**STRADELLA, JEAN-BAPTISTE ET SALOME**

Peu de compositeurs auront laissé dans la légende une empreinte aussi forte, et le cas de Stradella peut paraître paradoxal si l’on songe que, au XIXème siècle, son œuvre restait méconnue alors que le personnage devenait le héros de plusieurs opéras, parmi lesquels ceux de Friedrich von Flotow, de Louis Niedermeyer et du jeune César Franck.

Une existence tumultueuse

C’est que la vie d’Alessandro Stradella, en effet, semble taillée pour un livret d’opéra romantique. Jusqu’en 1675, date de la création de *Saint Jean-Baptiste*, on ne décèle dans sa biographie rien que de très ordinaire. Né trente ans plus tôt, à Rome, ce jeune homme d’origine noble, a fait son apprentissage comme chantre à l’église San Giovanni dei Fiorentini, puis à l’Oratorio del Crocifisso. En fait, l’exécution de son oratorio est pour Stradella une consécration. Mais, dès l’année suivante, les ennuis commencent. Impliqué dans une affaire d’escroquerie, le compositeur est brutalement expulsé de Rome. Il gagne Venise mais revient bientôt dans sa ville natale, en compagnie de la cantatrice Ortensia Grimani, qui est devenue sa maîtresse. La belle a un mari, des plus jaloux apparemment puisqu’il lance des tueurs à gages aux trousses des deux amants. Désormais, Stradella va vivre en fugitif. Car la fureur du mari offensé le poursuivra partout. Réfugié à Turin, le compositeur s’en croit suffisamment éloigné, et il cesse de se cacher. Mal lui en prend : il est agressé, poignardé, laissé pour mort, et ne se remettra que très lentement de ses blessures. Ayant repris sa vie errante, il finira assassiné à Gênes en 1682, avec sa maîtresse.

La Rome baroque en représentation

Par son œuvre, Stradella est bien le musicien de la Rome baroque, celle du Bernin et de Borromini. Mais il est aussi à la croisée des chemins et des époques, à la croisée du théâtre lyrique et du drame sacré, puisque se rencontrent dans sa production, et tout particulièrement dans *Saint Jean-Baptiste*, le grand oratorio romain hérité de Carissimi et l’opéra vénitien de Cavalli – un compositeur dont il se souvint en signant, sous le titre de *Il novello Giasone*, une nouvelle version de son opéra le plus célèbre. Et Stradella est proche aussi de la génération suivante, celle des Scarlatti et de Haendel. Avec lui, les formes lyriques s’épanouissent dans un dynamisme très neuf, porté par le développement de nouveaux genres instrumentaux, particulièrement le concerto grosso qu’il a sinon créé, du moins codifié. Dans son style vocal comme dans son écriture pour l’orchestre, la musique de Stradella se caractérise par une vivacité, une expressivité, une humanité profonde. Avec lui comme avec Caravage ou Rembrandt, on a l’impression de voir l’homme baroque se mettre lui-même en scène et faire du théâtre la représentation du monde qui l’entoure, celui de la Rome pontificale dans le cas de *Saint Jean-Baptiste*.

L’ouvrage

C’est en église San Giovanni dei Fiorentini qu’eut lieu, en 1675, le dimanche de la Passion la première de *San Giovanni Battista*. L’oratorio de Stradella fut ensuite joué à Modène et Florence, et les directives de régie que contient le livret de Modène laissent supposer qu’il était bien présenté dans une version scénique.

Le livret de ce *Saint Jean-Baptiste* est signé d’un curé sicilien, l’abbé Girardo Ansaldi, qui s’en tient aux récits contenus dans les Evangiles. Il n’avait sans doute pas lu Flavius Josèphe, historien juif du Premier siècle, à qui nous devons de connaître le nom de Salomé. La jeune fille s’appelle ici *Erodiade la figlia*, par opposition à *Erodiade* la madre.

L’action met en mouvement certaines des images qui compostent l’iconographie traditionnelle de Jean-Baptiste et de Salomé et se concentre sur les quatre personnages du récit biblique, auquel n’est ajouté que celui d’un conseiller d’Hérode.

Si l’œuvre avait remporté un véritable succès en 1675, c’est en 1949 seulement que *Saint Jean-Baptiste* fut exhumé des bibliothèques où dormaient les partitions. L’évènement se passait à Pérouse et le rôle de Salomé était tenu par Maria Callas.

Alain SURRANS

**La musique de Saint Jean-Baptiste**

*Saint Jean-Baptiste* n’est pas seulement remarquable pour ses qualités dramatiques, mais aussi pour son instrumentation. C’est l’une des quelques pièces existantes, témoignant de l’utilisation, pour l’accompagnement de la voix, d’un orchestre de type Concerto grosso, une quinzaine d’années avant les concertos de Corelli. On est presque certain, d’ailleurs que le jeune Corelli était violoniste dans l’orchestre, à la première audition de l’œuvre.

Cette instrumentation permet une grand variété dans l’accompagnement des 14 airs que comporte l’oratorio. Ils le sont par la basse continue seule (6), par le concertino seul (2), par le concerto grosso seul (4) ou par le concertino et le concerto grosso ensemble (2). Lorsque le concertino est accompagné, il joue plus ou moins en continuité avec la voix, alors que le concerto grosso, qui sonne plus lourd, est surtout utilisé pour des ritournelles ou des ponctuations des phrases vocales. Lorsque, dérogeant à cette règle, le concerto grosso joue avec la voix, Stradella demande un seul instrument par partie.

L’intérêt mélodique des récitatifs, ainsi que le libre et subtil mélange du récit, de l’arioso et du style aria, sont pour beaucoup dans l’efficacité musicale et dramatique de cet oratorio. Un exemple : quand le conseiller s’adresse à Hérode pour le presser d’inaugurer une période de réjouissances à la cour, le passage commence par un récitatif de 4 mesures, se transforme en arioso, avec de courts mélismes (3 mesures) et finalement culmine en une séquence de 19 mesures de style aria (séquence trop courte pour être considérée comme un « air »). Bien que la plupart des récitatifs ou des passages écrits dans ce mélange de trois styles soient assez courts, il existe deux longs dialogues du même type, qui interviennent à des moments dramatiquement intenses : lorsque Jean-Baptiste arrive à la cour et interpelle Hérode ; lorsque Hérodiade conseille sa fille et que celle-ci, d’abord hésitante, transmet à Hérode le désir de mort. L’intérêt de ces deux dialogues est autant dramatique que musical, car Stradella porte une très haute attention à l’expression musicale du teste dans ses détails.

La caractérisation des personnages et de leurs sentiments, dans les arias, est un aspect important de l’œuvre. On rencontre une grande variété de forme dans les arias : aucun d’entre eux n’est écrit dans la forme *da capo* stricte.

Les ensembles comportent un trio et quatre duos. Chacune, des deux parties de l’œuvre se termine par un duo entre Salomé et Hérode. Le dernier, *Che gioire* – *Che martire*, est particulièrement intéressant pour sa manière de représenter simultanément deux sentiments contraires : la joie de Salomé s’y exprime en figures de dansè quand l’angoisse d’Hérode s’exhale en longues notes. La cadence finale, qui est donc la cadence finale de l’œuvre elle-même, reflète soigneusement le texte (E perche dimmi, perche ?) en terminant brutalement sur la dominante : une étonnante façon de souligner l’effet dérangeant de cette question sans réponse.

H.E. Smither

A History of Oratorio