

Haydn Stabat Mater

BIRGITTE CHRISTENSEN · KRISTINA HAMMARSTRÖM

STEVE DAVISLIM · CHRISTIAN IMMLER

KAMMERORCHESTER BASEL · ZÜRCHER SING-AKADEMIE

RENÉ JACOBS





Joseph Haydn (1732-1809)

Stabat Mater (1803 version with enlarged wind orchestration by Sigismund Neukomm)

1	I. Stabat mater dolorosa	7. 58
2	II. O quam tristis et afflicta	5. 33
3	III. Quis est homo qui non fleret	1. 57
4	IV. Quis non posset contristari	5. 10
5	V. Pro peccatis suae gentis	2. 43
6	VI. Vidit suum dulcem natum	6. 15
7	VII. Eja mater, fons amoris	2. 57
8	VIII. Sancta Mater, istud agas	6. 17
9	IX. Fac me vere tecum flere	6. 34
10	X. Virgo virginum praeclara	6. 17
11	XI. Flammis ordis ne succendar	2. 04
12	XII. Fac me cruce custodiri	2. 29
13	XIII. Quando corpus morietur	2. 09
14	XIV. Paradisi gloria	2. 56
	Total playing time:	61. 29

Birgitte Christensen, soprano
Steve Davislim, tenor

Kristina Hammarström, alto
Christian Immler, bass

Zürcher Sing-Akademie (Florian Helgath, choir master)
Kammerorchester Basel

René Jacobs, conductor



René Jacobs
© Molina Visuals



Kammerorchester Basel

Flute: Isabelle Schnöller

Oboe: Thomas Meraner, Francesco Capraro

Clarinet: Etele Dosa, Barbara Boppart

Bassoon: Carles Cristobal Ferran, Letizia Viola

Horn: Konstantin Timokhine, Mats Janett

Trumpet: Simon Lilly, Jan Wollmann

Trombone: Adrian Weber, Michael Büttler

Violin 1: Daniel Bard, Elisabeth Kohler, Tamás Vásárhelyi, Fanny Tschanz,
Kazumi Suzuki Krapf, Vincent Durand

Violin 2: Baptiste Lopez, Matthias Müller, Valentina Giusti, Katya Polin, Cordelia Fankhauser

Viola: Mariana Doughty, Bodo Friedrich, Stefano Mariani, Anne-Françoise Guezingar

Cello: Christoph Dangel, Georg Dettweiler, Hristo Kouzmanov

Violone: Stefan Preyer *, Giancarlo De Frenza

Timpani: Michael Juen

Organ: Giorgi Paronuzzi

* VIOLONE Johann Joseph Stadelmann 1759 (kindly provided by Privatstiftung Esterhazy in Eisenstadt)

Zürcher Sing-Akademie

Sopranos

Keiko Enomoto
Jessica Jans
Anna Miklashevich
Anne Montandon
Andrea Oberparleiter
Anja Scherg
Gunta Smirnova
Ulla Westvik

Altos

Franziska Brandenberger
Nadia Catania
Elisabeth Irvine
Ursina Patzen
Isabel Pfefferkorn
Lisa Weiss
Sarah Widmer
Anne-Kristin Zschunke

Tenors

Ulrich Amacher
Florian Feth
Christophe Gindraux
Tamás Henter
Matthias Klosinski
Tiago Pinheiro de Oliveira
Fabian Strotmann
Eelke van Koot

Basses

Ekkehard Abele
Matija Bizjan
Yves Brühwiler
Fabrice Hayoz
Gerhard Nennemann
Jan Sauer
Peter Strömberg
Thomas Trolldenier



Touching beauty, correct expression: Joseph Haydn's Stabat Mater

When Joseph Haydn wrote his Stabat Mater in 1767, the text of this medieval sequence already had a long and diverse history behind itself. Its origins are enigmatic. The Latin poem with its twenty stanzas, which due to their special rhyme scheme form ten alternating chants, was probably written at the end of the 13th century and probably in the environment of the new Franciscan order. The Franciscans were concerned not only with their glorification of poverty, but also with extra-liturgical piety. And they assumed that people were reached more easily with poems and songs than with scholarly theological discussions. The sympathetic contemplation of the wailing Mary on the cross of her son Jesus, the figurative language full of suffering and anguish, the continuous reflection on what the crucifixion of Jesus, this event from the past, had to do with one's own life in the present, but also the hope for a better life in the hereafter,

as formulated in the last stanza, all this was an expression of this Franciscan striving to enter into contact with the living world of the faithful. The success of this poetry, sometimes attributed to Bonaventura di Bagnoregio, sometimes to Jacopone da Todi, was resounding. The Stabat Mater was sung at Stations of the Cross processions, as a motet at Mass or at Passion services. In 1521, it was included in the *Missale Romanum*, the liturgy book of the Catholic Church, but was removed again just one generation later because the Catholic reformers at the Council of Trent did not tolerate too much secularism in the church liturgy.

But the Stabat Mater continued to exist outside the church and experienced a new flowering at the beginning of the 18th century, especially in Italy and Vienna. Numerous composers, including Alessandro and Domenico Scarlatti, Antonio Vivaldi and Antonio Caldara, set the sequence to music. The musical tradition of the Viennese imperial court included the performance of large-

scale Stabat Mater settings at the Lenten devotions on the first four Saturdays of Lent, and none other than Emperors Ferdinand III and Leopold I contributed their own compositions for the occasion. This growing interest in a new Marian devotion, centred on the mother's grief over the death of her son, did not go unnoticed by Pope Benedict XIII. In 1727, he established the new feast of the "Septem Dolorum Beatae Mariae Virginis" (Commemoration of the Seven Sorrows of Mary) in the church year and designated the Stabat Mater as a sequence within the Mass of that day. The reintroduction of the Stabat Mater into the service triggered a veritable wave of new compositions. The most famous of these was undoubtedly Giovanni Battista Pergolesi's version, completed on his deathbed, as it were, in 1736 and soon transfigured into a myth throughout Europe, edited countless times, translated and printed in various versions. The German translations also served to make Catholic church music acceptable and attractive to Protestant Christians.

The Eszterházy family also attached great importance to the musical organisation of the Passion period according to the model of the Viennese court. In Eisenstadt, the residence of the princely family, large sacred concerts were held every year on Good Friday, conducted by the court Kapellmeister Gregor Joseph Werner. From 1761 Joseph Haydn held the post of Vice-Kapellmeister there and gradually took over all duties from the 39-year older Kapellmeister, with the exception of sacred music, which Werner reserved for himself until his death in 1766. After Haydn had previously composed smaller church works rather sporadically, he was now able to present himself to the public for the first time with a larger sacred work. His Stabat Mater was probably premiered on Good Friday, 17 April 1767 in the Schlosskirche in Eisenstadt. Haydn was keen to publicise the work. He had the score sent to the famous Dresden court conductor Johann Adolph Hasse, who was in Vienna at the time, and did not miss the opportunity to pass on his words of praise about his

composition. He endeavoured to have the Stabat Mater performed in Vienna as well, which he managed to do at least by 1771, when he conducted a performance with 60 musicians in the Piarist Church of Maria Treu in the Josephstadt district of Vienna. And as early as 1779, the Stabat Mater reached the Protestant lands of the empire. Three years earlier, Johann Adam Hiller, who was the music director of the University Church in Leipzig and would later become Thomas Cantor, had presented Pergolesi's Stabat Mater in a German translation to the Leipzig audience. The interest in this music was apparently so great that Hiller subjected Haydn's Stabat Mater to the same procedure and performed it in February 1779 as part of a "Concert spirituel", a concert performance during the Passion season. From then on, Haydn's Stabat Mater rivalled Pergolesi's version throughout Europe, being performed as far north as Königsberg, as far south as Italy, and finally at the *Concerts Spirituels* in Paris, where it became something of a repertory work, appearing

on the programme more than twenty times until 1790, when the *Concerts Spirituels* were discontinued after the Revolution.

In 1782, Hiller published Haydn's work in its German translation as a vocal score. The first score edition was published in England in 1784, a second in Paris a year later. In the spring of 1803, the Leipzig publisher Breitkopf & Härtel published Haydn's score, thus anticipating Haydn's own plan to devote new attention to the Stabat Mater. For in the same year Haydn commissioned his pupil Sigismund Neukomm to expand the orchestration of this now 36-year-old piece. Around that time, he was designing a new calling card for himself, ironically starting with the lines "all my powers are gone. Old and weak am I" from Ludwig Gleim's poem *Der Greis* (The Grey Old Man), which he had set to music in 1796. He sat down with the 25-year-old colleague and created new orchestral parts with him — for flute, two clarinets, bassoons, horns, trumpets and

timpani each, and finally also for three trombones.

Two reasons can be identified for this expansion. Firstly, the Stabat Mater was written as music for Lent, during which, with few exceptions, smaller instrumentations were customary, often with only organ accompaniment. In this context, Haydn's original instrumentation with strings and two oboes could already be regarded as rather lavish. In the course of the decades, the Stabat Mater had become detached from the ecclesiastical context and transformed into a kind of oratorio for which such restrictions no longer applied. Moreover, musical taste had also changed towards a more differentiated and wind-heavy orchestral sound. Clarinets, for example, did not exist at all in Vienna or Eisenstadt in 1767, when the Stabat Mater was written. When Wolfgang Amadeus Mozart arranged Handel's *Messiah* for a new performance in 1789, he added the same instruments to the score as Haydn would later add to his Stabat

Mater. Perhaps Haydn hoped to be able to sell this newly orchestrated version to a publisher himself, having had no share in the previous publications. When he compiled a catalogue of works in 1805, he described the Stabat Mater there as a Latin oratorio.

Pergolesi had composed his Stabat Mater in the most sombre tonal colours available to the music of his time. The basic key of his version is F Minor, a key that Johann Mattheson had described in 1713 as follows: it "beautifully expresses a black, helpless MELANCHOLY / and occasionally aims to cause the listener a sense of horror or a shudder." Haydn, too, felt obliged to this tradition; on the other hand, as Court Kapellmeister, he was also obliged to preserve the decorum and not to shock the listeners with his music to such an extent that they would lose their composure and even began to weep in public. He had to make Mary's pain audible and at the same time maintain a polite distance from the suffering described. The numerous

instrumental introductions, interludes and final ritornellos served this purpose, enveloping the terrible story that was being told with a comforting sound that created order. He also used the keys for this purpose. Of Haydn's 14 movements, exactly half are in Minor and half in Major. And his home key is not F Minor, but G Minor, which contemporaries still found melancholic, but also graceful. And unlike Pergolesi, he did not end his Stabat Mater in a Minor key, but with a radiant final fugue in G Major, to which, in the "expanded instrumentation" of 1803, all the additional instruments once again joined, including the timpani and trumpets, which had previously been used rather sparingly. In addition to the keys, tempo indications also underline the tragic character of the narrated scene. These are mostly slow tempi — Largo, Largo assai, Lento, Lento e mesto or Lagrimoso.

Haydn often uses the orchestration to suggest what the text describes, for example in the movement 'Flammis orci

ne succendar', where he makes the blazing flames audible with wild decimal leaps or continued semiquaver tremolos in the strings, or in the tear-like, quasi "dripping" accompaniment of quaver plus quaver rest in 'Fac me vere tecum flere'. Above all, however, the singing voices musically evoke the mood. Haydn manages to find a balance between dramatic pathos and, as it were, a more composed, distanced portrayal, for example in the arguably most sombre part, 'Vidit suum dulcem natum', the only one in F Minor. It has a vocal line that intersperses the words "Dum emisit spiritum" (His Spirit forth He sent) with so many quaver-note pauses that one can almost hear the crucified man hold his breath and give up his spirit, but the whole thing takes place largely in orderly two- and four-bar periods.

Finally, the penultimate movement, 'Quando corpus morietur', is immensely expressive, both textually and musically: when the body eventually dies, give the soul the glory of paradise. With a chromatically descending

vocal line, the classical lamento gesture, alto and soprano reflect on death and transience before the choir formulates its request over a no less classical sound carpet of semiquaver repetitions, often used for oracle or incantation scenes, with another chromatically descending line in the soprano, a chromatically ascending line in the bass in the opposite direction, and many suspended dissonances: After this musical increase in tension, the final fugue in jubilant G Major seems like a redemption and the words "paradisi gloria" like a promise.

Cramer's Magazin der Musik, a Hamburg music journal, published a report on a performance in Paris in June 1783, pointing out that "this excellent piece is full of very touching beauty, has a very correct expression, and is the only one that has been able to survive alongside Pergolesi's rendition. It seems to have spread a new delight."

Silke Leopold

(translation: Calvin B. Cooper)



Birgitte Christensen
© Beate Willumsen



Kristina Hammarström
© Emelie Kroon

Rührende Schönheit, richtiger Ausdruck: Joseph Haydns Stabat Mater

Als Joseph Haydn 1767 sein Stabat Mater schrieb, hatte der Text dieser mittelalterlichen Sequenz bereits eine lange und wechselvolle Geschichte hinter sich. Ihre Entstehung liegt im Dunkeln. Das lateinische Gedicht mit seinen zwanzig Strophen, die sich aufgrund ihres besonderen Reimschemas zu zehn Wechselgesängen fügen, entstand wohl Ende des 13. Jahrhunderts und vermutlich im Umfeld des neuen Franziskanerordens. Den Franziskanern lag, neben dem Bekenntnis zur Armut, vor allem die außerliturgische Frömmigkeit am Herzen. Und sie gingen davon aus, dass man die Menschen mit Gedichten und Gesängen besser erreichte als mit gelehrsam theologischen Erörterungen. Die teilnahmsvolle Betrachtung der wehklagenden Maria am Kreuz ihres Sohnes Jesus, die bildhafte Sprache

voller Leid und Seelennot, die fortlaufende Reflexion darüber, was die Kreuzigung Jesu, dieses Ereignis aus der Vergangenheit, mit dem eigenen Leben in der Gegenwart zu tun habe, aber auch die Hoffnung auf ein besseres Leben im Jenseits, wie es die letzte Strophe formulierte, war ein Ausdruck dieses franziskanischen Strebens, mit der Lebenswelt der Gläubigen in Kontakt zu treten. Der Erfolg dieser Dichtung, die mal Bonaventura di Bagnoregio, mal Jacopone da Todi zugeschrieben wurde, war durchschlagend. Das Stabat Mater wurde auf Kreuzwegprozessionen gesungen, als Motette in der Messe oder bei Passionsandachten. 1521 war es in das Missale Romanum, das Liturgiebuch der katholischen Kirche, aufgenommen, aber schon eine Generation später wieder entfernt worden, weil die katholischen Reformer auf dem Konzil von Trient allzuviel Weltliches in der kirchlichen Liturgie nicht dulden mochten.

Doch das Stabat Mater bestand auch außerhalb der Kirche fort und erlebte zu Beginn des 18. Jahrhunderts, namentlich in Italien und in Wien, eine neue Blüte. Zahlreiche Komponisten, darunter Alessandro und Domenico Scarlatti, Antonio Vivaldi und Antonio Caldara, vertonten die Sequenz neu. Zur musikalischen Tradition des Wiener Kaiserhofs gehörte die Aufführung großbesetzter Stabat-Mater-Vertonungen bei den Fastenandachten der ersten vier Samstage der Fastenzeit, und niemand Geringere als die Kaiser Ferdinand III. und Leopold I. hatten eigene Kompositionen dafür beigesteuert. Dieses wachsende Interesse an einer neuen Marienfrömmigkeit, in der der Schmerz der Mutter über den Tod des Sohnes im Mittelpunkt stand, blieb auch Papst Benedikt XIII. nicht verborgen. 1727 etablierte er das neue Fest der „Septem Dolorum Beatae Mariae Virginis“ (Gedächtnis der Sieben Schmerzen Mariens) im Kirchenjahr und

bestimmte das Stabat Mater zur Sequenz innerhalb der Messe dieses Tages. Die Wiedereinführung des Stabat Mater in den Gottesdienst löste eine wahre Welle von Neukompositionen aus. Das berühmteste unter ihnen war ohne Zweifel die Version von Giovanni Battista Pergolesi, 1736 gleichsam auf dem Totenbett vollendet und alsbald in ganz Europa zu einem Mythos verklärt, unzählige Male bearbeitet, übersetzt und in den unterschiedlichsten Versionen gedruckt. Die deutschen Übersetzungen dienten auch dazu, die katholische Kirchenmusik für protestantische Christen zumutbar und attraktiv zu machen.

Auch bei den Eszterházy legte man großen Wert auf eine musikalische Ausgestaltung der Passionszeit nach dem Modell des Wiener Hofes. In Eisenstadt, der Residenz der Fürstenfamilie, fanden jedes Jahr am Karfreitag große geistliche Konzerte statt, geleitet vom Hofkapellmeister Gregor Joseph Werner. Seit 1761 bekleidete

Joseph Haydn dort das Amt des Vizekapellmeisters und übernahm nach und nach alle Verpflichtungen von dem 39 Jahre älteren Kapellmeister, mit Ausnahme der geistlichen Musik, die sich Werner bis zu seinem Tode 1766 vorbehielt. Nachdem Haydn vorher eher sporadisch kleinere Kirchenwerke komponiert hatte, konnte er sich nun der Öffentlichkeit erstmals auch mit einem größeren geistlichen Werk präsentieren. Sein Stabat Mater wurde vermutlich am Karfreitag, dem 17. April 1767 in der Eisenstädter Schlosskirche uraufgeführt. Haydn lag viel daran, das Werk publik zu machen. Er ließ die Partitur dem berühmten Dresdner Hofkapellmeister Johann Adolph Hasse zukommen, der sich zu dieser Zeit in Wien aufhielt, und ließ es sich nicht nehmen, dessen lobende Worte über seine Komposition weiterzuerzählen. Er bemühte sich, das Stabat Mater auch in Wien aufzuführen, was ihm spätestens 1771 gelang, als er eine Aufführung mit 60 Musikern in der Piaristenkirche Maria Treu in der Josefsstadt leitete. Und schon

1779 gelangte das Stabat Mater in die protestantischen Lande des Reiches. Drei Jahre zuvor hatte Johann Adam Hiller, Musikdirektor der Universitätskirche in Leipzig und nachmaliger Thomaskantor, dem Leipziger Publikum Pergolesis Stabat Mater in einer deutschen Übersetzung präsentiert. Das Interesse an dieser Musik war offenbar so groß, dass Hiller Haydns Stabat Mater derselben Prozedur unterzog und es im Februar 1779 im Rahmen eines „Concert spirituel“, einer Konzertaufführung in der Passionszeit, aufführte. Von nun an konkurrierte Haydns Stabat Mater mit Pergolesis Version in ganz Europa, wurde bis hin nach Königsberg im Norden, nach Italien im Süden und schließlich auch in den Pariser Concerts Spirituels aufgeführt, wo es sich zu so etwas wie einem Repertoirewerk entwickelte und bis 1790, als die Concerts Spirituels nach der Revolution eingestellt wurden, mehr als zwanzig Mal auf dem Programm stand.



Steve Davislim
© Rosa Frank



Christian Immler
© Marco Borggreve

1782 publizierte Hiller Haydns Werk in seiner deutschen Übersetzung als Klavierauszug. Die erste Partiturausgabe wurde 1784 in England veröffentlicht, ein Jahr später eine zweite in Paris. Im Frühjahr 1803 veröffentlichte der Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel Haydns Partitur und kam auf diese Weise Haydns eigenem Plan, dem Stabat Mater neue Aufmerksamkeit zu widmen, zuvor. Denn im selben Jahr beauftragte Haydn seinen Schüler Sigismund Neukomm, die Instrumentierung dieses nunmehr 36 Jahre alten Stücks zu erweitern. Zur selben Zeit, in der er eine neue Visitenkarte für sich entwarf und mit feiner Selbstironie die ersten Zeilen „Hin ist alle meine Kraft. Alt und schwach bin ich“ aus Ludwig Gleims Gedicht „Der Greis“ zitierte, das er 1796 vertont hatte, setzte er sich mit dem 25-jährigen zusammen und erarbeitete mit ihm gemeinsam neue Orchesterstimmen – eine Flöte, je zwei Klarinetten, Fagotte, Hörner, Trompeten und Pauken, schließlich drei Posaunen.

Für diese Erweiterung lassen sich zwei Ursachen ausmachen. Zum einen war das Stabat Mater als Musik für die Fastenzeit entstanden, in der, von wenigen Ausnahmen abgesehen, kleinere Besetzungen, oft überhaupt nur Orgelbegleitung, üblich waren. Haydns ursprüngliche Besetzung mit Streichern und zwei Oboen durfte in diesem Kontext schon als einigermaßen üppig gelten. Im Laufe der Jahrzehnte hatte sich das Stabat Mater aus dem kirchlichen Kontext gelöst und zu einer Art Oratorium gewandelt, für das derartige Einschränkungen nicht mehr galten. Und zum anderen hatte sich auch der musikalische Geschmack hin zu einem differenzierteren und bläserlastigeren Orchesterklang gewandelt. Klarinetten etwa hatte es 1767, als das Stabat Mater entstand, in Wien oder Eisenstadt überhaupt noch nicht gegeben. Als Wolfgang Amadé Mozart 1789 Händels Messias für eine Neuaufführung bearbeitete, fügte er der Partitur dieselben Instrumente hinzu wie später Haydn

seinem Stabat Mater. Vielleicht hoffte Haydn, diese neu instrumentierte Version selbst an einen Verlag verkaufen zu können, nachdem er an den bisherigen Veröffentlichungen keinen Anteil hatte. Als er 1805 ein Werkverzeichnis anlegte, bezeichnete er das Stabat Mater dort als lateinisches Oratorium.

Pergolesi hatte sein Stabat Mater in den düstersten Klangfarben komponiert, über die die Musik seiner Zeit verfügte. Die Grundtonart seiner Version ist f-Moll, eine Tonart, die Johann Mattheson 1713 so beschrieben hatte: Sie „drückt eine schwartze hülflose MELANCHOLIE schön aus / und will dem Zuhörer bisweilen ein Grauen oder einen Schauer verursachen.“ Auch Haydn fühlte sich dieser Tradition verpflichtet; auf der anderen Seite aber war er als Hofkapellmeister auch gehalten, das Decorum zu wahren und die Zuhörer mit seiner Musik nicht so zu erschüttern, dass sie die Contenance verloren und gar in der Öffentlichkeit zu weinen

begannen. Er musste den Schmerz der Maria hörbar machen und gleichzeitig höfliche Distanz zu dem geschilderten Leid wahren. Dazu dienten ihm die zahlreichen instrumentalen Einleitungen, Zwischenspiele und Schlussritornelle, die die furchtbare Geschichte, die da erzählt wurde, gleichsam mit tröstendem, Ordnung schaffendem Klang umhüllen. Dazu dienten ihm aber auch die Tonarten. Von Haydns 14 Sätzen steht genau die Hälfte in Moll und die Hälfte in Dur. Und seine Grundtonart ist nicht f-Moll, sondern g-Moll, das die Zeitgenossen zwar immer noch als schwermütig, aber auch als anmutig empfanden. Und anders als Pergolesi beendete er sein Stabat Mater nicht in Moll, sondern mit einer strahlenden Schlussfuge in G-Dur, zu der in der „vermehrten Instrumentierung“ von 1803 auch noch einmal alle zusätzlichen Instrumente traten, einschließlich der Pauken und Trompeten, die zuvor eher sparsam eingesetzt worden waren. Zu den Tonarten traten freilich auch

Tempoangaben, die den tragischen Charakter der erzählten Szene unterstrichen. Es sind zumeist langsame Tempi – Largo, Largo assai, Lento, Lento e mesto oder Lagrimoso genannt.

Oft dient Haydn der Instrumentalsatz zur Andeutung dessen, was der Text schildert, etwa in dem Satz „Flammis orci ne succendar“, wo er die lodernden Flammen mit wilden Dezimsprüngen oder fortgesetzten Sechzehnteltremoli in den Streichern hörbar macht, oder in der tränengleichen, wie „tropfenden“ Begleitung aus Achtelnote plus Achtelpause in „Fac me vere tecum flere“. Vor allem aber wird die Stimmung, die die Musik evoziert, durch die Singstimmen geprägt, wobei es Haydn auch hier gelingt, dramatisches Pathos und gleichsam gefasste Schilderung in Einklang zu bringen, wie etwa in dem wohl düstersten der Sätze „Vidit suum dulcem natum“, dem einzigen in f-Moll, und mit einer Gesangslinie, die bei den

Worten „Dum emisit spiritum“ so viele Achtelpausen zwischen die Worte legt, dass man förmlich zu hören meint, wie dem Gekreuzigten der Atem stockt, wie er seinen Geist aufgibt, das Ganze sich aber weitgehend in geordneten Zwei- und Viertaktperioden vollzieht.

Von immenser textlicher wie musikalischer Ausdruckskraft ist schließlich auch der vorletzte Satz „Quando corpus morietur“: Wenn der Körper einst stirbt, mach, dass der Seele die Herrlichkeit des Paradieses geschenkt wird. Mit einer chromatisch absteigenden Gesangslinie, dem klassischen Lamento-Gestus, reflektieren Alt und Sopran über den Tod und die Vergänglichkeit, bevor der Chor über einem nicht minder klassischen, oft für Orakel- oder Beschwörungsszenen verwendeten Klangteppich aus Sechzehntelrepetitionen mit einer weiteren chromatisch absteigenden Linie im Sopran, einer gegenläufig chromatisch aufsteigenden Linie im Bass

und vielen Vorhaltdissonanzen seine Bitte formuliert: Nach dieser musikalischen Spannungssteigerung wirkt die Schlussfuge in jubelndem G-Dur wie eine Erlösung und die Worte „paradisi gloria“ wie eine Verheißung.

In *Cramer's Magazin der Musik*, einer Hamburger Musikzeitschrift, erschien im Juni 1783 ein Bericht über eine Aufführung in Paris. Dort heißt es: „Dieses vortreffliche Stück, dessen Schönheit sehr rührend, dessen Ausdruck sehr richtig, und das einzige ist, so sich an der Seite des Pergolesischen hat erhalten können, scheint ein neues Vergnügen verbreitet zu haben.“

Silke Leopold

Lyrics

1		
<i>Tenor & Chorus</i>		
Stabat mater dolorosa iuxta crucem lacrimosa, dum pendebat filius.	At the Cross her station keeping, stood the mournful Mother weeping, close to Jesus to the last:	Christi Mutter stand mit Schmerzen bei dem Kreuz und weint von Herzen, als ihr lieber Sohn da hing.
Cuius animam gementem, contristatam et dolentem pertransivit gladius.	Through her heart, his sorrow sharing, all his bitter anguish bearing, now at length the sword has pass'd.	Durch die Seele voller Trauer, schneidend unter Todesschauer, jetzt das Schwert des Leidens ging.
2		
<i>Contralto</i>		
O quam tristis et afflicta fuit illa benedicta mater unigeniti!	Oh, how sad and sore distress'd was that Mother highly blest of the sole-begotten One!	Welch ein Schmerz der Auserkor'nen, da sie sah den Eingebornen, wie er mit dem Tode rang.
Quae moerebat et dolebat, et tremebat, dum videbat nati poenas incliti.	Christ above in torment hangs; she beneath beholds the pangs of her dying glorious Son.	Angst und Jammer, Qual und Bangen, alles Leid hielt sie umfängen, das nur je ein Herz durchdrang.

3		
<i>Chorus</i>		
Quis est homo qui non fleret, Christi matrem si videret in tanto supplicio?	Is there one who would not weep, whelm'd in miseries so deep, Christ's dear Mother to behold?	Ist ein Mensch auf aller Erden, der nicht muss erweicht werden, wenn er Christi Mutter denkt?
4		
<i>Soprano</i>		
Quis non posset contristari, piam matrem contemplari dolentem cum filio?	Can the human heart refrain from partaking in her pain, in that Mother's pain untold?	Wie sie, ganz von Weh zerschlagen, bleich da steht, ohn' alles Klagen, nur ins Leid des Sohns versenkt?
5		
<i>Bass</i>		
Pro peccatis suae gentis vidit Jesum in tormentis et flagellis subditum.	Bruis'd, derided, curs'd, defil'd, she beheld her tender Child all with bloody scourges rent	Ach, für seiner Brüder Schulden sah sie ihn die Marter dulden, Geißeln, Dornen, Spott und Hohn,
6		
<i>Tenor</i>		
Vidit suum dulcem natum moriendo desolatum, dum emisit spiritum.	For the sins of his own nation, saw Him hang in desolation, till His Spirit forth He sent.	Sah ihn trostlos und verlassen an dem blut'gen Kreuz erblassen, ihren lieben einz'gen Sohn.
7		
<i>Chorus</i>		
Eja mater, fons amoris, me sentire vim doloris	O thou Mother! fount of love! Touch my spirit from above,	O du Mutter, Brunn der Liebe, mich erfüll mit gleichem Triebe,

fac, ut tecum lugeam.	make my heart with thine accord;	dass ich fühl die Schmerzen dein;
-----------------------	-------------------------------------	-----------------------------------

Fac, ut ardeat cor meum in amando Christum Deum, ut sibi complaceam.	make me feel as thou hast felt; make my soul to glow and melt with the love of Christ, my Lord.	dass mein Herz, im Leid entzündet, sich mit deiner Lieb' verbindet, um zu lieben Gott allein.
---	---	---

8

Soprano & Tenor

Sancta mater, istud agas, crucifigi fige plagas cordi meo valide.	Holy Mother! pierce me through; in my heart each wound renew of my Saviour crucified.
---	---

Drücke deines Sohnes Wunden,
so wie du sie selbst empfunden,
heil'ge Mutter, in mein Herz!

Tui nati vulnerati tam dignati pro me pati, poenas mecum divide.	Let me share with thee His pain, who for all my sins was slain, who for me in torments died.
--	--

Dass ich weiß, was ich verschuldet,
was dein Sohn für mich erduldet,
gib mir Teil an seinem Schmerz!

9

Contralto

Fac me vere tecum flere, crucifixo condolere, donec ego vixero.	Let me mingle tears with thee, mourning Him who mourn'd for me, all the days that I may live:
---	--

Lass mich wahrhaft mit dir weinen,
mich mit Christi Leid vereinen,
so lang mir das Leben währt!

Juxta crucem tecum stare et me tibi sociare	By the Cross with thee to stay, there with thee to weep and
--	--

An dem Kreuz mit dir zu stehen,
unverwandt hinaufzusehen,

in planctu desidero.

pray,
is all I ask of thee to give.

ist's, wonach mein Herz begehrt.

10

Quartet & Chorus

Virgo virginum praeclara,
mihi iam non sis amara,
fac me tecum plangere.

Virgin of all virgins blest,
listen to my fond request:
let me share thy grief divine.

O du Jungfrau der Jungfrauen,
woll'st auf mich in Liebe schauen,
dass ich teile deinen Schmerz,

Fac ut portem Christi mortem,
passionis fac consortem,
et plagas recolare.

Let me, to my latest breath,
in my body bear the death
of that dying Son of thine.

dass ich Christi Tod und Leiden,
Marter, Angst und bitt'res
Scheiden
fühle wie dein Mutterherz.

Fac me plagis vulnerari,
cruce hac inebriari,
ob amorem filii.

Wounded with his every
wound,
steep my soul till it hath
swoon'd,
in His very blood away.

Alle Wunden, ihm geschlagen,
Schmach und Kreuz mit ihm
zu tragen,
das sei fortan mein Gewinn!

11

Bass

Flammis orci ne succendar,
per te, virgo, fac defendar
in die iudicii.

Be to me, O Virgin, nigh,
lest in flames I burn and die,
in his awful Judgment day.

Dass mein Herz, von Lieb
entzündet,
Gnade im Gerichte findet,
sei du meine Schützerin!

Tenor

Fac me cruce custodiri
morte Christi praemuniri
confoveri gratia.

May the cross become my
shield,
through Christ's death may I be
healed,
light of grace may shine on me.

Mach, dass mich sein Kreuz
bewache,
dass sein Tod mich selig mache,
mich erwärm sein Gnadenlicht,

Contralto, Soprano & Chorus

Quando corpus morietur,
fac, ut animae donetur
paradisi gloria.

While my body here decays,
may my soul thy goodness praise,
safe in Paradise with thee.

Dass die Seel sich mög'
erheben
frei zu Gott in ew'gem Leben,
wann mein sterbend' Auge
bricht!

Quartet & Chorus

Paradisi gloria,
ut animae donetur.
Amen.

May my soul thy goodness praise,
safe in Paradise with thee.
Amen.

Dass die Seel sich mög'
erheben
frei zu Gott in ew'gem Leben.
Amen.

*Rhymed English translation by
Edward Caswall (1814-1878)
(Adaptation of Track 12: Christina
Gembaczka)*

*Rhymed German translation by
Heinrich Bone (1813-1893)*

Acknowledgements

PRODUCTION TEAM

Executive producer **Renaud Loranger**

Recording producer **Martin Sauer** (Teldex) | Recording engineer **Julian Schwenkner** (Teldex)

Liner notes **Silke Leopold** | English translation **Calvin B. Cooper**

Cover design **Lucia Ghielmi** | Lyrics translation assembly **Christina Gembaczka**

Product management & Design **Kasper van Kooten**

This album was recorded at the Paul Sacher Saal, Don Bosco in Basel, Switzerland, in February 2021.

Cover image:

The Descent from the Cross (1438), Rogier van der Weyden (ca. 1400-1464),
Museo Nacional del Prado

Special thanks to Freundeskreis Kammerorchester Basel and Clariantfoundation for the generous support of the album production.

FREUNDESKREIS **CLARIANTFOUNDATION**
kammerorchesterbasel

PENTATONE TEAM

Vice President A&R **Renaud Loranger** | Managing Director **Sean Hickey**

Head of Catalogue, Product & Curation **Kasper van Kooten**

Head of Marketing, PR & Sales **Silvia Pietrosanti**



Sit back and enjoy