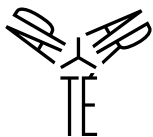


CIC

OPHÉLIE GAILLARD
Boccherini

SANDRINE PIAU · PULCINELLA ORCHESTRA

AP
TE



Enregistré par Little Tribeca à l'église évangélique luthérienne Saint-Pierre (Paris) les 17, 18 et 19 avril 2018 puis les 1, 2 et 3 septembre 2018 à l'Hôtel de l'Industrie (Paris).

Ophélie Gaillard joue un violoncelle de Francesco Goffriller (1737) généreusement prêté par le CIC.

Sandrine Piau participe à cet enregistrement avec l'aimable autorisation des disques Alpha.

Merci à Anner Bylsma, Yves Gérard, Olivier Fadini, Musedita ainsi qu'au très regretté Michel Lucas.

Direction artistique : Nicolas Bartholomé

Prise de son : Nicolas Bartholomé, Maximilien Ciup, Ignace Hauville

Postproduction : Clément Rousset, Émilie Ruby, Maximilien Ciup

Traductions : Mary Pardoe (anglais) et Achim Russer (allemand)

Photos © Caroline Doutre

Design © 440.media

AP194 Little Tribeca © 2018-2019 © 2019 [LC] 83780

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin, France

apartemusic.com

opheliegailard.com

pulcinella.fr

OPHÉLIE GAILLARD cello

Boccherini

SANDRINE PIAU soprano
PULCINELLA ORCHESTRA

Concerto pour violoncelle n° 6 en ré majeur, G. 479

- | | |
|------------|------|
| 1. Allegro | 7'08 |
| 2. Adagio | 4'39 |
| 3. Allegro | 6'15 |

Symphonie n° 6 en ré mineur « La Casa del Diavolo », G. 506

- | | |
|-----------------------------------------|------|
| 4. Andante sostenuto – Allegro assai | 5'35 |
| 5. Andantino con moto | 5'34 |
| 6. Andante sostenuto – Allegro con moto | 7'29 |

Concerto pour violoncelle n° 9 en sib majeur, G. 482

- | | |
|-----------------------|------|
| 7. Allegro moderato | 8'04 |
| 8. Andantino grazioso | 3'58 |
| 9. Rondo. Allegro | 5'01 |

*Quintette à cordes en ut majeur « La Musica Notturna delle Strade di Madrid »,
op. 30 n° 6, G. 324*

- | | |
|--------------------------------------------|------|
| 10. Ave Maria delle Parrocchie | 0'43 |
| 11. Il tamburo dei soldati | 0'43 |
| 12. Minuetto dei ciechi | 2'00 |
| 13. Il rosario Largo assai | 5'42 |
| 14. Los Manolos (Passa calle) Allegro vivo | 1'57 |
| 15. Il tamburo | 0'23 |
| 16. La ritirata di Madrid Tempo di marcia | 2'21 |

Stabat Mater, G. 532

17. <i>Stabat Mater dolorosa</i> Grave assai	4'31
18. <i>Cujus animam gementem</i> Allegro	2'00
19. <i>Quae moerebat et dolebat</i> Allegretto con moto	2'25
20. <i>Quis est homo</i> Adagio assai – Recitativo	1'19
21. <i>Pro peccatis suae gentis</i> Allegretto	3'49
22. <i>Eja Mater, fons amoris</i> Larghetto non tanto	6'19
23. <i>Tui nati vulnerati</i> Allegro vivo	3'59
24. <i>Virgo virginum praeclara</i> Andantino	5'03
25. <i>Fac ut portem Christi mortem</i> Larghetto	3'12
26. <i>Fac me plagis vulnerari</i> Allegro comodo	2'18
27. <i>Quando corpus morietur</i> Andante lento	3'52

Sonate pour violoncelle et pianoforte n° 2 en ut mineur, G. 2

28. Adagio	3'37
29. Allegro	4'18
30. Allegretto	3'14

Symphonie-Ouverture en ré majeur, G. 521

31. Allegro con molto spirito – Andantino – Allegro come prima	5'08
----------------------------------------------------------------	------

PULCINELLA ORCHESTRA

Ophélie Gaillard : violoncelle et direction

Thibault Noally, Tami Troman, Alexandrine Caravassilis, Charlotte Grattard : violon 1

Nicolas Mazzoleni, Alexandra Delcroix, Izleh Henry : violon 2

Patricia Gagnon, Pierre Vallet : alto

Pascale Clément : violoncelle

Clotilde Guyon : contrebasse

Guillaume Cuiller, Vincent Blanchard : hautbois

Nicolas André : basson

Philippe Bord, Édouard Guittet : cor

Michèle Claude : percussions

Ulrik Larsen : guitare

Francesco Corti : pianoforte



STABAT MATER

Sandrine Piau : soprano

Pablo Valetti : violon 1

Mauro Lopes Ferreira : violon 2

Patricia Gagnon : alto

Ophélie Gaillard : violoncelle

David Sinclair : contrebasse

Pulcinella Orchestra, en résidence à l'Abbaye de Noirlac et au Théâtre des Bergeries de Noisy-le-Sec, est soutenu par la SPEDIDAM, l'ADAMI ainsi que par la région Île-de-France dans le cadre de l'aide à la permanence artistique et culturelle pour ses actions pédagogiques et sociales.



Nuits madrilènes

Pourquoi avez-vous décidé de consacrer un double album à Luigi Boccherini dix ans après la parution chez Ambrosie de *Boccherini - Madrid* avec le célèbre Fandango ?

Luigi Boccherini est certainement le violoncelliste le plus fascinant de toute l'histoire ! Jouer ses œuvres est tout d'abord un défi technique tant ce virtuose intrépide développe tous les registres du violoncelle, du plus grave au plus aigu. Il ne cède pourtant jamais à la facilité d'une virtuosité gratuite et sa musique serait plutôt une remise en question des lois de la gravité : Boccherini nous oblige à repenser la virtuosité instrumentale comme un exercice spirituel, ou comme le tour de force d'une colorature qui dessine ses arabesques avec la grâce d'un rossignol, en surplomb au-dessus de l'abîme-grave du violoncelle toujours présent. Il suffit d'écouter les concertos pour violoncelle d'un Vivaldi ou d'un Leonardo Leo puis ceux de Haydn (qui a rencontré Boccherini à Vienne) pour prendre la mesure de la révolution technique qui s'opère avec Boccherini !

Pendant cette dernière décennie nous avons continué d'explorer ses œuvres et nos retrouvailles discographiques sont en réalité le signe d'un long compagnonnage. L'aventure du Pulcinella Orchestra, notamment autour des projets C.P.E. Bach, nous a permis d'étoffer l'effectif de l'ensemble et de mener un travail approfondi sur les couleurs, les équilibres, les dynamiques. Cela nous incite à aborder avec désormais plus de maturité de grandes œuvres comme la Symphonie en ré mineur.

Le corpus de concertos est immense, sans parler des sonates et des quintettes, si bien que c'est un travail de longue haleine !

De plus, au fil des concerts, une évidence s'est imposée : on ne pouvait faire l'impasse sur son chef-d'œuvre vocal, le *Stabat Mater* dans sa version pour soprano et quintette à cordes. Il nous fallait juste prendre le temps de croiser nos agendas pour retrouver la complicité nouée avec Sandrine Piau autour du premier album et depuis lors sur d'autres projets.

Percevez-vous des transformations dans l'écriture des différentes pièces que vous avez choisi d'enregistrer ? Comment peut-on qualifier l'esthétique de Luigi Boccherini ?

À l'écoute des deux concertos enregistrés ici puis des deux symphonies, on perçoit des différences frappantes. L'accompagnement des concertos est très finement ciselé : les deux violons y jouent un rôle prédominant, alors que l'alto et même la basse interviennent de façon secondaire. Les dialogues avec le premier violon renforcent cette impression de légèreté. Les voix intermédiaires s'enrichiront dans les symphonies, où l'on peut trouver deux parties distinctes d'alto et de violoncelle.

Mais déjà ces concertos, ainsi que la sonate, nous révèlent d'étonnantes contradictions. On y trouve l'expression d'un certain classicisme dans les allegros, mais aussi l'héritage de l'esthétique baroque, surtout dans les rondos finaux, alors que, paradoxalement, les mouvements lents sont déjà tournés vers le préromantisme. La place du soliste change : le violoncelle narrateur fait face au tutti de l'orchestre, plutôt que d'en être l'émanation. C'est bien là le reflet d'une époque marquée par les nouveaux courants esthétiques qui traversent l'Europe, de l'*Emp-*

findsamkeit (« sentiment ») au *Sturm und Drang* (« tempête et passion »). Le lumineux équilibre du classicisme naissant cède la place aux frémissements de l'âme, l'expression du sentiment devient première, favorise les contrastes et la dramatisation du discours, extériorise les bouleversements intérieurs.

Dans sa Symphonie en ré mineur, dite *La Casa del diavolo*, Boccherini déploie avec une grande efficacité théâtrale son sens de l'orchestration. Et comment mieux connaître le tissu orchestral qu'en jouant dans la fosse comme Boccherini le fit à Vienne ? C'est depuis ce poste de musicien d'orchestre qu'il découvre les œuvres de Gluck et notamment la chaconne extraite de son *Orphée et Eurydice* dont il n'hésite pas à utiliser le matériau en toute honnêteté.

Il me semble aussi que l'évolution de son écriture reflète le cheminement intérieur de Boccherini. N'écrit-il pas en 1799 dans une lettre à M.-J. Chénier : « Je sais bien que la musique a été faite pour parler au cœur de l'homme et c'est à cela que je me consacre de mon mieux : la Musique sans affects ni passion est insignifiante ».

Il ne compose plus guère après le début des années 1780 que quelques concertos pour le

violoncelle et recentre bientôt son travail sur la musique de chambre, écrivant nombre de trios, quatuors et quintettes à cordes. C'est aussi à cette époque, en 1781, qu'il compose le très beau *Stabat Mater* dans sa première version pour soprano et quintette à cordes, nous livrant ici un chef-d'œuvre d'une intensité expressive infiniment touchante. C'est alors un homme durement marqué par les épreuves de la vie (décès de ses deux épouses successives, de ses quatre filles, ainsi que de son protecteur Don Luis). Tout se passe comme si cet instrumentiste renonçait progressivement au positionnement du soliste acclamé pour mettre sa technique superlative et sa sensibilité au service de ce qu'il considère comme l'essence de la musique.

Quelles sont les choix d'interprétation que peut faire le musicien en abordant le répertoire de Boccherini et quelle liberté peut-il ou doit-il prendre par rapport au texte ?

Parlons d'abord de son terrain de jeu, les sonates, qui firent sa renommée à travers toute l'Europe. L'on en possède très peu d'exemplaires manuscrits autographes et ces sources n'ont fait l'objet que de très peu d'attention de la part de Boccherini lui-même – ce qui ne facilite pas la tâche des musicologues.

Tout se passe comme s'il avait craint que d'autres ne s'approprient ses sonates sans en maîtriser les subtilités, sans pouvoir retrouver une liberté d'orner et d'improviser des cadences pyrotechniques comme lui seul en avait le secret.

Là encore la confrontation des sources est essentielle même si l'on s'y perd parfois, mais c'est avant tout l'imagination qui a guidé nos pas.

Et puis parlons d'instrumentation !

Nous avons choisi pour la Sonate n° 2, tout comme pour les symphonies et les concertos d'ailleurs, de confier la partie de basse au pianoforte. Bien que cette partie ne soit pas chiffrée et soit fréquemment jouée par un deuxième violoncelle ou même par la contrebasse, comme le faisait son propre père, le pianoforte permet des variations de couleurs et d'articulation d'une grande richesse, des contrastes de dynamique très moteurs, et ouvre même la voie à une atmosphère quasiment schubertienne (*Rondo* de la Sonate n° 2). Mais encore une fois c'est l'écriture de chaque sonate, d'une infinie variété, qui nous inspire pour le choix de l'instrument d'accompagnement.

Concernant le *Stabat Mater*, une œuvre de la maturité composée en 1781, nous avons opté pour un quintette à cordes avec violoncelle

et contrebasse plutôt que pour la formation à deux violoncelles. Le manuscrit laisse le doute quant à l'instrumentation de la basse, et il nous a semblé intéressant d'agrandir le spectre harmonique et l'espace sonore avec la profondeur du grave de la contrebasse, que Boccherini utilise lui-même admirablement dans ses trois quintettes avec contrebasse composés quelques années auparavant.

Quelle est l'influence de la musique populaire espagnole dans son œuvre, et comment abordez-vous plus particulièrement son quintette la *Musica notturna delle strade di Madrid* ?

Savez-vous que Boccherini a épousé successivement deux Espagnoles et parcouru durant quarante ans une bonne partie de la péninsule, de Madrid à Las Arenas, d'Aranjuez à La Granja ? Il a d'ailleurs écrit en 1786 une zarzuela, *La Clementina*, sur un livret de Ramón de la Cruz, ainsi que de nombreux *villancicos*.

Emilio Moreno nous rend attentifs à ces réminiscences de mélodies populaires espagnoles, ces légers mouvements harmoniques parfois brusques et même violents, ces petites tournures articulatoires, rythmiques et mélodiques carac-

téristiques de la musique hispanique (comme ces fameuses répétitions de petits motifs déjà présentes chez Domenico Scarlatti et héritées de la musique sacrée espagnole, des anciens *tonos humanos*). Ce fameux quintette est en effet un défi pour l'interprète tant il est lié à l'atmosphère nocturne des nuits madrilènes il y a quelque 250 ans...

Nous avons donc choisi de nous laisser guider par notre imagination, d'étoffer l'effectif des cordes par endroits, et même de laisser libre cours à quelques divagations sonores (emploi de quelques percussions et clin d'œil avec l'utilisation du basson que le violoncelle est censé imiter dans le Rosaire). Nous avons fait silence dans cette nuit madrilène pour que le texte parle, non pas au sens littéral d'une œuvre à programme, mais au sens poétique d'une rêverie bergsonienne. Nous avons parallèlement confié au compositeur Philippe Hersant l'écriture de ses propres nuits madrilènes, réminiscence de ses années passées en résidence à la Casa Velázquez. C'est ainsi qu'est née une œuvre en dialogue, dédiée à Pulcinella, *Rondes de nuit*, créée en mars 2018.

Ophélie Gaillard



Boccherini ou le charme de la virtuosité

Se frayer un chemin dans l'immense production de Boccherini n'est guère aisé, d'autant plus que le prisme chatoyant de ces « un peu plus de 500 œuvres » composées de 1760 à 1805 éclaire aussi bien la tradition italienne de l'écriture pour cordes, enrichie par Sammartini, à Milan (que fréquenta le jeune Boccherini) que, conjointement, la progression du style dans les pays germaniques et autrichiens vers ce qui deviendra « le classicisme » (découvert par Boccherini à Vienne), sans oublier les premières effluves d'un « rousseauisme romantique » qui transformera profondément la manière de « recevoir » l'audition musicale, et amènera un changement profond de la conception du rôle de la musique entre un ancien et un nouveau monde au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles. Le choix des œuvres présentées dans ce coffret oscille entre ces diverses tendances.

Concerto n° 6 en ré majeur « per il violoncello obbligato, due violini, alto-violà e basso »

selon l'intitulé de l'œuvre publiée à Paris par le *Bureau d'abonnement musical* en octobre 1770, comme n° 2 :

L'œuvre reste de facture et de style très italiens, proche encore de l'esthétique du concerto grosso mais évoluant vers la symphonie concertante, en vogue à l'époque. Le violoncelle tend à imiter le violon jusqu'au point de le doubler lors de l'exposition du premier mouvement *Allegro*, pendant presque tout l'*Adagio* et, souvent, dans l'*Allegro* final en contraste avec les moments de liberté totale du soliste. L'*Allegro* initial offre un exemple typique d'un accompagnement simple mais très efficace, soutenant la ligne mélodique longue et sinieuse du soliste qui ne craint pas les modulations « schubertiennes », créant surprise et charme.

Symphonie « La Casa del diavolo » annoncée par Boccherini dans le catalogue de ses œuvres comme « Op. 12 n° 4 de 1771 Concerto a grande orchestra, opera grande ». Sur la partition,

le dernier mouvement de l'œuvre s'intitule « Chaconne qui représente l'Enfer et qui a été faite à l'imitation de celle de M. Gluck dans *le Festin de pierre* » :

De fait, l'œuvre est très composite, liée à la formation du jeune Boccherini. Une fois terminées les études de violoncelle auprès de son père, contrebassiste, et de l'abbé Vanucci à Lucques, puis à Rome auprès de Costanzi, lié à la Chapelle papale, il faut achever la formation du jeune compositeur. L'attraction de Vienne est d'autant plus tentante que, progressivement, les membres de la famille Boccherini ont commencé à s'y installer : le frère de Luigi, Gastone, y tente une carrière de poète-librettiste et sa sœur Maria-Ester, une carrière de ballerine (elle finira par épouser Onorato Viganò, lui-même danseur, et qui deviendra un brillant chorégraphe). Toujours sous la houlette de son père, Luigi rejoint le groupe familial en Autriche. Trois séjours, dont le dernier en 1763-1764, lui permettent de nouer des relations avec Gluck – qui semble avoir bien pressenti la future carrière de Boccherini comme compositeur car celui-ci a déjà à son actif quelques opus de musique de chambre depuis 1760 qui seront bientôt publiés à Paris. C'est vraisemblablement au cours de ce séjour que Boccherini dut entendre

la musique du ballet composé par Gluck en 1761, sur le thème de Don Juan, d'où le titre emprunté à la scène finale de la perte du héros anathème, avec emprunt du thème principal par un Luigi Boccherini installé désormais à Madrid et rendant hommage à un aîné protecteur. Le premier mouvement de la symphonie utilisera également un emprunt à une autre œuvre de Boccherini, la Sonate pour piano avec violon obligé op. 5 n° 4 de 1768, composée pendant le séjour du compositeur à Paris. La découpe générale de la Symphonie en ré mineur préfigure parfaitement la structure de la symphonie haydnienne avec un *Andante sostenuto* introduisant un *Allegro assai*, un *Andantino con moto* au thème quelque peu badin, et la reprise de l'*Andante* initial comme introduction, cette fois, à la Chaconne. L'orchestration avec le traditionnel quatuor instrumental (2 violons, 2 altos, 2 violoncelles et contrebasse) s'enrichit de deux hautbois et de deux cors « français », ce qui, pour l'époque, justifie aux yeux de l'auteur, le titre de *grande orchestra*. L'œuvre mêle « musique pure », notion moderne, et « musique dramatique » avec une traditionnelle scène opératique des enfers.

Concerto n° 9 en si bémol majeur pour violoncelle et orchestre, le fameux concerto qui,

sous un habit différent, sauva la « gloire » du Boccherini violoncelliste concertiste, avec le menuet soi-disant représentatif du Boccherini chambriste... Le retour progressif à un texte valable s'est opéré dans les années 1949 avec le manuscrit de Dresde et jusqu'à nos jours, avec la version d'Aldo Païs, fournie dans la publication de l'*Opera omnia* entreprise par l'éditeur italien Suvini Zerboni, et utilisée ici :

L'*Allegro moderato* initial avec sa ritournelle à deux thèmes contrastés, reprise fièrement par le soliste et habilement développée au travers de modulations hardies et traits de virtuosité séduisants, se rapproche plutôt du style de Haydn. L'*Andantino grazioso*, où le soliste développe une cantilène très romantique, traduit bien ce que les contemporains ont apprécié chez Boccherini : séduction, charme et émotion. De même, le *Rondo allegro* avec ses trois éléments thématiques, dont le premier est emprunté à un duo de Boccherini pour deux violons *Tempo di minuetto*, datant de 1761 et publié à Paris en 1769, résume bien l'esprit pétillant et malicieux qui, par-delà une certaine mélancolie naturelle, est typique du compositeur.

La Musica Notturna delle strade di Madrid est la soixantième quintette écrite par Boccherini

en 1780, avec le numéro d'opus 30 n° 6. Il est l'une des rares incursions de Boccherini dans le domaine de la musique descriptive poussée à l'extrême. Cinq fragments illustrent des scènes de la vie nocturne à Madrid : l'Ave Maria des paroisses, le Menuet des aveugles, le Rosaire, les Mendiants (le bas peuple, en vérité) et le passage de la garde militaire.

Pour réaliser ces tableaux, Boccherini n'a pas hésité à utiliser les moyens musicaux les plus extravagants : pincés de violon pour les clochettes qui accompagnent le Rosaire, ou plutôt le prêtre allant au chevet des mourants, et le Menuet des aveugles qui demande aux deux violoncellistes de poser leur instrument sur leurs genoux afin de les utiliser comme des guitares. Une note générale précise même : « Tout ce qui n'est pas prescrit par la rigueur du contrepoint doit tendre à rendre la vérité de la chose qu'on doit essayer de représenter. » Et pour clore le chapitre des recommandations, on découvre que Boccherini refusera la publication de ce quintette, dans la crainte que, sortie de son contexte, la musique ne puisse être appréciée par des étrangers. Il n'empêche : Boccherini réutilisera la séquence ultime de la « Retraite de Madrid » à trois reprises : dans un quintette avec deux altos, dans un quintette avec piano et dans

un quintette avec guitare, chaque fois comme dernier mouvement de l'œuvre. L'effet de lointain (*pp*), de rapprochement progressif (jusqu'au *ff*) et d'éloignement dans l'obscurité (jusqu'au *pp*) ne manquera jamais son effet. Dans la réalisation présentée ici, on s'est permis de doubler le quintette et d'introduire quelques touches discrètes de percussion ainsi qu'un basson pour réussir l'effet d'une sonorité que Boccherini demandait à ses seuls violoncellistes !

Cette œuvre déroutante serait à verser au dossier de la possibilité de l'imitation de la musique que Chabanon, abbé, musicien compositeur, philosophe et académicien, remettait en question dans son ouvrage, publié en 1785 *De la Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la Parole, les langues, la poésie et le théâtre*, et alors que se profilait la « sensibilité rousseauiste ». L'œuvre étrange de Boccherini suscita l'intérêt de Luciano Berio dans les *Quattro Versioni originali della « Ritirata notturna della Madrid di Luigi Boccherini »* en 1975, et de nos jours de Philippe Hersant.

Stabat Mater

C'est un aspect d'intimité voulue par le compositeur qui couvre l'intégralité du *Stabat Mater* dans sa version initiale de 1781, présentée ici

pour une voix soliste et les cinq instruments du quintette à cordes : deux violons, alto, et deux violoncelles, formation familière au musicien dans les 113 quintettes qu'il composa. Cette version n'eut pas l'honneur d'être répertoriée par Boccherini dans le catalogue de ses œuvres et resta donc confidentielle. Plus tard, en 1802, en vue d'une publication, à Paris chez Sieber en 1802, le *Stabat* fut réaménagé pour trois voix (deux sopranos et un ténor), deux violons, alto, violoncelle et contrebasse. Ce fut l'occasion pour Boccherini, et l'éditeur, de donner quelques informations sur la genèse de l'ouvrage. Une note en italien sur le manuscrit autographe – qui se trouve à la BnF – indique que « L'auteur a écrit cette œuvre à la demande de l'Infant Don Louis en 1781 pour une seule voix » et la page de titre de l'édition précise : « Ce *Stabat mater* est d'une exécution facile et n'exige point un grand orchestre ni grand local. L'auteur désire la pure naïveté et l'exactitude. » C'était souligner la volonté du compositeur de conserver l'esprit de musique de chambre qui présidait à la création de l'œuvre auprès de son protecteur, l'infant Don Louis, frère cadet du roi Charles III d'Espagne, et qui s'était constitué une petite cour dans une région éloignée de Madrid, au château de Las Arenas de San Pedro.

De fait, l'écriture générale de ce *Stabat Mater* montre l'insertion réussie de la voix soliste dans la texture musicale du quintette, le transformant plutôt en parfait sextuor qu'en cantate ou opéra de chambre pour soliste. Les onze numéros sont basés sur l'intégralité du texte attribué au frère franciscain Jacopone da Todi, mort en 1306. Ce texte dépeint successivement la douleur de Marie au pied de la Croix revivant les affres de la mort du Christ son fils, et la méditation du fidèle devant tant de souffrances endurées pour son propre salut, et qu'il entend partager avant d'obtenir la gloire d'être un élu du Paradis auprès de Marie. Dans l'ensemble Boccherini a respecté la structure du texte en petites strophes de trois vers, permettant d'insérer des séquences instrumentales entre les interventions du soliste, ce qui lui donne une souplesse dans le changement de caractère dramatico-musical de chaque numéro. Par exemple le n° 2 *Allegro* « Cujus animam », construit sur la répétition des trois vers d'une strophe, se voit suivi immédiatement par la strophe « O quam tristis » présentée sous la forme d'un bref récitatif *Adagio*, sans répétition. Ou encore le n° 6 *Larghetto non tanto* « Eja mater » qui emprunte au genre concerto avec l'exposé d'un thème au violoncelle solo, repris par la soprano qui peut tenter une brève

cadence de soliste. Et enfin le n° 8 *Andantino* « Virgo virginum », véritable air d'opéra accompagné par les pizzicati du premier violoncelle mais qui, loin des folles arabesques du style religieux « baroque-rococo », préfère une grande retenue avec peu d'ornements, pas de vocalises, une cadence limitée et une longue ritournelle des cordes à l'entrée et à la fin du verset. Puis pour terminer, le n° 10 *Allegro comodo* « Fac me plagis », avec les entrées en canon des instruments et de la voix qui se réunissent à la fin pour présenter l'ultime verset, composé en deux volets répétés et suivi d'un *Amen* conclusif qui retrouve la tonalité de *fa* mineur et l'expression tragique du « *Stabat Mater* » initial.

Sonate pour violoncelle en ut mineur, G. 2 (1^{re} version)

L'œuvre est l'occasion pour un soliste de réfléchir et d'opter pour une solution de réalisation musicale, et donc d'interprétation, que n'a pas spécifiée Boccherini, se contentant de titrer une série de sonates pour « Violoncello solo e basso ». Ici c'est une version avec accompagnement de piano qui est proposée et justifiée par le voisinage de sonates « per pianoforte con accompagnamento di un violino » composées à Paris en 1768 et aussitôt publiées en 1769 et

qui eurent beaucoup de succès. Certes l'équilibre sonore est différent dans le cas du violoncelle qui a, bien entendu, la primauté totale sur l'accompagnement, la basse non chiffrée devant être réalisée au clavier. Aussi n'est-il pas surprenant que Boccherini se dût d'explorer les capacités nouvelles d'un instrument qui remplaçait progressivement la viole de gambe.

Dans l'*Adagio* initial : thème-mélopée longuement orné et atteignant vite le registre aigu, cher au compositeur, dans une structure « classique » avec exposé-développement-réexposition. L'*Allegro* qui suit cligne vers un mouvement de concerto avec exploration de registres opposés, grave et aigu, avec les éléments de virtuosité et d'ornementation espérés dans cette forme. L'*Allegretto* final, dans une mesure à 3/8 et de coupe menuet avec progression d'éléments de virtuosité et de tonalités en marches harmoniques, clôt la sonate, donnant corps à l'image d'un Boccherini expressif, charmeur et virtuose au bon sens du terme, autrement dit « qui sait émouvoir » et dont la postérité a gardé le souvenir. L'auditeur d'aujourd'hui ne peut qu'y souscrire.

Yves Gérard



Nights in Madrid

Why did you decide to devote a double album to Luigi Boccherini ten years after the release on the Ambrosie label of the “Fandango” album?

Luigi Boccherini is certainly the most fascinating cellist in history. Playing his works is a technical challenge, first of all: he was an intrepid virtuoso, who developed all the registers of the cello, from bottom to top. But he never gives way to virtuosity for its own sake. It would be more accurate to see his music as a challenge to the laws of gravity. Boccherini obliges us to rethink instrumental virtuosity as a spiritual exercise, or as the *tour de force* of a coloratura creating arabesques with the grace of a nightingale above the ever-present cello in the depths. One need only listen to the cello concertos of Vivaldi or Leonardo Leo, then those of Haydn (who met Boccherini in Vienna), to measure the revolution in technique that Boccherini brought about.

Throughout those ten years we continued to explore his works, and this new recording is in fact the result of that long “companionship”. The

C.P.E. Bach projects in particular, enabled us to enlarge the forces of the Pulcinella Orchestra and to investigate thoroughly the questions of colour, balance and dynamics. That gave us more maturity, and with that the courage to approach great works such as the Symphony in D minor.

There is a huge body of concertos, not to mention the sonatas and quintets, so it is a long-term endeavour!

Furthermore, in the course of our concerts it became obvious that we could not ignore his vocal masterpiece, the *Stabat Mater*, in the version for soprano and string quintet. It was just a matter of aligning our schedules so that Sandrine Piau could be with us. She joined us for the first album, and has taken part in other projects with Pulcinella since then.

Do you detect changes in style between the different pieces you have chosen to record? How would you describe the aesthetics of Luigi Boccherini?

Listening to the two concertos recorded here,

then the two symphonies, one can already observe striking differences. The accompaniment of the concertos is very finely crafted: the two violins predominate, whereas the viola and even the bass play only a secondary role. The dialogues with the first violin reinforce this impression of lightness. The middle voices are richer in the symphonies, where one finds two separate viola and cello parts.

But already these concertos, and also the sonata, show amazing contradictions. One finds the expression of a certain Classicism in the fast movements, but also the heritage of the Baroque aesthetic, especially in the final rondos, while, paradoxically, the slow movements already lean towards pre-Romanticism. The soloist's position changes: the cello-narrator converses with the orchestral *tutti*, instead of being an emanation of it. This reflects an era marked by the new aesthetic movements that were traversing Europe, from *Empfindsamkeit* ("sensitivity", referring to the "sensitive style") to *Sturm und Drang* ("storm and stress", referring to the period when emotionalism was at its height). The luminous balance of early Classicism gave way to the stirrings of the soul; the expression of feeling came to be of prime importance, encouraging contrasts and dramatisation of the discourse, and

the externalisation of inner upheavals.

In the Symphony in D minor, *La Casa del diavolo*, Boccherini displays his sense of orchestration to great dramatic effect. How better to get to know the orchestral fabric than as a musician playing in the orchestra pit, like Boccherini in Vienna? It was from that position as an orchestral musician that he discovered the works of Gluck, and in particular the Chaconne from Gluck's *Orfeo ed Euridice*, from which, in good conscience, he readily used the material.

It also seems to me that the evolution in Boccherini's style reflects his inner journey. In 1799, in a letter to Marie-Joseph Chénier, he wrote: "I am well aware that music is made to speak to the heart of man, and this I mean to attain if I can: music without emotions and passions is meaningless."

He composed only a few more cello concertos after the early 1780s and soon refocused his work on chamber music, writing many string trios, quartets and quintets. It was also at that time, in 1781, that he composed the first version, for soprano and string quintet, of his beautiful *Stabat Mater*, an infinitely touching masterpiece of expressive intensity. He was by then a man deeply marked by the trials of life (he suffered the deaths of his two wives, his four daughters,

and his patron Don Luis). It is as if this wonderful instrumentalist gradually renounced his position as an acclaimed soloist in order to place his superlative technique and his sensitivity at the service of what he considered to be the essence of music.

What interpretative choices are open to a musician who approaches Boccherini's repertoire, and what liberty can or should be taken with the text?

Let us take first of all the sonatas, which brought Boccherini fame all over Europe. Very few autograph manuscripts have come down to us, and Boccherini himself made little account of them, which does not help musicologists a great deal in their task.

It is as if he was afraid others might appropriate his sonatas without having a thorough understanding of their subtleties, and without knowing how to make free use of ornamentation and improvise the pyrotechnical cadenzas of which he alone had the secret.

There again it is essential to compare the sources, even if that means sometimes getting a bit lost. But it was above all imagination that guided our steps.

And then let us talk about instrumentation.

For Sonata no. 2, and also for the symphonies and

concertos, we chose to give the bass part to the pianoforte. Although that part is unfigured and is frequently played by a second cello, or even by the double bass (Boccherini's father took the part) the pianoforte permits very rich variations in colour and articulation, spirited dynamic contrasts, and it even sets the stage for an almost Schubertian atmosphere (as in the Rondo of Sonata no. 2). But again, for each sonata, it is the music itself, with its infinite variety, that inspires our choice of accompanying instrument.

Concerning the *Stabat Mater*, a mature work composed in 1781, we opted for a string quintet with cello and double bass, rather than an ensemble including two cellos. The manuscript leaves us in doubt as to the instrumentation of the bass, and it seemed interesting to enlarge the harmonic spectrum and the sound space by using the depth of the double bass's low register. Boccherini himself used that instrument admirably in his three Quintets with double bass, composed a few years previously.

How did Spanish folk music influence his works, and, more particularly, how did you approach his quintet, *La Musica notturna delle strade di Madrid*?

Boccherini spent forty years in Spain. Both of his wives were Spanish, and he travelled widely in

the Iberian Peninsula, from Madrid to Las Arenas, from Aranjuez to La Granja. He composed a zarzuela, *La Clementina*, in 1786, to a libretto by Ramón de la Cruz, and also many villancicos.

Emilio Moreno has pointed out his recollections of Spanish folk tunes, the slight harmonic shifts, which may be abrupt and even violent, the little articulatory, rhythmic and melodic turns of phrase that are characteristic of Spanish music (like the repetitions of short motifs already present in the keyboard works of Domenico Scarlatti, and inherited from the repertoire of Spanish sacred music, the old *tonos humanos*). Performing this famous quintet is indeed a challenge, in that the nocturnal atmospheres of Madrid that are described are those of some two and a half centuries ago.

Therefore we chose to be guided by our imaginations. We increase the number of strings in places, and even give in to our inclinations by using percussion here and there, and a touch of humour by including the bassoon, which the cello is supposed to imitate in the Rosary section. We have aimed not so much to explore the programmatic aspects of *La Musica notturna delle strade di Madrid* as to bring out its poetic qualities, in a sort of Bergsonian reverie. At the same time, we asked the composer Philippe Hersant to

write his own “nights of Madrid”, a reminiscence of the years he spent in residence at the Casa de Velázquez. The result was *Rondes de nuit*, which engages a dialogue with Boccherini the cellist and composer. Dedicated to Pulcinella, it was premièred in March 2018.

Ophélie Gaillard

Translation: Mary Pardoe

Boccherini or the charm of virtuosity

Finding one's way in Boccherini's immense output – well over five hundred works, composed between 1760 and 1805 – is no easy matter. Acting as a prism, they show up various aspects of music and its evolution during that time: the Italian tradition of string composition, first of all, enriched by Sammartini in Milan, with whom the young Boccherini came into contact; then the gradual move towards Classicism in Austria (and the Germanic countries in general), which Boccherini discovered in Vienna; not forgetting the early signs of “Romantic Rousseauism” at the turn of the eighteenth and nineteenth centuries, with a new emotionalism in contrast to the prevailing ideas of Classical restraint. The works chosen for this recording represent those different currents.

Cello Concerto no. 6 in D major, G.479

When it was first published in Paris in October 1770 by the Bureau d'abonnement musical, this work bore the title *Concerto per il violoncello*

obligato, due violini, alto-violola e basso and it was then no. 2.

It remains very Italian in style, still close in aesthetic to the concerto grosso, but moving towards the *symphonie concertante* then in vogue. The cello tends to imitate the violin to the point of doubling it during the exposition of the opening *Allegro*, then almost throughout the *Adagio*, and often in the final *Allegro*, thus providing a contrast with the moments when the soloist is given complete freedom. The *Allegro* provides a typical example of a simple but very effective accompaniment, supporting the long, sinuous melodic line played by the soloist without fear of using “Schubertian” modulations, with their effect of surprise and charm.

Symphony no. 6 in D minor, “La Casa del Diavolo”, G.506, was composed in 1771 and described by Boccherini in his catalogue as “Concerto a grande orchestra, opera grande”. On the score, the last movement bears the superscription “Chaconne

representing Hell and composed in imitation of that of Monsieur Gluck in 'Le Festin de pierre' ". This work is in fact very composite, reflecting Boccherini's training. After receiving his first instruction in violoncello from his father, Leopoldo, a professional double bass player, then training in Lucca with Abbate Vanucci and in Rome with Costanzi, *maestro di cappella* of the Cappella Giulia at St Peter's, he was still very young and needed to complete his training. The attraction of Vienna was made greater by the fact that several members of the Boccherini family had already moved there: Luigi's brother, Gastone, had embarked on a career there as a poet and librettist, and his sister, Maria-Ester, was a ballet dancer (she was to marry the dancer and later brilliant choreographer Onorato Vigano). Still under his father's guidance, Luigi joined the family group in Austria in 1757. During the last of his three stays there (April 1763–April 1764) he established relations with Gluck – who appears to have foreseen Boccherini's future career as a composer. Indeed, from 1760 he already had to his credit several opuses of chamber music that were shortly be published in Paris. It was presumably during that stay that Boccherini heard the music Gluck had composed in 1761 for the ballet *Don Juan ou Le Festin de*

pierre. In tribute to the older composer, and as an expression of gratitude for being taken under his wing, Boccherini, who by that time was living in Madrid, borrowed the title of the final scene, representing the downfall of the unrepentant hero, while also taking up Gluck's main theme. The first movement of the symphony also shows a borrowing from his own Sonata for violin and piano, op. 5 no. 4, written in 1768 during his stay in Paris.

The symmetrical tripartite design of the Symphony in D minor perfectly foreshadows the structure of the symphony as adopted by Haydn, with an *Andante sostenuto* followed by a blustery *Allegro assai*, then an *Andantino con moto* with quite a light-hearted theme, and finally the *Andante sostenuto* again, this time introducing the Chaconne, *Allegro con moto*. The orchestration, with the traditional instrumental quartet (2 violins, 2 violas, 2 cellos and double bass) enriched by two oboes and two "French" horns, justified in the author's eyes the title Concerto *a grande orchestra*. The work combines "absolute music" (a modern notion) and "dramatic music" with a traditional operatic Hell scene.

For a long time Boccherini's **Cello Concerto no. 9 in B flat major, G.482**, was the only one

of his cello concertos that was widely known – but not in its original version, rather in that of the German cellist Grützmacher, who in 1895 arranged it to fit the style of a Romantic virtuoso concerto, bearing little resemblance to Boccherini's work. The gradual return to the original text began with the manuscript of Dresden edited by Richard Sturzenegger (Basel, Reinhardt, 1948). And now we have the version edited by Aldo Pais (Milan, Suvini Zerboni), which was used for this recording.

The opening *Allegro moderato* with its ritornello, proudly taken up by the solo cello and skilfully developed through bold modulations and attractive virtuoso passages, comes close to the style of Joseph Haydn. The *Andantino grazioso*, in which the soloist develops a very romantic cantilena, shows clearly what Boccherini's contemporaries appreciated in his music: attractiveness, charm and emotion. Likewise, the *Rondo-Allegro*, with its three thematic elements – the first one borrowed from a Boccherini Duo for two violins, *Tempo di minuetto*, of 1761, published in Paris in 1769 – typifies the sparkling, mischievous spirit, which, besides a certain natural melancholy, is typical of the composer's work.

String Quintet in C major, op. 30, no. 6, “La Musica Notturna delle strade di Madrid”, written in 1780, is the sixtieth of Boccherini's string quintets and one of only two incursions into the field of programmatic music. Seven fragments illustrate the “night music of the streets of Madrid”. First the *Ave Maria delle Parrocchie*, with the bells of the parish church calling worshippers to the evening prayer. *Il tamburo dei soldati* (The soldiers' drum) is followed by the Minuet of the blind beggars, *Minuetto dei ciechi*, required to be played clumsily, *pesante* (heavy and ponderous). Next, *Largo assai, Rosario* (Rosary) is a slow section which is not to be played strictly in time; then comes the loud *Allegro vivo. Los Manolos (Passa calle)*, imitating a group of street singers of a particularly rough type, as they pass along the street, singing to amuse themselves (the meaning of “*passa calle*”). *Il tamburo*, (The drum) precedes the final *Ritirata can variazioni. Tempo di Marcia*, in which the soldiers from the local garrison sound the midnight curfew with their Retreat. For these depictions, Boccherini did not hesitate to use the most extravagant musical means: for instance, the violin is asked to represent the ringing of a bell that interrupts the prayer of the Rosary (the priest at the bedside of a dying person), and the *Minuet of the blind beggars*

requires the two cellists to take their instruments upon their knees and strum them in imitation of a guitar. A general note even specifies: “everything here that does not comply with the rules of counterpoint should attempt to provide an accurate representation of reality”. Furthermore, the quintet was not published during Boccherini’s lifetime; he had told his publisher: “The piece is absolutely useless, even ridiculous, outside Spain because the audience cannot hope to understand its significance nor the performers to play it as it should be played.” Nevertheless, he was to reuse the final sequence, the *Ritirata*, three times: as the last movement in each case of a piano quintet, a quintet with two violas, and a quintet with guitar. The approach, then retreat of the Night Watch is depicted very effectively: “One must imagine sitting by the window on a summer’s night in a Madrid apartment,” wrote Boccherini, “and that the band can only be heard in the far-off distance in some other part of the city, so at first it must be played quite softly. Slowly the music grows louder and louder until it is very loud, indicating that the Night Watch are passing directly beneath the listener’s window. Then gradually the volume decreases and again becomes faint as the band moves off down the street into the distance.” In our performance, we

took the liberty of doubling the quintet and introducing some discreet touches of percussion, also adding a bassoon in order to achieve the effect that Boccherini requests of the cellists.

This disconcerting work could have been included in the extensive examination of the doctrine of imitation as applied to music that is found in *De la Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la Parole, les langues, la poésie et le theatre* by Michel Paul Gui de Chabanon, published in 1785. The latter, a musician, composer, philosopher and member of the Académie Française, questioned that doctrine, advocating music *per se* at a time when Romanticism – the “Rousseau-ist sensibility” – was emerging. This strange work by Luigi Boccherini aroused the interest of Luciano Berio, who in 1975 used it as the basis for his *Quattro Versioni originali della “Ritirata notturna della Madrid di Luigi Boccherini”*, and more recently it inspired Philippe Hersant.

Stabat Mater

Intimacy characterises the whole of Boccherini’s *Stabat Mater*, presented here in its original version of 1781, for soprano and string quintet – two violins, viola, two cellos, an ensemble with which Boccherini was very familiar: in

his lifetime he composed 113 string quintets. Since Boccherini did not include this version in his catalogue, it remained confidential. Later, for its publication by Sieber in Paris in 1802, Boccherini revised it for two sopranos, tenor and strings (two violins, viola, cello and double bass). That occasion gave him, and the publisher, an opportunity to provide some information on the genesis of the work. A note in Italian on the autograph manuscript (now in the Bibliothèque nationale de France in Paris) indicates that the version for solo voice was written in 1781 by order of the Infante Don Luís of Spain (“Nota: per ordine del Sig. Infante Don Luigi, l'autore scrisse quest'opera per una voce sola l'anno 1781”) and the title page of the publication states: “This Stabat Mater is easy to perform and does not require a large orchestra or a large space. The author wishes it to be performed with unaffected simplicity and with precision.” As we see, the composer wished to preserve the intimacy of a chamber work, as in the original version written for his patron, the Infante Don Luís – the younger brother of the Bourbon king, Carlos III – who had gathered a small court at his palace in Arenas de San Pedro, west of Madrid. In this first version of the *Stabat Mater* the solo voice, which is treated in effect like another

instrument, is skilfully and effectively blended into the musical texture of the string quintet, thus transforming the work into a perfect sextet, rather than a cantata or a chamber opera for solo voice. The text is attributed to Jacopone da Todi, a Franciscan monk who died in 1306. Boccherini set it in its entirety (eleven numbers). The text describes successively Mary's grief as she stands at the foot of the Cross, reliving her son's torments, then the believer's meditation on the great suffering endured by Jesus for the salvation of mankind; he intends to share that suffering before being admitted to the glory of Paradise, to be near the Virgin Mary. On the whole Boccherini respected the structure of the text, in short three-line stanzas enabling the insertion of instrumental sequences between the soloist's parts, thus lending it flexibility in the dramatic and musical change of character for each number. For example, no. 2, *Allegro*, “Cujus animam”, built on the repetition of the three lines of the stanza, is immediately followed by “O quam tristis”, presented in the form of a short recitative, *Adagio*, without repeats. And no. 6, *Larghetto non-tanto*, “Eja mater”, borrows from the concerto genre with a theme stated first by the cello, then taken up by the soprano, who then has the opportunity for a brief solo

cadenza. No. 8, *Andantino*, “*Virgo virginum*”, is a veritable operatic aria, accompanied by pizzicatos from the first cello; but it does not adopt the highly ornamented Baroque-Rococo religious style, instead showing great restraint, with little ornamentation, no vocalises, a limited cadenza and a long ritornello for the strings at the beginning and end of the verse. Then in no. 10, *Allegro commodo*, “*Fac me plagis*”, the instruments and the voice enter in canon, then come together at the end for the final verse, in two repeated parts, then the final *Amen*, which returns to the key of F minor and the same tragic expression as the initial “*Stabat Mater*”.

Sonata no. 2 in C minor for solo violoncello and bass (here pianoforte) G.2

Boccherini’s cello sonatas comprise two parts, “*violoncello solo*” and “*basso*”. The fact that the composer did not specify the type of accompaniment that was to be used, gives the musician freedom of choice: here the pianoforte – a choice justified by the proximity of the very successful *Sonate per pianoforte con accompagnamento di un violino*, composed in Paris in 1768 and published the following year. Of course the sound balance is different in the case of the cello, which obviously has full precedence over the

accompaniment, since the unfigured bass has to be provided by the keyboard. Not surprisingly, Boccherini was obliged therefore to explore the new capacities of an instrument that was gradually taking over from the viola da gamba. In the opening *Adagio*, traditional in its layout (exposition-development-recapitulation), a very ornate and poignant theme moves quickly to the high register favoured by the composer. The following *Allegro* looks towards a concerto movement in its exploration of contrasting low and high registers and with the elements of virtuosity and ornamentation one expects in that form. The sonata ends with the *Allegretto*, in 3/8 and in minuet form (ABA), presenting a series of virtuosic elements and modulating harmonic sequences, thereby confirming the image of Boccherini as expressive, charming and virtuosic – the latter in the sense of “skilled, learned, of exceptional worth”, and therefore capable of *moving the listener*. Who could disagree with that?

Yves Gérard

Translation: Mary Pardoe

Madri der Nächte

Zehn Jahre nach dem bei Ambrosie erschienenen Album *Fandango* haben Sie sich entschlossen, ein neues Doppelalbum mit Werken Boccherinis aufzunehmen. Warum?

Luigi Boccherini ist mit Sicherheit der faszinierendste Cellist aller Zeiten! Seine Werke zu spielen ist zunächst einmal eine technische Herausforderung, denn dieser waghalsige Virtuose greift alle Register des Cellos, von den tiefsten bis zu den höchsten Tönen: Boccherini zwingt uns, Virtuosität neu zu konzipieren, nämlich als geistiges Exerzitium, oder auch als Tour de force einer Koloratur, die ihre Arabesken mit der Anmut einer Nachtigall genau über dem allgegenwärtigen Abgrund der Tiefenlagen des Cellos vollführt. Es genügt, die Cellokonzerte eines Vivaldi oder Leonardo Leo und dann die Haydns zu hören (dem Boccherini in Wien begegnete), um sich darüber klar zu werden, was für eine technische Revolution sich mit Boccherini vollzieht!

Während des letzten Jahrzehnts haben wir unsere Erkundung seiner Werke fortgesetzt;

unsere Plattenaufnahme ist im Grunde das Ergebnis langjähriger Zusammenarbeit. Vor allem mit seinen Ausflügen zu C. P. E. Bach ist es dem Pulcinella Orchester gelungen, mehr Substanz zu gewinnen und in Sachen Klangfarbe, Gleichgewicht, Dynamik Gründliches zu leisten. Das verlockt uns dazu, mit nunmehr gewachsener Reife große Werke wie die d-moll-Symphonie in Angriff nehmen.

Das Korpus der Konzerte, von den Sonaten und den Quintetten ganz zu schweigen, ist gewaltig. Deswegen steht uns noch viel Arbeit bevor!

Außerdem wurde im Lauf der Konzerte eines unabweisbar: um sein vokales Meisterwerk, das *Stabat Mater* in der Version für Sopran und Streichquintett, kommen wir keinesfalls herum. Nachdem wir unsere Terminkalender mit Sandrine Piau abgestimmt hatten, konnten wir mit ihr an die enge Zusammenarbeit anknüpfen, die uns bei unserem ersten Boccherini-Album und seither auch bei anderen Projekten vereint hat.

Finden Sie, dass Boccherinis Art zu komponieren

sich in den Stücken, für die Sie sich entschieden haben, grundlegend verändert hat? Auf welchen Nenner lässt sich seine Ästhetik bringen?

Wenn man sich zuerst die beiden hier vorgelegten Konzerte anhört und im Anschluss daran die beiden Symphonien, stellt man frappierende Unterschiede fest. Die Begleitung der Konzerte ist äußerst subtil ausgearbeitet: Die beiden Violinen spielen eine vorherrschende, die Bratsche und auch der Bass eine sekundäre Rolle; ihre Dialoge mit der ersten Violine verstärken den Eindruck von Leichtigkeit. In den Symphonien werden die Zwischenstimmen gewichtiger, Bratsche und Cello spielen zwei unterschiedliche Partien.

Allerdings offenbaren schon die Konzerte, nicht weniger als die Sonate, erstaunliche Widersprüche. In den Allegros stoßen wir auf einen gewissen Klassizismus, aber auch auf Spuren der Barockästhetik, zumal in den abschließenden Rondos, während die langsamen Sätze sich paradoxerweise schon der Frühromantik zuneigen. Die Stellung des Solisten ändert sich: das narrative Cello ist nicht mehr die Emanation des Orchesters, es tritt den *tutti* gegenüber. Darin spiegelt sich eine Epoche, die neue ästhetische Tendenzen in Europa kennzeichnen, von der

Empfindsamkeit bis hin zum Sturm und Drang. Das leuchtende Gleichgewicht der aufkommenden Klassik tritt zurück hinter seelische Erregungen, Gefühlsausbrüche drängen sich vor. Sie begünstigen kontrastive, dramatische Diskurse, wenden innere Erschütterungen nach außen.

In seiner d-moll-Symphonie *La Casa del Diavolo* entfaltet Boccherini eine Instrumentationskunst von höchster theatralischer Wirksamkeit. Wo hätte Boccherini das Zusammenspiel der Instrumente auch besser kennenlernen können als im Wiener Orchestergraben? Als Orchestermusiker entdeckt er die Werke von Gluck, namentlich die Chaconne aus *Orpheus und Eurydike*, deren Material er ganz offen benutzte.

Mir scheint auch, dass die Entwicklung von Boccherinis Kompositionen seinen eigenen inneren Wandel spiegelt. Schreibt er nicht am 8. Juli 1799 an Marie-Joseph Chénier: „Ich bin mir gewiss, dass die Musik geschaffen wurde, um zum menschlichen Herzen zu sprechen, und dafür setze ich alle meine Kräfte ein: Musik ohne Affekte und Leidenschaften ist belanglos.“

Nach dem Anfang der 1780er Jahre komponiert er nur noch wenige Cellokonzerte; er wendet sich mehr und mehr der Kammermusik zu und schreibt zahlreiche Trios, Quartette und Quintette für Streichinstrumente. Zu dieser Zeit, nämlich 1781, komponiert er auch das wunderschöne *Stabat Mater* in seiner ersten Fassung für Sopran und Streichquintett, ein äußerst ausdrucksvolles, unendlich ergreifendes Meisterwerk. Er war damals ein von Schicksalsschlägen gezeichneter Mann (seine beiden Frauen, seine vier Töchter, sein Protektor Don Luis waren nacheinander gestorben). Allem Anschein nach verzichtet er nun mehr und mehr auf die Rolle des umjubelten Solisten, um sein überragendes technisches Können und seine Sensibilität ganz in den Dienst dessen zu stellen, was er als das Wesen der Musik auffasst.

Welchen Entscheidungsspielraum hat der Interpret, wenn er sich mit diesem Repertoire befasst? Welche Freiheiten darf oder muss er sich gegenüber dem Text herausnehmen?

Sprechen wir zunächst über Boccherinis Kerndomäne, die Sonaten, die seinen Ruf in ganz Europa begründet haben. Wir verfügen über sehr wenige autographische Manuskripte. Boccherini selbst hat diesen Quellen kaum Beachtung

geschenkt – was die Aufgabe der Musikwissenschaftler nicht eben erleichtert.

Es hat ganz den Anschein als habe er gefürchtet, dass andere sich seine Sonaten aneignen, ohne ihren Subtilitäten gewachsen zu sein, ohne sie frei genug verzieren und ein Feuerwerk von Kadenz improvisieren zu können, wie er allein es vermochte.

Es ist wesentlich, sich mit den Quellen zu beschäftigen, auch wenn man sich manchmal darin verliert. Aber vor allem haben wir uns von unserer Phantasie leiten lassen.

Kommen wir zur Instrumentierung!

Bei der zweiten Sonate haben wir uns – wie übrigens auch bei den Symphonien und den Konzerten – dafür entschieden, den Generalbass dem Pianoforte zu übertragen. Zwar ist diese Partie nicht beziffert und wird häufig von einem zweiten Cello übernommen oder auch vom Kontrabass – sein eigener Vater hielt es so. Aber das Pianoforte verfügt über eine reichere Auswahl an Möglichkeiten, Klangfarbe und Artikulation zu variieren, über sehr motorische Kontraste im dynamischen Bereich, und macht sogar eine fast Schubertsche Atmosphäre möglich (im Rondo der Sonate Nr. 2). Aber nochmals: die Entscheidung für das Begleitinstrument hängt für

uns von der Partitur der einzelnen Sonate ab, sie sind unendlich unterschiedlich.

Was das *Stabat Mater* angeht, ein Werk von 1781, aus der Reifezeit, so haben wir ein Streichquintett mit Cello und Kontrabass der Instrumentierung mit zwei Cellos vorgezogen. Das Manuskript erlaubt Zweifel daran, welches Instrument den Generalbass übernehmen soll, und es schien uns interessant, das harmonische Spektrum und den Klangraum durch den tiefen Kontrabass zu erweitern, wie Boccherini selbst es in seinen drei Quintetten mit Kontrabass tut, die er einige Jahre vorher komponiert hat.

Wie groß ist der Einfluss der spanischen Volksmusik auf sein Werk? Und wie insbesondere fassen Sie sein Quintett *Musica notturna delle strade di Madrid* auf?

Wussten Sie schon, dass Boccherini nacheinander zwei Spanierinnen geheiratet und vierzig Jahre lang einen guten Teil der iberischen Halbinsel durchstreift hat, von Madrid bis Las Arenas, von Aranjuez bis La Granja? Übrigens hat er 1786 eine Zarzuela mit dem Titel *La Clementina* geschrieben (nach einem Libretto von Ramón de la Cruz), und auch zahlreiche *villancicos*.

Emilio Moreno hat unsere Aufmerksamkeit auf die Anklänge an spanische Volksweisen gelenkt: auf jene leichten, manchmal plötzlichen und sogar heftigen harmonischen Schwankungen, auf die kurzen artikulatorischen, rhythmischen und melodischen Wendungen, die für die spanische Musik charakteristisch sind (wie auch die berühmten Wiederholungen kurzer Motive, die sich schon bei Domenico Scarlatti finden und aus der spanischen Kirchenmusik stammen, den jahrhundertealten *tonos humanos*). Dieses berühmte Quintett ist tatsächlich eine Herausforderung an den Interpreten, so sehr ist es von der Atmosphäre der spanischen Nächte vor rund 250 Jahren erfüllt...

Wir haben uns daher entschlossen, uns von unserer Phantasie leiten zu lassen, die Anzahl der Streicher an einigen Stellen zu verstärken und sogar einige klangliche Abweichungen zuzulassen (Einsatz von Schlaginstrumenten sowie des Fagotts, ein verstohlener Hinweis auf das Cello, das im *Rosario* das Fagott imitieren soll). Wir haben in dieser Madrider Nacht Stille eintreten lassen, damit der Text zu uns spricht – nicht im buchstäblichen Sinn einer Programmmusik, sondern im poetischen einer Bergson'schen *Rêverie*. Parallel dazu haben wir Philippe

Hersant darum gebeten, in Erinnerung an seine Jahre als Stipendiat in der Casa Velázquez seine eigenen Madrider Nächte zu komponieren. So ist das dem Ensemble Pulcinella gewidmete Dialogstück *Rondes de nuit* entstanden, das wir im März 2018 uraufgeführt haben.

Ophélie Gaillard

Übersetzung: Achim Russer



Boccherini oder der Charme der Virtuosität

Sich in dem äußerst umfangreichen Werk Boccherinis zurechtzufinden, fällt nicht ganz leicht. Dies um so weniger, als das schillernde Prisma der zwischen 1760 und 1805 entstandenen über 500 Werke des Meisters nicht nur die von dem Mailänder Sammartini (den der junge Boccherini frequentierte) bereicherte italienische Tradition des Komponierens für Streichinstrumente spiegelt, sondern auch die stilistische Entwicklung in Österreich und Deutschland hin zur „Klassik“ (die Boccherini in Wien entdeckte); hinzu kommen die ersten Ausläufer eines „romantischen Rousseauismus“, der die Rezeption des musikalischen Vortrags umfunktionieren und um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert die Auffassung von der Funktion der Musik tiefgreifend umgestalten sollte. In den für diese CD-Box aufgenommenen Werken sind diese unterschiedlichen Tendenzen bemerkbar.

Konzert Nr. 6 B-Dur „per il violoncello obbligato, due violini, alto-violola e basso » (so seine Bezeichnung bei der Veröffentlichung durch das Pariser *Bureau d'abonnement musical* im Oktober 1770 als „n° 2“):

In Aufbau und Stil ist dieses Werk noch sehr italienisch und stark der Ästhetik des *concerto grosso* verpflichtet, allerdings schon auf dem Weg zu der damals aufkommenden *symphonie concertante*. Das Cello sucht die Violine zu imitieren, ja bei der Exposition des ersten Satzes (*Allegro*) zu verdoppeln; dies gilt – trotz einiger Momente vollständiger Freiheit des Solisten – auch fast das ganze *Adagio* hindurch und oft im abschließenden *Allegro*. Das einleitende *Allegro* bietet das typische Beispiel einer schlichten, aber sehr wirkungsvollen Begleitung der langen und verschlungenen melodischen Linie des Solisten, die sich bis hin zu „schubertisierenden“, überraschenden und reizvollen Modulationen vorwagt.

Symphonie „La Casa del diavolo“, von Boccherini selbst in seinem Werkkatalog als *Op. 12 n° 4 de 1771 Concerto a grande orchestra, opera grande* bezeichnet. In der Partitur trägt der letzte Satz die Bezeichnung „*Ciaccona che rappresenta l'Inferno, composta a imitazione di quella del Sig. Gluck nel suo Festin de pierre* („Chaconne zur Darstellung der Hölle, komponiert in Nachahmung des *Festin de pierre* des Hrn. Gluck“).

Dieses mehrschichtige Werk hat einiges mit dem musikalischen Werdegang des jungen Boccherini zu tun. Nach dem Abschluss der Celloausbildung bei seinem Vater, einem Kontrabassisten, sowie bei dem Abbé Vanucci in Lucca und Costanzi (der mit der päpstlichen Kapelle in Verbindung stand) galt es, die Ausbildung des künftigen Komponisten zu vollenden. Wien bot sich dafür um so mehr an, als andere Familienmitglieder dort bereits ansässig wurden: Luigis Bruder Gastone versucht hier, sich als Dichter und Librettist zu etablieren, seine Schwester Maria-Ester als Tänzerin (sie wird den Tänzer Onorato Vigano ehelichen, der sich zu einem brillanten Choreographen entwickelt). Unter väterlicher Obhut stößt Luigi zu ihnen. Drei Aufenthalte (der letzte fällt in die Jahre 1763-1764) ermöglichen ihm, Kontakte zu Gluck anzuknüpfen, der

die Boccherini bevorstehende Komponistenkarriere vorauszuahnen scheint – er hat ja auch seit 1760 einige Kompositionen für Kammermusik beendet, die bald in Paris erscheinen werden. Boccherini dürfte die von Gluck 1761 komponierte Ballettmusik über das Don Juan-Thema bei seinem letzten Aufenthalt in Österreich gehört haben. Nicht nur im Titel seiner später in Madrid komponierten Symphonie zitiert er die Höllenfahrt des Bösewichts, auch das Hauptthema des Schlusssatzes entlehnt er – als Hommage an den älteren Kollegen und Förderer – der Ballettmusik von Gluck. Darüber hinaus zitiert der erste Satz von Boccherinis Symphonie eines seiner eignen Werke, nämlich die während seines Pariser Aufenthalts entstandene Sonate für Pianoforte und obligate Violine op. 5 Nr. 4 von 1768. In ihrem Aufbau nimmt Boccherinis Symphonie in d-moll die Struktur der Haydnschen Symphonien präzise vorweg: Auf ein einleitendes *Andante sostenuto* folgen ein *Allegro assai*, ein *Andantino con moto* (mit einem etwas verspielten Thema) und die Reprise des einleitenden *Andante*, diesmal als Chaconne. Die Instrumente des herkömmlichen Quartetts (2 Violinen, 2 Bratschen, 2 Cellos und Kontrabass) werden um zwei Oboen und zwei „französische“ Hörner bereichert und bilden mit ihnen zusammen ein Ensemble, das

zur damaligen Zeit und in den Augen des Komponisten durchaus als *grande orchestra* gelten konnte. Das Werk kombiniert „reine Musik“ (übrigens ein moderner Begriff) mit „dramatischer Musik“ – einer der üblichen opernhafte Höllenszenen.

Konzert Nr. 9 B-Dur für Cello und Orchester:

Dieses berühmte Konzert rettete mit dem hochberühmten, für seine Kammermusik angeblich repräsentativen Menuett in anderer Version Boccherinis „Ehre“ als Konzercellist. Erst 1949 setzte mit dem Dresdner Manuskript eine allmähliche Rückkehr zum authentischen Text ein, die bis zu der von Aldo Païs erstellten Fassung andauerte; sie wurde mittlerweile von dem italienischen Verleger Suvini Zerboni in die *Opera omnia* Boccherinis aufgenommen und wird auch bei der hier vorliegenden Aufnahme benutzt.

Das einleitende *Allegro moderato* mit seinem aus zwei kontrastierenden Themen zusammengesetzten Ritornell, vom Solisten selbstbewusst aufgegriffen und in kühnen Modulationen mit hinreißender Virtuosität weiterentwickelt, nähert sich eher dem Stil Haydns an. Das *Andantino grazioso*, in dessen Verlauf der Solist eine höchst romantische Kantilene vorträgt, bringt gut zum

Ausdruck, was die Zeitgenossen an Boccherini schätzten: Gefälligkeit, Charme und Gefühl. Auch das *Rondo allegro* mit seinen drei thematischen Elementen, von denen das erste Boccherinis Duo für zwei Violinen *Tempo di Minuetto* entlehnt ist (das 1761 komponiert und 1769 in Paris veröffentlicht wurde), spricht für den spritzigen, schalkhaften Esprit, der den Komponisten neben einer gewissen natürlichen Melancholie kennzeichnet.

La Musica Notturna delle strade di Madrid ist das sechste Quintett, das Boccherini 1780 verfasste; es trägt die Bezeichnung opus 30 Nr. 6. Nur selten hat Boccherini sich so weit in den Bereich extrem deskriptiver Musik vorgewagt. Fünf Fragmente illustrieren Szenen aus dem nächtlichen Treiben in Madrid: das *Ave Maria delle Parocchie*, ein Menuett von Blinden (*Menuetto dei Ciechi*), ein leises Rosenkranzgebet (*Il Rosario*), den Vorbeizug von Bettlern, oder eher: armer Leute (*Passa Calle*) und der Zapfenstreich der Nachtwache (*Ritirata*). Dabei greift Boccherini zu extravaganten musikalischen Mitteln: gezupfte Geigenseiten deuten die Glöckchen an, die das Rosenkranzgebet (oder einen Versehgang?) begleiten; die beiden Cellisten nehmen ihre Instrumente auf die Knie und benutzen sie als Gitarren. Eine generelle Anweisung legt

fest: „Alles, was der Kontrapunkt nicht streng vorschreibt, soll die Wahrheit der Szene wiederzugeben suchen.“ Weil er fürchtet, dass sein Quintett von Fremden ohne Ortskenntnis nicht verstanden werde, weigert Boccherini sich, es zu veröffentlichen – was ihn nicht hindert, die abschließende *Ritirata* gleich dreimal wieder aufzugreifen: in einem weiteren Streichquintett mit zwei Bratschen, in einem Klavierquintett und einem Gitarrenquintett; auch dort bildet es jeweils den letzten Satz. Die Wirkung des Klangs aus der Ferne (*pp*), des Näherkommens (bis zum *ff*) und Verklingens in der Dunkelheit (bis zum *pp*) verfehlt nie seine Wirkung. Die hier vorliegende Aufnahme nimmt sich die Freiheit, das Quintett zu verdoppeln und einige diskrete Schlagzeugklänge sowie ein Fagott – dessen Klangwirkung Boccherini allein den Celli abverlangt hatte! – einzufügen. Zur Zeit der Ausbreitung rousseauistischer Auffassungen beschäftigte der Abbé, Komponist und Philosoph Chabanon sich in seinem Werk *De la Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la Parole, les langues, la poésie et le théâtre* („Über die Musik an sich und in ihren Beziehungen zu dem Wort, den Sprachen, der Dichtung und dem Theater“, 1785) mit der Fähigkeit der Musik, die Wirklichkeit nachzuahmen – Boccherinis verblüffende Nacht-

musik wäre ihm als Beispiel willkommen gewesen. Sie entfachte übrigens auch das Interesse Luciano Berios (*Quattro Versioni originali della « Ritirata notturna della Madrid »* di Luigi Boccherini, 1975) und des zeitgenössischen Komponisten Philippe Hersant.

Stabat Mater:

Dem *Stabat Mater* in seiner ursprünglichen Fassung von 1781 haftet insgesamt ein intimer Charakter an, den der Komponist durchaus anstrebte: die Gesangsstimme wird von nur zwei Violinen, einer Bratsche und zwei Cellos begleitet – der üblichen Besetzung seiner Streichquintette, deren Boccherini insgesamt 113 komponierte. Aber diese Fassung nahm er selbst nicht in seinen Werkkatalog auf, so dass sie weitgehend unbekannt blieb. Die 1802 im Hinblick auf ihre Veröffentlichung im selben Jahr bei Sieber in Paris überarbeitete Fassung sieht drei Solisten (zwei Soprane und einen Tenor) sowie zwei Violinen, Bratsche, Cello und Kontrabass vor. Bei dieser Gelegenheit äußerten Boccherini und sein Verleger sich auch über die Entstehung des Werks. Das in der Pariser Nationalbibliothek aufbewahrte Originalmanuskript enthält in italienischer Sprache die Notiz: „Der Verfasser hat dieses Werk auf Wunsch des Infanten Don

Luis 1781 für nur eine Gesangsstimme komponiert“, und die Titelseite der gedruckten Ausgabe vermerkt: „Dieses *Stabat Mater* ist unschwer aufzuführen, ein großes Orchester und ein großer Saal sind durchaus nicht erforderlich. Der Verfasser wünscht völlige Natürlichkeit und Exaktheit.“ Dies unterstreicht den Wunsch des Komponisten, den kammermusikalischen Rahmen beizubehalten, in dem das Werk bei seinem Protektor, dem Infanten Don Luis (einem jüngeren Bruder des Königs Carlos III.), uraufgeführt worden war, der weit von Madrid entfernt auf dem kleinen Schloss Las Arenas de San Pedro Hof hielt.

Das *Stabat Mater* bezieht die Solistenstimme so vollständig in die musikalische Textur des Quintetts ein, dass sich eher von einem perfekten Sextett sprechen ließe als von einer Kantate oder einer Kammeroper für einen Solisten. Seine elf Gesangsnummern basieren auf einem oft dem 1306 verstorbenen Franziskanerbruder Iacopone da Todi zugeschriebenen Text. Er evoziert die Schmerzen Marias, die am Fuß des Kreuzes die Todesqualen ihres Sohnes durchlebt, und die sich anschließende Meditation des Gläubigen über diese Schmerzen, die Maria für sein Heil erduldet und die er mit ihr teilen möchte, um an

ihrer Seite ins Paradies zu gelangen. Insgesamt hält Boccherini sich an die Unterteilung des Textes in kurze Strophen zu jeweils drei Versen, die es ermöglichen, zwischen die Solopartien Instrumentalsequenzen einzuschieben und den dramatisch-musikalischen Charakter jeder einzelnen Nummer abzuwandeln. So folgt z.B. auf die Nr. 2 „Cuius animam“ (*Allegro*) das auf der Wiederholung der drei Strophenverse aufbaut, unmittelbar die Strophe „O quam tristis“ in Form eines kurzen Rezitativs (*Adagio*) ohne jegliche Wiederholung. Und das *Larghetto non tanto* der Nr. 6 „Eia, mater“ mit seiner Exposition eines Themas durch den Cellosolisten im Konzertstil wird anschließend von dem Sopran mit einer kurzen Solistenkadenz aufgegriffen. Die Nr. 8 „Virgo virginum“ (*Andantino*) schließlich, begleitet von den Pizzicati des ersten Cellos, stellt eine wahre Opernarie dar; anders aber als die exaltierten Arabesken des religiösen „Barock-Rokoko“-Stils ist sie zurückhaltend mit Verzierungen, verschmäht Koloraturen und beschränkt sich auf eine kurze Kadenz und ein langes Streicher-Ritornell zu Beginn und am Ende des Verses. Die Nr. 10 „Fac me plagi“ (*Allegro commodo*) mit ihrem einleitenden Kanon von Instrumenten und Singstimme, die beim Vortrag des letzten Verses zueinander finden, besteht aus zwei sich wieder-

holenden Teilen und einem abschließenden *Amen*, das in der Tonart f-moll zu dem tragischen Ausdruck des anfänglichen *Stabat Mater dolorosa* zurückfindet.

Cellosonate in c-moll, G.2 (1. Fassung):

Bei diesem Werk hat der Solist sich für eine von Boccherini nicht spezifizierte musikalische Darbietung und also auch Interpretation zu entscheiden – eine ganze Reihe von Sonaten wurde schlicht mit *Violoncello solo e basso* überschrieben. Bei der vorliegenden Aufnahme übernimmt das Pianoforte die Begleitung – eine Entscheidung, die sich durch die Nachbarschaft zu den 1768 in Paris komponierten und 1769 publizierten Sonaten *per pianoforte con accompagnamento di un violino* rechtfertigt (diese Sonaten hatten übrigens großen Erfolg). Im Fall der Cellosonaten ist das Schwergewicht freilich anders gelagert: das Cello hat durchaus Vorrang vor seinem Begleitinstrument, der nicht bezifferte Bass ist auf der Klaviatur zu erstellen. Es überrascht nicht, dass Boccherini meinte, die Qualitäten eines Instruments erkunden zu sollen, das sich anschickte, die Viola da gamba zu ersetzen. Im anfänglichen *Adagio* erreicht das reichlich verzierte, melodiose Thema rasch das dem Komponisten teure hohe Register;

seine Struktur (Exposition - Durchführung - Reexposition) ist „klassisch“. Das nachfolgende *Allegro* tendiert zum Konzertsatz: tiefe und hohe Register werden gezogen, die bei dieser Form zu erwartenden Elemente von Virtuosität und Verzierung stellen sich ein. Das abschließende Allegretto mit seinem 3/8 Takt und menuettartigen Zuschnitt, zunehmend virtuosen Elementen und „harmonisch“ einander ablösenden Tonarten zeigt Boccherini als reiz- und ausdrucksvollen Virtuosen im besten Sinn des Wortes, als „bewegenden“ und über seine Zeit hinauswirkenden Musiker. Der heutige Hörer wird sich ihm nicht entziehen können.

Yves Gérard

Übersetzung: Achim Russer





17. Stabat Mater dolorosa

Grave assai

Stabat Mater dolorosa
luxta crucem lacrimosa
Dum pendebat Filius.

Debout, la Mère des douleurs
Près de la croix était en pleurs,
Quand son Fils pendait au bois.

The grieving Mother
stood weeping beside the cross
on which her Son was hanging.

18. Cujus animam gementem

Allegro

Cujus animam gementem
Contristatam et dolentem
Pertransivit gladius.

Alors, son âme gémissante,
Toute triste et toute dolente,
Un glaive la transperça.

Her grieving heart,
anguished and lamenting,
was pierced by a sword.

O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater unigeniti!

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

O how sad and afflicted
was that blessed Mother
of her Only-begotten Son!

19. Quae moerebat et dolebat

Allegretto con moto

Quae moerebat et dolebat,
Pia Mater, dum videbat
Nati poenas incliti.

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

Who mourned and grieved,
the pious Mother, as she saw
the pains of her divine Son.

20. Quis est homo

Adagio assai - Recitativo

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

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

What person would not weep,
seeing the Mother of Christ
in such agony?

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

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

Who could not feel compassion
on beholding Christ's Mother
suffering with her Son?

21. Pro peccatis suae gentis

Allegretto

Pro peccatis suae gentis
Vidit Iesum in tormentis,
Et flagellis subditum.

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

For the sins of his people,
she saw Jesus in torment
and subjected to the scourge.

Vidit suum dulcem natum
Moriendo desolatum
Dum emisit spiritum.

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

She saw her sweet child
dying, forsaken,
as he gave up the ghost.

22. Eja Mater, fons amoris

Larghetto non tanto

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

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

O Mother, fount of love,
share with me your deep sorrow,
that I may grieve with you.

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

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

Grant that my heart may burn
in the love of Christ my God,
that I may please him.

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

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

Holy Mother, grant that
the wounds of the Crucified
drive deep into my heart.

23. Tui nati vulnerati

Allegro vivo

Tui nati vulnerati,
Tam dignati pro me pati,
Poenas mecum divide.

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

Let me share the pain
of your own wounded Son
who so deigned to suffer for me.

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

Pleurer en toute vérité,
Comme toi près du crucifié,
Au long de mon existence.

Let me share your pious tears,
grieving with him who is crucified,
for as long as I live.

Juxta crucem tecum stare,
Et me tibi sociare
In planctu desidero.

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

To stand beside the cross
with you and share your grief
is my desire.

24. Virgo virginum praeclara

Andantino

Virgo virginum praeclara,
Mihi jam non sis amara
Fac me tecum plangere.

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

O Virgin, peerless among virgins,
do not turn away from me,
let me weep with you.

25. Fac ut portem Christi mortem

Larghetto

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

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

Grant that I may bear
the suffering and death of Christ,
and receive his wounds.

26. Fac me plagis vulnerari

Allegro comodo

Fac me plagis vulnerari,
Fac me cruce inebriari,
Et cruore Filii.

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

Let me be wounded with his
wounds,
and inebriated by the cross
and your Son's blood

Inflammatu et accensus
Per te, Virgo, sim degensus
In die iudicii.

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

Burning and on fire,
may you defend me, O Virgin,
on the day of Judgement.

Fac me cruce custodiri
Morte Christi praemuniri
Confoveri gratia.

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

May I be protected by the cross,
fortified by the death of Christ,
strengthened by grace.

27. Quando corpus morietur

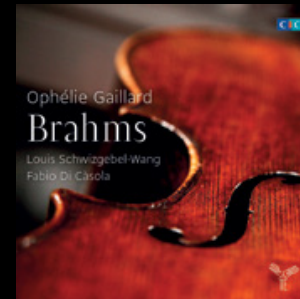
Andante lento

Quando corpus morietur,
Fac, ut animae donetur
Paradisi gloria.
Amen.

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

When my body dies,
grant that my soul be given
the glory of paradise.
Amen.

Also available - Également disponible - Auch erhältlich



apartemusic.com