



Fiche artistique 2019

MENDELSSOHN

TE DEUM

*** Félix Mendelssohn, Te Deum (1826)

Entre hommage & chef-d'œuvre

Cette œuvre, inclassable, est déroutante. Composée par un jeune homme de 17 ans, elle ne relève pas du simple exercice de composition, imitant tantôt à la perfection le style Renaissance ou Baroque. Elle est l'expression sincère et vraie d'une âme créatrice en quête de transcendance qui réalise une exégèse musicale d'une rare intensité, sur l'un des grands textes du Christianisme.

Une œuvre s'inscrivant dans la Tradition

L'empreinte de la *SingAkademie*

Pour comprendre la genèse du Te Deum, revenons sur la formation du jeune Mendelssohn, que le milieu familial porta naturellement à l'amour des arts et lettres. En 1819, il devint l'élève de Carl Friedrich Zelter (1758-1832) en composition. Zelter était lui-même l'élève de Fasch qui fut l'élève de Johann Sebastian Bach. La tradition fut ainsi transmise.

Le Te Deum, comme nous le verrons plus loin, démontre la maîtrise exceptionnelle en contrepoint du jeune compositeur. Celle-ci fut acquise grâce à l'enseignement rigoureux de la Singakademie que l'on peut retrouver dans les exercices approfondis de basse continue, de canon et de fugue présents dans les cahiers du jeune Félix. Or, le Te Deum coïncide exactement avec la fin de ses études académiques. En quelque sorte, il correspond à la pièce de « Maîtrise » du compagnon attestant de sa réussite, nous comprenons alors mieux pourquoi Mendelssohn mit tous ses moyens compositionnels au service de cette fresque qui devint, dès lors, son premier « Chef-d'œuvre ».

Pour comprendre les influences ayant sous-tendu la composition du présent Te Deum, il faut également avoir à l'esprit l'existence des « vendredis musicaux » de la Singakademie auxquels participaient Mendelssohn. Le chœur, de très bon niveau, y interprétait le grand répertoire vocal de la Renaissance et de l'époque baroque. Ainsi, notre compositeur put chanter et diriger Palestrina, Allegri, Lotti, Marcelli, Leo, Haendel et Bach. Lorsqu'on examine le répertoire abordé, on ne peut s'empêcher de remarquer l'attachement fort aux œuvres vocales a capella à double-chœur, forme que Mendelssohn choisit justement pour son Te Deum.

De la même façon, le choix du genre du Te Deum s'inscrit également dans une logique de continuité et de respect des pratiques traditionnelles. Genre très fréquemment utilisé pour commémorer des grands événements, un Te Deum était chanté chaque année à la Singakademie pour commémorer l'anniversaire du Roi. Ainsi, parmi les Te Deum entendus régulièrement par Mendelssohn, citons le Te Deum de Dettingen et le Te Deum d'Utrecht de Haendel, celui de Caldara et de Rhigini. Mendelssohn ira même jusqu'à citer le thème du Te Deum d'Utrecht dans le premier numéro de son œuvre (mesure 5 à 8 – sujet de la première fugue).

Pourtant, le jeune compositeur ne se cantonnera absolument pas à un simple hommage aux styles anciens. S'il imite à la perfection tant la polychoralité vénitienne que le clair-obscur baroque, rivalisant avec la maîtrise technique des plus grands compositeurs du passé et démontrant son savoir-faire, il nous livre bel et bien une œuvre de son temps, une création unique dans laquelle la technique est au service d'un dessein bien plus grand, la Transcendance.

« Les compositions du jeune Mendelssohn tiennent une place privilégiée parmi les nouvelles pièces qui alimentèrent les séances de travail habituelles. Peu de temps après l'inauguration de la maison, en février 1827, on étudia son grand Te Deum à huit voix que l'on chanta souvent dans les années qui suivirent. »

Martin Blummer, directeur de la Singakademie

ELEMENTS D'ANALYSE

N°1 : Te Deum (Ré Majeur) - Allegro - C

Te Deum laudamus,
te Dominum confitemur.

Nous vous louons, ô Dieu !

Nous vous bénissons, Seigneur

Le premier numéro débute en Ré Majeur, ton du Magnificat, de la Joie et de l'Allégresse. La forme choisie par Mendelssohn est une fugue. A ce titre, si la Renaissance est le premier climax de l'association entre temporalité circulaire et linéaire, la fugue est le second aboutissement de cette Architecture Sonore, une seconde quintessence en quelque sorte, ou contrepoint et harmonie se rejoignent dans un temps éternel¹.

Le premier sujet de la fugue est linéaire tandis que le second, comme à l'habitude est beaucoup plus mordant. Ces deux sujets symbolisent ainsi à la perfection la dualité entre spirituel et matériel, entre le monde d'ici-bas et le monde de l'au-delà. Certains dirons alors que mener pareille analyse symbolique ne présenterait que peu d'intérêt car ne reposant sur aucun élément tangible, elle se réduirait à de simples spéculations. Pourtant, voici un argument de taille : à l'image de la liturgie catholique traditionnelle (où la compréhension des paroles récitées par le prêtre n'a aucun intérêt²), le texte de l'œuvre musicale – dont le sens est bien la pierre d'angle de l'intégralité du geste compositionnel – ne doit pas forcément être intelligible, ce qui est d'ailleurs le cas dans toute fugue depuis la Renaissance, chaque voix prononçant des paroles différentes en même temps³. La magie s'opère chez Mozart, notamment dans ses octuors et finals d'opéra où chaque intervenant chante un autre texte. Or, là où le bon sens devrait entendre une véritable cacophonie,

¹ C'est ce qui fit le génie de Bach que l'on ne peut rattacher à un style ou à une époque. Et c'est pour cela que la forme « Fugue » est traditionnellement rattachée aux concepts de « Force », de « Stabilité » ou « d'Immuabilité » dans les commentaires musicaux.

² Bien que cela ne soit pas notre sujet, rappelons ici simplement que l'abandon partiel de la Forme Extraordinaire du Rite Romain fut directement lié à cette incompréhension. En effet, si le texte du rituel est primordial, son rôle n'est pas d'être entendu ou compris lors de chaque célébration (en l'occurrence il s'agit toujours du même texte). Il participe au rituel dans son ensemble pour le rendre valide. Tout fidèle assistant à la Messe peut ainsi avoir accès à ce texte par d'autres moyens (missel, ...) et surtout, il doit atteindre sa connaissance en-dehors de la célébration sous peine de passer à côté de l'essentiel, et non pendant.

³ Le clergé du 17^e siècle, empreint de « linéarité » ne comprenait déjà plus cet aspect symbolique de l'œuvre musicale. Pour ce dernier, le texte devait être compris par les fidèles (alors même que le texte d'un Te Deum ou d'une Messe est immuable et connu de tous). Il n'avait pas compris que si le texte était à l'origine même des choix du compositeur, l'œuvre musicale ne se situait déjà plus sur le même plan mais était directement une allégorie et un commentaire du texte dont l'intelligibilité devenait non plus syllabique ou syntaxique mais métaphysique et transcendante. La condamnation du contrepoint Renaissance et l'obligation d'homophonie correspond donc en musique, au 17^e siècle, exactement à la même évolution que la Liturgie connue au 20^e siècle.

bien au contraire, grâce à la musique, nous n'entendons qu'une parfaite harmonie. Le parallèle avec la Pentecôte est évident : les douze tribus⁴ d'Israël qui parlent des langues différentes se comprennent d'un seul coup, grâce à la descente de l'Esprit Saint. Chez Mendelssohn, les douze tribus sont nos huit voix, l'Esprit Saint, la Musique – tout simplement.

N°2 Te aeternum Patrem (si mineur) - Lento – 3/8

Te aeternum Patrem,
omnis terra veneratur.

*Toute la terre vous adore,
ô Père éternel !*

Nous changeons radicalement d'atmosphère, en 3/8, beaucoup plus intérieur, nous ressentons dans ce numéro un va-et-vient, un flux et reflux contingenté directement par cette métrique ternaire.

Le symbolisme de « omnis terra » (sur toute la Terre) est impressionnant car Mendelssohn nous représente auditivement un mouvement circulaire, ascendant puis descendant. Nous entendons alors clairement la construction d'un édifice sonore où chaque pierre s'assemble à l'autre, tout d'abord par l'ajout des voix, une après l'autre – de 1 à 8 – par strates successives, puis par densification et complexification de l'harmonie qui se tend avant de déboucher sur accord de sixte et quarte suspensif.

C'est à cet instant précis que le génie de Mendelssohn se présente à nous. Au lieu de résoudre simplement cet accord, il nous élève vers autre chose : la basse tient une pédale de Do, empêchant toute référence au tactus linéaire – le « hors temps » étant créé, Mendelssohn façonne alors une harmonie, qui telle une pâte à modeler, évolue à chaque temps de façon imprévisible (cf. protention) avant de se résoudre enfin. Une première page d'Eternité vient de se tourner.

N°3 Tibi omnes angeli (Sol Majeur) – Allegro - 3/4

Tibi omnes angeli,
tibi caeli et universae potestates,

*Tous les Anges,
les Cieux et toutes les Puissances,*

Ce numéro débute par la première véritable homophonie de l'œuvre : les anges chantent tous d'une même voix. S'instaure alors rapidement un jeu d'écho et de questions – réponses. Le « Tibi » passe rapidement et en ricochet d'une voix à l'autre, un tourbillon vocal ne nous permet alors plus de distinguer qui chante quoi, dans un jeu espiègle sur l'espace-sonore et les illusions. Mendelssohn emploie à nouveau le figuralisme musical de l'envolée sur « et universi », ce qui nous permet de voir « auditivement » les ailes angéliques. Plus loin, les « Tibi coeli » répétés sur la même notes correspondent à la représentation musicale des sonneries de trompettes (attribut des anges annonçant la Résurrection). Le compositeur se révèle alors être un véritable peintre des sons. Grâce aux figuralismes musicaux fortement suggestifs présents dans l'œuvre (on pourrait parler de « paysage sonore »), il permet à l'auditeur d'élaborer une véritable représentation mentale de ce qu'il entend, une vision céleste envahie alors nos esprits, les anges volent et la terre tremble... Sommes-nous encore ici-bas ? Ou n'est-ce pas le début de ce que nous nommerions transcendance ?

⁴ La référence au chiffre douze mérite ici d'être développée. Encore une fois, rien n'est anodin. Lorsqu'un compositeur choisit de mettre une œuvre « à versets » en musique, il conserve une marge de manœuvre quant à sa structuration. Ainsi, tel un architecte, il définit le nombre de colonnes. Pour ce Te Deum, Mendelssohn choisit le chiffre 12, symbole du $1 + 2 = 3$, autrement dit de la dualité comme état transitoire devant revenir à l'unité, tout en passant par la Trinité.

N°4 Tibi cherubim (Ré Majeur) – Adagio non troppo – 2/4

tibi cherubim et seraphim,
incessabili voce proclamant :
Sanctus, Sanctus, Sanctus
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra
maiestatis gloriae tuae.

*Les Chérubins et les Séraphins
s'écrient sans cesse devant vous : Saint,
Saint, Saint est le Seigneur,
le Dieu des armées.
Les cieux et la terre
sont plein de la majesté de votre gloire*

Les chérubins et les séraphins occupent une place toute particulière dans la hiérarchie angélique. Détenteurs de l'épée, ils sont les gardiens du Saint des Saints, position importante. Mendelssohn, pour la première fois, utilise la technique du double-chœur opposant un quatuor⁵ masculin à un quatuor féminin, tel le symbole d'une dualité terrestre (voix masculines) et céleste (voix féminines). Cette dualité, n'est-elle pas, d'ailleurs, la signification même de l'ange, notre double spirituel ?

Le numéro s'ouvre par une phrase d'une beauté fantastique. Le quatuor féminin, véritable voix angélique énonce le texte dans un temps suspendu, celui de l'Éternité. La Terre répond alors au ciel et un premier dialogue se met en place. Celui-ci aboutira, au niveau du Sanctus à la fusion des huit voix, symbolisant la réunion des deux natures. Cette vague sonore déferlante, réunion du Ciel et de la Terre est également une imitation parfaite du style de la Renaissance, renforçant une nouvelle fois le caractère d'intemporalité. Nous sommes à Venise...

Telle une ouverture à la Française, la seconde partie est vive. Reprenant les mêmes techniques d'écho, de questions-réponses et de spatialisation que nous avons déjà pu observer, Mendelssohn ajoute plusieurs figuralismes musicaux d'une grande force sur le texte du « pleni sunt », la descente des anges est ainsi magnifiquement suggérée et sur « maiestatis » une série de répercussions correspond à un véritable ping-pong musical.

N°5 Te gloriosus Apostolorum (sol mineur) – Andante con moto – C

Te gloriosus Apostolorum chorus,
te prophetarum laudabilis numerus,
te martyrum candidatus laudat exercitus.
Te per orbem terrarum
sancta confitetur Ecclesia,

*L'illustre chœur des Apôtres,
La vénérable multitude des Prophètes,
L'éclatante armée des Martyrs, célèbrent vos louanges.
L'Église sainte publie vos grandeurs,
dans toute l'étendue de l'univers*

Le début de ce numéro n'est écrit que pour basse et alto, tel un dialogue entre corps et âme, procédé que l'on peut retrouver chez Bach, dans plusieurs de ses cantates. Les phrases longues et étirées donnent presque l'impression que le tactus s'efface au profit d'une paisible éternité.

Une nouvelle fois la forme AB de l'ouverture à la française est employée. Dans cette seconde partie, le contrepoint « doloriste » employé sur « Te per orbem » nous emmène dans un autre monde, où la notion de temps qui passe n'est plus vraiment présente.

⁵ La référence au chiffre 4 (l'Homme ou la Matière) est à noter. Nous sommes au numéro 4 de l'œuvre, Mendelssohn emploie deux quatuors et il répète quatre fois les phrases.

N°6 Patrem immensae maiestatis (si mineur) – Andante con moto – 2/4

Patrem immensae maiestatis;
venerandum tuum verum et unicum Filium ;
Sanctum quoque Paraclitum Spiritum.

*Ô Père dont la majesté est infinie !
Elle adore également votre Fils unique et
véritable ; Et le Saint-Esprit consolateur*

Le 6 est le chiffre du passage. De plus, il est ici – l'œuvre comptant 12 numéros – la clef de voûte de notre édifice sonore. Mendelssohn traduit alors en musique plus que notre changement d'état, il nous représente musicalement un véritable retournement, une transmutation. Bien sûr, ce mouvement ne se fait pas aisément, mais dans la difficulté et la tourmente. Le discours musical est ainsi torturé avec des modulations hardies, des dissonances appuyées et des contours mélodiques âpres. Cette partie du Te Deum est alors incompréhensible sans avoir une clef de lecture symbolique. Pourquoi Mendelssohn écrirait une partition si « moderne » et « déstructurée » sur un texte - somme toute - aussi simple que celui de la Trinité ?

Intervient ici une double référence symbolique. Au retournement précédemment évoqué s'ajoute donc l'allégorie musicale de l'un des dogmes les plus complexes du Christianisme, celui de l'unité de la Trinité, le 3 = 1. Mendelssohn le traduit musicalement par le principe de l'agrégation sonore. Partant d'un discours musical totalement désagrégé et diffus, (symbolisant le 3) il procède – au sein de cette partie – par mouvement centripète à une agrégation sonore afin, telle une spirale concentrique, de réunir progressivement en son Centre le contrepoint, arrivant à l'Unité, au 1.

N°7 Tu rex gloriae (Sol Majeur) – Alla breve – C

Tu rex gloriae, Christe.
Tu Patris sempiternus es Filius.
Tu, ad liberandum suscepturus hominem,
non horruisti Virginis uterum.
Tu, devicto mortis aculeo,
aperuisti credentibus regna caelorum.
Tu ad dexteram Dei sedes,
in gloria Patris.
Iudex crederis esse venturus.

*Ô Christ ! Vous êtes le Roi de gloire.
Vous êtes le Fils éternel du Père.
Pour sauver les hommes et revêtir notre nature,
vous n'avez pas dédaigné le sein d'une Vierge.
Vous avez brisé l'aiguillon de la mort,
vous avez ouvert aux fidèles le royaume des cieux.
Vous êtes assis à la droite de Dieu
dans la gloire du Père.
Nous croyons que vous viendrez juger le monde*

Hommage au Cantor de Leipzig, cette immense fugue n'est autre qu'une cathédrale sonore. Le texte étant une déclaration de dogmes, il est naturel que Mendelssohn choisisse cette forme, image de Solidité et de Permanence.

N°8 Te ergo quaesumus (Do Majeur) – Andante – 2/4

Te ergo quaesumus, tuis famulis subveni,
Quos pretioso sanguine redemisti
Aeterna fac cum sanctis tuis
in gloria numerar

*Nous vous supplions donc de secourir vos serviteurs,
rachetés de votre Sang précieux.
Mettez-nous au nombre de vos Saints,
pour jouir avec eux de la gloire éternelle*

Quatuor vocal classique d'une grande tendresse, Mendelssohn emploie un très beau figuralisme musical ascendant sur « Te ergo quaesumus ». Nous imaginons alors avec précision la prière « monter » aux Cieux afin d'être entendue.

N°9 Salvum fac (la mineur) – Grave – ¾

Salvum fac populum tuum, Domine,
et benedic hereditati tuae.
Et rege eos
et extolle illos usque in aeternum.

*Sauvez votre peuple, Seigneur,
et versez vos bénédictions sur votre héritage.
Conduisez vos enfants
et élevez-les jusque dans l'éternité bienheureuse*

La première version que nous entendons ici a été écrite pour double-chœur dans un style italien. Après 8 mesures d'introduction démarre un fugato tout à fait intéressant dont le procédé principal est l'usage du rythme inégal de croche pointée – double, rythme délaissé depuis le début de l'œuvre par notre compositeur et référence forte à la musique baroque napolitaine. Ce rythme, symbole de douleur⁶, de pénitence⁷, d'instabilité et de mouvement est employé sur « extolle » (élever ou étymologiquement « sortir de son état par le haut ») pour, une nouvelle fois, nous signifier cette transformation, cet appel à l'Eternité.

N°10 Per singulos dies (Ré Majeur) – Allegro vivace – C

Per singulos dies benedicimus te ;
et laudamus nomen tuum in saeculum,
et in saeculum saeculi.

*Chaque jour nous vous bénissons ;
Nous louons votre nom à jamais,
et nous le louerons dans les siècles des siècles.*

« Jubilation » serait le Maître-mot de cette partie. Deux plans sonores co-existent : les basses, telles le pédalier de l'orgue énoncent un Cantus Firmus puissant et linéaire, véritables fondations de l'édifice sonore qui se déploie au-dessus d'elles, les autres voix en réalisant les voussures.

N°11 Dignare Domine (sol mineur) – Andante – ¾

Dignare, Domine, die isto
sine peccato nos custodire.
Miserere nostri, Domine,
miserere nostri.

*Daignez, Seigneur, en ce jour,
nous préserver du péché.
Ayez pitié de nous, Seigneur,
ayez pitié de nous.*

Le numéro 11 est aussi énigmatique que le numéro 6, véritable objet sonore non-identifié, pourrions-nous dire. Les 22 premières mesures sont confiées au seul quatuor masculin, écrit dans un contrepoint tendu où l'agencement des voix, par strates successives, nous renvoie l'image, tel le mythe d'Amphion, de pierres bougeant lentement pour s'assembler l'une à l'autre.

Suit une fugue basée sur un sujet « désagrégé » construit sur un saut de quarte et de sixte, extrêmement expressif et plaintif, la sixte n'étant que l'appoggiature de la note suivante. Mendelssohn commente alors de façon magistrale le texte du « Miserere », long cri de désespoir. Si la tension harmonique atteint son paroxysme, il arrive à nous suggérer un état impressionnant d'atemporalité par l'absence quasi-complète de mélodie et de phrase musicale à proprement parler. Ainsi, pour revenir à l'idée de « protention », s'il crée une tension que nous imaginons voir résolue ; son discours musical est tellement imprévisible et morcelé que nous sommes parfaitement incapables d'anticiper ladite résolution. Nous voguons ainsi dans des limbes musicaux où chaque voix entre en résonance avec l'autre, dans une confusion apparente. Dans les faits, nous observons une dissolution des éléments d'infrastructure, dissolution qui transcende alors la superstructure de l'œuvre.

⁶ Très présent chez Pergolèse, par exemple.

⁷ Un des plus beaux usages est celui qu'en fait Mozart dans le « Qui tollis » de sa Grande Messe Inachevée en Ut mineur.

N°12 Fiat misericordia tua (Ré Majeur) – Adagio non troppo / Allegro – 2/4 – C

Fiat misericordia tua, Domine, super nos,
quemadmodum speravimus in te.
In te, Domine, speravi :
non confundar in aeternum.

*Que votre miséricorde, Seigneur, se répande sur nous,
selon l'espérance que nous avons mise en vous.
C'est en vous, Seigneur, que j'ai espéré,
je ne serai pas confondu à jamais.*

Le final n'est autre que le réemploi du numéro 4 (l'Homme) et du numéro 1 (l'Unité Primordiale) , le 5 signifiant que le retournement, le changement d'état ou la transcendance a été accomplie. La boucle est bouclée.