

Giacomo Carissimi (1605-1674)

Modestie & gloire. Le 21 juillet 1773, un bref papal de Clément XIV, Dominus ac Redemptor, prononçait la dissolution de la Société de Jésus (l'ordre des Jésuites), sous la pression de la France, de l'Espagne et du Portugal. Le Collegium Germanicum de Rome, 99 ans après la mort de Giacomo Carissimi, fermait ainsi ses portes. Or, ses archives et sa bibliothèque, fondées spécialement par le pape Clément X pour protéger les autographes du compositeur – avec défense d'aliénation ni même de prêt – furent dispersées, livrées au pilon, vendues au poids du papier. Sur son lit de mort, Carissimi avait demandé que ses œuvres soient conservées à Saint-Apollinaire, église du collège. Cela leur fut fatal. Ainsi en est-il de la fragilité de la musique : la graphie des notes que les compositeurs inscrivent sur leur manuscrit impressionne moins que l'impact des peintures. Combien d'excellents musiciens furent réduits à l'état de noms par les dommages du temps ; combien de nobles ouvrages à l'état de regrets amers par l'inconséquence de vandales incultes !

Mais en définitive, ce drame n'eut guère raison de la gloire d'un Carissimi. Il fallait compter sur la fascination d'un grand maître, exercée sur l'Europe entière et d'abord sur ses élèves, tous très talentueux tels : Christoph Bernhard, disciple de Heinrich Schütz et future référence pédagogique en Allemagne, Philipp Jacob Baudrexel, Johann Kaspar Kerll, Johann Philipp Krieger, pour les élèves du Collège, ainsi que les Italiens Giovanni Maria Bononcini, Giovanni Paolo Colonna, Pietro dito Antonio Cesti, Alessandro Scarlatti, peut-être Giovanni Baptista Bassani, les Français Michel Richard de Lalande (sans certitude) et, en cours privé, le Français, Marc-Antoine Charpentier.

Tous ont recopié patiemment ses œuvres, les ont répandues même au-delà de la Manche (la plus belle collection se trouve désormais à Oxford au Christ Church College). Charpentier,

marqué à vie par l'héritage de son maître (même technique, même philosophie, même tempérance, même modestie, même dévouement à sa tâche au service des Jésuites), avait, dit-on, réécrit nombre de ses Messes d'oreille. C'est ainsi qu'elles passèrent en France.

Cette gloire, du vivant de Carissimi, ne cessa de se répandre après sa mort : il fut considéré comme le plus grand compositeur du XVII^e siècle, « le plus grand maître de musique que nous ayons eu depuis longtemps » selon le *Mercure Galant*, en 1681 ; « le moins indigne adversaire que les Italiens aient à opposer à Lulli », sous la plume de l'acérbe Lecerf de la Viéville (1706) ; « le plus grand musicien que l'Italie ait produit » pour Pierre Bourdelot et Pierre Bonnet (1715)... En 1740, il est toujours salué comme « l'orateur musical » de l'Italie par l'Allemand Johann Matheson, lequel ne manqua pas de souligner avec humour qu'il « était vénéré plus que quiconque même par les Français, qui pourtant ne vénèrent guère que leurs compatriotes ». A l'aube du XIX^e siècle, il reste un « admirable maître » aux yeux du critique Charles Burney ; ses compositions sont « aériennes » pour Coleridge (*Table Talk*, 1833) et l'on parle toujours de « la beauté de ses chants et de ses harmonies » au début du XX^e siècle.

Si riche et si célèbre à la veille de sa mort le 12 janvier 1674, « grand, mince, mélancolique et goutteux », « amical dans ses rapports avec autrui » selon son successeur Ottavio Pitoni, avare pour les mauvaises langues, Carissimi était demeuré, sa vie durant, l'homme humble de ses origines, fils d'un simple tonnelier, baptisé le 18 avril 1605 dans la petite cité de Marino près de Rome. Son père s'appelait de Amico et fit changer son nom d'après le prénom du grand-père Carissimo. A cette époque Monteverdi écrivait *L'Orfeo* (1607), cela faisait trois ans à peine qu'Emilio de Cavalieri était mort, lui qui avait inventé l'oratorio, cette année 1600 où Jacopo Peri trouva la formule de l'opéra, prenant de court Giulio Caccini dans l'effervescence d'une émulation florentine.

Voilà le petit puîné Giacomo, orphelin à l'âge de 10 ans, du moins le dit-on, probablement alors accueilli par l'une des nombreuses institutions pour enfants pauvres, mi-orphelinat, mi-conservatoire. On le retrouve à 18 ans, chantre à la Cathédrale de Tivoli non loin de Rome. Il en devient l'organiste à l'âge de 20 ans. Deux ans plus tard, il est maître de Chapelle de la Cathédrale San Rufino d'Assise. Mais trop éloigné des lieux de son cœur et, pour ses 24 ans, l'occasion se présentant, il suit son destin, qui le fixera pour toujours à Rome, à la basilique Saint-Apollinaire du Collegium Germanicum, haut lieu de l'enseignement Jésuite.

Créé au XVII^e siècle par Ignace de Loyola, fondateur de la Compagnie de Jésus, ce Collège permettait aux jeunes Allemands de la Contre-Réforme de se préparer au sacerdoce. C'était là un poste prestigieux, même s'il n'était pas de premier plan, déjà occupé par de superbes figures comme Tomás Luis de Victoria, lui même élève du collège, et Agostino Agazzari. C'était aussi un poste exigeant que ne pouvait assumer qu'un homme pieux. Non seulement il fallait composer et organiser la musique de l'église, mais encore assurer la formation des jeunes choristes du collège : allemands, hongrois et italiens depuis que l'on avait ouvert les portes aux étudiants indigènes, attirés par la réputation de l'enseignement.

Ces obligations rappellent celles du Kantor Jean-Sébastien Bach à Leipzig, et l'on sait combien il en souffrit, déléguant certaines de ses activités. Or on perçoit chez Carissimi un dévouement jusque dans les tâches les plus ingrates du professorat : il fut aimé et aima ses élèves, fut d'une courtoisie qui étonna profondément le monde. D'autres indices nous montrent encore ce chemin de grande modestie. Il est ordonné prêtre le 14 mars 1637 avec un bénéfice dans une église éloignée de sa résidence romaine, Sainte Marie de Nazareth à Ravenne (c'est l'usage pour les musiciens à l'époque). Il refuse la succession de Claudio Monteverdi en 1643 à la basilique San Marco, ce qui aurait fait de lui la

plus haute personnalité vénitienne après le Doge. Il décline les postes de maître de chapelle à la cour de Bruxelles (1647) ainsi qu'à celle des Empereurs Ferdinand II puis Léopold, toujours « avec la plus grande modestie ». Le hasard se chargera d'ailleurs de respecter cette simplicité en lui refusant une sépulture durable comme celle d'Archangelo Corelli au Panthéon. L'église de Saint-Apollinaire qu'il aimait tant, sera restructurée, et sa tombe, perdue. Le miracle de la redécouverte du vingtième siècle ne pourra pas lui offrir de nouvelles roses comme celles que l'on peut voir de nos jours sur la tombe de Claudio Monteverdi aux Frari à Venise.

Mais, s'il s'éloignait des honneurs trop éclatants, il ne dédaignait point de laisser briller sa musique dans les hauts lieux de la noblesse italienne comme l'Oratoire de l'Archiconfraternità del Santissimo Crocifisso de l'église San Marcello où il donnait ses fameuses « histoires sacrées » (il nous en reste seize) pour les Carêmes de 1650, 1658, 1659 et 1660. En homme fasciné par le théâtre – son seul essai aura été l'Amorose passioni di Fileno en 1647 – mais dévoué à la religion, il devint aux yeux de ses contemporains, l'inventeur de l'oratorio, tant il marqua le style de son empreinte.

En 1649, Jephté le rendait célèbre dans toute l'Europe et la reine Christine de Suède, femme moderne et libre, habillée en homme, égérie romaine de la musique après son abdication (elle voulait pleinement vivre sa conversion au catholicisme), prise d'émotion à l'audition d'Il sacrificio d'Isaaco et de Giuditta, nomma Carissimi « mæstro di capella del concerto di camera », lui offrant, en outre, un collier d'or avec les insignes de sa récente Académie Royale et, ce faisant, le plaça au dessus de tous les futurs membres, avant même Marco Marazzoli, l'homme d'opéra. Elle avait du goût. Son prochain coup de cœur devait être, 30 ans plus tard, la formation des 150 violons au service de Corelli ! Hommage d'une altesse de l'art, autorité sans

véritable royaume, « reine spirituelle » et philosophe amie de Descartes, le plus beau titre que l'on puisse lui décerner et le seul qui lui corresponde vraiment.

Faste & piété. Piété, science, sensibilité et modestie sont donc les rares choses que l'on sache sur l'homme, et l'on peut juger combien ces dispositions correspondaient génialement aux aspirations de l'époque en évoquant l'effervescence, le faste et en même temps le renouveau spirituel qui saisit Rome après l'année du jubilé 1600. Ce foyer actif permit l'éclosion des deux bouleversantes histoires sacrées que sont Jonas et Jephthé.

L'opéra romain brillait de tous ses feux. Il avait ses fleurons : Luigi Rossi, Marco Marazzoli, Domenico Mazzocchi et Stefano Landi qui fit même représenter en 1632 pour la première fois au théâtre Barberini, un drame sacré Sant'Alessio scénographié par l'architecte et sculpteur Bernini.

Dans les églises et les oratoires, l'oratorio qui revêtait les mêmes attraits que l'opéra connut un engouement qui servit la cause de la Contre-Réforme : on avait là une forme de musique sacrée à la fois plus proche du peuple, plus chatoyante que les chorals luthériens et les cantiques calvinistes, plus séductrice aussi, car on sacralisait une mode frivole et dangereuse pour l'âme en la transformant en souffle poétique. On recentrait les esprits sur la religion jusqu'ici empoussiérée par un formalisme pompeux. L'activité des églises s'en trouva décuplée. La Chapelle Sixtine et la « cappella Giulia » de la basilique Saint Pierre, mais aussi Saint-Jean-de-Latran, Sainte-Marie-Majeure, le Gesù, Saint-Louis-des-Français et une douzaine d'autres églises entretenaient l'activité de sa chapelle régulière comprenant chanteurs et instrumentistes. Les autres convoquaient des « musiques extraordinaires » pour les grandes fêtes. A cette émulation ferventes, répondait un mécénat tout aussi actif : princes et cardinaux entretenaient une foule de musiciens dans leurs

palais. A Saint-Apollinaire, Carissimi disposait d'un clavecin, de violons, luths, épinette, trompette et lira da braccio. Et que dire de l'oratoire Saint-Marcel ? Il faisait l'admiration de tous. Laissons parler un touriste de l'époque, le violoniste français André Maugars, un vendredi de Carême de l'année 1639 :

« Il y a une autre sorte de musique, qui n'est point du tout en usage en France [...] cela s'appelle style récitatif. La meilleure que j'ai entendue, c'était en l'Oratoire Saint-Marcel où il y a une congrégation des Frères du Saint-Crucifix, composée des plus grands seigneurs de Rome, qui par conséquent ont le pouvoir d'assembler tout ce que l'Italie produit de plus rare ; en effet, les plus excellents musiciens se piquent de s'y trouver, et les plus suffisants compositeurs briguent l'honneur d'y faire entendre leurs compositions, et s'efforcent d'y faire paraître tout ce qu'ils ont de meilleur dans leur étude. Cette admirable et ravissante musique ne se fait que les vendredis de Carême, depuis trois heures jusqu'à six. »

« L'église n'est pas du tout si grande que la Sainte-Chapelle de Paris, au bout de laquelle il y a un spacieux jubé, avec un moyen orgue, très doux et très propre pour les voix. Aux deux côtés de l'église, il y a encore deux autres petites tribunes, où étaient les plus excellents de la musique instrumentale. Les voix commençaient par un psaume en forme de motet, et puis tous les instruments faisaient une très bonne symphonie. Les voix après chantaient une histoire du vieux testament en forme d'une comédie spirituelle, comme celle de Suzanne, de Judith et d'Holopherne, de David et de Goliath. Chaque chantre représentait un personnage de l'histoire et exprimait parfaitement bien l'énergie des paroles. Ensuite, un des plus célèbres prédicateurs faisait l'exhortation ; laquelle finie, la musique récitait l'évangile du jour, comme l'histoire de la Samaritaine, de la Cananéenne, de Lazare, de la Magdeleine, et de la Passion de Notre Seigneur, les chantres imitant

parfaitement bien les divers personnages que rapporte l'évangéliste. »

« Je ne saurais louer assez cette musique récitative ; il faut l'avoir entendue sur les lieux pour bien juger de son mérite. Quant à la Musique Instrumentale, elle estoit composée d'un Orgue, d'un grand clavessin, d'une lyre, de deux ou trois violons et de deux ou trois archiluths... »

La nouveauté pour l'oreille d'un Français était cet art italien de « parler en chantant », dit recitar cantando, c'est-à-dire l'art de mettre en valeur la compréhension du texte par une nouvelle et simple monodie (voix seule), soutenue par la ligne de basse et qui se plie aux intentions du texte littéraire.

Avec l'usage et la pratique, elle donna à la fois le recitativo secco, sa forme la plus sèche et narrative, l'arioso, où des mélismes, des intervalles expressifs et des harmonies dissonantes enrichissent l'expression de passions violentes, et enfin l'aria, la moins proche du style parlé, exprimant elle aussi des sentiments, mais, élaborée avec des rythmes de danses, et mettant en valeur la virtuosité de la voix soliste.

Un retour en arrière est nécessaire pour comprendre ce point florissant où se situe Carissimi, fruit d'une longue continuité. L'oratorio n'était pas la copie de l'opéra, il eut sa propre évolution. Il n'avait ni scène, ni costume ; l'action était racontée par un personnage, il storico et par le chœur comme dans le drame de l'antiquité. Cela lui vint de son origine. En effet, les histoires bibliques se prêtèrent de tout temps à des manifestations théâtralisées et la ferveur populaire fit des parvis des cathédrales au Moyen-âge le cadre des Mystères et des Passions. La liturgie du temps de Carême et de la Semaine Sainte était d'ailleurs le cadre idéal pour une narration avec les trois personnages traditionnels : le récitant (évangéliste), le Christ et la foule (turba). Voilà

pourquoi, encore à l'époque de Carissimi, ce temps-là resta dévolu aux oratorios.

Une même ferveur populaire poussa toutes sortes de compagnonnages, de confréries religieuses ou non, de corporations laïques à posséder leurs propres lieux de prières, les fameux oratoires. Dès leurs prémices, ces deux aspects – histoires bibliques chantées et théâtralisées et lieux de prière – se retrouvèrent liés. Le ton de la narration n'est-il pas celui des laïques, et celui de la méditation celui des ecclésiastiques ? Au XIIe siècle, se formèrent des compagnies dites laudantes ou laudesi qui diffusèrent des chants monodiques avec chœur à fonction de commentaires, dits laudes. Ce fut d'abord en Ombrie, avec le cantique de Saint-François d'Assise. En Toscane, les Serviteurs de Marie en firent leur style. Les oratoires se multiplièrent alors. Parallèlement la Renaissance, dans son humanisme, éprise de littérature et de culture, déploya de façon exponentielle les cercles de penseurs. Les académies fleurirent jusque dans les plus petites cités, académies sérieuses ou comiques : « les furieux », « les jaloux », « les inutiles », « les stériles », et même les « hermaphrodites ».

Dans ce même esprit, un saint, Filippo Neri, après s'être essayé à la vie érémitique, se consacra de 1550 jusqu'à sa mort en 1590 à la joie communautaire, enthousiasma toute la jeunesse de Rome, devint le fondateur de la Congregazione del Oratorio et organisa des réunions pieuses, d'abord à l'église San Girolamo della Carità, puis à l'oratoire de Santa Maria della

Valicella, en plein centre de Rome. Ses amis, Giovanni Animuccia, Palestrina, Ancina, de Langa, Soto et bien d'autres, chantèrent et composèrent des laudi spirituali qui, à cette époque de leur maturité, étaient des chants strophiques et polyphoniques prenant place avant et après le sermon. En langue vernaculaire, les laudes furent l'origine de l'oratorio vulgaire et peu à peu s'orientèrent vers une forme

dialoguée et volontiers allégorique sous l'influence de la réforme mélodramatique qui naissait au même moment à Florence.

Car à cette époque, un autre cercle, l'Academia della Camerata Fiorentina, se réunissait chez les patriciens Giovanni Bardi et Jacopo Corsi. Les musiciens s'appelaient Jacopo Peri, Giulio Caccini, Emilio de'Cavalieri, Vincenzo Galilei, le père de Galilée et l'auteur du traité *Della musica antica e della moderna*. Ils avaient pour compagnon, le poète Ottavio Rinuccini. Leur pensée s'inscrivait dans le courant des idées néo-platoniciennes du mouvement philosophique né vers 1470 au temps de Côme et de Laurent de Médicis, se référant à Marsile Ficin et Poliziano. Ils firent d'Orphée et Eurydice leurs symboles avec cette croyance que « tout communique dans le monde du « macrocosme » au « microcosme », des astres au cœur des hommes, et de la lumière des étoiles à celle des yeux des femmes amoureuses » (Monteverdi, Philippe Beaussant, Fayard). Ils considéraient que la musique devait, elle aussi, retrouver une adéquation avec le langage, que la polyphonie savante altérerait les paroles, que les Grecs qui ne la connaissaient pas, avaient une musique plus proche de leur idéal.

La musique se fit humble, se réduisit à une longue récitation musicale, pleine de noblesse, beauté, grâce et émotion, c'est le *stile rappresentativo*, propice à l'opéra, c'est le *recitar cantando*, mais c'est aussi l'apparition des affects de l'homme dans la musique avec cette célèbre *sprezzatura*, façon de hâter ou de ralentir le chant en suivant le contenu émotionnel du texte. Ces érudits hypertrophièrent ainsi cet aspect de l'humanisme qui prend en compte toutes les dimensions de l'homme, y compris sa sensibilité, sa nouvelle conquête du réel, ses nouvelles frontières géographiques, sa nouvelle fragilité, son individualité, ses désirs, les palpitations, errements et passions du cœur agissant. Cela changea radicalement la vision de la musique, elle n'était plus une manifestation des hautes sphères divines, une idée du Beau et de Dieu, mais le visage de l'Homme face à Dieu, sa joie, sa

douleur, sa tendresse, sa colère. La musique fut expression et dialogue, frottements harmoniques, dissonances non préparées, synonymes de laideurs dans le passé, à présent signes de détresse. Les réformateurs florentins, d'humanistes, devinrent les parents du baroque et du mouvement expressif.

Hésitant entre deux mondes, ils utilisèrent souvent les allégories platoniciennes pour exprimer les affects. C'est sous cette forme que naquit le premier oratorio (on lui refuse parfois ce nom à cause de l'absence d'un sujet biblique) en style représentatif : la *Rappresentazione di Anima e di Corpo* d'Emilio de'Cavalieri, joué pour la première fois à Rome en 1600 au célèbre oratoire de Santa Maria della Valicella. Une diatribe y opposait forces divines et plaisir sensuel et se reflétait in fine dans la joie des élus et la douleur des damnés.

L'oratorio latino quant à lui, issu plus directement des passions anciennes ne fit que suivre la même évolution. Se détachant de la liturgie il trouva ses adeptes dans des classes sociales plus élevées. L'*Historia di Jonas* et L'*Historia di Jephté*, par exemple, si l'on devait choisir parmi les ouvrages de Carissimi, sont deux oratorios en latin pour le Carême donnés l'un à Saint-Apollinaire, l'autre par les pensionnaires du Collegium Germanicum. Ces œuvres ont peut-être précédé voire suscité l'activité de Carissimi à l'*Archiconfraternità del Santissimo Crocifisso*, Pygmalion huppé de l'oratorio latino, et en concurrence directe avec les cérémonies vernaculaires initiées par Philippe Néri.

Simplicité & dramaturgie. Dans ces deux œuvres comme dans toutes ses compositions, Carissimi démontre un goût pour les belles et sobres architectures, un art nerveux, lapidaire même dans les chœurs. Il cultive l'essentiel, sert le texte avec une extrême fidélité, fût-il peut-être lui-même le librettiste pour les passages en prose ou en vers qui liaient les citations littérales de la Vulgate. N'oublions pas qu'il s'agissait presque de sermons en musique conçus pour

convaincre, édifier, exalter les vertus chrétiennes... toujours servir la Contre-Réforme. Ses oratorios restent traditionnels dans leur forme externe : récitatifs rapides, duos réels ou, le plus souvent, dialogués, trios, ariosos, épisodes choraux... L'élément d'unité se trouve ailleurs, à l'intérieur, dans la pulsation interne de l'œuvre. Carissimi donne un caractère épique, avec un débit rapide, insistant notamment sur l'aspect concret du drame narratif, les situations précises et subjectives. Il pratique une grande souplesse entre l'objectivité et les émotions – le rôle impersonnel de l'historicus et les accents lyriques qui le font participer à l'action. Car l'historicus narre en focalisation interne : il est le peuple de l'histoire – seul, en petit groupe, en foule, ou les personnages eux-mêmes. Le chœur devient une masse qui dialogue avec les protagonistes, avec lui-même ; des groupes qui s'opposent, racontant, commentant, s'exclamant, appelant : une pluralité des voix. Et que dire du ton juste qu'il utilise pour mettre en valeur les solistes du drame ?

Dans Jonas, une courte symphonie dresse le décor ; brève comme un récitatif, elle ne fait que préciser que les deux violons sont aussi protagonistes dans l'action. Puis la narration débute quasi *in medias res* ; d'emblée l'exégèse figuraliste du texte est omniprésente ; de beaux mélismes ornent les mots clés ; l'action se précipite. Dieu intervient sans attendre et ordonne à Jonas de sortir Ninive de son péché. Dès que Jonas fuit sa mission et prend le bateau, le double chœur, homophonique et imitatif, déchaîne la tempête et l'admiration de l'auditeur. Notons la maîtrise totale de la prosodie, les allitérations dans l'accumulation des noms de vents (notamment les [f]), la sensation du ballottement des vagues par l'opposition heurtée des deux chœurs, les rebonds des motifs mélodiques et de la basse continue, le coup de théâtre final avec le changement de point de vue, expression figée de la terreur des marins. A peine l'oreille trouve-t-elle le temps de sortir de cet enfer, les marins celui de réaliser leur situation que déjà, leur supplication aux dieux toute de

reptations par demi-tons ascendants et de frottements des voix, nous donne une manifestation bouleversante du génie expressif de l'harmonie carissimienne. Un superbe récitatif de l'historicus, parfaitement immobile, porte l'attention de l'auditeur à la manière d'un regard sur Jonas endormi : ce « dormiebat » si émouvant met en valeur le parallèle avec le Christ dans la tempête. Puis l'agitation reprend : les marins essaient de le réveiller, tirent au sort le nom du responsable, l'interrogent. C'est ici qu'en maître, au milieu de l'action, tel Racine (Phèdre) ou plus encore Molière (Tartuffe), Carissimi fait chanter Jonas : celui-ci s'accuse ; on le jette à la mer. L'attention de l'auditeur est attirée sur une série de tierces descendantes et de chutes de quintes à la voix de basse (assimilation de l'historicus avec Dieu qui gouverne l'action) couvrant plus d'une octave et demie et illustrant l'idée de la baleine avalant Jonas : « ut deglutiret Jonam ».

La prière de Jonas dans le ventre de la baleine est l'un des plus beaux exemples de l'aria carissimien. Son lien avec l'arioso n'est pas encore rompu car le peintre des sentiments est trop attaché au sens du mot pour oublier le stile rappresentativo, et en particulier le Lamento d'Arianne de Claudio Monteverdi toujours omniprésent dans l'inconscient de sa plume. L'aria chez Carissimi est ainsi une utilisation majestueuse du style monodique et en même temps une construction rigoureuse et équilibrée faite de déclamation et d'audace dans la ligne mélodique. Elle procède souvent par refrain ou par ritournelle séparant plusieurs sections ou strophes. Dans la supplication de Jonas, tous les procédés sont cumulés : la première section débutant par une quinte diminuée, intervalle caractéristique de la souffrance, possède elle-même son propre refrain « Justus es Domine et rectum judicium tuum » ainsi que le refrain formant la clausule de toutes les sections « Placare Domine, ignosce Domine, et miserere et miserere » (« Seigneur, regarde-moi avec bienveillance, pardonne-moi, étends sur moi ta pitié ! »)

repris en écho par la ritournelle des violons. La matière ne manque ni de vocalises riches qui dépassent l'ambitus de l'octave, ni de grands intervalles, ni de modulation vers des tonalités éloignées. Quant aux mélismes, ils évoquent l'art d'un Marrazoli, mais sont toujours précis et opportuns, accents justes et non pas ornements, placés aux points forts de l'action et dès lors propices à l'émotion.

Jonas se repentant, Dieu ordonne au « poisson » de le vomir ; Jonas atteint alors sa maturité pour prophétiser à Ninive. L'action s'achève donc sans que pour autant Carissimi oublie de nous offrir une nouvelle émotion : le ton de la tendre piété et de la sérénité pour le chœur final des Ninivites repentants. Le secret de la réussite : un beau dessin mélodique, des retards, des frottements harmoniques et une répétition exaltée des mots clés tels que peccavimus (« nous avons péché »), et « non » du côté du passé – « illumina » et « salvi erimus » (« nous serons sauvés ») sur le registre de la conversion. L'émotion délicate de ce bonheur montre un Carissimi tout aussi à l'aise et inspiré ici que dans le pathétique qui fit sa gloire, et souligne sa riche matière d'artiste et de chrétien.

Dans Jephté, aucune préparation pour l'entrée en matière. On tombe vite dans le piège du pacte avec Dieu : dans un trait concis, l'historicus narre froidement les circonstances de la guerre entre Jephté roi d'Israël et les fils d'Ammon. On y trouve déjà les assauts de l'accord parfait majeur arpégé qui donnera sa couleur à tous les récitatifs de la première partie. Sur le même motif solennisé et dans une force toute virile, Jephté fait serment à Dieu de donner en sacrifice la première personne qui sortira de sa maison. Le chœur est en marche, avec des quintes ascendantes et des tierces majeures. Un duo de sopranos, d'une ardeur éclatante, imite les trompettes, toujours sur l'arpège de l'accord parfait. La basse lance un solo impressionnant plein de mépris et de fougue. « Fuyez impies » sont les mots clés qui seront repris

et amplifiés dans le chœur épique dialogué par toutes les voix jusqu'à la dispersion du son et des ennemis. Leur plainte est perçue d'abord du côté de la victoire, toujours avec l'arpège conquérant, puis dans le chromatisme déchirant des hurlements des vaincus. C'est une chute faite de beautés harmoniques, suaves de nos jours, mais certainement encore cruelles aux oreilles de l'époque. Annoncée par la basse (peut-être Dieu parlant encore dans l'historicus) et toujours avec la même vigueur pathétique de l'accord majeur, la fille de Jephté apparaît et chante un hymne lumineux d'action de grâces : quintes ascendantes, rythme chorégraphique empli de dactyles, changement de carrure, superbes mélismes, pour célébrer son père. Encore une fois les paroles principales sont amplifiées par un duo de jeunes filles et, pour souligner la joie, la troisième section de l'air est mélodiquement reprise par la fille de Jephté qui célèbre maintenant Israël. Le chœur enfin parachève l'hymne. De cette façon, en même temps qu'il élargit la force de l'enthousiasme, Carissimi réalise un « focus » auditif sur l'héroïne et prépare le coup de théâtre. Comme l'arrivée de la messagère dans l'Orfeo de Monteverdi, le changement d'éclairage est brutal et le mode mineur s'installe dès que l'historicus concentre notre attention sur le regard de Jephté, sur sa douleur subite. Ce ne sont plus que tierces et quintes descendantes ; le dialogue entre le père et la fille s'isole de la foule ; les lamentations du père sont un refrain encadrant l'interrogation de sa fille. Puis, celle-ci, pleine de la force de sa foi et représentant le Christ sacrifié pour les hommes, amène son père à lui laisser un délai pour pleurer sa virginité, mot imagé par un mélisme inimitable.

Après un humble chœur de transition montrant la jeune fille s'isolant sur la montagne, l'air « plorate » et son amplification par le chœur achevant cette histoire sacrée par un pur chef-d'œuvre polyphonique, expriment le deuil le plus profond. Il comprend quatre sections séparées par trois échos de jeunes filles jouant le rôle de ritournelle. Les plus hauts

sentiments de désespoir sont mille fois réfléchis dans la déclamation, les suspensions sur la note sensible, les chutes de grands intervalles. Les échappées lyriques sont des vagues de souffrance ou de sensualité, des mots et des harmonies. Si Monteverdi en est la source, le lamento de la fille de Jephté sera l'archétype de nombreux autres, très certainement celui de la Didon de Purcell (lui aussi complété par son chœur de deuil). Jamais le rôle d'amplification du chœur, madrigal dissonant et chromatique, n'aura un effet plus poignant qu'ici ; il reprend l'essentiel des paroles prononcées par la malheureuse et, pour finir, cet unique mot traîné dans les pleurs vocaux «... lamentamini » (« lamentez-vous »).

Lyrisme & sobriété. Par son tour concis, simple et précis, Carissimi a créé le climat de l'oratorio : il fit de la matière biblique une épopée sacrée, brève mais forte, « suc et vivacité » ; il ne fera pas réellement évoluer la forme, mais il utilisera tous les procédés rythmiques, mélodiques et oratoires susceptibles d'émouvoir au bon moment le cœur de l'auditeur. Ils furent ainsi tous codifiés par Christoph Bernhard, son élève, comme étant ses inventions. Athanasius Kircher, musicologue jésuite exprima son admiration en ces termes : *Musurgia universalis*, Rome, 1650 VII 603-606 : « excellentissimus et celebris famæ symphoneta [...] præ aliis ingenio pollet et felicitate compositionis, ad auditorum animos in quoscunque affectus transformandos. Sunt enim compositiones succo et vivacitate spiritus plenæ », c'est-à-dire : « il surclasse tous les autres compositeurs par son invention et son habileté à orienter l'esprit des auditeurs vers l'émotion de son choix » ou plus littéralement « à transformer les âmes de qui l'écoute, suscitant les passions les plus diverses » et il ajoute que ses œuvres sont « pleines d'esprit grâce à leur richesse et vivacité ».

Cette pénétration psychologique et cette économie de moyen ont donné à son œuvre une élégance incomparable. C'est ce qui le fit aimer des Français, de sorte qu'ils le dirent, tel Lecerf

de la Viéville, « illustre à juste titre, plein de génie sans contredit, mais de plus ayant du naturel et du goût ». Ses accents ont la noblesse et la profondeur d'expression dues à sa sobriété toute religieuse et c'est une fausse idée de l'opposer à Luigi Rossi, le passionné : Carissimi est également passionné et lyrique mais dans une simplicité lumineuse. Il est à la musique ce que le Caravage est à la peinture, le point culminant de l'expression dramaturgique avec les moyens les plus réduits. Après cette perfection, ne faudra-t-il pas passer à autre chose ? L'élégance ne prendra-t-elle pas le dessus en devenant pudeur et artifice comme dans les trompeuses couleurs de Tiepolo, plus encore de Rubens ou même le style opératique napolitain (bien que le prochain glissement du baroque galant vers le style rocaille ne constitue que prémices masquées de l'avènement d'une sensibilité romantique rebutée par le monde réel).

Etant l'un des derniers à subordonner l'harmonie au discours « L'oratione é padrona del harmonia », Carissimi donna à cette dernière dans sa servitude et pour sa meilleure efficacité des raffinements qui ouvrirent la voie à Corelli, assagissant les frottements et les retards, leur donnant cette suavité qui fit de la musique italienne, – et surtout romaine ?-, un art lumineux.

Or, compter sur la force dramatique, la connaissance de l'impact psychologique sur le public pour placer l'émotion la plus simple avec la plus grande force, et en même temps inventer de nouvelles beautés harmoniques sans remettre en cause le langage traditionnel n'est-ce pas aussi, – dimension religieuse exceptée – l'art d'un Giacomo Puccini ?

Voilà qui montrera au mieux à tout auditeur néophyte qui se laissera volontiers émouvoir jusqu'aux larmes, l'impact que suscita Carissimi auprès de ses contemporains.