



Alessandro Scarlatti
STABAT MATER

EMMA KIRKBY
DANIEL TAYLOR
Theatre of Early Music



Alessandro Scarlatti (1660-1725)

STABAT MATER

POUR SOPRANO, ALTO, DEUX VIOLONS ET BASSE
CONTINUE

EMMA KIRKBY SOPRANO
DANIEL TAYLOR ALTO

CONCERTO XXI

POUR FLÛTE, DEUX VIOLONS ET BASSE CONTINUE
(MANUSCRIT DE NAPLES, 1725)

FRANCIS COLPRON FLÛTE À BEC | RECORDER

THEATRE OF EARLY MUSIC

STABAT MATER

- 1 **Stabat Mater** | soprano, alto 3:19
- 2 **Cuius animam gementem** | soprano 1:50
- 3 **O quam tristis et afflicta** | alto 2:39
- 4 **Quae moerebat** | soprano, alto 2:51
- 5 **Quis est homo** | soprano 2:02
- 6 **Quis non posset contristari** | alto 2:16
- 7 **Pro peccatis suae gentis** | soprano 1:48
- 8 **Vidit suum dulcem natum** | soprano, alto 1:54
- 9 **Pia Mater** | soprano 2:20
- 10 **Sancta Mater** | alto 2:01
- 11 **Fac ut ardeat** | soprano 1:52
- 12 **Tui nati vulnerati** | soprano, alto 2:38
- 13 **Iuxta crucem tecum stare** | alto 4:45
- 14 **Virgo virginum** | soprano 1:52
- 15 **Fac ut portem** | alto 1:12
- 16 **Inflammatum et accensum** | soprano 1:37
- 17 **Fac me cruce** | soprano 0:53
- 18 **Quando corpus morietur – Amen** | soprano, alto 3:12 T 41:01

Adrian Butterfield violon | *violin*

Hélène Plouffe violon | *violin*

Susie Napper violoncelle | *cello*

Peter Buckoke contrebasse | *double bass* [1-9, 12, 15, 17, 18]

Jeremy Gordon contrebasse | *double bass* [10, 11, 13, 14, 16]

Sylvain Bergeron luth | *lute*

Nicholas Kraemer orgue positif | *chamber organ*

Orgue positif, selon la tradition du XVIII^e siècle de Maurice B. Cochrane (415Hz)
Chamber organ, built in the 18th Century Tradition by Maurice B. Cochrane (415Hz)

CONCERTO XXI

- 19 **Andante** 4:56
- 20 **Allegro** 1:55
- 21 **Veloce** 0:12
- 22 **Lento** 0:53
- 23 **Allegro** 2:03 T 9:59

Francis Colpron flûte à bec | *recorder*

Hélène Plouffe violon | *violin*

Olivier Brault violon | *violin*

Susie Napper violoncelle | *cello*

Pierre Cartier contrebasse | *double bass*

Alexander Weimann orgue positif | *chamber organ*

Orgue positif / *Chamber organ*: Denis Juget

À l'égal de l'*Ave Maria* et du *Magnificat*, le *Stabat Mater* fait partie de ce corpus de poèmes-prières marials dont la popularité ne s'effrite jamais. Déjà, l'évangéliste Luc avait le premier, avec son *Magnificat*, reconnu l'importance de cette figure féminine pure, atypique et absolue que chantera même un Goethe à la fin de son *Second Faust*, cet éternel féminin qui représente l'absolu modèle autant que l'absolue aspiration à l'amour sous toutes ses manifestations.

Femme intercesseuse, femme pure bénie, femme-mère souffrante devant la mort de son enfant, tels sont les portraits de la Marie humaine à laquelle s'adresse une marée d'humanité en quête de rédemption comme d'amour maternel et féminin — la psychologie nous ayant montré que la différence n'étant souvent pas très nette entre ces divers pôles. Le *Stabat Mater* s'avère en ce sens le plus explicite exutoire sublimé du désespoir émotionnel. On attribue la paternité du poème à Iacopone di Todi (1230-1306), un homme amoureux fou de sa femme qui mourut jeune et dont l'amour se transposa en amour-fou du Christ.

Après avoir prêché librement l'évangile, Todi prend les ordres mineurs puis entre chez les franciscains. Son poème, dans sa littéralité, parle de la douleur de la Vierge lors de la crucifixion. Plus intimement, il parle de la souffrance que chacun de nous éprouve viscéralement lors de la disparition d'un être cher, sublimation qui n'est assurément pas étrangère à l'église. Le *Stabat Mater* se voit donc une invocation éternelle de la description de la douleur face à l'incompréhensible mort et à sa douloureuse acceptation.

Quelques mises en musique tiennent la tête d'affiche du répertoire : celle de Pergolèse, bien sûr, si prenante ; celle de Vivaldi aussi et, ironiquement, ce que fit Rossini sur ce magnifique texte. Qui des auditeurs amoureux de musique ancienne saurait omettre le chef-d'œuvre de Josquin des Prés à ce panthéon, comme

les amateurs de musique contemporaine celui de Penderecki ?

Cet enregistrement propose une relative rareté, le *Stabat Mater* commandé en 1724 par les Chevaliers de la Vierge des Douleurs au plus célèbre compositeur d'opéra de son temps, Alessandro Scarlatti (1660-1725) — les mêmes Chevaliers qui commandèrent le sien à Pergolèse quelques années plus tard, en 1736. On se souvient d'Alessandro Scarlatti comme fabuleux compositeur d'opéra, mais ce fait indéniable masque une réalité bien différente : sa carrière fut d'abord principalement orientée au service de cardinaux romains qui lui demandèrent moult cantates, oratorios et autres musiques sacrées. Nous ne sommes donc pas ici devant une sorte d'excroissance stylistique comme la *Missa da requiem* de Verdi, mais bien devant un retour à une activité première fondamentale.

C'est à tort qu'on lirait cette œuvre sous la loupe de ce que le romantisme a voulu produire dans le genre sacré. Le sacré de Scarlatti n'en est pas un d'atmosphère et le symbolisme voulant que le mineur soit le mode de la souffrance n'a pas encore vu le jour. Par contre, cela est ici flagrant et le choix des harmonies si primordial. De l'enchaînement des accords vient tout le potentiel expressif intérieur de l'œuvre. Naturellement, pour bien faire passer cela, Scarlatti sait dorer la pilule. Certains ornements, tout tirés de son art de la scène, se montrent au premier abord frivoles, car il faut bien plaire aux chanteurs et, surtout, aux mécènes qui attendent, comme le soulignait la critique lors de la création du *Messie* de Handel : « un bien beau divertissement ». Cela veut dire qu'on recherche la noblesse, la vérité des sentiments (les affects) et l'élévation intelligente.

Dans ce contexte, on comprend mieux comment Scarlatti a accepté cette commande avec ferveur. Lui qui a toujours cherché dans ses opéras à bien dépeindre personnages et situations, à inventer la base même de l'aria et de toutes les conséquences tacites que cela aura sur la musique, lui, compositeur en

fin de vie, lassé des frivolités à la mode qui dament le pion à ce qu'il croit sincère, le voici donc devant un sujet à la fois dramatique et poignant sur lequel il peut se pencher sans avoir à subir le diktat contemporain qui veut que même la tragédie soit inondée par le comique. Alors, il faut entendre vocalises et mélismes comme raffinements expressifs; ce qui paraît coquetterie n'est en fait qu'expression de la beauté comme il la comprenait, voulant la rendre sensible. Ce qui n'empêche pas une construction froide avec cette alternance de solos par trois encadrés de duos. Vers la fin cependant, Scarlatti se montre plus audacieux. On voit un récitatif s'insérer, les tercets se combiner plutôt que traités en numéros isolés. Scarlatti, une fois les formules utilisées, tente de les modifier pour atteindre un autre but. Le récit d'alto (plage 15) et le dernier air de soprano qui se termine de façon si inusitée font preuve non seulement de l'intelligence, mais aussi de la formidable capacité d'invention de compositeur, un art qui trouvera son égal et son achèvement avec Mozart et Wagner.

Quant au concerto pour flûte il s'agit également d'une œuvre tardive de Scarlatti. À soixante-quatre ans, lui qui se désole de la frivolité de la musique des nouveaux compositeurs de son époque, Scarlatti retrouve pour une des rares fois dans sa vie le goût de la musique instrumentale. On attribue l'origine de cet opus de sonates pour flûte et cordes à une rencontre que le compositeur aurait eue avec le virtuose d'alors, Quantz (1697-1773). Ce n'est toutefois qu'au XIX^e siècle que sera publiée cette musique, en compagnie de bien d'autres œuvres, sous le nom de « manuscrit de Naples 1725 », une invention d'éditeur un peu mercantile voulant profiter du goût du jour pour la musique ancienne, celle des « retours à... » tels que loués par Mendelssohn et tout le mouvement cécilien.

Bien que Quantz pratiqua la flûte traversière, entendre cette pièce à la flûte à bec ne déroge en rien aux pratiques d'époque, alors qu'on jouait ce qu'on

voulait avec les instruments dont on disposait. Le style s'y fait aussi plus sévère que dans les opéras de maturité de Scarlatti et s'apparente donc bien à celui du *Stabat Mater* qui lui est contemporain. Cela donne un autre aspect du testament musical de cet important musicien; même si ces œuvres n'auront pas la même influence sur le cours de l'histoire que l'apport formidable que Scarlatti à l'opéra, elles n'en restent pas moins symptomatiques de sa dernière manière de faire, plus sérieuse et réfléchie.

Qu'on ne se laisse pas prendre à la surface des choses; le bonheur de cette musique vient de ce que le compositeur rencontre l'interprète qui le stimule. La joie virtuose se fait d'autant plus communicative parce que, usant de modèles presque convenus, Scarlatti encore une fois joue de la grâce mélodique appuyée par une sensibilité harmonique toute nouvelle. Pour reprendre les mots du pianiste et musicologue américain Charles Rosen, voilà ce en quoi ce compositeur souvent négligé — effectivement son esthétique fait souvent dépassé face aux accomplissements ultérieurs — reprend ses titres glorieux quand on écoute bien sa musique. Il y a chez lui un sens du détail qui enchante toujours celui qui l'écoute avec attention.

PIERRE VACHON

Like the *Ave Maria* and the *Magnificat*, the *Stabat Mater* is one of the many hymns that are devoted to the Virgin Mary and that have never waned in popularity. It was the evangelist Luke, in his glorious *Magnificat*, who first immortalized Mary as a symbol of pure, atypical, and absolute femininity. Goethe wrote about her as the eternal feminine, a representation of both absolute love and the hope for love in all its forms, at the end of his *Faust, Part II*.

A woman pure and blessed, who has suffered the death of a child, and who intercedes for humans with God — these are the aspects of Mary that appeal to the multitude who pray to her for redemption and for maternal, feminine love. Psychology has shown us that redemption and love, though seemingly poles apart, are often not at all that different. Psychologically, the *Stabat Mater* is explicitly a sublimated release of emotional despair. The hymn is attributed to Jacopone da Todi (1230-1306) who was madly in love with his wife but, when she died young, transferred his mad love from her to Christ.

After preaching the gospel as a layman, Todi took minor orders and then entered the Franciscans. In speaking explicitly of the sorrow of the Virgin at the crucifixion, the hymn implicitly describes the deep-rooted suffering we all feel when we lose someone we love. This sublimation is certainly not foreign to the church. The *Stabat Mater*, in other words, redirects to Mary and to the realm of the eternal our feelings when faced with incomprehensible death: grief, and then sorrowful acceptance.

There are many musical settings of this magnificent hymn. The best, unquestionably, include Pergolesi's captivating version, as well as those by Vivaldi and Rossini. No lover of early music would omit the masterpiece by Josquin des Pres from this noble list, nor would any lover of contemporary music omit Penderecki's.

This is a recording of a relatively rare version: the *Stabat Mater* that the Cavaliere della Virgine dei Dolori commissioned in 1724 from the most famous opera composer of the day, Alessandro Scarlatti (1660-1725). Some years later, in 1736, this same order commissioned Pergolesi's *Stabat Mater*. We remember Alessandro Scarlatti as a fabulous composer of operas, which indeed he was, but this image of him masks a reality that was quite different. Scarlatti made his career, in fact, primarily in the service of Roman cardinals, for whom he wrote numerous cantatas, oratorios, and other sacred music. Scarlatti's *Stabat Mater*, then, is not some kind of stylistic outgrowth, such as Verdi's *Missa da requiem*, but rather a return to the composer's primary and fundamental activity of composing sacred music.

It would be a mistake to look back at this work through the lens of Romanticism. Before Scarlatti, the sacred was not a question of atmosphere, with the minor mode symbolizing suffering. He invented these devices. They are obvious in this work, and particularly in the use of harmony. All the expressive potential within the work comes from the sequence of chords. Scarlatti knew how to sweeten his music so listeners would accept it. Certain vocal ornaments, all drawn from his compositions for theatre, may at first seem frivolous. But the composer had to please both singers and, above all, rich patrons who, as a critic writing about the creation of Handel's *Messiah* put it, expected "a really good entertainment"—by which was meant nobility, emotional truth, and intelligent loftiness.

Knowing this, we can better understand the enthusiasm with which Scarlatti accepted his commission. He had always tried to depict people and situations vividly in his operas. To do so, he had invented the basic form of the aria, and explored some of the consequences this had in his music. At the end of his life,

however, tired of fashionable frivolities that obscured the expression of what he believed to be authentic, he could now turn his attention to a subject that was both dramatic and poignant, and do so without having to submit to the contemporary edict requiring even tragedies to be drowned by comic effects. One has to hear the vocalizations and melismata of the *Stabat Mater* as expressive refinements; what may appear mere stylishness was, in fact, an expression in audible terms of beauty as Scarlatti understood it. This concept of beauty did not impede his using a somewhat rigid structure in which solos grouped by three are bracketed by duos. Near the end of the work, however, Scarlatti shows more audacity. He inserted a recitative, and combines tercets in single arias rather than each one corresponding to an individual number. Once he has established a new formula, Scarlatti tries modifying it to achieve another goal. The alto recitative (track 15) and the final soprano aria that ends in such an unusual manner testify not only to the composer's intelligence, but also to his formidable powers of invention, which were equaled only by the composers who completed his innovations, Mozart and Wagner.

The flute concerto is also a late work by Scarlatti. He had been upset by the frivolity of the new composers of his era. At the age of 64 he rediscovered a taste for instrumental music, which happened rarely in his life. His set of sonatas for flute and strings probably originated in his meeting Quantz (1697-1773), the flute virtuoso of his day. This music was not published until the 19th century when it appeared, along with many other works, under the title *The Naples Manuscript* (1725). This title was given by a somewhat commercially-minded publisher who hoped to profit from the 19th-century taste to return to the earlier music that had been praised by Mendelssohn and by the entire Cecilian movement.

Quantz played the transverse flute. To play this sonata on the recorder, however, does not at all depart from the practices of the period; in those days, you played whatever you wanted to on whatever instrument was available. In style, the flute sonata is more austere than the operas Scarlatti wrote in his mature years, and fits well with the *Stabat Mater*, which he wrote at about the same time. This sonata shows another aspect of an important musician's musical testament. Even if these instrumental works did not have as significant an influence on the course of history as did his operas, they are still typical of Scarlatti's later style, serious and reflective.

We should not be taken in by superficialities: the happiness of this music comes from the fact that the composer had met a musician who stimulated him. The happiness is communicated with virtuosity; using models that were almost conventional, Scarlatti once again provides melodic grace supported by completely new kinds of harmonies. As the American pianist and musicologist Charles Rosen remarked, when you listen to his music you cannot but admire Scarlatti, though he has been neglected by listeners and overshadowed by later composers. There is a sense of detail in Scarlatti that will enchant the attentive listener.

PIERRE VACHON

TRANSLATED BY SEAN MCCUTCHEON

Emma Kirkby passe encore et toujours plus de temps dans les avions qu'elle ne le souhaiterait, mais son rythme de vie lui plaît trop pour le modérer dans l'immédiat. Sa carrière durant, elle a eu à répondre à des questions du genre : « Quels sont vos prochains projets ? Le lied, le répertoire romantique ? Avez-vous songé à l'opéra (et pourquoi pas à l'opérette) ? » Mais elle insiste qu'il reste toujours amplement à découvrir et matière à se réjouir dans son domaine de prédilection, le chant de la Renaissance, du Baroque et de l'époque classique, et qu'elle a nullement l'intention d'y renoncer... même si elle s'est récemment frotté à du Mahler (un seul morceau), du Stravinsky (une poignée de pièces), quelques lieder allemands, préférablement avec pianoforte, et, tout dernièrement, aux mélodies d'Amy Beach. Chacune de ces incursions s'est révélée fort agréable et très instructive, mais elle préfère toujours se retrouver chez elle avec les Dowland, Lawes, Purcell, Blow, Bach et Handel.

Deux critiques lui ont récemment apporté beaucoup de satisfaction : le babilard Amazon l'a trouvée « étonnamment musicale » dans Amy Beach, alors que James Manishen de la Winnipeg Free Press a débuté ainsi sa critique : *La voix, le style, la technique, la personnalité et la présence d'Emma Kirkby sont saisissants. Mais aussi déviant que cela puisse sembler, elle se rend invisible tandis que se déploie la musique. « L'art qui dissimule l'art », a-t-on déjà écrit. Ainsi en allait-il de sa prestation...*

Avec un répertoire aussi magnifique et tant d'ensembles palpitants avec lesquels travailler, il n'y a qu'une seule réponse à la question : « Et quoi ensuite ? » C'est : « Par bonheur, poursuivre dans la même voie ! »

EMMA KIRKBY

Emma Kirkby still spends more time on aeroplanes than is healthy, but is enjoying herself too much to stop just yet. Throughout her career she has fielded questions—such as “What will you do next? Lieder, romantic repertoire? Have you thought of opera?” (in such cases, usually pronounced “op-rah”)—by insisting that there is plenty to challenge and delight her in her chosen field of Renaissance, Baroque and Classical song, and that she has no intention of growing out of it. This is still her position, but she has lately dipped her toe into a few other areas—Mahler (just one piece), Stravinsky (a handful of works), the odd German lied, preferably with fortepiano, and, most recently, the songs of Amy Beach. Each excursion has been great fun and highly educational, but she still likes to spend most of her time back home with the likes of Dowland, Lawes, Purcell, Blow, Bach and Handel.

Two reviews recently gave her special pleasure; the Amazon bulletin board found her “surprisingly musical” in Amy Beach, while James Manishen of the Winnipeg Free Press opened his review with this paragraph: *Emma Kirkby grabs you with her voice, her style, her technique, her distinctiveness and her presence. But as deviant it might seem, she's invisible as the music unfolds. “An art that conceals art,” the lovely phrase goes. So too was her appearance here...*

With such magnificent repertoire and so many exciting ensembles to work with, there's only one answer to the question “What next?” It is “Luckily, more of the same!”



Daniel Taylor est l'un des contre-ténors les plus en demande au monde. Les débuts de Daniel Taylor à Glyndebourne dans *Theodora* de Handel ont été accueillis par les éloges de la critique, ceci après ses débuts renversants à l'opéra dans la production Jonathan Miller du *Rodelinda* de Handel. Il est sollicité par un nombre grandissant des meilleurs ensembles de musique ancienne et contemporaine, se produisant à l'opéra (Metropolitan Opera, Glyndebourne, San Francisco, Rome, Opéra national du pays de Galles, Canadian Opera Company, Munich), dans des oratorios (Gabrieli Consort, Monteverdi Choir et English Baroque Soloists, Les Arts Florissants, Akademie für Alte Musik de Berlin, Collegium vocale de Ghent, Orchestra of the Age of Enlightenment, King's Consort, The Academy of Ancient Music), dans des œuvres symphoniques (Dallas, St. Louis, Philadelphie, Toronto, Rotterdam, Montréal), en récital (Konzerthaus de Vienne; Frick Collection, New York; Cité interdite, Beijing; le Festival Lufthansa et Wigmore Hall, Londres) ainsi qu'au cinéma (*Five Senses* de Podeswa pour Finline — gagnant à Cannes ainsi que d'un prix Génie). La musique de chambre occupe une grande partie de son agenda, alors qu'il se joint à l'Akademie für Alte Musik de Berlin, Fretwork et Musica Antiqua Köln.

Daniel Taylor est le fondateur et directeur artistique du Theatre of Early Music, un ensemble sur instruments anciens établi à Montréal qui comprend des musiciens de partout au monde. Il est professeur invité à l'université McGill.

DANIEL TAYLOR THEATRE OF EARLY MUSIC

Daniel Taylor is one of the most sought-after countertenors in the world. His debut at Glyndebourne in Handel's *Theodora* was greeted with critical praise and followed on his highly successful operatic debut in Jonathan Miller's production of Handel's *Rodelinda*. He receives invitations from an ever-widening circle of the world's leading early and contemporary music ensembles, appearing in opera (Metropolitan Opera, Glyndebourne, San Francisco, Rome, Welsh National Opera, Canadian Opera, Munich), oratorio (Gabrieli Consort, Monteverdi Choir/English Baroque Soloists, Les Arts Florissants, Berlin Akademie für Alte Musik, Collegium vocale de Ghent, Orchestra of the Age of Enlightenment, King's Consort, Academy of Ancient Music), symphonic works (Dallas, St. Louis, Philadelphia, Toronto, Rotterdam, Montreal), recital (Vienna Konzerthaus; Frick Collection, New York; Forbidden Concert Hall, Beijing; Lufthansa Baroque Festival and Wigmore Hall, London), and film (Podeswa's *Five Senses* for Finline—winner at Cannes and also of a Genie). Chamber music also features prominently in his calendar and he regularly joins forces with the Berlin Akademie für Alte Musik, Fretwork, and Musica Antiqua Köln.

Daniel is Founder and Artistic Director of the Theatre of Early Music, a period-instrument ensemble based in Montreal comprised of musicians from all over the world. He is a Visiting Professor at McGill University.





FRANCIS COLPRON

Francis Colpron is recognized as one of the most talented instrumentalists of his generation. His capacity to innovate both in the artistic and interpretative spheres has been acclaimed by the public, critics, and cultural authorities alike. In 1991, he founded his own ensemble, Les Boréades de Montréal, of which he is the artistic director. A recipient of several awards and grants from the Canada Council for the Arts, the Dutch Government University Association, and the Quebec Government, Francis Colpron studied at the Utrecht Conservatory in the Netherlands where he followed the teachings of such prominent masters as Marion Verbrüggen and Heiko ter Schegget (recorder), and Marten Root (traverso).



Hélène Plouffe, Sylvain Bergeron,
Adrian Butterfield, Emma Kirkby,
Nicholas Kraemer, Jeremy Gordon,
Susie Napper, Daniel Taylor

THEATRE OF EARLY MUSIC

STABAT MATER

1 Stabat Mater dolorosa,
Juxta crucem lacrimosa
Dum pendebat Filius.

2 Cujus animam gementem
Contristatam et dolentem
Per transivit gladius.

3 O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater Unigeniti.

4 Quae moerebat et dolebat
Et tremebat, cum videbat
Nati poenas incliti.

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

6 Quis non posset contristari
Piam Matrem contemplari
Dolentem cum Filio?

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

Debout, la mère des douleurs se dresse,
le visage en pleurs,
sous la croix où son fils pend.

Sa pauvre âme tant gémissante,
et tant navrée et tant dolente,
un glaive aigu la pourfend.

Quelles peines, quelle agonie
subit cette mère bénie
près de son unique enfant.

Dans l'angoisse la plus amère,
elle voit, cette bonne mère,
de son doux Fils les tourments.

Quel homme ne fondrait en pleurs
à voir la mère du Seigneur
dans un supplice si grand?

Qui n'aurait le cœur abattu
devant la mère de Jésus
souffrant avec son Enfant?

Pour son peuple qui a péché,
elle voit Jésus torturé
et les fouets qui le déchirent.

*The grieving Mother stood weeping
beside the cross
where her Son was hanging.*

*Through her weeping soul,
compassionate and grieving,
a sword passed.*

*O how sad and afflicted
was that blessed Mother
of the Only-begotten!*

*Who mourned and grieved,
the pious Mother,
looking at the torment of her glorious Child.*

*Who is the person who would not weep
seeing the Mother of Christ
in such agony?*

*Who would not be able to feel compassion
on beholding Christ's Mother
suffering with her Son?*

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

8 Vidit suum dulcem natum
Morientem desolatum
Dum emisit spiritum.

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

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

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

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

13 Iuxta crucem tecum stare
Te libenter sociare
In planctu desidero.

Fac me vere tecum flere
Crucifixo condolere
Donec ego vixero.

Elle voit son fils bien-aimé,
seul et de tous abandonné,
qui, dans un grand cri, expire.

Bonne mère, ô source d'amour,
faites-moi souffrir à mon tour
pour que je pleure avec vous.

Mère sainte,
faites que j'aie en mon cœur
à jamais les plaies du divin Crucifié.

Allumez en mon cœur
le feu de l'amour pour le Christ mon Dieu ;
que cet amour lui soit doux !

Au martyre de votre Enfant,
qui pour moi souffrit ces tourments,
faites-moi participer.

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

Qu'avec vous je pleure d'amour,
et qu'en croix je sois,
tout au cours de ma vie, à ses côtés.

*She saw her sweet offspring
dying, forsaken,
while He gave up his spirit.*

*O Mother, fountain of love,
make me feel the power of sorrow,
that I may grieve with you.*

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

*Grant that my heart may burn
in the love of Christ my Lord,
that I may greatly please Him.*

*That of your wounded Son,
who so digned to suffer for me,
I may share the pain.*

*Let me sincerely weep with you,
bemoan the Crucified,
for as long as I live.*

*To stand beside the cross with you,
and gladly share the weeping,
this I desire.*

14 **Virgo virginum praeclara
Mihi iam non sis amara
Fac me tecum plangere.**

Vierge entre toutes glorieuse,
ne soyez pas rigoureuse ;
aux vôtres mêlez mes pleurs.

*Chosen Virgin of virgins,
be not bitter with me,
let me weep with thee.*

15 **Fac ut portem Christi mortem
Passionis fac consortem
Et plagas recolare.**

Puissé-je avec le Christ mourir,
à sa passion compatir,
et revivre ses douleurs !

*Grant that I may bear the death of Christ,
the fate of his Passion,
and commemorate His wounds.*

**Fac me plagis vulnerari
Cruce hac inebriari
Ob amorem Filii.**

Blessez mon cœur de ses blessures,
ennivrez-moi des meurtrissures
et du sang de votre Enfant.

*Let me be wounded with his wounds,
inebriated by the cross
because of love for the Son.*

16 **Inflamatus et accensus,
Per te, Virgo, sim defensus
In die iudicii.**

L'enfer me jette dans l'effroi,
de ses flammes défendez-moi
au grand jour du jugement.

*Inflamed and set on fire,
may I be defended by you, Virgin,
on the day of judgement.*

17 **Fac me cruce custodiri
Morte Christi praemuniri
Confoveri gratia.**

Puissé-je, à l'heure du départ,
Christ, par votre mère,
avoir part aux palmes de la victoire !

*Let me be guarded by the cross,
armed by Christ's death
and His grace cherish me.*

18 **Quando corpus morietur
Fac ut animae donetur
Paradisi gloria. Amen.**

Et quand mourra mon pauvre corps,
faites entrer mon âme alors
dans le paradis de gloire. Amen.

*When my body dies,
grant that to my soul is given
the glory of paradise. Amen.*

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Fonds de la musique du Canada.

Canada

We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Canada Music Fund for this project.

Enregistrement, réalisation et montage / *Recorded, produced and edited by:*

Johanne Goyette

Stabat Mater : St.Jude-on-the-Hill Church (London)
du 26 au 29 août 2003 / *August 26 to 29, 2003;*
Concerto : Église Saint-Augustin de Mirabel (Québec)
19 mai 2003 / *May 19, 2003*

Photos : **Peter Barker**

Graphisme / *Graphic design:* **Diane Lagacé**

Couverture / *Cover:* ©**Getty Images**

