

MUSIQUES & SPIRITUALITÉS



Jean-Sébastien BACH
(1685-1750)

Au fil des œuvres chorales

BWV 3
Ach Gott,
wie manches Herzeleid
Ah ! Dieu !
combien de tourments

Leipzig 18 juin 1724

Jean-Sébastien Bach a toujours eu la volonté de consacrer son art à la musique liturgique pour le culte luthérien. C'est ainsi que va naître l'édification d'une musique originale pour toute l'année liturgique, c'est-à-dire la production de près de 60 cantates nouvelles par an. Trois années liturgiques complètes sont parvenues jusqu'à nous, ainsi que diverses cantates composées pour les grandes fêtes, la célébration de certains saints ou d'autres cérémonies, c'est-à-dire environ 160 œuvres créées entre 1723 et 1726. Partons à la découverte de cette œuvre d'un musicien profondément croyant...

+

Cantate 3... *Ach Gott, wie manches Herzeleid* (Ah ! Dieu, combien de tourments), BWV 3, est une cantate religieuse de Johann Sebastian Bach composée à Leipzig à la fin de l'année 1724 pour le 2^e dimanche après l'Épiphanie qui tombait cette année le 14 janvier 1725. Pour cette destination liturgique, deux autres cantates ont franchi le seuil de la postérité : les BWV 13 et 155. Elle appartient au deuxième cycle de Leipzig (1724-1725), celui des cantates de choral. La BWV 58 utilise le

même choral (et possède donc le même titre) mais est destinée au dimanche après le Nouvel An.

Les lectures prescrites pour ce jour étaient Romains 12, 6-16 et Evangile selon St Jean 2, 1-11.

Il s'agit d'une cantate chorale basée sur le choral homonyme de 1587, attribué à Martin Moller qui s'est inspiré de l'hymne *Jesu dulcis memoria* attribué à Bernard de Clairvaux. Le texte du choral reste inchangé dans les premier, deuxième et sixième mouvements mais est modifié par un auteur inconnu dans les autres mouvements.

[ICI](#)

Chœur et Orchestre de la Fondation J.-S. Bach

sous la direction de Rudolf Lutz

avec

Gerlinde Sämann - Soprano

Jan Börner - Alto

Christian Rathgeber - Ténor

Wolf Matthias Friedrich - Basse

La cantate est écrite pour cor, trombone, deux hautbois d'amour, deux violons, alto, basse continue, avec quatre voix solistes (soprano, alto, ténor, basse) et chœur à quatre voix.

La cantate comporte six mouvements :

Chœur : *Ach Gott, wie manches Herzeleid*

Récitatif (choral) : *Wie schwerlich läßt sich Fleisch und Blut*

Aria (basse) : *Empfind ich Höllenangst und Pein*

Récitatif (ténor) : *Es mag mir Leib und Geist verschmachten*

Aria (duo soprano et alto) : *Wenn Sorgen auf mich dringen*

Choral : *Erhalt mein Herz im Glauben rein*

Dans le choral d'ouverture, le *cantus firmus* est confié à la basse, doublée par le trombone, comme dans *Ach Herr, mich armen Sünder*, (BWV 135). Son état d'esprit de lamentation est soutenu par des « sons

élégiaques » des hautbois d'amour, des motifs de soupirs dans les cordes, les voix supérieures reflétant les motifs du hautbois.

Le récitatif combine l'air du cantique, chanté par un chœur à quatre parties, avec un texte interpolé chanté par les solistes. Les vers du cantique sont séparés par un joyeux motif ostinato dérivé de l'air du choral. L'aria de basse, avec le seul continuo, exprime le contraste entre la *Höllenangst* (« angoisse de l'enfer ») et le *Freudenhimmel* (« paradis de la joie »), avec d'incalculables douleurs (*unermessnen Schmerzen*) disparaissant dans la brume légère (*leichte Nebel*). Dans le duo pour soprano et alto en un « brillant mi majeur », les voix sont, insérées dans une « dense texture de quatuor » comme le note Christoph Wolff. Il résume que le mouvement « bannit les soins de l'homme au moyen de chants joyeux ». Le choral de clôture est disposé en quatre parties.

(Source : [Wikipédia](#))

Texte

1 - Chœur [S, A, T, B] - Oboe d'amore I/II e Trombone col Basso, Violino I/II, Viola, Continuo

Ach Gott, wie manches Herzeleid

Ah ! Dieu, quelle affliction

Begegnet mir zu dieser Zeit!

M'éprouve en cet instant !

Der schmale Weg ist trübsalvoll,

De quels chagrins est semé le chemin étroit

Den ich zum Himmel wandern soll.

Qui doit me mener au ciel !

2 - Récitatif (Choral) [Ténor, Alto, Soprano, Basse / S, A, T, B] - Continuo

Wie schwerlich läßt sich Fleisch und Blut

Avec quelle peine la chair et le sang,

Ténor :

So nur nach Irdischem und Eitlem trachtet

N'aspirant qu'aux vanités terrestres,

Und weder Gott noch Himmel achtet,

Sans respect de Dieu ni du ciel,

Tous :

Zwingen zu dem ewigen Gut!

Se laissent porter au bien éternel !

Alto :

Da du, o Jesu, nun mein alles bist,

Tu as beau, ô Jésus. être mon tout

Und doch mein Fleisch so widerspenstig ist.

Ma chair reste récalcitrante.

Tous :

Wo soll ich mich denn wenden hin?

Où dois-je diriger mes pas?

Soprano :

Das Fleisch ist schwach, doch will der Geist;

La chair est faible, mais l'esprit sait vouloir ;

So hilf du mir, der du mein Herze weißt.

Aide-moi donc, toi qui connais mon cœur.

Tous :

Zu dir, o Jesu, steht mein Sinn.

Vers toi Jésus, mes pensées me portent.

Basse :

Wer deinem Rat und deiner Hilfe traut,

Celui qui a confiance en ton conseil et ton secours

Der hat wohl nie auf falschen Grund gebaut,

N'a jamais bâti sur mauvais terrain

Da du der ganzen Welt zum Trost gekommen,

Car tu es venu consoler le monde entier

Und unser Fleisch an dich genommen,

Et tu as revêtu notre chair,

So rettet uns dein Sterben

Et ta mort nous sauve

Vom endlichen Verderben.

De l'éternelle corruption.

Drum schmecke doch ein gläubiges Gemüte

Aussi une âme croyante peut-elle goûter

Des Heilands Freundlichkeit und Güte.

L'aménité et la bonté du Sauveur.

3 - Air [Basse] - Continuo

Empfind ich Höllenangst und Pein,

Que je ressente l'angoisse et les tourments de l'enfer

Doch muß beständig in dem Herzen

Mon cœur n'en doit pas moins rester rempli
Ein rechter Freudenhimmel sein.

D'une véritable joie céleste.

Ich darf nur Jesu Namen nennen,

Je n'ai qu'à prononcer le nom de Jésus
Der kann auch unermeßne Schmerzen

Qui peut dissiper comme une brume légère
Als einen leichten Nebel trennen.

Une douleur insondable.

4 - Récitatif [Ténor] - Continuo

Es mag mir Leib und Geist verschmachten,

Ma chair et mon esprit peuvent se consumer

Bist du, o Jesu, mein

Tu es mien, ô Jésus,

Und ich bin dein,

Et je suis tien

Will ichs nicht achten.

En dépit de tout.

Dein treuer Mund

Ta parole fidèle

Und dein unendlich Lieben,

Et ton amour infini

Das unverändert stets geblieben,

Qui sont restés constants et immuables

Erhält mir noch den ersten Bund,

Me conservent intacte l'alliance première

Der meine Brust mit Freudigkeit erfüllet

Qui émeut ma poitrine d'allégresse

Und auch des Todes Furcht, des Grabes Schrecken stillet.

Qui apaise la peur de la mort et l'horreur du tombeau.

Fällt Not und Mangel gleich von allen Seiten ein,

Si la détresse et le dénuement m'assaillent de tous côtés,

Mein Jesus wird mein Schatz und Reichtum sein.

Mon Jésus sera mon trésor et ma richesse.

5 - Air (Duetto) [Soprano, Alto] - Oboe d'amore I/II e Violino I all' unisono, Continuo

Wenn Sorgen auf mich dringen,

Quand les chagrins m'oppressent,

Will ich in Freudigkeit

Je veux de toute ma joie

Zu meinem Jesu singen.

Chanter mon Jésus.

Mein Kreuz hilft Jesus tragen,

Jésus m'aide à porter ma croix

Drum will ich gläubig sagen:

C'est pourquoi je veux affirmer avec foi :

Es dient zum besten allezeit.

Il en est à jamais pour le mieux.

**6 - Choral [S, A, T, B] - Violino I e Corno e Oboe d'amore I/II col Soprano,
Violino II coll'Alto, Viola col Tenore, Continuo**

Erhalt mein Herz im Glauben rein,

Conserve mon cœur dans la pureté de la foi

So leb und sterb ich dir allein.

Et ainsi je vivrai et mourrai pour toi seul.

Jesu, mein Trost, hör mein Begier,

Jésus, ma consolation, veuille exaucer mon désir ardent,

O mein Heiland, wär ich bei dir.

O mon Sauveur, puissé-je être près de toi.

Traduction française de Walter F. Bischof – Mise en format interlinéaire par Guy Laffaille (Source : <https://www.bach-cantatas.com/Texts/BWV3-Fre6.htm>)

...et des œuvres pour orgue...

BWV 531-552

Les Préludes et fugues – 2^{ème} partie : BWV 536-540

(avec deux Toccatas dans la série)

L'orgue accompagne Bach tout au long de sa vie. Ses œuvres pour l'orgue jalonnent toute son aventure créatrice. Elles sont le reflet privilégié de ses expériences, de ses recherches, de ses solutions aussi. Etalée sur près d'un demi-siècle, cette aventure spirituelle raconte sa vie, vie d'artiste mais aussi vie d'homme, et surtout vie d'une pensée... Partons ici aussi à la découverte de cette œuvre monumentale...

+

De nombreux compositeurs ont écrit des ensembles de *Prélude et fugue* dans toutes ou la plupart des 24 tonalités majeures et mineures et le plus généralement pour instruments à clavier (clavecin, orgue, piano, etc), mais l'usage de cette forme est généralement inspiré des deux livres de préludes et fugues de Jean-Sébastien Bach, le *Clavier bien tempéré*, respectivement conçus autour de 1722 et 1744. Bach n'est cependant pas le premier à avoir écrit pour cette forme comme en témoigne le cycle de 20 tonalités de Johann Caspar Ferdinand Fischer : *Ariadne musica*, publié en 1702.

Le Prélude et Fugue en la majeur BWV 536

[ICI](#) par Ben Bloor sur l'Orgue Casavant Pierre-Biéque 2014 de la Maison Symphonique de Montréal

L'analogie du sujet de la fugue de ce BWV 536 avec le concerto introductif d'une cantate de 1714 (*Tritt auf die Glaubensbahn – Engage-toi sur le chemin de la foi* » BWV 152) permet de dater cette partition de cette époque. Qui sait si elle ne fut pas écrite pour escorter la cantate lors de son exécution à la messe ? Si le libre prélude, de caractère décoratif, tient plutôt d'une joyeuse improvisation, c'est à la fugue que le compositeur semble avoir porté toute son attention. Le profil rythmique très original de son sujet lui confère une allure pastorale, bien en accord avec le climax de la cantate. L'exposition affirme des liens motiviques avec le prélude et fait jaillir des éléments qu'exploitera le divertissement. La structure s'affirme à présent de plus en plus. Avec successivement exposition, contre-exposition, divertissement, strette et coda, le schéma de la fugue « classique » est désormais acquis... même s'il faut bien observer que jamais Bach ne s'est laissé enfermer dans un moule pré-établi, et qu'il n'a pas écrit deux fugues bâties de façon identique.

La Fantasia et Fugue en ut mineur BWV 537

[ICI](#) par Alessio Corti sur l'orgue Dell'Orto et Lanzini de la basilique S. Alessandro de Milan

On peut dater des dernières années passées à Weimar ce BWV 537, magnifique diptyque dont les deux volets s'enchaînent l'un à l'autre, et

surtout développent, l'un et l'autre, le sombre et poignant affect lié à la tonalité d'*ut* mineur, propre aux expressions les plus intenses de sentiments funèbres, comme dans les passions. La fantaisie se fonde sur deux sections, la première en appels quasi pathétiques ascendants auxquels répondent les déplorations de la seconde. A quelle triste cérémonie une telle pièce pouvait-elle servir d'introduction ? La fugue, au sujet violonistique d'un profil si caractérisé, avec sa chute de septième diminuée, est bâtie en trois sections bien différenciées. La première fait entendre exposition puis réexposition enrichie de nombreuses imitations ; la deuxième traite en fugato un motif issu de la précédente ; et contre toute attente, la troisième reprend en la variat la première, donnant à l'ensemble la coupe d'une aria da capo, ABA', directement imitée des modèles italiens.

Le BWV 538 qui suit fait partie non des Préludes mais des Toccatas.

La Toccata et Fugue en ré mineur BWV 538

ICI par Iona Kubiacyk-Adler sur le magnifique orgue Richards, Fowkes & Co., Eglise presbytérienne du Pinnacle, Scottsdale

Quant au BWV 538, il semblerait que Bach l'ait jouée lors de son récital pour l'inauguration de l'orgue de Cassel, en 1732. Mais stylistiquement, on peut en dater la composition aux années de Coethen, vers 1720-1723. Son surnom posthume de « dorienne » est parfaitement usurpé : si, selon un usage de son temps, Bach n'a pas inscrit de *si* bémol à la clé, celui-ci apparaît bien dans le texte, plaçant sans aucun doute possible cette page dans la tonalité de *ré* mineur et non dans le mode de *ré* dorien. Comme la *Toccata en fa*, la *Toccata en ré* se fonde sur un continuum de doubles croches animé d'une puissante motricité interne, générateur d'imitations et de motifs secondaires, dont des accords staccato en syncopes et des arpèges brisés. En l'absence d'autographe, une copie ancienne présente -cas unique pour toute l'œuvre d'orgue de Bach- des spécifications de changement de clavier, entre *Oberwerk* (grand clavier) et *Positiv* (petit clavier), indiquant des oppositions entre groupes d'accords ou réponses en imitation. La colossale et austère fugue travaille un sujet

d'une gravité et d'une profondeur impressionnantes, sans doute porteur d'une symbolique encore indéchiffrée ; son élaboration manifeste une complexité croissante, faisant apparaître des doubles, triples puis quadruples canons. Un chef d'œuvre de contrepoint et de rhétorique.

Le Prélude et Fugue en ré mineur BWV 539

[ICI](#) par Gert van Hoef sur l'Orgue Rudolf von Beckerath de l'église Trinity Church Eschweiler (Duitsland)

Ce BWV 539 représente l'assemblage quelque peu hétérogène de deux pages sans autre rapport l'une avec l'autre que leur tonalité, au point que l'on se demande, faute d'autographe, si c'est Bach qui les a réunies, et si même il est bien l'auteur du prélude. Celui-ci, en effet, est un bel et altier fond d'orgue, destiné aux seuls manuels, que l'on ne pourrait comparer qu'au *gravement* de la *Pièce d'orgue en sol majeur* ; faut-il y voir quelque influence de la musique française, et s'y autoriser notes inégales et ornements ? Sans relation avec lui, donc, la fugue qui suit n'est autre que la transposition transposée du deuxième mouvement de la Sonate pour violon seul n° 1 en *sol* mineur, datant de 1720, que le musicien transcrit également à la même époque pour le luth. En passant de l'instrument monodique à l'instrument polyphonique par excellence, Bach révèle en le « réalisant » tout le contrepoint implicite dans la version originale de cette page très libre et riche en divertissements, ajoutant une voix supplémentaire et des lignes en imitations. Et l'on se prend à rêver : quel beau prélude eût fait (s'il n'a pas existé) la transcription du pathétique adagio en *stylus phantasticus* qui précède la fugue dans la Sonate pour violon seul !

Le BWV 540 qui suit fait partie non des Préludes, mais des Toccatas.

La Toccata et Fugue en fa majeur BWV 540

[ICI](#) par Ullrich Böhme à l'église Saint-Thomas de Leipzig

[ICI](#) par Luciano Zecca sur l'orgue Vincenzo Mascioni de l'Église paroissiale de S.Alessandro - Barzio (LC)

ICI par Amélie Held sur à l'orgue Jürgen Ahrend de la basilique San Simpliciano de Milan

Le diptyque BWV 540 date de la fin du séjour de Bach à Coethen et/ou du début de l'époque de Leipzig. Fait exceptionnel dans l'œuvre de Bach, la partie de pédalier y monte jusqu'au troisième *fa*. Or, l'orgue de l'*Agnuskirche*, l'église luthérienne de Coethen, possédait précisément un pédalier très étendu, jusqu'à cette note ; instrument de petites dimensions (treize jeux sur deux claviers et pédalier), sonnait dans un vaisseau de proportions modestes il permettait une élocution rapide et l'exécution de traits virtuoses. Sans doute est-ce pour y être jouée que l'œuvre fut écrite : ou bien lors du séjour du musicien dans la principauté, ou bien plus tard, reprenant sa partition pour la circonstance, en 1734, lorsqu'il y revint pour inaugurer l'instrument après des travaux d'agrandissement. Très longue, la toccata déroule de bout en bout un flux régulier et impassible de doubles croches, comme une de ces images de l'eau chères à Bach. La pièce se contente de développer cette unique cellule, sans élément autre, fleuve majestueux qui paraît sur la fin s'élargir en une formidable coda. Sur le point d'aboutir, ce mouvement se brise sur un étrange accord, engendrant un effet de surprise tel qu'en jouant cette œuvre, qu'il aimait particulièrement, Mendelssohn devait s'écrier à cet endroit : « On dirait que l'église va s'écrouler ! » Sans lien organique avec la Toccata, la fugue semble de quelque peu antérieure (fin des années de Weimar, début des années de Coethen). Magnifique travail contrapuntique, puisqu'on entend une première fugue à quatre voix sur un premier sujet grave et chromatique, puis une deuxième, très différente, sur un sujet diatonique, et enfin une troisième, sur le sujet de la première fugue auquel se superpose celui de la deuxième.

Gilles Cantagrel

Livret de l'intégrale Olivier Vernet (extraits)



Sans oublier de flâner au hasard
des plus grands...

Aujourd'hui

Claudio Monteverdi

(1567-1643)

*Vespro della beata
Vergine*

*Vêpres de la bienheureuse
Vierge Marie*

1610

A l'occasion de la Grande Procession de Tournai dédiée à Notre-Dame...

[ICI](#)

Mariana Flores - soprano

Gwendoline Blondeel - soprano

David Sagastume - contre-ténor

Valerio Contaldo - ténor

Mathias Vidal - ténor

Alejandro Meerapfel - baryton

Salvo Vitale - basse

Chœur de chambre de Namur

Cappella Mediterranea

Maîtrise de Radio-France (Sofi Jeannin – cheffe de chœur)

Leonardo Garcia Alarcon - orgue et direction

1. Invitatorium (Invitatoire) : *Versiculum* (verset) : « *Deus, in adjutorium meum intende* » en plain-chant et *Responsorium* (répons) : « *Domine ad adjuvandum me festina* »
2. *Psalmus I : Dixit Dominus*
3. Concerto : *Nigra sum*
4. *Psalmus II : Laudate pueri*
5. Concerto : *Pulchra es*
6. *Psalmus III : Lætatus sum*
7. Concerto : *Duo seraphim*
8. *Psalmus IV : Nisi Dominus*
9. Concerto : *Audi colum*
10. *Psalmus V : Lauda Jerusalem*
11. Sonata sopra Santa Maria
12. Hymnus : *Ave Maris Stella*
13. Deux Magnificat

Les Vêpres de la Vierge : une réponse à la musique du XVIe siècle

Une exécution des Vêpres de la Vierge de Claudio Monteverdi est toujours un événement, et ce pour plusieurs raisons. Il s'agit d'une part d'un document exceptionnel : une œuvre complète, très précisément publiée et imprimée, qui met en valeur toutes les possibilités musicales du début du XVIIe siècle (chœurs, orchestre, solistes vocaux et instrumentaux, danses, exégèse en musique de textes aussi poétiques que sacrés, etc.). D'autre part, Monteverdi utilise en 1610 un langage récemment forgé, qui entend exploiter toutes les possibilités musicales (silences, dissonances, vocalises, modes, etc.) pour conformer les notes au texte. En effet, si la musique du XVIe siècle est le siècle de l'Institution harmonique (Giuseffo Zarlino, 1559) avec ses règles de consonances aussi strictes qu'indispensables, celle du XVIIe siècle entend s'émanciper de l'emploi restrictif de la dissonance pour expérimenter. Caccini et Monteverdi, sous la bannière de la *seconda prattica*, décident de façon soudaine de sortir la musique de l'objectivité qui la restreignait.

Posons la question de manière outrageusement simpliste : comment exprimer une poésie déchirante, comment exprimer toutes les

richesses d'un mot bouleversant, si tous les membres de l'ensemble vocal doivent d'abord chercher à s'harmoniser parfaitement entre eux ?

Cette première décennie du XVII^e siècle est pour Monteverdi une réponse à cette question. Il compose son Cinquième livre de madrigaux en 1605, son Orfeo en 1608 et ses Vêpres en 1610. Ces trois salves musicales allaient, quasiment à elles seules, déterminer le cours de l'histoire de la musique jusqu'à aujourd'hui, et donner vie à une musique dramatique, qui s'autorise à se mettre en scène toute seule. Si Orphée fait résonner ses pas sur les parois du dantesque gouffre des Enfers, les violons puis les cornets vont lancer des fusées de notes qui nous font comprendre, avec l'écho reproduit musicalement, l'immensité des lieux. Si dans un madrigal, le chœur souffre d'une piaga d'amor (« blessure d'amour »), alors le flot de notes s'arrête après un « ah » quasiment soupiré.

Comment sont racontées les Vêpres

Si nous nous conformons à la publication vénitienne de 1610, nous avons entre les mains une Messe à six voix, de la musique pour le service de prières du soir, des Vêpres et une sonate. Monteverdi a choisi des textes sacrés associés à la Vierge Marie et crée ainsi un corpus de pièces utilisables toute l'année à l'occasion de célébrations mariales. Réduire ce corpus au simple terme « vêpres » est en réalité un peu restrictif. Comme souvent dans l'histoire de la musique, nous pouvons soupçonner Monteverdi d'avoir composé ce recueil pour démontrer sa maîtrise musicale, à un moment où il venait de se voir refuser le poste de musicien de chapelle à Mantoue en 1608.

Écouter les Vêpres avec cette idée en tête n'est peut-être pas une mauvaise chose : chaque détail musical, aussi profondément spirituel soit-il, montre un compositeur soucieux d'illustrer les écritures saintes avec tour à tour un style « traditionnel » polyphonique et consonant, et un stile moderno qui met en valeur l'expressivité nouvelle des voix solistes.

L'exemple le plus frappant de la juxtaposition des styles se trouve dans les premières notes : le « Deus in adiutorium meum intende » est entonné en plain-chant. Le chœur répond de la même manière, sur un

même accord, avec la fanfare instrumentale signature de la famille de Gonzague en surimposition. S'ensuit une ritournelle au caractère dansé. En quelques secondes, Monteverdi emploie un foisonnement de techniques qui conditionnent l'écoute pour le reste de l'œuvre.

En plus du cantus firmus de la Renaissance (chant mélodiquement simple, en valeurs longues, porteur explicite du Texte), Monteverdi explore les différentes textures chorales : le « Dixit Dominus » (« Le Seigneur dit : assieds-toi à ma droite ») est en lignes imitatives fuyantes, et le « Nisi Dominus » (« Si le Seigneur ne bâtit la maison, ceux qui la bâtissent travaillent en vain ») répond avec la majesté d'un double chœur à cinq voix (toujours en surimpression du cantus firmus). Dans le « Laudate Pueri » (« Louez, enfants, le Seigneur »), deux voix intérieures conduisent à la voix la plus aiguë, pendant que deux voix plus graves font fleurir le « Et super caelos gloria ejus » (« Sa Gloire au-dessus des cieux »). Le « Laetatus Sum » (« Je suis en joie lorsque l'on m'invite dans la maison de l'Éternel ») conjugue deux styles : un contrepoint dense avec imitation qui débouche sur des arabesques complexes chantées sur un même accord immuable et grave. Le « Lauda Jerusalem » (« Louez le Seigneur, Jérusalem, car le Seigneur a fortifié vos barrières ») est à six voix et s'articule autour du cantus firmus tenu par les ténors ; Monteverdi les fait entonner seuls pour attirer notre attention sur leur partie. L'oreille finit par perdre la partie de ténor, consumée par une polyphonie plus dense sur « Non fecit taliter omni nationi » (« Il ne l'a pas fait avec d'autres Nations »).

Poésies anciennes d'amour

Les numéros solistes permettent à Monteverdi de décrire plus précisément le sens précis et la signification poétique et émotionnelle de chaque mot. Si le « Nigra Sum » (« Je suis noire, mais belle, c'est pourquoi le Roi m'a chérie ») et « Pulchra es » (« Tu es belle, mon aimée, tes yeux sont des colombes, terribles comme une armée rangée en bataille ») proviennent du Cantique des cantiques et tirent leur origine de poésies anciennes d'amour ; ils étaient à l'époque de Monteverdi déjà associés à la Vierge Marie. De plus, le fait de faire chanter à une voix seule le « Nigra Sum », après une explosion de musique chorale, provoque immédiatement de l'intimité.

Le « Duo Seraphim » (« Deux Séraphins criaient l'un à l'autre : Saint est le Seigneur ») est le seul texte qui ne soit pas associé à la Vierge. Les deux narrateurs sortent rapidement de leur calme et utilisent des procédés d'ornementation typiques et virtuoses pour clamer le mot saint. Monteverdi parvient à métamorphoser les mots en utilisant la technique de l'écho dans « Audi Coelum » (« Écoute, ô Ciel, mes paroles pleines de désir et remplies de joie », avec en écho : « J'écoute ! »). L'échange continue, et Marie est nommée médiatrice entre le ciel et la terre. Dans un dernier trait de génie, Monteverdi ajoute cinq autres voix sur le mot omnes (« tous »).

Monteverdi joue la carte de la diversité de textures dans l'« Ave maris stella » (« Nous vous saluons, étoile de la mer, féconde Mère de Dieu ») : l'ensemble est à huit voix, mais certaines disparaissent et réapparaissent. Il profite également de la présence d'instruments pour donner à entendre des ritournelles qui viennent divertir l'oreille en complétant le timbre des voix. Dans la Sonata sopra Sancta Maria (« Sonate sur le Sancta Maria »), les instruments se divisent en familles. Alors que nous nous résignons à écouter un numéro instrumental, la prière du « Sancta Maria » s'élève alors et n'en paraît que plus magnifique. Enfin, le Magnificat à sept voix est un extraordinaire exemple de construction dans la durée : Monteverdi conçoit un long numéro selon une alternance d'effectifs, et c'est dans cette alternance que se situe la tension jusqu'au « Sicut erat in principio » (« Comme il était au commencement »). L'Amen finale termine l'œuvre par une saisissante cascade, à la fois implorante, sereine, urgente et majestueuse.

Une exécution des Vêpres de la Vierge de Monteverdi est toujours un événement, avec une musique qui nous poursuit bien après la note finale, grâce à ce mélange de styles, de timbres et d'effectifs qui ne laisse aucun mot rester lettre morte.

(Source : radiofrance.fr)