

Antonio Vivaldi 1678-1741

En 1950 les 4 saisons arrivent à New York.

La renaissance vivaldienne explose en 1990 avec Nigel Kennedy et son interprétation des 4 saisons qui caracole au top des ventes de disques.

Avant, il n'y avait pour cette musique que peu d'intérêt malgré la révolution musicale que Vivaldi a portée au début du XVIIIe siècle

1936 Rudge, violoniste, catalogue 309 pièces pour violon à la BN Turin

1939-40 Ricordi à Milan entreprend l'édition complète.

Venise, capitale musicale : c'était le temps d'une Sérénissime conquérante, à l'époque où Venise était la plaque tournante de l'édition musicale européenne, en ces années folles (et prospères) où une représentation d'opéra était l'une des attractions du Carnaval — et Dieu sait si, cachés pendant six mois derrière leurs masques, les Vénitiens savaient faire la fête.

Goldoni : « On chante dans les places, dans les rues et sur les canaux, les marchands chantent en débitant leurs marchandises, les ouvriers chantent en quittant leurs travaux, les gon-

doliers chantent en attendant leur maître. Le fond du caractère de la nation est la gaieté, et le fond du langage vénitien est la plaisanterie. »

Quant aux pauvres, aux infirmes, aux malades, aux enfants abandonnés, aux victimes de ce que l'on nommait « le mal français », (c'est-à-dire la syphilis) ils étaient accueillis/recueillis dans l'un des quatre *Ospidali*, lieux de charité et lieux de musique. Vivaldi, dit le Prêtre roux, fut maître de violon et compositeur principal pendant vingt-sept ans de l'Ospedale della pieta. Il avait à sa disposition les pensionnaires, jeunes filles pauvres et dépourvues de dot, « fruit des amours illégitimes ou malchanceuses des femmes vénitiennes », parfois des prostituées repenties dont la vie était réglée au millimètre ; tout était dûment organisé pour le bonheur de ces jeunes artistes, heureuses bénéficiaires d'une assistance sociale avant la lettre. Si l'on en croit les visiteurs, les instrumentistes étaient des virtuoses, les chanteuses des divas qui s'ignoraient. Il y avait la célèbre Anna Maria, la violoniste Chiaretta, l'organiste Antonia, la théorbiste Prudenza, la hautboïste Susanna... On venait les écouter dans le ravissement mais, dissimulées derrière des grilles, elles cachaient leur visage et laissaient rêver leurs admirateurs. Jean-Jacques Rousseau fut l'un de ceux-là : « Entrant dans le salon qui renfermait ces beautés tant convoitées, je sentis un frémissement d'amour

que je n'avais jamais éprouvé. M. Le Blond me présenta l'une après l'autre ces chanteuses célèbres, dont la voix et le nom étaient tout ce qui m'était connu. Venez, Sophie... Elle était horrible. Venez Cattina... Elle était borgne. Venez Bettina... La petite vérole l'avait défigurée » ...

Prêtre et maître de musique

Un véritable phénomène que ce Vénitien qui, en dépit d'une constitution fragile, fut tout à la fois virtuose du violon, professeur, compositeur, chef d'orchestre, directeur de théâtre et impresario, et qui, dans une extraordinaire furia créatrice, produisit une quantité d'œuvres proprement hallucinante.

Le rôle de sa technique du violon a une place importante dans sa composition.

La fonction qu'il assure au sein de la Pietà, depuis 1703, soit à l'âge de vingt-cinq ans, lui laisse assez de temps pour jouer et surtout composer. L'exercice de son ministère prit très vite des allures de service minimum : s'il resta durablement fidèle à la lecture du bréviaire, il renonça au bout d'un an à dire la messe, une décision qu'il devait un jour expliquer par sa « maladie de poitrine » mais qui, certainement, tenait beaucoup plus au démon de la musique.

Bientôt, ce sont tous les mélomanes, locaux ou visiteurs et non des moindres tel le Roi du Danemark en 1708, qui se pressent pour y entendre le prodige et ses musiciennes. De nombreuses sources ont entendu ses cadences improvisées, et l'émerveillement est unanime.

Uffenbach architecte, juriste, érudit allemand, librettiste et mélomane, 1687-1769 commandera même jusqu'à 10 concerti grossi que Vivaldi lui apporte en 3 jours. Il est d'ailleurs capable de composer un opéra en 5 jours (par exemple Tito Manlio).

Plongée dans les œuvres de Vivaldi, on commence par...

Les sonates

La musique de chambre de Vivaldi représente un corpus d'environ quatre-vingt-dix sonates, dont une petite moitié seulement fut publiée de son vivant ; des œuvres dont une très large part remonte à la première moitié de sa carrière et dont on s'accorde à dire qu'on y trouve rarement le grand Vivaldi.

Opus 1 et 2 : On a là deux recueils de douze sonates chacun, l'opus 1 (1705) étant constitué de *sonate da camera a tre* pour deux violons et basse continue, et l'opus 2 (1709) de sonates pour violon et basse continue.

Ces sonates restent assez traditionnelles dans leur forme et demeurent fortement marquées par l'influence de Corelli, mais on y pressent ici ou là certaines des qualités qui seront celles du Vivaldi à venir.

On y trouve déjà la concentration rythmique et la densité formelle qui lui seront précieuses + tard

Sa situation semblait immuable, son contrat étant renouvelé chaque année par vote. Mais en 1709, le vote est contre de façon inexplicable et il doit partir.

Vivaldi entre en relation avec Etienne Roger, éditeur qui publie en 1711 l'estro armonico (l'œstre en français signifie violente impulsion, excitation, selon le Littré)

Ce sont 12 concertos pour différentes combinaisons d'instruments parfois étranges.

Roger publie aussi les concerti grossi de Corelli 2 ans après Vivaldi, qui sont des exemples nobles et classiques du genre concerto, sans lesquels les opéras de Haendel n'auraient pas vu le jour.

L'estro a des formes si originales qu'il fascine l'Europe entière par son style personnel très marqué, sa sonorité nerveuse, la grande concentration et dessins rythmiques inoubliables qui en firent le succès, dû à une conjonction de facteurs, à sa

fraîcheur, rigueur, diversité, la tendresse et la vitalité des rythmes combinés.

Lors de sa parution en 1711 à Amsterdam, ce premier recueil de douze concertos eut un retentissement considérable : « Bach, qui fut l'un des plus ardents admirateurs de L'Estro armonico, réalisa des arrangements de six concertos, dont le célèbre Concerto pour quatre violons transcrit pour quatre clavecins. »

Le succès de ces douze concertos ne s'est jamais démenti depuis la redécouverte de Vivaldi au XXe siècle.

Douze concertos à nouveau dans un second recueil publié vers 1714/ Là aussi, Bach utilisera deux de ces sonates pour des transcriptions pour clavecin seul.

Vivaldi y poursuit ses expérimentations audacieuses, en annonçant encore plus franchement la couleur dans le titre du recueil puisqu'ici il est question d'extravagance. Et extravagance il y a en effet « dans les modulations bizarres et les intervalles étranges. Loin d'être normale pour l'époque, l'écriture harmonique est surprenante, hardie. »

Bien que présenté par Vivaldi comme un complément à l'opus 1, ce recueil marque une avancée dans le sens de l'affranchissement du compositeur par rapport à la figure de Corelli et,

tout particulièrement dans les deux dernières sonates où s'affrontent deux violons, fait mieux apparaître les qualités d'invention et de vitalité, déjà évidentes dans les deux séries de concertos publiées quelques années plus tôt.

Sonates pour violoncelle et basse

On connaît au moins neuf sonates de ce type.

On a souvent dit de ces sonates pour violoncelle et basse qu'on y trouve le meilleur de la musique de chambre de Vivaldi. Il est vrai qu'elles réunissent un ensemble de qualités qui leur vaut de bénéficier des faveurs des interprètes.

Progressant à travers l'œuvre de Vivaldi nous trouvons : Les Concertos

Les chiffres donnent le vertige : 478 concertos recensés. Même si on n'a cessé, non sans raisons, de blâmer Stravinski pour avoir dit de Vivaldi « il est assommant et pouvait recommencer six cent fois le même concerto », il faut bien lui accorder quelques circonstances atténuantes.

Il cimento dell'armonia e dell'invenzione op 8 (le combat...),
sur des sonnets peut-être de Vivaldi lui-même

1er concerto printemps au début "brillant" qui a séduit le monde entier

2e été chants oiseaux / violon

3e automne danses et chants

4e hiver paysage glacé

La renommée de ce recueil de douze concertos publié en 1725 n'est plus à faire : ses quatre premiers ne sont autres que les célèbrissimes Quatre Saisons, et ces géniales partitions « à programme » trouvent un heureux prolongement dans trois autres concertos à titre,

La Tempesta di mare, Il Piacere, La Caccia. Les cinq concertos restants sont eux-mêmes de la plus belle eau.

Opus 10

Du très bon Vivaldi, assurément, que ce groupe de six concertos publiés vers 1728 et entièrement dédiés à la flûte

En principe, le compositeur les destine même à la flûte traversière, instrument que Quantz lui avait fait découvrir lors d'un séjour à Venise quelques années plus tôt et qui faisait ainsi ses premières apparitions en terre italienne.

L'Opus 12 n° 3 fait ... un peu désordre puisqu'il s'adresse à un orchestre à cordes sans soliste.

Tout comme les Opus 6 et 7, ces deux recueils figurent parmi les mal-aimés de Vivaldi. Il semble bien d'ailleurs que, là aussi, l'initiative de leur publication ait été celle de l'éditeur et non du compositeur. Quoi qu'il en soit, on y trouve ici et là de beaux moments de musique.

Autres concertos pour solistes

On n'en sera pas étonné : le violon reste roi ici encore avec plus de cent cinquante concertos. Face à une telle abondance,

la tentation du renoncement est forte ; il serait pourtant dommage d'y céder, car les plus belles pages de Vivaldi ne sont pas toutes dans ses opus publiés, et en restant ouvert à la flânerie, l'amateur fera au détour du chemin bon nombre de découvertes sympathiques.

Vivaldi a honoré la viole d'amour de six concertos mais, après le violon, c'est le violoncelle qui, à en juger surtout par la qualité des œuvres, semble avoir bénéficié de ses faveurs. Même s'ils sont loin de tous prétendre à l'excellence, ses vingt-sept concertos pour un seul violoncelle regorgent de beautés. S'ajoute un concerto pour deux violoncelles qui, pour être le seul de son espèce, se révèle vraiment unique tant il concentre les diverses facettes du génie du compositeur.

Le Vénitien nous a en outre livré quelques concertos dans lesquels il réunit deux ou *plusieurs* archets différents en position de solistes.

S'y ajoutent quelques beaux concertos pour flûte traversière, deux concertos pour flûte à bec alto et trois délicieux concertos pour flautino.

La famille des cuivres, elle, a droit à moins d'égards mais elle s'enorgueillit de deux concertos pour deux cors et surtout du très populaire concerto pour deux trompettes

Dans au moins trois concertos Vivaldi s'est plu à convier les instruments à vent à des réjouissances en famille : le concerto

pour hautbois et basson (RV 545) et les concertos pour deux hautbois et deux clarinettes (RV 559 et 560).

Pourtant, derrière cette profusion qui ne saurait aller sans répétition de schémas ou formules standardisés, et au-delà de cet « embarras du choix » que nous impose le compositeur, il est clair que nous avons là un catalogue des plus précieux, et certainement les manifestations les plus évidentes du talent personnel de Vivaldi, dans les concerti per fagotto (basson) ou à deux ou plusieurs instruments. De plus, quelques-uns de ces concertos font appel à deux orchestres à cordes, et inversement, Vivaldi nous offre une vingtaine de concertos da camera sans orchestre.

On a du mal à le croire, mais c'est le basson qui, au sein de cette famille, a été le plus largement servi par Vivaldi avec trente-sept concertos, ce qui a fait dire que l'orchestre dont il disposait à la Pietà devait compter une bassoniste bien talentueuse... et peut-être fort séduisante. En tout cas, cette série nous apporte tout un lot de belles pages où l'humour le dispute à la séduction.

On sera moins surpris, sachant à quel point le hautbois — sous l'impulsion de Marcello et d'Albinoni — était en vogue

dans cette Italie du début du XVIII^e siècle, de relever que Vivaldi lui a consacré une vingtaine de concertos, dont trois faisant appel à deux solistes.

On le sait, un des grands titres de gloire de Vivaldi est précisément d'avoir été un pionnier du concerto pour soliste, ou plus exactement d'avoir imposé cette forme nouvelle en la portant à une sorte de perfection définitive avec la division en trois mouvements (vif-lent-vif), l'opposition des *tutti* et des *sol*, et plus encore l'affirmation individuelle du ou des solistes.

Mais « ce qui compte, c'est la richesse de l'invention mélodique foisonnante, la fantaisie qui n'ôte rien à la rigueur, la science des dosages sonores, le lyrisme surtout des mouvements lents, conçus un peu comme des airs ou des ariosos d'opéra »

Pour notre plus grand plaisir, Vivaldi a réservé à la mandoline deux concertos gorgés de soleil et de charme : le RV 425 en ut majeur pour une seule mandoline, sans doute le plus célèbre, et le RV 532 en sol majeur pour deux mandolines, auxquels il faut s'empresse d'ajouter, même si sa destination officielle est le luth, le magnifique et délicat concertino en *ré* majeur RV 93,

En 1721 il voyage de Milan à Venise et Rome où il tisse des liens avec la famille Borghese, et est apprécié au Vatican, où il trouve un soutien en la personne du cardinal Ottoboni, qui aura un rôle central dans sa carrière.

Musique d'église

À la piéta il est un compositeur reconnu (1 messe, des vêpres, 1 oratorio, une trentaine de motets)

Le *Gloria* immense popularité, 1ère œuvre religieuse importante à avoir été enregistrée dans les années 1950, est accessible, plus facilement compréhensible

Pour Vivaldi la musique liturgique est au cœur de la pensée artistique. Elle illustre les émotions de l'homme et son attitude face à la divinité, vénération de la vierge (stabat mater), sens du pouvoir divin (dixit dominus), effroi face à la perspective incertaine d'une paix sur terre (et in terra pax), crainte de la colère divine (In furore)

Appelé à Vienne suite à la publication des 12 concertos op 10 (1727), dédiés à Charles VI, il part en Bohême vers 1730. Dans le même temps, le succès de l'Artaserse de Hasse signe le début du déclin de Vivaldi à Venise

Son retour en Italie date de 1732 env., il est imprésario à Vérone. Diverses intrigues montrent qu'on estimait + le compositeur que l'homme.

La Venise de Vivaldi est sur le déclin mais attire toujours de nombreux visiteurs. Sa musique est différente de celles des autres villes italiennes, on y rencontre une alliance inédite

entre le sacré et le profane : Venise, dont la vie musicale est centrée autour de la Basilique (dont l'acoustique donne naissance à l'écriture chorale qui lui est propre par le truchement de chœurs séparés "cori spezzati" en divers lieux de l'édifice)

Les fêtes réclament sans cesse une musique nouvelle, la production est donc immense

Quant aux œuvres vocales sacrées, autre volet important de la production du prete rosso, leur réputation, du moins pour certaines d'entre elles (l'oratorio Juditha triumphans (qui rappelle la guerre entre vénitiens et ottomans, le siège de Corfou) ou Nisi Dominus est depuis longtemps justement établie.

Sa carrière à l'opéra

Vivaldi recueille la tradition semée au cours du siècle précédent lorsqu'après le Monteverdi de la fin, d'un sublime accomplissement avec ses opéras, "Poppée" et "Ulysse", ses disciples Cavalli et Cesti puis Legrenzi et Caldara font de Venise au XVIIe siècle, la première scène lyrique d'Europe. D'autant que dès 1637, l'Opéra est une affaire publique où tout un chacun aux côtés des familles patriciennes, peut payer sa place. Le livret explique l'action, aiguisant l'attente du public sur la vraisemblance dramatique. Ainsi le genre en Italie s'intitule non opera mais bien "dramma per musica" où il s'agit bien d'articuler un texte en musique.

A Venise, qui veut gagner un nom doit s'imposer sur la scène des théâtres. Vivaldi qui est déjà une célébrité comme compositeur de musique de chambre, ambitionne les planches. Mais quand il compose son premier opéra en 1713, soit à l'âge de trente-cinq ans, l'opéra est un genre soumis à de profondes turbulences, investi par un cercle de protecteurs jaloux. L'opéra est né depuis un siècle déjà et au début du XVIIIe, il connaît une évolution structurelle capitale. Sans appuis locaux, et avant qu'il ne se fixe au théâtre San Angelo au centre de la Città, Vivaldi doit produire son premier ouvrage hors de la lagune, à Vicence

Vivaldi fut d'une prolifité incomparable dans l'opéra, et s'il est difficile de compter précisément sa production lyrique, il reste convenu de lui attribuer, selon ses propres dires dans un courrier écrit quelque temps avant sa mort, environ quatre-vingt-quatorze ouvrages, rien que ça ! Les bibliothèques italiennes conservaient les partitions d'un bon tiers d'entre eux, mais la plupart sont perdus, ou incomplets. On a pu vivre certaines tentatives de reconstitutions réussies, comme le *Catone in Utica* par Jean-Claude Malgoire, et depuis on observe un regain d'intérêt pour ses œuvres vocales.

Ses cantates et motets et jusqu'aux messes dont il reste à redécouvrir les partitions presque quotidiennes cisèlent une écriture vocale supérieure, foisonnante et expressionniste, dont l'exacerbation des figures et des intentions rythmiques marquent la maturité d'un génie polymorphe du baroque vénitien.

. Pour l'inauguration du théâtre delle Grazie : il dirige son "Ottone in Villa"

S'il vient relativement tardivement à la scène, tout son bagage musical le destine à l'expression fulgurante et plastique des passions humaines. Les ouvrages qui suivent, expriment une volonté irrépressible d'imposer son style musical et sa conception de la dramaturgie lyrique.

Vivaldi incarne la dernière chance de l'opéra vénitien : il souhaite démontrer la vitalité de la tradition lyrique née au XVIIe en particulier face à la faveur envahissante dont jouissent les auteurs napolitains.

Griselda, Orlando finto pazzo, Il Giorno Felice, Montezuma, Dorilla, Il Giustino, Oronta, La verità in cimento, Farnace, Rosmira Fedele, La Fida Ninfa et tant d'autres ouvrages dont la liste complète serait étouffante. Le succès et les commandes de diverses cours l'emmenèrent à Vérone, Prague, Amsterdam, Mantoue, Hesse, Rome, Dresde, en Toscane, en Piémont, en Bohême, etc.

En 1739 Vivaldi cesse de produire des opéras.

Difficultés à Ferrare

Efforts vains de monter une saison d'opéra à Ferrare dont attestent de nombreuses correspondances : le climat ne lui est plus propice en Italie. Avant de la quitter il tente un dernier effort à Venise.

Mort à Vienne dans le dénuement

En réalité, malgré une multitude d'informations sur toute une vie d'activité proprement frénétique, la biographie de Vivaldi recèle encore de larges zones d'ombre dont certaines ne pouvaient qu'être source de rumeurs.

On s'interroge sur l'enfance d'Antonio et surtout sur sa formation de musicien, car s'il fut si méchamment en butte aux sarcasmes d'un certain establishment musical vénitien, c'est probablement qu'il n'avait pas appris la musique auprès des grands maîtres de San Marco ; il devait sans doute l'essentiel de sa formation à son père Giovanni Battista, un honorable violoniste de la chapelle ducale de Saint-Marc, et à quelques petits maîtres isolés qui lui auraient enseigné quelques règles de composition à partir desquelles le jeune homme aurait développé ses dons en autodidacte, d'où peut-être ce penchant « coupable » pour l'extravagance et les bizarreries auquel il doit une bonne part de sa popularité.

Reste la grande énigme des années 1740 et 1741, cette dernière ligne droite de notre musicien où on le voit quitter sa chère Venise, apparemment sans espoir de retour puisqu'il brade tous ses manuscrits et tous ses biens, et partir, sans que l'on sache trop dans quel but, vers une destination plus septentrionale, après quoi on apprend qu'il est mort à Vienne, dans le plus grand dénuement et dans une indifférence totale. « Cette fin reste un mystère. Il semble qu'il ait pu être en fait exilé par le gouvernement de la république de Venise, pour des raisons obscures, peut-être politiques : cela expliquerait en tout cas à la fois certains textes et lettres écrits par Vivaldi à la fin de sa vie, où il se défend contre des attaques et des calomnies, sa misère à Vienne, l'absence de tout protocole et de toute cérémonie à ses funérailles, et le silence qui entoure sa mort. » Une fin étrange, décidément, pour un musicien qui, sans interruption ou presque, avait connu la gloire pendant des décennies.

Que Bach ait admiré cette musique, voilà qui devrait clouer le bec de ceux pour qui l'extrême prolixité du Vénitien est forcément synonyme de facilité et de vacuité.

Certes sa facilité d'écriture était sidérante, lui qui affirmait être capable « de composer un concerto avec toutes les parties plus promptement qu'un copiste ne pourrait le copier ». Bien sûr également, cette musique ne prétend que rarement

à la profondeur, et de ce fait n'appelle guère une écoute engagée ni une fréquentation assidue. Mais il y a là un art très personnel auquel il est difficile de résister, un art qui se partage « entre deux tendances : l'impétuosité, celle du violoniste virtuose, l'exubérance, une vigueur rythmique, une vitalité merveilleuse. Et une science, qui ne s'étale pas, mais qui est réelle. Vivaldi n'ignore rien de la technique du violon. Sa science du contrepoint, quoi qu'on en ait dit, est sûre et sans défaut : simplement il n'en fait pas étalage ; il écrit des fugues sérieuses et denses, mais uniquement lorsqu'il le croit utile. » Au fond, pour aborder cette musique dans les meilleures dispositions, ne doit-on pas faire sienne la réflexion qui suit : « Goûter Vivaldi implique une régression, l'acceptation d'un certain abandon du sens critique et un lâcher prise pour entrer en résonance avec l'expression des passions humaines. Musique sensuelle, l'œuvre de Vivaldi restera toujours hermétique aux infirmes du cœur. »

Aujourd'hui encore, après des décennies d'explorations approfondies, enrichies par de nombreuses découvertes de partitions manuscrites, on considère que c'est dans ses compositions instrumentales que Vivaldi a livré le meilleur de son art, même si l'immensité de l'œuvre impose d'y séparer le meilleur grain d'une certaine ivraie.

À sa mort on ne se souvient pas de ses opéras jamais publiés de son vivant. Durazzo et Foa sont les 2 héritiers nobles du

fonds vivaldien retrouvé au XXe

Seulement vingt pour cent de sa production fut publiée de son vivant. L'édition disponible n'est donc absolument pas représentative de la créativité inépuisable du compositeur qui écrivit et joua ses concerti en grande partie en tant que violoniste virtuose. Aujourd'hui, musicologues, historiens, chefs d'orchestre, et metteurs en scène se sont lancés dans l'étude des manuscrits que conservaient précieusement les bibliothèques italiennes.

Selon Robbins (1993 !) "les opéras de Vivaldi sont datés et n'intéressent pas mais si l'avenir devait nous donner tort, nous serions les premiers à applaudir"

La Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino possède aujourd'hui la totalité des documents, après bien des péripéties, et prête son concours aux productions des maisons d'opéras autant qu'aux recherches des spécialistes vivaldiens, comme celles qui génèrent aujourd'hui cette vaste Edition Vivaldi entreprise par Opus 111 et Naïve en collaboration avec l'Istituto per i Beni Musicali in Piemonte.