



HAL
open science

L'AGNUS DEI DE LA PETITE MESSE SOLENNELLE. UNE PROPOSITION D'ANALYSE

Damien Colas Gallet

► **To cite this version:**

Damien Colas Gallet. L'AGNUS DEI DE LA PETITE MESSE SOLENNELLE. UNE PROPOSITION D'ANALYSE. Tra ragione e pazzia. Saggi di esegesi, storiografia e drammaturgia musicale in onore di Fabrizio Della Seta, 2021. halshs-03505092

HAL Id: halshs-03505092

<https://shs.hal.science/halshs-03505092>

Submitted on 12 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DAMIEN COLAS GALLET

L'AGNUS DEI DE LA PETITE MESSE SOLENNELLE. UNE PROPOSITION D'ANALYSE

Dès la première exécution, en mars 1864, l'*Agnus Dei* de la *Petite messe solennelle* fit l'objet d'un consensus critique. On loua sa charge en émotion, son économie de moyens ainsi que l'originalité de sa forme.¹ Le critique autrichien August Wilhelm Ambros opposa la lumière crépusculaire de la dernière œuvre de Rossini avec la manière solaire du compositeur dans la force de l'âge, encore sensible dans le *Stabat mater*.² Une telle comparaison rappelle la méditation sur les âges de la vie dans *Booz endormi* :

Et l'on voit de la flamme aux yeux des jeunes gens,
Mais dans l'œil du vieillard on voit de la lumière.³

La puissance créatrice du musicien en fin de carrière irradierait-elle une lumière que la flamme aveuglante des œuvres de jeunesse ne possédait pas ?

Lieu commun obligé de l'époque, Ambros observa également que certaines pièces de la *Petite messe*, en l'occurrence le *Qui tollis*, cédaient aux sirènes de l'opéra italien du moment.⁴ Curieusement, ni Ambros ni aucun des critiques des premières

¹ Voir l'opuscule d'ADOLPHE GIACOMELLI, *Messe Solennelle de G. Rossini, composée en 1863, orchestrée en 1864. Introduction, Opinions des journaux*, M. Lévy frères, Paris 1869. Cette anthologie de la critique contemporaine est republiée, avec la réinsertion des paragraphes manquants, dans DAVIDE DAOLMI, *Testi introduttivi*, in GIOACHINO ROSSINI, *Petite messe solennelle*, ed. Davide Daolmi, Fondazione Rossini, Pesaro 2013, pp. 111-116.

² AUGUST WILHELM AMBROS, *Die 'Messe solennelle' von Rossini*, in *Bunte Blätter. Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst*, Leuckart, Leipzig 1872, pp. 81-92 : 87 : « Ist die Musik des *Stabat* noch heller Sonnenglanz, so liegt dagegen auf dieser letzten Composition etwas wie ein mildes, verklärendes Abendroth, und in diesem Sinne ist der Eindruck der Messe, die ich vorhin durch und durch heiter genannt, gewissermaßen ein wehmüthiger ». On ne peut s'empêcher de penser au poème d'Eichendorff *Im Abendrot (Frühling und Liebe)*, 1841.

³ VICTOR HUGO, *La légende des siècles*, Michel Lévy frères - Hetzel, Paris 1859, p. 36.

⁴ AMBROS, *Die 'Messe solennelle'*, pp. 89-90 : « Stellen wie die Partie im Frauen-Duo *Qui tollis*, vom Eintritte des Dur an, welche an die mindest zu lobenden Idiotismen der neu-italienischen Oper erinnert, sind und bleiben freilich schwache und leidige Momente, aber im Ganzen ist gegen die

exécutions de la messe ne semble avoir relevé ce que l'*Agnus Dei*, en apparence si religieux et si recueilli, d'une inspiration «divine» ou pour le moins «dantesque», devait à la tradition de l'opéra.⁵ Or cet *Agnus Dei*, même s'il est écrit pour une voix soliste accompagnée par le chœur, emprunte en réalité la coupe du *concertato* italien, et plus particulièrement de celui qui, à partir des années 1830, s'achève par un effet de « lame de fond » (*groundswell*), pour reprendre l'appellation qui lui a été conférée par Julian Budden en 1973.⁶

Behandlung der geistlichen Arie, wie sie uns hier entgegentritt, nichts zu sagen ». Il s'agit du « Qui tollis » du *Gloria*, pour soprano et contralto, et non celui de l'*Agnus Dei*. Prise dans son ensemble, la critique de la « Salon-Messe » (p. 83) par Ambros s'inscrit dans une ligne canonique de la critique germanophone. Selon une tradition critique allant de Valentino (pseudonyme de Wagner), à propos du *Stabat* de Rossini, à Hans von Bülow, à propos de la *Messa da requiem* de Verdi, la musique religieuse italienne aurait touché le fond au XIX^e siècle. Ce consensus est l'équivalent logique d'une sacralisation du *Requiem* de Mozart, considéré par les mêmes critiques comme le parangon insurpassable de la messe-cantate, au moment où celle-ci était remise en question par les divers mouvements européens de retour à la musique ancienne. Il est à noter cependant qu'Ambros, tout en partant de cette position critique dominante, s'en écarte progressivement au cours de sa recension, en prenant en compte le manque de recul des contemporains. Si le *Stabat mater* de Pergolèse était érigé par Tieck et la génération romantique comme le modèle de la pureté, Padre Martini n'y avait entendu, en son temps, guère plus que le langage de l'*intermezzo* du XVIII^e siècle (p. 90). D'où cette conclusion prudente d'Ambros sur la relativité historique du jugement stylistique : « Uns klingt dieses *Domine Deus* des Tenors, dieses *Qui tollis* des Soprans und Alt, dieses *Quoniam tu solus* des Basses opernhaft; unseren Enkeln wird es vielleicht anders klingen, wie ja auch uns Handels Arien höchst "geistlich" scheinen, blos weil die musikalische Mode eine andere geworden und der beste Bekannte uns ganz fremd vorkommt, wenn er eine Allonge-Perrücke aufsetzt ».

⁵ « Dans l'*Agnus*, il [Rossini] saisit d'une main toute-puissante le *Purgatoire* de la *Divine comédie*, en fait jaillir l'idée principale et l'exprime en deux notes, d'une manière aussi poétique et, pour tout dire en un mot, aussi divine que celle de Dante Alighieri lui-même. En vérité, on reste confondu de tant de génie et d'une aussi grande souplesse de génie ». In ALEXIS AZEVEDO, *Messe de Rossini*, « L'opinion nationale » VI/81 (22 mars 1864), p. 2 (cité par DAOLMI, *Testi introduttivi*, p. 117).

⁶ JULIAN BUDDEN, *The operas of Verdi*, Cassell, London 1973, vol. 1, p. 19 : « The 'groundswell' in such *concertati* as 'D'un pensiero' from *La sonnambula* and the famous sextet from *Lucia* (which is really the *largo concertato* from the Act II finale) is a Bellinian contribution ». Dans la traduction italienne de Carlo Vitali (EDT, Torino 1985), le terme de *groundswell* a été traduit par *graduale lievitazione*. Le terme a été repris et la structure décrite par JOSEPH KERMAN - THOMAS S. GREY, *Verdi's Groundswells. Surveying an Operatic Convention*, in *Analyzing Opera. Verdi and Wagner*, ed. Carolyn Abbate et Roger Parker, University of California Press, Berkeley 1989, pp. 153-179. Enfin David Gable propose d'utiliser le terme dans un corpus non restreint à l'opéra italien, incluant par exemple Wagner : voir DAVID GABLE, *Holding Pattern and Groundswell: Verdi's Mimesis of the Lyric*, « Verdi Forum », XXVIII-XXIX, 2001-2002, pp. 21-31. Pour le vérisme, Ji Yeon Lee propose un paradigme,

Première section : errance tonale et minimalisme mélodique

Conformément à la fonction et à l'usage de la prière johannique dans la liturgie catholique, la pièce de Rossini reprend, par sa structure responsoriale, l'alternance entre célébrant et assemblée. Les supplications « miserere nobis » sont confiées au contralto solo, « dona nobis pacem » au chœur. Il est à vrai dire surprenant que tant de critiques musicaux se soient extasiés devant la réponse du chœur. Elle n'est une trouvaille ni dans la liturgie, ni même dans la musique de Rossini, puisque la prière de Pamyra du *Siège de Corinthe* est ponctuée de la même façon.⁷

Selon Alexis Azevedo, Rossini aurait souhaité « faire chanter cette réponse par un chœur de femmes invisible et lointain ».⁸ À supposer qu'une telle affirmation soit fondée, on pourrait donc comprendre ce dispositif stéréophonique comme une représentation musicale de l'intercession des saints.

La prière est répétée trois fois, ce qui aboutit à une première partie articulée ainsi :

	1-7	Préambule instrumental Établissement de la tonalité de <i>mi</i> mineur
A	A ₁ 8-20	<i>mi</i> mineur
	A ₂ 21-32	Errance tonale aboutissant à <i>mi</i> , mineur en passant par <i>ut</i> majeur
	A ₃ 33-46	Errance tonale, retour à <i>mi</i> mineur en passant par <i>si</i> mineur

Giuliano Castellani, dans son étude sur les *concertati* de Rossini, a attiré l'attention sur les deux modèles compositionnels à partir desquels le musicien développa sa maîtrise des ensembles polyphoniques : d'une part les canons et faux canons, vraisemblablement hérités de Mozart, et de l'autre les ensembles *a cappella*.⁹ C'est la coupe

le *climax archetype* : JI YEON LEE, *Climax Building in Verismo Opera: Archetype and Variants*, « Music Theory Online », XXVI/2, Septembre 2020.

⁷ GIOACHINO ROSSINI, *Le siège de Corinthe*, ed. Damien Colas, Fondazione Rossini, Pesaro 2017, pp. 1008-1014.

⁸ AZEVEDO, *Messe de Rossini*, p. 2 (cité par DAOLMI, *Testi introduttivi*, p. 117).

⁹ GIULIANO CASTELLANI, *Il concertato nell'opera di Gioachino Rossini*, memoria di licenza, Università di Friburgo (Svizzera), 1998, en particulier pp. 63-70. Voir également GIULIANO CASTELLANI, *Due aspetti del concertato rossiniano: caratteristiche della sezione in 'canone' e tipologia della stretta concertata*, « Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft » (Neue Folge), XIX, 1999, pp. 247-272. Pour DANIELE CARNINI (*L'opera seria prima di Rossini. 1800-1813*, tesi di dottorato di ricerca, Università degli Studi di Pavia, 2007, pp. 96-97), Rossini joua un rôle déterminant, par rapport à ses prédécesseurs, dans l'implantation de la section en canon dans le *concertato*.

TRA RAGIONE E PAZZIA

Tab. 1. Consensus critique sur l'*Agnus Dei* de la *Petite messe solennelle*, de 1864 à 1869.

Jean-Baptiste Jouvin, « Audition d'une messe inédite de Rossini », <i>Le Figaro</i> CMXLIX/2, 20 mars 1864	[...] l' <i>Agnus Dei</i> [...] a transporté l'auditoire. Rien de plus original que l'entrée du chœur après les trois strophes dites par Barbara Marchisio. La réponse à demi-voix du chœur ressemble à un écho affaibli et lointain de la voix des Anges répondant à la prière des hommes. C'est à faire illusion.
Gustave Héquet, « Messe composée par Rossini », <i>Revue et gazette musicale de Paris</i> XXXI/2, 20 mars 1864	Enfin, l' <i>Agnus Dei</i> , phrase d'une tendresse infinie, commencée par le contralto et terminée par le chœur, sur ces mots : <i>miserere nobis – dona nobis pacem</i> , remplit l'âme, tout à la fois, de tristesse et d'espérance.
Jacques Heugel, « Petite messe solennelle (inédite) de G. Rossini », <i>Le ménestrel</i> XXXI/16, 20 mars 1864	Enfin, le <i>Sanctus</i> et l' <i>Agnus</i> , avec leurs chants non moins profondément sentis, leurs ensembles si grandioses qu'ils s'élèvent à l'apothéose, sans faire oublier pourtant cette douce plainte des âmes en peine que le musicien fait venir en <i>Repons</i> aux soli de l' <i>Agnus</i> , et que les âmes du purgatoire modulent chaque fois en quelques mesures dérobées à coup sûr à l'âme des repentants qui aspirent au ciel !
Gaston de Saint-Valry, « Petite messe solennelle à quatre parties (inédite) de Rossini, exécutée chez M. le comte Pillet-Will, <i>Le pays</i> LXXXI/16, 21 mars 1864	[...] le morceau final, l' <i>Agnus Dei</i> a produit probablement encore plus d'effet. Ici, il faut bien le dire, le génie éclate et respandit. Ce morceau se compose de trois versets chantés par le contralto M ^{lle} Barbara Marchisio. Ces soli sont d'une expression délicieuse, mais entre chacun d'eux s'élève une reprise du chœur sur les paroles <i>dona eis domine</i> , qu'il faut placer en tête des plus admirables inspirations de la musique.
Alexis Azevedo, « Messe de Rossini », <i>L'opinion nationale</i> VI/81, 22 mars 1864	Quant à l' <i>Agnus</i> , solo de contralto avec chœurs, nous ne trouvons pas de termes pour en parler dignement. Il n'y a pas une plus belle, une plus religieuse inspiration dans les œuvres les plus renommées des maîtres du genre. La courte réponse du chœur à la voix récitante sur ces paroles : <i>Dona nobis pacem</i> est un trait inouï de génie et de sentiment vrai de la situation. Cette réponse, chantée <i>pianissimo</i> par les seules voix de femmes, est bien la plainte mêlée d'espérance des âmes du purgatoire, répétant de loin, en les interprétant à leur manière, en les appliquant à l'insatiable désir de voir la fin de leurs souffrances, les mots de l'humble supplication. Non, Dante lui-même, dans sa sublime trilogie, n'a rien fait de plus beau, de plus profondément imprégné du sentiment religieux et chrétien, que cette courte réponse, qui se glisse comme un souffle plaintif, triste et doux à la fois, dans les interstices de la prière !
Nestor Roqueplan, « Théâtres. La messe de Rossini », <i>Le constitutionnel</i> XLIX/88-89, 28-29 mars 1864	Quant à l' <i>Agnus Dei</i> , dernier morceau de cette admirable messe, nous ne croyons pas que l'art humain se soit jamais élevé à une plus grande hauteur. Après que les masses, avec une expression indicible, ont dit : <i>Agnus Dei qui tollis peccata mundi</i> , les voix de femmes répondent <i>miserere nobis</i> , sur une phrase adorable qui revient à chaque verset et se termine, comme un écho céleste, sur le <i>da nobis pacem</i> .

L'AGNUS DEI DE LA PETITE MESSE SOLENNELLE

Paul Scudo, *La revue des deux mondes* XXXIV/50, 1^{er} avril 1864

L'œuvre s'achève par l'*Agnus Dei* dont la moitié est remarquable aussi par la suavité, car cette phrase, qui est d'abord produite par une voix de contralto, va se réunir à un chœur puissant qui a ce texte pour appui : *Miserere nobis, dona nobis pacem*.

Amédée Méreaux, « La musique religieuse au XIX^e siècle, à propos de la messe de Rossini. Palestrina et Rossini », *Le moniteur universel* 118, 28 avril 1865

L'*Agnus Dei* est un solo de contralto d'une exquise suavité, et qu'encadre, avec un charme inexprimable, une mélodie en chant, toute séraphique, toute sereine, qui semble descendre du ciel pour annoncer, que ces mélodieuses prières ont été exaucées.

Jean-Baptiste Jouvin, « Mes vendredis. Une bonne fortune – un treize ! », *Le Figaro* XVI/40, 10 février 1869

Quelle page encore que l'*Agnus Dei* ! Rien de plus original que l'entrée du chœur après chacune des trois strophes dites par le contralto. La réponse à demi-voix du chœur ressemble à un écho affaibli et lointain de la voix des Anges répondant, au plus haut des cieux, à la prière des pécheurs sur la terre.

du canon qui est adoptée dans l'*Agnus Dei*, à cette différence évidente près que, par la réduction de l'effectif à une voix unique, la forme aboutit à une aria strophique.¹⁰

L'absence de voix supplémentaires prenant le relai du contralto est étroitement corrélée au parcours harmonique. Jouvin louait les « modulations les plus fines et les plus imprévues » du *Prélude religieux* de la *Petite messe*.¹¹ Comme l'observe Michel Noiray, le terme de 'modulation' recouvrait en français, aux XVIII^e et XIX^e siècles, plusieurs acceptions, dont celle de « passage d'un ton à un autre » qui a perduré jusqu'à nos jours.¹² Or les modulations du *Prélude religieux* sont tellement rapprochées,

¹⁰ Les deux formes ne sont, en réalité, que deux variantes d'une même espèce. L'aria strophique n'est qu'un cas particulier du canon, structure par essence répétitive et strophique, et en constitue la réduction à une dimension inférieure. Contrairement à la fugue, où l'énonciation du sujet n'est pas tenue d'être achevée avant l'entrée de la réponse.

¹¹ JEAN-BAPTISTE JOUVIN, *Audition d'une messe inédite de Rossini*, « Le Figaro », CMXLIX/2, 20 mars 1864, pp. 1-2 (cité par DAOLMI, *Testi introduttivi*, pp. 118-119).

¹² MICHEL NOIRAY, « Modulation », in *Vocabulaire de la musique de l'époque classique*, Minerve, Paris 2005, pp. 130-132. Comme le remarque l'auteur, le rythme des successions de tonalités était une question cruciale, plus encore que le procédé utilisé pour moduler. Piccinni employait la métaphore du voyage et relevait que l'oreille « veut bien vous suivre [...] à condition que lorsqu'elle est arrivée où vous l'avez conduite, elle y trouvera quelque chose qui la paie de son voyage, et qu'elle s'y reposera quelque temps. » (voir PIERRE-LOUIS GINGUENÉ, *Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccinni*, Veuve Panckoucke, Paris 1801, p. 111). À cette conception traditionaliste de l'équilibre nécessaire entre stabilité de la tonalité et instabilité de la modulation s'opposaient les tenants de la succession rapide des modulations, très prisée pour son potentiel dramatique à l'âge classique.

TRA RAGIONE E PAZZIA

Tab. 2. Plan tonal des trois strophes de la première section de l'*Agnus Dei*.

A ₁	8	9	10	11 (I) (III)	12 (I) (III)	13 (I) (III)	14 (I) (III)	15 (I) (III)
----------------	---	---	----	--------------	--------------	--------------	--------------	--------------

si									
mi	i	II ⁶ ₃	V ⁺⁴ → i	iv	ii	♯VI	iv	V	V ³ ₂
la			V ⁺⁴ → i				V ⁺⁴ → i		
sol									

solo

chœur

A ₂	21	22	23 (I) (III)	24 (I) (III)	25 (I) (III)	26 (I) (III)	27 (I) (III)
----------------	----	----	--------------	--------------	--------------	--------------	--------------

mi	i	♯VI							
ut			V ⁷ → I	iv	♭VI	♭III	♭VI		
fa			V → i						
si♭							V ⁶ ₃ → I		
mi♭							I	iv	V
la♭							V ⁺⁶ → i	V ³ ₂	V ⁴ ₂
sol♭									

solo

chœur

L'AGNUS DEI DE LA PETITE MESSE SOLENNELLE

16	17	18	19	20
	I III	I III	I II III IV	I II III IV

—	VI \natural II ^{b6} _{nap}	V ₄ ⁶ V ₇ ⁷ → i
---	---	---

\natural VI IV ⁹ V ₇ ⁷ → i

(vi IV⁹ V₇⁷ → I)



28	29	30	31	32
	I III	I III	I II III IV	I II III IV

—	\flat VI \flat II ^{b6} _{nap}	V ₄ ⁶ V ₇ ⁷ → i
---	--	---

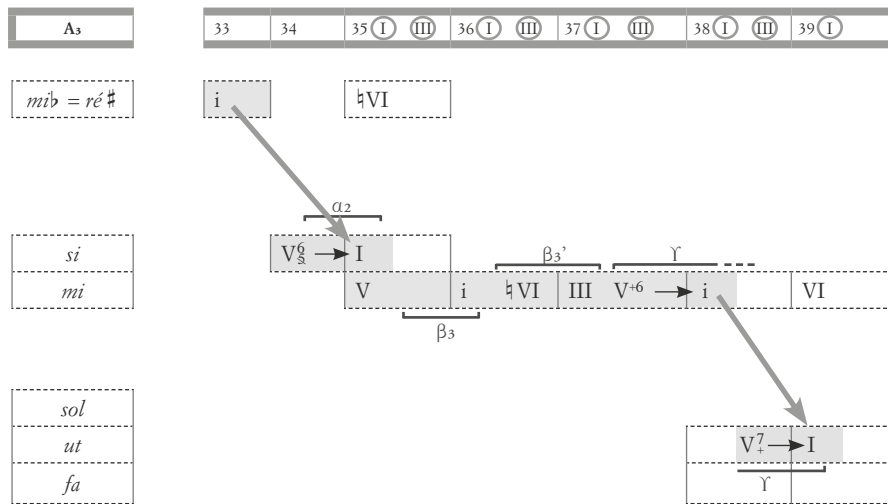
\flat VI IV ₊ ⁹ V ₊ ⁷ → i

(vi IV₊⁹ V₊⁷ → I)



TRA RAGIONE E PAZZIA

Tab. 2. Plan tonal des trois strophes de la première section de l'*Agnus Dei*.



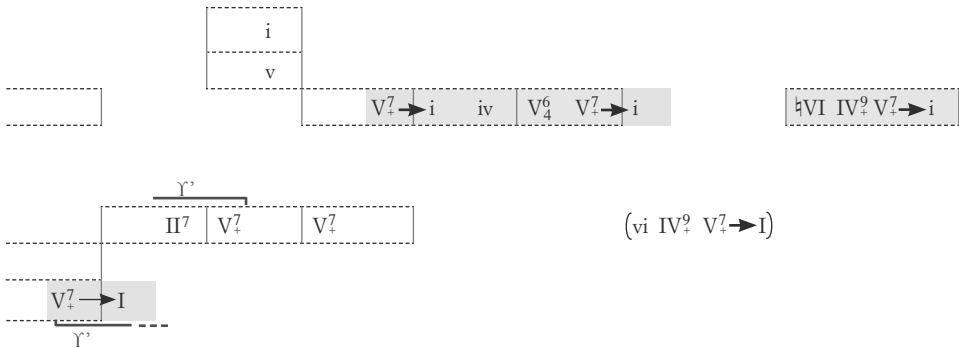
solo —————
 chœur

$\alpha =$

$\beta =$

$\gamma =$

L'AGNUS DEI DE LA PETITE MESSE SOLENNELLE



surtout dans la partie initiale du sujet de fugue où se multiplient les dominantes secondaires, qu'aucune tonalité déterminée n'a le temps de s'établir sans ambiguïté.¹³ L'usage du terme même de 'modulation' semble dès lors inapproprié, puisqu'il n'a de sens qu'en opposition à une tonalité consolidée. Rossini avait déjà expérimenté ce type d'écriture dans le prélude instrumental de l'Introduction du *Comte Ory*.¹⁴ On remarquera que, si dans de tels passages Rossini ne cesse de fuir la stabilité d'un ton donné, les fonctions tonales traditionnelles – à savoir la rectification de la dominante vers la tonique et la résolution des dissonances – sont maintenues. Il s'agit donc de la mise en place d'un système de plages atonales provisoires à l'intérieur même du langage tonal, qui n'a évidemment rien à voir avec les présupposés théoriques de l'expérimentation atonale du XX^e siècle, fondés au contraire sur l'émancipation de la dissonance.

Jouvin ne semble pas avoir été frappé, en revanche, par la hardiesse des modulations de l'*Agnus Dei*, pourtant à l'œuvre dans les sections A₂ et A₃. Elles sont de fait acceptées par l'oreille en raison d'un principe de compensation qui contrebalance la rapidité des modulations.¹⁵ Si les modulations de l'*Agnus Dei* s'opèrent « nel modo il più regolare ed il più piacevole ancora all'orecchio », pour reprendre les termes de Gervasoni, c'est que Rossini les allie à un parallélisme des incises mélodiques d'une extrême clarté, qui sert de guide à l'oreille pendant l'errance tonale.¹⁶ La banalité de la conduite mélodique contrebalance ainsi la hardiesse du plan tonal.

L'équilibre des deux composantes s'observe dans le tableau 2, qui indique le plan tonal des trois strophes A₁, A₂ et A₃, ainsi que l'occurrence des incises mélodiques α , β et γ .

La construction de la mélodie dans la section A₁ de l'*Agnus* illustre ce que l'on pourrait appeler le minimalisme rossinien, à savoir l'emploi d'une unité mélodique minimale dont le compositeur tire tout le potentiel par le recours à l'itération-variation, une technique abondamment utilisée par Rossini dans ses œuvres pour la scène. L'incise α (« Agnus Dei ») correspond au degré le plus rudimentaire d'élaboration : elle consiste en une anacrouse immédiatement suivie par une désinence, sans noyau

¹³ La fin du sujet ancre en revanche la pièce dans les tonalités d'*ut*_♯ mineur (mesure 25), et de *fa*_♯ mineur (m. 32).

¹⁴ GIOACHINO ROSSINI, *Le comte Ory*, ed. par Damien Colas, Bärenreiter, Kassel 2014, N. 1, mm. 20-52. Que le compositeur ait particulièrement travaillé ce passage ressort de sa présence dans les esquisses de l'opéra. Voir vol. 2, p. 705 (Appendice II, N. 1, Fragment 1).

¹⁵ NOIRAY, « Modulation », p. 131.

¹⁶ CARLO GERVASONI, *La scuola della musica*, vol. 3, Niccolò Orcesi, Piacenza 1800, p. 415.

mélodique (type « O quante lagrime »). Elle est fondée sur une broderie à la seconde mineure supérieure, qui préfigure le *semi-tono dolente* que l'on entendra pleinement dans les variations à suivre. Après l'incise contrastante β (« qui tollis peccata mundi »), qui fait l'objet d'une marche d'harmonie (mm. 11-13), α est reprise deux fois (α' et α'') avec des désinences à chaque fois différentes. La section cadentielle, qui commence à m. 15 [III], est elle-même un développement mélodique d' α puisqu'on y retrouve la broderie à la seconde mineure supérieure. Après la sixte napolitaine (m. 17 [III]), la mélodie prend la forme d'une cadence en arpège sur l'enchaînement $V^6_4 \rightarrow V^7_+ \rightarrow | i$ (mm. 18-20).

Comme le montre le tableau récapitulatif, le passage A_1 est d'un bout à l'autre ancré dans la tonalité de *mi* mineur, dont il ne s'écarte que pour de brefs emprunts aux tons voisins de la sous-dominante *la* (mm. 11-12, 13-14) et de la dominante *si* (mm. 14-15). Intéressant également est l'enchaînement cadentiel donné par le chœur « dona nobis pacem » sous forme de marche d'harmonie, d'abord à la médiane majeure *sol* (m. 19), puis à la tonique (m. 20).

A_2 reprend A_1 mais en s'aventurant dans les modulations. C'est dans cette section, ainsi que dans la suivante A_3 , que l'équilibre entre simplicité mélodique et subtilité des enchaînements harmoniques entre en jeu. Fondée sur exactement le même matériel mélodique que A_1 , A_2 progresse d'abord vers *ut* majeur puis vers *mi*, mineur. Les flèches grisées du tableau indiquent les relations à la tierce, couramment utilisées à l'époque.¹⁷ Le retour de *mi*, mineur à *mi* mineur s'opère dans A_3 , une section plus longue de deux mesures puisque, à m. 37, apparaît une nouvelle incise mélodique, γ , plus longue et qui se substitue à α . On ne peut qu'être frappé par l'extrême banalité des trois incises de base α , β et γ . La section A, considérée dans son ensemble, n'est en revanche pas banale : tout le charme de sa construction repose sur les infimes variations, au moment de la reprise des différentes incises harmoniques, et sur l'originalité des marches harmoniques qui dessinent un parcours tonal élégant et peu prévisible.

¹⁷ DIETHER DE LA MOTTE, *Harmonielehre*, Bärenreiter, Kassel 2011, pp. 160-168. Voir également JEAN-PIERRE BARTOLI, *L'harmonie classique et romantique (1750-1900)*, Minerve, Paris 2001, p. 114 (« l'harmonie des médiantes »).

Seconde section : expansion lyrique, lame de fond et climax

L'*Agnus Dei* aurait pu s'achever à la fin de la section A, la mesure 46 s'enchaînant aux 8 mesures du postlude instrumental (mm. 62-69), et se réduire à une simple aria de soliste de forme strophique, au sein de laquelle le chœur aurait joué un simple rôle de ponctuation, encore plus discret qu'un *pertichino*. Or Rossini a inséré, à la suite de la triple exposition de la prière, une « expansion lyrique » portée par le chœur, qui confère à la pièce une intensité expressive qui contraste avec la pudeur de la première partie.¹⁸

B		B ₁	47-52	lame de fond (1). <i>Mi</i> mineur
		B ₂	53-60	lame de fond (2). <i>Mi</i> mineur évoluant vers <i>mi</i> majeur (tierce picarde)
			61-69	postlude instrumental

La transition entre les sections A et B de l'*Agnus Dei* est marquée par le renversement soudain des fonctions pragmatiques respectives du dialogue entre soliste et chœur. Le chœur, jusqu'alors limité à un rôle de ponctuation, c'est-à-dire réactif par rapport aux répliques du contralto, est maintenant chargé d'une fonction initiative. Il sert d'assise à un *crescendo* lent, de *ppp* (m. 47) à *sf* (m. 52), doublé d'une ascension mélodique, menant à un climax dans l'aigu déclenchant la résolution de la cadence (mm. 52-53), avant d'être intégralement repris (mm. 53-58). Cette coupe, que Berlioz qualifiait ironiquement de « morceau du coup de grosse caisse » tout en reconnaissant qu'elle était « fort belle », n'est autre que la lame de fond.¹⁹

Comment les composantes dynamique, mélodique et harmonique concourent-elles à créer cet effet ? Dans le contrepoint fleuri du chœur, *ppp*, apparaissent tout d'abord des intervalles disjoints de plus en plus grands, la quarte ascendante (ténors, m. 48 [II]), puis la sixte majeure ascendante (sopranos, m. 49 [II]). Ce dernier intervalle, lyrique et étranger à la poétique du contrepoint, est souligné par le *crescendo*.

¹⁸ CASTELLANI, *Il concertato nelle opere di Rossini*, pp. 36 et 51-52.

¹⁹ HECTOR BERLIOZ, *Théâtre de l'Opéra. Première représentation des Martyrs, opéra en quatre actes, de MM. Scribe et Donizetti*, « Le journal des débats », 12 avril 1840 : « C'est ici que commence le grand ensemble qui a produit le plus d'effet. Il est coupé avec cette aptitude particulière que doivent nécessairement acquérir en ce genre les compositeurs qui s'imposent la tâche de refaire dans tous leurs ouvrages le même morceau. C'est ce qu'on pourrait appeler le morceau *du coup de grosse caisse*. Il existe comme type dans la *Lucia*, et on le retrouve dans presque tous les opéras italiens modernes. La forme en est très belle ; mais n'y aurait-il pas moyen de la varier un peu ? Le procédé est si connu aujourd'hui, qu'on peut, avec la certitude de ne pas se tromper, annoncer avant de l'avoir entendu tout ce que va faire le compositeur ».

L'AGNUS DEI DE LA PETITE MESSE SOLENNELLE

La voix du contralto solo est engloutie dans la polyphonie jusqu'à la mesure 50, où elle émerge seule sur « miserere nobis », marqué par un *rinforzando*, avant que la strophe ne soit conclue sur « dona nobis pacem » entonné par toutes les voix (*sf*). C'est dans les mesures 50 et 51 (respectivement mm. 56 et 57 dans la reprise) que la tension harmonique entre en œuvre, de façon à prolonger l'effet commencé par les progressions mélodique et dynamique. Le climax (m. 52, resp. m. 58) est en effet retardé par rapport à l'attente dérivant de la syntaxe harmonique traditionnelle. La résolution par une cadence parfaite, attendue depuis m. 50 (resp. m. 56), est renvoyée à plus tard, comme l'indique le tableau 3.

L'exacerbation de la tension harmonique procède en deux étapes. À partir de m. 50 [I] s'enclenche une série de résolutions exceptionnelles d'accords de septièmes, où les rections tonales ordinaires (résolution des sensibles et quintes diminuées) ne sont plus respectées (voir exemple musical 1). De m. 50 à m. 51, on entend l'oscillation entre deux septièmes de sensible (des tons de *si* mineur et *ut*_# mineur), la seconde n'étant qu'une broderie de la première (enchaînements indiqués en pointillés sur le tableau).²⁰ À partir de m. 51, on assiste en revanche à une progression « en

Ex. 1. Progression harmonique conduisant à l'apex (lame de fond), dans la seconde section de l'*Agnus Dei*.

47

i VII (6/5) i (V) (6/5) I/III (II) (4/3) (V) (7+)

50

VII/V (+4/3) VII/VI (#6/5) VII/V (+4/3) VII/VI (#6/5) V/V/III (+6/5, #6/4) iii (b6/4) V/III (7+) V (6/4)

V/III (9/7+) i

²⁰ Ce procédé harmonique peut être compris comme « prolongation de la dissonance », ou encore « résolution retardée ». Voir sur ces notions YOSEF GOLDENBERG, *Prolongation of Seventh Chords in Tonal Music*, The Edwin Mellon Press, Lewiston 2008.

TRA RAGIONE E PAZZIA

Tab. 3. Plan tonal de la seconde section de l'*Agnus Dei*, mettant en évidence la lame de fond (mm. 47-52), l'exacerbation de la dissonance (mm. 49-51) et le climax (m. 51).

B	47 (I) (III) 53	48 (I) (III) 54	49 (I) (II) (III) 55	50 (I) (III) (IV) 56
---	--------------------	--------------------	-------------------------	-------------------------

do #				VII ⁺⁶ ₅ (accord broderie)
si				VII ⁺⁴ ₃
mi	i VII ⁶ ₅ → i		II ⁴ ₃ → V ⁷ ₊	VII ⁺⁴ ₃
la				
ré				
sol	V ⁶ ₅ → I			
fa				

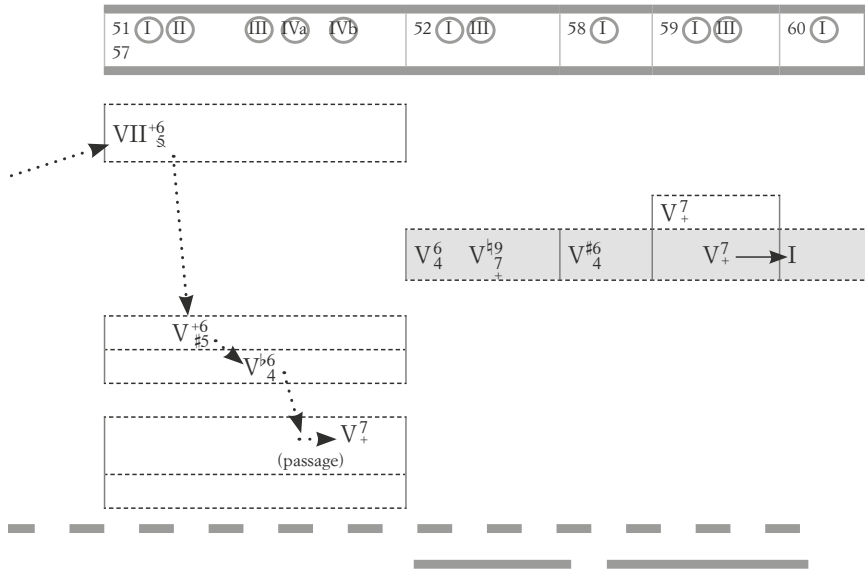
solo	— — — — — — — — — —
chœur	—————

éventail », fondée sur deux mouvements chromatiques opposés à la basse et au supérieur, doublée d'une accélération spectaculaire du rythme harmonique. Jean-Pierre Bartoli nomme ce type d'enchaînements la « syntaxe des notes voisines »²¹. Le retard de résolution provient cette fois des notes de passages dans les deux voix extrêmes, qui provoquent des accords altérés dont deux sixtes allemandes à m. 51 [II] et sur la deuxième croche de m. 51 [IV] (enchaînements indiqués par les flèches descendantes en pointillé).²² Karol Beffa observe, de son côté,

²¹ BARTOLI, *L'harmonie classique et romantique*, pp. 92-96. Cette notion recouvre ce que Kurth appelait la *Nebentoneinstellung*, technique participant du « style des altérations intensif » (*intensiver Alterationsstil*) : ERNST KURTH, *Romantische Harmonik un ihre Krise in Wagners 'Tristan'*, Max Hesse, Berlin 1920, pp. 165-205 : 167-183.

²² Bartoli entend *ut*_# – *mi*_# – *sol*_# – *la*_#. Karol Beffa, suivant l'orthographe de Rossini (*si*_b), entend dans ce dernier accord la septième de dominante de *fa*, le degré de la sixte napolitaine. Je remercie ces deux chercheurs d'avoir partagé avec moi leur lecture de ce passage.

L'AGNUS DEI DE LA PETITE MESSE SOLENNELLE



qu'un tel enchaînement est courant dans la musique allemande dès la première moitié du XIX^e siècle, en particulier chez Schubert.²³

La conjugaison des trois composantes – mélodique, harmonique et dynamique – a pour effet de maximiser le moment de la résolution sur l'accord de quarte et sixte – le fameux « coup » de Berlioz – lequel constitue le climax de la phrase et enclenche la cadence selon l'enchaînement traditionnel.

* * *

Julian Budden considérait l'effet de lame de fond (*groundswell*) comme l'une des contributions majeures de Bellini à l'histoire de l'opéra italien du XIX^e siècle. À la

²³ FRANZ SCHUBERT, *Am Bach im Frühling*, D. 361 (1816), mm. 23-26 (« kein Hoffen kommt in meinen Sinn ») ; FRANZ SCHUBERT, *Sonate en la mineur*, D. 845, mm. 35-38. Je remercie Karol Beffa de m'avoir signalé ces passages.

suite de Budden, Joseph Kerman et Thomas Grey se sont attachés à décrire dans les œuvres de Verdi cette convention propre au *concertato*, en prenant pour modèles le finale de l'acte 2 de *Norma* et le sextuor de *Lucia di Lammermoor*. Leur étude, pionnière sur ce terrain, a permis d'affiner la perception que nous avons aujourd'hui d'un tel effet. La structure de la lame de fond, induite de l'analyse du second finale de *Norma*, et de nombreuses autres pièces qui lui sont apparentées, se présente ainsi :²⁴

- 1 alternance régulière d'harmonies de tonique et dominante (*a-a'*)
- 2 phrase contrastante créatrice de tension (*b*), reposant sur des progressions harmoniques successives, avec les voix de basse et de supérieurs ascendantes
- 3 une résolution cadentielle grandiose, marquée par un coup de cymbales
- 4 répétition de la série 1-3

Ce tableau ne semble pas avoir, pour les auteurs, de valeur normative. Il s'agit d'une structure commune, observée dans de nombreuses lames de fond, sans être pour autant obligée.²⁵ Les propriétés 2 à 4 s'observent dans la partie B de l'*Agnus Dei*.

La prière finale de la *Petite messe solennelle* se rattache donc, comme l'analyse juste exposée s'est attachée à le faire ressortir, à une coupe commune de l'opéra italien des années 1830 et 1840, celle du *largo concertato* en deux sections, la première en canon et la seconde en 'expansion lyrique' polyphonique avec effet de lame de fond.

Que signifie ce rapprochement ? Que Rossini ait rendu hommage, ou se soit inspiré d'une coupe consacrée par l'usage chez ses successeurs sur la scène, Bellini et Donizetti ? L'hypothèse n'est pas à exclure : ce ne serait qu'un hommage de plus, dans une messe qui en contient de nombreux autres.²⁶ Il est néanmoins intéressant

²⁴ KERMAN - GREY, *Verdi's Groundswells*, p. 155.

²⁵ Les auteurs remarquaient d'ailleurs, dans l'introduction de leur étude, que Budden avait eu la prudence de ne donner ni une définition ni une description trop rigide de cette structure.

²⁶ La *Petite messe solennelle* contient un hommage à Niedermeyer, comme l'a découvert Kurt Lueders. Voir KURT LUEDERS, *Il 'Christe Eleison' della Petite Messe Solennelle: il suo contesto e la sua origine nella Messe Solennelle di Louis Niedermeyer*, « Bollettino del centro rossiniano di studi », XLIII, 2003, pp. 5-18. Le *Kyrie* repose sur un exercice de style dans *stylus antiquus* du XVIII^e siècle. La syncopation consono-dissonante se trouve dans plusieurs œuvres emblématiques, du *Dixit dominus* de Haendel au *Stabat mater* de Pergolèse. Voir CHRISTOPHE GUILLOTTEL-NOTHMANN, *Dissonances et progressions harmoniques. Le cas du 'Tractatus augmentatus compositionis' (c. 1655-1659) de Christoph Bernhard*, Mémoire de master, Université Paris 4, 2007, pp. 40-41. Davide Daolmi a enfin rapproché le thème de fugue envoyé par Rossini à son ami W. Speyer (31 août 1856) et que l'on retrouve dans les

L'AGNUS DEI DE LA PETITE MESSE SOLENNELLE

d'observer, dans la production dramatique de Rossini, le germe de ce qui, à partir des années 1830, se cristallisera comme la section de lame de fond. On peut en constater l'émergence dès *Demetrio e Polibio* (composé en 1806). Dans le canon « Padre, qual gioia provo » du quatuor « Donami omai Siveno » (acte 2, scène 2 : voir exemple musical 2), le passage polyphonique « Più cari i lacci miei » est caractérisé par une lente ascension parallèle de la basse et du superius (propriété 2, d'après Kerman et Grey) et répété deux fois (propriété 4).²⁷

Ex. 2. *Demetrio e Polibio*, Quatuor « Donami omai Siveno », « Più cari i lacci miei ». L'expansion lyrique prend la forme d'une phrase ascendante.

Il y manque, certes, l'exacerbation de la tension harmonique (propriété 3), qui ne fait pas partie de la syntaxe tonale du jeune Rossini. D'autres sections similaires, étonnamment proches de l'effet de lame de fond à cette réserve près, jalonnent le catalogue rossinien. Ainsi en est-il de la conclusion du faux canon « Ah, che il cor non m'ingannava » du Finale I du *Turco in Italia* (1814), de « Ella manca, o mio

deux fugues chorales de la *Petite messe*, du *thema regium* de la *Musikalische Opfer* de J. S. Bach. Voir DAVIDE DAOLMI, *Un testamento quasi per caso*, in ROSSINI, *Petite messe solennelle*, pp. 15-27 : 19.

²⁷ Castellani ajoute au sujet de cette page que « questa struttura è destinata a cristallizzarsi come forma-modello del largo rossiniano e fino al *Guillaume Tell* lascerà raramente spazio a qualche variante » (CASTELLANI, *Il concertato nell'opera di Gioachino Rossini*, pp. 36-37).

TRA RAGIONE E PAZZIA

tormento » du Finale I de *Torvaldo e Dorliska* (1815), où la lame de fond est même précédée par une section dialogante alternant tonique et dominante (propriété 1). Ainsi en est-il encore du trio « Incerta l'anima » du second concertato du Finale I d'*Otello* (1816) et de l'ascension lyrique sur « La dolce speme », soutenue par le chœur. Il suffit, pour mieux percevoir l'effet de soulèvement de ces passages, de les comparer avec l'expansion lyrique du canon du quintette « Nel volto estatico » de *La Cenerentola* (1817), qui reste au contraire statique. Toutes ces pièces mériteraient une analyse détaillée dans le cadre des enquêtes émergentes sur le climax d'opéra, une donnée qui retient aujourd'hui l'attention de la communauté scientifique. Il est avéré que, dès les années 1810, on rencontre dans les œuvres de Rossini, tous genres lyriques confondus, des sections qui contiennent en germe la coupe de la lame de fond, associée traditionnellement à la contribution de Bellini à partir de 1830. De quelle façon et en quelle mesure la forme canonique bellinienne amplifie une structure déjà utilisée à plusieurs reprises par Rossini, pour la magnifier en y associant la maîtrise des mélodies longues, reposant sur un étirement aussi long que possible de la tension harmonique, reste un chapitre de l'histoire de la musique encore à découvrir.