



L. Boccherini

L' image de la Vierge aux douleurs est l'une des plus touchantes, des plus profondément humaines que nous ait léguée la tradition chrétienne. La présence de Marie au Calvaire où confiée à Saint-Jean par le Christ, elle devient le symbole de l'Eglise, devait nourrir la pensée des théologiens et des artistes.

L'attribution du poème du *Stabat Mater*, classé dans les séquences, au frère convers franciscain Jacopone da Todi, mort en 1306, est plausible car, écrit Michel Huglo, «cette contemplation des douleurs de la Vierge n'a pu trouver son explication littéraire que dans l'évolution du sentiment religieux aux XIII^e et XIV^e siècles

en particulier dans l'ordre franciscain qui est à l'origine de la dévotion au chemin de croix».

Il peut paraître superflu de remonter aux origines médiévales du *Stabat Mater*, pour traiter de sa mise en musique par un compositeur qui est réputé n'avoir écrit que de la musique instrumentale, Luigi Boccherini (1743-1805). Cependant, il semble encore utile de noter que le *Stabat Mater* ne fut introduit dans le missel romain qu'en 1727 au jour de la fête de Notre-Dame des Sept Douleurs, le 15 septembre, et que le poème ne reçut de mélodie grégorienne officielle qu'au début... du XIX^e siècle! Par conséquent, et bien qu'il fût chanté jusque-là sur des mélodies d'emprunt, notamment le Vendredi Saint entre les stations du chemin de croix, le *Stabat Mater* a créé à travers les siècles une tradition avant tout littéraire, en dépit des chefs-d'œuvre musicaux qu'il a suscités chez un Josquin des Prés, chez un Palestrina ou chez un Marc-Antoine Charpentier.

Les tendances matriarcales des sociétés latines en même temps que l'évolution de la sensibilité de la civilisation européenne de plus en plus soucieuse de renouer à partir du XVIII^e siècle, avec ses origines, avec la «mère», vont contribuer à offrir le *Stabat Mater* à la piété des fidèles comme le truchement entre le concept abstrait du mystère de la rédemption et la réalité humaine tragique d'un fait: une

mère assistant au supplice et à la mort de son fils. Il est constant que les plus beaux *Stabat Mater* composés durant le XVIII^e siècle sont italiens. Et s'il va de soi de citer le plus connu, celui de Pergolèse, on doit à la vérité de dire qu'il n'est qu'une copie dans le style «sensible» du pré-classicisme du bouleversant et autrement audacieux *Stabat Mater* d'Alessandro Scarlatti dont le baroque génial paraissait démodé à la congrégation qui l'avait commandé et qui s'adressa à Pergolèse pour qu'il lui substituât une version plus «moderne». Boccherini hérite de cette double tradition.

Fixé à Madrid depuis 1770, Luigi Boccherini, violoncelliste et compositeur de la Chambre de l'infant Don Luis, se penche pour la première fois sur la séquence de Jacopone da Todi en 1781, c'est-à-dire plus de dix ans après que son contemporain Joseph Haydn a composé son *Stabat Mater*. Si nous tenons ainsi à situer exactement la place de ce chef-d'œuvre de Boccherini dans son temps, c'est qu'il est malheureusement trop courant, au sujet d'un compositeur de cette stature mais encore trop partiellement connu par rapport à Haydn et à Mozart, de se lancer dans une évaluation diminutive des influences apparemment subies en confondant le langage commun à tous avec le style propre à chacun, lequel n'apparaît que si l'on a une vue d'ensemble de l'œuvre considérée, ce qui, hélas, n'est pas encore le cas de l'œuvre de Boccherini. Avant que le disque n'ex-

plorât systématiquement sa production, il était courant d'admettre que Joseph Haydn avait été un précurseur puis un épigone de Mozart plus que son égal et son continuateur. Ainsi, croyons-nous que ce qu'on pense devoir attribuer parfois à l'influence de Haydn ou de Mozart dans l'œuvre de Boccherini, n'est assurément qu'une apparence derrière laquelle se cache une réelle originalité et une personnalité complexe et profonde.

La première partie d'une note rédigée par Boccherini lui-même sur une copie de la deuxième version de son *Stabat Mater* (celle enregistrée sur ce disque), conservée à la Bibliothèque Nationale, nous éclaire sur les circonstances de la composition de l'ouvrage. On lit (nous traduisons de l'italien): «Par ordre de S.A.R. l'infant Don Luis, l'auteur a écrit cet ouvrage à Arenas en 1781». Il s'agissait donc d'une commande. L'austérité de la Cour espagnole ainsi que le tempérament du musicien tourné vers l'intérieur et opposé à tout effet, le décidèrent à composer la première version de son *Stabat Mater* pour soprano solo, violoncelle solo et orchestre à cordes. Vingt années devaient s'écouler avant que le maître vieillissant, tourmenté par les soucis matériels et moraux, songeât en 1800 à remodeler sa partition. Depuis 1787, il avait choisi de vivre dans une semi-retraite pour se consacrer entièrement à la composition. De fait, durant cette période, sa production a connu une intensifi-

cation et son art, un approfondissement certain. Au printemps de 1799, le départ du comte Benavente-Ossuna comme ambassadeur à Vienne, réduit considérablement les ressources de Boccherini qui était chargé de l'organisation des séances musicales. En 1800, l'arrivée de Lucien Bonaparte améliore momentanément sa situation. Il dédie à son admirateur et protecteur, non pas le *Stabat Mater* ainsi que l'a prétendu le fils du musicien, ce dont ne portent trace ni le manuscrit, ni l'édition, mais les *Quintetti*, op. 60.

Aux raisons artistiques qui ont poussé Boccherini à reprendre son *Stabat Mater*, s'ajoutent des raisons d'ordre spirituel chez ce grand artiste sincèrement croyant et enclin à la méditation. Les premières du moins satisferont son souci de donner à sa pensée un tour toujours plus synthétique. Elles apparaissent explicitement dans la suite de la note dont nous avons commencé plus haut la citation: «Mais pour éviter la monotonie d'une seule voix pour laquelle il fut écrit, et la trop grande fatigue causée par cette unique partie chantante, il (le *Stabat Mater*) a été refait pour trois voix, sans changer l'œuvre en rien».

C'est à l'éditeur parisien Sieber que Boccherini confie le soin de publier cette version définitive. A la lumière des lettres qui nous ont été conservées (1), les relations du musicien sont bien meilleures avec Sieber que ne l'ont été celles avec Ignace Pleyel. De Madrid, Boccherini

s'adresse à Sieber en ces termes, le 2 octobre 1800: «... Vous êtes si honnête en tous points (ce qui n'avait été le cas de Pleyel) que jamais je ne saurai à l'avenir vous refuser quoi que ce soit: vous pouvez donc donner à votre convenance l'ordre de 25 louis que vous m'offrez pour ce *Stabat Mater*, car je l'ai ici et le garde à votre disposition (2)».

Le «*Stabat Mater* à trois voix (deux soprani et ténor) avec deux violons, alto, violoncelle et contre-basse» «opéra grande» portant le numéro d'opus 61 dans le catalogue établi par le compositeur lui-même et le numéro 532 au catalogue d'Yves Gérard, paraîtra en 1801. C'est d'après cette édition, approuvée par Boccherini, qu'a été réalisé le présent enregistrement, l'édition parue à Florence en 1877 étant fautive à de nombreux endroits. Sur la page de titre, cette note: «Ce *Stabat* est d'une exécution facile, et n'exige point un grand orchestre ni grand local. L'auteur désire la pure naïveté et l'exactitude».

Quand bien même le caractère de l'œuvre ne serait pas là pour nous l'affirmer, il ressort de cette note que Boccherini a conçu ce *Stabat Mater* dans l'esprit de sa musique de chambre, ce que confirme d'ailleurs la riche technique d'écriture des cordes traitées en quatuor et même parfois en quintette, la contrebasse ne doublant pas toujours le violoncelle, ce qui supprime la notion de basse continue éventuellement liée à la présence d'un clavecin. En accentuant le rôle de telle ou telle partie,

en détachant des soli — le violoncelle solo dans le duetto «*Eia Mater*» —, en variant constamment les effets d'écriture et d'ornementation en vertu de la profonde connaissance qu'il a depuis longtemps acquise des ressources des cordes, Boccherini obtient des couleurs très différentes, toujours avec l'intention d'en faire bénéficier le texte dans une optique parfois préromantique. L'importance des expositions et des conclusions instrumentales, la forme ternaire et le processus de développement utilisé pour presque tous les morceaux du *Stabat* qui ne sont pas de simples airs, appartiennent au domaine de l'art instrumental que Boccherini a tant contribué à élargir. Il souffle sur l'œuvre un esprit polyphonique qui place les voix et les cordes sur le plan de la collaboration la plus étroite, au gré d'un jaillissement mélodique particulièrement soutenu.

Boccherini n'a pas ou a peu écrit d'œuvres à proprement parler théâtrales. Mais comme J.S. Bach dans ses *Passions*, il fait preuve dans son *Stabat Mater* d'un tempérament dramatique d'une extrême vigueur, ce qui donne à penser que le poème de Jacopone da Todi, dégagé de toutes les conventions inhérentes à un livret d'opéra, sans autre action que le mouvement des sentiments de compassion et de ferveur, a peut-être été le seul «livret» sur lequel Boccherini se soit décidé à écrire une œuvre vocale dans un style qui tire celle-ci davantage vers l'opéra de chambre que vers l'oratorio ou même la

cantate. C'est, il est vrai, une tendance générale de la religiosité musicale du XVIII^e siècle. Le rajout, en 1800, d'une introduction instrumentale faisant fonction d'ouverture, le rôle à la fois dramatique et formel des récitatifs accompagnés, accentuent ce caractère d'opéra sacré sans théâtre. Par ailleurs, Boccherini ne serait pas italien s'il ne cédait à une exubérance vocale très favorable aux chanteurs. A ceci près que la virtuosité requise, les colorature, les cadences dont Alessandro Scarlatti lui-même avait fait usage quelque quatre-vingts ans plus tôt, interviennent ici aussi pour intensifier l'expression souvent élégiaque du sentiment inspiré par le texte (exemple: la vocalise sur «plangere»).

Le plan du *Stabat Mater* de 1800 est resté celui de la version de 1781, c'est-à-dire le découpage en douze numéros des vingt strophes de trois vers du poème, découpage adopté pour des raisons musicales et non liturgiques. Seules, les indications de mouvements ont été modifiées avec des locutions plus subjectives, et le *Stabat* proprement dit est précédé, nous l'avons dit, d'une «introduzione» qui n'est autre que l'impétueux allegro initial à deux thèmes de la symphonie en fa majeur op. 35 n° 4 de 1782.

Le plan tonal du *Stabat Mater* gravite autour du ton pathétique et douloureux de fa mineur utilisé pour les deux volets extrêmes et le début de l'œuvre, par successions des tonalités relatives ou voisines.

JOËL-MARIE FAUQUET

The scene of the Holy Virgin suffering at the foot of the cross is one of the most moving and profoundly human scenes that the Christian tradition has bequeathed. When, on Calvary, Jesus gave Mary into the care of Saint John, she became the symbol of the Church and a source of inspiration to theologians and artists.

Classed as one of the Sequences, the attribution of the poem of the *Stabat Mater* to the Franciscan friar Jacopone da Todi, who died in 1306, is plausible because, as Michel Huglo noted, «this meditation on the suffering of the Virgin could only find a literary explanation in the religious feelings of the 13th and 14th centuries, particularly in the Franciscan order which is the source of the devotions on the road to the cross».

It may seem unnecessary to go back to the medieval origins of the *Stabat Mater* in order to study the musical setting by Luigi Boccherini (1743-1805), a composer reputed to have written only instrumental music. However, it may be useful to note that the *Stabat Mater* was not included in the Roman missal until 1727 for the day of the Feast of Our Lady of the Seven Pains on 15th September and that the poem was not given a plain-song melody until the beginning of the 19th century! Consequently, although it was sung until that date to borrowed melodies, particularly on Good Friday between the stations of the cross, through the centuries the *Stabat Mater*

created a tradition that was primarily literary, in spite of the musical masterpieces it has inspired from, for example, Josquin des Prés, Palestrina or Marc-Antoine Charpentier.

The matriarchal tendencies of the Latin peoples, as well as the development of a sensitivity in European civilization which, from the 18th century onwards, was more and more concerned with retracing its origins, its «mother», helped to offer up the *Stabat Mater* to the piety of the faithful in the form of a link between the abstract concept of the mystery of the redemption and the tragic human reality of fact: a mother witnessing the agony and death of her son. The fact remains that the finest *Stabat Mater* composed during the 18th century were Italian. Naturally the most famous of these must be mentioned, that of Pergolese. However it should be stated that this was actually only a copy in the «sensitive» pre-classical style of the astonishing and otherwise adventurous *Stabat Mater* by Alessandro Scarlatti whose genius in the baroque style was considered out of date by the congregation that had commissioned it. They turned to Pergolese asking him to substitute a more «modern» version. Boccherini inherited his double tradition.

Luigi Boccherini had been living in Madrid since 1770, and was cellist and composer of the Chamber to the infante Don Luis. He first began to study the Sequence

by Jacopone da Todi in 1781, that is more than ten years after Haydn had composed his *Stabat Mater*. It is necessary to be precise when situating Boccherini's masterpiece in its period. When the work of a composer of this stature, still little known compared to Haydn and Mozart, is under consideration, unfortunately it is still frequent that the evaluation of the comparative influences he apparently absorbed, tends to belittle the originality of his work. The common language of the age should not be confused with the personal style of each composer which can only be apparent if we are in a position to obtain a general view of his works, and at the present time, this is still not possible in the case of Luigi Boccherini. Before the recording industry began to systematically explore Haydn's works, his music was frequently considered to be a forerunner and subsequently an imitator of Mozart rather than that of an equal and continuator. The elements that are sometimes attributed to the influence of Mozart and Haydn in Boccherini's works are surely only superficial, obscuring a truly individual style and a deep, complex personality.

The first part of a note written by Boccherini himself on a copy of the second version of his *Stabat Mater* (the one recorded here), now in the Bibliothèque Nationale, sheds light on the circumstances, in which the work was composed. The Italian text reads: «By order of H.R.H. l'infante

Don Luis, the author composed this work in Arenas in 1781». It was therefore a commission. The severity of the Spanish court together with the composer's temperament, introspective and opposed to all affectation, persuaded him to compose the first version of the *Stabat Mater* for soprano solo, cello solo and string orchestra. Twenty years were to elapse before Boccherini, ageing and tormented by moral and material difficulties, thought of rearranging the score in 1800. Since 1787, he had chosen to live in semi-retirement in order to devote himself entirely to composition. In fact, his music certainly became more intense and thoughtful. In the spring of 1799, the departure of count Benavente-Ossuna as ambassador in Vienna, considerably diminished Boccherini's resources for he had been organizer of musical ceremonies. In 1800, the arrival of Lucien Bonaparte in Madrid momentarily improved the situation. Instead of dedicating the *Stabat Mater* to his admirer and protector as the composer's son pretended (for neither the manuscript nor the edition bears any trace of this), he honoured him with the *Quintets opus 60*.

In addition to the artistic reasons behind Boccherini's revised version of the *Stabat Mater*, there were also spiritual reasons. The great musician was a sincere believer inclined to meditation. Firstly, there was the desire to give his thought greater balance. These reasons appear

clearly later on in the note mentioned above: «But in order to avoid the monotony of a single voice for which it (the *Stabat Mater*) was written, and the excessive strain caused by a single vocal part, it has been revised for three voices, without changing the work in any way».

Boccherini entrusted the Parisian publisher Sieber with the final version. In the light of the letters which have been preserved (1), the relations between Sieber and the composer were better than had been the case with Ignace Pleyel. From Madrid, Boccherini wrote to Sieber with these words on 2nd October 1800: «... You are so honest in all respects (which had not been true of Pleyel) that I will never be able to refuse you anything in the future: thus you can give at your convenience the order of 25 louis which you offer me for this *Stabat Mater*, for I have it here and keep it at your disposal (2)».

The «*Stabat Mater* for three voices (2 sopranos and tenor) with two violins, viola, cello and double-bass», «opera grande» bears the number opus 61 in the composer's own catalogue and the number 532 in the catalogue by Yves Gérard. The work appeared in 1801. It was from this edition, approved by Boccherini, that the present recording has been made, the Florence edition of 1877 being incorrect in many places. On the title page, there is the following note: «This *Stabat* is easy to perform, and requires neither a large orchest-

ra nor a large hall. The composer asks for pure simplicity and precision».

Even if the very character of the work were not there to confirm it, this note shows that Boccherini conceived this *Stabat Mater* in the chamber-music style. This argument is supported by the rich string writing, treating the instruments sometimes as a quartet, sometimes a quintet, since the double-bass does not always double the cello; thus the notion of a continuo bass with a possible harpsichord is excluded. By emphasizing the role of one part or another, by detaching the soloists — the cello solo in the duet «*Eia Mater*» —, by constantly varying the effects of writing and ornamentation using his long-standing knowledge of string writing, Boccherini obtained very different colours, always with the intention of enhancing the text in a somewhat pre-romantic manner. The importance of instrumental exposition and conclusions, the ternary form and methods of development employed in almost all the sections of the *Stabat Mater*, which are not just simple aria, belong to the instrumental art, to the development of which Boccherini had contributed so much. A breath of polyphonic writing invades the work, placing voices and strings in close collaboration. The flow of the melody is particularly well maintained.

Boccherini did not compose, or composed very few strictly theatrical works. But like Bach in his *Passions*, he showed a

temperament capable of intense dramatic strength in his *Stabat Mater*. This leads us to think that Jacopone da Todi's poem, free from all the inherent conventions of an opera libretto, without action other than the movement of compassion and fervour, was perhaps the only «libretto» on which Boccherini decided to compose a vocal work in a style approaching a chamber opera rather than an oratorio or even a cantate. It is true that this was a general tendency of religious music in the 18th century. The addition in 1800 of an instrumental introduction serving as an overture, together with the both formal and dramatic role of the accompanied recitative, emphasize our impression of a sacred opera without a theatre. In other respects, Boccherini would not have been Italian had he not given way to vocal which display greatly favours the singers. There is a difference here in that the necessary colorature (virtuosity), the cadenzas, used by Alessandro Scarlatti some eighty years previously, al-

so come into action here in order to intensify the often elegiac meaning of the text, for example the vocalisation on «*plangere*».

The general plan of the 1800 *Stabat Mater* remained that of the original version of 1781, divided into 12 numbers, each one a setting of three lines of the poem; this division was for musical rather than liturgical reasons. Only the tempo indications have been modified with more appropriate terms. The work is preceded, as already stated, by an «*Introduzione*» which is none other than the impetuous bi-thematic opening of the allegro of his Symphony in F major op. 3 No. 4 of 1782.

The tonal organization of the *Stabat Mater* revolves around the sad and doleful key of F minor, used for the first and last sections. Otherwise, relative or neighbouring keys are employed.

JOËL-MARIE FAUQUET
translated by Charles Whitfield

1 **INTRODUZIONE** (Allegro), C, fa majeur

2 **ADAGIO FLEBILE**, C, fa mineur
Soprano I, soprano II, ténor

3 **ALLEGRO**, 3/8, fa mineur
Soprano I

ADAGIO ASSAI, C, fa mineur
Soprano II

ALLEGRETTO CON MOTO, 2/4, ut mineur
Soprano II

4 **ADAGIO ASSAI**, C, ut mineur
Recitativo
Soprano I
Recitativo
Ténor

ALLEGRETTO, 2/4, la bémol majeur
Ténor

5 **DUETTO. SOAVE ASSAI**, 3/4, mi bémol majeur
Soprano I, Soprano II

Stabat Mater dolorosa
Juxta crucem lacrymosa,
Dum pendebat filius.

Cujus animam gementem,
Contristatam et dolentem,
Pertransivit gladius.

O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater unigeniti !

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

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

Quis non posset contristari,
Piam matrem contemplari
Dolentem cum filio?

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

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

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

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

Debout, près de la croix
Où son fils était suspendu,
La mère de douleur pleurait.

C'est alors que le glaive
Perça son âme
Abattue et gémissante.

Oh! qu'elle fut triste et affligée,
Cette mère bénie
D'un fils unique!

Tremblante, désolée,
Elle ressentait en elle-même
Les angoisses de ce divin fils.

Quel homme pourrait retenir ses larmes,
En voyant la mère de Jésus
Dans cet excès de douleur?

Qui pourrait, sans tristesse,
Contempler cette tendre mère
Souffrant avec son fils?

Elle a vu Jésus dans les tourments
Pour les péchés de son peuple;
Elle l'a vu déchiré de coups de fouets.

Elle a vu son fils bien-aimé
Mourant et délaissé
Jusqu'au dernier soupir.

Source d'amour, ô mère!
Faites que je sente la violence de votre douleur,
Et que je pleure avec vous!

Faites que mon cœur brûle d'amour
Pour Jésus, mon Dieu,
Afin que je puisse lui plaire.

Standing, by the cross
Where her son was hanging,
The Mother was weeping with anguish.

It was then that the blade
Pierced his depressed
And agonizing soul.

Oh! how sad and afflicted she was,
This Mother blessed
With an only son!

Trembling, distressed, inside her
She was feeling the agony
Of this divine son!

What man would not weep
At seeing the mother of Jesus
In such great pain?

Who could contemplate this gentle mother
Suffering with her son
Without sadness!

She has seen Jesus suffering
For the sins of his people;
Seen him lashed by whips.

She has seen her beloved son
Dying and forsaken
Until his last breath.

O Mother, source of love!
Make me feel the violence of your pain,
That I may weep with you.

Let my heart burn with love
For Jesus, my God,
So that I may please him.

6. **TRIO. ALLEGRO ASSAI**, C, mi bémol
majeur
Soprano I, soprano II, ténor

LARGHETTO, 3/4

ALLEGRO COME PRIMA

7. **ANDANTINO**, 3/4, si bémol majeur
Soprano I

8. **ANDANTINO**, 6/8, fa majeur
Soprano II

9. **TRIO. ALLEGRO COMODO ASSAI**, C,
ut mineur
Soprano I, soprano II, ténor

10. **TRIO. ANDANTE LENTO**, C, fa mineur
Soprano I, soprano II, ténor

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

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

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

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

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

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

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

Inflamatus et accensus,
Per te, Virgo, sim defensus
In die judicii.

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

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

Je vous le demande, ô sainte mère!
Imprimez profondément dans mon cœur
Les plaies de Jésus crucifié.

Partagez avec moi les tourments
Et les blessures que votre fils
Daigne souffrir pour moi.

Faites que je pleure sincèrement avec vous
Que je souffre avec Jésus,
Pendant que je vivrai.

Près de la croix, avec vous,
Je voudrais m'associer
A vos douleurs.

Vierge des vierges,
Ne rebutez pas ma prière;
Faites que je pleure avec vous.

Que je porte en moi la mort de Jésus-Christ,
Et les souffrances de sa passion
Et le souvenir de ses plaies.

Faites que, blessé de ses plaies adorables,
Je m'enivre de la croix,
Pour l'amour de votre fils;

Qu'enflammé, consumé de cet amour,
Je sois, ô Vierge, défendu par vous,
Au jour du jugement;

Que la croix de Jésus soit ma sauvegarde;
Sa mort, ma confiance et ma force:
Que sa grâce soit mon appui.

Et quand mon corps mourra,
Faites que mon âme obtienne
Gloire du paradis! Ainsi soit-il.

I ask you this, o holy Mother!
Stamp the wounds of Jesus crucified,
Deeply into my heart.

Share with me the torments
And wounds that your son
Is pleased to suffer for me.

Let us weep sincerely with you,
That I may suffer with Jesus,
As long as I live.

Near to the cross, with you,
I would like to share
Your agony.

Virgin of virgins,
Do not rebuke my prayer;
Make me weep with you.

May I bear the death of Christ inside me,
Also the sufferings of his passion
And memory of his wounds.

Hurt by his divine wounds,
Let me become inebriated with the cross
For the love of your son.

Enflamed, consumed by this love,
Let me be defended by you,
O Virgin, on the day of judgement.

May the cross of Jesus protect me:
His death, my trust and strength:
His mercy be my support.

And when my body dies,
Let my soul obtain
The glory of paradise! Amen.

(1) Publiées par Germaine de Rothschild in *Boccherini, sa vie, son œuvre*. Plon, 1962.

(2) Op. cit., p. 163.

PARTITION

du

STABAT MATER

A Trois Voix

Avec Deux Violons Alto Violoncelle et Contre-Basse

Composé Par

LUIGI BOCCHERINI

*(Nota) 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.*

Prix 18^{fr}

Les parties séparées se vendent 9^{fr}

A PARIS .

chez SIEBER père professeur et éditeur de musique Rue St Honoré Hôtel d'Aligre
N° 199. près la Rue de l'Arbre-sec.

on trouve à la même adresse

Le Stabat Mater de PERGOLESE..... et les parties séparées.....

idem..... de J. HAYDN.....

Les sept dernières paroles de J.C. par J. HAYDN.....



Gravé par Hugnot.

Sieber

L. 3624

ENSEMBLE INSTRUMENTAL LA FOLLIA

L'Ensemble Instrumental LA FOLLIA est une formation originale, qui ne correspond pas à la définition que l'on connaît de l'orchestre de chambre traditionnel. LA FOLLIA, depuis l'origine, a refusé le carcan baroquisant, ses ambitions ont été autres, parce que d'entrée de jeu ses possibilités et sa voix étaient autres. Dès le départ, LA FOLLIA a comporté dans son effectif permanent trompettes (deux) et percussion, s'interdisant ainsi la monochromie, la timidité et la routine. Elle peut donc dignement porter ce redoutable nom de FOLLIA emprunté aux plus belles pages de Corelli, et qui, ne souffrant pas la tiédeur, appelle aux feux d'artifice.

Depuis sa fondation en 1971, LA FOLLIA participe aux plus grands cycles de concerts et de festivals à travers le monde, et effectue régulièrement de nombreux enregistrements pour le disque, les radios et télévisions.

INSTRUMENTAL ENSEMBLE LA FOLLIA

The Instrumental Ensemble LA FOLLIA is an unusual formation, which does not answer to the customary definition of the traditional chamber orchestra. From the beginning LA FOLLIA avoided strict baroque style limitations to its choice of music, for its ambitions lay in other directions. As soon as it began playing its possibilities and sound were different. From the very first LA FOLLIA included among its permanent players two trumpets and percussion, a presence which avoided ideas in monochrome, timidity and routine. The ensemble can therefore proudly bear the demanding name of FOLLIA borrowed from Corelli's best pages, and which, unable to endure tepidity, calls for fireworks.

Since its creation in 1971, LA FOLLIA has participated in the most prestigious concert series and festivals all over the world, makes regular recordings and performs for radio and television.