

# PERGOLESÌ

STABAT MATER  
MARIAN MUSIC FROM NAPLES

PATRIZIA BOVI, PINO DE VITTORIO,  
BERNARD ARRIETA

LES PAGES & LES CHANTRES  
DU CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE  
DE VERSAILLES

LE POÈME HARMONIQUE  
VINCENT DUMESTRE

α

D'autres textes sur cet enregistrement ainsi que leurs traductions anglaise et allemande sont disponibles sur notre site.  
Les textes chantés originaux ainsi que leurs traductions française et anglaise sont également sur notre site /

Other texts about this recording and their French and German translations are available on our Website. The original  
sung texts and their French and English translations are available on our Website /

Andere Texte zu dieser Aufnahme (auf französisch, englisch und deutsch) sowie die gesungenen Texte  
und ihre Übersetzungen sind abrufbar auf unserer Website /

**alpha-classics.com**

Recorded in February 2000, Paris (France)

Dominique Daigremont RECORDING PRODUCER

Hugues Deschaux SOUND ENGINEER & EDITING

ALPHA CLASSICS

Didier Martin DIRECTOR

Pauline Pujol PRODUCTION

Valérie Lagarde ARTWORK

Claire Boisteau BOOKLET EDITOR

Charles Johnston ENGLISH TRANSLATION

Achim Russer GERMAN TRANSLATION

PHOTO: Bruno Barbey, *Portugal* © Bruno Barbey/Magnum Photos

Alpha 308

Made in the Netherlands

© Alpha 2000 & © Alpha Classics/Outhere Music France 2015

Fondation  
Orange





**MENU**

**TRACKLIST**

**UNE INTERVIEW INÉDITE DE VINCENT DUMESTRE**

**A NEW INTERVIEW WITH VINCENT DUMESTRE**

**MIT EINEM NEUEN INTERVIEW MIT VINCENT DUMESTRE**

**TEXTES CHANTÉS / SONG TEXTS / GESUNGENEN TEXTE**

**ALPHA COLLECTION**

# MARIAN MUSIC FROM NAPLES

- |                                                                         |                                                                                                                                                                                        |      |
|-------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 1                                                                       | <b>STABAT MATER</b>   INTONATION<br>PATRIZIA BOVI, PINO DE VITTORIO                                                                                                                    | 2'35 |
| 2                                                                       | <b>TARANTELLA</b>   ANONYMOUS, NAPLES<br>PATRIZIA BOVI, PINO DE VITTORIO                                                                                                               | 3'55 |
| 3                                                                       | <b>STABAT MATER À 3</b>   MONOPOLI MANUSCRIPT ALTERNATING WITH<br>SANTORO MANUSCRIPT ( <i>SCOLA DI CANTO FERMO</i> , NAPLES, 1715)<br>PATRIZIA BOVI, PINO DE VITTORIO, BERNARD ARIETTA | 7'47 |
| <b>FRANCESCO DURANTE (1684-1755)</b><br><b>CONCERTO NO.4 IN E MINOR</b> |                                                                                                                                                                                        |      |
| 4                                                                       | ADAGIO                                                                                                                                                                                 | 2'36 |
| 5                                                                       | RICERCAR DEL QUARTO TONO                                                                                                                                                               | 2'45 |
| 6                                                                       | LARGO                                                                                                                                                                                  | 2'28 |
| 7                                                                       | PRESTO                                                                                                                                                                                 | 2'09 |
| 8                                                                       | <b>OSTUNI MANUSCRIPT</b>   PLAINCHANT<br>PATRIZIA BOVI, PINO DE VITTORIO                                                                                                               | 1'10 |

**GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI (1710-1736)**

**STABAT MATER | MANUSCRIPT FROM LES MENUS PLAISIRS DU ROY**

|           |                                                               |      |
|-----------|---------------------------------------------------------------|------|
| <b>9</b>  | STABAT MATER DOLOROSA                                         | 3'48 |
| <b>10</b> | CUJUS ANIMAM GEMENTEM<br>ARNO MEIER                           | 2'14 |
| <b>11</b> | O QUAM TRISTIS ET AFFLICTA                                    | 1'52 |
| <b>12</b> | QUÆ MŒREBAT ET DOLEBAT<br>FLORENT MAIGROT                     | 1'52 |
| <b>13</b> | QUIS EST HOMO<br>MARIE PLANINSEK, DAMIEN GUILLON              | 2'24 |
| <b>14</b> | VIDIT SUUM DULCEM NATUM<br>FLORENT MAIGROT                    | 3'22 |
| <b>15</b> | EJA MATER, FONS AMORIS<br>BRUNO LE LEVREUR                    | 2'17 |
| <b>16</b> | FAC, UT ARDEAT COR MEUM                                       | 1'59 |
| <b>17</b> | SANCTA MATER, ISTUD AGAS<br>FLORENT MAIGROT, BRUNO LE LEVREUR | 4'15 |
| <b>18</b> | FAC, UT PORTEM CHRISTI MORTEM<br>DAMIEN GUILLON               | 3'36 |
| <b>19</b> | INFLAMMATUS ET ACCENSUS<br>MARIE PLANINSEK, DAMIEN GUILLON    | 2'04 |
| <b>20</b> | QUANDO CORPUS MORIETUR                                        | 5'15 |

**TOTAL TIME: 59'50**

**PATRIZIA BOVI** SOPRANO  
**PINO DE VITTORIO** TENOR  
**BERNARD ARRIETA** BASS

**LES PAGES & LES CHANTRES DU CENTRE  
DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES**

**RÉMY AUDRAIN, ARNAUD BOURGEOIS,  
PERCEVAL DE CAGNY, MARJORIE CHARLES, JÉRÉMI LIÉNARD,  
FLORENT MAIGROT, SOPHIE MAROTEAUX, ARNO MEIER,  
FLORIAN NARRING, MÉLUSINE DE PAS, MARIE PLANINSEK,  
ROMAIN SCHMITT, DEE LIA TREVIDIC** LES PAGES  
**BERTRAND DAZIN, DAMIEN GUILLON,  
BRUNO LE LEVREUR** LES CHANTRES

**OLIVIER SCHNEEBELI** CONDUCTOR  
**ODILE AMOSSÉ** ASSISTANT CONDUCTOR  
**CAROLINE DE CORBIAC** VOICE TEACHER FOR LES PAGES

# LE POÈME HARMONIQUE

**PATRICK COHEN-AKÉNINE, HÉLÈNE HOUZEL** VIOLIN

**LAURENT BRUNI** VIOLA

**EMMANUEL JACQUES** CELLO

**MICHELE ZEOLI** DOUBLE BASS

**MASSIMO MOSCARDO** ARCHLUTE

**JEAN-LUC TAMBY** COLASCIONE

**FRÉDÉRIC DESENCLOS** ORGAN

**VINCENT DUMESTRE** THEORBO, BAROQUE GUITAR & DIRECTOR



**« PLUS QUE  
LA RESTITUTION,  
C'EST LA VITALITÉ  
ET LA SPONTANÉITÉ  
QUE JE RECHERCHE »**  
VINCENT DUMESTRE

CET ENREGISTREMENT RÉALISÉ EN 2000 ARTICULE LE *STABAT MATER* DE PERGOLÈSE AVEC DES CHANTS POPULAIRES NAPOLITAINS ÉCRITS À LA MÊME ÉPOQUE SUR DES TEXTES DE LA PASSION DU CHRIST. QU'EST-CE QUI VOUS INSPIRÉ, IL Y A QUINZE ANS, CE CROISEMENT ORIGINAL DE DIFFÉRENTS MANUSCRITS DE *STABAT MATER* ?

VINCENT DUMESTRE. Cet enregistrement prend racine avant tout dans des rencontres, notamment celle de Pino de Vittorio et de Patrizia Bovi : d'emblée, il m'a semblé tout à fait naturel que nous travaillions ensemble et que nous partagions nos approches respectives des traditions écrites et orales. Le *Stabat Mater* de Pergolèse appartient aux premières tandis que les secondes sont représentées dans ce programme par les manuscrits des confréries italiennes – les manuscrits de Monopoli, de Santoro et d'Ostuni. Le croisement est d'autant plus frappant que la pratique du *Stabat Mater* en plain-chant ou en polyphonie improvisée lors de processions est encore vivante à certains endroits, comme dans le village de San Giovanni Rotondo, dans le Gargano.

L'idée était également de présenter l'œuvre de Pergolèse sous un nouveau jour, telle qu'elle est conservée dans le manuscrit des Menus Plaisirs du Roy de Versailles. Le musicologue Dinko Fabris, qui nous a accompagnés dans l'élaboration de ce programme, resituait parfaitement, dans la première édition du disque, ce contexte versaillais : composé peu avant la mort du compositeur en 1736, le *Stabat Mater* connut un succès ininterrompu en France de 1753 à 1790, une fois inscrit au programme des saisons du Concert Spirituel. Et l'on sait qu'il était chanté avant 1753 à Versailles puisqu'il en existe une copie dans la Bibliothèque du roi. On imagine combien l'exécution des Pages de la Chapelle devait être différente de celle des processions des rues de Naples !

N'EST-CE PAS UN PEU VOTRE CARACTÉRISTIQUE CHEZ ALPHA, DEPUIS LE PREMIER DISQUE DU LABEL QUE VOUS AVEZ ENREGISTRÉ EN 1998 AVEC VOTRE POÈME HARMONIQUE ALORS TOUT JUSTE FONDÉ, QUE DE CHEMINER EN MARGE DES PROGRAMMES BAROQUES COMMUNÉMENT ENREGISTRÉS ? VOUS VOUS ÊTES OUVERT TRÈS TÔT LA PORTE DU RÉPERTOIRE TRADITIONNEL ?

V. D. De manière générale, nous refusons de concevoir le disque seulement comme le simple produit d'une rencontre entre un titre et un interprète également célèbres. Mais surtout, j'ai un penchant pour les œuvres marginales qui n'ont pas eu la chance d'être entendues et qui renouvellent notre vie musicale, tout en la complétant. En ce qui concerne les rapports entre le répertoire traditionnel et le répertoire savant, nous avons en effet abordé cette question de bonne heure avec certaines pièces qui figuraient dans notre disque consacré à Il Fasolo, pour l'Italie, et plus sûrement avec nos deux albums de chansons françaises, *Aux marches du palais* et *Plaisir d'amour*. Il me semble essentiel d'éclairer le répertoire savant des sources populaires qui le nourrissent.

PLUS QU'INTERPRÉTER DES ŒUVRES, VOUS RECRÉEZ ICI L'ATMOSPHÈRE SINGULIÈRE DES PROCESSIONS PASCALES DE L'ITALIE DU SUD. CETTE RECONSTITUTION ÉCLAIRE-T-ELLE POUR VOUS D'UNE AUTRE MANIÈRE LE *STABAT MATER* PERGOLÉSIEN – SES ÉVENTUELLES SOURCES OU INFLUENCES ? EST-CE AINSI QU'IL A POUR VOUS DE L'INTÉRÊT : REPLACÉ DANS SON CONTEXTE – ICI NAPOLITAIN – ET EN MIROIR D'AUTRES STYLES, D'AUTRES CULTURES, D'AUTRES PRATIQUES ?

V. D. Tout à fait : on ne peut comprendre ce chef-d'œuvre de Pergolèse en le regardant uniquement comme une œuvre d'art sublime. Rappelons que les commanditaires en sont les membres de la confrérie des Chevaliers de la Vierge des Sept Douleurs de San Luigi di Palazzo de Naples. Là encore, je citerais directement Dinko Fabris : « Nous avons la preuve que les confréries italiennes chantaient le *Stabat* pendant les processions solennelles depuis la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Le texte est peu

présent en tant qu'hymne ou séquence avant le bref de Benoît XIII, en 1727. Le pape institua alors la deuxième fête annuelle de la Vierge des Sept Douleurs le vendredi qui précède les Rameaux et il rendit obligatoire le chant de la "séquence" *Stabat Mater*. » La partition de Pergolèse est issue de cette tradition du sud de l'Italie qui rencontra le même succès dans la musique cultivée et dans la musique populaire par l'intermédiaire des confréries laïques. Celles-ci, qui avaient pour mission l'assistance et la protection mutuelles au sein d'un corps de métier, tiraient leur fierté des exécutions musicales associées à leurs rituels.

Il faut se représenter la Naples populaire de l'époque, là où le Président Charles de Brosses, qui s'y rendit en 1739 et nous a laissé ses impressions dans de formidables *Lettres familières*, observait « le mouvement, l'affluence du peuple, l'abondance et le fracas perpétuel des équipages. [...]. La cour est somptueuse et nombreuse ; le peuple et les équipages y sont dans une si prodigieuse affluence que je ne crains pas de dire que Naples, proportion gardée, est à l'un et à l'autre de ces égards au-dessus de Paris. En général, ces deux villes se ressemblent beaucoup par le mouvement infernal qui y règne... »

En commandant un *Stabat Mater* à Pergolèse pour remplacer, vingt ans après, celui commandé à Alessandro Scarlatti, la confrérie des Chevaliers de la Vierge des Sept Douleurs inscrivait la partition dans ce contexte napolitain en ébullition, bien loin de l'imagerie romantique à travers laquelle on la connaît plus souvent. On peut aisément imaginer une exécution de l'œuvre de Pergolèse en plein air, dans le tapage des rues de Naples, pour cette journée de la Vierge des Sept Douleurs. Dinko Fabris l'a mentionné : on sait que les chants, danses ou improvisations, comme dans toute fête populaire napolitaine, s'ajoutaient au chœur des professionnels. Ces processions étaient éminemment baroques ; c'est ce que nous avons souhaité restaurer dans cet enregistrement.

**« LA PARTITION DE PERGOLÈSE EST  
ISSUE DE CETTE TRADITION DU SUD  
DE L'ITALIE QUI RENCONTRA LE MÊME  
SUCCÈS DANS LA MUSIQUE CULTIVÉE  
ET DANS LA MUSIQUE POPULAIRE  
PAR L'INTERMÉDIAIRE  
DES CONFRÉRIES LAÏQUES. »**

VOUS VOUS ÊTES ENTOURÉ DE VOIX AUSSI DIFFÉRENTES QUE CELLES DE PATRIZIA BOVI, PINO DE VITTORIO ET BERNARD ARRIETA D'UNE PART, ET DES PAGES ET CHANTRES DU CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES DE L'AUTRE. C'EST LE GRAND ÉCART VOCAL ENTRE L'ITALIE TRADITIONNELLE ET LA COUR VERSAILLAISE ?

V. D. En recréant un contexte à la fois le plus proche possible de celui des processions napolitaines mais aussi de l'exécution versaillaise, nous voulions également nous mettre dans la tête d'un voyageur comme le Président Charles de Brosses, qui avait entendu ces œuvres à la fois à Naples puis en France, au Concert Spirituel ou à la Chapelle Royale. Ce sont deux contextes radicalement différents, qui impliquent des voix appropriées à chaque situation. Cet accent mis sur le voyage et la découverte – combien de partitions napolitaines Brosses, enthousiaste, a-t-il pu rapporter et faire découvrir à Paris ? –, avec une légère scénarisation, est comme un clin d'œil à l'ensemble de notre démarche.

IL RESSORT DES CHANTS TRADITIONNELS, D'UNE POLYPHONIE PLUS RUDIMENTAIRE QUE CELLE DE PERGOLÈSE, UNE FORCE DE CONVICTION ET UN DRAMATISME PUISSANTS ET ÉMOUVANTS. ÉTIEZ-VOUS FAMILIER, AVANT DE L'ABORDER DANS CE DISQUE, DE CETTE LANGUE MUSICALE SI SPÉCIFIQUE ?

V. D. J'ai pratiqué le répertoire traditionnel en même temps que j'étudiais la musique classique. Parallèlement à mes études de piano, commencées à l'âge de treize ans, je me produisais comme guitariste avec un groupe de musique traditionnelle dans le sud de la France. Plus que la restitution, c'est en effet la vitalité, la spontanéité que je recherche en recréant aujourd'hui des musiques anciennes.

Le travail de Dinko Fabris a été essentiel pour cet enregistrement car les sources écrites des premiers *Stabat Mater* dont nous disposons aujourd'hui sont très peu nombreuses. Au fil de ses recherches, il

a réussi à recueillir des témoignages sur les manuscrits que nous interprétons ici : à l'Archivio Unico Diocesano de Monopoli, il a retrouvé le plus ancien de celui que nous chantons, datant du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui provient à l'origine du monastère féminin bénédictin de Polignano a Mare. Nous lui avons adjoint le codex d'Ostuni, de 1880. Et en alternance avec la version polyphonique de Monopoli, nous donnons la version monodique que livre D. Fabio Sebastiano Santoro à la fin de sa *Scola di Canto Fermo* (1715) – un recueil que l'on peut considérer comme l'ultime traité napolitain de théorie musicale du XVII<sup>e</sup> siècle.

L'ASPECT CHORAL QUI RESSORT DE VOTRE INTERPRÉTATION DE L'ŒUVRE DE PERGOLÈSE EST PEU COMMUN PUISQU'ELLE EST EN GÉNÉRAL AUJOURD'HUI CONFÉE À DES SOLISTES. POURQUOI AVOIR PRIVILÉGIÉ DES CHŒURS DE VOIX D'ENFANTS ?

V. D. En cela, nous avons suivi à la lettre le manuscrit des Menus Plaisirs du Roy, et donc les pratiques musicales en vigueur à la cour versaillaise. Les pages de la Chapelle Royale étaient des enfants, ce qui explique ce choix mais aussi le décalage qu'il peut y avoir avec l'expressivité ardente des chants traditionnels.

VOTRE *STABAT MATER* DE PERGOLÈSE VIT ÉGALEMENT DE CONTRASTES INSTRUMENTAUX FORTS, D'UN *CONTINUO* LÉGER ASSUMÉ QUASI EXCLUSIVEMENT AU THÉORBE ET À L'ORGUE (SANS CLAVECIN), DE RITOURNELLES INSTRUMENTALES... TOUT CELA EST-IL SUGGÉRÉ OU ÉCRIT ?

V. D. Nous n'avons ni fondamentalement ajouté à la partition ni altéré celle-ci : la réalisation de la basse continue est improvisée, selon la coutume de l'époque, et les musiciens ornent occasionnellement la mélodie. En ce qui concerne la sonorité d'ensemble, les deux luths ont été choisis pour leur couleur méridionale.



LA DYNAMIQUE SEMBLE ÊTRE L'UN DES PARAMÈTRES MOTEURS DE VOTRE CONCEPTION DE L'ŒUVRE : DES TEMPI RAPIDES ET BALANCÉS, DES INSTRUMENTS QUI DEVIENNENT RYTHME EUX-MÊMES, UNE PULSATION INTERNE JAMAIS ÉTEINTE... ON EST PARFOIS PLUS PROCHE DE LA DANSE QUE DE LA PRIÈRE ?

V. D. Dans le contexte des processions, la prière n'est ni une méditation ni une contemplation désincarnée mais plutôt une fête, une imploration à corps perdu – et, dans une certaine mesure, un spectacle public. La théâtralisation des différents états d'âme de la Vierge au moment de la mort de son fils est capitale pour l'expression même de sa douleur. De même, le répertoire sacré français du XVIII<sup>e</sup> siècle, au Concert Spirituel en particulier, est un laboratoire de l'opéra, qu'il s'efforce d'imiter en contournant le privilège de l'Académie Royale. Tout appelle une interprétation contrastée, audacieuse, quasi théâtrale – extrêmement baroque.

SI VOUS AVIEZ AUJOURD'HUI LA POSSIBILITÉ DE RÉENREGISTRER CE PROGRAMME, Y CHANGERIEZ-VOUS QUELQUE CHOSE ?

V. D. Le disque est comme un instantané photographique de l'ensemble, de ce qu'il est à un moment donné. Si nous réenregistrons ce programme, il représenterait ce que nous sommes aujourd'hui – et non plus ce que nous étions il y a quinze ans.

*Propos recueillis le 10 avril 2015*



**‘MY AIM IS VITALITY  
AND SPONTANEITY  
RATHER THAN JUST  
RECONSTRUCTION’**

VINCENT DUMESTRE

THIS RECORDING MADE IN 2000 PLACES PERGOLESÌ'S *STABAT MATER* IN THE CONTEXT OF PLAINCHANT SETTINGS OF TEXTS ON THE PASSION OF CHRIST FROM NEAPOLITAN POPULAR TRADITION THAT WERE WRITTEN AT THE SAME PERIOD. WHAT WAS IT THAT PROMPTED YOU, FIFTEEN YEARS AGO, TO DEVISE THIS ORIGINAL COMBINATION OF VARIOUS *STABAT MATER* MANUSCRIPTS?

VINCENT DUMESTRE. This recording was rooted above all in my encounters with other artists, notably Pino de Vittorio and Patrizia Bovi: it immediately seemed quite natural for us to work together and pool our respective approaches to written and oral traditions. Pergolesi's *Stabat Mater* belongs to the former category, while the latter is represented in this programme by manuscripts from Italian confraternities – the Monopoli, Santoro and Ostuni manuscripts. The common ground between the two is all the more striking because the practice of singing the *Stabat Mater* in plainchant or improvised polyphony in religious processions is still alive in certain places, such as the village of San Giovanni Rotondo in the Gargano region of southeast Italy.

The idea was also to present Pergolesi's work in a new light, as it is preserved in the manuscript of the Menus Plaisirs du Roy in Versailles. The musicologist Dinko Fabris, who helped us put the programme together, gave an exemplary summary of the Versailles context in the first edition of the disc. Composed shortly before the composer's death in 1736, the *Stabat Mater* enjoyed uninterrupted success in France from 1753 to 1790 once it had begun appearing in the seasons of the Concert Spirituel. And we know it was sung in Versailles before 1753 because a copy exists in the royal library. One imagines just how different the performances of the Pages de la Chapelle, the boys' choir of the Chapelle Royale, must have been from those of the street processions in Naples!

ISN'T THAT FAIRLY CHARACTERISTIC OF THE APPROACH YOU HAVE FOLLOWED EVER SINCE THE FIRST DISC YOU MADE FOR ALPHA IN 1998 WITH LE POÈME HARMONIQUE, WHICH YOU HAD JUST FOUNDED? YOU ALWAYS SEEM TO HAVE OPERATED AT SOMETHING OF A TANGENT TO THE STANDARD PROGRAMMES OF BAROQUE MUSIC ON RECORD. DID YOU START INVESTIGATING THE TRADITIONAL REPERTORY VERY EARLY ON?

V. D. As a general rule, we refuse to regard recording projects as no more than the result of an encounter between a well-known title and a group of well-known performers. But, above all, I have a penchant for marginal works that haven't been lucky enough to get a hearing and which can renew and complement our musical existence. And to answer your question about the relationship between the traditional and art music repertoires: yes, we did approach it early in our career with some of the pieces in our CD of Italian music *Il Fasolo*, and more centrally with our two albums of French chansons, *Aux marches du palais* and *Plaisir d'amour*. It seems to me to be essential to see art music in the light of the popular sources that nourished it.

YOU DO MORE THAN INTERPRET THESE WORKS HERE: YOU ALSO RECREATE THE SPECIAL ATMOSPHERE OF THE EASTER PROCESSIONS OF SOUTHERN ITALY. DO YOU FIND THIS RECONSTRUCTION SHEDS NEW LIGHT ON PERGOLESÌ'S *STABAT MATER* THROUGH ITS PUTATIVE SOURCES OR INFLUENCES? IS THAT WHAT INTERESTS YOU: TO PUT IT BACK IN ITS CONTEXT – HERE NEAPOLITAN – AND SHOW HOW IT MIRRORS OTHER STYLES, OTHER CULTURES, OTHER PRACTICES?

V. D. Exactly: one can't understand this masterpiece of Pergolesi's by considering it simply as a sublime work of art. We should remember that it was commissioned by the members of the confraternity of the Knights of the Virgin of the Seven Sorrows of San Luigi di Palazzo in Naples. Here I'll quote Dinko Fabris directly: 'We have documentary evidence that the Italian confraternities sang the *Stabat Mater* during solemn processions from the late fifteenth century onwards. But the text

had only a minor presence as a hymn or sequence before Pope Benedict XIII's brief of 1727. This instituted the second annual feast of the Seven Sorrows of the Blessed Virgin Mary on the Friday before Palm Sunday and made the singing of the *Stabat Mater* sequence obligatory on that day.' Pergolesi's work derives from this southern Italian tradition, which enjoyed the same success in learned music and folk music through the intermediary of the lay confraternities. These institutions, whose mission was to ensure mutual assistance and protection among the members of a single guild, took great pride in the musical performances associated with their rituals.

You have to try to imagine the popular atmosphere in Naples at the period, as it is described by the French nobleman Charles de Brosses (later President of the Parlement of Dijon), who went there in 1739 and recorded his impressions in his marvellous *Lettres familières*. He remarked upon 'the bustle, the crowds of people, the abundance and the perpetual din of the equipages. . . . The court is sumptuous and large; the people and the equipages so throng the streets that I do not hesitate to assert that Naples, making due allowance for its differences, is in both these respects above Paris. In general, these two cities greatly resemble each other in the infernal hurly-burly that reigns there.' When they commissioned Pergolesi to write a *Stabat Mater* to replace the one composed for them by Alessandro Scarlatti twenty years previously, the members of the confraternity of the Knights of the Virgin of the Seven Sorrows intended the score to be given in this teeming Neapolitan setting, very far removed from the Romantic imagery with which it is most often associated. One can easily picture a performance of Pergolesi's work in the open air, amid the noise and agitation of the streets of Naples, on that feast-day of the Virgin of the Seven Sorrows. As Dinko Fabris mentioned in his notes, we know that, as in any Neapolitan folk festival, the professional choir was supplemented by other songs, dances and improvisations. These processions were eminently Baroque, and it was that aspect that we wanted to restore in our recording.

**‘PERGOLESÌ’S WORK DERIVES FROM  
THIS SOUTHERN ITALIAN TRADITION,  
WHICH ENJOYED THE SAME SUCCESS  
IN LEARNED MUSIC AND FOLK MUSIC  
THROUGH THE INTERMEDIARY  
OF THE LAY CONFRATERNITIES.’**

YOU SURROUNDED YOURSELF WITH VOICES AS DIFFERENT AS THOSE OF PATRIZIA BOVI, PINO DE VITTORIO AND BERNARD ARRIETA ON THE ONE HAND, AND LES PAGES & LES CHANTRES DU CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES ON THE OTHER. WERE YOU TRYING TO RECONCILE TWO VOCAL EXTREMES, THE ITALIAN FOLK TRADITION AND THE STYLE OF THE VERSAILLES COURT?

V. D. In recreating a context that would be as close as possible both to that of the Neapolitan processions and to that of performances at Versailles, we also wanted to project ourselves into the mind-set of a traveller like Charles de Brosses, who heard these works first in Naples, then in France, at the Concert Spirituel or the Chapelle Royale. Those are two radically different contexts, which imply voices appropriate to each situation. This emphasis on travel and discovery (how many scores did an enthusiast like de Brosses bring back with him and introduce to Paris?), with a slight touch of scenarisation, is a nod to our overall approach to the repertory we play.

THE TRADITIONAL CHANT, WITH POLYPHONY MORE RUDIMENTARY THAN PERGOLESÌ'S, PRODUCES A POWERFUL AND MOVING SENSE OF CONVICTION AND DRAMA. WERE YOU FAMILIAR WITH THIS VERY SPECIFIC MUSICAL LANGUAGE BEFORE TACKLING IT IN THIS RECORDING?

V. D. I played traditional repertory at the same time as I studied classical music. Alongside my piano lessons, which I began when I was thirteen, I appeared as a guitarist with a folk music group in the south of France. And nowadays I aim for vitality and spontaneity rather than just reconstruction when recreating early music.

The work done by Dinko Fabris was essential for this recording, because very few written sources of the early *Stabat Mater* settings still survive today. In the course of his research he managed to pick up information on the manuscripts we perform here: he found the earliest one we sing, dating from the early eighteenth century, at the Archivio Unico Diocesano in Monopoli – it originally came from

the Benedictine convent of Polignano a Mare. To that we added the Ostuni codex of 1880. And in alternation with the polyphonic setting from Monopoli, we perform the monophonic version printed by Don Fabio Sebastiano Santoro at the end of his *Scola di Canto Fermo* (1715) – a collection that may be regarded as the final Neapolitan treatise on music theory of the seventeenth century.

THE CHORAL ELEMENT IN YOUR INTERPRETATION OF PERGOLESI'S WORK IS ALSO UNUSUAL, SINCE IT'S GENERALLY SUNG BY SOLOISTS TODAY. WHY DID YOU CHOOSE TO ASSIGN IT TO A CHILDREN'S CHOIR?

V. D. In that respect, we simply followed to the letter the manuscript of the Menus Plaisirs du Roy, and therefore the musical practice of the Versailles court. The Pages de la Chapelle Royale were children, which explains our choice of forces but also the discrepancy that may appear between their vocal style and the ardent expressiveness of the traditional chants.

YOUR INTERPRETATION OF PERGOLESI'S *STABAT MATER* ALSO THRIVES ON POWERFUL INSTRUMENTAL CONTRASTS, WITH A DELIBERATELY LIGHTWEIGHT CONTINUO, ALMOST EXCLUSIVELY ON THEORBO AND ORGAN (WITHOUT HARPSICHORD), AND EXPRESSIVE INSTRUMENTAL RITORNELLOS. IS ALL OF THAT SUGGESTED OR WRITTEN IN THE SOURCES?

V. D. Fundamentally, we neither added anything to the score nor altered it: the continuo realisation is improvised, according to the custom of the period, and the musicians occasionally ornament the melody. Concerning the overall sonority, we chose the two lutes for their Mediterranean colouring.



DYNAMISM SEEMS TO BE ONE OF THE KEY PARAMETERS OF YOUR CONCEPTION OF THE WORK: FAST, DRIVING TEMPI, INSTRUMENTS THAT APPEAR TO BECOME RHYTHM IN THEMSELVES, A RELENTLESS INNER PULSE. AREN'T WE SOMETIMES CLOSER TO DANCE THAN TO PRAYER?

V. D. In the context of these processions, prayer is not meditation or disembodied contemplation, but rather celebration, wholehearted imploration – and, to a certain extent, public spectacle. The dramatisation of the different emotions of the Virgin at the moment of her son's death is of capital importance for the very expression of her sorrow. In the same way, the French sacred repertory of the eighteenth century, at the Concert Spirituel in particular, was a laboratory for opera, which it strove to imitate as a way of getting round the exclusive patent of the Académie Royale de Musique. All these elements cry out for a contrasted, audacious, quasi-theatrical interpretation – extremely Baroque, in short.

IF YOU HAD THE OPPORTUNITY TO RERECORD THIS PROGRAMME TODAY, WOULD YOU CHANGE ANYTHING?

V. D. The disc is like a sort of snapshot of the ensemble as it exists at a given moment. If we rerecorded this programme now, it would represent what we are today – and not what we were fifteen years ago.

*Interview: 10 April 2015*



**„MIR GEHT ES  
NICHT SO SEHR UM  
WIEDERHERSTELLUNG  
WIE UM LEBENDIGKEIT  
UND SPONTANITÄT“**  
VINCENT DUMESTRE

DIESE AUFNAHME AUS DEM JAHR 2000 VERBINDET PERGOLESIS *STABAT MATER* MIT NEAPOLITANISCHEN VOLKSLIEDERN AUS DERSELBEN EPOCHE, DEREN TEXTE AUF DER LEIDENSGESCHICHTE CHRISTI BASIEREN. WAS HAT SIE VOR FÜNFZEHN JAHREN DAZU VERANLASST, DIESE GESÄNGE MITEINANDER ZU VERBINDEN?

VINCENT DUMESTRE. Unsere Aufnahme ging aus verschiedenen Begegnungen vor allem mit Pino de Vittorio und Patrizia Bovi hervor. Es schien mir von vornherein notwendig, dass wir uns über unsere Arbeit mit schriftlichen und mündlichen Überlieferungen austauschen. Pergolesis *Stabat Mater* gehört zu den ersteren, während letztere in diesem Programm durch die Manuskripte italienischer Bruderschaften aus Apulien (Monopoli, Santoro, Ostuni) vertreten sind. Dies miteinander zu konfrontieren ist um so naheliegender, als das *Stabat Mater* in gregorianischem oder improvisiertem polyphonem Gesang bei Prozessionen wie etwa in dem Dorf San Giovanni Rotondo im Gargano noch immer lebendig ist.

Gleichzeitig hatten wir die Vorstellung, das Werk Pergolesis anders als bisher zu präsentieren: So nämlich, wie es in in dem Manuskript der Menus Plaisirs du Roy in Versailles aufbewahrt ist. Der Musikologe Dinko Fabris, der uns bei der Ausarbeitung dieses Programms begleitet hat, hat in der ersten Einspielung dieser Platte diesen Versailler Kontext bestens wiederhergestellt: Das 1736, also kurz vor dem Tod des Komponisten entstandene *Stabat Mater* wurde in das Programm des Concert Spirituel aufgenommen und kannte in Frankreich zwischen 1753 und 1790 einen ununterbrochenen Erfolg. Und wir wissen, dass es vor 1753 in Versailles gesungen worden war, weil eine Kopie davon in der Bibliothek des Königs vorhanden ist. Man kann sich leicht vorstellen, dass die Aufführung in seiner Kapelle sich von der bei den Prozessionen in den Straßen von Neapel unterschieden hat!

IST ES NICHT CHARAKTERISTISCH FÜR IHRE AUFNAHMEN BEI ALPHA, ANGEFANGEN BEI DER ERSTEN PLATTE, DIE SIE 1998 MIT IHREM GERADE GEGRÜNDETEN POÊME HARMONIQUE BEI DIESEM LABEL AUFGENOMMEN HABEN, DASS SIE SICH AM RANDE DER ÜBLICHERWEISE EINGESPIELTEN BAROCKPROGRAMME BEWEGEN? HABEN SIE SICH DIE TÜR ZUM MÜNDLICH ÜBERLIEFERTEN REPERTOIRE EIGENTLICH SEHR FRÜH GEÖFFNET?

V. D. Generell weigern wir uns, die Schallplatte bloß als Produkt der Begegnung zwischen einem musikalischen Titel und einem gleichermaßen berühmten Interpreten aufzufassen. Vor allem aber habe ich eine Schwäche für marginale Werke, die nicht das Glück hatten gehört zu werden und die unser Musikleben erneuern können, indem sie es ergänzen. Was die Beziehungen zwischen dem volkstümlichen und dem klassischen Repertoire angeht, so haben wir diese Frage tatsächlich sehr früh angeschnitten: in manchen Stücken auf unserer ersten, Il Fasolo gewidmeten Schallplatte, für den italienischen Bereich, und sicher noch mehr in unseren beiden Albums mit französischen Liedern, *Aux marches du palais* und *Plaisir d'amour*. Es scheint mir wesentlich, das klassische Repertoire durch die volkstümliche Überlieferung zu erhellen, aus der es sich speist.

SIE INTERPRETIEREN NICHT NUR WERKE, SIE MACHEN AUCH DIE EINZIGARTIGE ATMOSPHÄRE DER SÜDITALIENISCHEN OSTERPROZESSIONEN NACHVOLLZIEHBAR. WIRFT DIESE REKONSTRUKTION FÜR SIE EIN ANDERES LICHT AUF PERGOLESIS *STABAT MATER*, SEINE MÖGLICHEN QUELLEN UND EINFLÜSSE? GEWINNT ES DURCH DEN KONTEXT NEAPEL UND ALS SPIEGEL ANDERER STILE, ANDERER KULTUREN, ANDERER PRAKTIKEN FÜR SIE AN INTERESSE?

V. D. Durchaus. Man kann dieses Meisterwerk Pergolesis nicht verstehen, wenn man es einzig als sublimes Kunstwerk betrachtet. Bekanntlich war es eine Auftragsarbeit für die „Confraternità dei Cavalieri di San Luigi di Palazzo“ in Neapel. Wiederum möchte ich Dinko Fabris zitieren: „Wir

haben den Beweis dafür, dass die italienischen Bruderschaften das Stabat seit dem Ende des 15. Jahrhunderts bei feierlichen Prozessionen sangen. Als Hymne oder Sequenz war der Text vor dem Breve Benedikts XIII. aus dem Jahr 1727 wenig präsent. Der Papst ordnete damals die Einführung eines zweiten Jahresfestes der schmerzreichen Jungfrau für den Freitag vor Palmsonntag an und erklärte den Gesang der 'Sequenz' *Stabat Mater* für obligatorisch.“ Pergolesis Partitur ging aus dieser süditalienischen Tradition hervor, die in der ernsten Musik und, durch die Vermittlung der Laienbruderschaften, in der breiter Volksschichten den gleichen Erfolg hatte. Diese Bruderschaften hatten die Aufgabe, innerhalb einer Innung Beistand und Schutz zu leisten, und waren stolz auf die mit ihren Ritualen verbundenen musikalischen Aufführungen.

Man muss sich das Neapel jener Zeit vor Augen halten, wo Charles de Brosses sich 1739 in seinen herrlichen *Lettres familières* von „dem Trubel, dem Andrang des Volks, den zahllosen lärmenden Equipagen“ verblüfft zeigte: „Der Hof ist üppig und menschenreich; das Volk und die Equipagen strömen dort so üppig, dass ich nicht anstehe, Neapel in beiderlei Hinsicht über Paris zu stellen. Allgemein ähneln diese beiden Städte einander durch den höllischen Trubel, der in ihnen herrscht.“ Als die Confraternità dei Cavalieri zwanzig Jahre nach dem Auftrag an Alessandro Scarlatti bei Pergolesi ein *Stabat Mater* bestellte, entstand die Partitur in diesem brodelnden neapolitanischen Kontext, weit entfernt von dem romantischen Abziehbild, mit dem man sie in erster Linie identifiziert. Eine Aufführung dieses Werks an jenem Tag der schmerzreichen Jungfrau unter freiem Himmel, im Lärm der Straßen Neapels kann sich jeder ausmalen. Dinko Fabris zufolge mischten sich die Gesänge, Tänze und Improvisationen wie bei jedem neapolitanischen Volksfest mit dem Chor der Berufssänger. Diese Prozessionen waren eminent barock. Ebendas haben wir mit dieser Aufnahme wiederherstellen wollen.

**„PERGOLESIS PARTITUR GING  
AUS DIESER SÜDITALIENISCHEN  
TRADITION HERVOR,  
DIE IN DER ERNSTEN MUSIK  
UND, DURCH DIE VERMITTLUNG  
DER LAIENBRUDERSCHAFTEN,  
IN DER BREITER VOLKSSCHICHTEN  
DEN GLEICHEN ERFOLG HATTE.“**

SIE HABEN SICH MIT SO UNTERSCHIEDLICHEN STIMMEN WIE EINERSEITS PATRIZIA BOVI, PINO DE VITTORIO UND BERNARD ARRIETA, ANDERERSEITS DEN PAGES ET CHANTRES DU CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES UMGEBEN. EIN GROSSER STIMMENSPAGAT ZWISCHEN DEM VOLKSTÜMLICHEN ITALIEN UND DEM HOF VON VERSAILLES?

V. D. Indem wir mit den neapolitanischen Prozessionen, aber auch mit der Versailler Aufführung einen möglichst engen Kontext herzustellen versuchten, wollten wir uns auch in einen Reisenden wie Charles de Brosses hineinversetzen, der diese Werke sowohl in Neapel wie dann später in Paris gehört hat, beim *Concert Spirituel* oder in der *Chapelle Royale*. Das sind zwei radikal unterschiedliche Kontexte, und das verlangt Stimmen, die der jeweiligen Situation angemessen sind. Dieser Akzent auf Reise und Entdeckung – wieviel neapolitanische Partituren hat der begeisterte Charles de Brosses eigentlich nach Paris mitgebracht? –, dazu noch ein wenig Inszenierung: darin steckt unser ganzes Vorgehen.

DEN VOLKSGESÄNGEN MIT IHRER RUDIMENTÄREREN POLYPHONIE ENTSTRÖMT EINE MACHTVOLLE, BEWEGENDE ÜBERZEUGUNGSKRAFT UND DRAMATIK. WAREN SIE MIT DIESER MUSIKSPRACHE VERTRAUT, BEVOR SIE SICH IN DIESER AUFNAHME DAMIT BESCHÄFTIGT HABEN?

V. D. Ich habe dieses Repertoire neben meinem Studium der klassischen Musik praktiziert. Parallel zu meinem Klavierstudium, das ich mit dreizehn Jahren begonnen habe, spielte ich Gitarre in einer südfranzösischen Volksmusikgruppe. Wenn ich heute alte Musik zum Leben erwecke, geht es mir nicht so sehr um Wiederherstellung wie um Lebendigkeit und Spontaneität.

Die Arbeit von Dinko Fabris war wesentlich für diese Aufnahme, denn die schriftlichen Quellen der ersten *Stabat Mater*, über die wir heute verfügen, sind nicht gerade zahlreich. Bei seinen Forschungen hat er Zeugnisse von volkstümlicher Musik sammeln können, die wir hier interpretieren: Im Archivio Unico Diocesano von Monopoli hat er das älteste Lied gefunden, das wir hier vortragen;

es datiert vom Anfang des 18. Jahrhunderts und stammt aus dem benediktinischen Frauenkloster in Polignano a Mare. Wir haben ihm den Codex d'Ostuni von 1880 hinzugefügt. Und alternierend mit der polyphonischen Version von Monopoli geben wir die monodische Version, die D. Fabio Sebastiano Santoro am Ende seiner Scola di Canto Fermo (1715) aufgezeichnet hat – einer Sammlung, die man als die letzte musiktheoretische Abhandlung aus dem Neapel des 17. Jahrhunderts auffassen kann.

DER CHORISCHE ASPEKT IN IHRER INTERPRETATION VON PERGOLESIS WERK IST UNS WENIG VERTRAUT, WEIL ES HEUTE IM ALLGEMEINEN VON SOLISTEN GESUNGEN WIRD.

WARUM HABEN SIE KINDERCHÖRE BEVORZUGT?

V. D. Wir sind darin dem Manuskript der Menus Plaisirs du Roy gefolgt, also musikalischen Praktiken, die am Hof von Versailles Usus waren. Die Pagen der Chapelle Royale waren Kinder, was diese Auswahl erklärt, aber auch die Kluft gegenüber der furiosen Expressivität der volkstümlichen Gesänge.

IHRE INTERPRETATION DES STABAT MATER ZEICHNET SICH AUCH DURCH STARKE KONTRASTE ZWISCHEN DEN INSTRUMENTEN AUS, DURCH EIN FAST AUSSCHLIESSLICH VON DER THEORBE UND DER ORGEL GETRAGENES, LEICHTES CONTINUO, DURCH INSTRUMENTALE RITORNELLE... WIRD ALL DAS ANGEREGT, ODER IST ES SCHRIFTLICH FIXIERT?

V. D. Wir haben der Partitur weder Wesentliches hinzugefügt noch sie entstellt: Der *basso continuo* wird improvisiert, wie es damals üblich war, und die Musiker schmücken die Melodie gelegentlich aus. Was den Gesamtklang angeht, so haben wir uns der meridionalen Färbung halber für zwei Lauten entschieden.



DIE DYNAMIK SCHEINT EINER DER TREIBENDEN PARAMETER IHRER KONZEPTION DES WERKS:  
 RASCHE UND SCHWINGENDE TEMPI, INSTRUMENTE, DIE SELBER ZUM RHYTHMUS WERDEN,  
 EIN NIE ERLÖSCHENDES, INTERNES PULSIEREN...  
 SIND WIR NICHT MANCHMAL NÄHER AM TANZ ALS AM GEBET?

V. D. Im Kontext der Prozessionen ist das Gebet weder eine Meditation noch eine körperferne Kontemplation, sondern eher ein Fest, ein ungestümes Flehen – und in gewissem Ausmaß ein öffentliches Schauspiel. Die Theatralisierung der seelischen Zustände der Jungfrau beim Tod ihres Kindes ist grundlegend für den Ausdruck ihrer Schmerzen. Desgleichen ist das französische Repertoire der Sakralmusik im 18. Jahrhundert, besonders für das *Concert Spirituel*, ein Laboratorium der Oper, die es unter Umgehung des Privilegs der *Académie Royale* nachzuahmen versucht. Alles verlangt nach einer kontrastreichen, kühnen, fast theatralischen Interpretation – nach einer extrem barocken.

WENN SIE HEUTE DIE MÖGLICHKEIT HÄTTEN, DIESES PROGRAMM NOCH EINMAL AUFZUNEHMEN:  
 WÜRDEN SIE ETWAS DARAN ÄNDERN?

V. D. Die Schallplatte ist eine Momentaufnahme des Ensembles, dessen, was es zu einem gegebenen Zeitpunkt ist. Wenn wir dieses Programm wieder aufnehmen würden, würde es darstellen, was wir heute sind – und nicht das, was wir vor fünfzehn Jahren waren.

*Das Gespräch wurde am 10. April 2015 geführt*



## STABAT MATER

Stabat Mater dolorosa  
Juxta crucem lacrimosa  
Dum pendebat Filius

Cujus animam gementem  
Contristatam et dolorentem  
Pertransivit gladius.

O quam tristis et afflicta  
Fuit illa benedicta  
Mater Unigeniti !

Quæ mœrebat et dolebat,  
Et tremebat, dum videbat  
Nati pœnas inclyti.

Qui est homo qui non fleret  
Christi Matrem si videret  
In tanto supplicio?

Quis non posset contristari  
Piam Matrem contemplari  
Dolentem cum Filio?

Pro peccatis suæ gentis,  
Vidit Jesum in tormentis,  
Et flagellis subditum.

Vidit suum dulcem Natum  
Morientem, desolatum,  
Dum emisit spiritum.

Eja Mater, fons amoris,  
Me sentire vim doloris,  
Fac, ut tecum lugeam.

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

## STABAT MATER

La Mère de Jésus étoit au pied de la croix  
fondant en larmes & accablée de douleur,  
quand son cher Fils y fut attaché.

Là son âme affligée & inconsolable fut  
percée de ce glaive, que le saint vieillard  
Siméon lui avait prédit.

Quelle tristesse, quelle affliction  
s'empara de cette sainte Mère  
du Fils unique de Dieu !

Quel étoit son accablement & sa désolation,  
lorsqu'elle voyoit son Fils & son Dieu souffrir  
le plus honteux supplice !

Qui pourrait retenir ses larmes,  
en voyant la Mère de Jésus-Christ  
dans cet excès de douleur ?

Qui pourroit demeurer insensible,  
en considérant cette Mère tendre  
souffrante avec son Fils ?

Elle voit Jésus dans les tourmens  
pour les péchés de sa nation : elle voit  
son corps déchiré à coups de fouets.

Ce Fils qu'elle aime uniquement, elle le voit  
dans la dernière agonie, abandonné de tout  
le monde, expirer sur une croix.

Ô Mère, source d'amour, obtenez-moi  
la grâce de sentir les traits qui vous percent,  
afin que je joigne mes larmes aux vôtres.

Faites par vos prières que mon cœur soit  
embrasé d'amour pour Jésus-Christ  
mon Dieu, afin que je ne pense plus  
[qu'à lui plaire.

## STABAT MATER

Sorrowfully, the Mother stood  
Weeping beside the Cross  
As her Son hung there.

Her soul moaning,  
Sorrowful and grieving  
Was transpierced by the sword.

O how sad and afflicted  
Was that blessed Mother  
Of an only Son!

How she suffered, how she grieved,  
That loving Mother, as she saw  
The pains of her illustrious Son!

What man would not weep  
To see the Mother of Christ  
Suffering such pain?

Who could not be saddened  
To gaze upon Christ's Mother  
Suffering with her Son?

For the sins of his people  
She saw Jesus tortured  
And subjected to lashing.

She saw her sweet Son  
Die in desolation  
As he gave up the ghost.

Oh Mother, fount of love,  
Make me feel the intensity  
[of that suffering,  
That I may weep with thee.

Make my heart burn  
With love for Christ my God,  
That I may find grace in his eyes.

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

Tui Nati vulnerari  
Tam dignati pro me pati  
Pœnas mecum divide.

Fac me vere tecum flere  
Crucifixo condolere,  
Donec ego vixero.

Justa crucem tecum stare,  
Te libenter sociare,  
In planctu desidero.

Virgo Virginum præclara,  
Mihi jam non sis amara,  
Fac me tecum plangere.

Fac ut portem Christi mortem,  
Passionis fac consortem,  
Et plagas recolere.

Fac me plagis vulnerari  
Cruce hac inebriari  
Ob amorem Filii.

Inflammatum et accensum  
Per te, Virgo, sim defensum  
In die judicii.

Fac me cruce custodiri,  
Morte Christi præmuniri,  
Confoveri gratia.

Quando corpus morietur  
Fac ut animæ donetur  
Paradisi gloria.  
Amen.

Ô sainte Mère d'un Dieu attaché pour moi  
sur la croix, demandez-lui qu'il imprime  
profondément ses plaies dans mon cœur.

Daignez partager avec moi les tourments  
de ce Fils adorable qui veut bien souffrir la mort  
pour me racheter.

Demandez-lui qu'il me fasse verser avec vous  
des larmes sincères, & compatir toute ma vie  
aux douleurs qu'il endure sur la croix.

Mon désir le plus ardent est de me tenir  
avec vous auprès de cette croix,  
& de l'arroser de mes larmes.

Vierge incomparable, montrez-vous sensible  
à mes vœux, & obtenez-moi la grâce  
de pleurer avec vous.

Obtenez-moi la grâce de repasser sans cesse  
dans mon esprit la mort de mon Sauveur,  
les tourmens & l'ignominie de sa Passion.

Faites que je ressente ses blessures ;  
& que son amour me fasse boire, comme un vin  
délicieux, les amertumes de sa croix.

Que cet amour embrase mon cœur ;  
& que votre protection m'obtienne le salut éternel  
au jour du jugement.

Que la croix de votre Fils soit ma défense,  
que sa mort soit ma sûreté & que sa grâce  
soit mon soutien.

Et quand mon corps mourra,  
obtenez à mon âme  
la gloire de la félicité.  
Ainsi soit-il.

Holy Mother, grant me this:  
Plant the wounds of him who is crucified  
Firmly in my heart.

Share with me the pains  
Of thy wounded Son,  
Who thus was willing to suffer for me.

Make me truly weep with thee  
And share the suffering of Christ crucified,  
For as long as I live.

I wish to stand with thee  
Beside the Cross  
And join with thee in lamentation.

Loveliest Virgin amongst virgins,  
Be not harsh with me:  
Let me lament with thee.

Make me bear the weight of Christ's death,  
Let me join in his passion  
And reflect upon his sufferings.

May I be wounded by his injuries,  
Intoxicate me with the Cross  
For love of thy Son.

Lest I be burned in the devouring flames,  
By thee, O Virgin, may I be defended  
On the Day of Judgement.

May I be guarded by the Cross  
And protected by the death of Christ,  
In the comfort of grace

And when my body dies  
Grant that the glory of Paradise  
Be given to my soul.  
Amen.

## TARENTELLA

Mo è benuto li giovedì Santu  
Maria sta mantata con lu manto  
con lu manto...

Mantata co lu manto e col mantello  
passa Giovanni e porta la novella  
e la novella...

Io stavo ecco mo sveglia e non dormo  
lo stavo ad aspettà lo me figliole  
lo mie figliole...

Lo to figliolo no lo spetta pure  
Monte Calvario l'è stato portato  
stato portato...

Monte Calvario l'è stato portato  
corona d'oro l'è stato levato  
stato levato...

Maria allora sente la novella  
pel gran dolore cade morta n'terra  
morta n'terra...

Pure le tre sorelle l'aiutava  
su su Madonna mia non piu dolore  
non piu dolore...

## TARENTELE

C'est aujourd'hui Jeudi saint.  
Marie est couverte de son voile,  
de son voile...

Couverte de son voile et de sa mante.  
Jean passe et apporte la nouvelle,  
la nouvelle...

J'étais éveillée, sans dormir,  
J'attendais mon fils,  
mon fils...

N'attends plus ton fils.  
On l'a amené au Mont Calvaire,  
on l'a amené...

On l'a amené au Mont Calvaire.  
On lui a enlevé sa couronne d'or,  
on lui a enlevé...

Marie entend la nouvelle.  
Elle tombe morte par terre  
écrasée de douleur, morte par terre...

Pourtant, trois sœurs l'aidaient.  
Allons, Madonna, plus de souffrance,  
plus de souffrance...

## TARENTELLA

Thursday of Holy Week is here again:  
Mary stands enveloped in a shawl,  
in a shawl...

Enveloped in a shawl; and with his cloak  
John passes by and brings the news,  
the news...

I have been awake and sleepless,  
I have been waiting for my son,  
my son...

Wait no longer for your son;  
to Calvary's hill has he been taken,  
has he been taken...

To Calvary's hill has he been taken,  
a golden crown was taken from him,  
taken from him...

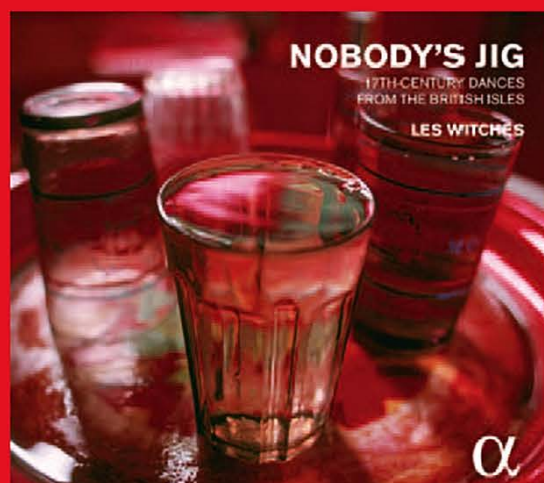
When Mary heard the news  
for grief she fell unconscious to the ground,  
unconscious to the ground...

Her three sisters came to help her:  
Come, come, my Lady, grieve no more,  
grieve no more...





- 01** **BACH**  
**BRANDENBURG CONCERTOS**  
**CAFÉ ZIMMERMANN**  
ALPHA 300 **2CD**
- 02** **BACH**  
**CELLO SUITES**  
**BRUNO COCSET**  
ALPHA 301 **2CD**
- 03** **BACH**  
**MISSÆ BREVES, BWV 234 & 235**  
**ENSEMBLE PYGMALION, RAPHAËL PICHON**  
ALPHA 302
- 04** **BACH**  
**GOLDBERG VARIATIONS**  
**CÉLINE FRISCH, CAFÉ ZIMMERMANN**  
ALPHA 303 **2CD**
- 05** **C.P.E. BACH**  
**CONCERTI A FLAUTO TRAVERSO OBLIGATO**  
**ALEXIS KOSSENKO, ARTE DEI SUONATORI**  
ALPHA 304
- 06** **LOVE IS STRANGE**  
**WORKS FOR LUTE CONSORT**  
**LE POÈME HARMONIQUE, VINCENT DUMESTRE**  
ALPHA 305
- 07** **MONTVERDI, MARAZZOLI**  
**COMBATTIMENTI!**  
**LE POÈME HARMONIQUE, VINCENT DUMESTRE**  
ALPHA 306



- 08** **NOBODY'S JIG**  
17TH-CENTURY DANCES FROM THE BRITISH ISLES  
**LES WITCHES**  
ALPHA 307
- 09** **PERGOLESI**  
STABAT MATER, MARIAN MUSIC FROM NAPLES  
**LE POÈME HARMONIQUE, VINCENT DUMESTRE**  
ALPHA 308
- 10** **RAMEAU**  
PIÈCES DE CLAVECIN  
**BLANDINE RANNOU**  
ALPHA 309 **2CD**
- 11** **VALENTINI**  
CONCERTI GROSSI, OP.7  
**ENSEMBLE 415, CHIARA BANCHINI**  
ALPHA 310
- 12** **VIVALDI**  
CONCERTOS FOR FOUR VIOLINS  
**ENSEMBLE 415, CHIARA BANCHINI**  
ALPHA 311
- 13** **VIVALDI**  
THE FOUR SEASONS OP.8 & OTHER CONCERTOS  
**GLI INCOGNITI, AMANDINE BEYER**  
ALPHA 312
- 14** **VIVALDI**  
CELLO SONATAS  
**BRUNO COCSET, LES BASSES RÉUNIES**  
ALPHA 313



