

STABAT MATER ET « LE QUATTRO STAGIONI » (LES QUATRE SAISONS) D'Antonio VIVALDI

Généralités autour de ces deux oeuvres et de leur compositeur :

- ◆ 1) Quelle ville est associée à la vie de Vivaldi ? Donnez , en quelques brèves remarques, la situation politique de cette ville.

En 887, le nouveau doge élu , Pietro Tribuno, donna son nom définitif à la ville, Venise. Cette élection marque le début du développement de la prospérité économique, artistique, et de l'indépendance de cette ville, « la Sérénissime République ». Grâce à une flotte de plus en plus puissante, et à sa situation géographique à la porte de l'Orient, Venise tiendra désormais un rôle très important, au milieu des autres grandes puissances européennes, dès le X^e siècle . Venise traversera des guerres, mais jusqu'à l'époque de Vivaldi, son indépendance est assurée, et elle restera une ville- carrefour. La deuxième moitié du XVIII^e siècle (1797, fin de son autonomie), sonnera le déclin de cette puissance et du rayonnement artistique qui l'accompagnait.

Dans cette première moitié du XVIII^e, cohabiteront les derniers fastes d'une société puissante et la pauvreté d'une économie en perdition.

- ◆ 2) Quelles fonctions Vivaldi y a-t-il exercées (institution , période) ?

Vivaldi , ordonné prêtre en 1703 (« prete rosso »), fut maître de chapelle, responsable de la musique, au sens large, dans l'un des quatre plus prestigieux instituts de musique de Venise, le « seminario musicale dell'Ospitale della Pietà ». Ces institutions caritatives au départ, destinées aux malades, ou aux enfants abandonnés, se doublèrent d'écoles, *scuole*, où la musique était devenue la principale activité.

Ainsi, vers 1700, des jeunes filles étaient-elles éduquées, à la Pietà, formées à la pratique vocale et/ou instrumentale...

Vivaldi, de 1703 à 1740, y assura des fonctions multiples, plus ou moins intermittentes... de professeur de musique, chef d'orchestre, violoniste (virtuose, d'après les observateurs de l'époque), compositeur, et il se chargeait aussi de l'achat et de l'entretien des instruments...

Cette fonction lui ouvrit un véritable champ d'exploration, avec un ensemble vocal et instrumental d'une trentaine de personnes, d'autant que les concerts qui se donnaient dans ces institutions, étaient très prisés non seulement par la population vénitienne, mais aussi par les voyageurs de passage...

- ◆ 3) Quel musicien contemporain de Vivaldi, en Allemagne, fut un grand admirateur de sa musique, au point d'écrire des transcriptions de quelques-unes de ses œuvres ?

J.S.BACH (1685-1750) : à la cour de Weimar, entre 1708 et 1717, Bach, violoniste lui-même, fut en contact avec un milieu friand de musique italienne, et connut certainement là, quelques concertos pour violon de Vivaldi, dont la réputation avait déjà fait son chemin... Il en transcrit donc 6 pour clavecin, 1 pour 4 clavecins et cordes, 2 pour orgue solo, soit 9 au total. (cf Vivaldi de M.Pincherle ; p.203-204)).

- ◆ 4) La forme concerto est particulièrement reliée au nom de Vivaldi . Distinguer 2 sortes de concertos coexistant à l'époque de Vivaldi.

Vivaldi en aurait composé autour de 450...

Le concerto grosso opposant un petit groupe de solistes (concertino) à un groupe instrumental plus important (le tutti ou le ripieno).

Le concerto pour soliste opposant un (ou deux) soliste(s) au tutti.

La forme s'est très vite organisée autour de 3 mouvements, généralement dans l'alternance vif-lent-vif.

◆ 5) Quelle est l'origine du texte du Stabat Mater ?

Ce qui semble sûr, c'est la période où a été écrite cette prose liturgique : le XIII^e siècle. Elle est souvent attribuée au franciscain Jacopone da Todi (1230-1306). Dans *Le visage du Christ dans la musique baroque* de J.F.Labie, cette hypothèse semble « sans beaucoup de vraisemblance ». Le nom de Saint Bonaventure, (1221-1274), cardinal franciscain est aussi invoqué. (Biographie de Vivaldi de H.C.Robbins Landon, p102).

◆ 6) Comment sont organisées, globalement, *Le quattro stagioni* ? Quel est le titre complet de l'opus ?

Chaque saison correspond à un concerto pour violon, cordes et continuo, chacun étant constitué de 3 mouvements. L'ensemble forme ainsi l'op.8 n°1 à 4, appartenant à l'opus « Il cimento dell'armonia e dell'invenzione ». (*cimento* renvoie à l'idée d'essai, d'épreuve...).

Exceptionnellement, un texte accompagne chaque mouvement... tel un « programme » : un sonnet par concerto.

Les concertos ont été composés et joués avant d'être associés à ces sonnets. Mais Vivaldi, lors de la parution de 1725, à Amsterdam, grâce à l'éditeur Le Cène, a tenu dans sa dédicace, à bien relier ses concertos à ces sonnets (restés anonymes).

◆ 7) Comparer la structure des sonnets à celle des 4 concertos. (vous donnerez au préalable, la structure d'un sonnet). Y a-t-il un rapprochement formel entre les deux ?

Un sonnet est un poème de 14 vers, en deux quatrains et deux tercets.

I^o et II^o concertos (Printemps / Été) :

1^omvmt : 2 quatrains / 2^omvmt : 1^otercet / 3^omvmt : 2^otercet.

III^oconcerto (Automne) :

1^omvmt : 1^o quatrain / 2^omvmt : 2^o quatrain / 3^omvmt : 1^o et 2^otercets.

IV^oconcerto :

1^omvmt : 1^o quatrain / 2^omvmt : 2 vers du 2^o quatrain / 3^omvmt : 2 derniers vers du 2^oquatrain + 1^o et 2^otercets.

Il n'y a donc pas de rapprochement formel entre le concerto et son sonnet liminaire.

Les sonnets ne sont là que pour évoquer des images de la nature. La musique descriptive étant au goût de l'époque, Vivaldi s'y rattache volontiers, comme élément de stimulation de son imaginaire et de celui de l'auditoire, et non comme cadre rigide préalable à sa composition.

LES QUATRE SAISONS

1) La primavera / Le printemps

A) 2^{ème} mouvement

- ◆ **A1)** Trois éléments musicalement très hétérogènes fondent ici l'unité de ce Largo : les écrire sur trois portées, (mes. 2 et 3 par exemple) ; indiquer (en français) les images du texte avec lesquelles ils sont en rapport. Caractériser précisément ces trois éléments, chacun en une phrase

Il caprar che dorme / le chevrier qui dort

V princ.

Al carom armorio di fronde e piante / au doux murmure des frondaisons et des plantes

Vl 1
Vl 2

Il cane che grida / le chien qui aboie

Viola

- Le chevrier endormi : une ligne mélodique très legato au violon principal, de nuance *mf*, utilisant plutôt des valeurs longues, installe le calme du sommeil .
- Le murmure des frondaisons et des plantes : les violons 1 et 2 , à la tierce, dans un registre médium, évoquent le frémissement de la nature, *pp*, sur un rythme pointé répété, en valeurs brèves.
- Le chien qui aboie : les altos, assurant la partie la plus grave de ce mouvement, ponctuent de leur « aboiement » l'ambiance paisible, pastorale, sur un rythme obstiné , dans une nuance contrastante (*f*). (insolite détail !).

- ◆ **A2)** Chercher le sens de *strappato*.

Le terme est fort : arraché.

- ◆ **A3)** Définir les deux parties de ce mouvement, en nommant chacune par une lettre; indiquer les tonalités principales, en particulier aux cadences (mes 17-18 / 32-33 / 36-37). Comparez-les brièvement.

A1		A2	
Mes.1 à 19	mes.17-18	Mes.20 à 39	mes.32-33 et 36-37
Do # min (i)	C.P. en sol # min (v)	Do # min (i)	C.P. en do # min (i)

A1 et **A2** sont très proches dans leur contenu, et dans leur proportion, (19 mes / 20 mesures). **A2** serait comme un retour de **A1**, harmoniquement modifié, **A1** glissant vers la dominante, **A2** restant au ton principal. C'est un schéma binaire, mais sans reprise. Charles ROSEN appelle cette structure « Forme mouvement lent » (cf. *Formes sonate*, Acte Sud, p46)

B) Comparaison : 2^{ème} mvt du *Printemps* avec le « *Eja mater* » (n° 7) du *Stabat mater* :

- ◆ **B1)** Qu'est-ce qui, dans la texture orchestrale de ces deux mouvements, participe à une certaine légèreté sonore et à l'intimité de l'atmosphère?

L'effectif instrumental est réduit aux seuls violons et altos : absence de continuo, et donc de registre grave, et de soutien harmonique réalisé au clavier (les altos assurent la basse).

C'est un procédé que l'on rencontre dans l'opéra, même au XVII^e, qui met en avant, dans ce cas, la voix, mais Vivaldi innove ce procédé dans la forme concerto.

- ◆ **B2)** Quel autre point commun relie l'écriture de ces deux mouvements (même visuellement) ?

Le rythme pointé en valeurs brèves aux violons.

- ◆ **B3)** Comparer les basses de la 1^{ème} phrase du violon (mes. 2 à 15) du concerto, avec celles de la 1^{ème} phrase vocale du *Eja mater* (mes. 9 à 13). Préciser en quel ton elles évoluent.

mes.2

mes.8

do#min i — V — i i VI V/III III VI II V i

Eja mater: mes.9

domin i V i — iv V/III III VI II V i

seule basse différente
(à la place de VI)

Ces basses décrivent exactement le même parcours, à une basse près, ce qui rajoute « une marche » à la phrase de l'exemple ci-dessus (*Eja mater*).

- ◆ **B4)** La partie vocale du *Eja mater* est, par contre, très différente de la partie de violon du 2^{ème} mouvement du *Printemps* : montrer comment elle traduit le sens de *vim doloris*, de façon particulièrement expressive, en écrivant sur une portée, la phrase vocale, et les basses d'alto, en clé de fa (mes. 14 à 16). Indiquer dans ce passage les deux appuis harmoniques les plus surprenants à l'oreille... et deux intervalles de quarte augmentée.

mes.14

4^{te} augm.

mes.16

4^{te} augm.

✱
II degré abaissé
en sixte
(ôte Napolitaine)

✱
Cadencée
avec le V/V

Vim doloris est vocalisé sur une ligne mélodique particulièrement tortueuse... (voir la simplicité du violon du Printemps...), figurant la douleur affective de la Vierge, auprès de son fils crucifié.

- ◆ **B5) À partir du milieu de la mes. 17, dans le *Eja mater*, que se passe-t-il sur le plan tonal ?**

Mes 17 : reprise en sol min, à la dominante, de la 1^o partie. (le mouvement étant en do min).

C) 3^{ème} mouvement : danse pastorale

- ◆ **C1) Donner une traduction simple (proche du texte italien) du texte d'accompagnement.**

Au son festif d'une musette pastorale, dansent nymphes et bergers, sous le toit aimé, à la brillante apparition du printemps.

- ◆ **C2) Quel rythme, propre à ce mouvement, caractérise cette danse ?**

C'est l'unique mouvement des *4 saisons* écrit dans une mesure ternaire, 12/8, utilisant largement le rythme de danse appelé « sicilienne » : « imitation d'une danse de bergers siciliens » (cf Vivaldi de M. Pincherle, p.79).

- ◆ **C3) Vous donnerez une définition du terme *ritournelle* : quel rôle joue-t-elle dans ce mouvement ?**

Une ritournelle est une phrase instrumentale, utilisée comme une sorte de refrain entre les différentes interventions d'un soliste, vocal ou instrumental.

Dans la forme du concerto baroque de la fin XVII^{ème} - 1^o moitié du XVIII^{ème} siècle, la ritournelle désigne le thème principal d'un mouvement exposé en « ouverture », au tutti, puis intercalé entre les soli, plus ou moins varié, et repris en conclusion. La ritournelle donne un « cadre » au mouvement.

- ◆ **C4) Donner un plan simple de la ritournelle d'introduction, puis en recopier les basses, indiquer les degrés : comment se manifeste l'évocation de la musette (basses, rythme) ?**

a1	a1	a2	a3
Mes.1 à 3 MI I → V	Mes.4 à 6 (écho) MI I → V	Mes.6/ 4° T à 10/ 2°T Ped. de V	Mes.10/ 3° T à 12/ 2° T Motif conclusif Ped. de I

Ces douze mesures sont donc « installées » exclusivement sur les degrés I (Tonique) et V (Dominante), soulignant le côté rustique de la danse pastorale (la musette...).

Il est intéressant de noter l'appui rythmique de l'élément **a2**, partant *forte* sur le 4^o temps, relançant ainsi la danse de façon très dynamique.

- ◆ **C5) Chercher le sens de : *con sord./ Tasto solo*.**

con sord : avec la sourdine (ici pour les violons seulement) ; à noter que l'utilisation de la sourdine est récente dans l'écriture pour cordes du début du XVIII^{ème} siècle, (elle apparaît à la fin du XVII^o), et qu'elle était plus souvent utilisée par Vivaldi dans des mouvements lents.

Tasto solo : « à touche seule », indication pour le continuo, de jouer seulement la ligne de basse, sans « remplissage » harmonique (parfois seule la basse à archet joue cette partie).

- ◆ **C6) Situer et différencier les présentations successives de la ritournelle dans ce mouvement.**

R1 : ritournelle d'introduction, en MI (I), 11 mesures et 1/2. Grande stabilité tonale.

R2 : (mes 22) changement important : au relatif, do# min (vi) ; élargissement à 12 mesures et 1/2, avec remplacement de **a2** et **a3** par développement d'un nouveau motif **a4**, mes 25-26, repris en écho, mes 27-28, jusqu'à la CP à la dominante, mes 34. Quelques imitations entre violons, altos et continuo (mes 29-30).

R3 : (mes 58) ritournelle la plus longue en MI (I), 13 mesures, très affirmée dans sa nuance *f* ; petit développement de l'élément initial **a1** (mes 61 à 64) marqué par la modulation soudaine au ton homonyme (mi min, mes 61/3°T) . Valorisation de la partie de basse du continuo, beaucoup plus « écrite » que dans **R1**...

R4 : (mes 79) la plus proche de **R1**, mais écourtée cette fois (10 mes et 1/2). On retrouve **a1** (sans écho), suivi en tuilage d'une partie de **a2** (mes 83-84), et de **a3** repris en écho en guise de conclusion.

- ◆ **C7) Commenter, après l'avoir bien écoutée, la section entre la mesure 71 et 79 (place du soliste et de l'orchestre, contraste avec le contexte environnant, rôle de la basse...).**

Ces 8 mesures du violon principal, forment une sorte de « cadence »: typique de la future forme du concerto, Vivaldi en est un pionnier dans la musique instrumentale (cela existait déjà dans la musique vocale). Cette « brèche » dans le discours d'un mouvement rapide, ouvre au soliste une plage de liberté, en principe d'improvisation, hors de la métrique environnante... même ce qui est écrit, semble être joué improvisé. (selon les versions...)... contrastant ici avec le caractère rythmique et dansant du mouvement.

En principe la cadence du soliste se situe juste avant la dernière intervention du tutti (c'est le cas ici), et l'orchestre se tait après avoir affirmé la dominante (ici la basse tient une pédale de V).

Le trille final toujours sur la dominante, annonce le dernier retour de la ritournelle du tutti (mes 79).

La cadence de concerto pour soliste, se développera au cours du XVIII° puis au XIX° siècle, totalement improvisée, pouvant donner lieu à des démonstrations de virtuosité et d'imagination du soliste.

(à ne pas confondre avec la cadence de ponctuation d'une phrase).

- ◆ **C8) Comment qualifier le mouvement de la basse entre les mesures 68 et 71 ?**

Mouvement chromatique descendant entre i et V, répété deux fois.

2) L'Estate / L'été

A) Contraste dans le 1^{er} mouvement

- ◆ **A1) Mettre en parallèle trois éléments musicaux qui contrastent entre les deux passages : mes. 1 à 30 et 31 à 51 (lien avec le sonnet).**

Mes 1 à 30 : de nombreux silences s'intercalent dans la phrase, surtout sur le 1°T / nuance *pp* / écriture pour le tutti, en écho/ (M. Pincherle parle de « rythme accablé », suggérant l'ambiance torride de l'été et la langueur qui s'y associe).

Mes 31 à 51 : aucun silence , au contraire flot énergétique de doubles croches ininterrompu / nuance *f* / écriture pour le violon principal accompagné de la basse, avec amplification au tutti seulement sur les 3 dernières mesures. (Il s'agit du passage du coucou).

- ◆ **A2) Où se cache le coucou ?**

A noter : Vivaldi réutilisera ce mouvement lent, transposé, dans le concerto RV 439, « La notte », (« la nuit ») ; il l'intitule alors « Il sonno », ce qui veut dire « le sommeil » !

- ◆ A2) Quel rapport de tonalités s'établit entre les deux dernières saisons ?

Automne en FA / Hiver en fa : les deux tons sont des tons homonymes.

4) L'inverno / l'hiver

A) 1^{er} mouvement :

- ◆ A1) Écrire sur trois portées, (clé de fa et clé de sol), les notes successives des quatre premières entrées (mes 1 à 4) : donner le nom des intervalles d'une note à l'autre. Donner un adjectif (non musical) pour décrire ce début de mouvement (en tenant compte du timbre particulier).

Grinçant...(trilles aigus...)

Viol. 1
Viol. 2
altos
Basses

entrée à la 5^{te} dim
entrée à la 6^{te} Maj

p

- ◆ A2) Où situez-vous le premier accord stable des premières mesures ? Quel est-il ?

mes 1
5
accord de fa m in (i)

- ◆ A3) Situer une marche harmonique entre les mesures 38 et 56.

Mes 44 à 46.

B) 2^{ème} mouvement :

- ◆ B1) Situer et nommer avec des lettres, les deux grandes parties de ce mouvement (tonalités, cadences).

A1	A2
MI b (mes 1 à 8) mes 7-8 I CP en SI b (V)	SI b (mes 9 à 18) mes 16 V CP en MI b (I)

Coupe binaire « miniature », sans reprises : 8 mes : I → V / 8 mes : V → I + 2 mesures de conclusion.

C) 3^{ème} mouvement :

- ◆ C1) Dans le 3^{ème} mouvement, donner deux procédés musicaux pouvant évoquer l'immobilité.

Les très longues pédales : à la basse , i (mes 1 à 20); V (mes 21 à 47 !); aux violons, i (mes 51 à 60), à la basse (mes 61 à 72)...

La répétition d'un même motif : mes 1 à 4, mes 5 à 8 etc...

C2) Le stile concitato est utilisé une dernière fois pour évoquer i Venti in guerra. Que veut dire *concitato* ? Comment Vivaldi, dans la dernière page, renforce-t-il ce caractère, sur le plan de l'écriture des cordes, pour achever son cycle des *Saisons* ?

Concitato : agité. Le *stile concitato*, déjà utilisé au XVII^e siècle (écouter Monteverdi), était souvent associé à une fièvre guerrière, à la colère, ou à des éléments de la nature en furie...

Ici, Vivaldi traite cette image en faisant coïncider la nuance *f*, l'unisson des cordes, le registre grave, et le rythme des triples croches répétées, exigeant une grande vitesse d'archet.

Le tout sur ce dernier vers, loin de la colère... : « Quest'è'l verno, ma tal, che gioia apporte ». (*c'est ça l'hiver, mais quand même, quelle joie ça apporte*). On peut s'interroger ici sur le rapport entre musique et argument ...

STABAT MATER

1) Questions générales

- ◆ 1) Vivaldi utilise-t-il l'intégralité du texte du *Stabat Mater* ?

Vivaldi n'en utilise que la moitié : 10 versets sur les 20 du texte complet.

- ◆ 2) Comment, sur le plan musical, Vivaldi organise-t-il ce texte (Faire un tableau) ?

Mouvements	Texte	
N°1 = N°4	Verset 1 : Stabat mater	Verset 5 : Qui est homo
N°2 = N°5	Verset 2 : Cujus animam	Verset 6 : Quis non posset
N°3 = N°6	Versets 3 – 4 : O quam tristis ; Quae moerebat	Versets 7 – 8 : Pro peccatis ; Vidit suum
N°7	Verset 9 : Eja mater	
N°8	Verset 10 : Fac ut ardeat	
N°9	Amen	

- ◆ 3) Pour quel registre de voix est prévue cette partition ? Dans quel ambitus est-il utilisé ? (l'écrire sur une portée ; préciser dans quel mouvement se situe le son le plus grave, et situer le

(Dans le Amen, mes 15 et 44)

Voix de contralto, voix grave féminine

Dans le 1° et 3° mvmt, mes. 37

contexte de sa première apparition).

(Il semblerait qu'à la Pietà, il y eut de très belles voix d'altos, très appréciées de Vivaldi).
Le La b apparaît dans cette phrase extraordinaire évoquant le Christ « pendant » sur la croix.

- ◆ 4) Quelle remarque faire à propos des *tempi* ? Montrer la précision de Vivaldi en classant les indications du plus lent au « plus rapide ».

La majorité des mouvements sont lents : largo/adagissimo/andante/
largo/adagissimo/andante/largo/lento+ Amen. Les mouvements 3, 6 et 9 sont les plus « allant ».
Traditionnellement, le tempo du Amen, non précisé ici, est vif.

Adagissimo-Largo-Lento-Andante

Remarque : l'indication *Adagissimo* est extrêmement rare, et précise...dans ce contexte globalement lent.

- ◆ 5) Quelle est la tonalité principale de chaque mouvement ? Quelle remarque pouvez-vous faire ? (attention, bien chercher la tonique et observer la cadence finale sans vous fier exclusivement à l'armure).

1 : fa min / 2 : do min / 3 : fa min / (4)5)6) = 1) 2) 3) / 7 : do min / 8 : fa min / 9 : fa min.

Les deux tonalités abordées principalement sont donc fa et do min (do étant la Dominante de fa): la couleur ambiante est donc exclusivement mineure.

- ◆ 6) Vous aurez pu ici et là, en confrontant votre enregistrement à votre partition du *Stabat*, déceler des variantes dans la partie vocale. Comment s'appellent les notes ajoutées sur l'enregistrement ?

L'ornementation : transmise par tradition orale, en fonction des époques et des compositeurs, il n'était pas utile pour les chanteurs d'en avoir l'indication sur la partition : ils en connaissaient l'usage.

2) Visite guidée de quelques passages

A) *Stabat mater* (n° 1) / *Oui es homo* (n° 4)

- ◆ A1) Figuralisme : donner une brève définition de ce terme. Une image particulièrement forte émerge du 1^{er} verset, (mes. 33 à 39) : par quels procédés Vivaldi en souligne-t-il la présence ? (analyser comment se déroule la ligne mélodique). Quel instrument y fait écho ? Sur quels mots revient cette phrase, verset 4 ?

Figuralisme : sorte de symbolisme musical où des tournures mélodiques/ rythmiques/ harmoniques, suggèrent chez l'auditeur un sentiment, une idée, une image...

L'image du Christ crucifié est ici évoquée, presque « montrée ». Le mot *pendebat*, mot à mot « pendait », s'étire sur une longue vocalise : celle-ci alterne sons tenus, et doubles croches descendantes, de plus en plus graves (vers le la b, cf question générale n°3), remontant par sauts de 7^o, pour s'achever au point d'orgue, sur la dernière chute de 7^o min.

Les violons font écho à la voix, en canon à la quarte supérieure.

On peut donc bien parler ici de figuralisme : la tournure mélodique de la vocalise, accidentée, étirée, suggère le corps du Christ en suspension sur la Croix, souffrant, accompagné de la présence pleine de compassion de sa mère. (cf peintures italiennes représentant des scènes de Passion...)

Dans le verset 4, ce figuralisme est associé à *tanto supplicio* (un tel supplice !), et rappelle la 1^o évocation de *pendebat*, évoquant la même image de crucifixion.

B) *Cujus animam* (n° 2) / *Quis non posset* (n° 5)

- ◆ **B1)** Comment caractériser le profil mélodique décrit par les quatre premières notes de la phrase vocale ? Écrire et chiffrer le 1^{er} accord.

- ◆ **B2)** Dans le n° 5, sur quel mot insiste Vivaldi, et comment s’y prend-il ?

Le mot *dolentem*, est longuement vocalisé (sur 4 mesures, mes. 10 à 13), insistant sur la souffrance de la Vierge, en totale compassion avec son Fils, sur la croix.

C) *Fac ut ardeat* (n° 8)

- ◆ **C1)** Comment se singularise ce mouvement par rapport à tous les précédents ? (rythme, ligne vocale, écriture instrumentale, rapport voix-orchestre, caractère...)

Le rythme est ternaire (exception dans cette œuvre), dans un large 4 temps, au milieu duquel se glisse le balancement en noire - croche des altos.

Les violons égrènent des accords en croches régulières, tandis que les violoncelles, contrebasse et orgue, sur ce même rythme, ponctuent la basse d’octaves obstinées.

Aucun heurt harmonique ni mélodique.

La ligne vocale est très souvent conjointe, rythmiquement souple, sur les mêmes figures rythmiques que les cordes.

La voix semble portée par l’orchestre, du début à la fin, dans une parfaite homogénéité d’écriture.(aucune recherche de contraste, aucune rupture).

Il s’en dégage un caractère méditatif, paisible, sans aucune dramatisation musicale.

- ◆ **C2)** En quel ton est présentée la première phrase du texte ? Que se passe-t-il à la mesure 6 ?(tonalité).

En fa min.(ton principal de l’œuvre)

À la mesure 6 la reprise du texte se fait en LA b Maj (Rel).Ce passage dans le mode Majeur, rare dans l’ensemble du *Stabat*, participe au caractère apaisé de ce mouvement.

CONCLUSION

Vous défendrez en quelques phrases votre préférence pour l’un ou l’autre des concertos ou mouvements extraits d’un de ces deux opus.

BIBLIOGRAPHIE

- **Guide de la musique sacrée – L'âge baroque / Fayard / 1992 / Coll. « Les indispensables de la musique ».**
- **Guide de la musique baroque / J.A.SADIE / Fayard / 1995 / Coll. « Les indispensables de la musique ».**
- **Vocabulaire de la musique baroque / S.BOUISSOU / Ed.Minerve / 1996**
- **Vivaldi / M.PINCHERLE / Ed. D'aujourd'hui / 1981**
- **Vivaldi / H.C. ROBBINS LANDON / Ed. J.C.Lattès / 1993 / Coll.Musiques et musiciens.**
- **Vivaldi / C. et J.F. LABIE / Gallimard / Coll .Solfège / 1996**
- **Le visage du Christ dans la musique baroque / J.F.LABIE / Fayard / 1992**