Claudio Monteverdi: Vêpres de la Vierge, 1610France Musique, dimanche 12 décembre 2010 à 14h

Claudio Monteverdi
Vêpres de la Vierge (1610)

France Musique
Dimanche 12 décembre 2010 à 14h
Tribune des critiques de disques

Les Vêpres sont l'aboutissement d'une maîtrise. Monteverdi en homme qui connaît sa dramaturgie – il l'a magistralement démontré avec son *Orfeo* de 1607, lequel fixe un premier modèle pour le genre de l'opéra naissant-, déploie avec un sens non moins sûr et même somptueux, toute la science musicale dont il est capable en cette année 1610. La pluralité des effets, la diversité des modes et des effectifs requis pour les 14 pièces composant cette ample portique dédié à la Vierge impose un tempérament exceptionnel, autant mûr pour le théâtre que pour l'église.

Le désir de démontrer ses compétences est d'autant plus important qu'il souffre de sa condition de musicien à la Cour des Gonzague de Mantoue. Les relations avec son employeur, le Duc Vincenzo de Gonzague ne sont pas parfaits, pire, son patron est un

mauvais
payeur. A peine estimé, Monteverdi doit supplier pour être payé. Les *Vêpres* sont
bien l'acte accompli et mesuré d'un musicien courtisan qui recherche un
nouveau protecteur, des conditions et un mode de vie plus agréables.
Déjà avant Mozart, le Monteverdi des *Vêpres* est un homme peu reconnu, du moins pas à la mesure de son génie, une figure « gâchée » de la musique de son temps.

Genèse

Avant d'être le *Vespro*
que nous connaissons aujourd'hui, l'oeuvre religieuse qui nous concerne
a vécu sous une première forme, non liée au culte virginal. Monteverdi
après la mort du maître de la chapelle de la Basilique Palatine de Santa
Barbara à Mantoue, – Gastoldi, décédé en 1610-, se met sur les rangs
pour offrir ses services. Il souhaite diriger officiellement l'activité
d'une institution musicale sacrée digne de sa qualité. Mais là encore
les autorités mantouanes en décidèrent autrement et le musicien dépité,
transforma son œuvre qui faisait initialement les louanges de Sainte-Barbe à laquelle par exemple le motet *Duo Seraphin* – absolument étranger au culte de la dévotion mariale-, renvoie immanquablement.

Autour
du premier axe développé sur le thème de la Sainte locale, Monteverdi
ambitionne une œuvre plus spectaculaire dédiée à la Vierge pour saisir

l’attention d’autres possibles mécènes et patrons.
Maître de chœur
du Duc Vincenzo de Gonzague, depuis 1595, Monteverdi a le sentiment de
piétiner à Mantoue. C’est pourquoi, il reprend totalement son œuvre
première, y combine tout ce qu’il lui semble témoigner à cette date, de
son éblouissante maestrià. Selon son assistant à Mantoue, Bassano
Cassola, le compositeur ambitionnait d’aller lui-même apporter un
exemplaire au Pape Paul V à Rome, à qui d’ailleurs, le recueil des *Vêpres* est dédié.
Au
final pas de poste nouveau au sein d’une église prestigieuse. Il lui
faudra encore attendre trois années, quand il sera pressenti pour
diriger la chapelle du Doge à Venise, au sein de la Basilique San Marco.
Pour le concours et l’audition de principe, le matériel éclectique et
foisonnant de ses *Vêpres* lui sera très probablement utile.

La
qualité et la fascination de la partition, qui n’a peut-être jamais été
jouée d’un seul tenant comme les interprètes baroques ont coutume de le
faire aujourd’hui du vivant de l’auteur, apparaissent clairement dans
l’alliance de l’ancien et du moderne dont Monteverdi fait une arche
entre deux mondes. Le compositeur offre une synthèse quasi
encyclopédique de toutes les formes possibles à son époque. Les *Vêpres* de

ce point de vue, dessinent une superbe passerelle édifiée pour la
réconciliation de deux tentations ou deux directions esthétiques et
musicales, apparemment antinomiques.

Le passé et l'avant-garde
ici dialoguent. Cette facilité est à la fois troublante et totalement
convaincante. Tradition ancestrale héritée du Grégorien avec son cantus
firmus, avec le plain-chant aussi (*Sonata sopra sancta Maria*), d'un côté ; liberté du geste vocal, en solo (*Nigram sum* pour ténor), ou en duo (*Pulchra es* pour deux sopranos), par exemple, de l'autre, dont les hymnes incantatoires, la projection dramatique du texte (l'écho de l'*Audi Caelem* sur le nom de *Maria*,
répété comme une incantation obsessionnelle et tendre à deux voix…)
désigne en pleine fresque paraliturgique, le dramaturge dont la magie
fut capable d'infléchir les âmes les plus insensibles, par le chant de
son *Orfeo* de 1607. L'opéra n'est pas loin de la ferveur virginale. Disons même qu'il s'invite à l'église.
Le *Vespro* est bien l'archétype des grandes messes et célébrations religieuses baroque à venir, préludant à Bach, Haendel, Vivaldi.

A
43 ans, Claudio le Grand affirme son art de la synthèse, son intuition
innovatrice, une vision grandiose qui confine à un langage universel.
Avec le *Vespro*, le musicien se révèle comme le penseur le plus génial de son époque. Mais la partition n'était qu'une étape qui le

mènera vers les deux ouvrages de la pleine maturité. Une contradiction
ou une singularité qui lui est spécifique, entre le profane et le sacré,
se précise. Musicien des divertissements et du théâtre pour la Cour
ducale de Mantoue, il écrit le chef-d'oeuvre des grandes célébrations
sacrées. Maître de chapelle à partir de 1613 pour le Doge de Venise , il
composera pour la scène lyrique, le *Couronnement de Poppée* puis le *Retour d'Ulisse dans sa patrie*
qui marque sur le plan profane cette fois, un nouvel accomplissement
après les Vêpres. Sous la voûte de San Marco, sur la scène des théâtres
d'opéra de Venise, l'homme transmet un même témoignage, saisissant
d'émotion et de vérité.

Illustrations
Bernardo Strozzi, *deux portraits de Monteverdi*
Canaletto, *la piazza San Marco, la Basilique.*