

STABAT MATER DOLOROSA

La lance a ouvert son côté, mais c'est ton âme, ô mère bienheureuse, qu'elle a transpercée. Son âme à lui n'était plus là, mais la tienne ne pouvait en être arrachée.

Saint Bernard de Clairvaux

Ce n'est pas sans une tendresse amusée qu'on évoque l'importance que revêt pour les Italiens et les peuples méditerranéens en général la figure de la Mère. Qu'il s'agisse de la forme populaire de la *Mamma* ou de celle, plus archétypique, de la *Madonna*, nous sommes en présence d'une image sacrée, celle d'une source intarissable d'amour et de dévouement, mais aussi celle d'où émanent une autorité et un ascendant dont les premiers intéressés font eux-mêmes sans méchanceté la caricature. Le culte marial donne de ce respect une version idéalisée, sublimée en quelque sorte, bien qu'il n'exclut pas les débordements affectifs. Ainsi, la Nativité et la Passion se présentent comme les moments forts de la piété chrétienne dans les contrées latines, comme en témoignent tant les arts plastiques que la mise en musique des *Ave Maria*, *Magnificat*, *Stabat Mater* et autres *Salve Regina* depuis le Moyen Âge.

L'importance de la Vierge Marie et son rôle dans la Rédemption ont cependant connu une lente évolution, et ce qui s'imposait au début de la chrétienté comme simple et total mystère de la foi se verra graduellement imprégné d'émotions humaines. À l'origine, et après la naissance de Jésus, les Évangiles rapportent très peu d'événements impliquant Marie, et seul l'apôtre Jean mentionne sa présence au Calvaire. C'est au Moyen Âge que la dévotion pour la Croix et les plaies du Christ s'étend aux douleurs de Marie. S'instaure alors un « culte de vénération, de gratitude, d'amour et d'invocation », selon les termes du théologien Wolfgang Beinert : la Vierge coopère à la Rédemption, elle est médiatrice de la grâce et elle intercède pour nous auprès de son Fils.

À la fin du XVI^e siècle, la Contre-Réforme catholique, inaugurant l'esprit du Baroque, fera de l'exaltation mariale un vecteur important de la foi. Particulièrement sensible lors du passage de la Renaissance au Baroque, et comme dans les arts plastiques, un mouvement d'humanisation



Crucifixion (détail), tableau du Tintoret, v. 1560

anime la musique : après la dévotion collective, distanciée dirions-nous, suggérée par les chœurs et les procédés polyphoniques, une subjectivisation progressive gagne les compositions écrites sur les anciens textes évoquant la Vierge, au moyen principalement du nouveau langage de l'opéra. La piété s'individualise en quelque sorte : on met de l'avant les sentiments qu'ont dû éprouver en leur temps la mère de Dieu et les personnages évangéliques. En corollaire, on estime important que chaque fidèle puisse ressentir la dimension affective des événements que les textes relatent. La religion, au moyen des arts qui la servent, devient alors la source d'émois qui, à leur tour, alimenteront la ferveur de la foi. Il n'y a pas là d'antinomie, car, selon Rémy Stricker, « mise en scène religieuse et appel au vocabulaire de l'opéra disent assez que la musique religieuse baroque se soucie bien d'une représentation de la vie intérieure ».

Moment crucial de l'amour maternel, plus encore peut-être que la Nativité, c'est la Passion et la douleur de Marie devant son Fils supplicié qui retiendront l'inspiration des compositeurs dans la mise en musique de textes issus du Moyen Âge, dont le *Stabat Mater*, attribué à Jacopone da Todi, moine franciscain mort en 1306. Ce texte est une séquence – texte

latin non liturgique – de soixante vers en vingt strophes, d’abord mise en cantique, ou psalmodiée, durant la Semaine sainte. Deux siècles plus tard, le concile de Trente condamnera ce genre de texte, sans doute pour codifier les offices, mais, grâce à sa popularité, le *Stabat Mater* résistera à l’interdiction, jusqu’à ce que Benoît XIII en 1727 officialise son usage en l’introduisant dans le bréviaire et le Missel romain.

Dès le XV^e siècle, le texte est mis en musique, d’abord pour chœur *a cappella* par les Franco-Flamands, comme Josquin des Prés ou Roland de Lassus, puis par leurs disciples italiens, Palestrina en tête. À l’avènement du Baroque, la monodie accompagnée y trouvera l’occasion de poignantes déplorations, dont la version de **Giovanni Felice Sances**, parue en 1638 dans ses *Motetti a una, due, tre, e quattro voci*, offre un magnifique exemple. Né à Rome vers 1600, Sances, d’abord chanteur dans diverses villes italiennes, s’installe à Vienne en 1636, au service de la Cour impériale, et, après avoir gravi les échelons, il sera nommé maître de la Chapelle de Léopold I^{er} en 1669, peu avant son décès. Son *Stabat Mater* se déroule sur une basse de chaconne chromatique descendante, qui rend encore plus palpable l’expression de la voix soliste, et, pour en augmenter la charge affective, le tout est précédé et interrompu par des passages déclamés.

Après Sances, beaucoup de musiciens du XVIII^e siècles, Agostino Steffani, les Scarlatti père et fils, Antonio Vivaldi, Giovanni Battista Pergolesi, Joseph Haydn et Luigi Boccherini, notamment, mettront ce texte en musique, tant pour les chœurs que pour la voix soliste, de la façon la plus remarquable et la plus inspirée. Et la tradition s’est perpétuée jusqu’à nos jours, en passant par Dvořák et Poulenc...

De mieux en mieux connu des mélomanes, **Alessandro Scarlatti** est né à Palerme en 1660 dans une famille de musiciens. Ses parents l’envoient à Rome vers l’âge de douze ans pour y parfaire ses études musicales, mais on ne connaît pas ses maîtres. Il donne en 1679 son premier opéra, attirant l’attention de Christine de Suède, qui le prend sous son aile. Sa carrière de compositeur et de maître de chapelle se déroulera à parts presque égales entre Naples et la Ville éternelle, sous la protection des cardinaux Pamphili et Ottoboni, des marquis Ruspoli et del Campio, celui-ci vice-roi de Naples. Sa fécondité dans le domaine vocal est stupéfiante, même selon les critères du temps : à côté de dizaines de messes et de motets écrits dans le style de Palestrina pour la Chapelle pontificale ou dans le style concertant le plus moderne, imposantes compositions pour solistes, chœur et orchestre, il laisse plus de 600

cantates de chambre, la grande majorité pour une voix et basse continue, tandis que plusieurs dizaines de ses opéras occupent durant trois décennies les scènes d'Italie et d'Allemagne – à l'aube du XVIII^e siècle, Londres prendra goût à l'*opera seria* grâce à son *Pirro e Demetrio*.

On rattache généralement Scarlatti à l'école napolitaine, mais son écriture fait la synthèse entre la déclamation expressive vénitienne, le souci de la forme des Romains et le sensualisme du Sud. Au-delà de l'extraordinaire richesse mélodique qui caractérise l'art de Scarlatti, la



La Vierge au pied de la croix, dessin, école bolonaise, XVII^e siècle



Alessandro Scarlatti, tableau anonyme

rigueur de ses constructions, une atmosphère de mélancolie et même une certaine sévérité, qu'on peut retrouver tant dans ses enchaînements harmoniques que dans la texture nourrie de l'orchestre, l'éloignent progressivement de l'hédonisme superficiel qui, chez ses contemporains, sacrifie de plus en plus la vérité du théâtre affectif aux prouesses vocales.

Son *Stabat Mater* lui fut commandé en 1723 par l'Arciconfraternita dei Cavalieri della Vergine dei sette Dolori, pour être chanté les vendredis du Carême à l'église franciscaine de San Luigi in Palazzo à Naples. Il est prévu pour deux voix hautes, chantées à l'époque par des castrats ou de

jeunes garçons, deux violons et basse continue. On a avancé que si Scarlatti n'a pas recouru aux forces chorales, c'est à cause de la modestie des moyens dont disposaient ses commanditaires; on pourrait aussi invoquer le fait que l'œuvre ne s'inscrit pas dans le cadre d'une liturgie codifiée, mais sert plutôt à la piété privée d'une association pieuse, d'où la liberté pour le musicien de créer une œuvre de style moderne. En effet, comme le dit Sylvie Mamy, il « délaisse le style sévère pour laisser place à l'effusion personnelle d'une mystique intime : solos et duos soupirent dans une liberté expressive totale ».

Dans le texte du *Stabat*, quatre thèmes s'enchaînent : Marie pleure son fils au pied de la croix, ses souffrances sont partagées par le chrétien, puis celui-ci endosse directement celles du Christ, ce qui lui permet enfin d'espérer le Salut. Chez Scarlatti, chaque section se termine par un duo jusqu'à l'enlevant *Amen* final. L'introduction instrumentale donne le ton : frottements, chromatismes, enchaînements harmoniques étonnants sont au rendez-vous, et les deux violons participent à l'expression tout autant que les voix. Celles-ci se succèdent dans de courts airs contrastés, parfois proches de l'opéra, malgré le dolorisme constant du propos. Mais si certains s'amorcent de façon parfois enjouée, une modulation ou une surprise harmonique sur un mot-clé vient assombrir l'élan et nous rappeler le sens profond du texte. Notons enfin que les trois dernières des quatre strophes qui commencent par « *Fac* » (Fais que) sont de dramatiques récitatifs accompagnés, forme plus propice à leur caractère d'imploration.

En 1736, pour remplacer celui de Scarlatti, la même confrérie pieuse commandera à Pergolesi un autre *Stabat Mater* pour les mêmes effectifs. Si son style galant et sensible, sentimental même, en a fait rapidement partout en Europe une des œuvres les plus aimées du siècle, le *Stabat* de son devancier n'a pourtant rien à lui envier...

© François Filiatrault, 2023