

Bach, Messe en si



Porrentruy, église des Jésuites, place Blarer ([infos touristiques ici](#))

Organisation : Fondation Pro Musica

Académie publique du 21 au 29 mars (horaire à télécharger à droite)

1^{er} concert samedi 28 mars, 20h

2^{ème} concert dimanche 29 mars, 17h

Chœur et orchestre de l'Académie

Direction	Michael Radulescu
Premiers violons	Bénédicte Pernet , Estelle Beiner, Rachèle Cartry
Seconds violons	Dominique Manière, Nelly Cagneaux, Michel Reuter
Altos	Marie-Laure Besson, Caroline Menuge, Céline Portat
Violoncelle continuo	Esther Monnat
Violoncelle	Jean Gaudy
Violone continuo	Véronique Gautheron
Premier hautbois	Claire-Pascale Musard
Second hautbois	Cécile Chatelain
Troisième hautbois	Thierry Benoît
Traversos	Sarah Van Cornewal, Sylvain Sartre
Basson 1	Marie-Claire Renisio
Basson 2	Nicolas Michel
Trompettes	Borsódy László, Gábor Komlóssy, Félegyházi Bence
Cor	Sándor Berki
Timbales	Thomas Holzinger
Orgue	Gabriel Wolfer
Clavecin	Eriko Wakita
Sopranos 1	Gunhild Alsvik *, Camille Chappuis, Marie Guyot
Sopranos 2	Caroline Meng *, Ludivine Daucourt, Carlyn Monnin **
Altos 1	Marianne Cuenin, Stéphanie Rey-Brügger, Lisa Weiss
Altos 2	Mérodie Ruvio *, Marie-Laure Cattin, Anne Wolfer

Ténors 1	Raffaele Giordani *, Thierry Gyger , Victor Jakob
Ténors 2	Julien Laloux, Pierre Perny **, Michel Siegenthaler
Basses 1	Matthieu Heim *, Lucas Bacro, Louis-Pierre Patron,
Basses 2	Vincent Girardin **, François Joron, Martin Pulver

* solistes et favori

** favori dans « Osanna »



Michael Radulescu à Porrentruy du 21 au 29 mars 2015

L'Académie Bach interprétera la *Messe en si*

Sous l'égide des Tribunes baroques 2015, la Fondation pro Musica, conduit une nouvelle session de l'Académie Bach. Au programme : la *Messe en si*, composée par Jean-Sébastien Bach entre 1724 et 1748, deux ans avant sa mort. La *Messe en si* est un monument dans l'histoire de la musique. D'une part, la prodigieuse virtuosité de la plupart de toutes les parties vocales et instrumentales ainsi que les remarquables exigences techniques de l'œuvre en font une référence de la science musicale. D'autre part, il s'agit d'un immense condensé spirituel et théologique fondé sur l'Ancien et le Nouveau Testaments, St-Augustin et Luther.

La première version, imaginée par Bach, le luthérien convaincu, correspond aussi bien au rituel luthérien que catholique, dans son sens universel. Le destinataire initial de cette œuvre n'était autre que le Prince Électeur catholique de la Cour de Dresden, auquel Bach avait exprimé le souhait de se voir attribuer le titre de *Compositeur de la Cour*. Ce n'est qu'en novembre 1736 qu'il l'obtiendra.

La *Messe en si* est découpée en quatre grandes parties : la *Missa*, le *Symbolum Nicenum* (Credo), le *Sanctus*, l'*Osanna*, *Agnus dei* et *Dona nobis pacem*. Impressionnante autant par la force que par la sensibilité et la douceur qu'elle dégage, l'œuvre marque profondément l'auditeur.

Michael Radulescu en a édité, fin 2013, une analyse musicologique qui a été saluée par la critique et qui a été l'objet de la remise d'une distinction de l'Université de Vienne. Ce travail de recherche lui a permis de mettre en exergues les messages dissimulés par Bach dans la structure de l'œuvre et dans les symboles musicaux utilisés.

Michael Radulescu est invité dans le monde entier pour conduire des ensembles internationaux, donner des récitals d'orgue ou des cours magistraux et est par ailleurs unanimement reconnu comme l'un des plus grands interprètes de Bach. Pourtant, c'est dans le Jura, dans la petite bourgade de Porrentruy, qu'il a choisi d'interpréter la *Messe en si*. C'est bien là que Michael Radulescu trouve les conditions et les ressources qui lui permettent de mener son travail de réflexion et d'interprétation, sous l'orgue Ahrend, qu'il affectionne particulièrement. Il a choisi, s'appuyant sur la pratique de l'époque, de disposer l'orchestre debout, derrière les chœurs. Cette disposition a l'avantage de conférer à la parole un rôle prépondérant sans altérer le rôle de l'orchestre.

Solistes, chœurs et orchestre

A contre courant des pratiques contemporaines où le temps est compté pour la préparation d'une œuvre même d'envergure, Michael Radulescu choisit la formule de l'Académie qui lui permet de travailler intensément pendant dix jours.

Pour la *Messe en si*, Bach a sorti le grand jeu : 5 solistes, deux chœurs et orchestre complet. Cinquante musiciens ! A Porrentruy, les solistes, outre leur propre rôle, acceptent de chanter toutes les parties du chœur. Travail de titan, on s'en doute, qui a le mérite de créer une fusion fondamentale dans les voix. L'*Agnus dei*, un des plus beaux airs qui soit, sera confié à Mélodie Ruvio, alto d'une intériorité tranquille, voix charnue, engagée, appréciée pour sa simplicité et sa sensibilité. Le public découvrira les voix de mezzo de Caroline Meng, celle du ténor Raffaele Giordani et de la basse Matthieu Heim. Il retrouvera Gunhild Alsvik qui a fait sensation l'été dernier dans son interprétation de la Cantate virtuose « Jauchzet Gott ».

Les chœurs, composés d'amateurs de très bon niveau et de jeunes professionnels, chantent tantôt à 4, 5, 6 ou 8 voix. Ils se taillent la part du lion, ouvrant avec grandeur la *Missa* par le majestueux *Kyrie* qui à travers les suites de cascades de notes descendantes figure le deuil. Le *Sanctus*, à l'inverse, ouvre le ciel, vision d'une possible harmonie universelle. Le chœur a aussi des pages plus intimes à servir, telle le bouleversant *Et incarnatus est*.

L'instrumentation de l'orchestre est riche et offre des possibilités d'associations multiples. A sa base, le continuo, au son grave, fondamental, composé du grand orgue, du clavecin, de la contrebasse, d'un basson et d'un violoncelle ; les cordes, emmenées par Bénédicte Pernet ; 2 flûtes traverso que Bach semble apprécier tout particulièrement pour leur grâce et leur légèreté troublante ; 3 hautbois dont le hautbois d'Amour au son envoûtant, tendre et mélancolique ; 1 deuxième basson ; 1 cor ; 3 trompettes et les timbales qui éclatent de brillance dans le *Gloria*.

La « messe en si » de Bach est certainement l'œuvre la plus aboutie de notre patrimoine musical européen. La technique de composition renferme toute la science musicale acquise en ce domaine à l'époque, constituant un sommet difficile à dépasser. L'œuvre fait à la fois référence à l'astronomie, à la philosophie, à la politique, à l'arithmétique, et surtout à la spiritualité. Par son intemporalité, c'est un message actuel qu'elle apporte à notre époque.

Il n'est pourtant pas nécessaire d'être un savant, ni un musicien, ni même un auditeur averti pour en saisir le sens ou pour être touché, sincèrement ému. C'est par le ressenti que chacun appréhende la musique. Celle de Bach est viscérale.

Elle inspire et fascine Michael Radulescu et ses musiciens. Ils s'attacheront, une fois encore, à transmettre son message musical en y mettant le meilleur d'eux-mêmes. Gageons que le *Dona nobis pacem* final, représentant de manière magistrale la prière humaine pour la paix, inspire l'auditeur en ces temps où notre Histoire est troublée.

La « *Messe en Si mineur* » de J-S Bach ne porte pas de titre général pour toute l'œuvre. L'autographe original de la partition contient quatre différents fascicules dont chacun a sa propre page de frontispice avec son titre respectif: **No. 1. Missa** ; **No. 2. Symbolum Nicenum** ; **No. 3. Sanctus** ; **No. 4. Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis Pacem**.

La « *Missa* » contient le *Kyrie* (« *Kyrie – Christe – Kyrie* ») et le *Gloria* (de « *Gloria in excelsis* » à « *Cum sancto spiritu* »), un total de 12 mouvements extrêmement variés qui constituent la « *missa brevis* » luthérienne. Ce premier fascicule fut composé en 1733 et dédié au nouveau souverain de Saxe & Pologne, le roi Auguste III, fils du fameux Auguste II appelé « le fort », décédé en février de la même année 1733. Dans la dédicace qui accompagne les parties vocales et instrumentales envoyées à Dresde, Bach mentionne la « *science musicale* » qu'il avait acquise et dont la « *Missa* » sert de preuve. En même temps, il déplore sa situation à Leipzig, les offenses personnelles subies de la part de l'officialité municipale et ecclésiastique, tout en demandant « *avec profonde dévotion* » que le souverain lui accorde le titre de « *compositeur de la cour de Saxe & Pologne* » afin de pouvoir ainsi assurer et renforcer sa propre autorité face aux officiels de Leipzig. Apparemment ce titre ne lui fut accordé qu'à la suite d'une seconde demande adressée au roi en 1736.

La mention de « *science musicale* » est confirmée par la formidable technique de composition, par la prodigieuse virtuosité de pratiquement toutes les parties vocales et instrumentales ainsi que par les remarquables exigences techniques de l'œuvre. Tout ceci révèle le but du maître de démontrer à la fois ses capacités de *compositeur*, de « *musicus doctus* » aussi bien que de « *musicus practicus* », se situant lui-même, en musique, au niveau d'un *Leibnitz*, d'un *Newton*, les deux pôles de la science, de l'astronomie et de la philosophie, qui à l'époque avaient « imprégné » la pensée, surtout dans les cercles universitaires de l'Allemagne centrale. Il semble que Bach fait aussi allusion au double aspect de la situation « *politique* » du moment, en 1733 : d'une part le *Kyrie* évoque le *deuil* à l'occasion de la mort d'Auguste « le fort », et d'autre part, la brillance éclatante du *Gloria* suggère les louanges adressées au successeur Auguste III : « *Le roi est mort ! vive le roi !* ».

Le « *Symbolum Nicenum* » fut probablement écrit dans les dernières années de vie du compositeur. Aucune circonstance précise, concrète, immédiate pour la composition de ce fascicule n'est connue, aucune exécution au temps de Bach n'est attestée, aucune partie vocale ou instrumentale originale ne subsiste. « *Sanctus* » date des premières années à Leipzig, probablement de 1724. Le fait que ce fascicule de l'autographe ne contienne pas l'*Osanna* comme dans le rite catholique -romain, s'explique par la pratique liturgique luthérienne de Leipzig à l'époque, où le *Sanctus* était toujours chanté sans l'*Osanna*. L'effectif instrumental et vocal du *Sanctus* est nettement différent des autres fascicules de la « *Messe en Si* » : les flûtes traversières manquent, par contre il y a 3 hautbois au lieu de 2 ; le chœur est maintenant à 6 voix au lieu de 4 ou 5 voix. Ce dernier fait semble clairement faire allusion à Isaïe 6, 3 décrivant les séraphins qui chantent la louange à la Sainteté de Dieu, et qui avaient chacun 6 ailes.

Le dernier fascicule, de « *Osanna* » à « *Dona nobis pacem* » a été défini par Philipp **Spitta**, l'excellent biographe de Bach du 19^{ème} siècle, comme une grande musique festive *sub communion*. Rappelons qu'au temps de Bach la *communion* n'était célébrée qu'une seule fois par mois, dans un service somptueux accompagné d'une musique solennelle.

Malgré son caractère si varié et malgré l'origine hétérogène de ses différents mouvements (nombreuses sont les « *parodies* », transcriptions de compositions antérieures), le « *recueil* » que nous appelons la « *Messe en Si* », se révèle être d'une impressionnante *unité*. L'aspect extérieur, l'articulation de la partition autographe elle-même et sa numérotation démontrent la *conception unitaire* de l'œuvre : *No 1* pour la *Missa*, *No 2* pour le *Symbole de Nicée*, etc. Ainsi l'œuvre toute entière se présente comme une *unité*, monumentale et voulue, dans la quaternité faisant allusion à la *tétraktys de Pythagore*. Que l'on se souvienne qu'à partir de 1747 Bach était membre (le 14^{ème}) de la « *Société Correspondante des Sciences Musicales* » fondée en 1738 à Leipzig par *Lorenz Mizler*. Cette société se dédiait à la pensée et aux conceptions musicales *pythagoriciennes* selon lesquelles la musique, considérée comme un *art mathématique*, faisait partie du *quadrivium des Sept Arts Libéraux*.

Au point de vue spirituel, l'intégralité de la « *Messe en Si* » représente la « *missa tota* » latine traitant tout le texte de *l'ordinarium missae*. Pourtant, il faut souligner que dans ce cas il ne s'agit pas d'une *messe liturgique catholique*, comme on le suggère souvent, mais plutôt d'un immense *compendium théologique – spirituel* fondé sur l'ancienne filiation *Ancien Testament – Nouveau Testament – St-Augustin – Luther*. Significatives sont les « *variantes luthériennes* » du texte par rapport aux textes de rite catholique- romain : « *Domine Filii unigenite Jesu Christe altissime* » ou « *pleni sunt coeli et terra gloria ejus* » au lieu de « *tua* ». La séparation

du « *Sanctus* » et du « *Osanna* » reflète, elle aussi, la pratique liturgique baroque luthérienne de Leipzig.

Ce n'est pas seulement la surprenante variété de l'effectif instrumental et vocal (chœurs à 4, à 5, à 6, à 8 voix) qui caractérise la « *Messe en Si* », mais aussi son *immense richesse stylistique*. Pratiquement tous les styles de l'époque baroque, à l'exception du *style récitatif*, sont représentés : a) le majestueux *style vocal*, le « *stile antico* » plein de dignité (2^{ème} *Kyrie, Gratias, Credo, Confiteor, Dona nobis pacem*) ; b) le *style « madrigalesque »* déterminé par « *l'affect* » du texte, par sa sémantique (*Christe, Laudamus te, Domine Deus, Agnus Dei*) ; c) le « *contrapunctus luxurians* » aux forts « *affects* » dans une écriture polyphonique savante, « *moderne* » (1^{er} *Kyrie, Et in terra pax, Pleni sunt coeli*) ; d) le « *stile concertistico* » du type « *concertos spirituels* » (*Patrem, Et resurrexit*) ; e) le *style choralique*, de danse (*Gloria, Quoniam, Et resurrexit, Et expecto, Osanna*).

L'emploi d'un certain effectif ou d'un certain style pour l'exégèse d'une idée, d'un contenu théologique bien précis est remarquable et révélateur :

a) tous les mouvements se référant au Christ sont des duettos (*Christe, Domine Deus, Et in unum*) évoquant la double nature du Fils, homme & Dieu; seule exception l'*Agnus Dei*, par ailleurs seul mouvement dans une tonalité mineure en bémol, sol mineur, et attribué à l'alto solo, apparemment soulignant la souffrance, la mort, la solitude de Jésus-homme ;

b) au début et à la fin du « *Symbolum Nicenum* » se trouvent respectivement deux paires de mouvements « *reliés* » par un *tempo commun* ainsi que par une partie *commune de leur texte*, pourtant écrits dans des styles différents : d'une part « *Credo in unum Deum* », respectivement « *Confiteor in unum baptisma in remissionem peccatorum et expecto resurrectionem mortuorum* » dans le « *stile antico* », vocal, invoquant la majesté divine et utilisant des *cantus firmi* grégoriens, ceux-ci certainement encore bien connus dans le monde baroque; d'autre part (« *Credo in unum Deum,*) *Patrem omnipotentem* », respectivement « *Et expecto resurrectionem mortuorum et vitam venturi saeculi. Amen* » en « *stile concertistico* », choralique. Cette dualité stylistique semble souligner la participation immédiate, active, de l'auditeur « *contemporain, présent* », aux anciens dogmes de la foi, une prémisses fondamentale dans la liturgie et la théologie luthériennes ;

c) le « *noyau* » du « *Symbolum Nicenum* » est constitué par trois chœurs à 5, à 4, respectivement à 5 voix, unis par un *tempo commun* et par la même mesure ternaire de 3 / 4, de 3 / 2, respectivement de 3 / 4, noyau représentant l'essence même de la christologie luthérienne : « *Et incarnatus est* » (incarnation = naissance), « *Crucifixus* » (crucifixion = mort), « *Et resurrexit* » (résurrection = salut) ;

d) le surprenant emploi de la même musique pour le « *Gratias* » (« *stile antico* » à 4 voix) et pour le « *Dona nobis pacem* » final (« *stile antico* » à 4 voix en 2 chœurs séparés) représente apparemment et de manière magistrale le lien spirituel entre la louange de Dieu et la prière humaine pour la paix. La grande richesse et diversité stylistique, d'affect, d'effectifs, d'écriture de l'œuvre contraste fortement avec son impressionnante et surprenante rigueur et cohérence *tonale*. Tous les rapports tonals sont centrés autour du socle *si-mineur/ré-majeur*, avec leur quintes supérieures *fa#-mineur/la-majeur* respectivement leurs quintes inférieures *mi-mineur/sol-majeur*. La *septième* tonalité, le *sol mineur*, reste une exception, pleine de signification, faisant peut-être même allusion à la multiple symbolique du nombre 7.

Sur le plan de la composition, la « *Messe en Si* » se révèle comme une vraie manifestation d'une *architecture sonore*.

Fait qui n'est sûrement pas un hasard, on rencontre pratiquement dans tous les mouvements de l'œuvre des rapports proportionnels entre leurs différentes sections, entre les nombres (quantité) de mesures, rapports qui correspondent à des proportions numériques bien précises, des plus « *simples* » (rapports de 1 : 2 ; 2 : 3 ; 3 : 4 ; 4 : 5, etc. comme dans « *Qui tollis* », « *Et incarnatus* » ou dans « *Confiteor* ») au « *plus complexes* » (rapports de $4 \times 4 + 3 \times 3 = 5 \times 5$ = théorème de *Pythagore* comme dans « *Gloria in excelsis Deo* » ou bien des rapports selon l'échelle 2 : 3 : 5 : 8 : 13 : 21 qui correspondent à la progression de *Fibonacci*, laquelle atteint le *section d'or* ou *divine*, comme dans le 1^{er} *Kyrie* ou dans « *Confiteor* »). Apparemment Bach veut démontrer aussi dans ce domaine sa magistrale *science musicale*, en qualité de virtuose, d'un « *musicus practicus* ». Par des moyens purement musicaux se manifeste le caractère *spéculatif* de sa pensée.

En ce qui concerne nos concerts et le but immédiat de notre travail, il faut souligner que notre intention est *une interprétation* de cette œuvre monumentale et non pas *une autre exécution* « à la *baroque* ». Sans doute, nous *voulons* et *devons* respecter le plus possible la *pratique d'exécution* de l'époque, en prenant comme guide la situation *concrète* de Leipzig quant aux effectifs vocaux et instrumentaux, à la *basse continue* essentielle comme *base spirituelle* de la composition, la pratique des *chanteurs* « *favoriti* », etc. Notre but est de vivre et de faire revivre la musique en soi, par « *l'affect du moment* », tout en tenant compte des sources originales, des paramètres de composition de la musique elle-même. Notre point de départ est *l'idée*, le *contenu*, le *message spirituel* de l'œuvre, fondés sur la *théologie luthérienne*, et dans la profonde conviction et conscience de l'impossibilité et de l'absurdité qu'il y a de prétendre à une exécution *définitive*.

Michael Radulescu