

MISA A BUENOS AIRES

Martin Palmeri

Dans cette œuvre, Martin Palmeri a réussi un grand coup de maître en mêlant subtilement l'univers instrumental charnel du tango et l'écriture plus austère d'une messe traditionnelle. Toute l'interprétation consiste à maintenir l'équilibre entre ces deux univers.

Palmeri est un musicien, pianiste, chef de chœur et professeur de composition ; c'est en voulant proposer à ses chœurs une musique vraiment abordable pour des choristes amateurs, tout en gardant la spontanéité et la richesse des rythmes de la danse du tango argentin, qu'il s'est lancé dans l'écriture de cette œuvre inédite.

Or, ces deux sphères ne sont pas immédiatement conjointes. Le tango argentin est essentiellement instrumental, mêlant le plus souvent un violon solo, un bandonéon et une base rythmique (piano, guitare, contrebasse). Le grand Astor Piazzola a donné une envergure internationale à ce style, en cherchant de nombreuses combinaisons. Il a parfois ajouté un chanteur soliste, mais n'a jamais composé pour chœur. Quelques transcriptions chorales de ses œuvres montrent les limites du genre : il s'agirait d'imiter les inflexions instrumentales avec des onomatopées, souvent difficiles à réaliser. Le Tango reste une danse très charnelle et intime ; l'expression vient de la liberté et de l'improvisation des musiciens.

On est donc assez éloigné à la fois de la pratique chorale et du chant sacré ! Pourtant de grands compositeurs ont osé reprendre les rythmes de la danse pour en faire de la musique religieuse : le mouvement, la ferveur, l'intensité des émotions sont communes. Et Palmeri parvient à ce mariage avec beaucoup de science, d'intuition et d'humilité.

Cette musique, ouverte vers le dialogue, laisse beaucoup de place au contrepoint ; c'est ainsi que Palmeri lui-même décrit l'originalité de son œuvre. On y trouve de grandes pages chorales, des éléments de fugues, quelques belles lignes pour un seul registre, et quelques passages *a capella*, à des endroits précis. Le rôle de chaque pupitre est particulièrement intéressant et important, relevant le discours musical par un motif ou une dissonance.

Et tout ceci est très bien organisé en fonction du sens du texte : il y a, tant dans les petits détails que dans l'architecture générale, une cohérence entre les mots et la musique.

Kyrie

Le texte, très court (*Seigneur prends pitié, Christ prends pitié*), fait l'objet d'un développement important, donnant ainsi une ouverture imposante à l'œuvre. Après une acclamation générale dans une tonalité assez sombre, mais tout de suite dans le rythme typique du tango (3+3+2), un développement apparaît sous la forme d'une fugue commençant par le pupitre grave des basses. Le dialogue s'installe aussi avec des instruments qui gardent certaines spécificités du style. Le *Christe* est proposé tout d'abord par les ténors, avant un nouveau développement différent. Enfin le retour attendu du *Kyrie* est présenté sous une autre forme que le premier, tout en intégrant certaines formules en un riche effet cumulatif.

Gloria

Après ce côté complexe, le Gloria, au texte plus extraverti, arrive comme un feu d'artifice avec un débit bien déhanché du texte. L'alternance des tonalités crée des surprises bienvenues. Une partie centrale plus douloureuse (*Toi qui portes le péché du monde*) fait intervenir pour la première fois la soliste dont le chant simple et expressif est repris par le chœur. Une reprise musicale abrégée du début crée un bon équilibre, avant de conclure de manière éclatante sur le *Amen* final.

Credo

Le Credo (*Je crois en Dieu*) débute par un unisson de tous les choristes et de l'orchestre, unisson qui, à la fois, crée l'unité de tous les participants et ouvre un univers de toutes les options. Les voix graves s'éloignent progressivement vers le triton (intervalle inhabituel en musique classique mais très expressif ici), avant de déboucher sur un accord profond. Un thème donné d'abord aux instruments affirme l'unité du numéro ; il se superpose d'abord à un nouvel unisson général des chœurs, qui égrènent le texte sur une seule note, avant de s'ouvrir sur le nom de *Jésus*. Différentes sections du texte sont dramatisées (soliste pour l'incarnation, incantation pour la crucifixion, calme du chœur a capella pour la mort, fugue dynamique pour la résurrection). Un grand final sur une basse obstinée (*L'Esprit-Saint*) nous fait entendre d'abord des « bruits instrumentaux » qui semblent venir de nulle part, puis les voix se succèdent et s'accélèrent dans un grand tempo festif.

Sanctus

Une autre atmosphère encore baigne le début du Sanctus avec un solo de piano, suivi de la soliste : on est dans une rêverie imaginaire, reprise par le chœur, soutenu cette fois par l'orchestre. Les deux passages suivants sont contrastés : très rythmique sur *Pleni sunt coeli* (*Les cieux sont remplis de ta gloire*), plus mélodique sur *Hosanna in excelsis deo* (*Hosanna au plus haut des cieux*).

Benedictus

Arrive alors un passage presque irréel, totalement immobile sur un agglomérat de notes où seules les basses bougent lentement avant que l'on entende le doux bercement d'une mélodie quasi enfantine, qui servira de matériau au riche développement suivant. Le deuxième *Hosanna* ne reprend pas le premier, mais rappelle plutôt le passage irréel du début.

Agnus Dei

La structure ternaire usuelle de cette pièce est ici totalement bousculée. Un grand solo du bandonéon précède un chant qui rappelle le solo du *Gloria* sur le texte semblable (*qui tollis peccata mundi – toi qui portes le péché du monde*), repris immédiatement par le chœur. S'ensuit alors le thème initial du *Kyrie*, modifié de façon élégante pour créer une longue section paisible sur *Dona nobis pacem* (*donne-nous la paix*). Par toutes sortes d'imitations et de superpositions, le thème est repris comme une vraie suite incantatoire avant de finir sur de longs accords bercés par un dialogue du violoncelle et du bandonéon.