem*, certaines parties de l'Ordinaire (*Gloria* et *Credo*) sont omises, tandis que d'autres parties spécifiques comme l'*Introït* (*Entrée*), le *Dies Irae* (*Jour de colère*), le *Lux Æterna* (*Lumière éternelle*) et le *Libera me, Domine* (*Délivre-moi, Seigneur*) sont ajoutées.

Le mot *Requiem* vient du texte de la première prière de l'*Introït*: "*Requiem aeternam dona eis, Domine*" (*Donne-leur* (N.D.T.: au pluriel: on prie pour tous les défunts, collectivement) *le repos éternel, Seigneur*).

Au fil de l'histoire, de nombreux compositeurs se sont attaqués à écrire un *Requiem* en prenant comme matériel thématique les mélodies grégoriennes d'origine; parmi eux il y a Dufay, Ockeghem, de La Rue, Vittoria, Mozart, Berlioz, Verdi, Liszt, Brahms, Britten, Ligeti. Durufilé lui-même s'en réfère "*fidèlement*" au chant grégorien de VI<sup>ème</sup> mode, l'*hypolydien*, employé par les moines bénédictins de Solesmes:



dans la lignée du style compositionnel de Gabriel Fauré qui rompit avec la tradition d'écrire un *Requiem* de caractère majestueusement "*dramatique*":

*Il écrit son Requiem en ré mineur Op. 48 entre 1870 et*

1890, et présente une vue de la mort consolante, comme pour inviter au voyage vers un lieu de paix et de repos, plutôt que vers un endroit effrayant. Aux critiques, Fauré répondait: "On a dit que mon Requiem a manqué son objectif de donner un sens à la terreur de la mort... Mais c'est ainsi que moi je l'envisage : plutôt un abandon rempli de paix, et un souhait de bonheur dans l'au-delà".

En véritable hommage au grand Maître, Duruflé s'inscrit dans son esthétique: cela donnera une nouvelle tradition typiquement française. Ce n'est pas une coïncidence si ni l'un ni l'autre ne mettent en musique le *Dies Irae*, partie souvent considérée comme la plus "dramatique" des textes et passages de la *Messe des Morts*.

Son *Requiem Op 9* (dédié à la mémoire de son père), en trois versions (pour chœur, orgue et orchestre, chœur et orgue, chœur + quintette à cordes et orgue avec en option trompettes, harpe et timbales), est de loin l'œuvre la plus longue et la plus complexe qu'il écrivit pendant sa vie musicale professionnelle. Il semble bien que Duruflé travaillait déjà à une suite de pièces relatives à la mort quand il fut sollicité par l'éditeur français Durand pour écrire un véritable *Requiem*.

Duruflé accepta, concrétisant d'emblée l'idée qu'il avait déjà: combiner le monde ancien, avec ses mélodies grégoriennes (en accord parfait avec les recommandations du *Motu Proprio* de 1903 de Pie X, comme il le ferait plus tard avec ses *Quatre Motets sur des thèmes grégoriens pour chœur a cappella, Op. 10*) avec une harmonisation moderne et une orchestration typique du XXe siècle. Ses inflexions néomodales renvoient en particulier à la musique de Debussy et Ravel. En effet il considérait le *Prélude à l'Après-midi d'un faune* de Debussy comme un chef-d'œuvre qu'il "adorait".

Dans une autocritique de son *Requiem*, il affirmait:

*“Mon Requiem est entièrement construit sur les thèmes grégoriens de la Messe des morts. Parfois c’est le texte qui est le plus important, et donc l’orchestre est là pour soutenir ou ajouter un commentaire sur le sens du texte. Ailleurs, un élément musical nouveau, inspiré par le texte, prédomine.”*

Chant grégorien, modalité, style musical riche en contrepoint et harmonies modernes, originalité, puissance esthétique et beauté expressive donnent aux interprètes l’occasion d’une restitution musicale très sensible et une liberté rythmique qui résultent en un débit naturel et très lisse du texte et de la musique.

Comme déjà écrit, Duruflé choisit de poursuivre un style esthétique initié par Fauré, avec une orchestration intimiste et modeste. Même aux moments *forte* ou *fortissimo*, on sent une qualité musicale, tant polyphonique qu’harmonique, de profonde sensibilité et de raffinement. Le *Requiem* se compose de neuf mouvements, chacun étant de structure tripartite: l’*Introit*, le *Kyrie*, le *Domine Jesu Christe*, le *Sanctus*, le *Pie Jesu*, l’*Agnus Dei*, le *Lux Aeterna*, le *Libera me* et l’*In Paradisum*.

Comme Fauré, Duruflé fait chanter le *Domine Jesu Christe* et le *Libera me* par un soliste baryton, et le *Pie Jesu* par une mezzo-soprano.

Bien que tous deux aient composé leur *Requiem* en ré mineur, dans la version de Duruflé la tonalité s’étire plus largement; elle est aussi plus modale et plus moderne.

La première version pour chœur, orgue et orchestre fut écrite en 1947 et est réputée être la version préférée du compositeur. En 1948 il écrivit la seconde, pour chœur et orgue, avec le souci de rendre son œuvre plus accessible aux chœurs d’églises. La même année il écrivit aussi la troisième version pour chœur, cordes, orgue et des parties facultatives de harpe, trompettes et timbales.

## Analyse musicale

*(Pour des raisons pratiques, nous limitons notre attention ici à la version pour chœur et orgue (Introït et Kyrie), la jugeant la plus utile aux chœurs membres de l'AERCO Association Régionale de Chœurs et aux associations chorales provinciales)*

### *Introït*

La structure de ce mouvement est la forme typiquement ternaire A-B-A.

Le premier accord est celui de ré mineur avec 7<sup>ème</sup>. L'harmonie est donc d'entrée de jeu ambiguë. On peut résolument interpréter ce début comme une signature "modale". L'accompagnement réalise une arabesque qui en fait dissout la septième de tonique, avec mouvements conjoints et hésitation entre Si bémol et Sol.

The image shows a musical score for the Introit. It includes staves for Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Organ. The tempo is marked 'Andante moderato (♩ = 112)'. The organ part features a complex arabesque accompaniment. The vocal parts enter with a melody that is characteristic of the Hypolydian mode (6<sup>ème</sup> mode).

L'ambiguïté tonale qu'on observe dès le début est aussi due au fait que l'entrée des voix d'hommes respecte scrupuleusement la mélodie grégorienne dans le mode de fa (6<sup>ème</sup> mode, *hypolydien*). Pour l'auditeur, cela crée donc un mouvement harmonico-mélodique qui alterne entre Ré et Fa.

On trouve aussi ce mouvement dans la longue finale de ce mouvement, qui en réalité se termine en Fa Majeur et

correspond lui aussi fidèlement à la *Finalis* de la mélodie grégorienne.

De la mesure 56 à la fin du mouvement:



La structure harmonique complexe passe par les modes *dorien* (Ré), *éolien* (La), *phrygien* (Mi) et *mixolydien* (Sol), pour finir en *hypolydien* (Fa).

Des points de vue métrique et rythmique, Duruflé recrée fidèlement le débit fluide du texte, alternant librement les mesures de 2 et 3 temps, simples et composés, les formes irrégulières. Du point de vue de l'interprétation donc, il est important de s'attacher à suivre les accents naturels du texte liturgique, pour maintenir l'expression et rappeler le style de d'interprétation et le caractère grégorien de ce passage. Il faut donc être attentif, par exemple, dès la mesure 2 où les voix d'hommes entrent au 2<sup>ème</sup> temps avec le mot *Requiem*. Ce départ ne doit pas être interprété comme une entrée brutale : ainsi, on tomberait dans le piège d'accentuer la dernière syllabe du mot *Requiem* (-èm), ce qui bousculerait tout le phrasé mélodique et prosodique. En réalité, l'accent correct du mot *Requiem* est sur la lère syllabe (Rè).

La deuxième section (à partir de la mes. 24) commence en La

Mineur et se développe en mode éolien. La cadence V-I ponctue la fin de la phrase, sans employer la sensible Sol#.

Durufilé ne change pas d'armure, la laissant peut-être pour nous rappeler que la structure tonale globale est toujours de Ré et Fa. Mais tant à l'écriture qu'à l'audition le texte, cette fois aux mains des sopranes, oscille systématiquement entre les accords tonaux de La et de Do, conservant le profil mélodique grégorien mais une tierce plus haut et allant de l'hypolydien (Fa) à l'éolien (La).

Durufilé amène un nouvel élément subtil avec les triolets. Conjointement aux changements métriques, un phrasé hautement dynamique et intéressant est réalisé, malgré le fait que la mélodie est concentrée sur les deux notes La et Do, avec seulement la note de passage Si (bécarre).

À la fin de cette section le thème du début revient, mais Durufilé présente la reprise d'une nouvelle manière. C'est une simple variante permettant de présenter un élément nouveau, mais qui en même temps reprend fidèlement la première partie. Il confie à l'orgue le thème grégorien (toujours accompagné

par l'arabesque et les pédales de tonique de la première partie) et voit le texte *Requiem aeternam dona eis Domine* chanté par les voix masculines et féminines à l'unisson sur les notes Do, Ré, Do de nouveau et La. L'orgue entre pleinement en dialogue avec le chœur, comme s'il en constituait lui-même un second.

C'est aussi un exemple de ce que Duruflé soulignait lui-même, littéralement que "*l'orchestre (dans ce cas-ci, l'orgue) est là pour soutenir ou apporter un commentaire au sens du texte*".

Cette imbrication signifie que d'une part l'auditeur est renvoyé au texte et à la mélodie grégorienne originale via l'instrumentation, et que d'autre part il peut entendre le chœur (qui poursuit le récitatif commencé dans la 2<sup>ème</sup> section) en polyphonie parfaite et logique, étroitement liée.

## *Kyrie*

La structure de ce mouvement est pratiquement identique à celle du précédent : la forme ternaire A-B-A.

Duruflé relie le premier mouvement au second via l'instruction *Enchaînez (continuez sans interruption)*, accentuant l'impression de continuité entre les deux pièces. En fait, le 2<sup>ème</sup> mouvement commence tout de suite.

Cette fois-ci, le rythme et la tonalité restent uniformes du début à la fin : 3/4 et Fa Majeur. La raison peut en être le fait que la structure polyphonique intense et complexe est constituée uniquement par le développement interne du chœur et de l'orgue, qui interagissent directement et constamment avec les voix : chœur et orgue ne font qu'un.

Duruflé fait commencer les basses, qui rappellent l'*Incipit* original de la mélodie grégorienne sur le mot *Kyrie* puis continuent en développant leur contrepoint complexe.

3 volte



\* e- lé- i- son. *ijj.*

Andante (♩ = 60)



Après l'exposition du sujet par les altos et sopranos, l'orgue continue comme s'il était une 5<sup>ème</sup> voix. De nouveau c'est l'*Incipit* de la mélodie grégorienne (doublé à l'octave) sur le mot *Kyrie*, employé cette fois sous la forme d'un *Cantus firmus*. C'est l'intention indéniable d'insister sur la mélodie grégorienne d'origine.

Mes. 10 à 16:

3. *mf* (in abeyance)



Ici, Duruflé trouve une manière subtile de développer sa créativité polyphonique et contrapunctique tout en restant fermement attaché à son choix de la source de départ.

L'imbrication d'harmonies créées par le mouvement vigoureux des voix donnent lieu à un certain nombre de '*dissonances*', qui pourtant sont toujours '*naturelles*' et en adéquation avec la texture polyphonique utilisée.



Dans la seconde section, sur le texte *Christe eleison*, Duruflé choisit cette fois de créer une nouvelle mélodie. Son point de départ est la ligne mélodique du mot *eleison*, qu'ensuite il développe créativement et ouvertement.



Comme au premier mouvement, de nouveau nous partons de La mineur (référence au mode éolien) avec uniquement les voix de femmes en imitation continue entre elles.

La reprise s'enchaîne avec le **ff** puissant des basses sur le mot *Kyrie* à la dernière mesure des sopranos et altos chantant le mot *Christe*.

La section finale commence en imitation à la quarte (ténors), à la quinte (altos), puis de nouveau à la quarte (sopranos), dans un crescendo de densité menant au sommet du mouvement à la mesure 58, avec les sopranos qui aboutissent à un La bémol appuyé. Dans cette partie, les harmonies de Fa Majeur sont aussi occasionnellement colorées par l'adjonction d'un Mi bémol, qui semble suggérer un tournant vers Si bémol Majeur, mais sans modulation proprement dite dans cette tonalité.

Les compositeurs utilisent aussi souvent la 7<sup>ème</sup> pour éviter ou réduire autant que possible l'usage de la tonique, qui donnerait à l'auditeur une sensation musicale plus traditionnellement classique. Une fois le sommet dramatique atteint, comme dans le premier mouvement, on a un relâchement

progressif de la texture générale vocale et instrumentale, qui aboutit une fois encore sur une longue pédale de tonique (le chœur termine par un accord parfait de Fa Majeur à comprendre de nouveau, de même qu'au premier mouvement, comme une *Finalis*, dernière note de la mélodie grégorienne de départ) ainsi qu'en témoigne le mouvement mélodique ascendant de la basse, tout à fait différent d'une formule de cadence classique comme V-I.

Même dans les deux mesures finales de la cadence V-I, précisément, Duruflé fuit comme la peste l'usage de la tonique, donnant aux notes qu'il choisit plus un rôle modulatoire qu'une qualité tonale.



### Suggestions d'interprétation

Bien que l'ensemble du Requiem soit écrit dans un registre dynamique allant de *ppp* à *fff*, il importe de se concentrer sur la préparation d'un concert et d'une interprétation, qui sont délicates et priment sur quoi que ce soit d'autre. L'écriture contrapunctique nous oriente vers un certain style de chant (avec des voix toujours bien posées et légères, pas trop lyriques) et style de jeu "fluide et moelleux".

"Sur-chanter" les *forte*, et chanter trop faiblement les *piano* et *pianissimo* aurait pour résultat certain quelque chose de trop lourd, trop statique, et empêcherait l'interprétation correcte et adéquate de la polyphonie complexe et du matériel

sonore que Duruflé propose.

Du point de vue de la prosodie Duruflé lui-même, prenant en exemple le chant grégorien et l'approche des moines bénédictins de Solesmes, suggère qu'il est vital de chanter en respectant les appuis naturels du texte.

Cette approche assurera un texte fluide, encouragera le phrasé et améliorera aussi l'articulation du sens expressif du texte. L'accompagnement instrumental a pour vocation d'aider à cela, en utilisant souvent des arpèges et arabesques qui inciteront le chant à s'aligner sur la fluidité de ces figures musicales.

En ce qui concerne les voix, il est important de les exercer à se fondre dans un unisson au timbre le plus uniforme possible, en évitant les timbres individuels ressortant trop, qui pourraient donner des battements (variations de fréquence sur une même note) et signifieraient que la justesse globale du chœur en manquerait de précision. C'est encore plus vital dans les passages polyphoniques et harmoniques contenant beaucoup de dissonances.

Nous concluons cet article consacré au *Requiem Op. 9* par un testament intéressant de Duruflé lui-même écrivant une lettre à George Guest, organiste gallois et chef du chœur du *St John's College*, qui a effectué dans les années 1970 plusieurs enregistrements dont celui de cette œuvre :

*Paris, le 3 avril 1978*

*Cher Monsieur,*

*La direction des Disques Decca m'a gentiment communiqué votre adresse. C'est un grand plaisir pour moi de vous envoyer mes sincères remerciements et mes félicitations pour l'excellent enregistrement que vous avez eu la gentillesse d'effectuer de mon Requiem.*

*J'apprécie beaucoup la qualité de l'exécution, l'interprétation et le son lui-même. Si vous avez l'occasion de diriger de nouveau mon Requiem à l'avenir, je dois le dire: je préférerais que les solos de baryton soient chantés plutôt par toutes les basses et seconds ténors.*

*C'est une erreur de ma part d'avoir destiné à un soliste ces quelques mesures.*

*Une fois encore, meilleurs remerciements etc etc...*

*Duruflé*

*6 Place du Panthéon*

*75005 Paris*

*Traduit de l'anglais par Jean Payon, Belgique*