



DECCA

DVOŘÁK STABAT MATER

JIŘÍ BĚLOHLÁVEK
CZECH PHILHARMONIC
PRAGUE PHILHARMONIC CHOIR
NAKAMURA | KULMAN | SPYRES | PARK

ANTONÍN DVOŘÁK (1841–1904)
STABAT MATER op. 58

- | | | | | | | | |
|---|------|---|---------|----|-------|--|--------|
| 1 | I. | Quartetto e Coro. <i>Andante con moto</i>
"Stabat Mater dolorosa" | (19:48) | 6 | VI. | Tenore solo e Coro. <i>Andante con moto</i>
"Fac me vere tecum flere" | (5:50) |
| 2 | II. | Quartetto. <i>Andante sostenuto</i>
"Quis est homo, qui non fleret" | (10:09) | 7 | VII. | Coro. <i>Largo</i>
"Virgo virginum praeclara" | (6:45) |
| 3 | III. | Coro. <i>Andante con moto</i>
"Eja, Mater, fons amoris" | (7:04) | 8 | VIII. | Duo. <i>Larghetto</i>
"Fac, ut portem Christi mortem" | (5:08) |
| 4 | IV. | Basso solo e Coro. <i>Largo</i>
"Fac, ut ardeat cor meum" | (9:16) | 9 | IX. | Alto solo. <i>Andante maestoso</i>
"Inflammatum et accensus" | (6:03) |
| 5 | V. | Coro. <i>Andante con moto, quasi allegretto</i>
"Tui nati vulnerati" | (4:52) | 10 | X. | Quartetto e Coro. <i>Andante con moto</i>
"Quando corpus morietur" | (8:06) |

Eri Nakamura *soprano* 1 2 8 10
Elisabeth Kulman *mezzo-soprano* 1 2 9 10
Michael Spyres *tenor* 1 2 6 8 10
Jongmin Park *bass* 1 2 4 10

Jiří Bělohlávek *conductor*
Czech Philharmonic
Prague Philharmonic Choir
Lukáš Vasilek *chorus master*



DVOŘÁK'S STABAT MATER

The year 1875 was something of an *annus mirabilis* for Dvořák: in just twelve months he composed his Fifth Symphony, the E major String Serenade, three important chamber works, four Moravian Duets and the five-act grand opera *Vanda*. It also marked both a peak in his fortunes – for the first time he received a state prize to help struggling young artists – and a year of deep personal sadness for the composer and his wife Anna, with the death on 19 September of their infant daughter Josefa.

The effect of this event on Dvořák may be sensed in the expressive G minor Piano Trio he wrote in January 1876, and shortly afterwards he may have decided to commemorate his loss with this setting of the *Stabat Mater*, his longest and most profound non-operatic work to date. He sketched it between 19 February and 7 May 1876, but left the orchestration until autumn of the following year, the interruption perhaps caused by continuing, devastating family tragedies: the death of another daughter, Růžena, followed a few weeks later by the loss of the Dvořák's sole

surviving child, their son Otakar. The orchestration was eventually completed on 13 November 1877, and the premiere took place at an anniversary concert of the Prague association of musical artists (Umělecká beseda) on 23 December 1880, a curiously unseasonable date for such a quintessentially Passiontide composition.

The first performers of the *Stabat Mater* were an imposing group: the soloists – Eleanora Ehrenbergová, Betty Fibichová, Antonín Vávra and Karel Čech – were the most distinguished singers of the Prague Provisional Theatre; the orchestra and choir were also provided by the theatre's personnel; and the conductor was Dvořák's friend Adolf Čech. Even so, it is unlikely that the forces were large; the choir probably comprised some 40 singers and the orchestra only about 30 players. A second performance took place in Brno on 2 April 1882, conducted by Dvořák's good friend Leoš Janáček; but the work's highly successful London premiere on 10 March 1883 in the Royal Albert Hall, with considerably larger performing forces, was of far greater

significance for Dvořák's burgeoning fame outside his native land. This event did much to establish his reputation among the oratorio-loving English public and led to an invitation to conduct another performance in London the following year. These early contacts with concert-giving bodies in England resulted in a number of important choral commissions, including the Requiem Mass for the 1891 Birmingham Festival.

Dvořák's setting of the *Stabat Mater*, a medieval liturgical text that serves both as a sequence for the Feast of the Seven Dolours and as an Office hymn for Good Friday, is the longest by any major composer. The score appears to owe nothing to a specific model – such settings were not common in 19th-century Prague (although a *Stabat Mater* was composed later by Dvořák's friend and younger contemporary Josef Bohuslav Foerster (1859–1951)) – yet it reveals much about the composer and his influences. His highly developed symphonic instinct informs its larger structures – in fact, the first movement is the longest span in a work other than opera that he had yet attempted. There is also much in the outer movements

and the "Eja mater" to remind us of Dvořák's extensive exposure to Italian opera as an orchestral viola player (he retained an admiration for Verdi until the end of his days). And underpinning the work's lyricism and craftsmanship is Dvořák's solid grounding in Baroque compositional stylistic procedures.

An affective Baroque figure provides the basis for the opening movement ("Stabat Mater dolorosa"). From the very beginning there is a sense of epic tragedy in the unfolding of the musical ideas: the rising notes at the start seem, as Šourek pointed out in his seminal study of Dvořák's life and music, to evoke a picture of the Virgin looking up at her dying son on the cross. In the ebb and flow of this superbly sustained movement the music frequently rises towards climaxes, but on each occasion a savage diminished chord snuffs out the aspiration towards resolution. The second movement, for solo quartet, contrasts the question "Who would not weep to see the mother of Christ", in sombre E minor, with an affecting major-key setting of the text dealing with Christ's suffering on the cross. A single verse of the hymn, "Eja Mater", sustains a

broad and dramatic movement whose march-like outer sections are relieved by its exquisitely lyrical secondary material. The fourth movement, "Fac, ut ardeat cor meum", is a powerful declamatory aria for bass with gentle, almost ethereal choral interludes.

Dvořák's treatment of the single verse "Tui nati vulnerati" in the fifth movement has a distinctly Baroque feel, with its flowing, almost Bach-like counterpoint. A suggestion of Baroque practices is also evident in the sixth movement, "Fac me vere", a chorale-like hymn for the tenor and male chorus, though this time the resemblance is less to Bach's style than to the manner of Dvořák's 18th-century Czech predecessors. In the following exquisite rendering of the words "Virgo virginum praeclara", the orchestral accompaniment is light and frequently disappears altogether; shortly before the end Dvořák adds some contrasting, highly chromatic material. This choral movement is succeeded by a marvellously understated duet for soprano and tenor, "Fac, ut portem Christi mortem". "Inflammatum et accensus", a splendid aria for solo alto, also looks back to the Baroque with its

memorable ritornello opening, complete with "walking bass". Determined and lyrical by turns, this number remained a firm favourite with audiences throughout Dvořák's lifetime.

In the final movement the work returns full circle to the opening. But as the tension builds to a climax, instead of the crushing diminished chord deployed so devastatingly before, the music resolves onto a radiant D major at the words "Paradisi gloria". A flowing contrapuntal "Amen" provides an impressive peroration for soloists and chorus, the high point of which is a supremely stirring, chorale-like setting of the hymn's final words. This generates a grand final cadence, but the conclusion of the mighty whole is as hushed as its beginning.

Jan Smaczny

ZWISCHEN TRAUER UND GLAUBENSGEWISSHEIT

Antonín Dvořáks *Stabat Mater* op. 58

»Es wurde dann über Glauben und Religion gesprochen. Dvořák war bekanntlich von einem aufrichtigen, fast kindlichen Glauben erfüllt, während Brahms' Ansichten ganz entgegengesetzt waren. »Ich habe zu viel Schopenhauer gelesen und schaue mir die Sachen anders an«, meinte er. Während des Rückwegs zum Hotel war Dvořák sehr schweigsam. Endlich sagte er nach einer geraumen Weile: »Solch ein Mensch, solch eine Seele – und er glaubt an Nichts, er glaubt an Nichts!« Die Erinnerungen von Dvořáks Schwiegersohn, dem Komponisten Josef Suk, zeigen eindrucksvoll, dass Dvořák (ebenso wie etwa Anton Bruckner) vom Zeitgeist des 19. Jahrhunderts seltsam unberührt blieb, der – besonders bei Künstlern und Wissenschaftlern – von Säkularisierung und Intellektualisierung geprägt war. Immerhin war Dvořák Kind seiner Zeit, indem er in seinem Schaffen symphonische und kammermusikalische Gattungen und die Oper eindeutig bevorzugte; unter den wenigen geistlichen Werken hat nur noch das

Requiem op. 89 den kompositorischen Rang des *Stabat Mater*. Die Dichtung der Sequenz »Stabat Mater dolorosa« entstand im 13. Jahrhundert; Autor war möglicherweise Bonaventura oder Jacopone da Todi. Die sehr regelmäßig gebauten Doppelstrophen im trochäischen Versmaß (Reinschema aab / ccb, jeweils 8+8+7 Silben) stellten eine Herausforderung für die kompositorische Gestaltungsvielfalt dar – schon bei Dvořáks berühmten Vorgängern (u. a. Josquin, Palestrina, Pergolesi, Haydn, Schubert, Rossini, Liszt). Für Dvořák allerdings gab es eine ganz persönliche, traurige Bedeutung dieses Textes zum Fest der »Sieben Schmerzen Mariä« (15. September): am 21. September 1875 war das Töchterchen Josefa gestorben, und die ersten Skizzen des Werks reagierten unmittelbar darauf. Die endgültige Fertigstellung der Partitur im November 1877 war zugleich die künstlerische Bewältigung zweier weiterer Schicksalsschläge: Im Sommer dieses Jahres starben die Tochter Růžena und der Sohn Otakar. Obwohl in diesem

Werk – was sonst in keinem anderen größeren von Dvořák der Fall ist! – fast vollständig auf Tonfälle und Idiome der heimatlichen Musik verzichtet wird, war die Synthese aus subjektivem und religiös objektiviertem Schmerz, aus Trauer und Glaubensgewissheit durch das Medium der »Trösterin Musik« so beeindruckend, dass nach der Uraufführung (23. Dezember 1880 Prag) das *Stabat Mater* europaweit aufgeführt wurde; über den triumphalen Erfolg der englischen Erstaufführung in der Royal Albert Hall 1883 schrieb Dvořák an seinen Freund Karel Bendl: »Stell Dir das Neustädter Theater etwa fünfmal so groß vor, dann begreifst Du, was die Albert Hall ist, wo 10 000 Menschen das *Stabat mater* hörten und 1050 Musiker und Sänger spielten und sangen und dazu diese kolossale Orgel!«

Die orchestrale Standardbesetzung des späteren 19. Jahrhunderts (Holz und Trompeten zweifach, 4 Hörner, 3 Posaunen, Pauken, Streicher) wird im 2. (Englisch Horn), 3. (Tuba) und 4. Satz (Orgel) bedeutungsvoll erweitert. In den Tonarten-Charakteren ist erstaunlicherweise J. S. Bachs h-moll-Messe weitgehend Vorbild: der 1. und der 10. Satz, die tragenden Pfeiler der

musikalischen Gesamtarchitektur, konfrontieren die Melancholia-Tonart h-moll mit dem göttlich-herrscherlichen D-dur (beide Werke schließen so), und das elegische e-moll des 2. Satzes ruft das e-moll des »Crucifixus« in Erinnerung. Dass aber der Tonartenplan der weiteren Binnensätze in entlegene Tiefen (bis b-moll im 4. Satz) und Höhen (H-dur im 6.) des Quintenzirkels führt, ist charakteristisch für die erweiterte Tonalität der Zeit. Flächige Orgelpunkt- und Liegetöne, flehentlich abwärts führende Lamento-Linien, plötzliche Abbrüche nach schmerzvollen Zuspitzungen (erstmalig bei »lacrimosa«) – das bestimmt die Dramaturgie der Rahmenteile des 1. Satzes. Im lyrisch-elegischen 2. Satz verstummt das Englisch Horn ab T. 23; der 3. Satz hat Trauermarsch-Charakteristika im gattungstypischen c-moll und setzt die ebenfalls typische tiefe Basstuba ein. Der 4. Satz konfrontiert ein opernhafte Bass-Solo mit der schlicht-schönen Kombination Frauenchor-Orgel; der besänftigende 4/4-Takt des 5. Satzes bringt Imitationstechniken, die sonst im gesamten Werk sehr ausgespart sind. Das helle, hohe H-dur im 6. Satz beschwört in seiner Schlichtheit die »noble simplicité«, die »Edle Einfachheit« der Wiener Klassik, hat

aber am Schluss eine sehr überraschende modale Kadenz (phrygische V. Stufe). Ganz vom Chor getragen (mit vielen a-cappella-Partien) der 7. Satz in A-dur; individualisierend-solistisch – auch im Bläusersatz des Orchesters – das Duett des 8. Satzes, während das Alt-Solo des 9. ein stark barockisierendes d-moll quasi zitiert. Der 10. Satz schließlich greift auf alle musikalischen Gestalten des 1. zurück, verwandelt sie aber bedeutungsvoll: wo im 1. Satz noch – als Signal für die plötzlichen Abbrüche – der »Schreckens-

Akkord« (verminderter Septakkord) eine Erfüllung und Erlösung verweigerte, erklingen nun affirmative Dur-Akkorde, die von Glaubensgewissheit künden. Die »reine« Vox Humana des a-cappella-Chorsatzes im göttlichen-herrscherlich D-dur formuliert die Bitte, dass der Seele »gloria paradisi« geschenkt werde. Wunderbar das zurückgenommene, verstummende »Amen«: kein affirmatives »so ist es«, sondern ein leises »so möge es sein«.

Hartmut Fladt

LE STABAT MATER DE DVOŘÁK

A l'époque où Dvořák écrit son *Stabat Mater*, dans les années 1870, la musique d'église était en question: en pays Tchèques, comme en pays germaniques, le mouvement Cécilien s'imposait, veillant, avec le soutien du Vatican, au retour à une esthétique musicale plus conforme à l'humilité évangélique. Le souvenir toujours vivant et largement partagé du réformateur Jan Hus, en dépit de la Contre-Réforme triomphante, n'était pas étranger à ce vœux d'austérité. Ce n'est pas un mince paradoxe que de retrouver cette double tendance dans la personne de Dvořák, certes bon catholique, mais pour qui Jan Hus symbolisait le culte de la patrie, de la culture nationale et de l'esprit de justice. Dvořák était lui-même titulaire des orgues de la petite église Saint-Adalbert, au cœur de Prague, véritable foyer cécilien où l'on renouait avec le grégorien des origines et la musique de Palestrina. Pour autant, il se voulait un créateur moderne, était sensible à Brahms mais aussi à Wagner, et se montra capable de trouver un style personnel reflétant son époque.

On fait rarement remarquer que Dvořák, en musique, était partagé entre deux options spirituelles, ce qui explique que cet homme de foi composa relativement peu d'œuvres religieuses. Si l'on voulait déceler une sorte d'allégeance au cécilianisme, il faudrait écouter la Messe en ré (1887), de facture relativement simple, mais certainement pas le splendide *Requiem* de 1890, destiné au concert et non à la liturgie. Quant au *Stabat Mater*, ce n'est pas non plus une œuvre liturgique, mais un hymne à la «Mater dolorosa», de forme libre.

Ce *Stabat Mater* est une composition aux vastes proportions, qui mobilise les quatre solistes traditionnels, un chœur mixte, un grand orchestre, et tranche nettement sur les modèles du classicisme viennois et du romantisme allemand: on y trouve en effet une «tchéquité» issue de l'ère baroque qui se caractérise par une coexistence typique de naïveté et de grandeur, de ténèbres et de lumière intérieure. Dvořák s'inscrit ici dans la tradition du culte marial qui s'imposa dans l'art religieux tchèque dès l'époque

médiévale et fut très en vogue chez les musiciens-poètes de l'époque baroque comme Bridel et Michna.

Le texte du *Stabat Mater*, une déploration due au moine franciscain Jacopone da Todi, semblait pourtant passé de mode depuis que Rossini l'avait mis en musique (son œuvre avait été créée en janvier 1842, quelques mois après la naissance de Dvořák). C'est au début de 1876 que le compositeur tchèque se tourna lui-même vers ce texte, sans commande ni raison apparente, si ce n'est la mort, en septembre 1875, de sa fillette Josefa, âgée de deux jours, mais il ne s'agit peut-être que d'une coïncidence. Une fois son esquisse terminée, il se lança dans d'autres travaux financièrement prioritaires, conséquence de son émergence soudaine sur la scène musicale allemande. Sa carrière s'annonçait fructueuse depuis que Brahms avait remarqué sa Troisième Symphonie et les *Duos Moraves*, qu'il recommanda auprès de son éditeur berlinois, Fritz Simrock. Ce contact fut à l'origine de nouvelles commandes et Dvořák se trouva alors en proie à une véritable frénésie créatrice. Il baignait

ainsi dans l'euphorie quand l'avenir, qui s'annonçait si florissant, fut subitement assombri. Coup sur coup, les Dvořák perdirent leur petite fille, Růženka, et leur petit garçon, Otakar, se retrouvant brutalement sans enfants. On comprend que le compositeur, sensible, bon père et bon époux, éprouvât le besoin de reprendre son esquisse du *Stabat Mater*, en hommage tendre et compatissant à sa jeune femme Anna, cette «Mater dolorosa», si proche de lui.

Paradoxalement, ce *Stabat Mater* né de la tristesse et du malheur allait jouer un rôle éminemment positif dans la carrière de Dvořák et porter son nom au-delà des frontières et des mers, jusqu'à New York. Le compositeur acheva définitivement sa partition en novembre 1877; créée à Prague le 23 décembre 1880, sous la direction d'Adolf Čech, elle fut éditée par Simrock en 1881, puis redonnée à Brno sous la baguette de Leoš Janáček. Le succès fut tel, à Prague et à Brno, que l'œuvre fut reprise à Londres le 10 mars 1883; là aussi elle créa l'événement, à tel point que le compositeur fut invité à la diriger lui-même l'année suivante au Royal Albert Hall.

Quatre ans après son fameux *Hymnus* consacré aux «Héritiers de la montagne Blanche», œuvre chorale impressionnante qui révéla Dvořák au grand public pragoise en 1873, le compositeur inaugure avec son *Stabat Mater* un style de musique religieuse très ancrée dans la culture nationale de son pays. Ils'affranchit des modèles classiques – Haydn, Haendel ou son compatriote Zelenka – pour instiller à la musique le suc très particulier du sentiment ou du «ton» tchèque. S'agissant du sentiment religieux, il effectue une synthèse de la culture populaire et de la transcendance proche de la magie et du fantastique païens. Dans le *Stabat Mater*, en dépit de la marque religieuse accentuée par l'usage de la langue latine, il est facile de décoder la «tchéquité» du sentiment mystique où se mêlent une certaine monumentalité héritée de Smetana, la pompe religieuse et une vision panthéiste tendre et parfois transcendantale. Dvořák s'attache ici à mettre en lumière les aspects profondément terrestres, humains et charnels du martyr vécu par cette «Mater dolorosa», et non à glorifier une divinité puissante mais inaccessible, lointaine et parfois redoutable. Car c'est

un homme du peuple, un Tchèque accroché à sa terre dont le regard se porte avant tout sur l'humanité proche et présente. Le poème de Jacopone da Todi peut d'ailleurs facilement être ramené à cette dimension simple et bouleversante. Le sujet en est avant tout la mère souffrante, la mère du fils de l'Homme et non celle du fils de Dieu. En cela, l'œuvre de Dvořák prend ses distances par rapport au baroque ronflant, souvent effrayant de la statuaire pragoise, et procède au contraire de l'imagerie populaire cultivée par les cantors dont le compositeur lui-même est issu.

Dvořák a découpé le texte médiéval en dix parties dont les deux premières sont particulièrement développées, couvrant chacune quatre strophes au lieu de une ou deux. Il organise et distribue les voix en soli, duos, quatuors et chœurs, apparemment sans idée préconçue, accompagnant cette lamentation simple, humble et exaltée de façon spontanée, comme elle s'impose à son imagination créatrice, à son cœur et à son esprit.

Guy Erismann



I. QUATUOR ET CHŒUR

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

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

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

Et elle se lamentait et souffrait
Mère pieuse, en voyant
Les tourments de son illustre Fils.

II. QUATUOR

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.

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

I. QUARTETT UND CHOR

Christi Mutter stand mit Schmerzen
Bei dem Kreuz und weint' von Herzen,
Als ihr lieber Sohn da hing.

Durch die Seele voller Trauer,
Seufzend unter Todesschauer,
Jetzt das Schwert des Leidens ging.

Welch ein Weh der Auserkornen,
Da sie sah den Eingebornen,
Wie er mit dem Tode rang!

Angst und Trauer, Qual und Bangen,
Alles Leid hielt sie umfassen,
Das nur je ein Herz durchdrang.

II. QUARTETT

Wer könnt' ohne Tränen sehen
Christi Mutter also stehen
In so tiefen Jammers Not?

Wer nicht mit der Mutter weinen,
Seinen Schmerz mit ihrem einen,
Leidend bei des Sohnes Tod?

Ach, für seiner Brüder Schulden
Sah sie Jesus Marter dulden,
Geißeln, Dornen, Spott und Hohn.

Sah ihn trostlos und verlassen
An dem blut'gen Kreuz erblassen,
Ihren lieben, einz'gen Sohn.

1 I. QUARTETTO E CORO

Stabat Mater dolorosa
Juxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat Filius.

Cujus animam gementem,
Contristatam et dolentem,
Pertransiit gladius.

O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater Unigeniti!

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

2 II. QUARTETTO

Quis est homo, qui non fleret,
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.

Vidit suum dulcem
Natum Moriendo desolatum,
Dum emisit spiritum.

I. QUARTET AND CHORUS

At the Cross her station keeping,
Stood the mournful Mother, weeping,
Close to Jesus at the last.

Through her soul, of joy bereaved,
Bowed with anguish, deeply grieved,
Now at length the sword hath passed.

O, that blessed one, grief-laden,
Blessed Mother, blessed Maiden,
Mother of the all-holy One.

O that silent, ceaseless mourning,
O those dim eyes, never turning
From that wondrous, suffering Son.

II. QUARTET

Who on Christ's dear Mother gazing,
In her trouble so amazing,
Born of woman, would not weep?

Who on Christ's dear Mother thinking,
Such a cup of sorrow drinking,
Would not share her sorrow deep?

For his people's sins, in anguish,
There she saw the Victim languish,
Bleed in torments, bleed and die.

Saw the Lord's Anointed taken;
Saw her Child in death forsaken,
Heard His last expiring cry.

III. CHŒUR

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

IV. BASSE SOLO ET CHŒUR

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.

V. CHŒUR

De ton Fils blessé
Qui a daigné souffrir la passion pour moi
Partage avec moi les souffrances.

VI. TÉNOR SOLO ET CHŒUR

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 a tes larmes.

III. CHOR

Gib, o Mutter, Born der Liebe,
Daß ich mich mit dir betrübe,
Daß ich fühl' die Schmerzen dein.

IV. BASS-SOLO UND CHOR

Daß mein Herz von Lieb' entbrenne,
Daß ich nur noch Jesu kenne,
Daß ich liebe Gott allein.

Heil'ge Mutter, drück die Wunden,
Die dein Sohn am Kreuz empfunden,
Tief in meine Seele ein!

V. CHOR

Ach, das Blut, das er vergossen,
Ist für mich dahingeflossen;
Laß mich teilen seine Pein.

VI. TENOR-SOLO UND CHOR

*Lasse mich nun mit dir weinen**
Ganz mit Jesu Leid vereinen,
Solang hier mein Leben währt.

*Am Kreuz mit dir mich zu vereinen
In den bitt'ren Leiden deinen
Ist es, was mein Herz begehrt.*

* Der von Dvořák vertonte Text weicht von
dem üblichen Stabat-Mater-Text ab.

3 III. CORO

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

4 IV. BASSO SOLO E CORO

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

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

5 V. CORO

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

6 VI. TENORE SOLO E CORO

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

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

III. CHORUS

In the Passion of my Maker
Be my sinful soul partaker,
May I bear with her my part.

IV. BASS SOLO AND CHORUS

Of his Passion bear the token,
In a spirit bowed and broken
Bear His death within my heart.

Thou, who on the Cross art bearing
All the pains I would be sharing,
Glows my heart with love for Thee.

V. CHORUS

By Thy glorious Death and Passion,
Saving me in wondrous fashion,
Saviour, turn my heart to Thee.

VI. TENOR SOLO AND CHORUS

At Thy feet in adoration,
Wrapt in earnest contemplation
See, beneath Thy Cross I lie.

There, where all our sins Thou bearest
In compassion fullest, rarest,
Hanging on the bitter Tree.

VII. CHCEUR

Vierge illustre entre toutes les vierges
Pour moi ne sois plus amère,
Fais que je me lamente avec toi.

VIII. DUO

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.

IX. ALTO SOLO

Que le jour du jugement dernier,
Enflammé 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.

X. QUATUOR ET CHCEUR

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

VII. CHOR

O du Jungfrau der Jungfrauen,
Woll'st in Gnaden mich anschauen,
Lass mich teilen deinen Schmerz.

VIII. DUETT

Laß mich Christi Tod und Leiden,
Marter, Angst und bittres Scheiden
Fühlen wie dein Mutterherz.

*Lass die Hiebe mich verwunden,
Dass auch ich am Kreuz geschunden
Aus Liebe für den Sohn.*

IX. ALT-SOLO

*Weil mein Herz von Lieb' verzehrt,
Sei dein Schutz mir nicht verwehrt,
Jungfrau, wenn der Richtspruch fällt.*

*Lass dies Kreuz mein Wächter sein,
Jesu Tod mich waschen rein,
Selig Dank empfinden.*

X. QUARTETT UND CHOR

Jesus, wann mein Leib wird sterben,
Laß dann meine Seele erben
Deines Himmels Seligkeit!
Amen.

7 VII. CORO

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

8 VIII. DUO

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

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

9 IX. ALTO SOLO

Inflammatum et accensus,
Per te, Virgo, sim defensum
In die iudicii.

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

10 X. QUARTETTO E CORO

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

VII. CHORUS

Thou who art for ever blessed,
Thou who art by all confessed,
Now I lift my soul to Thee.

VIII. DUET

Make me of Thy death the bearer,
In Thy Passion be a sharer,
Taking to myself Thy pain.

Let me with Thy stripes be stricken!
Let Thy Cross with hope me quicken,
That I thus Thy love may gain.

IX. ALTO SOLO

All my heart, inflamed and burning,
Saviour, now to Thee is turning;
Shield me in the Judgement Day.

By Thy Cross may I lie guarded,
Meritless – yet be rewarded
Through Thy grace, O living Way.

X. QUARTET AND CHORUS

While my body here is lying
Let my soul be swiftly flying
To Thy glorious Paradise.
Amen.

Executive Producer: Dr. Alexander Buhr
 Recording Producer: Andrew Walton
 Balance Engineer: Philip Siney
 Recording Engineers: Čeněk Kotzmann and Ivan Zbírál
 Recording Editor: Andrew Walton
 Recording Location: Dvořák Hall, Rudolfinum, Prague (23rd - 25th March 2016)
 Recording Equipment: Czech Philharmonic - Rudolfinum Studio
 Notes and libretti: Deutsche Grammophon
 Product Manager: Sam Le Roux
 Art Direction and Photography: Rumney Design
 Concert Photos (pp. 3 & 8): Petra Hajscká



Dvořák: Slavonic Dances
 Czech Philharmonic/Bělohlávek
 CD 478 9458



Dvořák: Complete Symphonies & Concertos
 Czech Philharmonic/Bělohlávek
 6CD 478 6757



Tchaikovsky: Pathétique / Romeo & Juliet
 Czech Philharmonic/Bychkov
 CD 483 0656

