

Il s'agit d'une séquence, c'est-à-dire une pièce musicale de la liturgie catholique romaine, qui relate les souffrances de Marie lors de la crucifixion de son fils Jésus Christ. Le texte latin doloriste proviendrait du moine franciscain Jacopone da Todi, et daterait donc du 13ème siècle.

Le contexte : naissance et expansion du culte de la Vierge

On ne peut comprendre le succès si durable d'un texte sans en appréhender les racines historiques, sans sonder le contexte mental et social qui le font naître et se propager. Le poème date du XIIIe siècle. Or au siècle précédent se produit ce que Michelet appelle « la restauration de la femme » imprégnée de sensibilité franciscaine, enracinée dans un siècle, de bouleversements mentaux et sociaux, de désir d'imitation de Jésus Christ et du retour aux sources vives de la foi. Le thème de la Mater dolorosa s'inscrit aussi dans l'explosion de la dévotion mariale. C'est ainsi que ce texte a rencontré la sensibilité populaire dont, mieux que d'autres, les franciscains ont su être les médiateurs. Il peut encore parler à tout homme plongé dans l'affliction et le deuil. Expression classique d'une nouvelle forme de piété, plus empathique et émotive, caractéristique de la fin du Moyen Âge, l'affliction en demeure le thème central. Le croyant est plus à même de ressentir sa douleur humaine de mère que celle du fils d'essence divine, mais aussi de nature divine.

Marie y est présentée plus comme une femme qui souffre que comme la reine des cieux. Quel défi plus souverain et porteur d'une spiritualité sous-jacente, que celui que peut se proposer un compositeur, de traduire en musique les douleurs d'une mère — et quelle mère! — qui assiste, implorante, au supplice et à la mort de son fils ? De la fin du Moyen-Âge à nos jours, les plus grands compositeurs se sont jetés dans cette exaltante mission, chacun apportant, selon sa sensibilité propre, un éclairage particulier sur un texte qui varie selon les dispositions des musiciens.

Le titre est simplement un incipit, les premiers mots de Stabat Mater dolorosa, son premier vers, que l'on peut traduire ainsi : « La Mère se tenait debout, douloureuse... ».

Les tercets 1 et 2 font référence à une prophétie biblique de Siméon, faite à la Vierge durant la Présentation au Temple de Jésus, quarante jours après sa naissance : "Et toi-même, ton cœur sera transpercé par une épée. Ainsi seront dévoilées les pensées secrètes d'un grand nombre." (Luc, II, 35).

Les tercets 3 à 7 présentent une contemplation des souffrances de la Vierge : "Qu'elle était triste, anéantie, / La femme entre toutes bénie...".

Les tercets 9 à 18 sont une prière qui demande à la Vierge de nous unir à sa souffrance : "Ô Mère, source de tendresse...".

Les deux derniers tercets sont une prière au Christ : "Ô Christ, à l'heure de partir...".

Les strophes doubles de 6 vers chacune, sont disposées selon le schéma AABCCB

Jakub Ryba (1765-1815) introduction

Son stabat mater date de 1805. La tonalité principale est Sol Majeur, soit un sentiment de douce joie, un caractère champêtre et une affection amicale ou amoureuse. Idée de fidélité.

Ryba fils de maître d'école, lui-même enseignant et composant notamment musique sacrée ; devenu misanthrope et lisant les stoïciens il se suicide.

Dans son stabat mater est également présente musicalement l'idée de fatalité, d'insurmontable douleur.

Ceci est la seule introduction purement instrumentale que j'ai trouvée dans nos collections, et rien que pour cela elle mérite sa place dans mon Stabat Mater "idéal"

Cela ressemble à s'y méprendre à une ouverture d'un opéra de Mozart (1756-1791, notamment dans l'orchestre et l'orchestration par pupitres entiers conversant les uns avec les autres par un jeu de miroir (/ / Sérail Mozart)

Un Mozart tardif et bohème : Ryba : à l'époque de Mozart on fait du Mozart

Effets de tempête // Iphigénie en Tauride de Gluck

On sent le folklore sous les mélodies respirant la sainteté. On peut d'ailleurs ajouter qu'une version en langue tchèque fut composée par Ryba

Dès le début un fil se tend et ne lâchera pas, tempo saccadé aux cordes indomptables, allégées par des extraits de fugue aux vents, l'idée d'envol s'impose à nous

Marche vers le crescendo avec toujours cette sensation que rien ne peut l'arrêter. Ryba sait faire durer l'attente qu'il compose en jouant avec les divers pupitres, notamment violoncelles / hautbois

Évoquant Marie et sa douceur, flûtes et piccolos agrémentent une mélodie en finesse et puissance

Violoncelles comme bases soutiennent et fortifient les autres pupitres se chargeant de la mélodie principale. Les autres cordes s'y alignent. La flûte traversière règne qui prend soudain la forme dominante en Majeur, alternant avec le tutti grossi

Flûte solo à laquelle répond le premier violon

Hautbois reprend les quelques notes ascendantes en miroir avec les cordes

On entend l'entrée de commandeur de don Giovanni à la fin de l'opéra : rappel d'une sorte de fatum implacable, d'une scène de tempête si chère aux classiques comme par exemple Gluck

Pourquoi cette intro me plaît tant

Nécessaire assise dans un tragique mais également dans l'audace, charme de ce qui est unique

Vivaldi Stabat mater date de 1712

Les tonalités sont FA mineur, obscur et plaintif, résigné et modéré mais aussi profonde et lourde ; doute; mélancolie noire et désespérée auditeurs plongés dans la grisaille

Et Ut m obscur et triste ; surtout charmant, mais aussi triste désolé ; porte à la somnolence. Deuil ou sensation caressante ; tendresse et plainte ; déclaration d'amour et en même temps plainte de l'amour malheureux.

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

Vivaldi se voit confier en 1711 la composition d'une œuvre en l'honneur de la Vierge par la paroisse de l'église Santa Maria della Pace de Brescia, ville natale de son père, Giovanni Battista Vivaldi. La première de l'œuvre fut donnée en 1712 dans cette église même, à l'occasion de la fête des Sept Douleurs de la Vierge. Le Stabat Mater tombe ensuite dans l'oubli pour être redécouvert dans la première moitié du XXème siècle, comme d'ailleurs de nombreuses œuvres du compositeur, et fut redonné, pour la première fois depuis 1712, en septembre 1939 par Casella à Sienne dans le cadre de la Settimana Vivaldiana (Semaine vivaldienne).

Le Stabat Mater de Vivaldi est une œuvre ample et majestueuse ; les airs s'enchaînent, semblent se répéter infiniment en de subtiles variations, mais offrent une richesse mélodique envoûtante.

Structure générale

L'œuvre est construite en 3 groupes de 3 mouvements chacun, qui s'articulent sur 10 strophes du texte médiéval latin. Les deux premiers groupes utilisent, sur des paroles différentes, la même base musicale. Ce procédé, inhabituel dans l'œuvre de Vivaldi et celle de ses contemporains, apporte une sensation d'unité particulière à l'ensemble de l'œuvre.

Les tempi sont globalement lents (largo, adagissimo, lento...), le seul mouvement rapide est le dernier, "Amen", indiqué Allegro.

L'exécution de l'œuvre dure environ 20 minutes.

Tout comme le stabat mater de Pergolesi, celui de Vivaldi, écrit en 1712, fait partie des œuvres célèbres composées sur ce texte ; de dimensions plus réduites, il ne fait cependant intervenir qu'un seul soliste (contralto) accompagné par l'orchestre, et n'utilise que dix des vingt versets que comporte le texte original.

Au niveau musical, chacun des mouvements du Stabat Mater est lent, dérangeant la courante alternance tempos vifs / tempos lents que Vivaldi a l'habitude de suivre, mais l'ensemble dure seulement une vingtaine de minutes. Il a réussi à y retranscrire la gravité du texte ainsi qu'une atmosphère de recueillement, et on perçoit dès les premières notes du Stabat Mater dolorosa un sentiment d'affliction ou incitant à la méditation.

3 petits pas pour symboliser le chemin de croix et accompagner Jésus

2 notes "escalier" + 1 aiguë, précédées d'une basse continue, introduction noble, pieuse, donnant le ton de la pièce à venir. Déploiement de mansuétude, de recueillement, de foi

Lorsque le chant paraît, il enchaîne les phrasés mélodiques suggérés par l'intro

À noter :

- la répétition de certains vers
- les vocalises sur certains pieds : ici de "de" de dum penDEbat filius pour accentuer en un large souffle (et quel souffle faut-il avoir pour tout chanter d'une traite!) la douleur devant l'horreur de la situation, si tragique et si abrupte
- les montées chromatiques en longues phrases

Témoin de la souffrance mais également bienveillance et contrition

Trille sur « Filius », toujours cette notion d'élévation et de l'amour de la Vierge pour son fils

De nouveau une modulation charmante et très douce, voire caressante ; on est dans le pathos mais avec simplicité, authenticité de la compassion

Les trois petits pas reviennent mais à la tierce

Appoggiatures aux violons élèvent l'âme au ciel

Seuls 10 des 20 tercets sont utilisés par Vivaldi, aussi goûtons-les avec encore plus de plaisir

On est à l'Église et non au concert

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.

A 1'36 Orlinsky accentue longuement l'appoggiature sur le lacrimosa, ce qui donne encore plus de tristesse non contenue et laissant la Vierge éplorée

Pourquoi Orlinsky ?

Longues hésitations (Jaroussky, Galou, Mingardo...) et finalement choisi ce jeune contre-ténor danseur de hip-hop, au profil et à la carrière en vogue. Son timbre pur, un brin métallique, touche par sa sensibilité, son investissement et ses trouvailles artistiques très séduisantes. Prometteur et gagnant à être connu, Orlinsky est délicat et impliqué, 2 qualités qui servent parfaitement le Stabat Mater vivaldien.

Pourquoi cette séquence Stabat Mater du Stabat Mater ?

C'est une des plus connues et des plus belles, charmant par son statisme apparent, elle égrène chaque sentiment virginal avec une infinie tendresse et compassion. La très fameuse vocalise sur une note tenue du penDEbat est une figure que l'on retrouvera souvent sous la plume de Vivaldi (par exemple Sposa son disprezzata...) et pas seulement pour de la m sacrée

PERGOLESI stabat de 1736 en FA mineur obscur et plaintif, résigné et modéré mais aussi profonde et lourde ; doute ; mélancolie noire et désespérée auditeurs plongés dans la grisaille

Pergolesi n'aura vécu que 26 ans mais aura laissé de très belles musiques à la période baroque : se démarquant dès sa jeunesse par ses dons en musique, il poursuit des études dans un conservatoire catholique à Naples. Il écrit très rapidement des opéras, des intermèdes (courtes pièces jouées durant les entractes d'opéras, parmi lesquelles "La Serva Padrona" (la Servante Maîtresse), et bien entendu de la musique religieuse.

Le Stabat Mater de Pergolesi est cependant considéré comme l'un des plus beaux Stabat Mater, et constitue l'une des œuvres les plus poignantes de la musique baroque ; écrit simplement pour deux voix (en général alto et soprano, haute-contre et soprano), basse continue et cordes, il comporte 12 séquences alternant solos et duos. Chaque mouvement a son caractère et sa mélodie propre, au contraire de nombreuses œuvres dans lesquelles les mouvements sont très liés ; on remarque en particulier la beauté grave du premier mouvement « Stabat mater dolorosa ».

L'œuvre est construite comme une cantate italienne du XVIIIe siècle, avec arias et duos

3 petits pas célébrissimes, tonalité de fa mineur, dans un contrepoint qui inspira de nombreux compositeurs, lancinant, et comme pour Vivaldi, symbolisent le chemin de croix du Christ, dans un pathos mesuré.

Même si le texte est d'une grande tristesse, Pergolesi ne se départ pas de cet andante crescendo et affirmant une montée par étapes, jouant en questions / réponses entre les 2 artistes lyriques. Les départs se font en imitation et le thème recourt à des frottements de secondes.

La soprano 2 est toujours en "avance" dans le texte et l'harmonie, ce qui crée un effet de déséquilibre, voulu évidemment, et lorsque les voix se rejoignent on assiste à une exultation qui n'a d'égale que la joie que donne la Foi, et la grande sagesse qui semble en éclore illumine tout le tercet

Mais jusqu'à juxta c'est la soprano 1 qui reprend le dessus
Jusqu'au « dum » elles chantent exactement le même texte
Et la mélodie contrapuntique du début revient sur la répétition du « dum pendebat »

Vocalises sur « DoloROsa », claires et explicites, on vient ici accentuer la douleur

Trilles sur « FI-lius » pour bien établir le lien marial et appuyer que c'est un enfant qu'elle perd avant tout.

Une coda se termine sur le thème initial, très court et reprend les notes piquées en contretemps. L'œuvre s'achève sur un magnifique retard très expressif.

Pourquoi j'ai choisi cette séquence : archi connue à raison elle éclaire le monde de la musique d'une simplicité très efficace et d'un naturel absolument irrésistible à mon sens

Côté grandiose avec une formidable économie de moyens, côté retenu avec une tendresse immense pour la douleur de la Vierge que l'on partage par l'effet de l'harmonie hésitante

Doit-on souffrir AVEC ou PAR la Vierge ?

Pourquoi cette version Fink / Prohashka ?

L'une a cette ferveur naturelle (elle est très croyante), une voix d'une profondeur quasi mystique, au timbre éminemment personnel, qui sert le texte et la musique avec spontanéité et charisme, habitée d'une foi qui la rend extrêmement sincère. L'autre possède une texture vocale extrêmement crémeuse qui, si elle ne l'assure pas forcément dans la ferveur religieuse, lui permet de mettre au service d'un texte, paroles et musique, très exigeant. Elle est dotée d'une très belle efficacité dans la colorature, utile pour les passages périlleux de la séquence

Contrit, plaintif, éploré, ce début du Stabat Mater laisse malgré tout comme un apaisement, préfigurant peut-être la Résurrection ?

LOGROSCINO 1760

Mi bémol Majeur : cruel et dur ; très pathétique ; jamais grave ou plaintif ou exubérant.

Ce Stabat Mater montre la forte influence de la mise en musique de Pergolesi, tant dans son style, sa structure bien conçue que dans son vocabulaire vocal et instrumental. Pergolesi, Sellitto et d'autres représentaient une nette rupture avec l'austérité et la sobriété de la musique liturgique des siècles précédents. L'œuvre est divisée en 14 mouvements, dont beaucoup sous la forme d'un air pour voix seule. Certains airs et duos ont un lyrisme plein de pathétique lyrique napolitain. La première moitié de la section d'ouverture, par exemple, est dominée par une figure descendante qui inclut le chromatisme. Dans la dernière ligne, les mots « dum pendebat » sont divisés en syllabes simples, chantées staccato et séparées par de courts chiffres dans les cordes. Dans la cinquième section, le mot d'ouverture « quis » est répété plusieurs fois, chaque fois suivi d'une pause éloquente. La composition comporte 14 mouvements; le dernier mouvement est l'Amen.

Moins connu à tort

Petit bijou belcantiste mêle esthétique de l'ornementation et héritage du traditionnel napolitain, notamment Alessandro Scarlatti

Même orchestre que celui de Pergolesi

On sent subrepticement une vocation théâtrale, Logroscino a composé de nombreux opéras, et il lui reste :

- Des duos vifs
- Des cadences
- Des accents populaires

- Des récitatifs secs

Introduction discrète, posant gentiment le thème et le tableau modal aux cordes, et, dès le début, un contrepunt magistral, les 2 voix se mêlent à merveille

Il règne une atmosphère très solennelle, pleine d'une dignité faisant honneur aux sentiments exposés par l'orchestration.

La voix d'alto est sans cesse vocalisant car elle propose une grande quantité de variations, pertinentes et mesurées, pour habiter et habiller de grandeurs la musique déjà très solennelle

Tout débute in media res, on entre dans le phrasé au vol, ce qui nous implique directement dans l'exposition des thèmes

Recueillement et tourment, les 2 grandes émotions de tous les Stabat Mater

Musicalement, on trouve :

- Stabat X 3
- Dolorosa X 3
- Juxta crucem X 4
- Dum pendebat X 4
- Lacrimosa X 4
- À nouveau dum X 4

Stylistiquement on se rapproche d'un certain romantisme même si l'on entend parfois quelque Da Capo déguisés

Écoutez bien la basse continue sur laquelle repose l'ensemble : je l'aime particulièrement elle est tellement solide et douce

À 2'30 la voix de soprano se laisse appeler par l'aigu, ni démonstratif ni pédant, tout en douceur, sur le « dum pendebat »

De nombreuses notes tenues accentuent l'appréhension du temps qui est passé ET celui qui passe dans un moment d'injustice (on enlève un fils à une mère)

Les émotions ainsi contrastées de l'introduction au Stabat Mater vont peu à peu vers une constatation plus paisible.

Alto solo CUIUS ANIMAM GEMENTEM

Prophétie de saint Siméon Un glaive aigu la transperça

Intro vive et presque gaie mais à la fois factuelle et pertinente, adaptée à la situation

Interrogatif, dubitatif devant tant de souffrance, le texte musical se veut d'une grande simplicité et visibilité

gementem contristatam et dolentem ; les 3 accusatifs sont presque martelés par leur grand nombre

- gementem X 4
- constrictatam X 5
- dolentem X 6

Avec un aigu tenu sur dolentem, procédé des cantates ou des opéras, un point d'orgue est marqué dans et pour la cohérence de l'ensemble. Ce temps suspendu signifie que l'horreur de la situation l'est également, et dresse la scène figée dans la douleur

Cependant quelques expressions musicales plus légères rassurent le croyant et réaffirment le pouvoir de sa foi. Jésus ne se serait pas sacrifié en vain, et sa mère qui le pleure sera exaucée

QUE DIRE DE CES 3 VERSIONS DU PREMIER TERCET?

L'idée de 3 petits pas (se lancer sur un chemin) commune à tous, avec une progression audible de magnifier cette montée du Christ plus exigeante chez Logroscino, les deux autres étant plus explicitement une représentation de chaque pas du Christ

On passe de la voix d'alto solo à celle conjuguée d'alto et soprano, avec plus de frottements à l'intervalle "seconde" pour Pergolesi, Logroscino ayant opté plus volontiers pour un contrepoint plus classique

Les syllabes appuyées ne sont pas les mêmes d'un compositeur à l'autre, avec quelques exceptions comme le "de" de pende bat, et l'écho entre "dolorosa" et "lacrimosa", qui sont comme on l'a vu des mots-clefs.

Enfin la mise en musique de ce tercet dure sensiblement le même temps, alors que les vitesses diffèrent, cela est dû aux répétitions de tout ou partie des vocables, chaque compositeur se laisse toute liberté pour traiter des mots qui l'inspirent et qu'il souligne.

ROSSINI 1842

Si bémol obscur et terrible ; un original bourru qui prend rarement une mine complaisante ; se moque de Dieu et du monde.

En 1831, Rossini était en voyage en Espagne en compagnie du banquier espagnol Alexandre Aguado, propriétaire du Château Margaux. Lors de ce voyage, Fernández Varela lui commanda une œuvre sur le texte liturgique traditionnel du Stabat Mater. Rossini put achever la mise en musique de la séquence en 1832, mais la maladie l'empêcha d'achever la commande. N'ayant composé que la moitié de la partition, il demanda à son ami Giovanni Tadolini de composer les six mouvements restants. Rossini présenta la pièce à Varela comme étant sienne. La première fut donnée le samedi saint de 1833 à la Chapelle San Felipe el Real de Madrid, mais cette version de l'œuvre ne fut jamais donnée à nouveau par la suite.

La carrière d'opéra de Rossini avait largement divisé le public entre admirateurs et détracteurs. L'annonce de la première du Stabat Mater fut l'occasion d'une attaque en règle de Richard Wagner, qui séjournait alors à Paris, non seulement contre Rossini mais plus généralement pour la mode européenne pour la musique religieuse et l'argent qu'on en pouvait tirer. Une semaine avant le concert, le journal de Robert Schumann *Neue Zeitschrift für Musik* publia un essai de Wagner sous le pseudonyme H.Valentino, dans lequel il expliqua trouver incompréhensible la popularité de Rossini.

Bien que cette pièce se distingue des œuvres profanes de Rossini, les critiques germaniques, comme le rapporte Heinrich Heine dans son essai sur Rossini, reprochèrent à la pièce d'être « trop séculière, trop sensuelle, trop divertissante pour un sujet religieux ». En réponse à cela, l'historien français Gustave Chouquet souligna « qu'il ne faut pas oublier que la religion dans le Sud est fort différente de ce qu'elle est dans le Nord ».

Cuivres autoritaires assènent de grands coups de glaive repris aux cordes plus légèrement, avant le chant exposition du thème par l'orchestre typiquement rossinien
ténor : aigu tout de suite, puis haut medium, puis bas medium
modulation sur le o quam grande tendresse pour celle qui souffre (illa benedicta)
orchestration néo-classique ou romantique, on reconnaît bien Rossini même s'il n'est pas familier de la musique religieuse (ou petite messe solennelle ou péchés vieillesse)

le ténor déploie son art intime et sans prétention quoique avec un côté un peu péremptoire durant le quae. Encore un rythme ternaire (moerebat dolebat tremebat) repris musicalement sous la forme évidente de l'utilisation d'une même musique pour des vers différents (en l'occurrence cuius et quae)
pianissimo à la reprise quae puis exaltation crescendo avant explosion finale avec la cadence aiguë héroïque ouvrant la porte au pathos déchirant

l'orchestre decrescendo jusqu'à l'extinction finale, douce, retenue. D'abord disparition des vents, puis des cordes un dernier murmure et tt s"étiole.

Pourquoi Stabat Mater de Rossini ?

Rareté des œuvres liturgiques de ce compositeur qui y a placé toute sa science des effets de voix venus de l'opéra, mais aussi son sens inné de l'architecture musicale dans laquelle on le reconnaît sans hésitation

Pourquoi cette séquence ?

C'est une de mes entrées de ténor préférées avec celle du requiem de Verdi, elle est pleine, héroïque, magique, et emporte tout avec elle. On ne peut s'empêcher de désirer entendre la suite, elle nous tient en haleine et réveille en nous comme des souvenirs d'une belle cérémonie

HAYDN 1767

Si bémol Majeur magnifique et joyeux / divertissant et fastueux, modeste ; amour enjoué bonne conscience regards vers un monde meilleur

Il n'est pas possible d'identifier la composition originale de façon critique, car le manuscrit autographe fut perdu.

Sans doute l'œuvre fut-elle composée pour cette chapelle de la famille Esterházy.

Haydn, compositeur des symphonies et des œuvres instrumentales, qui avait succédé en 1766 à son prédécesseur et maître de chapelle Gregor Joseph Werner, commençait à écrire les pièces de la musique sacrée en faveur de cette chapelle. Il s'agit d'une des premières œuvres de Haydn dans ce genre.

Joseph Haydn dirigea son Stabat Mater le Vendredi saint de 1771, dans cette Piaristenkirche à Vienne.

Exécution auprès du Concert spirituel à Paris

En 1781, le Stabat Mater de Joseph Haydn fut chanté quatre fois à Paris, auprès du Concert spirituel, qui était autorisé d'exécuter les pièces musicales sacrées remplaçant les opéras durant le Carême. Normalement, c'était le Stabat Mater de Jean-Baptiste Pergolesi qui y était le programme du Vendredi saint. Or, cette année-là, le directeur du Concert, Joseph Legros, n'avait pas pu trouver deux solistes virtuoses dont cette pièce vraiment exigeante avait besoin. En conséquence, deux autres œuvres, y compris celle de Haydn, furent exécutées. Nommé en 1777 directeur, Legros faisait exécuter les symphonies de Haydn, mais très modestement. C'est la raison pour laquelle son Stabat Mater avait été choisi

Certes, le concert du Vendredi saint, celui de Haydn, provoqua la colère des auditeurs, qui attendaient l'œuvre de Pergolesi. Or, le succès du compositeur autrichien fut immédiatement annoncé.

Après Pâques, le Concert spirituel reprit un autre concert le 22 avril, premier dimanche après Pâques. La réputation de l'œuvre de Haydn fut concrètement établie.

À la suite du succès de la saison 1781, le Stabat Mater de Joseph Haydn entra dans le répertoire régulier du Concert spirituel. En effet, l'œuvre était bien accueillie tant par les auditeurs que par les critiques. Jusqu'à la disparition du Concert en 1790, celle-ci fut exécutée chaque année, et on compte 25 exécutions au total. Si Joseph Legros tenta à ajouter d'autres Stabat, la réponse des Parisiens était toujours leur fidélité aux œuvres de Pergolesi et de Joseph Haydn, dits Les deux Stabat.

De surcroît, durant les années 1781 - 1790, l'œuvre de Haydn connut plus d'exécutions que celles de Pergolesi. Il est à remarquer que ces deux Stabat possèdent des caractéristiques différentes. Celle de Haydn était composée pour quatre solistes et un chœur à quatre voix, ce qui demeure un grand ensemble standard dans la tradition de la musique classique.

Jusqu'en 1781, Joseph Haydn restait un compositeur inconnu. Dorénavant, il obtint une immense ascension en Europe entière. Par Joseph Legros, il reçut, tout de suite, une proposition de sorte que toutes ses futures œuvres soient publiées avec des conditions convenables. À partir de 1783, ses symphonies devinrent le programme principal du Concert spirituel, parmi celles de plusieurs compositeurs.

Haydn, maintenant vedette, écrira ses six symphonies parisiennes pour le comte d'Ogny Claude-François-Marie Rigoley dès 1785.

Sol Majeur pour le « O quam tristis » jusqu'au « quae »

Classicisme très évident, les jeux d'accord modulent entre eux de manière très fluide et harmonieuse, tout est plaisant à l'oreille, tout coule d'une même source lumineuse et inspirée. On baigne dans le confort auditif, et on goûte à une esthétique du tendre, une volonté de respecter les codes des accords parfaits, une évidence de la note bien choisie.

Dans cet extrait double du Stabat Mater, on est d'emblée convié à une expérience de la perfection, avec un bel emploi des bois et des vents (bassons, hautbois, clarinettes et flûtes traversières) qui viennent répondre aux cordes en une magnifique harmonie des pupitres. Respectant une technique souveraine de l'expression d'un même thème aux divers instruments, cette introduction du O quam tristis aboutit à l'entrée étonnante de la voix in media res, venant de nulle part, avant la conclusion musicale.

En nous penchant sur le texte et comment il a été traité musicalement par Haydn, nous sommes frappée tout d'abord par l'intelligibilité verbale, peut-être due à la prononciation "à la française", avec les "u", les "ge", les "in"... qui sonnent différemment bien que les paroles soient strictement respectées.

Dès les premiers sons chantés, on est arraché à notre état contemplatif par la douce répétition du "benedicta", non martelée mais appuyée, puis d'une traite jusqu'au "unigeniti" avant de reprendre "o quam" jusqu'à "benedicta" qui enchaîne sans aucune transition musicale vers le "quae moerebat", qui va engendrer de très souples et douces circonvolutions sur le "tremebat" liées avec les autres appoggiatures du "videbat".

Mais la grande vocalise, plus élaborée, plus construite, on la rencontre sur le "poenas », et elle s'achève comme il se doit par un trille sur le "incliti"

Tout ceci pour signifier, non seulement que l'on entre dans la compassion de Marie in media res comme la partie chantée, c'est-à-dire que la douleur que ressent le croyant est inhérente à son amour de la Vierge, un amour dont l'ardeur est tout à fait indubitable, mais également que les tremblements de douleur sont compris, ressentis, éprouvés par celui qui écoute ce chant. En effet les ornements, appoggiatures, vocalises, ont tous pour vocation d'appuyer sur tel ou tel terme précis, non par redondance comme le font les répétitions, mais par enrichissement de l'étoffe musicale, comme si les notes "en plus" racontaient davantage que le texte lui-même.

Pourquoi Haydn ?

Ce monstre sacré classique nous a offert la joie de pouvoir écouter un Stabat Mater de grande exigence stylistique, esthétique, et fidèle à l'épisode narré. C'est une œuvre édifiante, passionnante et passionnelle, qu'il serait dommage de manquer

Pourquoi cette séquence ?

Je trouve particulièrement touchante cette annonce (avec les deux premiers tercets on l'ébauchait et se focalisait notamment sur la prophétie de St Siméon) de la douleur mariale, une annonce qui va peu à peu se dessiner plus nettement, argumentée, considérée jusqu'au "Eia mater"

L'approche de Haydn c'est donc aussi cette grande simplification jusqu'à l'évidente relation entre "benedicta" et "quae" sans transition, pour venir déclarer la Foi que l'on ne remet jamais en doute, tant elle semble ne faire qu'une avec le Verbe donné aux hommes pieux.

PERGOLESI 1736

Mi bémol Majeur : cruel et dur ; très pathétique, jamais grave ou plaintif ou exubérant ; ton de la dévotion, conversation intime avec Dieu ; expression de la trinité

L'introduction instrumentale énonce les 6 premiers thèmes qui vont être déroulés dans la suite de la séquence. Comme souvent en musique baroque, la musique joue des effets de retards, de trilles, d'appoggiatures mais ici il n'y a pas de vocalise, sans doute pour éviter toute redondance qui semblerait ici inutile.

Le premier thème "quae moerebat et dolebat" est strictement celui annoncé par le prélude à ceci près qu'il répète "et dolebat" exactement sur le même thème

le second thème " et tremebat cum videbat" est une descente chromatique trillée, donnant un effet compassionnel, avec de petites appoggiatures et un aigu sur le "VI"debat, marquant une ferveur nouvelle, s'élevant jusqu'à ce que la Vierge a vu c'est-à-dire "nati poenas incliti" qui complète ce second thème, répété trois fois avec de très courtes vocalises (si courtes que l'on n'hésite même à les nommer ainsi) sur le "Incliti" notamment.

Après une modulation vers le mode mineur, reprise des premiers mots du tercet avec le 3ème thème, une succession d'une seule et unique note frappée mais sans douleur 4 fois, et toujours cette répétition du "et dolebat" enchaîné directement sur ce même thème quasi homophonique du "et tremebat" et sa répétition "cUM videbat"

"et tremebat" sur un 4ème thème, répétition du "et dolebat".

Enfin "nati poenas" reprend le 2ème thème et exulte dans la vénération de ce que le fils aimé a souffert pour les hommes.

Ce qu'il y a de beau chez Pergolesi c'est cette magie de reprises qui ne sont jamais redondantes, ni superflues, au contraire elles réaffirment avec force et quelques petites modifications géniales, l'idée qu'elles défendent, que ce soit la filiation de la Vierge au Christ, ou la douleur de Marie, ou la prière du fidèle, ou simplement la déclaration d'Amour pieux et exalté.

Pourquoi ce quae et pas un autre ?

Je ne dirai jamais assez à quel point j'aime la voix de Bernarda Fink et surtout dans cet exercice périlleux à la fois virtuose techniquement (être sans cesse sur le fil du trille) et impliqué émotionnellement (savoir présenter simplement et efficacement l'intensité des douleurs du Christ et de sa mère)

cela aurait été dommage de ne pas lui réserver une place dans mon Stabat Mater "idéal"

BOCCHERINI 1781

Ut mineur obscur et triste ; agréable charmant ms aussi triste, désolé, porte à la somnolence ; tendresse et plaintes, déclaration d'amour ET plainte de l'amour malheureux

Musicien essentiellement connu pour sa musique de chambre (quintettes à cordes). Son œuvre vocale reste moins jouée. Il était pourtant marié à une cantatrice et a écrit quelques pièces religieuses (dont une messe, deux motets et deux oratorios) et de nombreuses arias de concert.

Son Stabat Mater est une commande passée en 1781 pour l'office de Las Arenas, par son employeur, l'infant Don Luis. Sa première version repose sur une voix de soprano se mêlant intimement au quintette à cordes (deux violons, un alto, deux violoncelles) en formant un sextuor. Elle est composée de 11 parties et dure environ trois quarts d'heure.

Le musicien reprend la partition près de vingt ans plus tard (en 1800) en y ajoutant une ouverture (premier mouvement de la symphonie op. 35 n° 4 de 1782) et deux voix : un contralto et un ténor. La partie de l'orchestre n'est pas touchée malgré l'effectif. L'œuvre ainsi remaniée correspond à l'opus 61 du catalogue du musicien.

Je ne pouvais pas écarter de mon idéal le « quae » (allegretto con moto, ut mineur) de Boccherini, d'abord parce qu'il est terriblement émouvant de justesse dans le traitement du texte, ensuite parce qu'on ressent en lui toute la veine classique italienne, enfin parce qu'il est composé dans une instrumentation de musique de chambre intime pour soprano et quintette à cordes (dans son instrumentation privilégiée avec deux violons, alto et deux violoncelles). Les cinq instruments à cordes ne sont pas seulement un accompagnement mais, avec la voix chantée, ils se transforment en une seule section instrumentale, J'aime également le fait que tout le Stabat Mater soit consacré à une voix seule de soprano, j'y vois là une cohérence inédite, et fortement efficace

le fa mineur, douloureux, permet à chacun des instruments de s'exprimer avec un lyrisme grave. L'ouvrage se signale par son caractère singulier, hybride, puisque c'est une sorte de sextuor avec voix. Il s'agit là d'une œuvre intime, à laquelle l'économie de moyens confère une force peu commune. Le « grave » introduit par le quintette permet à la soliste de déployer sa belle phrase, en parfaite harmonie avec celle de chacune des cordes. Le prélude expose les thèmes développés dans la séquence comme c'est souvent le cas.

Une exposition qui revêt des airs de Sinfonia tant par sa clairvoyance que sa

dignité, avec un son d'opéra. L'air contient beaucoup de colorature. Le violoncelliste Boccherini ne pouvait évidemment pas s'abstenir d'utiliser un violoncelle solo comme accompagnement de certaines strophes.

En effet le chant est virtuose, structuré en plusieurs parties répétées et ornées. Pour nous repérer, concentrons notre attention sur les répétitions du texte :

- quae moerebat et dolebat et tremebat st répétés 3 fois
- cum videbat 4 fois
- nati poenas incliti 7 fois

le premier vers du tercet (de quae à dolebat) s'ouvre par une immense clarté vocale soutenue par le violoncelle. Il est composé comme une gamme descendante, aussitôt répétée par le deuxième vers (et tremeat cum videbat) avec la même implantation d'appoggiatures moEREbat ET doLEbat pour le 1er vers, et, pour le second vers : treMEbat CUM viDEbat

une formidable puissance sur le nati poenas incliti, aussitôt répété (avant de rechaîner sur le quae etc.), une superbe vocalise sur le « Poenas » qui s'élève et accentue le supplice du Christ, ses tortures, les blessures de sa chair; cette première vocalise est immédiatement amplifiée qui s'étend au vers entier, et l'on croit même entendre un trille sur incliti

une très courte et néanmoins charmante pause orchestrale nous aide à assimiler ce que l'on vient d'entendre pour mieux le réécouter : les paroles st mêmes mais les thèmes st légèrement modifiés mais plus ornés, se faisant encore plus fervents, sanctifiant et la torture de Marie et celle de son Fils

QUE DIRE DE CES 3 MISES EN MUSIQUE DU QUAE ?

Ce qui est commun à ces compositions c'est la foi, la ferveur, mais également l'humilité (notamment pour les deux extraits « encastés » « couplés » avec d'autres numéros Rossini et Haydn) avec des nuances évidemment, plus suave pour certains, plus chantant pour d'autres, avec toujours ce respect et cette mise en valeur de la voix notamment chez Boccherini

Quatre tonalités différentes expriment toutes sans exception la tristesse ET l'amour

Le religieux prime avec le sentiment de compassion extrême partagé par tous les compositeurs

Quelques aigus affolants viennent nous inspirer de la hauteur par rapport à la base chantée

En conclusion, une même voix s'élève pour la mère éplorée, et l'on ne peut comprendre l'aspect péremptoire ou sautillant qu'à travers le prisme de l'empathie en faveur de ces constatations très crûes de la passion de Jésus et la souffrance de sa Mère

DVOŘÁK 1877

Si Majeur dur et plaintif ; caractère contrariant, dur et désagréable et désespéré [peu employé] ; colère fureur jalousie délire désespoir

Œuvre pour soli, chœur et orchestre

Alors qu'il est encore peu connu en dehors de son pays d'origine, le Stabat Mater va contribuer à faire connaître l'auteur sur la scène mondiale. L'œuvre est dédiée à František Hušpauer, un ami d'enfance du musicien. Elle est sa première œuvre sacrée (à part une messe de jeunesse qu'il a détruite et une autre qui a été perdue) et est intimement liée à la tragédie familiale qui frappe Dvořák. Le 21 septembre 1875, sa fille nouveau-née Josefa meurt. En réaction à ce deuil, Dvořák compose une première version de l'œuvre entre le 19 février et le 7 mai 1876. Cette version est confiée à quatre solistes, un chœur et un piano. Dvořák met l'œuvre de côté sans aborder l'orchestration.

Dvořák perd ses deux autres enfants à quelques semaines d'intervalle, sa fille Ruzena le 13 août et son fils aîné Otokar le 8 septembre 1877. C'est alors qu'il reprend le manuscrit abandonné l'année précédente. Il rajoute trois mouvements (les numéros 5, 6 et 7) et orchestre l'ensemble de l'œuvre entre octobre et le 13 novembre 1877.

Le compositeur suit dans l'ensemble la version liturgique du Missel romain, mais s'en éloigne de temps en temps vers la fin pour suivre celle de la séquence du XIIIe siècle de Jacopo da Todi, qui traduisent plus spécifiquement sa propre douleur, suivant en cela une pratique fréquente au XIXe siècle :

Cette première grande œuvre sur un texte religieux propulse le compositeur sur le devant de la scène musicale internationale dans les années 1880. Après le décès de sa fille Josefa, il composa une première version pour solistes, chœur et piano, mais ne put l'achever et laissa la partition de côté. L'année suivante, sa famille connut une nouvelle tragédie : il perdit coup sur coup deux autres de ses enfants, sa fille Ruzena et son fils Otakar. Il acheva alors son œuvre qui rencontra un vif succès dès sa création.

« Quis est homo » quatuor de solistes lent et plaintif, au motif descendant et conjoint. Le nb de solistes passe de 1 à 2, 3 puis 4 dans un contrepoint au chromatisme très expressif. Puis ils reviennent seuls se répondant les uns aux autres.

L'œuvre progresse inexorablement, dans un déluge ininterrompu d'invention mélodique et de couleur orchestrale, depuis le recueillement de la plainte initiale jusqu'à l'apothéose finale qui glorifie la grandeur du Paradis. Le Stabat Mater apparaît ainsi comme une œuvre jaillissante, spontanée jusque dans l'affliction. Dvořák n'a pas signé une œuvre tragique : il a su dépasser ses propres souffrances pour atteindre une grandeur universelle.

Les quatre solistes vocaux, le chœur mixte et l'orchestre symphonique dépeignent avec grandeur et émotion la profonde douleur de cette mère pleurant son fils.

Commentaires pieux

il serait long et fastidieux de remarquer tous les croisements entre les 12 vers des 4 tercets. Contentons-nous de noter que l'orchestre, cinquième voix de la partition, a de grandes envolées romantiques, expressions d'une souffrance que Dvořák ne connaît que trop.

L'accent est ainsi placé sur "tormentis" "flagellis" "desolatum" "emisit" qui sont autant d'occurrences du champ lexical et musical des tourments, physiques et moraux, touchant le parent comme le croyant (car ici Dvořák est Marie) à l'incommensurable déchirement d'un enfant perdu.

Et toujours l'orchestre nous chante, à dimension élargie d'où se tendent les nœuds des alternances crescendo / decrescendo, accelerando / diminuendo qui nous transportent dans leurs plaintes extrêmement éloquentes, bruyamment exprimées dans un corpus fortement romantique.

On *sent* dans cette portion du *stabat mater* que Dvořák choisit de regrouper (du "quis est homo" au "vidit suum") parmi tous les tercets du texte de Lodi, qu'il veut aller au bout de son expression, de son cri de père, de sa révolte aussi, de sa colère et de ses doutes.

Identifiant sa musique à la terreur, à ce tremblement de l'âme qui se saisit violemment du père fidèle, il dépasse le simple commentaire de la Vierge en pleurs, il s'associe à Elle, préfigurant en musique ce qui va arriver dans le texte latin.

Le "Pro peccatis" est, soudainement, lumineux, mais sans bonheur ; clair mais sans apaisement ; il rappelle pourquoi Jésus s'est sacrifié. Pour Dvořák c'est peut-être une consolation, une tentative d'explication, un effort de compréhension de l'indicible, de l'insupportable. S'il a très étonnamment écrit ces quelques mesures tendues vers le Ciel, c'est sans doute pour mettre de la musique entre l'homme (l'enfant), et la mort (du Christ ET de l'enfant).

C'est une supplique, un vœu désespéré, une agitation, romantique et humaine, qu'a composés Dvořák, et cela donne une des plus belles pages de la musique sacrée slave

Dvořák a choisi de diviser son *Stabat Mater* en dix mouvements, et parmi ces dix, le premier est de loin le plus long. L'orchestre entame calmement par les altos, violoncelles et un cor avec le Fa dièse de basse, et de cette simple note, qui va rester en suspens pendant de nombreuses mesures, va donner naissance à d'autres Fa dièses qui montent jusqu'à atteindre le registre supérieur des violons et des flûtes. Maintenant fermez les yeux et imaginez la scène en ne pensant qu'à ces simples notes montantes. Ces octaves qui partent de registre médium pour monter au plus haut sont en fait un moyen musical de faire monter le regard du Chrétien tout en haut de la Croix, jusqu'au visage du Christ agonisant. Après quelques mesures, ce sont des descentes chromatiques qui, elles, vous font baisser les yeux pour vous montrer la vierge Marie pleurant aux pieds de son fils crucifié.

En quelques instants, tout est dit et la scène qui va être décrite pendant toute l'œuvre est clairement exposée.

Même si ce côté représentatif ne vous paraît pas évident, il est certain qu'en ces premières minutes, l'atmosphère se remplit d'une ambiance mêlant mort, tristesse et recueillement.

Tandis que l'orchestre poursuit sur son thème selon le schéma que Dvořák a réussi à trouver, les ténors font leur entrée et reprennent les descentes chromatiques sur "juxta cruce[m] lacrimosa" (pleurant près de la croix), renforçant le sentiment exprimé par l'orchestre précédemment. Dvořák prend tout le temps nécessaire pour nous faire plonger dans le regard de l'âme.

Dvořák était un grand admirateur de Schubert, et au-delà de son hommage à la symphonie inachevée (que l'on retrouve particulièrement dans les explosifs *fortissimi* présents dans ce premier numéro), on retrouve une autre référence au jeune compositeur... Franz Schubert a beaucoup utilisé de modulations dans ses œuvres, et au-delà du simple rapport que l'on fait souvent, à savoir "mode mineur = sombre / mode majeur = brillant" il était passé maître dans l'alternance des modes. Il avait compris que passer de mineur à majeur pouvait accroître la tension dramatique de manière très efficace. Dvořák reprend cette idée à son compte et la reproduit parfaitement lors de l'entrée du soliste ténor. La rupture si mineur / ré majeur crée en effet une surprise qui renforce le côté dramatique.

Après l'entrée du premier soliste, les autres le rejoignent et le chœur ponctue leurs phrases ou les souligne de manière fascinante. Les harmonies se mêlent, se complexifient et la tension se calme lorsque reviennent les octaves de Fa dièse, puis les premiers mots du cantique. Finalement, après environ quinze minutes de tension s'intensifiant, l'ouverture se referme sur une tonalité de si majeur particulièrement apaisée.

STEFFANI 1727

Fa Majeur furieux et emporté ; magnanimité, fermeté, persévérance, amour vertu facilité. SAGESSE ET GENTILLESSE

Mais aussi tempêtes furies

Mais aussi complaisance, repos

2 Sopranos, 1 Alto, 2 Ténors, 1 Basse, chœur, cordes et orgue

Agostino Steffani (1654 – 1728) ne fut pas seulement compositeur et musicien (*Kapellmeister* à la cour de Hanovre), mais également homme d'église et diplomate. Il fut souvent le médiateur entre l'Empereur et le Pape. Steffani est de nos jours plutôt connu pour ses cantates et duos, mais de son temps il était admiré pour ses opéras. Son *Stabat Mater* date certainement d'avant 1706.

L'extrait que j'ai choisi correspond bien à ce tempérament opératique, dans la mesure où on y retrouve de nombreux effets musicaux extraits de ce genre, comme par exemple les circonvolutions, les découpages et répétitions de certains mots, les "cadences" déguisées en résolutions harmoniques.

Et, comme c'est souvent le cas en art lyrique, les vocalises (sur une syllabe seulement) mettent l'accent et la lumière sur une émotion, une situation, un commentaire, une prière etc.

Le chant paraît après un court prélude de quelques mesures exposant le premier thème aussitôt entonné par l'Alto

une calme mélodie émaillée de quelques appoggiatures, mais d'un ambitus serré, surtout au début; l'accent est évidemment porté sur le flerET, c'est-à-dire sur les pleurs de l'homme qui, ne pouvant voir la Vierge douloureuse se met lui aussi à pleurer.

La musique exprime donc ce "partage" de douleur par des accords mineurs et tragiques, mais pas seulement.

En effet, il y a place pour le doute ; un tel homme (insensible) existerait donc ? semblent s'interroger le texte (verbal) et la mélodie : cela donne, techniquement, des modulations Majeur / mineur presque imperceptibles mais créant une sensation de déséquilibre.

C'est le doute dans le détail, qui se développe à nouveau dans un tout autre thème, celui-ci couvrant une tessiture plus large, notamment des notes tenues, une descente chromatique aboutissant sur la (de nouveau éloquente) vocalise sur le premier "i" de supplicio, mais également une note tenue sur « tAnto » pour montrer la gravité d'un "tel" supplice, presque impensable tant elle est importante

et le ténor interrompt presque l'alto, reprenant en plein milieu de la phrase musicale avec un texte très similaire, par conséquent qui se fond parfaitement dans la continuité harmonique.

À relever l'utilisation de paroles alternatives : "pia Matrem" (répétées 2 fois) au lieu de "Matrem Christi" sans aucun doute pour souligner que Marie n'est pas que la douce mère souffrant la mort de son fils, mais aussi la femme pieuse qui est touchée et blessée dans la confiance apaisée qu'elle avait pour son Dieu. Une poésie de la souffrance aussitôt signifiée musicalement par les vocalises sur doLEntem, mot-clef de l'ensemble, répété 2 fois, tout comme "filio", lui aussi vocalisé.

La boucle est donc bouclée avec cette double focalisation – sur la piété et la filiation – caisse résonnante de la douleur de la Vierge.

D. SCARLATTI 1714-1719 « Quis non posset » « Pro peccatis » et « Vidit suum »

SOL Majeur

Le Stabat Mater de Domenico Scarlatti (Stabat Mater a dieci voci e basso continuo) est écrit pour 10 voix, 4 voix de sopranos, 2 d'altos, 2 de ténors et 2 de basses, accompagnée par une basse continue à l'orgue.

Cette composition est l'œuvre sacrée la plus célèbre et la plus jouée de Domenico Scarlatti. Composé alors qu'il avait trente ans, le Stabat Mater est sa première œuvre remarquable et un chef-d'œuvre du genre.

Cette composition est, de tout temps, l'œuvre sacrée la plus célèbre et la plus jouée de Domenico Scarlatti et, à ce titre, on en a retrouvé de nombreuses copies manuscrites, bien que l'autographe soit perdu.

Contrairement à la tradition du style polychoral vénitien ou plus généralement italien, il ne s'agit pas de deux chœurs à cinq voix, mais de dix voix indépendantes employées de manière totalement polyphonique. Les effectifs choraux sont utilisés

de manière variée, rarement les dix voix en même temps, mais en diverses combinaisons de textures vocales. Les quatre voix de soprano sont à voix égales, sans hiérarchie, utilisées de manière équilibrée.

Le style de l'œuvre n'est pas représentatif de celui du XVIII^e siècle, mais rappelle plutôt le style antico du XVI^e siècle. Ce style traditionnel et épuré était requis par le Vatican, pour qui la musique devait inciter à la piété, et respecter à tout moment l'intelligibilité du texte. Cependant, Scarlatti prend des libertés avec ce style : les dix voix ne sont que rarement utilisées simultanément, contrairement au strict contrepoint du style antico et la richesse et diversité harmonique particulièrement remarquable aurait paru trop audacieuse aux oreilles du XVI^e siècle, ainsi que l'utilisation fréquente du rythme ternaire, typiquement baroque.

Scarlatti délaisse l'écriture par numéro, classique à son époque, et développe les versets du Stabat Mater en longues séquences dans une vision plus unitaire, à l'image de certains madrigaux de Carlo Gesualdo ou du Miserere de Lully. Les vingt versets du Stabat Mater, plus deux versets de coda (Fac ut animae et Amen) sont ainsi répartis en dix séquences de musique. Chaque verset, même s'il peut être en continuité tonale, de rythme ou de tempo avec les versets précédents, fait tout de même l'objet d'un traitement musical très différent, à la manière d'un motet.

Nous ressentons les influences de trois Stabat antérieurs que sont celui de Alessandro Scarlatti, son père, Pergolesi et enfin, voire peut-être, surtout celui d'Agostini Steffani.

L'architecture vocale est exceptionnelle. Il s'agit de la première qualité indiscutable de l'œuvre, qui en fait tant sa richesse que sa complexité. Écrite pour dix voix (soit deux chœurs à 5 voix : 2 Sopranos, 1 Alto, 1 Ténor, 1 Basse), elle explore toutes les combinaisons possibles, les 10 voix n'étant pas traitées – comme à la Renaissance, comme un double-chœur mais, bel et bien, comme dix entités radicalement indépendantes, dix personnages d'opéras à part entière qui discutent sans hiérarchie spécifique.

La seconde caractéristique de l'œuvre est cet équilibre, si savamment dosé, entre référence au style ancien et recherche du mouvement baroque. Scarlatti, dans certains numéros, nous entraîne ainsi dans un tourbillon opératique incroyable, les flammes de l'enfer dansant parfois devant nos yeux.

J'ai choisi l'extrait partant du "quis non posset" jusqu'au "vidit suum" car tout y semble couler d'une même eau, tant le contrepoint est maîtrisé ; en effet, les dix voix sont traitées si individuellement que l'on croit assister à une assemblée de sages commentant le tableau de la Vierge de douleurs, avec chacun sa propre approche, son propre avis.

Musicalement la fin de cette séquence (qui ne compte pas moins de 3 tercets en à peine 2 minutes!) nous laisse suspendus, un point d'orgue éthéré digne des drames les plus complexes. Il balaie tout d'un même geste esthétique, d'un même souffle.

Là encore on lit une note plus légère sur le "pro peccatis", irrigué d'aigus jetés aux cieux, et même s'il n'est pas possible de parler d'espoir, au moins pouvons-nous y voir une justification "pro", qui sonnerait non comme "pour" mais plutôt comme "par"

une longue tenue par l'alto permet aux deux sopranos de s'en donner à cœur joie

sur le "emisit", ainsi inscrit-il en musique l'importance de l'abandon (littéralement cela signifie "il a expulsé") du Christ dans les bras de son Père, un abandon auquel assiste la Vierge, consolée.

13. HAYDN « pro peccatis »

Si b Magnifique et joyeux ; divertissant et fastueux modeste magnifique et mignon ; amour enjoué bonne csce espoir regards vers u monde meilleur

extrait choisi, un seul tercet pour une section très opératique, sonne au début comme nel profondo ciecco mondo de Vivaldi; la ressemblance n'est peut-être pas fortuite... même s'il est davantage connu pour ses quatuors et ses symphonies, Haydn reste un grand compositeur d'opéras (Orfeo, l'isola disabitata, Orlando paladino, l'infedelta costanza etc.)

on ne compte pas les divers croisements et répétitions que la basse (voix) chante, revisite, examine, relance, fait rebondir, frotte, tient en haleine, explore etc.

Laissons-nous (presque joyeusement) porter par ce torrent musical, expression d'une ambiguïté entre l'espoir que les péchés ont été rachetés par Jésus, et les remords causés par la violence de ce rachat.

Ambiguïté manifestée par les sauts d'octave, les vocalises qui hésitent parfois à s'élever (mais qui finissent en apothéose sur "flagellis subditum") avant la conclusion ultra classique, sans aigu ni cadence, résolution de l'évidence.

En jeux de réponses et de répétitions, musique et paroles semblent tout à fait concomitantes, aucune des deux ne prenant le pas sur l'autre.

Que conclure et comprendre de tout cela ?

- Avant tout, que Haydn sait jouer de la voix comme de l'orchestre, lui donnant mille couleurs différentes
- Ensuite, que le tercet "Pro peccatis..." méritait bien une séquence musicale rien que pour lui tant il est riche de significations
- Enfin, que si on est légèrement surpris par le caractère parfois "entraînant" d'une musique sur de telles paroles, c'est que le compositeur, en son temps, et répondant certainement à une commande, n'a pu totalement abandonner sa verve opératique
- Il est sans doute admis à l'époque que chacun possède son style et le revendique, ainsi Haydn, consacrant une section entière au pro peccatis, a eu toute licence pour exposer son art, son génie classique et répondant aux codes de l'époque ; Cette séquence méritait bien de figurer dans mon st Mat idéal !

Brossard 1702 « vidit suum »

Si Majeur

Compositeur à l'écriture des plus raffinées, Brossard a marqué son époque grâce à l'extraordinaire collection musicale qu'il a réunie au cours de sa vie puis cédée à la Bibliothèque royale en 1724, rédigeant lui-même le catalogue. Il a ainsi laissé à la postérité un nombre impressionnant de bijoux dont la Messe pour les Défunts de Bouteiller qu'il tenait "comme une des meilleures qui soit dans [son] cabinet".

Brossard tente de se déplacer, de toucher ses auditeurs avec une pièce dramatique et intense qui montre Brossard dans la splendeur de son talent, qu'il sert de ses meilleurs effets.

La séquence très courte est un petit bijou de contrepoint, l'effectif assez réduit laisse place à l'intime. Le chœur mixte chante a cappella, frottant en secondes (intervalle le plus réduit) les harmonies qui se cherchent, se trouvent, se reperdent en elles-mêmes, et finissent toujours par se retrouver.

on a parfois du mal à comprendre le texte mais une écoute approfondie nous récompensera d'avoir tendu l'oreille. Les contrepoints ne s'arrêtent pas spécialement sur un mot ou une syllabe précise, mais, et c'est là le génie du compositeur de motets qui possède réellement son art, mettent parfois en lumière quelques fulgurances verbales, de manière à ce que les voix célèbrent le sacrifice du Christ et surtout la réaction de sa mère.

J'ai choisi les Arts Florissants menés par Paul Agnew qui je crois chante lui aussi. Justification d'emblée acquise.

Brossard utilise le plain-chant que l'on entend chanter par les basses ou les basses-tailles dans certains mouvements. Ailleurs, il alterne entre les parties chorales et les parties solistes avec beaucoup d'à-propos. Un soin tout particulier est donné à l'harmonie particulièrement riche, exploitée par Brossard pour exprimer les douleurs de la Vierge. Le compositeur illustre le sens du texte par de puissantes images

QUE DIRE DE CES 3 MISES EN MUSIQUE DE PRO PECCATIS ?

Les 3 versions ont en commun cette note « d'espoir » encore que le mot paraisse inadapté pour un Stabat mater mais le jaillissement de la voix chez Scarlatti, la très soudaine luminosité chez Dvořák, le torrent qui bondit chez Haydn, ont ce même effet revigorant, tragique certes mais non dénué d'amour (de la musique et

du religieux)

D'ailleurs les trois tonalités sont Majeures Si, Sol et Si bémol autrement dit une espérance n'est pas à exclure

QUE DIRE DE CES 3 MISES EN MUSIQUE DU VIDIT SUUM ?

Domenico Scarlatti elle voit et ne peut rien faire, il expire « emisit » et elle s'abandonne

Dvořák dépasse sa souffrance et la sublime champ lexical du tourment « emisit »
Brossard laisse place à l'intime, chœur mixte a cappella, fulgurances lumineuses

En commun ce langage du tourment, cette musique de l'incapacité à secourir, cet abandon jamais résigné

Les auditeurs sont irrémédiablement touchés par la force de ce VIDIT SUUM des 3 compositeurs d'origines et de siècles différents ; là sont exprimées les puissances célestes de la musique qui surmontent toutes les douleurs humaines et divines

Elle voit seule douloureuse et il meurt seul trahi. C'est ce qui ressort de la comparaison entre ces 3 versions

15. VIVALDI Eia Mater

FA mineur

On retrouve Vivaldi pour l'une de ses plus belles pages du St Mar, le "Eia Mater" – où débute, je le rappelle la partie "invocation à la Vierge de nous unir à sa Douleur" – et elle entre par un trait spécialement vivaldien, celui de la syncope serrée, très brusque, presque la même note sur le fil de la basse (qui échafaude un début de basse continue) et revenant sans cesse hanter le texte musical. Cela a pour effet de réveiller en nous comme un sentiment de culpabilité, une petite voix qui serait notre mauvaise conscience. Une musique, qui sans en avoir l'air, vient cogner inlassablement à notre fenêtre, et appelle au repentir, qui nous est rendu accessible via la compassion mariale.

Le chant commence par un "messa di voce" extrêmement efficace, il nous plonge dans un abîme laconique et frais, avec une magnifique économie de moyens vocaux, et nous happe en paraissant nous dire, après ce prélude qui nous avait plongés dans un gouffre de remords, que le rachat est possible. La Mère, nous acceptant dans sa souffrance, étend sur nous son bras source d'amour, et avec Elle nous irons en paix.

Deux "fons amoris" très légèrement ornés et d'une belle luminosité, presque enfantins, baignés d'un amour-fleuve très rassurant. Si les mots louent la source amoureuse de la Vierge, la partition lui fait la part belle avec deux parties rythmiques qui, ne se ressemblant pas (bien qu'elles soient toutes les deux binaires et donc davantage propres à exprimer la spontanéité des sentiments) se jouxtent

vers l'aigu sur aMORis, c'est-à-dire le thème central de tout le Stabat Mater

Notes répétées ou frottées donnent sensation éthérée sur le "me sentire vim" pour redescendre sur le "doloris", puis reprise un ton en dessous à "me sentire" on est vraiment dans la proximité des affres soufferts par Marie, à qui l'on demande par deux fois de nous faire sentir sa douleur,

Vient enfin la résolution de toute cette partie, rêvée, appelée de nos vœux, pleurée de nos larmes avec Elle

le génie de Vivaldi c'est d'avoir répété ce pour quoi et par quoi nous pouvons et devons pleurer : dolOris, sur laquelle une ample vocalise semble porter la lumière

et comme si cela ne suffisait pas, la note tenue est celle du "A" dans lungeam

SOL M

POULENC, 1950 Eia Mater

La musique de Poulenc, conçue pour soprano solo, chœur et orchestre, fut jouée pour la première fois le 13 juin 1951 au Festival de Strasbourg. Le Stabat Mater reçut un bon accueil dans toute l'Europe, et il remporta le Prix du cercle des critiques de New York, comme étant la meilleure œuvre chorale de l'année.

Structure

Le Stabat Mater est divisé en douze mouvements, qui couvrent des atmosphères variables, du sombre au léger et au frivole, même pour les textes les plus sérieux.

Œuvre tardive de Francis Poulenc, écrite en la mémoire de son ami l'artiste Christian Bérard, le *Stabat Mater* est considéré comme un monument de la musique sacrée, qui témoigne de l'inspiration singulière du compositeur, marquée par une spiritualité originale, à la fois profonde et légère. Du style ambigu, complexe et riche de Poulenc, Claude Rostand dira qu'il tient à la fois « du moine et du voyou ».

« Je cache cette œuvre à tout le monde pour voir leurs trombines quand ils entendront ces quarante-cinq minutes de chœur et de grand orchestre que Bernac considère comme ma meilleure œuvre. » Francis Poulenc, à Darius Milhaud

En 1936, deux événements ramènent Francis Poulenc (1899-1963) vers son catholicisme d'enfance : d'abord le décès accidentel d'un ami musicien, ensuite un passage par Rocamadour, où, confronté à la vénérable statue de la Vierge noire, le compositeur vit une révélation. D'admirables œuvres religieuses en surgiront, à commencer, dès 1936, par les *Litanies à la Vierge noire*, pétries d'angoisse existentielle et de confiance en la miséricorde divine. En 1949, Poulenc perd brutalement un autre ami, le peintre et illustrateur Christian Bérard. Il entame la composition d'une « *pièce intercessionnelle* [...] *pour confier à Notre-Dame de Rocamadour l'âme du cher Bérard* ». Pas question d'écrire un requiem, « *trop pompeux* » ; il préfère s'appuyer sur la séquence médiévale du *Stabat Mater*, relatant les souffrances de Marie au pied de la croix.

Rien de plus humain, de plus poignant, que cette œuvre sacrée. On y traverse, avec le chœur « enchâssé » dans l'orchestre, les différentes étapes du deuil : sidération, révolte, acceptation...

Dans cet Eia mater on retrouve le traitement des voix si cher à Poulenc, c'est-à-dire privilégiant la compréhension du texte, sa clarté et sa prééminence. Le chœur y est donc intelligible, dans un magnifique travail harmonique, rappelant l'opéra.

D'emblée on est saisi par la puissance du chœur, qui, à pleine voix, loue Eia Mater, c'est-à-dire la "bonne Mère », fons amoris, celle qui offrit au monde son immense amour à travers la naissance du Christ son fils.

Le chant est joyeux, accompagné par un orchestre presque facétieux. Derrière le comique Poulenc se cache l'homme pieux, espérant que l'ami perdu auquel est dédié le St Mat est monté aux Cieux et a partagé la souffrance de Marie

le jeu entre les pupitres féminins et masculins qui se lancent et se rattrapent au vol porte ce vœu de se jeter dans la douleur virginale. En à peine une minute Poulenc dresse un tableau tranchant, appelant à être joyeux dans le sacrifice

j'ai choisi cet extrait car je trouvais qu'il ressemblait à une musique de film, surtout dans l'intervention des cuivres accompagnant la partie vocale la plus aiguë, et le pied de nez final au cor qui nous laisse avec un sourire.

Outre un pas régulier de sarabande, qui organise le n°10 et lui confère une certaine solennité, il faut relever le mouvement et la rythmique légère des n°4 et 7 Eia mater qui introduisent un ton presque joyeux, volontiers pastoral, en contradiction totale avec le sens des mots. Dans ce tableau où recueillement et résignation encadrent affliction et gravité, où alternent une douceur tour à tour implorante et sensuelle et des accents parfois violents, le caractère dansant (habituellement lié au corps et au plaisir dans l'imaginaire poulencquien) introduit dans la dramaturgie de l'œuvre deux zones de détente.

STEFFANI « Eia Mater » « fac ut ardeat » « Sancta mater » « tui nati »

FA m

Nous retrouvons le grand Stabat Mater de l'immense Steffani dans une longue séquence (4'14) qui court sur 4 tercets rapprochés, de Eia Mater à Tui nati, toujours dans cette dynamique prière à la Vierge (fais-moi pleurer comme toi) mais les "tortures" que veut s'infliger le pénitent sont là davantage précisées.

Le choix musical de Steffani est celui de la spontanéité, du credo véritable, d'une foi sincère et forte, inébranlable et prête au sacrifice.

1, (Cecilia Bartoli accompagnée d'un chœur en écho) amour pour et de la Vierge, les intervalles sont doux, la mélodie d'une clarté rare, d'une simplicité qui se veut éloge de la Sainte. L'écho choral engendre un jeu de miroirs où l'on peut se reconnaître en tant que chrétien.

Le ton se fait alors plus plaintif, plus timoré, sans pour autant hésitant ; simplement la tendresse n'ose encore espérer de cette Eia Mater qu'elle nous honnore en nous plaçant dans la connivence du calvaire "me sentire vim doloris" mais l'assurance et le cartitude reprennent le dessus en entonnant le fac ut tecum, toujours dans la même tonalité, mais plus volontaire. L'accent est placé sur le partage "tecum",

2, (un ténor et une basse pour fac ut ardeat en entremêlant leurs voix, introduisent une nouvelle mélodie) les 2 voix d'hommes fonctionnent à merveille dans les effets de retards et de vocalises, très rapidement, parfois ressemblant à un strict canon. Mais les 2 chanteurs se retrouvent à l'unisson sur "complaceam"

3, contre toute attente, la soprano interrompt avec de nouveau la mélodie que Eia mater sur istud argas avec des ornements dans lesquelles Mme Bartoïl excelle...

2 sopranos dont les voix sont fort proches en ce qui concerne le timbre, et se déroulent ensemble sur le tui nati initiant une nouvelle mélodie, très souple et douce dans les voix, effets de retards, de frottements harmoniques, de contrepoints lumineux très respectueux, mus caressante, soutenance le plus souvent à la tierce, avec un rythme ternaire ayant pour conséquences un effet de relief ou de préséance, voire un effet d'accélération.

QUE DIRE DE CES 3 VERSIONS DU EIA MATER?

Poulenc privilégie l'intelligibilité du texte dans une musique quasi opératique, vœu de douleur virginale

Vivaldi syncope poignante, messa di voce efficace, rythme saccadé et lié

Steffani dialogue mezzo / chœur très émouvant

En commun cette charge émotionnelle très forte avec des rythmes qui se font plus solennels même chez Poulenc et sa « minute »

QUE DIRE DES 3 VERSIONS DU SANCTA MATER ?

En commun : les chœurs et l'assise presque évidente des affects rendus par texte et musique

18. LOGROSCINO « fac ut ardeat »

Mi b M

Un air d'opéra ! Tout y est : un texte court répété à l'envi, des vocalises ébouriffantes, des notes piquées, une émotion déroulée, scandée, déployée, une voix soliste accompagnée d'un orchestre à effectif largement satisfaisant.

Après un prélude très prometteur aux cordes, où se déroulent force roulades, circonvolutions et effets virtuoses de bonne augure, on ouvre sur, d'une traite avec quelques petites fioritures écrites, le « fac » déjà orné jusqu'au « amando » lui aussi orné de quelques agréments.

Le texte est très vite écoulé, du moins c'est ce que l'on croit, après 3 reprise de fac à amando, il n'y a pratiquement pas de pause avec christum à complaceam lui-même répété en partie 3 fois

de facture baroque mais sans da capo l'aria n'hésite pas à déployer de très larges vocalises, très inventives, serpentant et roulant tel un torrent. Alternant avec des piqués dont G. Semenzato se tire très bien, et dotée d'une cadence « à l'italienne », cette aria nous porte, heureux à sa suite, vers la supplication apaisée (car celui qui prie ainsi la Vierge est certain d'être entendu). Le moine qui écrivit st mat sentait que son cœur pouvait plaire (complaceam) à la Vierge à qui, dans un même amour que celui du Christ (amando), il offre son corps, sa vie et son âme.

C'est une souffrance que l'on endure avec joie. Cela explique en partie le caractère primesautier de cette aria.

Sans vouloir insister trop lourdement je me permets de vous faire remarquer que les deux « A » de « mAndo » et « complAceam » sont les deux voyelles depuis lesquelles tout l'appareil virtuose est lancé

19. & 20. BROSSARD « Sancta mater » « tui nati » « fac me vere » « iuxta crucem »

Si M

Grand maître du Motet, Brossard, en à peine une minute, dresse un tableau où figureraient la Vierge et le pénitent, le Christ et son martyr que l'homme pieux veut partager.

Contrepoint délicat et terriblement efficace, toutes les voix ensemble qui fusionnent et se détachent, les soprani s'occupent au début de la mélodie principale, incluant de magnifiques envolées vers l'aigu, reprise par les Ténor Basse puis de nouveau Soprano, enfin une très belle homogénéité jusqu'au trille final sur la dominante

pour le 2ème extrait, à peine plus long au minutage – 10 secondes de plus – mais au moins triple en ce qui concerne les passages mis en musique (on pourrait dire beaucoup de ce choix de contraste entre Sancta mat d'un côté, et tui, fac me vere, et juxta de l'autre), c'est la voix de ténor seule, par ailleurs très séduisante, à qui revient le privilège de chanter toutes ces séquences. Et il s'en tire très bien !

Autant dire qu'il n'y a pas beaucoup d'opportunités pour répéter les paroles ; et pourtant, 4 mots ou extraits sont chantés 2 fois, il s'agit de *poenas mecum divide* qui signifie « m'unir à sa douleur » du « flere » dans le *fac me*, qui signifie « pleurer », du « in planctu » et du *desidero* dans le *Juxta cruce[m]*, qui signifient « au plus fort de ta douleur » . Tous ces mots est-ce besoin de le dire appartiennent au double champ lexical de la « souffrance » et du « partage » de celle-ci.

on est saisi par la cohérence du propos musical qui sert à merveille les mots que Brossard a voulu mettre en avant. Pour être tout à fait précis, on remarquera la vocalise sur le premier « e » de *flere*, et le « i » de *desidero* pour parfaire l'édifice.

Vraiment ces 2 minutes st d'une telle intensité que l'on a l'impression qu'elles durent plus longtemps tant les messages qu'elles envoient sont divers et surtout d'une telle adéquation entre la voix, l'orgue et le continuo

21. & 22. CALDARA 1726 « Sancta mater » « tui nati »

Sol m sérieux et magnifique ; c'est presque le plus beau de tous les tons : il mêle au sérieux du précédent une tendresse alerte mais procure aussi grâce et charme. Choses tendres ; plaintes modérées ou joie tempérée. Sol m est extrêmement flexible ; douceur et tendresse ; mécontentement, malaise. S'agacer pour un projet avorté, ronger son frein de mauvaise humeur?

Cet oratorio en Sol mineur pour chœur mixte, 2 trombones, 2 violons, 1 alto, 1 vcelle (ou basson) + basse continue, est composée en 1726. En 1716, Caldara quitta Rome pour s'installer à Vienne au poste de Vize-Kapellmeister à la cour de l'empereur Charles VI. Chargé de mettre en musique les nombreux offices de l'année liturgique, il y composa ce *Stabat Mater* à l'occasion des 4 samedis de Carême

Musicalement l'œuvre est emblématique de la fin de la période baroque s'ouvrant déjà sur un sentimentalisme préclassique notamment dans le *Virgo virginum praeclara*. Son œuvre était admirée sans doute de Bach et indirectement de Joseph Haydn.

Les 2 extraits choisis, outre le fait qu'ils se suivent dans le texte et que Caldara a choisi de faire une séquence par tercet, afin de pouvoir s'attarder sur chaque vers, voire sur chaque mot, montrent toute l'importance des voix, chorales notamment qui ne se contentent pas de commenter ou de répéter sagement ce que disent les solistes, elles apportent une dimension sacrée, dynamique verticale s'élevant haut dans le Ciel.

Ici tout est apaisé malgré la violence de la pénitence appelée par le chrétien. Le "Sancta Mater" répété 2 fois sur un petit intervalle est très rassurant, c'est réellement l'enfant qui parle et prie sa Mère, sagement, sans pathos comme le

suggèrent les cordes et le continuo soutenant doucement l'édifice vocale, le dépassant parfois en hauteur.

On peut observer la fugue à quatre voix sur le dernier vers, Ténor / soprano / alto / basse « cordi meo valide » chœur & solistes ensemble avant le diminuendo final

la prière est signifiée par le "istud agas" ("fais ceci....") qui est peu valorisé, sans doute parce que le paroxysme musical, à mon sens sur le "neo valide" ne pouvait pas être atteint au début de la composition de Caldara.

2ème partie tui vulnerati

J'adore l'intro aux trombones et bassons, et la si jolie voix du ténor qui apportent beaucoup de fraîcheur et d'innocence à l'aria, très courte et déjà très émouvante. Après une répétition du "tui nati vulnerati" – entrecoupée d'un duo de trombones – le chant se relâche pour égrener les paroles suivantes. Le ton y est plutôt élégiaque, tirant vers le grave, et s'il ne s'attarde pas sur "tam dignati...", c'est sans doute parce qu'il veut donner plus de relief à "poenas", terme-clef de l'aria, d'ailleurs répétés à lui seul 3 fois, 4 si l'on compte la répétition du vers entier 'jusqu'à divise.

Pourquoi ces extraits ? Musicalement ils sont source de sagesse, entendez : de calme et de clairvoyance, d'une douceur angélique alors que le texte est d'une extrême violence. »

23. BOCCHERINI « tui nati » « fac me vere » « Iuxta crucem »

Mi bémol Majeur

À l'opéra ! Décidément la fibre lyrique de Boccherini le submerge même lorsqu'il écrit de la musique sacrée !

Un soprano seul avec orchestre, un semblant d'aria da capo (la partie A se joue sur les paroles "tui nati"à "divise", la partie B sur 'fac me vere » à « vixero » et la reprise sur Iuxta crucem à desidero), tenons-nous le pour dit !

Côté mise en valeur de certains termes, nous avons :

la répétition de Poenas 4 fois

celle de Mecum 3 fois

enfin celle de divise 3 fois

c'est-à-dire les trois derniers vocables; notez toutefois que l'ensemble de cette première partie est répétée une fois, avec quelques ornements, notamment sur "oe" de poenas, le "e" de mecum. Je pense que les répétitions ne sont jamais anodines;

elles participent à ce que l'on pourrait appeler, au sein d'une mise en scène musicale, une dynamique inhérente et surtout orientée vers un objectif, qui serait de rendre intelligible chaque mot (porteur de sens), chaque émotion (la parole ne se suffit pas à elle-même, sans la musique elle est fade), chaque message (en l'occurrence celui du sacrifice de Jésus que l'on aimerait soulager en y prenant part)

pour la partie "B", là encore le jeu de répétitions est de mise : on s'appuiera davantage sur les derniers termes "donec ego vixero", pas moins de 4 fois ce qui, au sein d'un foisonnement musical particulièrement riche, ne peut laisser indifférent : l'homme tant qu'il vivra sera dévoué à celui qui s'est laissé crucifier pour lui. On notera bien sûr le changement de mode (de Majeur à mineur) pour ce passage charnière. Cela lui donne un air solennel, et triste aussi, avec ses descentes chromatiques, ses effets diminuendo comme résigné et craignant que le sacrifice, soit ne soit que souffrance terrestre, soit ne « fonctionne » pas. C'est encore le doute de celui qui craint la colère divine autant que la folie humaine.

À la reprise, qui n'est pas un da capo strict puisque les paroles diffèrent totalement, et la musique partiellement, c'est l'exubérance et la « débauche » vocales ; on y trouve toutes les figures stylistiques de l'opéra seria, les ornements tels qu'ils en font oublier la mélodie, le rythme binaire qui provoque une instabilité, une valeur affective touchant au cœur l'auditeur, croyant ou athée, les montées aux créneaux pour des aigus sur le « A » de planctu desidero.

Près de vous, au pied de la croix, à vos pleurs associez-moi : c'est là mon pieux souhait

Globalement le tercet se découpe en 2 parties :

la première, s'achevant sur sociare, et la prière simplement dite : associez-moi

la seconde, beaucoup plus succincte en mots, mais plus longue dans le traitement musical, in planctu desidero

et je pense que cette découpe est très éloquente, parce qu'elle signifie de manière inédite que le souhait pieux, cette offrande à Jésus et à son Père, est de l'ordre du désir humain presque charnel de se fondre en son Dieu

25 & 26 RYBA « fac me vere » « Iuxta crucem » « virgo » fac ut portem »

SOL Majeur

Une seule voix de ténor, sur un air où l'on retrouve la couleur « bohème » propre et si chère à Ryba, quand toute sa musique respire comme le Mozart tchèque, d'ailleurs cette section ressemble beaucoup au « Porgi amor » des Nozze di Figaro, air d'entrée du personnage le plus noble de toute cette folle journée : la Comtesse, ou à son autre air « Dove sono », tout autant plus solennel. On pense également au don Ottavio de don Giovanni

Voix plaintive voire geignarde, pour venir se jeter au pied de Jésus crucifié.

Techniquement ce serait un recitativo accompagnato qui annonce „Juxta“, où la voix peut s'étendre en ambitus, mais reste comme interdite et stupéfiée de ce qu'elle-même est en train d'énoncer.

Des accents très douloureux, menés par l'orchestre qui soutient le matériel textuel sans jamais prendre le dessus.

On notera cependant que la succession des deux séquences s'effectue sans aucune transition. À la fin, sur le desidero, par ailleurs agrémenté de quelques fioritures, on est suspendu, on attend une résolution harmonique. Le fait que tout tienne en moins de deux minutes y est certainement pour beaucoup.

J'ai choisi ce long extrait de Ryba pour sa beauté paisible porteuse d'une certaine vérité, et qui demeure longtemps dans l'oreille. La simplicité des accords, le charme innocent de la mélodie, la langueur des phrasés, tout m'a appelée, conquise, convaincue.

Une soprane entonne avec douceur cette prière hésitante, la voix s'étend peu à peu vers le plus charnu, se risque parfois à des points d'orgue, des petites appoggiatures, dans un air encore une fois extrêmement mozartien, qui cette fois nous rappelle par son introduction au hautbois l'air de Vittelia Non piu di fiori, ou peut-être le Deh vieni non tardar de Susanna, dans les deux cas nous avons affaire à des prises de positions qui font grandement avancer l'intrigue de la Clémence de Titus ou des Nozze di Figaro.

Le tout est très charmant, dans une atmosphère éthérée, et noble à la fois, la voix semble errer langoureusement sur la mélodie sans pouvoir vraiment s'y poser. Les violons en staccato donnent une texture cotonneuse, légère qui contraste avec les paroles mais nous avons fini de nous en étonner, non ?

Les deux tercets s'enchaînent, s'effacent, reviennent dans une grande cohérence et une clarté qui n'ont d'égaux que la tendresse avec laquelle la chanteuse étale sa palette sur la mélodie.

Les cuivres soutiennent, avec cette chaleur majestueuse dont eux seuls sont capables, l'harmonie générale et pleinement atteinte dans les méandres de ce merveilleux air.

Ambitus assez réduit, osant parfois flirter avec l'aigu, sans démonstration inutile, le tout dans un grand amour et d'un même espoir : mériter de souffrir – comme l'indique le ton hésitant mais séduisant égrenant les mots comme s'ils découlaient naturellement d'une géniale improvisation.

Les intervalles sont très proches les uns des autres, d'une facture classique et inspirée qui nous rappelle le premier Beethoven

La même tonalité que les tercets précédents (sol Majeur) nous offre un caractère idyllique, très doux, sans résignation ni mensonge. Tout sonne comme un immense

attachement que l'on ne saurait jamais abandonner ni trahir. Et pourtant cette tonalité peut également, en d'autres occasions, donner une impression sinueuse qu'elle soit sérieuse ou gaie.

Antonio Maria Bononcini (1677-1726) « Fac me vere »

Né et mort à Modène, en Italie. Il était violoncelliste et compositeur. Il était le frère cadet du plus connu Giovanni Bononcini qui a également écrit un livre d'étude sur le contrepoint. Antonio Bononcini a composé une vingtaine d'opéras et de nombreuses cantates. Il a probablement composé son Stabat Mater à Vienne, compte tenu d'une certaine similitude avec les œuvres de Caldara et d'Astorga

Ut mineur date de 1710

Pour 4 voix

Introduction exactement identique à la ligne vocale

de longues descentes chromatiques sur des notes tenues, principe que nous avons déjà trouvé chez le Vivaldi du premier tercet, dans un tempo lent et plaintif, comme suspendu

une seule voix, alto féminin, et quelle voix ! Sara Mingardo est irrésistible !

tout semble avancer à pas comptés, et le Fac initial, depuis lequel tout s'étend, tout s'allonge sur environ 4 minutes, est à peine appuyé, s'excusant presque d'être à l'origine des notes qui vont le suivre ; en effet, deux premières syllabes sont mises à l'honneur et pas des moindres, il s'agit de « vere », c'est-à-dire « vraiment », pour donner plus d'importance à cette supplique : fais-moi VRAIMENT pleurer avec toi, ce « tecum » qui revient si souvent dans le texte de Lodi.

Car c'est bien une union dans la prière, un appel à la consolation qui ne se peut trouver qu'ensemble, unis avec la Vierge, auxquels nous assistons, nous qui écoutons.

cet extrait ressemble au « cara sposa » du Rinaldo de Haendel, avec cet effet si touchant de modulation sous la note tenue, semée d'arpèges, et prenant fin sur un trille comme il se doit, par exemple sur le « donec ego vixero ». À ce propos, notons le cas particulièrement intéressant de la tenue / modulation / trilles à la reprise sur le « flere » « pleurer » d'une intensité rare, aussitôt suivie, à la reprise, par un chant, encore plus implorant, louant le « crucifixo », le « dolere » qui accentuent l'effet de déséquilibre et de malaise

car la musique, éminemment triste, permet de déployer toute une poétique de la douleur, dans les rythmes, dans les couleurs vocales et instrumentales, les effets de messa di voce, de retenues, de modulations. Et cette musique sert particulièrement bien le texte, par ailleurs un seul tercet sur une aria relativement longue.

J'apprécie beaucoup les quelques arpèges au luth qui achèvent l'aria, comme improvisées, tout en douceur et retenue ainsi que la gravité et la solennité l'appellent.

FA m obscur et plaintif, résigné et modéré mais aussi profonde et lourde ; doute ; mélancolie noire et désespérée auditeurs plongés dans la grisaille

28. D. SCARLATTI « Iuxta crucem » « Virgo virginum » « Fac ut portem » « Fac me plagis »

Mi bémol Majeur : cruel et dur ; très pathétique, jamais grave ou plaintif ou exubérant ; ton de la dévotion, conversation intime avec Dieu ; expression de la trinité avec ses trois bémols

Polyphonie à 10 voix s'entremêlant, chevauchant les vers avec naturel, et nous sommes bien volontiers entraînés dans ce tourbillon d'où émergent quelques mots plus distincts, ainsi « crucem » « virgo virginum » « passionis » « plagas » « ob amorem » et bien entendu « filii »

Tous ces mots dressent, presque chronologiquement, le tableau : temps 1 : nous partons de Jésus sur la croix, et [temps 2] à ses pieds la Vierge d'entre les vierges. Temps 3 : nous partons des souffrances et des plaies du Christ, auxquelles nous nous pressons [temps 4] d'offrir notre amour

Pourquoi cet extrait ?

Il m'a paru pertinent après presque 5 minutes sur un même tercet, de confronter une section de moins de 2 mn qui parcourt pas moins de 4 tercets. La subjectivité, née de la sensibilité de chaque compositeur, s'exprime par ce genre de choix, en l'occurrence, celui de Domenico Scarlatti, de privilégier la narration primale, laisser les voix tourner pour mieux faire sentir l'importance cruciale de chaque pupitre, et de soigner les entrées de chacune d'entre elles.

Art de la fugue : tournant sur un axe imperceptible à la première écoute, la musique semble décousue quand elle est le fruit d'un immense travail artistique, peut-être est-ce cela que l'on nomme « génie » ?

QUE DIRE DE CES 3 VERSIONS DU TUI NATI ?

En commun l'utilisation des répétitions ternaires qui viennent signifier la piété terriblement humaine de ceux qui désire s'unir à la douleur de Marie et de Jésus

QUE DIRE DE CES 4 VERSIONS DU IUXTA ?

En commun ce même traitement plaintif et cependant porteur d'un calme harmonieux, pas de dissonances ni de notes superflues, simplement l'expression et l'éloquence mises au service d'un texte violent (douleurs et répartition)

BONONCINI « fac me plagis » « inflammatus »

Pour 4 voix et chœur en Ut mineur

Chœur d'ouverture très imposant, d'une même volonté, d'un même enthousiasme,

affirmés avec courage et discernement, brutalement et lumineusement. La musique se fait médiatrice entre le désespoir des hommes face au calvaire (une répétition flagrante de « vulnerari » nous en avertit) et l'amour qu'ils portent au Christ (notez l'insistance avec laquelle « ob amorem » est scandé, de très nombreuses fois par tous les solistes et le chœur)

Enivrée, cette musique l'est elle-même et comme vacillante, submergée par l'émotion qu'elle véhicule.

C'est dans de parfaits accords entonnés par tout le chœur et les 4 solistes que cette ambiguïté se fait le plus entendre : l'homme pénitent veut être blessé comme l'enfant de Dieu et veut être enivré de ces souffrances. Une union de deux sentiments quasiment contradictoires exprimée dans l'harmonie la plus évidente.

Après quelques mesures à l'orgue et au violoncelle, le contralto entonne le « inflammatus », repris par le chœur sur « in die iudicii » puis le ténor. On note que dans la majorité de ses occurrences le terme « defensus » est vocalisé sur sa deuxième syllabe, et c'est lors d'un de ces effets vocaux que les 2 voix se rejoignent.

L'orchestre change souvent de couleur, et surtout d'effectif et donc de volume, mais sans que pour cela son intensité ne s'en ressente. Il va du simple continuo à des forte très imposants, avec de rapides gammes aux cordes, ascendantes et descendantes.

In die iudicii, crainte et tremblements devant la colère divine que l'on espère calmée par l'intermédiaire de Marie, et donc de la Musique du Stabat Mater qui s'apparente à son sujet principal, ainsi l'axe médian entre Christ, Dieu et Marie vient s'agrandir pour laisser une place à l'homme grâce à la musique, Objet Divin naissant du corps de l'Homme, sa voix, ses mains, mais aussi sa sensibilité.

C'est sur ces jours de jugements divins, aussi craints qu'espérés, que se referme cette magnifique séquence.

STEFANNI « Virgo virginum »

Pour cette séquence le compositeur a préféré n'utiliser que des voix masculines, réservant les aigus pour les haute-contre (altistes)

Magnifique traité de contrepoint, on démarre par un « faux canon », le ténor lancé, dans l'ambitus médian de sa voix, dans un chemin harmonique très pur, vers la Vierge, course dans laquelle il est rejoint par les altistes puis les barytons et les basses en une clarté qui, même disjointe parfois, soutient l'édifice.

Des roulades de voix, répétant, d'une manière dont on pourrait penser qu'elle est aléatoire, certains mots, parfois même à l'unisson, nous ébouriffent et nous transportent vers des cieux apaisés aux côtés de la Vierge entre les Vierges.

Steffani, le prêtre musicien, est particulièrement inspiré par ce tercet, c'est pourquoi il lui consacre un air entier, certes très court (moins de deux minutes), mais à un rythme tel que l'on ne peut s'empêcher d'y lire la joie de s'unir dans les pleurs avec Marie, qui lui aurait pardonné ses péchés en voyant dans son cœur la

véritable volonté, la détermination pure, le dévouement et le sacrifice de l'homme pour son Dieu.

J'ai choisi cet extrait car je me suis laissée enivrer par le contrepoint en tous points parfait, j'ai été particulièrement sensible à la voix de basse – notamment à l'11 - que j'ai trouvée fort belle, abyssale et sombre, mais également capable de légèreté.

Et la combinaison de voix seulement masculines est un soleil noir, d'une brûlante obscurité, d'un éclat auquel l'on n'a pas l'occasion d'assister souvent

QUE DIRE DE CES 3 VERSIONS DU VIRGO ?

En commun, l'amour immense inspiré par la Vierge permet aux compositeurs de proposer aux auditeurs, croyants ou non, une musique très pure, sublime, aux portes d'un paradis dont l'accès n'est pas qu'une simple chimère mais bien un événement rendu réel par la personne de Marie

DE CES 2 VERSIONS DU FAC ME PLAGIS ?

En commun la puissance exposée dans l'excessive volonté de s'enivrer du sang divin, rendue en musique par d'impétueux phrasés, des contrastes qui ne nuisent en rien à la cohérence des arias

SELLITTO « fac ut portem »

Ut mineur obscur et triste ; surtout agréable, charmant, mais aussi triste désolé ; porte à la somnolence. Deuil ou sensation caressante ; tendresse et plainte ; déclaration d'amour et en même temps plainte de l'amour malheureux.

Autre successeur de Pergolesi, Giacomo Sellitto (Naples, 28 juillet 1701 – Naples, 20 novembre 1763) était un compositeur italien, de musique sacrée et de musique pour le théâtre, et professeur de chant. Naples était l'un des principaux centres musicaux d'Italie et même d'Europe dans la première moitié du XVIIIe siècle. La musique de tant de compositeurs napolitains du XVIIIe siècle n'est pas encore explorée. Cela signifie aussi que nous savons si peu de choses sur des compositeurs comme Sellitto. Il était un frère mineur du compositeur Giuseppe Sellitto. Giacomo a certainement servi comme maître aumônier au Collège des Nobles (*maestro di cappella*) à Naples. Il a écrit entre autres 72 évasions pour clavecin (fugues), un Stabat Mater, l'opéra La Gineviera et la tragédie pour le martyr Santa Perpetua

Tout d'abord j'ai voulu mettre à l'honneur ce compositeur dont le nom n'évoque pas ou peu ou rien à quiconque, alors que son Stabat Mater est l'un des piliers de la musique du haut-baroque, tant par son inventivité dans l'utilisation des voix que par l'audace de ses orchestrations.

Dans l'extrait choisi, les deux voix sont féminines mais les solistes nécessaires pour interpréter ce Stabat Mater en entier sont Soprano Alto Mezzo-soprano Ténor Basse

La maîtrise du contrepoint est incontestable, avec cette fugue renversante, touchante de sincérité. Les mots et les sons sont péremptaires, et l'engagement avec lequel Sellitto les associe, remarquable.

Les cordes sont très sollicitées, même si de temps en temps le basson nous offre quelques belles mesures.

Côté vocal, Sellitto joue lui aussi sur des frottements de seconde ou de tierce, ce qui crée un effet de cohérence, voire de connivence, dans le contexte musical de l'entièreté du morceau.

Il faut considérer ces deux voix comme deux âmes qui s'unissent dans la compassion, qui s'encouragent dans la prière (le fameux « Fac » est d'une formidable accroche d'où tout jaillit) et s'accordent à travers leur piété et leur dévouement. L'alto / mezzo entre en réponse, souvent pour faire écho au soprano mais propose très souvent des motifs qui marquent toute son originalité, notamment dans le registre grave où elle s'étend à l'envi.

Enfin, un indiscutable unisson ramène tout à la Croix vers laquelle les pénitents, mis en voix par Sellitto, se destinent pour soulager Jésus de sa douleur par l'esprit de compassion et la « marque » partagée du « supplice »

ALESSANDRO SCARLATTI « fac ut portem » « fac me plagis » « inflammatus » Ré m grave et devôt ; devôt, calme, grand agréable content ? Divertissant non pas sautillant mais fluide ; tonalité des choses d'église et de la vie commune, de la tranquillité des âmes ; convient à la douceur et la tendresse

Composition tardive de Scarlatti, elle impressionne par l'extraordinaire richesse musicale, la variété des formes, les libertés chromatiques et la flexibilité de l'expression. Ainsi l'œuvre est l'un de ses ouvrages religieux les plus populaires aujourd'hui

Jugé démodé par ceux même qui l'avaient commandé, il est remplacé en 1736 par le célèbre *Stabat Mater* de Giovanni Battista Pergolesi.

Nous assistons à des Leçons de ténèbres à la Couperin, soutenues par une basse continue dont il convient de remarquer la sobriété et la retenue, et qui forment ce début instrumental, d'où monte, hésitante, la voix lancinante de l'alto, plaintive, avec un ambitus assez étroit.

Les fac ut et fac me fonctionnent comme un double récitatif qui porte en lui l'air inflammatus, bouillonnant comme l'enfer, mais surtout assuré qu'à la dernière heure, Marie accèdera en faveur de celui qui prit avec lui une part de ses douleurs.

Cette sobriété laisse rapidement place à une profusion de tissus musicaux, sur le INFLAMMATUS, où tout s'agite, avec cette opulente voix de soprano, vocalisant, sautant d'un accord à l'autre avec brio. Les violons initient le mouvement par de claires et hautes notes et semblent joyeux, avec leurs trilles et fioritures. Ils sont bientôt rejoints par la voix de soprano, qui se lance parfois sur de longues notes

tenues, s'autorisant quelques syncopes (retards sur le temps fort)
L'ambitus n'est pas très large et pourtant on se sent hissé sur le toit du monde,
porté par un formidable espoir de vie éternelle, aidé par la Vierge elle-même

J'ai choisi de faire figurer dans mon Stabat Mater idéal celui du père et du fils
Scarlatti afin de leur offrir un hommage égal, et aussi parce que j'y ai trouvé 2
visions différentes : si Domenico partait davantage vers un stile antico pour la
compréhension du texte, Alessandro est plus partisan d'une écriture baroque. Tous
deux célèbrent à leur manière la pureté du poème de Todi, l'un en le rendant
intelligible parfaitement (encore que pour nos oreilles du XXIème siècle cela ne se
fait pas sans effort) et l'autre en l'exprimant par la joie de sa musique

DE CES 2 VERSIONS DU FAC UT PORTEM ?

Deux version d'un même deuil, portées toutes deux par la transcendance d'un
ailleurs sans douleur

CALDARA « flammis ne urar » « Christie cum sit » « quando corpus »

Sol mineur sérieux et magnifique ; presque le plus beau de tous les tons : il mêle
au sérieux du précédent une tendresse alerte mais procure aussi grâce et charme.
Choses tendres ou revigorantes plaintes modérées joie tempérée ; sol mineur est
extrêmement flexible

2 voix, soprano et baryton-basse. Effets de « retard ». Un air recueilli mais
également entraînant dans la ferveur. L'entrée du soprano sur la première note
donne le ton : il s'agit d'une clarté à la fois sereine et inquiète avec « Flammis ne
urar » couvrant une quinte ascendante triomphal, pour aussitôt se soumettre à
l'autorité de la voix grave derrière laquelle elle semble se cacher, se protéger des
flammes en implorant, déjà, Virgo

en effet, une autre partie importante « per te Virgo sim defensus » en boucle et
contrapuntique très inventif, riche des intervalles qui se chevauchent et déroulent
une texture musicale où l'on croit se perdre, et qui bien au contraire trace un sillon
comme un guide d'écoute

on assiste à un contrepoint bien « rodé », dans la mesure où les deux voix alternent
à chaque vers, en répétant parfois les paroles chantées par le « meneur » (par
exemple les paroles du flammis ne urar succensus que le baryton reprend
strictement mais dans un autre motif musical) ou se chevauchant sur les mots et
également sur le leadership (par exemple le per te, Virgo sim defensus entamé par
la soprano alors que le baryton n'a pas achevé le vers précédent) en changeant
l'ordre des paroles (per te Virgo, Virgo per te etc.)

les deux voix entament le in die iudicci avec le baryton « sous » la soprano avant de
reprendre le dessus sur un rappel per te Virgo. La soprano le rejoint et ils entonnent
une fin de phrase très touchante qui m'a beaucoup plu par cet abandon si
particulier,

ils craignent le Jugement dernier et l'on sent dans les inflexions de leurs voix le

doute, le remords (particulièrement l'avant-dernier iudicci plein de résignation mais aussi de contrition)

ce dernier motif est choral avec très peu d'accompagnement orchestral, sans doute pour renforcer l'idée d'une union entre les hommes demandant à ce que leur âme soit sauvée et entre au Paradis.

Mais peut-être également pour signifier au Christ que sa parole s'est répandue partout, tous les pupitres vocaux le prouvent, l'appuient, le confirment.

L'enchaînement entre Christ cum sit hinc et quando corpus est marquée par un temps d'arrêt (un point d'orgue) comme si le chœur, cette communion humaine prenait un moment pour s'assurer que ce qu'il va demander au Christ et son Père sera exaucé ;

Ceci est la dernière supplique, elle se doit d'aller à l'essentiel, l'Amour de l'homme envers son créateur et son sauveur.

L'intervention du cor, instrument noble par excellence donne une allure altière, mais sans fierté, simplement une proposition de caractère et de comportement à respecter.

Les croisements entre les pupitres sont très ténus, ils donnent une impression d'ensemble extrêmement fluide, apaisée même.

Tout se referme dans une grande humilité, une parfaite harmonie qui m'ont fait choisir cette musicalité et cette finesse dans la composition, ce grand calme et cette rigueur qui évoquent la mort, dernière étape que le croyant aborde avec sérénité lui qui n'a pas péché. En revanche les flammes de l'enfer attendent le pécheur qui prie pour l'aide de la Vierge

ROSSINI « inflammatus » « fac me cruce »

Si bémol mineur obscur et terrible ; un original bourru qui prend rarement une mine complaisante ; se moque de Dieu et du monde. Prépare au suicide

Des cuivres tonitruants éclatent et résonnent comme les trompettes de la mort pour ouvrir ce Inflammatus. Toutes les puissances s'unissent pour affronter le Feu, et l'on traverse avec elles les fleuves de l'enfer.

Musicalement on sent cette frayeur dans les lancées de cuivres, puis de cordes, accentuées par des percussions fortissimo, rapides, épaisses.

Le tout est confié à la soprano solo, qui implore directement sur le « I » de inflammatus, rendant palpable la force de l'adjectif latin et son évidente évocation, à la fois de la plainte et de la colère, non sans cette terreur bien humaine devant le feu sacré.

Rôle des chœurs qui, dans un intervalle très réduit, et d'autant plus puissant assènent au destin de l'homme pénitent le coup fatal du jugement dernier, par le feu de Dieu

Les deux strophes s'enchaînent sans césure pour être reprises textuellement

(n'oublions pas qu'il s'agit de Rossini...) deux fois

Ne nous y trompons pas : nous sommes en plein bel canto et même si nous n'avons pas affaire à un opéra, les ingrédients de ce dernier sont là : l'orchestration grandiloquente, le traitement de la voix et son immense implication au service de la musique, puis du texte, enfin la forme musicale qui donne toute puissance à la beauté du son et l'effet extrême qu'elle a sur l'auditeur, tout cela procède de l'esthétique belcantiste

QUE DIRE DE CES 3 VERSIONS DE L'INFLAMMATUS ?

En commun l'intensité et la puissance de ces 3 versions, portées par des orchestres qui s'enroulent autour des corps fuyards, essayant de se dérober à la fureur divine par l'entremise de la Vierge qui, là encore, est plus que la Mère de Jésus : elle est Celle de tous les hommes

SELLITTO « quando corpus »

Ut mineur obscur et triste ; surtout agréable, charmant, mais aussi triste désolé ; porte à la somnolence. Deuil ou sensation caressante ; tendresse et plainte ; déclaration d'amour et en mm temps plainte de l'amour malheureux.

Les voix et les instruments partent en même temps, ce qui développe une dynamique très rassurante

Tout en retenu, le chœur assisté des cordes doucement et bienveillantes semble suspendu dans une sérénité sans accroc. On entend davantage les voix de femmes au début, puis elles sont rejointes par les voix masculines

L'orchestre à cordes est lui aussi extrêmement paisible, accords très harmonieux de quarte et de quinte, très nobles, il tisse une assise très confortable pour que le chœur puisse s'exprimer en des points de jonction très proches les uns des autres

4 voix + instruments observent un point d'orgue avant la répétition annoncée par la sensible, chantée par les ténors, de "paradisi gloria" et la résolution de l'accord appelée par cette note si touchante

On revient au début du texte en accentuant l'intensité des accords. Les voix chantent plus fort, les mots sont plus longuement déclamés. On retrouve le même point d'orgue, un moment suspendu dans la douceur et la félicité, et dont est traversée la fin de la séquence.

Un contrepoint fabuleux, riche, et dont on sent qu'il découle très naturellement du texte et de sa mélodie intrinsèque. Le procédé est d'ailleurs original puisqu'est répété soit le dernier mot d'une ligne vocale (morietur, animae, gloria), soit un tronçon entier (quando corpus, fac ut animae, paradisi) sans que s'interrompent ni le phrasé naturel ni les diverses lignes qui bâtissent l'édifice sonore exprimant la foi et l'espoir

DVOŘÁK « EST » MARIE « quando corpus »

Si Majeur dur et plaintif Caractère contrariant, dur, désagréable et désespéré ; peu employé : très coloré, passions farouches : colère fureur, jalousie, délire, désespoir

Reprend des matériaux employés dans le premier numéro sans qu'il s'agisse d'une reprise, avec cette fois une progression ascendante qui débouche sur la « gloire du paradis ». Dvořák a peut-être entendu la fin du requiem de Verdi, clé de voûte, en tous cas il boucle sa trajectoire de l'ombre à la lumière par une allusion à la tradition fuguée haendelienne sur un vigoureux « Amen » jubilatoire. En effet, l'œuvre qui s'achève en Ré Majeur tour à tour triomphal, serein et apaisé, puise dans cet Amen fameux dont les imitations finales, après des passages fortissimo, s'évanouissent progressivement, tels des anges dans un lointain nébuleux.

Ce « quando corpus » est une merveilleuse offrande qui touche et émeut les auditeurs. Ce travail est de tous les monuments de musique chorale, le plus populaire, le plus édifiant.

De tous les Stabat Mater celui-ci est de loin le plus long et le plus sérieux. Composé et écrit pour un ensemble massif, grandiose, cette pièce est pourtant l'occasion pour Dvořák de se soucier de mettre l'accent sur deux aspects du poème qui le concernent dans sa chair, celui du chagrin immense et du réconfort dans l'union à Dieu.

Voyant en l'évocation de la souffrance de Marie à la mort de son enfant un portrait d'amour filial et de douleur parentale qu'il a lui-même éprouvés, il compose cette pièce après le décès de ses enfants pour se frayer un chemin dans la consolation et la résilience.

Dans cet extrait on peut retrouver des moments dramatiques alterner avec d'autres plus volontairement intimes, finissant sur une vision extatique de résurrection.

On ne peut comprendre cette exaltation finale qu'en songeant au regain de spiritualité chez Dvořák, dû à ce besoin obsessionnel de souhaiter par la prière que ses enfants morts rejoignent le paradis. Son cœur de père ne peut tenir qu'à cette condition, sans quoi il serait brisé à tout jamais.

Ce quando corpus serait en quelque sorte les Kindertotenlieder de Dvořák. C'est le seul mouvement du Stabat ayant un tempo rapide, *Allegro molto* et il avait sans doute en tête la Missa Solemnis de Beethoven en composant cette dernière partie.

On entend sonner les cuivres annonçant la solennité de ce qui va suivre, puis le baryton et le soprano entament, très vite rejoints par le ténor et le contralto, le lourd et triste motif, d'où tout découlera. Y compris les thèmes plus légers.

Le contrepoint, remarquable, fulgurant entre les chœurs et les solistes, est d'une efficacité sans faille, on y entend une musique passant des grandes orgues à de fines notes esquissées aux violons en petit effectif.

Sans pouvoir parler de leitmotiv, on retient certains airs, entêtants, brûlants, et d'une noblesse de style incomparable.

Sur la fin de ce quando corpus, tout semble apaisé quoique contrit, résolu à mériter le pardon de Dieu, mais aussi cherchant pour la dernière fois le secours du Christ et de Marie.

A cappella, le chœur clame une dernière fois la prière si touchante du père. Ensuite l'orchestre réapparaît et ferme *molto tranquillo et pianissimo* le Stabat

ROSSINI « quando corpus »

Section entièrement *a cappella*, et c'est la Basse qui ouvre avec un quando corpus très solennel le temps d'une phrase et très rapidement viennent en renfort l'Alto et le ténor, pour répéter note sur note l'extrait du début. Enfin les 4 solistes se rencontrent lors d'une variation : avançant davantage dans la phrase elles vont se lancer vers le *animae donetur* chanté 2 x

Vient ensuite une séquence intéressante : les 2 voix féminines montent vers les cieux sur *paradisi gloria* en une traduction musicale parfaite du pathos et de l'espoir qui sont compris dans les deux termes ; et comme cela ne suffisait pas les 2 voix masculines entonnent les mêmes paroles vers l'aigu relatif et soudain les 4 solistes chantent l'intégralité du tercet, répétant *paradisi*, puis tout le texte 3 fois dont la dernière, *pianissimo*

Et toute cette séquence est entièrement répétée (on connaît Rossini et sa « paresse ») à la mesure près, donnant une force tout à fait spécifique à ces phrases musicales.

Dans sa structure et la répartition des voix cela donne :

- Soprano Alto *paradisi gloria*
- Ténor Basse *paradisi gloria*
- Soprano Alto Ténor Basse *quando corpus morietur fac ut animae donetur paradisi gloria*
- Soprano Alto Ténor Basse *quando corpus morietur fac ut animae donetur paradisi gloria* (la 2^{ème} fois *pianissimo*)

On le voit, deux modules se répètent sur le *paradisi gloria* c'est vraiment le mot fort de cette séquence

Puis un nouveau motif qui va clore – en partie seulement – le Stabat Mater rossinien

- Basse *paradisi gloria*
- Ténor Basse *paradisi gloria*
- Ténor Basse Alto *paradisi gloria*
- Ténor Basse Soprano Alto *paradisi gloria paradisi* répété jusqu'à ce que toutes les voix se rejoignent

Ce moment *a cappella* est vraiment merveilleux dans « mon » Stabat, je l'ai choisi pour sa force et sa clarté, approchant la perfection avec des procédés belcantistes très efficaces, et surtout pour sa beauté sombre et tendre.

Puis vient l'explosion finale : apaisement simulé pour mieux faire retentir le

fortissimo : chœur et orchestre massivement présents pour ce final : percussion, cordes et cuivres dans un débordement de ferveur. Forme « fugue » au début puis jeu de réponse entre les différents pupitres du chœur

Succession d'entrée : d'abord les voix masculines puis féminines, vents et cordes fortissimo enfin percussions, descente chromatique au rythme de la grosse caisse, des cuivres lancés à plein son, puis une pause marquée avant les pizzicati et les bribes de chant. L'orchestre reprend des motifs utilisés avant dans une formidable explosion

BOCCHERINI

Fa mineur obscur et plaintif, résigné et modéré mais aussi profond et lourd ; doute ; mélancolie noire et désespérée auditeurs plongés dans la grisaille

Fa Majeur furieux et emporté. Magnanimité, fermeté, persévérance, amour, vertu... Sagesse gentillesse mais également convient aux tempêtes et aux furies comme la tonalité de si bémol Majeur : complaisance, repos

On passe d'un effectif vocal colossal (Soprano Alto Ténor Basse + Chœur) à un soprano solo accompagné d'un orchestre à cordes et pourtant on ne perd ni en intensité ni en beauté. Mais j'ai voulu mettre en regard ces deux interprétations pour que nous saisissions bien que l'efficacité ne réside pas que dans les grandes effusions (voir aussi le contraste Sellitto / Dvořák)

Libre de toute contrainte, allant là où elle veut, la voix déplorant et implorant passe par de nombreux affects, résignation, espoir, lumière, contrition etc.

Ce qui est fascinant c'est la métamorphose des musiciens par rapport à ce que nous avons écouté de Boccherini, (le quae moerebat et le tui nati) où la soliste se permettait des audaces stylistiques de haute voltige, et l'orchestre se risquait à des accompagnements moins formels. Ici tout est recueillement, sans une démesure hors de propos qui viendrait déranger l'harmonie générale du tercet mis en musique. Cela n'a pas pour conséquence, on l'a vu, que le chant soit neutre ou insipide. C'est cette fausse candeur que j'apprécie particulièrement et qui a orienté mon choix

L'aria est bipartite, deux couplets sur une musique quasiment identique, et sur exactement les mêmes paroles (ce qui, pour autant que nous puissions en juger, est également respecté par tous ou presque les compositeurs de Stabat Mater) pour aboutir à un amen des plus inspirés

PERGOLESI : Fa mineur

L'une des plus belles pages musicales, que vous aurez certainement déjà entendue, mais mon Stabat Mater aurait été incomplet sans elle.

Tout est dit, tout a été dit. Mais j'ose rajouter quelques émotions que ce quando corpus me fait sentir. Déjà l'introduction, noble, calme, à la hauteur des promesses du poème, m'enchantent par la simplicité et sa façon si précise de marteler les temps, comme s'il s'agissait du coup du sort venant frapper à mon carreau. Les cordes, sont organisées pour donner une impression d'échos rassurants et, à la fois, se questionnent sur ce fatum si implacable.

Et l'orgue, un peu en sourdine mais présent délivre inmanquablement un message religieux, voire mystique !

Et l'entrée des deux voix ! d'abord l'alto puis le soprano, dans un délice de frottements à la seconde, ou à la tierce, et surtout cet effet si puissant de retard qui définit le contrepunt, d'une folle ingéniosité. Les voix s'offrent mutuellement la puissance et le pouvoir de reprendre l'une à la suite de l'autre, (les entrées chevauchent les fins de phrases) de manière si superbe que le cœur en est bouleversé.

Le point d'orgue avant le dernier paradisi gloria est l'un des plus beaux silences que j'ai entendus de ma vie.

Et ce serait déjà beaucoup si cela s'arrêtait ainsi, mais une autre surprise nous attend : un amen fougueux, tempétueux, que rien ne semble pouvoir arrêter. Les roulements et descentes chromatiques des deux voix qui se croisent, ou se complètent, forment une pièce en forme de chef d'œuvre. Un procédé que j'adore est celui où une des voix tient une note pendant que l'autre vocalise à tout va ; on retrouve souvent cette écriture, et pas seulement chez Vivaldi (entendez Haendel, Scarlatti et même Mozart avec son *Così fan tutte* et le duo d'ouverture *Fiordiligi / Dorabella*

Après cela je n'ai nul besoin de vous expliquer pourquoi j'ai choisi cet extrait ! Il est libre, il est noble, il est généreux il est fier et chante irrésistiblement l'exaltation de ce dernier mot, qui clôt mon *Stabat Mater* idéal

QUE DIRE DE CES 6 VERSIONS DU QUANDO CORPUS ?

CALDARA

Humilité chorale, une ligne de chant pourtant très noble, et un déroulement en forme de conclusion où tout s'accomplit soit dans l'angoisse soit dans la sérénité
SELLITTO paix extrême au jour d'un jugement qui se veut communion avec la Vierge comme il en a été question pendant tout le *Stabat Mater*, douleur et félicité de son partage

DVOŘÁK grandiose final où Dvořák reprend des thèmes et rythmes du 1^{er} numéro, jusqu'à un amen tonitruant, scandé par le chœur et l'orchestre fortissimo

ROSSINI a cappella ce qui est très rare chez Rossini, chantant la quiétude avant l'Amen explosant et entraînant tout sur son passage

BOCCHERINI contraste en effectif mais non en puissance avec le Rossini. Noblesse dans cette seule voix de soprano semblant se lamenter mais en réalité elle appelle ainsi le pardon divin à travers la Vierge

PERGOLESI semble irréel : tant de beauté, de perfection, de mysticisme...

En commun, cette ultime supplique prend parfois des routes distinctes mais toutes se ressentent également dans l'amour que le compositeur a placé dans sa musique, les trois petits pas sont franchis par toutes les versions de ce quando corpus qui allient humilité et fougue, sagesse et puissance, pénitence et affirmation, croyance en la rédemption finale et doute de l'humain pécheur...

CONCLUSION

Ne nous permet pas de trancher la fameuse question *prima la musica* ou plutôt d'affirmer les deux positions :

- Un même texte peut servir de socle à d'infinies compositions donc c'est lui qui prime
- On peut changer le texte (Liszt compose un « Stabat Mater speciosa » dont les paroles sont totalement inversées, il s'agit de chanter la joie de la Mère cf plus bas) sans que cela ait d'incidence sur la musique donc c'est elle qui prime
- Autrement dit, ce n'est pas l'histoire des Stabat mater à travers les lieux et les époques qui nous procurera une (utopique?) certitude sur la question qui secoue l'histoire de la musique depuis des siècles
- Reste la place de l'Église et son immense creuset de textes à mettre en musique, c'est une banalité de le dire, mais dans le cas des Stabat mater c'est encore plus flagrant, dans la mesure où le texte liturgique génère, non seulement des compositions musicales, mais avec elles une certaine idée du sacré, une prise de position plus ou moins politique, personnelle, religieuse, nationaliste, émotionnelle etc.
- ce que nous disent ces différentes versions du stabat c'est donc d'abord la relation particulière de chaque compositeur avec sa propre foi, c'est ensuite cette alchimie sans cesse renouvelée à travers les siècles, les lieux et les artistes, qui engendre à chaque foi des chefs d'œuvre, c'est enfin une question simple et cependant difficile à dénouer : comment la corrélation texte liturgique/ musique, sacrée ou profane, et sentiment d'un appel ontologique qui naît à l'écoute de chacune de ces pièces, comment dis-je cette corrélation génère-t-elle ce ressenti de ce quelque chose qui nous dépasse, que tout un chacun expérimente en recevant tous ces chefs-d'œuvre?

À noter : similitude frappante entre tous ces Stabat qui font s'élever vers le divin la ou les voix, se retiennent d'exploser de certains sentiments qui ne seraient pas dignes de la Mère, c'est sans doute la noblesse dans la douleur qui enrichit le personnage de la Vierge et donne matière à des incarnations diverses

Constat expressif du texte qui en 3 vers forme un univers riche à foison d'inspiration religieuse et profane et, même si les traitements musicaux divergent tous s'appliquent à représenter la gloire de cette passion maternelle tant dans les accords ascendants que dans la retenue des effectifs. À toutes fins utiles, je vous redonne le texte que nous avons suivi durant les deux séances :

Stabat Mater dolorosa
Juxta crucem lacrimosa
dum pendebat Filius.

Cuius animam gementem,
contristatam et dolentem,
pertransivit gladius.

O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta
Mater Unigeniti.

Quæ mœrebat et dolebat,
Pia Mater cum videbat
Nati pœnas incliti.

Quis est homo qui non fleret,
Matrem Christi si videret
in tanto supplicio?

Quis non posset contristari,
Christi Matrem contemplari
dolentem cum Filio?

Pro peccatis suæ gentis
vidit Iesum in tormentis
et flagellis subditum.

Vidit suum dulcem natum
morientem desolatum,
dum emisit spiritum.

Eia Mater, fons amoris,
me sentire vim doloris
fac, ut tecum lugeam.

Fac ut ardeat cor meum
in amando Christum Deum,
ut sibi complaceam.

Sancta Mater, istud agas,
Crucifixi fige plagas
cordi meo valide.

Tui nati vulnerati,
tam dignati pro me pati,
pœnas mecum divide.

Fac me tecum pie flere,
Crucifixo condolere,
donec ego vixero.

Elle était debout, la Mère, malgré sa
douleur,
En larmes, près de la croix ,
Où son Fils était suspendu.

Son âme gémissante,
Contristée et dolente,
Un glaive la transperça.

Qu'elle était triste, anéantie,
La femme entre toutes bénie,
La Mère du Fils de Dieu !

Dans le chagrin qui la poignait,
Cette tendre Mère pleurait
Son Fils mourant sous ses yeux.

Quel homme sans verser de pleurs
Verrait la Mère du Seigneur
Endurer si grand supplice ?

Qui pourrait dans l'indifférence
Contempler en cette souffrance
La Mère auprès de son Fils ?

Pour toutes les fautes humaines,
Elle vit Jésus dans la peine
Et sous les fouets meurtri.

Elle vit l'Enfant bien-aimé
Mourant seul, abandonné,
Et soudain rendre l'esprit.

Ô Mère, source de tendresse,
Fais-moi sentir grande tristesse
Pour que je pleure avec toi.

Fais que mon âme soit de feu
Dans l'amour du Seigneur mon Dieu :
Que je Lui plaise avec toi.

Mère sainte, daigne imprimer
Les plaies de Jésus crucifié
En mon cœur très fortement.

Pour moi, ton Fils voulut mourir,
Aussi donne-moi de souffrir
Une part de Ses tourments.

Donne-moi de pleurer en toute vérité,
Comme toi près du Crucifié,

Iuxta crucem tecum stare,
et me tibi sociare
in planctu desidero.

Virgo virginum præclara,
mihi iam non sis amara:
fac me tecum plangere.

Fac ut portem Christi mortem,
passionis fac consortem,
et plagas recolare.

Fac me plagis vulnerari,
fac me cruce inebriari,
et cruore Filii.

Flammis ne urar succensus
per te Virgo, sim defensus
in die iudicii

Christe, cum sit hinc exire,
da per Matrem me venire
ad palmam victoriae.

Quando corpus morietur,
fac ut animæ donetur
Paradisi gloria.

Amen ! In sempiterna sæcula.
Amen.

Tant que je vivrai !

Je désire auprès de la croix
Me tenir, debout avec toi,
Dans ta plainte et ta souffrance.

Iuxta crucem tecum stare et me
tibi sociare in planctu desidero

Vierge des vierges, toute pure,
Ne sois pas envers moi trop dure,
Fais que je pleure avec toi.

Du Christ fais-moi porter la mort,
Revivre le douloureux sort
Et les plaies, au fond de moi.

Fais que Ses propres plaies me
blessent,
Que la croix me donne l'ivresse
Du Sang versé par ton Fils.

Je crains les flammes éternelles;
Ô Vierge, assure ma tutelle
À l'heure de la justice.

Ô Christ, à l'heure de partir,
Puisse ta Mère me conduire
À la palme des vainqueurs.

À l'heure où mon corps va mourir,
À mon âme, fais obtenir
La gloire du paradis.

Amen ! Pour les siècles des siècles.
Amen.

Et voici le texte du Stabat Mater speciosa :

Stabat Mater Speciosa		
Stabat Mater speciosa Iuxta foenum gaudiosa Dum iacebat parvulus	1	La belle mère se tenait joyeusement devant le berceau dans lequel reposait son enfant.
Cuius animam gaudentem Laetabundam et ferventem Pertransivit iubilus	2	À travers son âme exultante Dansant de joie Passait un chant de réjouissance
O quam laeta et beata Fuit illa immaculata Mater unigeniti !	3	Oh combien jubilante et bénie était la Mère immaculée du Fils unique

Quae gaudebat et ridebat, Exultabat cum videbat Nati partum incliti	4	Oh, comme elle était heureuse, rieuse et exultante, regardant la naissance de son divin fils.
Quis est, qui non gauderet, Christi Matrem si videret In tanto solacio ?	5	Qui ne se réjouirait pas s'il voyait la Mère du Christ dans un tel réconfort ?
Qui ne possède pas de collaetari, Piam Matrem contemplari Ludentem cum Filio ?	6	Qui ne jubilerait pas lui aussi en voyant la mère du Christ jouer avec son fils ?
Pro peccatis suae gentis Vidit Iesum cum iumentis, Et algori subditum.	7	Pour les péchés de son peuple , au milieu des bêtes de somme, elle vit Jésus soumis au froid.
Vidit suum dulcem natum Vagientum adoratum Vili diversorio	8	Elle a vu sa douce progéniture Qu'elle adorait, en pleurs Enveloppée de bandages bon marché
Nati Christus en praesepe Coeli cives canunt laete Cum immenso gaudio	8a	Pour le Christ qui vient de naître dans sa crèche, les anges chantent joyeusement et dans une grande réjouissance
Stabat senex cum puella Non cum verbo nec loquela Stupescentes cordibus	8b	Le vieil homme se tenait auprès de sa jeune femme sans parler, et son cœur était rempli d'émerveillement indescriptible.
Eia Mater, fons amoris Me sentire vim ardoris Fac, ut tecum sentiam	9	Oh Mère, fontaine d'amour Fais-moi ressentir ton ardeur Laisse-moi la partager avec toi.
Fac, ut ardeat cor meum In amando Christum Deum Ut sibi complaceam	10	Fais brûler mon cœur avec l'amour du Christ-Dieu et trouve grâce à ses yeux
Sancta Mater, istud agas, Pone nostro ducas plagas Cordi fixas valide.	11	Sainte Mère, ne soyez pas dure. Que vos souffrances restent profondément gravées dans mon cœur.
Tui nati coelo lapsi, Iam dignati foeno nasci, Poenas mecum divise.	12	Avec ton enfant du ciel Laisse-moi partager ma part De la pénitence qu'Il daigne porter
Fac me tecum congaudere Iesulino cohaerere Donec ego vixero	13	Fais-moi me réjouir avec toi et partager l'adoration de Jésus, aussi longtemps que je vivrai.
En moi sistat ardeur tui Puerino fac me frui Dum sum en exilio	13a	Que ton ardeur me remplisse Que l'enfant soit mon refuge Dans mon exil
Hunc ardorem fac communem, Ne me facias immunem, Ab hoc desiderio.	14	Familiarisez-moi avec cette ardeur Faites que je ne me détourne pas De ce désir.
Vierge virginum praeclara, Mihi je suis non sis amara Fac me parvum rapere	15	Vierge, la plus élevée parmi les vierges, ne sois pas amère envers moi, laisse-moi prendre l'enfant dans mes bras.

Fac, ut portem pulchrum fortem Qui nascendo vicit mortem, Volens vitam tradere.	16	Donne-moi la force de celui qui, par sa naissance, vainc la mort et est prêt à donner sa vie.
Fac me tecum satiari, OTAN tuo inebriari, Stans inter tripudia	17	Laisse-moi être avec toi comblé, Enivré de ton premier-né Sous de si bons présages.
Inflammatum et accensus Obstupescit omnis sensus Tali decommercio.	18	Ainsi enflammés par le feu de l'amour, tous les sentiments sont réduits au silence par un tel altruisme
Fac me nato custodiri Verbo Christi praemuniri Conservari gratia	19	Que le premier-né me protège, que la parole du Christ me fortifie, et que sa bénédiction me sauve.
Quando corpus morietur, Fac, ut animae donetur Tui nati visio	20	Quand mon corps mourra, alors que mon âme contemple la vue de ton premier-né.