

STABAT MATER

SCARLATTI

DVOŘÁK

LA TEMPÊTE

SIMON-PIERRE BESTION

α





DOMENICO SCARLATTI (1685-1757)

STABAT MATER

Transcription pour solistes, chœur, cordes et continuo de Simon-Pierre Bestion

ANTONÍN DVOŘÁK (1841-1904)

STABAT MATER

Transcription pour solistes, chœur, piano solo et orchestre à cordes de Simon-Pierre Bestion

CD1

| | | |
|----------|---|-------|
| 1 | Prologue – d'après D. Scarlatti | 1'29 |
| 2 | Stabat Mater dolorosa – D. Scarlatti | 3'31 |
| 3 | Stabat Mater dolorosa – A. Dvořák | 18'52 |
| 4 | Cujus animam gementem – D. Scarlatti | 3'46 |
| 5 | Quis non posset – D. Scarlatti | 2'42 |
| 6 | Eja mater, fons amoris – D. Scarlatti | 2'04 |
| 7 | Quis est homo, qui non fleret – A. Dvořák | 9'58 |
| 8 | Eja mater, fons amoris – A. Dvořák | 6'40 |
| 9 | Fac, ut ardeat cor meum – A. Dvořák | 7'21 |

CD2

| | | |
|-----------|---|------|
| 1 | Sancta mater, istud agas – D. Scarlatti | 2'11 |
| 2 | Tui nati vulnerati – A. Dvořák | 4'34 |
| 3 | Fac me vere tecum flere – D. Scarlatti | 0'55 |
| 4 | Sabat Mater dolorosa – Séquence grégorienne issue du <i>Graduale Triplex</i> (Solesmes, 1979), arrangée par Simon-Pierre Bestion | 3'43 |
| 5 | Fac, ut portem Christi mortem – A. Dvořák | 4'47 |
| 6 | Inflamatus et accensus – A. Dvořák | 5'15 |
| 7 | Juxta crucem – D. Scarlatti | 1'51 |
| 8 | Inflamatus – D. Scarlatti | 2'53 |
| 9 | Fac ut animae – D. Scarlatti | 1'58 |
| 10 | Amen – D. Scarlatti | 1'23 |
| 11 | Finale : Quando corpus morietur – A. Dvořák | 7'43 |

TOTAL TIME: 93'48

LA TEMPÊTE

SIMON-PIERRE BESTION DIRECTION, ARRANGEMENTS & TRANSCRIPTIONS

CHŒUR

**ANNABELLE BAYET, ELLEN GIACONE, ALICE KAMENEZKY, LIA NAVILIAT-CUNCIC,
LAURE PETIT, AMÉLIE RAISON*** SOPRANOS

**CÉCILE BANQUEY, SYLVIE BEDOUELLE, LAIA CORTÉS CALAFELL,
MATHILDE GATOUILLAT, ALINE QUENTIN*, HÉLÈNE RICHAUD** ALTOS

**GABRIEL COLIN, RICHARD GOLIAN, LÉO GUILLOU-KÉRÉDAN, THIBAUT JACQMIN,
ÉDOUARD MONJANEL*, SAMUEL ZATTONI-ROUFFY** TÉNORS

**ADRIEN BÂTY, BERTRAND BONTOUX, ARTHUR CADY, GUILLAUME FREY,
FLORENT MARTIN*, MAXIME SAÏU** BASSES

ORCHESTRE

THOMAS TACQUET PIANO SOLO & ORGUE POSITIF

**KOJI YODA (SOLO), ROLDÁN BERNABÉ, SOLENNE BORT-TURQUET, RACHEL CARTRY,
JOSEPHA JÉGARD, MARIE-ÉLINA JEUDI** VIOLONS 1

**KATIA VIEL (SOLO), CAMILLE AUBRET, JULIA BOYER, MICHEL COPPÉ,
CÉCILE DÉSIER** VIOLONS 2

**CHLOÉ PARISOT (SOLO), SATRYO ARYOBIMO YUDOMARTONO, MYRIAM BULLOZ,
GWENOLA MORIN** ALTOS

CLOTILDE LACROIX (SOLO), MAGALI BOYER, ANNE-CHARLOTTE DUPAS VIOLONCELLES

YOUEN CADIOU CONTREBASSE

PIERRE RINDERKNECHT THÉORBE

* Solistes dans le *Stabat Mater* de A. Dvořák

« JE DONNE UNE TROISIÈME VIE À SCARLATTI » PAR SIMON-PIERRE BESTION

Quel sens faites-vous surgir de cette rencontre entre deux *Stabat Mater* composés à plus d'un siècle d'écart (1715 et 1877), d'esthétiques très différentes l'une de l'autre ?

Simon-Pierre Bestion. Il y a quelques années, par un de ces hasards que la vie nous réserve, on m'a offert un livre qui traitait de la réincarnation d'hommes célèbres. Je me suis passionné pour l'ouvrage, que j'ai lu comme un délire agréable plus que comme un manuel scientifique et historique, à tel point que l'envie m'est venue d'en faire un projet pour La Tempête. Je travaillais alors sur le *Stabat Mater* de Scarlatti qui est pour moi l'une des plus belles œuvres chorales baroques, et j'avais depuis longtemps envie de monter celui de Dvořák, pour lequel j'avais nourri un souvenir à la fois familier et émouvant datant de mon adolescence – je l'avais chanté en chœur avec Valérie Fayet. Cette histoire de transfert d'âmes dans de nouveaux corps quand ces derniers meurent, en fonction d'un commun de préoccupations intimes, philosophiques ou artistiques, ou même d'histoires de vie se faisant écho, a provoqué en moi un déclic. Pourquoi ne pas mêler ces deux œuvres, avec pour lame de fond la possible réincarnation du *Stabat Mater* de Scarlatti dans celui de Dvořák, telle la renaissance du premier compositeur, Domenico, dans la peau du second, Antonín ? Je trace finalement un lien assez subtil entre les deux pièces – un lien plus esthétique et métaphysique que scientifique – pour prouver qu'elles peuvent ne faire qu'une. S'ensuit un long travail d'entremêlement de ces deux œuvres, pour en saisir à la fois leurs particularités et en faire ressortir leurs nombreux points communs. Je pense notamment aux tonalités, qui sont identiques si l'on considère le diapason ancien (415Hz) qui fait correspondre ainsi les deux œuvres à merveille.

Le texte latin, commun aux deux œuvres, fait lien lui aussi...

S.-P. B. Chaque compositeur traite cette poésie médiévale en dix numéros, bien qu'avec une découpe différente du texte, révélant tour à tour leur grande maîtrise de nombreux styles qui font la richesse et la complétude de leurs œuvres respectives : on trouve par exemple trace de la polyphonie de la Renaissance chez Scarlatti (le caractère homophonique du « *Quis non posset* » ou contrapuntique du « *Fac me vere tecum flere* ») ou de l'inspiration quasi haendélienne (« *Inflammatum* »), ainsi que de

la mélancolique mélodie schubertienne (« Eja mater, fons amoris ») chez Dvořák... Il faut s'imaginer composer une œuvre de la même essence, exprimant la même sève, la même énergie, mais à plus de cent cinquante ans d'écart. Forcément, les moyens d'écriture, de développement et d'inspiration sont différents et caractéristiques de chaque époque. Et pourtant, je ressens dans ces deux œuvres une même tonalité, une même expression de la douleur, des mouvements qui se font écho. Faire ce programme avec le *Stabat Mater* de Pergolèse n'aurait eu, par exemple, aucun sens. La question qui m'a animé d'un bout à l'autre fut : qu'est-ce qui relie ces deux œuvres ? Qu'est-ce qui traverse ces deux compositeurs ? La combinaison entre Scarlatti et Dvořák s'est déclarée comme une évidence pour moi lorsque je l'ai matérialisée au piano. Je parlais précédemment de l'évidence de la tonalité musicale qui relie ces deux œuvres, surtout au début : en effet, les deux premiers numéros de Scarlatti et Dvořák se font particulièrement écho dans l'expression lyrique de la souffrance que décrit le poème au départ. De la même façon, on retrouve ce jeu de miroir dans le dernier mouvement de chaque compositeur, où une joie presque universelle s'empare de la musique pour amener vers une conclusion au mouvement intense, composé de vocalises, spirales, accents et contres-accents.

Vous donnez le *Stabat Mater* de Dvořák dans un format intimiste avec piano. Est-ce la version originelle écrite par le compositeur ?

S.-P.B. La première version du *Stabat Mater* de Dvořák, composée pour les voix avec accompagnement de piano, faisait pour moi parfaitement écho à l'œuvre de Scarlatti, écrite pour les voix soutenues d'un continuo : le chant est accompagné chez l'un par le piano, chez l'autre par l'orgue et le théorbe. Cependant, après cette première version, Dvořák, en homme de son époque, a orchestré sa partition pour un grand orchestre symphonique. Pour cet enregistrement, j'ai choisi en somme d'« augmenter » la version de Scarlatti et de « diminuer » la version orchestrale de Dvořák, de manière à les ramener l'une et l'autre sur un terrain médian. Pour le premier, j'ai ajouté des parties de cordes doublant parfois les lignes chantées, en *colla parte*, comme cela se faisait beaucoup à l'époque, ce qui permet non seulement d'amplifier la source sonore mais aussi d'ajouter un timbre à la voix. Et puis, s'il n'est pas notifié par Scarlatti que son œuvre doit être chantée par un ensemble de solistes, c'est pourtant ce qui est le plus souvent mis en œuvre dans les versions enregistrées. Or, ici je choisis d'en faire une version où les solistes ou ensemble de solistes dialoguent avec le chœur pour augmenter les contrastes et la

variété d'écriture. Pour le second, j'ai écrit une transcription en articulant la partie de piano originale à la partie pour grand orchestre réduite à son expression minimum, c'est-à-dire aux cordes. Cela crée un univers sonore commun aux deux œuvres, je parlerais même d'un lyrisme commun, dont seuls les timbres du piano et de l'orgue, auquel s'ajoute le théorbe, se distinguent.

Les deux œuvres sont-elles présentées dans leur totalité et dans leur chronologie d'origine ?

S.-P. B. J'ai seulement supprimé deux mouvements du *Stabat Mater* de Dvořák, pour des questions de cohérence et d'intensité du programme. En fait, nous suivons ici une sorte de cheminement qui conduit du rien au tout, de la plus grande introspection vers l'extrospection, depuis le prologue assez minimaliste au théorbe, que j'ai écrit et ajouté à Scarlatti, jusqu'au *tutti* fracassant de Dvořák sur lequel se termine l'album. Tous les mouvements respectent l'ordre du texte latin ; cependant, le découpage n'étant pas identique chez les deux compositeurs, nous n'avons pas la répétition et la chronologie stricte de tous les versets d'une plage à l'autre. Ce qui n'est pas foncièrement gênant dans la mesure où nous ne sommes pas dans le cadre d'un rituel liturgique, avec une dramaturgie fixe, mais plutôt dans un chemin imaginaire, où le sensoriel l'emporte, faisant des détours et parfois des allers-retours à travers les images évocatrices de ce tableau médiéval. D'ailleurs, dans le but d'unifier encore davantage ces deux œuvres, j'ai placé au centre du programme la mélodie grégorienne, qui porte tout l'imaginaire médiéval. On pourrait presque parler de mélodie génératrice des *Stabat Mater* à venir, qui a traversé d'une manière ou d'une autre l'imaginaire de Scarlatti, puis de Dvořák.

Le texte du *Stabat Mater*, concentré sur la Vierge au pied de la croix, est assez statique. Quel relief lui donnent ces deux œuvres en dialogue ?

S.-P. B. Je porte un regard plutôt contemporain et humain sur cette douleur mise en scène – peut-être même avec une approche psychologique, voire thérapeutique. Généralement, à l'écoute d'un *Stabat Mater*, la douleur de la Vierge est perçue par le prisme de l'histoire du Christ, de sa mort et de sa résurrection. On entend peu la mère, on entend surtout Marie. Ici, j'ai pensé de manière très concrète aux parents qui perdent un enfant, ramenant cette douleur à une vision humaine tragique, ainsi qu'au deuil – qu'a connu lui-même Dvořák puisqu'il a perdu trois de ses enfants. Ce programme présente au final un unique *Stabat Mater* puissant, qui nous fait passer par toute une gamme d'états intérieurs très différents.

Il semble que votre démarche soit de plus en plus engagée dans l'écriture : les arrangements semblent indispensables, comme si votre rôle d'interprète et de créateur s'élargissait en allant vers l'écriture. Sentez-vous les choses évoluer dans ce sens ?

S.-P. B. Oui, en effet, même si mon travail reste très respectueux des œuvres et n'a rien de dénaturant. Il est vrai que je m'autorise de plus en plus cette liberté de réécriture : je tente de rapprocher au maximum cette musique de notre quotidien, de la réalité d'aujourd'hui, pour faire entendre à mes contemporains – et pas uniquement mélomanes – quelque chose qui leur est proche, un pont entre nos oreilles et celles de nos anciens. Je ne me place pas, en tant qu'interprète, dans la lignée des restaurateurs d'historicité, même si je reconnais leur valeur et leur nécessité d'un point de vue musicologique. J'espère quant à moi faire accéder au plus grand nombre à une musique qui sans cela pourrait lui rester inconnue. Il me semble important de parler avec notre langue et nos outils d'aujourd'hui, c'est pour moi le sens profond et étymologique de l'interprète : il traduit l'insaisissable à ses contemporains grâce à la science de son langage. Et pour finir sur la réincarnation, disons peut-être que je donne une troisième vie à Scarlatti, par l'intermédiaire de cette nouvelle version du *Stabat Mater* !

Propos recueillis le 2 novembre 2023 par Claire Boisteau





'I AM GIVING SCARLATTI A THIRD LIFE!'

BY SIMON-PIERRE BESTION

What meaning does it have for you, this mutual encounter between two *Stabat Mater* settings composed more than a century and a half apart, and very different in aesthetic approach?

Simon-Pierre Bestion – A few years ago, by one of those chances that life has in store for us, someone lent me a book about the reincarnation of famous figures of the past. I read it more as a pleasant diversion than as a scientific and historic manual, but I became quite passionate about it, to the extent that I had the idea of turning it into a project for La Tempête. I was working at the time on Domenico Scarlatti's *Stabat Mater* – in my view one of the most beautiful of all the choral works of the Baroque. Also, for a long time I had wanted to put on Dvořák's *Stabat Mater*; during my adolescence I had sung in the choir under Valérie Fayet, and my memory of it was warm and deeply-felt. This narrative of the transmigration of souls into new bodies when their old bodies die, based on common private, philosophical and artistic preoccupations, or even where biographies echo and rhyme with each other, it all triggered a response in me. Why not combine the two works, the basic groundswell being the possible reincarnation of Scarlatti's *Stabat Mater* in Dvořák, and the possible rebirth of Domenico in the physical form of Antonin? For I could trace a really subtle link between the two pieces – a link more aesthetic and metaphysical than scientific – that proves them to be a single whole. There followed a long process of interweaving the two pieces, grasping their individual qualities and at the same time bringing out their common points. I'm thinking here particularly of the keys, which are actually identical if we consider that the Baroque A was tuned at 415Hz, so the two works sound as if they are in the same key.

And they both also have the Latin text as a common link...

S.-P. B. Both composers divide this medieval poem into ten musical numbers, though each makes a different selection of verses from the text, unfolding section by section their great mastery of the different styles that make up the richness and wholeness of their respective works. For example, there is a trace of Renaissance polyphony in Scarlatti's setting (in the homophonic style of 'Quis non posset' and the contrapuntal texture of 'Fac me vere tecum flere'), while in the Dvořák the

'Inflammatuſ' could almost be inspired by Handel, and the melancholy melos of the 'Eja mater, fons amoris' seems quasi-Schubertian. Imagine, composing a work from the same substance, expressing the same spirit, the same energy, but separated by more than 150 years. Of course the means of composing, of developing ideas, the sources of inspiration, are necessarily different and characteristic of every epoch. And yet in these two works I can feel the same tonal language, the same expression of sorrow: movements of the heart that echo each other. To have put on this programme with Pergolesi's *Stabat Mater*, for example, would have made no sense at all. The question I kept asking throughout was: What is it that connects these two composers? And the link between Scarlatti and Dvořák became obvious when I explored it at the piano. Earlier I mentioned the shared key that links the two works, particularly at the start. Actually, the whole of the first two sections of both the Scarlatti and the Dvořák seem to echo each other in their vocal expression of the suffering described in the poem's opening lines. And there is the same kind of mutual mirroring in each composer's final movement too, where a virtually all-encompassing sense of joy takes hold of the music, leading to a conclusion of intensely heightened movement, with vocal melismatas, melodic spirals, accents and counter-accents.

You are presenting Dvořák's *Stabat Mater* in an intimate version for piano. Is that the composer's original version?

S.-P.B. It was the first version Dvořák made of his *Stabat Mater*, for voices with piano accompaniment, and to me it seemed a perfect echo for Scarlatti's work, composed as it was for sustained continuo instruments: in the one case the vocal line is accompanied by the piano, in the other by the organ and theorbo. After Dvořák had completed that first version of the piece, as a man of his time he went on to orchestrate it for full symphony orchestra. For this recording I have decided to 'augment' Scarlatti's orchestration and 'diminish' Dvořák's, so they can meet on even ground. To the Scarlatti I have added string parts sometimes doubling the vocal lines, *colla parte*, as was often done at the period: this not only allows the sound to be amplified, but adds an extra timbre to the voice. Also, although Scarlatti himself does not specify that his work is to be sung by an ensemble of soloists, that has been the most frequent practice among the recorded versions. So I decided to make a version where the ensemble of soloists are in dialogue with the choir, in order to increase the

contrasts and the textural variety. For the Dvořák, I have transcribed the original piano part into its minimum orchestral dimension, that is, for strings. This creates a common sound world between the two works – I would even say they have the same kind of lyricism in common, with just the timbres of the piano, organ and theorbo standing out.

Are both works presented here in their totality and in their original chronology?

S.-P. B. I have just omitted two movements of Dvořák's *Stabat Mater*, for reasons to do with the programme's formal coherence and intensity: in fact here we are following a sort of journey that leads from nothing to everything, from the greatest introspection to an outgoing extroversion, starting with the quite minimalist theorbo solo that I have written as an addition to the Scarlatti, leading up to the final shattering tutti by Dvořák that ends the album. All the movements respect the order of the Latin text, but since the two composers did not make an identical selection of the verses, we do not have any repetition – though nor do we follow every single verse from one track to another. That is no fundamental problem, insofar as we are not engaging here in a liturgical ritual with a fixed framework: we are rather on an imaginary pathway, where what matters is the sensory, with detours and paths frequently retraced as we explore the evocative images of this medieval tableau. Also, with the aim of unifying the two works still further I have placed Gregorian plainchant at the centre of the programme, for it expresses the whole medieval imagination. We might even call it generative melody, as it brought all subsequent *Stabat Mater* settings into being, melody that somehow or other passed through the imagination of Scarlatti, then of Dvořák.

The text of the *Stabat Mater*, concentrated on the Virgin Mary at the foot of the cross, is quite static. What relief is offered by these two works being in dialogue with each other?

S.-P. B. I personally bring a quite contemporary viewpoint to this dramatic picture of suffering – one might call it a psychological approach, perhaps even a therapeutic one. In general, in listening to the *Stabat Mater*, the sorrowing Virgin is perceived through the prism of the story of Christ, of his death and resurrection. The focus is not so much on her as a mother, but as the Virgin Mary. Here I have been thinking quite specifically about parents who lose a child, bringing this feeling of sorrow back to a tragic human perspective, thinking also of the process of mourning – a feeling well known to Dvořák,

who lost three of his own children. In the final analysis, this programme presents a unique, powerful *Stabat Mater* that makes us pass through a whole gamut of quite different soul states.

More and more of your activity seems to go into writing music: arrangements have apparently become an indispensable part of each project, as if your creative and interpretative roles are expanding into composition as well. Do you feel things developing along these lines?

S.-P. B. Actually yes, I do – though my work remains enormously respectful of the repertoire, without any intention of distorting it. It is true that I take increasing freedoms in rearranging: I am trying to get as close as possible to this music we hear all the time, to capture its real meaning for us today, so as to help my contemporaries – and not just the music lovers – hear something they find close to them, a bridge between our ears and the ears of those who came before us. As a performer I do not place myself in the line of historical restorationists, though I recognize their value and necessity from a musicological point of view. What I am hoping to do is to give the greatest possible number of people access to music they would otherwise never get to know. I think it is vital to speak with the language and the tools we have today, and for me that is the profound, etymological meaning of being an interpreter: one who translates the elusive and intangible for his contemporaries, thanks to his understanding of his language. In fact, returning to the theme of reincarnation, one might even say that through the intermediary of this new version of the *Stabat Mater* I am giving Scarlatti a third life!

Interview by Claire Boisteau, 2 November 2023

„ICH SCHENKE SCARLATTI EIN DRITTES LEBEN“

VON SIMON-PIERRE BESTION

Welche Einsicht gewinnen Sie aus der Gegenüberstellung zweier *Stabat-Mater*-Vertonungen, die im Abstand von mehr als einem Jahrhundert (1715 und 1877) komponiert wurden und deren Ästhetik sich stark voneinander unterscheidet?

Simon-Pierre Bestion. Vor einigen Jahren bekam ich durch eine jener Fügungen, die es im Leben manchmal gibt, ein Buch geschenkt, das sich mit der Reinkarnation berühmter Männer befasst. Das Buch, das ich eher als angenehme Unterhaltung denn als wissenschaftliches oder historisches Fachbuch las, begeisterte mich so sehr, dass ich Lust bekam, daraus ein Projekt für La Tempête zu machen. Ich arbeitete damals an Scarlattis *Stabat Mater*, das für mich eines der schönsten barocken Chorwerke ist, und hatte schon lange den Wunsch, Dvořáks *Stabat Mater* aufzuführen, mit dem ich vertraute und zugleich bewegende Erinnerungen aus meiner Jugendzeit verbinde – ich habe es unter Valérie Fayet im Chor gesungen. Die Idee, dass Seelen nach dem Tod andere Körper transferiert werden, und zwar aufgrund persönlicher, philosophischer oder künstlerischer Gemeinsamkeiten oder sogar aufgrund von Lebensgeschichten, die sich gegenseitig widerspiegeln, war für mich ein entscheidender Anstoß. Warum sollte ich diese beiden Werke nicht miteinander verknüpfen, mit der möglichen Reinkarnation von Scarlattis *Stabat Mater* in Dvořáks Werk, quasi der Wiedergeburt des früheren Komponisten, Domenico, in der Gestalt des späteren, Antonín? Schließlich stellte ich eine ziemlich subtile Verbindung zwischen den beiden Stücken her – eine eher ästhetische und metaphysische als wissenschaftliche Verbindung –, um zu beweisen, dass sie ein und dasselbe sein können. Es folgte die langwierige Aufgabe, die beiden Werke miteinander zu verflechten, um sowohl ihre Besonderheiten zu begreifen als auch ihre zahlreichen Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten. Ich denke dabei vor allem an die Tonarten, die identisch sind, wenn man die alte Stimmung (415 Hz) berücksichtigt, wodurch die beiden Werke perfekt zusammenpassen.

Auch der lateinische Text, der beiden Werken gemeinsam ist, stellt eine Verbindung dar...

S.-P. B. Beide Komponisten vertonen diese mittelalterliche Dichtung in zehn Nummern, wenn auch mit unterschiedlicher Textaufteilung, und offenbaren dabei jeweils ihre umfassende Beherrschung

zahlreicher Stile, die den Reichtum und die Vollkommenheit ihrer Werke ausmachen: So finden sich bei Scarlatti beispielsweise Spuren der Renaissance-Polyphonie (der homophone Charakter von „Quis non posset“ oder der kontrapunktische von „Fac me vere tecum flere“) oder fast an Händel erinnernde Einfälle („Inflammatu“) sowie bei Dvořák eine melancholische Schubertsche Melodik („Eja mater, fons amoris“)... Man muss sich vorstellen, dass man im Abstand von mehr als 150 Jahren ein Werk komponiert, das die gleiche Essenz, die gleiche Substanz und die gleiche Energie ausdrückt. Natürlich sind die kompositorischen Verfahren, die Entwicklung und die Inspiration unterschiedlich und charakteristisch für die jeweilige Epoche. Und doch empfinde ich in beiden Werken denselben Tonfall, denselben Ausdruck von Schmerz, Sätze, die sich gegenseitig widerspiegeln. Dieses Programm zum Beispiel mit Pergolesis *Stabat Mater* zu gestalten, wäre sinnlos gewesen. Mich trieb von Anfang bis Ende die Frage um: Was verbindet diese beiden Werke? Was ist die Gemeinsamkeit dieser beiden Komponisten? Die Kombination von Scarlatti und Dvořák wurde für mich zu einer Selbstverständlichkeit, als ich sie auf dem Klavier zum Leben erweckte. Ich habe bereits von der Augenfälligkeit des musikalischen Tonfalls gesprochen, der diese beiden Werke vor allem zu Beginn verbindet: Tatsächlich gleichen sich die ersten beiden Nummern bei Scarlatti und Dvořák insbesondere im lyrischen Ausdruck des Leidens, das im Text zu Beginn beschrieben wird. In ähnlicher Weise findet sich ein solches Spiegelbild im letzten Satz beider Komponisten, wo die Musik von einer geradezu universellen Freude erfasst wird, die zu einem intensiv bewegten Schluss führt, der sich aus Vokalisieren, Spiralen, Akzenten und Gegenakzenten zusammensetzt.

Sie führen Dvořáks *Stabat Mater* in einem intimen Format mit Klavier auf. Ist das die Originalversion des Komponisten?

S.-P. B. Die erste Fassung von Dvořáks *Stabat Mater* für Singstimmen mit Klavierbegleitung war für mich ein perfektes Echo zu Scarlattis Werk, das für Singstimmen mit Continuo-Begleitung komponiert wurde: Der Vokalpart wird in einen Fall vom Klavier, im anderen von Orgel und Theorbe begleitet. Allerdings orchestrierte Dvořák als Vertreter seiner Zeit die Erstfassung für ein großes Sinfonieorchester. Für diese Aufnahme habe ich mich im Grunde dafür entschieden, Scarlattis Version zu „vergrößern“ und Dvořáks Orchesterversion zu „verkleinern“, um beide auf

einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Bei ersterem fügte ich Streicherstimmen hinzu, die die gesungenen Linien teilweise colla parte verdoppeln, wie es damals üblich war, was nicht nur die Klangquelle verstärkt, sondern auch den Stimmen ein besonderes Timbre verleiht. Scarlatti schrieb zwar nicht vor, dass sein Werk von einem Solistenensemble gesungen werden sollte, doch wird dies in den meisten Aufnahmen so gehandhabt. In dieser Version habe ich mich dafür entschieden, dass die Solisten oder das Solistenensemble mit dem Chor in Dialog treten, um der Komposition mehr Kontraste und Vielfalt zu verleihen. Für das zweite *Stabat Mater* schrieb ich eine Transkription, indem ich den originalen Klavierpart mit dem auf ein Minimum reduzierten Satz für großes Orchester, also mit den Streichern, zusammenfügte. Dadurch wird eine gemeinsame Klangwelt in beiden Werken erzeugt, ich würde sogar von einem gemeinsamen lyrischen Ausdruck sprechen, lediglich unterschieden durch die Klangfarben des Klaviers beziehungsweise der Orgel, zu der noch die Theorbe hinzukommt.

Werden die beiden Werke vollständig und in ihrer ursprünglichen Abfolge aufgeführt?

S.-P. B. Ich habe nur zwei Sätze aus Dvořáks *Stabat Mater* gestrichen, aus Gründen der Kohärenz und Intensität des Programms. Tatsächlich folgen wir hier einem Weg, der aus dem Nichts zum Ganzen führt, von der größten Introspektion zur Betrachtung von außen, von dem recht minimalistischen Prolog auf der Theorbe, den ich geschrieben und zu Scarlattis Werk hinzugefügt habe, bis hin zum donnernden Tutti bei Dvořák, mit dem das Album endet. Alle Sätze halten sich an die Reihenfolge des lateinischen Textes; da die Aufteilung jedoch bei beiden Komponisten nicht identisch ist, fehlt uns die Wiederholung und die strikte Chronologie aller Verse von einem Track zum nächsten. Dies stört jedoch nicht grundsätzlich, da wir uns nicht im liturgischen Rahmen eines Gottesdienstes mit einer festen Dramaturgie befinden, sondern vielmehr auf einem imaginären Weg, bei dem die Sinneseindrücke überwiegen und wir Umwege machen und manchmal in den suggestiven Bildern dieses mittelalterlichen Gemäldes hin und her gehen. Übrigens habe ich in der Absicht, diese beiden Werke noch stärker zu verbinden, den gregorianischen Choral, der die gesamte mittelalterliche Vorstellungswelt in sich trägt, in den Mittelpunkt des Programms gestellt. Man könnte fast von einer Ursprungsmelodie für die zukünftigen *Stabat-Mater*-Vertonungen sprechen, die auf die eine oder andere Weise die Vorstellungswelt Scarlattis und später Dvořáks durchzog.

Der Text des *Stabat Mater*, der sich auf die Jungfrau Maria am Fuße des Kreuzes konzentriert, ist ziemlich statisch. Welche Tiefe erhält er durch den Dialog zwischen diesen beiden Werken?

S.-P.B. Ich betrachte diesen inszenierten Schmerz aus einem eher zeitgenössischen und menschlichen Blickwinkel – vielleicht sogar mit einem psychologischen oder gar therapeutischen Ansatz. Wenn man ein *Stabat Mater* hört, wird der Schmerz der Jungfrau Maria in der Regel durch das Prisma der Geschichte Christi, seines Todes und seiner Auferstehung, wahrgenommen. Man hört wenig von der Mutter, man hört vor allem Maria. Hier habe ich sehr konkret an Eltern gedacht, die ein Kind verlieren, und diesen Schmerz auf eine tragische menschliche Vision heruntergebrochen, sowie an Trauer – die Dvořák selbst erfuhr, da drei seiner Kinder starben. Dieses Programm präsentiert letztendlich ein einziges, kraftvolles *Stabat Mater*, das uns durch eine ganze Reihe sehr unterschiedlicher Gefühlszustände führt.

Sie scheinen sich immer mehr dem Komponieren zu widmen: Arrangements gehören offenbar unbedingt dazu, als würde sich Ihre Rolle als Interpret und Gestalter durch die Hinwendung zum Komponieren erweitern. Haben Sie auch den Eindruck, dass die Entwicklung in diese Richtung geht?

S.-P.B. Ja, in der Tat, auch wenn meine Arbeit sehr respektvoll gegenüber den Werken bleibt und nichts verfälscht. Ich versuche, diese Musik so nah wie möglich an unseren Alltag, an die heutige Realität heranzuführen, um meinen Zeitgenossen – und nicht nur Musikliebhabern – etwas zu vermitteln, das ihnen nah ist, eine Brücke zwischen unseren Ohren und denen unserer Vorfahren. Als Interpret stehe ich nicht in der Tradition von historisierenden Denkmalpflegern, auch wenn ich den Wert und die Notwendigkeit der Historizität aus musikwissenschaftlicher Sicht anerkenne. Ich hoffe, dass ich möglichst vielen Menschen Zugang zu einer Musik verschaffen kann, die ihnen sonst vielleicht fremd geblieben wäre. Ich halte es für wichtig, mit unserer heutigen Sprache und unseren heutigen Mitteln zu kommunizieren, denn das ist für mich die tiefe und etymologische Bedeutung des Begriffs des Interpretieren: Er übersetzt das Unfassbare für seine Zeitgenossen durch sein sprachliches Geschick. Und um mit dem Thema Reinkarnation abzuschließen, könnte man vielleicht sagen, dass ich Scarlatti durch diese neue Version des *Stabat Mater* ein drittes Leben schenke!

Das Gespräch wurde am 2. November 2023 von Claire Boisteau geführt.

STABAT MATER

Stabat Mater dolorosa

Juxta crucem lacrimosa
Dum pendebat Filius.

Cujus animam gementem
Contristatam et dolentem
Pertransiuit gladius.

O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater Unigeniti.

Quæ mœrebat et dolebat
Et tremebat cum videbat
Nati pœnas incliti.

Qui 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.

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 tremblait
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 ta 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.

The Mother of Sorrows

Stood weeping by the Cross
On which her Son was hanging.

A sword transfixed
Her groaning soul,
Oppressed and grieving.

O how sad and afflicted
Was that blessed woman,
Mother of the Only-Begotten.

She mourned and grieved
And trembled when she saw
Her glorious Son in torment.

Who is the man that would not weep
To see the Mother of Christ
In such agony?

Who could not feel compassion,
Contemplating the Holy Mother
Suffering with her Son?

She saw Jesus in torment,
Subjected to scourging
For the sins of humanity.

She saw her sweet Son
Dying forsaken
As He yielded up His spirit.

Blessed Mother, fount of love,
Make me feel the depths
[of thy sorrow

That I may mourn with thee.

Make my heart burn
With love for Christ my God,
That I may please Him.

Sancta mater istud agas
Crucifixi fige plagas
Cordi meo valide.

Tui nati vulnerati
Tam dignati pro me pati
Pœnas mecum divide.

Fac me vere tecum flere
Crucifixo condolere
Donec ego vixero.

Juxta 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 recolere.

Fac me plagis vulnerari
Fac me cruce hac inebriari
Ob amorem Filii.

Inflammatum et accensum
Per te Virgo sim defensum
In die iudicii.

Fac me cruce custodiri
Morte Christi præmuniri
Confoveri gratia.

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

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,
Tant que je vivrai !

Je désire auprès de la croix
M'associer à toi,
Dans ta plainte et ta souffrance.

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
Par l'amour de ton Fils.

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

Fais que la croix soit ma protection,
La mort du Christ ma garantie,
Sa grâce mon soutien.

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

Holy Mother, do this for me:
Let the wounds of the Crucified
Be engraved deep upon my heart.

Thy Son, wounded grievously,
Deigned to suffer for me;
Let me share His pain.

Let me truly weep with thee;
May I suffer with Christ on the Cross
For as long as I may live,

Stand with thee by the Cross
And freely join with thee
In thy weeping.

Virgin of virgins most blessed,
Do not be harsh with me;
Let me weep with thee.

Grant that I may bear Christ's death;
Let me share His Passion
And think upon His wounds.

Let me be wounded with His stripes,
Inebriated with the Cross
For love of thy Son.

Lest I burn in fiery flames,
May I be defended by thee, O Virgin,
At the Last Judgment.

May I be protected by the Cross,
Saved by the death of Christ
And sustained by His grace.

When my body dies
May my soul be granted
The glory of Paradise.
Amen.



Société Générale The Future is You Foundation is the principal sponsor of La Tempête.

She also receives the support of the Bettencourt-Schueller Foundation, of the Caisse des Dépôts of the french ministry of Culture, of the Centre national de la musique (CNM), of the Nouvelle-Aquitaine region, of the Corrèze county, of the city of Brive-la-Gaillarde and of the Adami.

La Tempête is a guest artist at the Compiègne Theater and Opera House, as well as the Singer-Polignac Foundation and the town of Brive-la-Gaillarde. It is associated to the Orléans Théâtre. It records for the Alpha Classics music company. It is a member of the Musée Sauvage collective.

The ensemble is a member of the FEVIS (french federation of specialized instrumental and vocal ensembles), of the Rezo Musa and a member of the Profedim syndicate.

Recorded from 23 to 26 July 2022 at Auditorium de l'Orchestre national d'Île-de-France, Alfortville (France)

KEN YOSHIDA RECORDING PRODUCER, EDITING & MASTERING

JOHN THORNLEY ENGLISH TRANSLATION (INTERVIEW)

SUSANNE LOWIEN GERMAN TRANSLATION (INTERVIEW)

LOUIS SEGOND FRENCH TRANSLATION (SUNG TEXTS)

CHARLES JOHNSTON ENGLISH TRANSLATION (SUNG TEXTS)

VALÉRIE LAGARDE DESIGN & **ALINE LUGAND** ARTWORK

ALBANE DELA COVER IMAGE

HUBERT CALDAGUÈS INSIDE PHOTOS

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR

LOUISE BUREL PRODUCTION

AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

ALPHA 1054

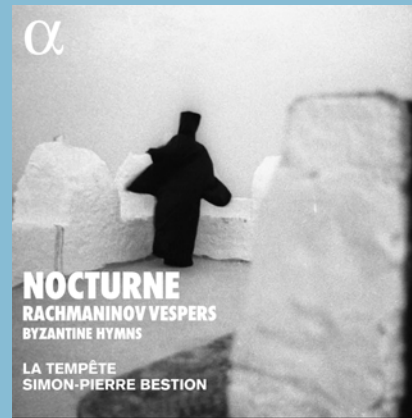
© LA TEMPÊTE & ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2024

© ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2024

ALSO AVAILABLE



ALPHA 985



ALPHA 897



ALPHA 786



ALPHA 552