



DORIAN
RECORDINGS

PERGOLESÌ
STABAT MATER

VIVALDI
MOTET
"IN FURORE
GIUSTISSIMAE IRAE"
STABAT MATER

LES VIOLONS DU ROY • BERNARD LABADIE
DOROTHEA RÖSCHMANN, SOPRANO
CATHERINE ROBBIN, MEZZO SOPRANO



DORIAN
RECORDINGS

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI

(1710-1736)

STABAT MATER

ANTONIO VIVALDI

(1678-1741)

MOTET

"IN FURORE GIUSTISSIMAE IRAE", RV 626

STABAT MATER, RV 621

LES VIOLONS DU ROY • BERNARD LABADIE

DOROTHEA RÖSCHMANN, SOPRANO

CATHERINE ROBBIN, MEZZO-SOPRANO

PROGRAM NOTES

As the devotional fervor of the Franciscan Order spread throughout thirteenth-century Europe, so did the demand for appropriate literary and musical materials. One of the most sublime of these texts is the *Stabat Mater dolorosa*. Scholars have attributed the poem, of characteristic Franciscan spirituality, to various leaders of the Friars Minor such as Jacopo de Benedetti (Jacopone da Todi, d. 1306), *doctor seraphicus* Saint Bonaventura (d. 1274) and even Pope Innocent III (d.1216). Picturing the darkest hour in the Passion story, the poet poignantly describes the Mother of God, broken by suffering, weeping at the foot of the cross.

Though originally designated for private use by the Franciscan Order, the *Stabat Mater* became an official part of the Roman liturgy in 1727, the year Pope Benedict XIII (d. 1730) granted universal status to the *Feast of the Seven Sorrows of the Blessed Virgin Mary* (15 September and the Friday before Good Friday). From the time of St. Peter in Rome (circa A.D. 55), the central ritual in the Christian faith was the celebration of the Mass. The liturgy of the Mass consists of two categories: (1) the *Ordinary*, containing five rubrics that are part of every Mass (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*); and (2) the *Proper*, a much larger category that contains rubrics that vary according to the liturgical year. Sharing the poetical structure of the *prose* (a texted musical extension at the end of the *Alleluia* of the Mass Proper), the *Stabat Mater* was sung immediately preceding the reading from the Gospel of John 19:25-27, the only biblical reference to Mary's presence at the crucifixion.

Containing ten paired verses coupled by a sophisticated rhyme pattern (aabccb), with each verse consisting of three lines in regular meter (8, 8, 7), the *Stabat Mater's* narrative is reflective and devotional. In the first four verses the author acts as observer, giving an eye-witness account of the Virgin Mary desolated at the foot of the cross. In the next four verses the narrator questions how any person could fail to be moved by this scene of a

Cover painting: "The Deposition of Christ from the Cross," by Bronzino. Courtesy of the Musée des Beaux-Arts, Besançon, France. Photo by Charles Choffet.

grieving mother. Addressing the Holy Mother directly in verses nine to fourteen, he asks to share her burden. Followed by a prayer in verses fifteen to eighteen, the poet concludes by reflecting upon his own mortality and the promise of eternal life.

The distinction between *stile antico* and *stile moderno* is vividly illustrated in the *Stabat Mater* settings of early eighteenth-century Italy. In Rome Palestrina and Lassus were still the supreme models for the “strict” church style, and influenced the polyphonic choral settings of the Franciscan poem (i.e., Domenico Scarlatti’s ten-part setting, c. 1718). Outside the Holy City the text was usually set for solo voices and explored a “freer” style, using secular tools such as basso continuo, and the concertato medium. The Neapolitans Alessandro Scarlatti and Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) eagerly took advantage of both styles and originated a peculiarly plaintive early eighteenth-century chromaticism that affected the lyrically sentimental tone of much Italian religious music for decades.

Pergolesi’s *Stabat Mater* was evidently commissioned to replace Scarlatti’s, which had been performed annually at the Franciscan church of San Luigi di Palazzo in Naples. Both works are for solo soprano, alto, strings and continuo, and employ the entire *Stabat Mater* text (twenty stanzas) with the addition of a lively contrapuntal *Amen* section; both show elements of the secular cantata and chamber duet, and most of the arias are binary (a musical form consisting of two “unequal” halves, each generally repeated). The illusion of conformity between the pieces, however, does not hide the distinctiveness of each composer’s interpretation of text and musical design. The new setting, completed shortly before Pergolesi’s death, gained wide popularity and was quickly recognized as a masterpiece, overshadowing the model upon which it may have been based.

Pergolesi’s early death due to tuberculosis sparked his posthumous fame as certain works — such as his comic intermezzo *La serva padrona*, the *Salve regina*, and especially the *Stabat Mater* — spread like wildfire around Europe. Pergolesi’s name came to symbolize the aesthetics of the composer-

critic Jean-Jacques Rousseau, who called the first duet of the *Stabat Mater* “the most perfect and touching duet to come from the pen of any composer.” Supporters of the *galant* style saw in the young composer’s works the embodiment of their ideal for church music. Toward the end of the eighteenth century, the celebrated French composer André Grétry bowed to the Italian master, saying “Pergolesi was born and the truth became known . . . the truthful declamation of his songs is as indestructible as nature.”

First published in London in 1749, the *Stabat Mater* became the most frequently printed single work in the eighteenth century. J.S. Bach arranged some movements for the German text of Psalm 51 (“Have Mercy on me, O God”); Hiller’s “improvement” of 1776 juiced up the harmonies, added parts for oboes and flutes, and arranged the vocal line for four voices. The work needed to go only as far as Rome to have it inflated for choir and orchestra. By 1831 Pergolesi’s *Stabat Mater* for two solo voices and strings had become a piece for double chorus and full-orchestra, including trumpets, trombones and drums.

In embracing Pergolesi’s score, many of the adapters forgot the essential character that made the original so effective and honest to the text: the overall mood of the *Stabat Mater dolorosa* is introspective and meditative rather than dramatic. The real appeal of the young master’s style to the eighteenth century was his ability to unite old and new styles. While retaining the learned counterpoint of the *stile antico*, Pergolesi brought the new, decorative language of Neapolitan opera into the church aria. The opening duet is based on a memorable feature of Corelli’s instrumental music: the ascending dissonances of two lines, while the walking bass line interposes notes between the harmonies. Solo sections are mostly two-part, aria-like pieces, derived more from the vocal and instrumental concerto movement rather than the typical opera and oratorio aria. Pergolesi’s influence can be heard in late eighteenth-century works where a conscious old style (i.e., the

fugues in Mozart's *Requiem* or Haydn's masses) juxtaposes the most florid, demonstrative writing (the *Laudamus te* in Mozart's C-Minor Mass).

Comparing the tempos used by Scarlatti and Pergolesi, one can hear the latter's application of a new style of sentimentality, expressing a more dynamic and unstable emotionalism. Scarlatti confirms the apparent evenness of the text's emotional plane by adopting tempos of *andante* and *moderato* for most of his movements, except for a final *allegro Amen*. The *Stabat Mater* text suggests a constant tone of grief, but Pergolesi sets it in varying shades of sadness, exploring a wider gamut of tempos and emotions. By alternating slow and fast sections, Pergolesi achieves a greater contrast between numbers, especially between the opening duet and the final *Amen*. Dropped between the somber duets, *O quam tristis* and *Quis est homo*, the faster tempo and brighter color of the alto solo, *Quae maerebat*, may seem not only out of place, but fundamentally betray the text:

*Quae maerebat et dolebat,
Et tremebat, dum videbat
Nati poenas incliti.*

*How she mourned and grieved,
And trembled watching the suffering
Of her glorious Son.*

It has been argued that this contrast is theatrical rather than liturgical; it intends to move rather than teach; it values the words less than the overall expressiveness of the piece. While his *Stabat Mater* undoubtedly bears the stamp of Neapolitan opera, Pergolesi still respects the rationalistic affections-dominated aesthetic of the seventeenth century, where the discrete states of emotions — such as fear, love, hate, sadness and joy — were considered the principal objective of poetry and music. Above all, he respects the text. The movement discretely reminds the listener of a basic doctrine of the Christian faith: though this moment is a tragic one, it is also joyous due to the eventual victory of “that wondrous, suffering Son.” Musically, the genuine emotion that it inspires, especially set against the other movements, transposes the Passion story into human terms by dramatizing the successive moments of grieving.

Employed exclusively as the violinist and teacher-director of stringed instruments at the Venetian Pio Ospedale della Pietà, Antonio Vivaldi (1678-1741) had little opportunity to display his considerable talent as a composer of sacred vocal music. On the occasion where the institution was without a *maestro di coro*, Vivaldi was called to act as substitute choirmaster. Considering his background as a composer of over 600 instrumental works, his writing for voice is impressively idiomatic and non-instrumental. Best examples of this are the *Gloria* (RV 589) and the *Stabat Mater* in F Minor for contralto, strings and continuo (RV 621).

While most of the *Stabat Mater* settings (Pergolesi, Alessandro and Domenico Scarlatti, Haydn, Caldara and Steffani) include all twenty stanzas, appropriate when the work is sung as part of the Mass Proper, Vivaldi set only the first ten, as prescribed when the text is sung as a Vespers hymn at the Divine Office (the private, evening liturgy celebrated by members of monastic orders). Compared to Pergolesi, who explores five keys and several forms, the scheme of Vivaldi's *Stabat Mater* (c. 1711) is devastatingly simple and achieves a remarkable, almost oppressive degree of unity: movements 1 to 3 (text stanzas 1 to 4) are repeated as movements 4-6 (text stanzas 5 to 8); the remaining two stanzas and the *Amen* are set individually; all movements are in either F minor or C minor, the haunting minor mode dispelled only by a radiant *tierce de Picardie* (the major third used for the final chord of a composition in a minor key). Avoiding the expansiveness of the *da capo* aria (a three part aria in A-B-A form, where the final A is judiciously ornamented), its concision and somberness are not only due to the darker timbre of the contralto voice, but also the sparse trio sonata texture of the string accompaniment, in place of Vivaldi's usual concerto-like orchestral brightness. In the *Eia Mater* the poet's cry to join in the grieving mother's suffering is intensified as the voice is accompanied only by the vivid stabbing dotted rhythms of the violins. Vivaldi's *Stabat Mater* creates an extraordinary sense of spirituality and profound sadness, a great testament to the thirteenth-century Franciscan poet who, along with Vivaldi, was above everything else a priest in the Holy Roman Catholic Church.

Flautist-theorist Johann Joachim Quantz offers a good definition of the eighteenth-century sacred motet : "In Italy one nowadays (c. 1752) applies this term to a sacred solo cantata with Latin text consisting of two da capo arias, two recitatives and a concluding *Alleluia*, commonly performed by one of the best singers during Mass, after the *Credo*." Though the ecclesiastical authorities often strove to limit the use of motets in the service, they served the definite aesthetic purpose by being inserted at points of relative silence. Like the settings of liturgical texts, motet texts normally reflected the character of the feast on which they were to be sung, but were subject to rapid turnover. A *maestro di coro* could be required to compose at least two per month. Their imagery and poetic structure, generally of abysmally low quality, were modeled after the secular cantata.

Bearing the closest resemblance to his cantatas and operas, Vivaldi's sacred motets illustrate his ability to create whole tone-poems around a particular text. In his *In furore giustissimae irae* in C Minor for soprano, strings and continuo (RV 626), the composer responds to the angry text, creating an incredible sense of forward drive caused by relentless repeated eighth-notes in the bass. The character is one of a virtuosic instrumental concerto, the vocal writing correspondingly more florid. Since he was working from a non-liturgical text, Vivaldi could change the words to fit the *melismatic* nature of the vocal line (a technique of singing in which a single syllable receives many notes). The central *Largo* aria displays Vivaldi's eloquence. The apparently simple melody is treated with true sophistication. The aria begins with short phrases in triple time, with the accent on the second beat. At the height of the movement, Vivaldi extends the vocal line chromatically; as the violins follow the voice, the violas provide a bass while the basso continuo rests, making the passage all the more moving for its empty harmonization.

—J. Knighten Smit

NOTES HISTORIQUES

La dévotion des franciscains qui s'étendit à toute l'Europe au XIII^e siècle eut pour effet d'accroître la demande de textes littéraires et musicaux. L'un des plus beaux parmi ces textes est le *Stabat Mater dolorosa*. Les lettrés de l'époque attribuèrent ce poème, inspiré de la spiritualité franciscaine, à diverses autorités de frères mineurs, parmi lesquels Jacopo de Benedetti (Jacopone da Todi, mort en 1306), le Docteur séraphique saint Bonaventure (1221-1274) et même le pape Innocent III (1160-1216). Son auteur, évoquant le moment le plus sombre de la Passion du Christ, décrit avec émotion la douleur de la mère du Christ pleurant au pied de la croix.

Conçu à l'origine pour le seul usage des franciscains, le *Stabat Mater* allait devenir partie intégrante de la liturgie romaine en 1727, année où le pape Benoît XIII (1649-1730) accordait à la *Fête des Sept Douleurs de la Vierge Marie* (le 15 septembre et le vendredi précédant le Vendredi saint) un statut universel. Le principal rituel de la foi chrétienne était, depuis l'époque de Saint-Pierre de Rome (vers 55 ap. J.-C.), la célébration de la messe, dont la liturgie était divisée en deux parties : l'ordinaire, composé de cinq prières récitées à toutes les messes (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*), et le propre, une partie plus élaborée comprenant des éléments qui variaient selon l'année liturgique. Le *Stabat Mater*, de structure analogue à la prose (prolongement mis en musique de l'*Alleluia* du propre), était chanté immédiatement avant la lecture de l'Évangile selon saint Jean 19, 25-27, seule référence biblique à la présence de Marie lors de la crucifixion.

Formé de dix paires de strophes jumelées par une structure de rimes élaborée (aabcb), chacune construite de trois vers réguliers (8,8,7), le *Stabat Mater* est de caractère pieux et réfléchi. Dans les quatre premières strophes, l'auteur se pose en observateur décrivant la douleur de la Vierge Marie au pied de la croix. Dans les quatre suivantes, le narrateur se demande qui pourrait ne pas s'émouvoir devant cette mère éplorée. S'adressant directement à la Vierge dans les strophes neuf à quatorze, il la prie de lui faire partager son tourment. Après la prière formée des strophes quinze à dix-huit, le poète conclut en méditant sur sa propre mort et la promesse d'une vie éternelle.

La distinction entre *stile antico* et *stile moderno* est brillamment illustrée dans les mises en musique du *Stabat Mater* du début du XVIII^e siècle italien. À Rome, Palestrina et Lassus, toujours considérés comme les modèles suprêmes du style d'église «strict», firent sentir leur influence dans les versions polyphoniques du poème franciscain comme, par exemple, celle à dix voix de Domenico Scarlatti (vers 1718). À l'extérieur de la Ville sainte, ces mises en musique étaient habituellement consacrées aux voix solistes et adoptaient un style plus «libre», permettant notamment l'utilisation de moyens profanes comme la basse continue et l'écriture concertante. Les Napolitains Alessandro Scarlatti et Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) eurent tôt fait de fondre ces deux tendances, pour répandre au début du XVIII^e siècle l'usage d'un chromatisme particulièrement plaintif qui allait, pour des décennies, modifier la sentimentalité lyrique d'une grande partie de la musique religieuse italienne.

Le *Stabat Mater* de Pergolesi fut de toute évidence commandé pour remplacer celui de Scarlatti, interprété chaque année à l'église franciscaine San Luigi di Palazzo de Naples. Les deux oeuvres, écrites pour soprano, alto, cordes et continuo, utilisent tout le texte du poème (vingt strophes) auquel est ajouté un *Amen* au contrepoint animé. On y retrouve, dans les deux cas, des caractéristiques de la cantate profane et du duo de chambre, et la plupart des airs sont binaires (deux parties «inégales», habituellement répétées). La similitude apparente entre les deux oeuvres ne masque toutefois pas la différence dans l'interprétation du texte et le style musical de leurs auteurs. La mise en musique de Pergolesi, terminée peu avant sa mort, connut beaucoup de succès et fut vite reconnue comme un chef-d'oeuvre, surpassant la composition qui lui aurait servi de modèle.

La mort prématurée de Pergolesi, causée par la tuberculose, suscita sa renommée posthume puisque ses oeuvres, notamment l'intermezzo comique *La serva padrona*, le *Salve regina* et surtout le *Stabat Mater*, se répandirent dans toute l'Europe comme une traînée de poudre. Son nom vint à symboliser l'esthétique du compositeur et critique Jean-Jacques Rousseau, qui disait du premier duo du *Stabat Mater* qu'il était «le plus parfait et le plus touchant qui

soit sorti de la plume d'aucun musicien». Pour les tenants du style galant, les oeuvres du jeune compositeur représentaient un idéal en musique sacrée. Vers la fin du XVIII^e siècle, le célèbre compositeur français André Grétry, saluant le talent du maître italien, déclara : «Pergolesi est né et la vérité s'est révélée... la juste déclamation de ses chants est aussi indestructible que la nature».

Publié pour la première fois à Londres en 1749, le *Stabat Mater* fut au XVIII^e siècle l'oeuvre la plus imprimée. J. S. Bach fit de quelques mouvements une adaptation pour le texte allemand du psaume 51 («Pitié pour moi, ô Dieu»). Hiller, qui en fit en 1776 une «amélioration», enrichit l'harmonie, ajouta des parties de hautbois et de flûtes, et doubla à quatre le nombre de voix solistes. L'oeuvre avait à peine atteint Rome qu'on y avait ajouté un chœur. Le *Stabat Mater* de Pergolesi, pour deux voix solistes et cordes, était devenu en 1831 une oeuvre pour double chœur et grand orchestre, avec trompettes, trombones et timbales.

En abordant la partition de Pergolesi, nombre d'arrangeurs ont omis de considérer le caractère essentiel de l'oeuvre originale, qui lui avait conféré sa fidélité au texte et son efficacité : l'essence du *Stabat Mater* est davantage introspective et méditative que dramatique. Au XVIII^e siècle, le véritable attrait pour le jeune maître résidait dans son habileté à unir les procédés anciens et nouveaux d'écriture. Tout en conservant le contrepoint savant du *stile antico*, Pergolesi introduisit dans la musique d'église le nouveau langage ornementé de l'opéra napolitain. Le duo d'ouverture évoque une particularité frappante de l'écriture instrumentale de Corelli : les dissonances entre deux voix ascendantes, sous lesquelles une ligne de basse conjointe unit les harmonies. Les mouvements en solo sont pour la plupart à deux voix, en forme d'aria, et sont plus inspirés du concerto vocal ou instrumental que de l'air d'opéra ou d'oratorio. L'influence de Pergolesi se fera sentir dans les oeuvres de la fin du XVIII^e siècle, où se juxtapose à un style sciemment ancien (les fugues du *Requiem* de Mozart ou des messes de Haydn, par exemple) une écriture fleurie, exubérante (le *Laudamus te* de la Messe en do mineur de Mozart).

En comparant les tempos de Scarlatti et de Pergolesi, on se rend compte de l'adoption chez ce dernier d'une nouvelle sentimentalité exprimant une émotivité plus énergique et plus instable. Pour sa part, Scarlatti confirme l'apparente sérénité émotive du texte en marquant la plupart de ses mouvements *andante* ou *moderato*, à l'exception d'un *allegro* au *Amen* final. Le texte du *Stabat Mater* suggère une douleur constante mais Pergolesi a su, dans sa musique, varier les tons de tristesse, explorer une plus grande variété de tempos et d'émotions. En faisant alterner les sections lentes et rapides, il obtient plus de contraste entre les numéros, particulièrement entre le duo initial et le *Amen* final. Intercalé entre deux duos sombres, *O quam tristis et Qui est homo*, le solo d'alto *Quae maerebat*, plus rapide et plus brillant, paraît non seulement hors contexte mais semble également trahir essentiellement le texte :

*Quae maerebat et dolebat,
Et tremebat, dum videbat
Nati poenas incliti*

*Qu'elle avait mal, qu'elle souffrait,
Et tremblait en contemplant
Son divin Fils tourmenté*

On a estimé que ce contraste était plus théâtral que liturgique, qu'il cherchait plus à émouvoir qu'à enseigner et qu'il mettait en valeur l'expressivité générale du texte plus que les paroles. Si son *Stabat Mater* porte indubitablement la marque de l'opéra napolitain, Pergolesi n'en respecte pas moins l'esthétique rationaliste et émotive du XVIII^e siècle, où l'expression des sentiments — peur, amour, haine, tristesse, joie — était le but premier de la poésie et de la musique. Par-dessus tout, il respecte le texte. Cette aria pour alto rappelle clairement à l'auditeur une doctrine fondamentale de la foi chrétienne : l'événement, quoique tragique, est aussi joyeux puisque « son divin Fils tourmenté vaincra. Musicalement, la sincérité des émotions qu'elle inspire, surtout en regard des autres mouvements, humanise la scène de la Passion en décrivant les étapes de l'affliction.

Engagé exclusivement comme violoniste et professeur d'instruments à cordes à l'Ospedale della Pietà de Venise, Antonio Vivaldi (1678-1741) eut

rarement l'occasion d'exprimer son vaste talent dans l'écriture de musique vocale sacrée. Lorsque l'institution se retrouva sans *maestro di coro*, Vivaldi devint chef de chœur suppléant. Si l'on considère qu'il a composé plus de 600 pièces instrumentales, son oeuvre chantée respecte étonnamment les textes et l'instrument vocal. Son *Gloria* (RV 589) et son *Stabat Mater* en fa mineur pour contralto, cordes et continuo (RV 621) en sont des exemples éloquents.

Alors que la plupart des mises en musique du *Stabat Mater* (Pergolesi, Alessandro et Domenico Scarlatti, Haydn, Caldara et Steffani) comptent vingt strophes et conviennent lorsque l'oeuvre est chantée lors du propre de la messe, Vivaldi n'utilise que les dix premières, procédé normal quand le texte est chanté comme hymne aux vêpres (service du soir, célébré en privé par les membres d'un ordre monastique). La structure du *Stabat Mater* de Vivaldi (v. 1711), si on la compare à celle de l'oeuvre de Pergolesi, qui explore cinq tons et plusieurs formes, est simple à l'extrême et atteint une unité remarquable, voire accablante. Les mouvements 1 à 3 (strophes 1 à 4) sont repris pour former les mouvements 4 à 6 (strophes 5 à 8); les deux dernières strophes et le *Amen* sont traités séparément. Les mouvements sont tous en fa mineur ou en do mineur, le mode mineur, obsédant, n'étant perturbé que par une éclatante tierce de Picardie (tierce majeure dans l'accord final d'un mouvement en mode mineur). Ici, Vivaldi évite les débordements de l'aria *da capo* (aria de forme A-B-A, dont le A final est savamment ornementé). La concision de l'oeuvre et son caractère sombre ne lui viennent pas que du timbre de contralto, mais également de la texture dépouillée de l'accompagnement des cordes, rappelant la sonate en trio et contrastant avec la luminosité orchestrale remarquable habituellement chez Vivaldi. Dans le *Eia Mater*, l'appel du poète à partager les souffrances de la mère éplorée est renforcé par les rythmes pointés, vifs et lancinants des violons accompagnant seuls la voix. Le *Stabat Mater* de Vivaldi évoque un extraordinaire sentiment de spiritualité et une profonde tristesse. En cela, il constitue un testament touchant de ce poète franciscain du XIII^e siècle qui, tout comme Vivaldi, était avant tout prêtre de la sainte Église catholique romaine.

Le flûtiste et théoricien Johann Joachim Quantz proposait une bonne définition du motet sacré du XVIII^e siècle : «En Italie, ce terme désigne de nos jours [v. 1752] une cantate sacrée pour une voix solo, sur un texte latin et constituée de deux arias da capo, deux récitatifs et un *Alleluia* conclusif, ordinairement interprété par l'un des meilleurs chanteurs au cours de la messe, après le *Credo*. En cherchant souvent à limiter son usage durant le service religieux, les autorités ecclésiastiques ont servi sa cause puisqu'il était inséré dans des moments de silence relatif. Tout comme les textes liturgiques, les textes des motets reflétaient habituellement le caractère de la fête à laquelle ils étaient destinés, mais subissaient parfois des modifications imprévues. On pouvait exiger du *maestro di coro* deux motets ou plus par mois. L'inspiration et la structure du texte, généralement d'une qualité abominable, étaient issues de la cantate profane.

Marqués d'une grande ressemblance avec ses cantates et ses opéras, les motets sacrés de Vivaldi illustrent son habileté à composer de véritables poèmes musicaux à partir de textes précis. Dans son motet *In furore giustissimae irae* (RV 626), le compositeur répond à la colère du texte en créant, par l'effet des croches répétées inlassablement à la basse, un effet d'énergie soutenue. Ce motet en do mineur pour soprano, cordes et continuo est virtuose comme un concerto pour instrument, sa partie vocale étant en conséquence plus fleurie. Comme le texte de départ n'était pas liturgique, Vivaldi a pu en modifier certains mots afin de l'adapter à la ligne vocale mélismatique (technique permettant de chanter plusieurs notes sur une même syllabe). L'aria centrale, marquée *Largo*, illustre bien l'éloquence de Vivaldi. Sa mélodie, simple en apparence, est traitée avec raffinement. Il débute par de courtes phrases à trois temps, avec un accent sur le deuxième temps. Au point culminant du mouvement, Vivaldi étire la ligne vocale par chromatisme et, au moment où les violons doublent la voix, les altos remplacent à la basse le continuo, l'harmonisation ainsi dénudée rendant ce passage d'autant plus émouvant.

—J. Knighten Smit

CATHERINE ROBBIN

One of the busiest, most-requested singers in North America, Canadian born Catherine Robbin enjoys a reputation far beyond the borders of her own country. In New York, Chicago, Washington D.C., Montreal, Toronto, London, Lisbon, Paris and Stuttgart, she has performed under the batons of today's leading conductors. At ease in a wide range of vocal music, she is particularly noted for her masterful interpretations of Baroque and Romantic literature.

This season Miss Robbin joined Tafelmusik Baroque Orchestra of Toronto on tour throughout Japan performing Handel and Vivaldi cantatas. She performed in Handel's *Messiah* at the Royal Opera House, Covent Garden under John Eliot Gardiner in the 250th anniversary celebration of the first London performance. She sang Bach's *B minor Mass* with the Milwaukee Symphony and Mendelssohn's *Elijah* with the Ottawa Choral Society to name a few.

In previous, recent seasons she has been heard with the City of Birmingham Symphony in Elgar's *Dream of Gerontius*, with the Monteverdi Choir and Orchestra in Mozart's *Mass in C minor* and *Requiem*, with the Edmonton Symphony in Brahms' *Alto Rhapsody*, Respighi's *Il Tramonto* and Raminsh's *Magnificat*. She has performed the Mozart *Mass* under Helmuth Rilling and *Requiem* under Charles Dutoit, both with the Montreal Symphony and with the Baltimore Symphony in Berlioz' *Les nuits d'été* and Debussy's *La Damselle Elue*.

Her recordings have been extremely successful, ranging from Beethoven's *Missa Solemnis* with the English Baroque Soloists and Monteverdi Choir (DGG) which was named Record of the Year by Gramophone Magazine, through Haydn's *Stabat Mater* (DGG) which won the Grand Prix du Disque in Europe to Mahler's *Kindertotenlieder* and *Ruckertlieder* with the Kitchener-Waterloo Symphony (CBC) among others including Erato and Telarc. Dorian Recordings® is proud to include Miss Robbin on this CD.



COURTESY HARTMURDOCK

CATHERINE ROBBIN

Interprète de premier plan sur la scène internationale, la Canadienne Catherine Robbin travaille avec les chefs d'orchestre les plus réputés partout au Canada, ainsi qu'à New York, Paris, Londres, Lisbonne, Stuttgart, Washington et Chicago, où elle est acclamée unanimement par la critique. On reconnaît d'emblée sa maîtrise remarquable des répertoires baroque et romantique.

Outre ses nombreuses prestations avec les Violons du Roy de Québec, on a pu l'entendre dans le *Magnificat* de Bach avec le St. Louis Symphony, dans *Messiah* de Händel avec l'Orchestre symphonique de Montréal et le Toronto Symphony, dans le *Requiem* de Mozart avec le Baltimore Symphony ainsi que dans la *Grande messe* en do mineur et le *Requiem* de Mozart avec The English Baroque Soloists et le Monteverdi Choir dirigés par John Eliot Gardiner.

Ses enregistrements sur disque comprennent entre autres la *Missa Solemnis* de Beethoven (J. E. Gardiner / DGG), proclamé «enregistrement de l'année» par le magazine *Gramophone*; le *Stabat Mater* de Haydn (Pinnock/Archiv), qui a remporté en Europe le Grand Prix du Disque 1991 ; des mélodies de Berlioz ; *La Clemenza di Tito* de Mozart et la *Messe en do* de Beethoven, avec J. E. Gardiner, *Belsbazzar* de Händel avec Trevor Pinnock et The English Concert et aussi *Orlando* de Händel et la *Messe du couronnement* de Mozart avec Christopher Hogwood et The Academy of Ancient Music.

DOROTHEA RÖSCHMANN

Dorothea Röschmann was born in Flensburg, Germany in 1967, and started to study singing in 1979. Vocal training included studies with Angela Giblin, Sigrid Wagner, Prof. Annie Schoonus at the *Hochschule für Musik und darstellende Kunst* in Hamburg, Barbara Schlick at the *Akademie für Alte Musik* in Bremen, Natalie Zimonick in Los Angeles and Thomas LoMonaco in New York. In the summers of 1991 and 1992 Ms Röschmann took part in an international opera course in Tel Aviv and in master classes by Mira Zakai, Peter Elkus and Joan Dorneman and was awarded a scholarship by the Bayreuth Festival. Since 1992 the soprano has continued her studies with Vera Rosza in London.

Since 1986 Dorothea Röschmann has maintained a very busy concert schedule with engagements in Europe, Canada and the U.S. Among her festival appearances, the soprano has appeared with the Festival du Comminges (South-France), Holland's Utrecht Early Music Festival, "Vocal Festival" Acco (Israel), Tage für Alte Musik Osnabrück and the Dresdner Musikfestspiele (Germany). Other engagements have been at Carnegie Hall New York, Konzerthaus and Musikverein Vienna, Gewandhaus in Leipzig, Semperoper Dresden, Europa-Festival Prag, Noga-Theater Tel Aviv and in Québec City.

Ms Röschmann has taken part in several television and broadcast recordings as well as CD recordings including Bach's *Johannes-Passion* (Capriccio), Handel's *Dixit Dominus* (Harmonia Mundi) and Fux's *La Depositione dalla Croce* (Novalis). In addition to this CD with Dorian Recordings®, Ms. Röschmann will be the featured soprano in an upcoming series of Bach secular cantatas with Les Violons du Roy.



GERT KIERMEYER

DOROTHEA RÖSCHMANN

Née en 1967 à Flensburg en Allemagne, Dorothea Röschmann commence des études en chant et en flûte dès 1979, pour ensuite se spécialiser en art vocal auprès d'Angela GIBLIN et Sigrid Wagner. Elle a ensuite étudié avec Annie Schoonus à la *Hochschule für Musik und darstellende Kunst* de Hambourg, Barbara Schlick à l'*Akademie für Alte Musik* de Brême, puis avec Thomas Lo Monaco à New York et, depuis 1992, avec Vera Rosza à Londres.

Depuis 1986, on a pu entendre Mme Röschmann avec le Kölner Kammerchor, le Collegium Vocale, l'Orchestre symphonique de Haïfa, le New York Opera Orchestra, Musica Antiqua Köln et le Wiener Akademie. Elle a chanté sous la direction de chefs aussi réputés que Sir Neville Marriner, Peter Neumann, Frieder Bernius, John Eliot Gardiner et Philippe Herreweghe.

En 1992, elle fait ses débuts à l'opéra dans le rôle de Barbarina (*Le Nozze di Figaro* de Mozart) à la Wiener Akademie sous la direction de Martin Haselböck et aussi dans le rôle de Zerlina (*Don Giovanni* de Mozart) en Israël. En 1993, Mme Röschmann chante Dorinde (*Orlando* de Händel) avec le Händelfestspiele Halle, et Dorina (*I Disingannati* de Caldara) sous la direction de Sigiswald Kuijken. En 1994, elle chantera au Göttinger Händel Festival le rôle de Arianna dans *Giustino* de Händel.

Par ailleurs, Dorothea Röschmann a enregistré la *Passion selon saint Jean* de J.S. Bach sur étiquette Capriccio et le *Dixit Dominus* de Händel pour Harmonia Mundi. En 1993-1994 elle enregistre la *Harmonie Messe* de Haydn avec Sigiswald Kuijken. Pour la firme Dorian, outre le présent enregistrement, elle participera à l'intégrale des cantates profanes de J. S. Bach avec les Violons du Roy.

LES VIOLONS DU ROY

Les Violons du Roy, an ensemble of fifteen musicians from Québec City (Canada) brought together in 1984 by its Artistic Director Bernard Labadie, is a group devoted to the vast chamber orchestra repertoire in the most accurate stylistic approach to the repertoire for each period as is possible. In this respect, their interpretations of the Baroque and Classical repertoires have been greatly influenced by the current trend for authenticity in interpretation of music of the 17th and 18th centuries.

Well known in Canada for their numerous concerts and recordings on the CBC network, Les Violons du Roy have given more than 50 concerts in Belgium, Spain, Germany and France since 1990.

Since December 1992 Les Violons du Roy has produced three CD's with Dorian Recordings*. The first CD which was released in September of 1993 (*Symphonies des noëls* [DOR-90180]) has won uniform critical acclaim worldwide. Dorian and Les Violons du Roy are planning on-going recordings, including a series of Bach secular cantatas.



MICHEL ROBITAILE

LES VIOLONS DU ROY

Réunis en 1984 à l'instigation de leur directeur artistique, Bernard Labadie, les Violons du Roy regroupent une quinzaine de musiciens qui se consacrent au vaste répertoire pour orchestre de chambre en favorisant une approche stylistique la plus juste et la plus moderne possible pour chaque époque. À ce chapitre, leur fréquentation des répertoires baroque et classique est largement influencée par les mouvements contemporains de renouveau dans l'interprétation de la musique des 17^e et 18^e siècles.

Au cœur de l'activité musicale de Québec, et bien connus ailleurs au Canada par leurs nombreux concerts et enregistrements sur les ondes de la Société Radio-Canada, les Violons du Roy ont donné, depuis 1990, une cinquantaine de concerts en Belgique, en Espagne, en Allemagne et en France.

Depuis décembre 1992, les Violons du Roy sont liés à long terme à la maison américaine Dorian Recordings® pour laquelle ils ont déjà enregistré trois disques.

BERNARD LABADIE

Born in 1963, Bernard Labadie is one of Québec's most active musicians. He studied recorder and voice before devoting himself to choral and orchestral conducting.

Bernard Labadie is a graduate of the School of Music of Laval University in Québec City, where he conducted his first concerts, including the Québec premiere of Monteverdi's *L'Incoronazione di Poppea* in 1984. He took honors in harmony and counterpoint at the Québec and Montréal Conservatoires, and received bursaries from the Ministry of Culture of Québec and the Canada Council. He has studied Gregorian Chant with the renowned Dom Jean Claire at the Abbaye Saint-Pierre-de-Solesmes, and conducting with Simon Streatfeild and Pierre Dervaux.

Bernard Labadie is particularly renowned in Canada and Europe for his work with the two ensembles he founded : *Les Violons du Roy* (1984) and the professional choir *La Chapelle de Québec* (1985). He is frequently invited to direct symphony and chamber orchestras in Canada and abroad. Since 1989, he has also been the choral director of the *Orchestre symphonique de Québec*. He has recorded for Dorian, Hyperion, Adès, Syrinx and Melodic.

BERNARD LABADIE

Né à Québec en 1963, Bernard Labadie a d'abord étudié la flûte à bec et le chant avant de se consacrer à la direction chorale et d'orchestre.

Diplômé de l'École de musique de l'Université Laval, il y a dirigé ses premiers concerts, notamment la première québécoise de *L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi en 1984. Il a également remporté des prix d'harmonie et de contrepoint aux conservatoires de musique de Montréal et de Québec. Boursier du ministère de la Culture du Québec et du Conseil des Arts du Canada, il a étudié le chant grégorien auprès de dom Jean Claire de l'Abbaye Saint-Pierre-de-Solesmes et la direction d'orchestre avec Pierre Dervaux et Simon Streatfeild.

Bernard Labadie est surtout reconnu au Canada et en Europe pour son travail avec les deux ensembles qu'il a fondés, Les Violons du Roy (1984) et La Chapelle de Québec (1985). Il est fréquemment invité à diriger des orchestres symphoniques et de chambre au Canada et à l'étranger, notamment l'Orchestre symphonique de Québec, dont il est également le directeur du chœur depuis 1989. Bernard Labadie a endisqué sur étiquette Dorian, Hyperion, Adès, Syrinx et Melodic.



IVAN BINET

LES VIOLONS DU ROY

PREMIERS VIOLONS / FIRST VIOLINS

Nicole Trotier, solo
Julie Triquet
Michelle Seto
Judith Chamberland

DEUXIEMES VIOLONS / SECOND VIOLINS

Julie Cossette
Leah Roseman
Nancy Oehler
Farran James

ALTOS / VIOLAS

Stéphane Lauzon
Claudine Giguère

VIOLONCELLES / 'CELLOS

Marie Grenon, solo
Bridget MacRae

CONTREBASSE / DOUBLE BASS

Bernard Guay

ORGUE POSITIF / POSITIVE ORGAN

Richard Paré

THÉORBE / THEORBO

Sylvain Bergeron

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESÌ (1710 - 1736)

Stabat Mater in F minor for soprano, mezzo-soprano, strings and continuo

Stabat Mater en fa mineur pour soprano, mezzo-soprano, cordes et basse continue

Duo

Stabat Mater dolorosa
Juxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat Filius.

A sorrowing mother stood
Weeping beside the cross
While her son hung there,

Douloureuse, la Mère se tenait debout
En larmes, près de la croix,
Tandis que son fils y était suspendu.

Soprano

Cuius animam gementem,
Contristatam hac dolentem
Pertransivit gladius.

Her grieving heart
So full of tears and anguish,
Pierced as though with a sword.

Lui, dont l'âme gémissante
Pleine de tristesse et de douleur
Fut traversée par l'épée.

Duo

O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater unigeniti !

Oh, how sad and unfortunate
Was that blessed mother
Of an only son.

Oh comme celle était triste et affligée
Cette mère bénie
Du Fils Unique de Dieu.

Mezzo-soprano

Quae maerebat et dolebat,
Et tremebat dum videbat
Nati poenas incliti.

How the loving mother mourned and
grieved
And trembled watching the suffering
Of her glorious son.

Et elle se lamentait et souffrait
Et tremblait en voyant
Les tourments de son illustre Fils.

Duo

Quis est homo qui non fletet,
Matrem Christi si videret
In tanto supplicio ?
Quis non posset contristari,
Christi Matrem contemplari
Dolentem cum Filio?
Pro peccatis suae gentis
Vidit Jesum in tormentis
Et flagellis subditum.

Who is he that would not weep
Seeing the mother of Christ
In such distress?
Who would not feel compassion
At the sight of Christ's mother
Grieving beside her son?
She saw Jesus tormented
And subjected to scourging
For the sins of his people.

Quel est l'homme qui ne pleurerait pas
A voir la Mère du Christ
En un si grand tourment?
Qui pourrait ne pas être attristé
A contempler la Mère du Christ
Souffrant avec son Fils?
Pour les péchés de son peuple
Elle vit Jésus supplicié
Et livré au fouet.

Soprano

Vidit suum dulcem natum
Morientem desolatum,
Dum emisit spiritum.

Mezzo-soprano

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

Duo

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

Duo

Sancta mater, istud agas
Crucifixi fige plagas
Cordi meo valide,
Tui nati vulnerari
Tam dignati pro me pati
Poenas mecum divide,
Fac me vere tecum flere,
Crucifixio condolere
Donec ego vixero,
Juxta crucem tecum stare,
Te libenter sociare,
In planctu desidero,
Virgi virginum praeclara,
Mihi iam non sis amara,
Fac me tecum plangere,

She watched her dear son
Dying forsaken
As he yielded up his spirit,

O mother, thou font of love,
Share the depth of my suffering
With me, so that I may mourn
with thee.

Kindle such love for Christ my God
Within my heart
That I may be worthy of him,

Holy mother, grant this favour,
Imprint the wounds of the Crucified
Deeply within my heart,
Share with me the agony
Of thy wounded Son
Who deigned to suffer so much for me,
Let me weep with thee,
And share the agony of the Crucifixion
As long as I live,
To stand with thee beside the cross,
And to join thee in my weeping,
That is my wish,
Oh Virgin, pre-eminent among virgins,
Be not disdainful toward me,
Let me weep with thee,

Elle vit son Fils aimable
Rendre l'âme
En mourant abandonné.

Oh, toi, Mère, source d'amour
Fais que je sente la force de la douleur
Pour que je m'afflige avec toi.

Fais que mon cœur brûle
Dans l'amour du Christ Dieu
Pour y trouver ma joie.

Sainte Mère, fais cela,
Fixe fortement les plaies
Du Crucifié dans mon cœur.
De ton Fils blessé
Qui a daigné souffrir la passion pour moi
Partage avec moi les souffrances.
Fais donc que je pleure avec toi
Que je souffre avec le Crucifié
Tant que je vivrai.
Je désire être avec toi près de la croix,
M'associer de plein
Gré à tes larmes.
Vierge illustre entre toutes les vierges
Pour moi ne sois plus amère,
Fais que je me lamente avec toi.

Mezzo-soprano

Fac ut portem Christi mortem
Passionis fac consortem
Et plagas recolare.
Fac me plagis vulnerari
Cruce hac inebriari
Ob amorem filii,

Duo

Inflammatum et accensum
Per te, Virgo, sum defensus
In die iudicii,
Fac me cruce custodiri
Morte Christi praemuniri
Confoveri gratia,

Duo

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

Grant that I may bear Christ's death,
Let me share in his passion,
Remembering his suffering,
Let me be wounded by his wounds,
Enraptured by his cross
And the blood of the Son,

Though I burn and am aflame,
May I be defended by thee, O Virgin,
At the day of judgment,
Let me be protected by the cross,
Strengthened by the death of Christ,
Thankful in his love,

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

Fais que je supporte la mort du Christ,
Fais que j'épouse sa passion
Et qu'en moi je renouvelle ses plaies,
Fais que je sois blessé par ces plaies,
Que je puisse m'enivrer de cette croix
Pour l'amour du Fils.

Que le jour du jugement dernier,
Enflamé et brûlant,
Je sois défendu grâce à toi, oh Vierge!
Fais que je sois gardé par la croix,
Protégé par la mort du Christ,
Réchauffé par la Grâce.

Quand mon corps sera mort
Fais que la gloire du paradis
Soit donnée à mon âme.
Amen.

ANTONIO VIVALDI (1678 - 1741)

Motet "In furore giustissimae irae" for soprano, strings and continuo, RV 626

Motet "In furore giustissimae irae" pour soprano, cordes et basse continue, RV 626

Air

In furore giustissimae irae
Tu divinitus facis potentem.

In an outburst of thy righteous wrath
Thou, by divine inspiration, makest
thyself Master of all.

Dans un accès de ta très juste colère
Toi, par une inspiration divine,
tu te fais maître.

Quando potes me reum punire
Ipsum crimen te gerit clementem.

While Thou may punish me of a crime,
Thou art merciful for I who am guilty.

Alors que tu peux me punir d'un crime,
Moi qui suis coupable, tu te fais clément.

Récitatif

Miserationum Pater piissime,
Parce mihi dolenti
Pecatori languenti,
O Jesu dulcissime.

Very benevolent Father of mercy
Save me, for I am a suffering and
defected sinner,
Oh sweet Jesus.

Père de miséricorde très bienveillant,
Épargne-moi, pécheur
Souffrant et abattu,
Ô Jésus très doux.

Air

Tunc meus fletus evadet lateus
Tum pro te meum languiscit cor.

My tears flow, joyous,
Whilst my heart longs for Thou.

Alors mes larmes coulent, joyeuses,
Pendant que mon cœur languit pour toi.

Fac me plorare,
Mi Jesu care
Et fletus laetum
Fovebit cor.

Make me cry
My dear Jesus.
And my tears
Happily will warm my heart.

Fais moi pleurer,
Mon cher Jésus,
Et mes pleurs
Réchaufferont mon cœur jusqu'à la joie.

Air

Alleluia.

Halleluia.

Alléluia.

ANTONIO VIVALDI

Stabat Mater in F minor for mezzo-soprano, strings and continuo, RV 621

Stabat Mater en fa mineur pour mezzo-soprano, cordes et basse continue, RV 621

Stabat Mater dolorosa
Juxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat Filius.

A sorrowing mother
Stood weeping beside the cross
While her son hung upon it,

La mère douloureuse se tenait
En larmes près de la croix
Sur laquelle pendait son fils.

Cuius animam gementem,
Contristatam et dolentem
Pertransivit gladius.

Her grieving heart
So full of tears and deep sorrow,
Pierced through as with a sword.

Un glaive avait percé
Son âme déchirée,
Gémissante et dolente.

O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater unigeniti !
Quae maerebat et dolebat,
Pia Mater dum videbat
Nati poenas incliti.

Oh, how sad and unfortunate
Was that blessed mother of an only son.
How the loving mother
Mourned and grieved
Watching the suffering
Of her glorious son.

Oh, combien triste et affligée
Fut cette bienheureuse
Mère du Fils unique !
Qu'elle avait mal, qu'elle souffrait
Et tremblait en contemplant
Son divin Fils tourmenté.

Quis est homo qui non fletet,
Matrem Christi si videret
In tanto supplicio ?
Quis non posset contristari,
Christi Matrem contemplari
Dolentem cum Filio?

Who is he that would not weep
Seeing the mother of Christ
In such distress?
Who would not feel compassion
At the sight of Christ's mother
Grieving next to her son?

Quel homme ne pleurerait
En voyant la mère du Christ
Dans un supplice pareil ?
Qui ne s'attristerait
En contemplant la mère du Christ
Souffrant avec son Fils?

Pro peccatis suae gentis
Vidit Jesum in tormentis
Et flagellis subditum.
Vidit suum dulcem natum
Moriendo desolatum,
Dum emisit spiritum.

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

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

Amen.

She saw Jesus
Tormented and subjected to scourging
For the sins of his people.
She saw her dearly beloved son
Dying forsaken as he
Yielded up his spirit.

O mother, thou source of love,
Share the depth of thy suffering with me
So that I may mourn with thee.

Kindle such love
For Christ my God within my heart
That I may be worthy of him.

Amen.

Pour les péchés des hommes,
Elle vit Jésus dans les tourments,
Subissant les coups de fouet
Elle vit son très cher enfant
Mourant dans la désolation
Alors qu'il rendit l'esprit.

O mère, source d'amour,
Fais-moi éprouver ta souffrance
Afin que je pleure avec toi.

Fais que mon cœur brûle
D'amour pour le Christ Dieu
Afin que je trouve grâce à ses yeux.

Amen.



*Mezzo-soprano Catherine Robbin
and producer Brian Peters discuss a
take during playbacks.*

BRIAN M. LEVINE



*Bernard Labadie with Catherine Robbin
and Dorothea Röschmann.*

BRIAN M. LEVINE



*Nicole Trotier, Sylvain Bergeron, Judith Chamberland
and Marie Grenon during a session break.*

BRIAN M. LEVINE



BRIAN M. LEVINE

Bernard Labadie leading the ensemble.



BRIAN M. LEVINE

L'église de Saint-Isidore.

Pergolesi: Stabat Mater
Vivaldi: Motet "In furore giustissimae irae" and Stabat Mater

CATALOG NO. DOR-90196

Recorded at l'église de Saint-Isidore, Saint-Isidore, Québec in November 1993.

Producer: Brian C. Peters

Engineers: Craig D. Dory, Brian C. Peters

Editor: Brian C. Peters

Booklet Preparation & Editing: Katherine A. Dory

French Translations: Bernard Guay

Graphic Design: design M design W

Executive Producer: Brian M. Levine

The concert that helped prepare this record was given at the Salle de l'Institut in Québec City on November 6, 1993. It was produced with the assistance of the Société Radio-Canada (French CBC network) and with the collaboration of the Mouvement Desjardins.

Le concert ayant servi à la préparation de ce disque a été donné à Québec le 6 novembre 1993 à la Salle de l'Institut, dans une coproduction de la Société Radio-Canada, en collaboration avec les Mouvement Desjardins.

The producers wish to acknowledge and express their appreciation to the following for their kind assistance with this recording: Abbé Lévy Fecteau, curé of l'église de Saint-Isidore, Marie-Catherine LaPointe and Michel Robitaille.

Other Dorian Recordings featuring Les Violons du Roy include:
Symphonies des noëls [DOR-90180]

©© 1994 DORIAN RECORDINGS® A Dorian Group, Ltd. company.

8 Brunswick Road • Troy, NY 12180 USA • (518)274-5475

WARNING: All Rights Reserved. Unauthorized reproduction is prohibited by law and may result in criminal prosecution. Printed in the U.S.A.

DOR-90196

DDD

FIBER
OPTIC[™]20bit[™]

LES VIOLONS DU ROY • BERNARD LABADIE

DOROTHEA RÖSCHMANN, SOPRANO

CATHERINE ROBBIN, MEZZO SOPRANO

Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736)

STABAT MATER

1	Stabat mater dolorosa	3:48
2	Cuius animam gementem	1:59
3	O quam tristis et afflicta	2:05
4	Quae maerebat et dolebat	1:57
5	Quis est homo	2:33
6	Vidit suum dulcem natum	3:34
7	Eia, mater, fons amoris	2:10
8	Fac, ut ardeat cor meum	2:14
9	Sancta mater, istud agas	5:23
10	Fac, ut portem Christi mortem	3:20
11	Inflamatus et accensus	2:00
12	Quando corpus morietur	4:18

Antonio Vivaldi (1678-1741)


MOTET "In furore giustissimae irae"

13	Aria: Allegro	4:49
14	Recitativo	0:29
15	Aria: Largo	6:03
16	Alleluia: Allegro	1:35

STABAT MATER

17	Stabat Mater	3:01
18	Cuius animam	1:36
19	O quam tristis	1:40
20	Quis est homo	2:56
21	Quis non posset	1:33
22	Pro peccatis	1:41
23	Eja Mater	2:50
24	Fac ut ardeat	1:29
25	Amen	0:58

Total Program Length: 68:14

 Desjardins
DORIAN
RECORDINGS[™]

© 1994 DORIAN RECORDINGS[™] A Dorian Group, Ltd. company.
8 Brunswick Road • Troy, NY 12180-3795 USA • (518) 274-5475
WARNING: All Rights Reserved. Unauthorized reproduction is prohibited
by law and may result in criminal prosecution.

Printed in the U.S.A.