

Olaf Matthias Roth : *Claudio Monteverdi. Marienvesper.* Kassel : Bärenreiter, 2017. ISBN 978-37-618-2407-8. 115 pages.

Cet ouvrage de petit format appartient à la collection Bärenreiter Werkeinführungen, consacrant ainsi les *Vêpres à la vierge* de Monteverdi parmi les chefs-d'œuvre incontournables de l'histoire de la musique, aux côtés des passions de Bach, des oratorios de Haendel, des opéras de Mozart ou encore des symphonies de Beethoven. Conçu comme une introduction générale aux *Vêpres*, le livre d'Olaf Matthias Roth est divisé en trois parties : la première s'attache à décrire brièvement le contexte historique dans lequel naît ce monument de la musique vocale et présente un faisceau de problématiques musicologiques, mais aussi théologiques ou philologiques, qui constituent l'énigme des *Vêpres* ; dans une deuxième partie, Roth donne quelques éléments d'analyse pour chacun des numéros, suivant l'ordre de la publication ; enfin, une dernière partie, plus concise, revient sur les problèmes concrets que l'œuvre peut poser à l'interprète d'aujourd'hui et met en perspective un siècle d'enregistrements, jusqu'aux dernières interprétations historiquement informées. Les dernières pages rassemblent des annexes fort utiles ainsi que les notes qui renvoient aux nombreux ouvrages et articles que Roth a pris la peine de dépouiller et synthétiser, et permettront au lecteur curieux d'approfondir sa réflexion sur les *Vêpres* de Monteverdi.

*

Dans la première partie, l'auteur parvient à concentrer en une quinzaine de pages l'exposé des catégories historiographiques et musicologiques incontournables. Si le format de l'ouvrage implique inévitablement une simplification des concepts, ramenés à une opposition duelle entre Renaissance et Baroque, ils sont néanmoins immédiatement mis en lien avec l'œuvre : ainsi la Contre-Réforme tridentine promeut-elle la dévotion mariale dont ces *Vêpres à la Vierge* constituent une expression artistique exceptionnelle. Roth insiste d'emblée sur la position complexe de Monteverdi, « stylistiquement entre deux mondes »¹ ; il n'a de cesse de rechercher les moyens musicaux les plus adaptés à la circonstance, si bien que coexistent et s'entremêlent dans les *Vêpres* innovations congéniales des premières années de l'opéra et tradition polychorale sacrée. Cette duplicité répond à une destination incertaine de la publication : est-elle « assemblée comme une sorte de portfolio »² à l'attention de l'autorité pontificale ? ou bien est-elle à l'usage des maîtres de chapelle de la péninsule qui doivent sans cesse s'adapter à des effectifs variables – ce qui est également une des premières justifications de l'utilité de la basse continue ?³ ou bien enfin les pièces du recueil sont-elles destinées à des exécutions privées dans les salons vénitiens (*principum cubicula*), hors de tout cadre

liturgique ? Roth transcrit et commente le frontispice de la publication vénitienne originale de 1610 pour étayer ces diverses hypothèses. Cette approche matérielle de la partition donne au lecteur la sensation de s'approcher au plus près du document historique.

Avant de plonger dans l'analyse de chacune des pièces, Roth prend la peine de répondre à un certain nombre de questions simples mais essentielles. Il rappelle le déroulé de l'office des vêpres : invitatoire, cinq psaumes, hymne et magnificat, soulignant immédiatement la spécificité de ces *Vêpres*-là qui substituent aux antiphonaires, attendus en réponse aux psaumes, cinq *concenti* spirituels sur des textes d'origines diverses, peu ou pas liés à la dévotion mariale. Il propose également un historique des éditions de l'œuvre (et des postures éditoriales qui y président) depuis Malipiero jusqu'aux récentes éditions critiques de Bärenreiter et Carus, parues successivement en 2013 et 2014. Les deux éditions allemandes s'opposent sur le problème longuement débattu des *chiavette*, ce système de clés alternatives qui suggère la possibilité d'une transposition à la quarte ou quinte inférieure. Roth prend naturellement parti pour la transposition, solution adoptée par Hendrik Schulze, responsable scientifique de l'édition critique « Urtext » de Bärenreiter – mais l'argument d'un « idéal sonore »⁴ de la Renaissance plus sombre que celui du Baroque à venir est peu convaincant.

*

Partant du constat de la maigre part laissée à l'analyse dans toute la littérature secondaire consacrée aux *Vêpres* – constat que l'on pourrait étendre dans une large mesure à la musicologie de ce premier Baroque où les outils traditionnels de l'analyse musicale se révèlent largement anachroniques et inopérants –, Roth se propose de combler ce manquement par une lecture cursive de l'œuvre. Si les pages consacrées à chacun des numéros peuvent être consultées indépendamment, au gré des besoins et de la curiosité de chacun, une lecture suivie fait émerger certaines caractéristiques de l'écriture de Monteverdi dans ce chef-d'œuvre sacré et permet d'apprécier la diversité et la complémentarité des outils analytiques déployés : le plaisir de l'intellection redouble l'émerveillement sensuel que provoque inmanquablement l'écoute de l'œuvre. Ainsi, dès les premières mesures, la psalmodie chorale du *Domine ad adiuvandum* superposée aux appels entrelacés des vents ne manque pas de frapper l'oreille ; mais s'ajoute à cela, pour qui connaît *Orfeo*, la reconnaissance d'une signature sonore d'autant plus déroutante qu'elle évoque dans un contexte sacré un divertissement de cour.

Roth souligne à plusieurs reprises les libertés que prend le compositeur vis-à-vis de l'intonation psalmodique, traitée tour-à-tour en faux-bourdon, riche contrepoint ou mélodie ornée. Néanmoins, si les altérations introduites dans le *cantus firmus* peuvent effectivement s'apparenter à des sensibles, et donc contribuer à une tonalisation du langage musical, elles relèvent tout autant des règles de la *musica ficta*. Un autre enjeu de la mise en musique des psaumes est le traitement de la doxologie pour laquelle Monteverdi propose des solutions toujours surprenantes et pertinentes : ainsi de la soudaine modulation du *Dixit Dominus* au « Gloria Patri », ou du véritable da capo sur les mots « sicut erat in principio » dans le *Nisi Dominus*. Ce dernier exemple démontre magistralement comment Monteverdi construit

« une étroite relation entre la forme musicale et l'interprétation du texte »⁵ : la rhétorique musicale opère non seulement sur le plan de l'*enuntiatio*, à l'échelle du mot, au moyen de figuralismes expliqués ici de manière limpide (cf. notamment Roth 2017, 51 et 66-67), mais aussi à l'échelle de la *dispositio*, de la conception formelle. Ainsi la structure du *Duo Seraphim* est-elle entièrement déterminée par le jeu numérogique entre les deux anges (2 ténors), la trinité (3 ténors) et l'unité de Dieu (unisson).

Les quelques clés de lecture théologiques distillées au fil des pages sont d'un grand secours pour le lecteur peu à son aise avec la langue latine autant qu'avec les concepts du dogme catholique : l'opposition entre dieu loué et dieu agissant, par exemple, aide à se repérer dans l'édifice complexe du *Laudate pueri Dominum* et à donner sens aux profils mélodiques ascendants et aux dépassements de tessiture (Roth 2017, 54). De même, la discussion des variantes textuelles entre les textes consacrés et la partition des *Vêpres* ouvre de riches perspectives d'interprétation et invite à s'interroger sur les dispositifs d'énonciation mis en œuvre.⁶ Les *Vêpres* constituent à ce titre, et malgré leur caractère sacré, un extraordinaire laboratoire du madrigal *concertato* qui trouvera son expression la plus mature dans les septième (*Concerto*) et huitième (*Madrigali guerrieri et amorosi*) livres de madrigaux de Monteverdi.

*

La troisième partie de l'ouvrage s'intéresse à l'interprétation, ou plutôt aux interprétations des *Vêpres*. Roth revient tout d'abord sur quelques-unes des problématiques qui se posent inévitablement pour toute exécution de l'œuvre : matériel, effectif, tempi et proportions. Il suit de près les catégories polémiques formulées par Bruce Haynes⁷ et les utilise pour établir une discographie raisonnée et commentée, fort utile pour s'orienter dans la multitude d'enregistrements disponibles. On peut regretter cependant que cette revue discographique se contente de dégager quelques tendances nationales et d'étiqueter les interprétations tantôt comme « romantiques », « modernes », « historiquement informées » ou « crossover » ; si l'on considère en effet les différentes interprétations comme constitutives de l'œuvre la réalité sonore qui surgit de la partition doit à son tour alimenter notre lecture de l'œuvre, l'altérer – la contredire parfois –, et toujours la complexifier. Face à la diversité des interprétations, les oppositions binaires sont contraintes de s'effacer pour laisser la place à un doute bienfaisant, libéré des habitudes d'écoute : difficile alors d'affirmer que le *Lauda Jerusalem* est plus aérien et léger (Roth 2017, 70) que le *Nisi Dominus*, soi-disant « terrestre » (Roth 2017, 64), là où dans certaines versions les deux chœurs en imitation très serrée provoquent un scintillement insaisissable.

La richesse du matériau musical ne saurait être réduite à des oppositions catégoriques ; mieux vaut préserver une vision ouverte des *Vêpres* comme d'une « mosaïque » changeante (Roth 2017, 98), appelée à se reformer sans cesse. Cela permet d'accueillir de nouvelles propositions qui échappent aux catégories préformées, à l'instar du récent enregistrement de *La Tempête*⁸. La partition de Monteverdi, abondamment réorchestrée, côtoie des antennes

grégoriennes délicatement ornées et des faux-bourçons tonitruants qui restituent un univers sonore plus diversifié, une dévotion mariale qui touche au-delà des cénacles réservés des princes et rejoint des formes d'expression vocale plus immédiates.

*

Avec cet ouvrage de poche, Olaf Matthias Roth offre au mélomane averti et à l'interprète un outil précieux. Il synthétise en effet les manuels de référence de la musicologie anglo-saxonne⁹ et esquisse un panorama de la littérature secondaire sur les *Vêpres*, épargnant à son public la lourde tâche d'extraire la nouveauté de chaque contribution. Davantage spécialiste de l'opéra du XIX^e siècle que de la musique baroque italienne, l'auteur fait parfois montre d'une certaine naïveté sur les aspects les plus techniques et n'a guère de scrupules à employer un lexique moderne, mais il aborde l'œuvre avec un recul appréciable et n'en propose pas moins un point de vue original.

Modelée sur les Cambridge Music Handbooks, la collection Bärenreiter Werkeinführungen se distingue de l'édition universitaire britannique en accordant une place plus importante au commentaire linéaire des œuvres. Des exemples musicaux plus nombreux et présentant l'intégralité de la texture contrapuntique plutôt que des motifs isolés seraient bienvenus, mais cette introduction aux *Vêpres* prévoit manifestement une lecture parallèle de la partition d'étude – heureusement vendue chez le même éditeur. Cet ouvrage, et plus généralement une semblable collection d'étude des œuvres phares de l'histoire de la musique, mériteraient en tout cas de trouver un équivalent sur le marché éditorial francophone, à destination des musiciens professionnels et amateurs, souvent désireux d'en apprendre davantage sur les œuvres qu'ils fréquentent mais en butte à une littérature musicologique peu soucieuse de leurs besoins. À l'inverse, d'un prix tout-à-fait abordable et pratique à consulter, ce livre de poche parvient à un compromis remarquable entre produits grand public et littérature spécialisée.

Adrien ALIX (Corte/Paris)

Notes

- 1 Les citations sont extraites de l'ouvrage recensé ici et sont traduites par l'auteur. « Und so steht Monteverdi... stilistisch zwischen zwei Welten » (Roth 2017, 20).
- 2 « zu einer Art Portfolio zusammengefasst » (Roth 2017, 23).
- 3 C'est en tout cas ce qu'explique Lodovico Viadana dans la préface aux *Cento concerti ecclesiastici*, Op. 12, Venise, Vincenti, 1602.
- 4 « Klangideal », p. 41.
- 5 « eine enge Beziehung zwischen der musikalischen Form und der Interpretation des Textes » (Roth 2017, 60).

- 6 Dans le *Nigra sum*, la partition porte la leçon *filia Jerusalem* là où le texte du *Cantique des cantiques est filiae Jerusalem*. Cette variante implique un changement de cas et de nombre, et donc de fonction grammaticale (Roth 2017, 50).
- 7 Bruce Haynes, *The End of Early Music*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- 8 Simon-Pierre Bestion & La Tempête, *Monteverdi. Vespro*, Alpha 552, 2019 (2 CD).
- 9 Notamment John Whenham, Richard Wistreich (éds), *The Cambridge Companion to Monteverdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, et John Whenham, *Monteverdi : Vespers (1610)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.