



Antonín Dvořák
Stabat Mater

Collegium Vocale Gent | Antwerp Symphony Orchestra

Philippe Herreweghe



Antonín Dvořák (1841-1904)

Stabat Mater, op. 58

Collegium Vocale Gent / Antwerp Symphony Orchestra
Philippe Herreweghe

Menu

Tracklist

English
Biographies

Français
Biographies

Deutsch
Biografien

Nederlands
Biografieën

Sung texts

Antonín Dvořák (1841-1904)

SIDE A

[1] **Stabat Mater dolorosa** Quartet and Chorus (Andante con moto) _____ 17'00

SIDE B

[1] **Quis est homo, qui non fleret** Quartet (Andante sostenuto) _____ 9'22

[2] **Eja, Mater, fons amoris** Chorus (Andante con moto) _____ 6'23

[3] **Fac, ut ardeat cor meum** Bass solo and Chorus (Largo) _____ 7'35

SIDE C

[1] **Tui nati vulnerati** Chorus (Andante con moto, quasi allegretto) _____ 4'39

[2] **Fac me vere tecum flere** Tenor solo and Chorus (Andante con moto) _____ 5'58

[3] **Virgo virginum praeclara** Chorus (Largo) _____ 5'36

SIDE D

[1] **Fac, ut portem Christi mortem** Duet (Larghetto) _____ 4'16

[2] **Inflamatus et accensus** Alto solo (Andante maestoso) _____ 5'02

[3] **Quando corpus morietur** Quartet and Chorus (Andante con moto) _____ 7'40

Total Time _____ 74'17



COLLEGIUM VOCALE GENT

<i>Soprano I</i>	Ulrike Barth, Emilie De Voght, Ruth Fiedler, Elisabeth Rapp, Mette Rooseboom, Nathalie Siebert, Kathrin Volkmann, Louise Wayman
<i>Soprano II</i>	Lore Agusti, Annelies Brants, Julie Calbete, Edwige Cardoen, Alice Focroulle, Lucy Page, Hilde Van Ruymbeke
<i>Alto I</i>	Montserrat Bertral, Sylvia Broeckeaert, Ursula Ebner, Karolina Hartman, Gudrun Köllner, Lieve Mertens, Katherine Nicholson, Mieke Wouters
<i>Alto II</i>	Anna Charim, Marlen Herzog, Cécile Pilorger, Sandra Raoulx, Ursula Thurmair, Sylvia van der Vinne, Tiina Zahn
<i>Tenor I</i>	Malcolm Bennett, Martin Erhard, Wolfgang Frisch, Benjamin Glaubitz, David Hernández, Christoph Hierdeis, José Pizarro, João Sebastião
<i>Tenor II</i>	Friedemann Büttner, Alexander Moritz, Josef Pollinger, Yves Van Handehove, René Veen, Clemens Volkmar, Baltazar Zuñiga
<i>Bass I</i>	Tristan Faes, Philipp Kaven, Tomas Kral, Julian Millán, Peter Pöppel, Kai-Rouven Seeger, Robert van der Vinne, Frits Vanhulle
<i>Bass II</i>	Elias Benito, Erks-Jan Dekker, Stefan Drexelmeier, Sebastian Myrus, Christian Palm, Bruno Pereira, Edmund Saddington
<i>Chorusmaster</i>	Benjamin Bayl



ANTWERP SYMPHONY ORCHESTRA

<i>Concertmaster</i>	Bart Vandenbogaerde
<i>Violin I</i>	Eric Baeten, Peter Manouilov, Eva Zylka, Nana Hiraide, Yuko Kimura, Claire Lechien, Sihong Liang, Miel Pieters, Christophe Pochet, Natalia Tessak, Guido Van Dooren, Vania Batchvarova, Wim Lauwaert
<i>Violin II</i>	Miki Tsunoda, Frederic Van Hille, Xu Han, Liesbeth Kindt, Ilse Pasmans, David Perry, Lydia Seymourtier, Marjolijn Van der Jeught, Rousalin Arnaoudova, Ann Lafaille, Marie Lancien, Cristina Scripcariu
<i>Viola</i>	Ayako Ochi, Rajmund Glowczynski, Ingrid Ceuppens, Wieslaw Chorosinski, Marija Krumes, Krzysztof Kubala, Peter Swaan, Bart Vanistendael, Lisbeth Lannie, Neil Leiter
<i>Cello</i>	Marc Vossen, Olivier Robe, Dieter Schützhoff, Birgit Barrea, Diego Liberati, Maria Mudrova, Ilya Ryabokon, Mieczyslaw Szynal
<i>Double bass</i>	Jaroslav Mroz, Tadeusz Bohuszewicz, Julita Fasseva, Charise Adriaansen, Dimitar Ivanov, Natacha Save
<i>Flute</i>	Aldo Baerten, Charlène Deschamps
<i>Oboe</i>	Eric Speller, Sébastien Vanlerberghe
<i>Clarinet</i>	Nele Delafonteyne, Ricardo Matarredona
<i>Bassoon</i>	Oliver Engels, Tobias Knobloch
<i>Horn</i>	Michaela Buzkova, Koen Cools, Morris Powell, Koen Thijs
<i>Trumpet</i>	Alain De Rudder, Luc Van Gorp
<i>Trombone</i>	Harry Ries, Roel Avonds, Bernard Versavel
<i>Tuba</i>	Bernd Van Echelpoel
<i>Bassoon</i>	Oliver Engels, Tobias Knobloch
<i>Timpani</i>	Bert Flas
<i>Organ</i>	Jan Van Mol

STABAT MATER, OP. 58

Jan Kachlík

‘Send me the *Stabat Mater* at once, full score and vocal score... Simrock is with me; he wants me to play him something.’ The addressee of this urgent message sent by Dvořák in March 1879 was Josef Srb Debrnov, secretary of the Prague choral society Hlahol. We do not know if a messenger was able to deliver the music in time, but in any case the Berlin publisher Fritz Simrock did not issue Dvořák’s *Stabat Mater* for another two and a half years after his visit. Moreover, he was extremely sceptical about whether the public would be interested in this sacred cantata on a Latin text. In a letter dated 22 February 1881, he wrote to the composer: ‘... if only the text were different! I mean that for north Germany and England and America, and so on, the *Stabat Mater* is a dead loss. It is only for the Austrian territories, that is, for Catholic countries.’ Just how wrong Simrock was became apparent over the next few years. The first British performance of the cantata (on 10 March 1883 in the Royal Albert Hall in London, conducted by Joseph Barnby) was such an extraordinary success that Dvořák was forthwith invited to England to conduct the work himself. In March 1884 he set out on his first concert tour of Great Britain. He reported back from London to his friend Göbl in Bohemia:

On Monday evening the first chorus rehearsal took place at the ‘Albert Hall’ (a huge building that can comfortably seat 12,000 [!!] people [Amphitheatre]). When I came to the conductor’s desk, I was greeted with prolonged and thunderous applause, and it took a very long time for things to calm down a little. This ovation moved me so deeply that I couldn’t utter a single word... I’ll give you some idea of how big the orchestra and chorus are – please don’t take fright! Soprano 250 – Alto 160 – Tenor 180 – Bass 250: 840 voices. Orchestra 24 firsts, 20 seconds, 16 violas, 16 cellos, 16 basses. When they all let rip, it makes a mighty racket, but how splendid it all sounds! The pp – cresc – ff: everything goes like clockwork. In short, I couldn’t wish for anything better.

But performances on a more modest scale often made a strong impression on Dvořák too. He heard his *Stabat* played through by a military band several times, and often only with small chorus or orchestra, indeed sometimes entirely without orchestra, accompanied only by the organ. For example, he later recalled a performance in Mladá Boleslav in central Bohemia in September 1883: ‘On that occasion, when I heard my *Stabat Mater* in the church, without any orchestra at all, I was deeply moved.’ What conception did the composer have in mind when he embarked on this work? And what really prompted him to write it? In

Dvořák literature up to the early twenty-first century, it was asserted that he initially sketched the *Stabat Mater* between 19 February and 7 May 1876, then returned to this sketch a year and a half later and subsequently orchestrated the whole work in the course of October and November 1877. Only in the past few years have scholars at last managed to examine this 'sketch', information about which had previously been available only at second hand, since it is in a private collection. It turned out that it is not a sketch in the usual sense at all, but a continuous setting of the cantata that displays many of the characteristics of a fair copy, including all the solo and choral parts and piano accompaniment. When Dvořák completed this piano version, it did not consist of the ten movements we know today, but only seven. At the last bar of the seventh and final movement, he wrote: 'Zapla pán bůh! dokončeno dne 7. máje 1876 [Thanks be to God! Completed on 7 May 1876]. Antonín Dvořák.' He then set the work aside, and returned to it only after the lengthy pause already mentioned. However, he did not start on the scoring immediately. First he added the three remaining movements to the piano version (at some later date he confirmed this to a friend of his youth, František Hušpaur: 'I composed these three numbers later, and was right to do so'), inserting them after the fourth movement and thus pushing the original movements V–VII into the definitive position VIII–X with which we are familiar today. Only after this did he orchestrate the complete Sta-

bat, now in ten sections. He finished the work on 13 November 1877.

The genesis of the *Stabat Mater* has generally been associated exclusively with a series of tragic events in Dvořák's family, namely the deaths of his children. This is hardly surprising, because the connection is very suggestive. Of the nine children who were born to the Dvořáks, only six survived to adulthood. And it was precisely in the years 1875 and 1877 that the first three to be born died one after the other. The second child, Josefa, died in August 1875 when she was just two days old. Although a high infant mortality rate was nothing unusual at this time, the loss of the baby was very painful for the couple (the composer noted it in the score of his opera *Vanda*). Two years later they were struck by an even greater tragedy. Their eleven-month-old daughter Růžena died of poisoning – while unattended she drank from a phosphorus solution of the kind then used in every household to make matches. And less than a month later, on 8 September 1877, the composer's thirty-sixth birthday, their firstborn son Otakar succumbed to smallpox. The couple now suddenly found themselves childless. At this point Dvořák completed his work in progress, the *Symphonic Variations*, and went back to the *Stabat Mater*. The presence of death and suffering certainly played an important role with respect to this work, especially in 1877, when the composer, in an attempt to come to terms with the

tragic loss of his children, sought consolation and strength in his faith in God and turned once more to his cantata. Here, as we now know, he was dealing not with a sketch, a mere draft, but with the finished piano version, which he now expanded and revised in certain places before orchestrating the complete work. But what moved Dvořák to set the *Stabat Mater* early in 1876? It seems unlikely that the main or even the sole stimulus could have been the death of the two-day-old Josefa, which had after all occurred six months before he began composing it.

When Dvořák took up the post of organist at St Adalbert's Church in February 1874, it had been fifteen years since his graduation from the Prague Organ School. This marked his return, after a considerable length of time, to church music, with which he had had no direct contact since his studies. Now he heard this repertory every day, and played the organ and the harmonium. His decision to set a Marian sequence in Latin about the sufferings of the Mother of Christ, the text of which probably dates from the thirteenth century (it is attributed to the poet and Franciscan friar Jacopone da Todi) is undoubtedly connected with the practice of sacred music by which Dvořák was literally surrounded at this time. He was apparently a very disciplined organist, respecting the score and, in improvisatory sections, the style of the relevant composer. In his work as a composer, however, he distanced himself from his peers. Leoš Janáček has

left us a valuable insight drawn from his personal encounters with Dvořák:

In a flash I understood the secret of his output. He could not find words too harsh for Škroup's 'Kde domov můj' [Where is my home?]¹... and shortly afterwards he composed the music for Kajetán Tyl to themes by Škroup! He leafed irritably through Berlioz's Requiem, and soon after that the publication of his own Requiem was announced. I saw him with Liszt's Legend of St Elisabeth –and a little later London heard Dvořák's St Ludmilla.... Did he also receive the stimulus to his other works with the same reluctance?

Dvořák in fact received the creative stimulus for his *Stabat Mater* during the three years he spent as organist in this small Prague church, which was well known as a centre of the Cecilian movement for the reform of sacred music in accordance with the spirit of Palestrina. Here masses with simple orchestral accompaniment and a *cappella* works were performed to a high degree of accomplishment.

The premiere of the *Stabat Mater* took place three years after the completion of the definitive version of the work, on 23 December 1880, in the concert hall of the Žofín Island (Sophieninsel) in Prague. The audience gave a very favourable reception to the perfor-

mance of the orchestra and soloists of the Provisional Theatre under the direction of Adolf Čech. On this occasion it was still played from manuscript parts; the work was published by Simrock a year later. Similar success was enjoyed by the performance in Brno on 2 April 1882, which was conducted by Leoš Janáček, and the first foreign performance, in Pest, three days after this. The most significant response of all, however, has already been mentioned: the London concert of March 1883. The work went on to conquer other international musical centres. But in certain places it made little or no headway, which worried Dvořák. He complained to his publisher on 6 February 1886: 'The *Stabat Mater* has become popular in England and has also been performed in America and Australia to great acclaim, but what of Germany and Austria? Well, let's hope for the best!' He was especially keen to have the work performed in Vienna. In October 1885 he wrote to the conductor Hans Richter: 'So please, if ever you wish to present a new piece in Vienna, don't forget my *Stabat Mater*.' However, Richter did not manage to put on a performance in Vienna until 19 February 1888. In the extensive and very thorough review of this concert published in the *Neue freie Presse* dated 29 February 1888, we read, among other remarks:

Accordingly, Dvořák's StabatMater also features many instrumental motifs transferred to the voice parts, whether they are suited to the texts or not; the result is frequently poor

word-setting that runs counter to the meaning of the text... However, the work fails to meet not only general musical, but also aesthetic requirements. It is misguided in its basic conception, because it lacks the polyphony called for by the gravity of the text, and its melody is of a wholly secular variety. The language it speaks is not that of religious feeling, but of sensual responsiveness and lack of inhibition; it is the language of earthly love, not divine.

The author of this review was none other than Eduard Hanslick, otherwise a great supporter and admirer of Dvořák's work. Dvořák's *Stabat Mater* differs in many respects from Palestrina's setting of the same text. And Hanslick very rightly acknowledged this, as he did the difficulty, if not impossibility, of setting the text of a Latin sequence with contemporary musical resources: 'In its tear-laden monotony, this text constitutes a dangerous hurdle for any composer.... so that it seems as if it is better nowadays to renounce the idea of composing a *Stabat Mater* at all.' Yet we know from other compositions by Dvořák that it was often that very difficulty, the complicated nature of a specific task, that kindled his creative spark.

It so happens that it was the *Stabat Mater* that Dvořák conducted the most often of any of his works. He was frequently invited to perform it, and agreed to do so once again in June 1891. On the evening be-

fore the degree ceremony at the University of Cambridge he conducted both his *Symphony in G major* and the *Stabat Mater*, the work with which he had first conquered the British public and which remained one of his most successful in England. 'The concert went splendidly' and 'It was laurels all round', Dvořák reported the next day, even before the actual graduation. Concerning the latter, he told his students at the Prague Conservatory years later:

I don't like official ceremonies! And when it happens that I have to be at one, I'm on tenterhooks. I'll never forget how I felt when they gave me a doctorate in England: nothing but ceremony and nothing but doctors! Serious faces everywhere, and apparently no one could speak anything but Latin! I listened to right and left of me and didn't know who to listen to. And when I realised somebody was speaking to me, I was dumbfounded and felt ashamed that I can't speak Latin. But when I recall it today, I have to laugh, and I think that to have composed the Stabat Mater is after all more of an achievement than to speak Latin.

¹ A song from the play *Fidlovačka* (The shoemakers' fair), composed in 1834 by František Škroup (1801-62) to words by Josef Kajetán Tyl (1808- 56). Its patriotic sentiments made it very popular and it eventually became the Czechoslovakian national anthem; it is still the anthem of the Czech Republic. The poet Tyl was the subject of a play by František Ferdinand Šamberk (1838-1904) for which Dvořák wrote in 1881-82 the incidental music that Janáček mentions here (op.62). In the overture to this work, known as *Domov můj* (My Home), Dvořák incorporates a theme from Škroup's song alongside a folksong. (Translator's note)

PHILIPPE HERREWEGHE

Philippe Herreweghe was born in Ghent, where he studied at the university while training as a pianist with Marcel Gazelle. In 1970 he founded Collegium Vocale Gent, and in 1977 the Parisian ensemble La Chapelle Royale. From 1982 to 2002 he was artistic director of the Académies Musicales de Saintes. During this period he created the Ensemble Vocal Européen and the Orchestre des Champs-Élysées. At the invitation of the Accademia Chigiana of Siena, and since 2011 also with the support of the cultural programme of the European Union, Philippe Herreweghe and Collegium Vocale Gent have worked on the formation of a large symphonic chorus on a pan-European scale. Constantly seeking new musical challenges, Philippe Herreweghe has also been active for some years in the core symphonic repertoire. He has been principal conductor of the Antwerp Symphony Orchestra (deFilharmonie) since 1997, and in 2008 was appointed guest conductor of the Netherlands Radio Chamber Philharmonic (Radio Kamer Filharmonie). Over the years, he has amassed an extensive discography of more than 150 recordings. In 2010 he founded his own label (Ψ) in order to build a rich and varied catalogue in complete artistic freedom.

COLLEGIUM VOCALE GENT

The year 2010 marked the fortieth anniversary of the founding of Collegium Vocale Gent by a group of student friends at the initiative of Philippe Herreweghe. The ensemble was one of the first to apply to vocal music the new insights into Baroque performing practice. Its approach based on careful attention to text and rhetoric ensured a transparent sound that propelled it to worldwide fame in just a few short years. Over the course of time Collegium Vocale Gent has grown into a flexible ensemble with a broad repertoire. For each project the optimal performing forces are assembled. Focusing on Renaissance and German Baroque music, the ensemble also appears as a symphonic choir in the Classical, Romantic and modern oratorio repertoire. The ensemble has built up a large discography of more than eighty recordings. Collegium Vocale Gent receives support from the Flemish Community, the Province of East Flanders and the City of Ghent.

www.collegiumvocale.com

ANTWERP SYMPHONY ORCHESTRA

A modern and stylistically flexible symphony orchestra, the Antwerp Symphony Orchestra demonstrates an artistic flair which allows for a variety of styles – from Classical to contemporary – in a historically authentic manner. Chief Conductor Edo de Waart is responsible for the orchestra's main repertoire. Drawing on his vast orchestral experience, as former Chief Conductor of the Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, San Francisco Symphony and Hong Kong Philharmonic Orchestra, he contributes to the unique character of the Antwerp Symphony Orchestra. He works in close cooperation with Principal Conductor Philippe Herreweghe, who makes use of his specific background in his readings of (pre-) Romantic music. Composer Wim Henderickx joined the Antwerp Symphony Orchestra as 'artist in residence' from the 2013/14 season. Thanks to its own series of concerts in large venues, the Antwerp Symphony Orchestra occupies a unique position in Flanders. The Antwerp Symphony Orchestra has also been a guest of major foreign concert halls: the Musikverein and Konzerthaus in Vienna, the Festspielhaus in Salzburg, the Amsterdam Concertgebouw, the Suntory Hall and the Bunka Kaikan Hall in Tokyo, the Philharmonien of Cologne and Munich, the Alte Oper in Frankfurt, the Palace of Art in Budapest and the National Grand Theatre of Beijing. International concert tours through various European countries and Japan are a constant item on the yearly calendar. Several of the orchestra's CDs have received acclaim from the specialised press.

www.antwerpsymphonyorchestra.be

STABAT MATER, OP. 58

Jan Kachlík

« Envoyez-moi immédiatement le *Stabat Mater*, la partition et la réduction [...]. Simrock est chez moi, il veut que je lui joue quelque chose. » C'est à Josef Srb Debrnov, secrétaire de la chorale pragoise Hlahol, que Dvořák envoya ce message urgent en mars 1879. Nous ne savons pas si les partitions purent être délivrées à temps, mais l'éditeur berlinois Fritz Simrock publia le *Stabat Mater* de Dvořák deux ans et demi après cette visite. Il était très sceptique quant à l'intérêt que montrerait le public pour cette cantate sacrée écrite sur un texte latin. Dans une lettre datée du 22 février 1881, il écrivit au compositeur : « [...] si seulement le texte était différent ! Je veux dire : pour l'Allemagne du Nord et l'Angleterre et l'Amérique etc., le *Stabat Mater* est carrément perdu. Il n'est que pour les états autrichiens, c'est-à-dire pour les pays catholiques ». Les années suivantes montreraient à quel point Simrock se trompait. La première représentation anglaise de la cantate (le 10 mars 1883, au Royal Albert Hall de Londres, sous la direction de Joseph Barnby) fut un tel succès que Dvořák fut ensuite invité en Angleterre pour y diriger lui-même son œuvre. En mars 1884, Dvořák entama sa première tournée de concerts en Grande-Bretagne. De Londres, il écrivit à son ami Göbl en Bohême :

Lundi eut lieu la première répétition avec chœur à l'Albert Hall (c'est un énorme bâtiment, où 12 000 [!!] personnes peuvent trouver place confortablement [amphithéâtre]). Alors que j'arrivais au pupitre, je fus accueilli par de longs applaudissements nourris, et cela dura longtemps jusqu'à ce que le calme revienne. Ces ovations m'ont beaucoup touché, à tel point que je ne pus prononcer un mot [...]. Pour vous donner une idée de la force de l'orchestre et du chœur – ne vous effrayez pas : sopranos 250 – altos 160 – ténors 180 – basses 250. 840 voix. Orchestre 24 violons 1, 20 violons 2, 16 altos, 16 violoncelles, 16 contrebasses. Quand tous commencent, cela fait un bruit énorme, mais que c'est magnifique quand tout cela sonne ! Les pp – cresc – ff –, tout fonctionne comme sur des roulettes. En bref : je ne pourrais espérer mieux.

Mais Dvořák pouvait être tout aussi impressionné par des représentations plus modestes. Il entendit souvent son *Stabat* lors de la répétition d'une fanfare militaire, ou avec de petits chœur et orchestre, parfois aussi sans orchestre, uniquement avec accompagnement d'orgue. Plus tard, il se souviendrait d'une représentation à Mladá Boleslav, en Bohême centrale, qui eut lieu en septembre 1883. « Quand j'entendis mon *Stabat Mater* dans l'église, tout à fait sans orchestre, je fus profondément touché ».

Dans quel but Dvořák aborda-t-il la composition de cette œuvre ? Quelle en fut réellement l'impulsion ? Jusqu'il y a peu, nous pouvions lire dans la littérature que Dvořák ébaucha d'abord le *Stabat Mater* entre le 19 février et le 7 mai 1876, avant d'y retourner presque un an et demi plus tard et d'orchestrer l'œuvre entière dans le courant d'octobre et de novembre 1877. Il y a quelques années, cette « ébauche », qui jusqu'ici n'apportait que des informations de seconde main parce qu'elle était propriété privée, put finalement être examinée. Il s'avéra qu'il ne s'agissait pas d'une ébauche au sens ordinaire du mot, mais bien d'une mise par écrit complète de la cantate, présentant globalement les caractéristiques d'une copie au propre, comprenant toutes les voix solo et du chœur ainsi que l'accompagnement de clavier. Quand Dvořák acheva cette version pour clavier, elle ne comportait pas dix mouvements comme la version que nous connaissons aujourd'hui, mais sept. Après la dernière mesure de la partie finale, on peut lire : « Dieu merci ! Achevé le 7 mai 1876. Antonín Dvořák ». Puis il mit l'œuvre de côté et n'y revint qu'après l'arrêt évoqué ci-dessus. Cependant, avant de s'atteler à l'orchestration, il ajouta trois mouvements à la version pour clavier (il déclarerait plus tard à son ami d'enfance František Hušpaur : « J'ai écrit ces trois numéros plus tard, et j'ai bien fait »), qu'il plaça après la quatrième partie ; les sections qui occupaient à l'origine les positions V à VII glissèrent aux positions définitives que nous leur connaissons aujourd'hui, VIII à X. Ce n'est qu'après

qu'il orchestra le *Stabat* en entier, désormais en dix mouvements.

On a traditionnellement rattaché la genèse du *Stabat Mater* presque exclusivement aux événements tragiques que connut la famille Dvořák, à savoir la mort de ses enfants. Ce n'est guère étonnant, car le contexte est particulièrement suggestif. Sur les neuf enfants du couple, seuls six parvinrent l'âge adulte. Entre 1875 et 1877, les trois premiers-nés moururent les uns après les autres. La seconde, Josefa, mourut en août 1875, à l'âge de deux jours. Même si à l'époque un taux élevé de mortalité infantile n'était pas rare, la perte de ses enfants pour le couple Dvořák fut très douloureuse (le compositeur fit à l'époque une note dans la partition de son opéra *Vanda*). Deux ans plus tard, ils furent atteints par une tragédie encore plus grande. Leur fille Růžena, âgée de onze mois, mourut d'un empoisonnement – dans un moment d'inattention, elle but une solution de phosphore, qui était alors utilisé dans tous les foyers pour la fabrication des allumettes. Et un petit mois plus tard, le 8 septembre 1877, le jour de l'anniversaire de Dvořák, leur fils premier-né, Otakar, mourut de la variole. D'un seul coup, le couple se retrouvait sans enfant. À cette époque, Dvořák acheva les *Variations symphoniques* et revint à son *Stabat Mater*. Côtayer la mort et la souffrance joua certainement un rôle majeur dans l'écriture de cette œuvre, en particulier en 1877, lorsque le compositeur, dans un effort pour digérer la perte tragique

de ses enfants, chercha consolation et force dans la foi en Dieu et retourna à sa cantate. Ce n'est pas une ébauche ou un simple projet qu'il retravailla, mais la version pour clavier achevée qu'il élargit, dont il corrigea certains passages et qu'il orchestra en entier. Qu'est-ce qui décida Dvořák à mettre le *Stabat Mater* en musique au début 1876 ? Il semble peu probable que l'impulsion principale – sinon la seule – soit la mort de leur bébé Josefa, qui bouleversa la famille six mois avant le début de la composition de cette œuvre.

Quand Dvořák prit ses fonctions d'organiste à l'église Saint-Adalbert en février 1874, 15 ans déjà s'étaient écoulés depuis la fin de ses études à l'école d'orgue. Il revenait ainsi, après un bon moment, à la musique d'église, avec laquelle il n'avait plus été en contact direct depuis l'époque de ses études. Il l'entendait à présent tous les jours, jouait de l'orgue et de l'harmonium. Le choix d'une séquence mariale latine sur la souffrance de la mère du Christ, qui date probablement du XIII^e siècle (elle est attribuée au poète et moine franciscain Jacopone da Todi), est sans aucun doute lié à ses fonctions de musicien d'église, qui occupaient alors une large part dans sa vie. Il était apparemment un organiste très discipliné, respectant fidèlement la notation et, dans les parties improvisées, le style des compositeurs. En tant que compositeur, il se démarquait cependant des autres musiciens. Nous devons à Leoš Janáček une observation intéressante, qu'il fit lors de ses rencontres avec Dvořák :

En un instant, le secret de son œuvre s'ouvrit à moi comme un éclair. Il ne trouvait pas de mots suffisamment cassants pour Kde domov můj ? [Où est ma patrie ?]' de Škroup [...] et peu après, il composa sur des motifs de Škroup la musique de Kajetán Tyl ! Irrité, il feuilletait le Requiem de Berlioz, et peu après la publication de son propre Requiem fut annoncée. Je vis la Sainte Élisabeth de Liszt chez lui – et peu après, Londres entendit la Sainte Ludmilla de Dvořák. [...] Accueillit-il l'inspiration pour ses autres œuvres avec la même irritation ?

Pour son *Stabat Mater*, Dvořák reçut l'impulsion créatrice du temps des trois années où il travailla comme organiste dans une petite église pragoise, connue comme un centre du mouvement cécilien qui cherchait à réformer la musique sacrée dans l'esprit de Palestrina. Là étaient jouées des messes avec accompagnement d'orchestre simple ou des compositions *a cappella*.

La première du *Stabat Mater* eut lieu trois ans après l'achèvement définitif de l'œuvre, le 23 décembre 1880, dans la salle de concert de l'île Sophie. Le public accueillit très chaleureusement la prestation de l'orchestre et des solistes du Théâtre provisoire, placés sous la direction d'Adolf Čech, qui jouèrent sur base des manuscrits, car l'œuvre ne serait mise

sous presse par Simrock qu'un an plus tard. La représentation à Brno, conduite par Leoš Janáček le 2 avril 1882, fut également un succès, ainsi que la première représentation à l'étranger, trois jours plus tard, à Pest. Le plus marquant, cependant, fut l'accueil du concert londonien, en mars 1883. L'œuvre connut ensuite encore d'autres succès sur les scènes internationales. Mais ce ne fut pas le cas partout, ce qui attrista Dvořák. Il s'en plaignit à son éditeur dans une lettre du 6 février 1886 : « Le *Stabat Mater* est populaire en Angleterre et a été accueilli en Amérique et en Australie avec de grands applaudissements, mais en Allemagne et en Autriche ? Oh ! Espérons-le ! » Il désirait ardemment une représentation à Vienne en particulier ; il écrivit dès octobre 1885 au chef d'orchestre Hans Richter : « S'il vous plaît, si jamais vous voulez monter une nouveauté à Vienne, n'oubliez donc pas mon *Stabat Mater* ! » Richter ne réussit toutefois à l'y donner que le 19 février 1888. Dans la critique approfondie et très complète de ce concert (*Neue Freie Presse*, 29 février 1888), nous pouvons lire :

Dans le Stabat Mater de Dvořák, de nombreux motifs instrumentaux sont transférés aux voix chantées, qu'importe s'ils se prêtent au texte ou non ; de nombreuses déclamations pauvres, dérangeantes en sont la conséquence. [...] Cependant, l'œuvre ne satisfait pas aux exigences non seulement musicales, mais aussi esthétiques. Il est raté dans son intention initiale,

car il lui manque la polyphonie nécessaire au sérieux du texte, et sa mélodie est de style très profane. La langue n'est pas celle du sentiment religieux, mais celle d'une sensibilité et d'une innocence sensuelles ; elle est la langue de l'amour terrestre, non du divin.

L'auteur de cette critique n'est autre que Eduard Hanslick, par ailleurs grand partisan et admirateur de l'œuvre de Dvořák. Le *Stabat Mater* de Dvořák diffère de la mise en musique par Palestrina de ce texte à bien des égards. Ce que perçut très bien Hanslick au demeurant, tout comme la difficulté, si pas l'impossibilité, de mettre en musique le texte d'une séquence latine avec les moyens musicaux contemporains : « Par sa monotonie larmoyante, ce texte constitue pour chaque compositeur un écueil dangereux. [...] De sorte qu'il semble que l'on doive renoncer aujourd'hui à composer un *Stabat Mater*. » Mais nous savons par d'autres compositions qu'il n'était pas rare qu'une telle difficulté, une telle complexité inspire à Dvořák un zèle créateur.

Le *Stabat Mater* est, par ailleurs, l'œuvre que Dvořák dirigea le plus lui-même. Il fut souvent invité pour cela, comme ce fut le cas en juin 1891. À la veille de la cérémonie de remise de diplômes de l'Université de Cambridge, il dirigea sa *Symphonie en sol majeur* ainsi que le *Stabat Mater*, cette œuvre qui lui fit connaître pour la première fois le succès en Angle-

terre et qui y resterait dans les années suivantes l'une de ses compositions les plus célèbres. « Le concert s'est très bien passé », « il y eut énormément d'ovations », rapporta-t-il un jour plus tard, avant la cérémonie elle-même. Il dirait un jour à ses étudiants du Conservatoire de Prague :

Je n'aime pas ces cérémonies ! Et s'il arrive que je doive m'y rendre, je suis assis sur des épingles. Je n'oublierai jamais comment ce fut quand ils me promurent docteur en Angleterre : que de cérémonies et que de docteurs ! Partout des visages graves, et il semblait que personne ne parlât une autre langue que le latin ! J'écoutais à droite et j'écoutais à gauche, et je ne savais pas qui je devais écouter. Et quand je remarquai qu'on me parlait, j'étais comme pétrifié et j'avais honte de ne pas parler le latin. Mais quand j'y repense aujourd'hui, j'en ris et je pense que composer un Stabat Mater signifie plus encore qu'être capable de parler le latin.

¹ Une chanson tirée de la pièce de théâtre *Fidlovačka* (La foire des cordonniers), composée en 1834 par František Škroup (1801-1862) sur des paroles de Josef Kajetán Tyl (1808-1856). Ses sentiments patriotiques lui vaudront une telle popularité qu'elle finira par devenir l'hymne national de la Tchécoslovaquie ; elle reste encore aujourd'hui celui de la République tchèque. Le poète Tyl est le personnage principal d'une pièce de théâtre de František Ferdinand Šamberk (1838-1904) pour laquelle Dvořák écrit en 1881-1882 la musique de scène (son opus 62) à laquelle Janáček se réfère ici. Par ailleurs, dans l'ouverture pour l'ouvrage, connue sous le nom *Domov můj* (Ma patrie), Dvořák intègre un thème tiré de la chanson de Škroup aux côtés d'un chant populaire. (Note de l'éditeur)

PHILIPPE HERREWEGHE

Philippe Herreweghe est né à Gand et a cumulé des études universitaires et une formation de piano auprès de Marcel Gazelle. Il a fondé le Collegium Vocale Gent en 1970 et La Chapelle royale en 1977. De 1982 à 2002, il a été directeur des Académies musicales de Saintes. Durant cette période, il a fondé l'Ensemble vocal européen et l'Orchestre des Champs-Élysées. À l'invitation de la prestigieuse Accademia Chigiana (Sienne), et depuis 2011 sous l'impulsion du programme culturel de l'Union européenne, Philippe Herreweghe travaille en compagnie du Collegium Vocale Gent à la constitution d'un grand chœur symphonique de niveau européen. Toujours à la recherche de nouveaux défis musicaux, Philippe Herreweghe est depuis quelque temps très actif dans le répertoire symphonique. Depuis 1997, il est le chef attitré de l'Orchestre Symphonique d'Anvers (Antwerp Symphony Orchestra). Philippe Herreweghe est à la tête d'une discographie impressionnante de plus de 150 enregistrements. En 2010, il a fondé son propre label (Ψ) afin de jouir d'une liberté complète dans la constitution d'un catalogue varié.

COLLEGIUM VOCALE GENT

Il y a plus de quarante ans aujourd'hui qu'à l'initiative de Philippe Herreweghe, un groupe d'étudiants liés d'amitié décida de fonder le Collegium Vocale Gent. L'ensemble fut l'un des premiers à appliquer à la musique vocale la vision nouvelle qui s'était fait jour dans l'interprétation de la musique baroque. Son approche, partant du texte authentique et d'une recherche rhétorique approfondie, suscita une palette sonore transparente qui donna en quelques années au Collegium une réputation internationale. Depuis, le Collegium Vocale Gent s'est développé en un ensemble flexible, au répertoire large. Pour chaque projet, un effectif optimal est rassemblé. Outre la musique de la Renaissance et du baroque allemand, en particulier les œuvres vocales de Johann Sebastian Bach, le Collegium Vocale Gent se consacre au répertoire classique, romantique et contemporain de l'oratorio avec orchestre. L'ensemble a bâti une discographie de plus de quatre-vingts enregistrements. Le Collegium Vocale Gent bénéficie du soutien de la Communauté flamande, de la Province de Flandre-Orientale et de la Ville de Gand.

www.collegiumvocale.com

ANTWERP SYMPHONY ORCHESTRA

En tant qu'orchestre symphonique moderne présentant une grande souplesse artistique, l'orchestre Symphonique d'Anvers (Antwerp Symphony Orchestra) est à même d'interpréter différents styles musicaux – du classique au contemporain – avec une fidélité historique omniprésente. Le chef principal Edo de Waart assure la qualité du répertoire très diversifié de l'orchestre. Fort de son expérience, notamment en tant qu'ancien chef du Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, du San Francisco Symphony et du Hong Kong Philharmonic Orchestra, il contribue au caractère unique de la Philharmonie royale de Flandre. À ce titre, il travaille en étroite collaboration avec le chef attitré Philippe Herreweghe, spécialisé quant à lui dans le répertoire (pré)romantique. Depuis la saison 2013-2014, Wim Henderickx est artist in residence de l'Orchestre Symphonique d'Anvers. Par le biais de séries de concerts organisés dans de grandes salles, l'orchestre a acquis une place unique dans l'univers musical de la Flandre. Il a par ailleurs été invité à l'étranger, dans des institutions prestigieuses telles que le Musikverein et le Konzerthaus à Vienne, le Festspielhaus de Salzbourg, le Concertgebouw d'Amsterdam, le Suntory Hall et le Bunka Kaikan Hall de Tokyo, les Philharmonies de Cologne et de Munich, l'Alte Oper de Francfort, le Palais des Arts de Budapest et le Grand Théâtre national de Chine à Pékin. Si les tournées de concerts en Europe et au Japon sont une constante à son agenda, l'orchestre se fait aussi entendre à l'échelon local, loin des grandes scènes nationales et internationales. Plusieurs CD de l'orchestre ont été récompensés par la presse spécialisée.

www.antwerpsymphonyorchestra.be

STABAT MATER, OP. 58

Jan Kachlík

„Schicken Sie mir sofort die Stabat Mater, Partitur und Auszug [...]. Simrock ist bei mir, er will, dass ich ihm etwas vorspiele.“ Der Adressat dieser dringenden Mitteilung Dvořáks vom März 1879 war Josef Srb Debrnov, Schriftführer des Prager Gesangsvereins *Hlahol*. Wir wissen nicht, ob der Kurier die Noten seinerzeit rechtzeitig liefern konnte, auf jeden Fall gab der Berliner Verleger Fritz Simrock Dvořáks *Stabat Mater* erst zweieinhalb Jahre nach diesem Besuch heraus. Darüber hinaus war er äußerst skeptisch, ob das Publikum Interesse an dieser geistigen Kantate zu einem lateinischen Text haben würde. In einem Brief vom 22. 2. 1881 schreibt er dem Komponisten: „[...] wenn nur der Text anders wäre! Ich meine: für Norddeutschland und England und Amerika usw. ist das ‘*Stabat Mater*’ rein verloren. Es ist lediglich für die österreichischen Staaten, das heißt für katholische Länder.“ Wie gewaltig Simrock irrte, zeigte sich in den darauffolgenden Jahren. Die erste englische Aufführung der Kantate (10. 3. 1883, London, Royal Albert Hall, Dirigent Joseph Barnby) war ein solch außerordentlicher Erfolg, dass Dvořák daraufhin nach England eingeladen wurde, um dort sein Werk selbst zu dirigieren. Im März 1884 brach Dvořák zu seiner ersten Konzertreise nach Großbritannien auf. Aus London berichtete er dann seinem

Freund Göbl nach Böhmen:

Am Montagabend fand die I. Probe mit Chor in der ‚Albert Hall‘ statt (das ist ein gewaltiges Gebäude, dort können bequem 12 000 [!!] Menschen Platz finden [Amphitheater]). Wie ich zum Pult kam, wurde ich mit einem tosenden langanhaltenden Beifall begrüßt, und es dauerte sehr lange, bis wieder ein wenig Ruhe einkehrte. Diese Ovationen haben mich tief berührt, sodass ich kein einziges Wort herausbringen konnte [...]. Damit Sie eine Vorstellung haben, wie stark Orchester und Chor sind, bitte erschrecken Sie nicht! Sopr 250 – Alt 160 – Tenor 180 – Bas 250. 840 Stimmen. Orchester 24 I., 20 II., 16 Violon, 16 Cell, 16 Bass. Wenn alle loslegen, ist das ein gewaltiger Lärm, aber wie herrlich das alles klingt! Die pp – cresc – ff – alles läuft wie am Schnürchen. Kurzum – besser kann ich es mir nicht wünschen.

Aber auch Aufführungen in bescheidenerem Rahmen hinterließen bei Dvořák oft einen mächtigen Eindruck. Mehrfach hörte er sein *Stabat* in der Einstudierung einer Militärkapelle und oft nur mit kleinem Chor oder Orchester, manchmal auch ganz ohne Orchester, nur mit Orgelbegleitung. Später erinnerte er sich beispielsweise an eine Aufführung im mittelböhmischen Mladá Boleslav (Jungbunzlau) im September 1883.

„Damals, als ich mein ‚*Stabat Mater*‘ in der Kirche gehört habe, ganz ohne Orchester, war ich tief berührt.“

Mit welchen Vorstellungen ging Dvořák die Komposition dieses Werks an? Und was war eigentlich der Impuls? In der Dvořák-Literatur wurde bis zum Beginn des 21. Jahrhunderts ausgeführt, dass Dvořák das *Stabat Mater* zwischen dem 19. Februar und dem 7. Mai 1876 zunächst skizzierte, wobei er nahezu anderthalb Jahre später zu dieser Skizze zurückkehrte und das ganze Werk dann im Verlauf des Oktober und November 1877 instrumentierte. Erst vor wenigen Jahren ist es der Forschung endlich gelungen, jene „Skizze“ zu sichten, über die es bis dahin lediglich Informationen aus zweiter Hand gab, da sie sich in Privatbesitz befindet. Dabei zeigte sich, dass es sich nicht um eine Skizze im gewöhnlichen Wortsinn handelt, sondern um eine zusammenhängende Niederschrift der ganzen Kantate, welche im erheblichen Maße die Merkmale einer Reinschrift aufweist, die alle Solo- und Chorstimmen sowie die Klavierbegleitung beinhaltet. Als Dvořák diese Klavierversion fertig stellte, hatte sie nicht die heute bekannten zehn, sondern lediglich sieben Teile. Hinter den letzten Takt des finalen siebenten Teiles notierte er: *Zplat' pán buh! dokončeno dne 7. Máje 1876.* [Gott sei Dank! Beendet am 7. Mai 1876.] *Antonín Dvořák.* Dann legte er das Werk beiseite und kehrte erst nach der erwähnten Pause zu ihm zurück. Dabei begann er allerdings nicht

gleich mit der Instrumentierung. Zunächst erweiterte er die Klavierversion um weitere drei Teile (zu einem späteren Zeitpunkt äußerte er sich diesbezüglich gegenüber seinem Jugendfreund František Hušpaur: *diese 3 Nummern habe ich später geschrieben, und ich habe gut daran getan*), die er hinter den vierten Teil einfügte, womit er die ursprünglichen Abschnitte V–VII auf die heute bekannte definitive Position VIII–X verschob. Und erst danach instrumentierte er das gesamte, nunmehr zehnteilige *Stabat*. Die Arbeit beendete er am 13. November 1877.

Die Entstehung des *Stabat Mater* wurde nahezu ausschließlich mit den tragischen Ereignissen in Dvořáks Familie in Verbindung gebracht, nämlich mit dem Tod seiner Kinder. Dies verwundert nicht, denn dieser Zusammenhang wirkt sehr suggestiv. Von insgesamt neun Kindern des Ehepaares Dvořák erreichten lediglich sechs das Erwachsenenalter. Und gerade in den Jahren 1875 und 1877 verstarben nacheinander die drei zuerst Geborenen. Die Zweitgeborene Josefa starb im August 1875, sie war erst zwei Tage alt. Wiewohl eine hohe Säuglingssterblichkeit damals nichts Ungewöhnliches darstellte, war der Verlust des Kindes für das Ehepaar Dvořák sehr schmerzhaft (der Komponist machte sich damals eine Notiz in die Partitur seiner Oper *Vanda*). Zwei Jahre später suchte die beiden eine noch größere Tragödie heim. Die elf Monate alte Tochter Ružena starb an einer Vergiftung – in einem unbeaufsichtigten Augenblick trank

sie von einer Phosphor-Lösung, die damals in jedem Haushalt zur Zündholzherstellung verwendet wurde. Und nur einen knappen Monat später, am 8. September 1877, an Dvořáks 36. Geburtstag, erlag der erstgeborene Sohn Otakar den Pocken. Das Paar war auf einen Schlag kinderlos. Zu diesem Zeitpunkt beendet Dvořák die in Arbeit befindlichen Symphonischen Variationen und kehrt zum *Stabat Mater* zurück. Die Präsenz von Tod und Leid spielte für die Beziehung zu diesem Werk eine sicherlich bedeutende Rolle, vor allem im Jahr 1877, als der Komponist, im Bemühen den tragischen Verlust seiner Kinder zu verarbeiten, Trost und Kraft im Glauben an Gott suchte und erneut zu seiner Kantate zurückkehrte. Dabei wendete er sich aber nicht einer Skizze, einem bloßen Entwurf, sondern der fertigen Klavierversion zu, die er nun erweiterte, einige Stellen revidierte und das ganze Werk instrumentierte. Aber was bewegte Dvořák zur Vertonung des *Stabat Mater* zu Beginn des Jahres 1876? Es scheint unwahrscheinlich zu sein, dass der Haupt-, wenn nicht gar der einzige Impuls der Tod der frisch geborenen Josefa gewesen sein sollte, der ein halbes Jahr vor Kompositionsbeginn die Familie erschütterte.

Als Dvořák im Februar 1874 seine Stelle als Organist in der St.-Adalbert-Kirche antrat, waren bereits 15 Jahre seit seinem Abschluss der Orgelschule vergangen. Nach längerer Zeit ist er somit zur Kirchenmusik zurückgekehrt, mit der er seit seinen Studienzei-

ten an der Orgelschule nicht mehr im unmittelbaren Kontakt war. Nun hörte er sie täglich, spielte Orgel und Harmonium. Die Entscheidung für eine lateinische Mariensequenz über das Leid der Mutter Christi, die wahrscheinlich aus dem 13. Jahrhundert stammt (die Autorenschaft wird dem Dichter und Franziskanermönch Jacopone da Todi zugeschrieben), hängt zweifelsohne mit dem Kirchenmusikbetrieb zusammen, von dem Dvořák zu jener Zeit massiv umgeben war. Als Organist war er angeblich sehr diszipliniert, folgte treu der Notation und in den improvisierenden Teilen auch dem Kompositionsstil der betreffenden Autoren. Als Komponist grenzte er sich jedoch gegenüber anderen Tonkünstlern ab. Leoš Janáček verdanken wir eine interessante Beobachtung, die dieser bei seinen persönlichen Begegnungen mit Dvořák machte:

In einem Augenblick eröffnet sich mir wie blitzartig das Geheimnis seines Schaffens. Er fand nicht ausreichend schroffe Worte für Škroup, 'Wo ist mein Heim' [...] und kurz darauf komponiert er zu Motiven von Škroup die Musik zu 'Kajetán Tyl'! Gereizt blättert er in Berlioz' Requiem, und bald darauf wird das Erscheinen seines Requiems angekündigt. Ich sehe die, Heilige Elisabeth' von Liszt bei ihm – und wenig später lauscht London Dvořáks, Heiligen Ludmilla'. [...] Empfangt er auch zu seinen übrigen Werken die Anregungen mit gleichem Unwillen?

Zum *Stabat Mater* empfing Dvořák den Schaffensimpuls zur Zeit seiner dreijährigen Betätigung als Organist in einer kleinen Prager Kirche, die als Ort der cäcilianischen kirchenmusikalischen Reformbewegung im Geiste Palestrinas bekannt wurde. Hier wurden auf einem hohen Niveau Messen mit einfacher Orchesterbegleitung oder A-cappella-Kompositionen aufgeführt.

Die Erstaufführung des *Stabat Mater* fand drei Jahre nach der definitiven Fertigstellung des Werkes, am 23. Dezember 1880 im Konzertsaal der Prager Sophieninsel statt. Das Publikum nahm die Leistung des Orchesters und der Solisten des Interimstheaters unter der Leitung von Adolf Čech sehr wohlwollend auf. Damals wurde noch auf der Grundlage handschriftlicher Materialien gespielt, im Druck erschien das Werk ein Jahr später bei Simrock. Ein Erfolg war auch die Brünner Aufführung, bei der am 2. April 1882 Leoš Janáček den Taktstock führte, sowie drei Tage später die erste ausländische Aufführung in Pest. Am bedeutendsten war jedoch die Resonanz auf das bereits erwähnten Londoner Konzert im März 1883. Das Werk feierte in der Folge noch weitere Erfolge auf internationaler Bühne. An bestimmten Orten gelang dies allerdings weniger oder sogar überhaupt nicht, was Dvořák bekümmerte. Bei seinem Verleger beschwerte er sich am 6. Februar 1886: „Das ‚*Stabat Mater*‘ ist in England populär geworden und auch in Amerika und Australien mit großem Beifall aufgeführt [wor-

den], aber in D[eutschland] und Ö[sterreich]? O! Wir wollen hoffen.“ Besonders eine Aufführung in Wien lag dem Komponisten sehr am Herzen, bereits im Oktober 1885 schrieb er dem Dirigenten Hans Richter: „Also bitte, wenn Sie einmal eine Novität in Wien vorführen wollen, vergessen Sie doch nicht auf mein ‚*Stabat Mater*‘.“ Richter ist in Wien eine Aufführung jedoch erst am 19. Februar 1888 gelungen. In der umfangreichen und sehr gründlichen Kritik dieses Konzerts (*Neue freie Presse*, 29. 2. 1888) lesen wir beispielsweise:

In Dvořák's Stabat Mater erscheinen demnach auch vielfach Instrumental-Motive auf die Singstimmen übertragen, gleichviel ob sie sich zum Texte eignen oder nicht; zahlreiche schlechte, sinnstörende Declamationen sind die Folge davon. [...] Jedoch nicht nur allgemeinen musikalischen, sondern auch ästhetischen Anforderungen genügt das Werk nicht. Es ist in seiner ursprünglichen Anlage verfehlt, denn es fehlt ihm die für den Ernst des Textes notwendige Polyphonie, und seine Melodik ist von ganz weltlicher Art. Die Sprache, die es spricht, ist nicht die Sprache religiöser Empfindung, sondern die sinnlicher Empfänglichkeit und Unbefangenheit; sie ist die Sprache der irdischen Liebe, nicht der göttlichen.

Der Autor dieser Kritik war kein geringerer als Edu-

ard Hanslick, ein ansonsten großer Förderer und Verehrer von Dvořáks Werk. Dvořáks *Stabat Mater* unterscheidet sich von Palestrinas Vertonung dieses Textes in vielerlei Hinsicht. Das erkannte Hanslick im Übrigen sehr richtig, genau so wie die Schwierigkeit, wenn nicht Unmöglichkeit, den Text einer lateinischen Sequenz mit zeitgenössischen musikalischen Mitteln zu vertonen: „Zu seiner thränenreichen Eintönigkeit bildet dieser Text für jeden Componisten eine gefährliche Klippe. [...], so daß es scheint, als sollte man heutzutage überhaupt aufgeben, ein *Stabat Mater* zu componieren.“ Wir wissen jedoch aus anderen Kompositionen Dvořáks, dass es nicht selten jene Schwierigkeit, jene Komplikation einer bestimmten Aufgabe war, die Dvořáks schöpferischen Trieb anregte.

Das *Stabat Mater* ist im Übrigen auch das Werk, welches Dvořák selbst am häufigsten dirigierte. Er wurde oft darum gebeten und kam dieser Bitte auch im Juni 1891 nach. Am Vorabend der Promotionszeremonie an der Universität Cambridge dirigierte er seine *Symphonie G-Dur* sowie das *Stabat Mater*, jenes Werk, mit dem er in England das erste Mal erfolgreich war und das dort auch in der Folgezeit eine seiner erfolgreichsten Kompositionen blieb. „Das Konzert verlief hervorragend“ und „Jubel gab's ganz furchtbar viel“, referierte Dvořák gleich einen Tag darauf, noch vor der eigentlichen Promotion. Über die berichtete er später seinen Studenten am Prager Konservatorium:

*Ich mag diese Feiern nicht! Und wenn es passiert, dass ich bei einer sein muss, sitze ich wie auf Nadeln. Ich werde nie vergessen, wie es war, als sie mich in England zum Doktor beförderten: lauter Zeremonie und lauter Doktoren! Überall ernste Gesichter, und es schien, als spreche niemand eine andere Sprache als Latein! Ich horchte nach rechts und ich horchte nach links und wusste nicht, wem ich zuhören soll. Und als ich bemerkte, dass man mich ansprach, war ich wie versteinert und schämte mich, dass ich kein Latein kann. Aber wenn ich mich heute daran erinnere, muss ich darüber lachen und ich denke, das *Stabat Mater* zu komponieren bedeutet immer noch mehr als lateinisch sprechen zu können.*

¹ Ein Lied aus dem Theaterstück *Fidlovačka* (Das Schusterfest), 1834 von František Škroup (1801-1862) zu einem Text von Josef Kajetán Tyl (1808- 1856) komponiert. Seine patriotische Stimmung machte es so sehr beliebt, dass es schließlich zur tschechoslowakischen Nationalhymne wurde; es ist immer noch heute die Hymne der Tschechischen Republik. Der Dichter Tyl ist die Hauptfigur eines Theaterstückes von František Ferdinand Šamberk (1838-1904), für das Dvořák 1881-1882 die Bühnenmusik op.62 schrieb, die Janáček hier erwähnt. In der Ouvertüre zu diesem Schauspiel, bekannt unter dem Titel *Domov můj* (Mein Heim), fügt Dvořák ein Thema aus Škroups Lied neben einem Volkslied ein. (Anm. d. Red.)

PHILIPPE HERREWEGHE

Philippe Herreweghe wurde in Gent geboren, wo er neben seinem Universitätsstudium bei Marcel Gazelle Klavier studierte. Parallel dazu begann er zu dirigieren und gründete 1970 das Collegium Vocale Gent. 1977 gründete Philippe Herreweghe in Paris das Ensemble La Chapelle Royale. Von 1982 bis 2002 war er Künstlerischer Direktor der Académies Musicales de Saintes. In dieser Zeit gründete er das Ensemble Vocal Européen und das Orchestre des Champs-Élysées. Auf Einladung der berühmten Accademia Chigiana (Siena) und seit 2011 auch unter dem Impuls des kulturellen Programms der Europäischen Union arbeitet Philippe Herreweghe gemeinsam mit dem Collegium Vocale Gent am Aufbau eines großen symphonischen Chores auf europäischem Niveau. Immer auf der Suche nach neuen Herausforderungen, beschäftigt sich Philippe Herreweghe seit einiger Zeit intensiv mit dem großen symphonischen Repertoire. Seit 1997 ist er Musikdirektor der Philharmonie von Antwerpen (Antwerp Symphony Orchestra). Philippe Herreweghe nahm im Laufe der Jahre mehr als 150 CDs auf. 2010 gründete er sein eigenes Label (Ψ), um künstlerisch ganz frei einen breiten, vielfältigen Katalog aufzubauen.

COLLEGIUM VOCALE GENT

Im Jahre 2010 feierte das Collegium Vocale Gent sein vierzigjähriges Jubiläum – es wurde 1970 von einer Gruppe befreundeter Studenten auf Initiative von Philippe Herreweghe gegründet und gehörte zu den ersten Vokalensembles, die die neuen Erkenntnisse über barocke Aufführungspraxis umsetzten. Die textorientierte und rhetorische Annäherung führte zu dem transparenten Klang, der dem Ensemble in wenigen Jahren zu Weltruhm verhalf. Inzwischen ist das Collegium Vocale Gent zu einem flexiblen Ensemble gewachsen. Sein größter Trumpf ist die Möglichkeit, für jedes Projekt die optimale Besetzung zusammenstellen zu können. Die deutsche Barockmusik, insbesondere die von J. S. Bach, bleibt stets das Aushängeschild des Ensembles. Darüber hinaus spezialisiert sich das Collegium Vocale Gent immer mehr auf dem Gebiet des romantischen, modernen und zeitgenössischen Oratoriums und verfügt über eine umfangreiche Diskographie. Das Collegium Vocale Gent wird von der Flämischen Gemeinde, der Provinz Ost-Flandern und der Stadt Gent unterstützt.

www.collegiumvocale.com

ANTWERP SYMPHONY ORCHESTRA

Als stilistisch flexibles Symphonieorchester besitzt der Symphoniker von Antwerpen (Antwerp Symphony Orchestra) eine künstlerische Gewandtheit, die es gestattet, verschiedene Stile – von der Klassik bis zur Avantgarde – auf historisch fundierte Weise umzusetzen. Chefdirigent Edo de Waart, ehemaliger Chef des Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, des San Francisco Symphony und des Hong Kong Philharmonic Orchestra, kümmert sich um das große Orchesterrepertoire. Mit seiner umfangreichen Orchestererfahrung trägt er zur Entwicklung des einzigartigen Charakters der Orchesterer bei. Er arbeitet dabei eng zusammen mit Hauptdirigent Philippe Herreweghe, der sich aufgrund seines besonderen persönlichen Hintergrunds auf die (prä)romantische Musik konzentriert. Seit der Spielzeit 2013/2014 ist der Antwerpener Komponist Wim Henderickx „artist in residence“ bei das Antwerp Symphony Orchestra. Dank seiner eigenen Konzertreihen in größeren Sälen bekleidet das Orchester eine einmalige Position in Flandern. Im Ausland wird das Antwerp Symphony Orchestra von den wichtigsten Häusern eingeladen: vom Musikverein und vom Konzerthaus in Wien, vom Festspielhaus in Salzburg, vom Concertgebouw Amsterdam, von der Suntory Hall und der Bunka Kaikan Hall in Tokio, von der Philharmonie in Köln und in München, von der Alten Oper in Frankfurt, vom Kunstpalast in Budapest und vom National Grand Theatre in Peking. Internationale Konzertreisen durch verschiedene europäische Länder und durch Japan bilden darüber hinaus eine Konstante im Tourneepplan. Die Fachpresse hat diverse CDs des Orchesters hoch gelobt.

www.antwerpsymphonyorchestra.be

STABAT MATER, OP. 58

Jan Kachlík

“Stuurt u mij meteen het *Stabat Mater*, partituur en uittreksel [...]. Simrock is bij me. Hij wil dat ik hem iets voorspeel.” Dvořák's dringende mededeling van maart 1879 was gericht naar Josef SrbDebrnov, secretaris van de Praagse zangvereniging *Hlahol*. We weten niet of de koerier de muziek op tijd kon leveren. In elk geval gaf de Berlijnse uitgever Fritz Simrock Dvořák's *Stabat Mater* pas tweeënhalf jaar na dit bezoek uit. Afgezien daarvan was hij bijzonder sceptisch of het publiek wel interesse zou hebben voor deze geestelijke cantate op een Latijnse tekst. In een brief van 22 februari 1881 schrijft hij de componist: “[...] was de tekst maar anders geweest! Ik bedoel: voor Noord-Duitsland, Engeland en Amerika enz. is het *Stabat Mater* een verloren zaak. Het loont enkel voor de Oostenrijkse staten, meerbepaald de katholieke landstreken.” Hoezeer Simrock zich vergiste werd duidelijk in de jaren die volgden. De eerste Engelse uitvoering van de cantate (op 10 maart 1883 in de Royal Albert Hall in Londen met dirigent Joseph Barnby) was zo'n buitengewoon succes, dat Dvořák naar Engeland werd uitgenodigd om er zijn werk zelf te dirigeren. In maart 1884 vatte hij zijn eerste concertreis naar Groot-Brittannië aan. Vanuit Londen stuurde hij een bericht naar zijn vriend Göbl in Bohemen:

Maandagavond vond de eerste repetitie met koor in de Royal Albert Hall plaats. Het is een geweldig gebouw met plaats voor wel twaalf duizend [!!] mensen [amfitheater]). Toen ik naar de muziekstandaard kwam, werd ik begroet met een lang aangehouden daverend applaus, en het duurde zeer lang vooraleer er enige rust terugkeerde. Deze ovaties raakten me diep, zodat ik geen woord kon uitbrengen [...]. Om u een idee te geven hoe groot de bezetting van koor en orkest is, en schrikt u alstublieft niet! 250 sopranen, 160 alten, 180 tenoren, 250 bassen, samen 840 zangers. In het orkest: 24 eerste violen, 20 tweede violen, 16 altviolen, 16 celli en 16 contrabassen. Wanneer ze allemaal inzetten is het een overweldigend lawaai, maar hoe heerlijk klinkt dat alles! De pp – cre-sc – ff – gaan als vanzelf. Kortom, beter kan ik het me niet wensen.

Maar ook uitvoeringen met een bescheidener bezetting lieten vaak een geweldige indruk op Dvořák na. Herhaaldelijk hoorde hij zijn *Stabat Mater* tijdens repetities met een militaire kapel of met een klein koor of orkest, dikwijls ook helemaal zonder orkest enkel met orgelbegeleiding. Zo herinnerde hij zich later bijvoorbeeld een uitvoering in het Midden-Boheemse Mladá Boleslav uit september 1883. “Destijds was ik diep ontroerd toen ik mijn *Stabat Mater* in een kerk gehoord had, helemaal zonder orkest.”

Met welke denkbbeelden voor ogen had Dvořák de compositie van dit werk aangevat? En wat was de eigenlijke aanleiding? In de Dvořák-literatuur werd tot begin deze eeuw aangevoerd dat Dvořák om te beginnen de schetsen van het *Stabat Mater* op papier zette tussen 19 februari en 7 mei 1876. Bijna anderhalf jaar later zou hij die schetsen terug hebben opgenomen om het hele werk in de loop van oktober en november 1877 te instrumenteren. Pas enkele jaren geleden is de muziekwetenschap erin geslaagd om net die “schets” – waarover tot dan alleen informatie uit tweede hand bestond omdat die zich in privébezit bevond – te evalueren. Daarbij werd duidelijk dat het niet ging om een schets in de gewone zin van het woord, maar wel om een samenhangende optekening van de hele cantate. Deze versie vertoonde in aanzienlijke mate de kenmerken van een netschrift, met inbegrip van alle solo- en koorstemmen alsook de klavierbegeleiding. Toen Dvořák deze klavierversie had afgewerkt, had ze niet de tegenwoordig bekende tien delen, maar slechts zeven. Na de laatste maat van het finale zevende deel noteerde hij: *Zaplat’ pánbůh! dokončenodne 7. máje 1876* (God zij dank! Beëindigd op 7 mei 1876)”. Daarna legde hij het werk terzijde en keerde er pas na de eerder vermelde pauze op terug. Onmiddellijk met de instrumentatie beginnen deed hij in elk geval niet. Om te beginnen breidde hij de klavierversie met drie delen uit, die hij na het vierde deel invoegde, waardoor hij de oorspronkelijke delen V-VII naar de vandaag bekende definitieve positie VIII-X

verschoof. (Later sprak hij zich hierover uit tegenover zijn jeugdvriend František Hušpaur: “Deze drie nummers heb ik later geschreven en ik heb er goed aan gedaan.”) Pas daarna instrumenteerde hij het geheel, het nu tiendelige *Stabat*. Dat werk voltooide hij op 13 november 1877.

Het ontstaan van het *Stabat Mater* werd bijna exclusief in verband gebracht met de tragische gebeurtenissen in de familie Dvořák, meer bepaald de dood van zijn kinderen. Verwonderlijk is dit niet aangezien dit verband zeer suggestief werkt. Van de in totaal negen kinderen van het echtpaar Dvořák, bereikten slechts zes de volwassen leeftijd. En net in de jaren 1875 en 1877 stierven na elkaar de drie eerstgeborenen. De als tweede geboren Josefa stierf in augustus 1875, nauwelijks twee dagen oud. Ook al was een hoog sterftcijfer bij zuigelingen in die tijd niet ongevoen, toch was het verlies van een kind voor het echtpaar zeer pijnlijk. (De componist maakte er destijds een aantekening over in de partituur van zijn opera *Vanda*). Twee jaar later werden beiden geteisterd door een nog grotere tragedie. Het elf maanden oude dochtertje Růžena stierfdoorvergiftiging –in een onbewaakt ogenblik had ze van een fosforoplossing gedronken, een product dat in die tijd in elk huis gebruikt werd om lucifers te maken. Een kleine maand later, op 8 september 1877, op Dvořáks zesendertigste verjaardag, werd de eerstgeboren zoon Otakar getroffen door de pokken. Het paar werd in één klap kinderloos.

Rond dat tijdstip beëindigt Dvořák het werk aan de *Symfonische Variaties* en neemt hij het *Stabat Mater* opnieuw ter hand. De aanwezigheid van dood en lijden speelde zeker een belangrijke rol wat dit werk betreft, zeker in het jaar 1877, toen de componist in zijn moeite om het tragische verlies van zijn kinderen te verwerken, troost en kracht zocht in het geloof in God en opnieuw naar zijn cantate teruggreep. Daarbij hield hij zich niet bezig met een schets, een louter ontwerp, maar met de voltooide klavierversie, die hij nu uitbreidde, waarvan hij enkele delen herzag en het geheel instrumenteerde. Maar wat bewoog Dvořák ertoe om het *Stabat Mater* op muziek te zetten in het begin van het jaar 1876? Het lijkt weinig waarschijnlijk dat de hoofdreden, of zelfs de enige impuls, de dood van de pasgeboren Josefa is geweest, die een half jaar voor de aanvang aan de compositie de familie door elkaar had geschud.

Toen Dvořák in februari 1874 zijn post als organist van de St. Adalbertkerk opnam, waren al vijftien jaar verlopen sinds zijn afstuderen. Zodoende was hij na langere tijd opnieuw beland bij de kerkmuziek, waarmee hij sinds zijn studententijd aan de orgelschool geen direct contact meer had gehad. Nu hoorde hij ze dagelijks, en speelde orgel en harmonium. De keuze voor een Latijnse Mariasequens over het lijden van Christus' moeder, waarschijnlijk daterend uit de dertiende eeuw – het auteurschap wordt toegeschreven aan de dichter en Franciskanermonnik Jacopone da Todi –

hangt ongetwijfeld samen met het kerkmuziekbedrijf waarmee Dvořák te allen tijde massaal omgeven was. Als organist was hij naar men beweert zeer gedisciplineerd, volgde getrouw de notatie en in de improvisatorische delen ook de compositiestijl van de betreffende auteurs. Als componist distantieerde hij zich nochtans van andere toonkunstenaars. Aan Leoš Janáček danken we een interessante observatie, die hij maakte bij zijn persoonlijke ontmoetingen met Dvořák:

In een enkel ogenblik openbaart zich voor mij als een bliksem het geheim van zijn scheppen. Hij vond geen toereikend ruwe bewoordingen voor Škroup's Kde domov můj?¹ (Waar is mijn thuis?) [...] en kort daarop componeert hij op de motieven van Škroup de muziek bij Kajetán Tyl. Geprikkeld bladert hij in Berlioz' Requiem, en kort daarop wordt de uitgave van zijn eigen Requiem aangekondigd. Ik zie de Heilige Elisabeth van Liszt bij hem liggen – en weinig later luistert Londen naar Dvořák's Heilige Ludmilla; [...] Kreeg hij ook bij zijn overige werken de impulsen met hetzelfde misnoegen?

De scheppende vonk voor het *Stabat Mater* trof Dvořák ten tijde van zijn driejarige werkzaamheid als organist aan een kleine Praagse kerk, die bekend werd als een centrum van het Cecilianisme, de hervormingsbeweging van de kerkmuziek in de geest van Palestrina. Daar werden op hoog niveau missen

met eenvoudige orkestbegeleiding of a capellacomposities uitgevoerd.

De eerste opvoering van het *Stabat Mater* vond plaats drie jaar nadat het werk definitief was afgewerkt, op 23 december 1880 in de concertzaal van het Praagse Slovansky eiland. Het publiek stond zeer welwillend tegenover de prestatie van het orkest en de solisten van dit tijdelijke theater onder leiding van Adolf Čech. Toentertijd werd nog gespeeld uit handgeschreven materiaal, in druk verscheen het werk pas een jaar later bij Simrock. Een succes was ook het concert in Brno op 2 april 1882, geleid door Leoš Janáček, en de eerste buitenlandse uitvoering drie dagen later in Pest. De meest opmerkelijke weerklank kwam er na het al eerder vermeldde concert in Londen in maart 1883. Aansluitend beleefde het werk nog verdere successen op internationale podia. Op sommige plaatsen lukte dat echter minder of helemaal niet, iets wat Dvořák zorgen baarde. Op 6 februari 1886 bekloeg hij zich erover bij zijn uitgever: “Het *Stabat Mater* is in Engeland erg populair geworden en ook in Amerika en Australië met grote bijval uitgevoerd, maar in Duitsland en Oostenrijk? O! Laat ons hopen.” Vooral een concert in Wenen nam de componist zeer ter harte en hij schreef al in oktober 1885 aan dirigent Hans Richter: “Dus als het u belieft, mocht u eens een nieuwigheid in Wenen willen introduceren, vergeet u dan niet mijn *Stabat Mater*.” Richter slaagde er echter pas in op 19 februari 1888 een uitvoe-

ring in Wenen te programmeren. In de uitgebreide en zeer grondige recensie van dit concert lezen we bijvoorbeeld:

In Dvořáks Stabat Mater duiken dus ook veel instrumentale motieven op die op de gezongen partijen zijn overgezet, om het even of ze passend zijn bij de tekst of niet; een veelvuldig foute, betekenisstorende voordracht is er het gevolg van. [...] Het werk voldoet noch aan algemeen muzikale, noch aan esthetische eisen. Het oorspronkelijke concept is een misser, want het ontbreekt aan de voor de ernst van de tekst noodzakelijke polyfonie, en het melodische materiaal is van wereldlijke aard. De taal die uit het werk spreekt is niet de taal van de religieuze gevoelswereld, maar die van de zinnelijke ontvankelijkheid en onbevangenheid; het is de taal van de aardse liefde, niet van de goddelijke.

De auteur van deze recensie was niemand minder dan Eduard Hanslick, eigenlijk een grote begunstiger en vereerder van Dvořáks werk. Dvořák *Stabat Mater* verschilt in meerdere opzichten van Palestrina's zetting van dezelfde tekst. Dat zag Hanslick overigens zeer juist in, net als de moeilijkheid, zo niet de onmogelijkheid, om de tekst van een Latijnse sequens met hedendaagse muzikale middelen te verklanken: “Samen met zijn tranerige eentonigheid is deze tekst

voor elke componist een gevaarlijke klip. [...], zodat het lijkt alsof men het eigenlijk moet opgeven om hem ten dage een *Stabat Mater* te componeren.” We weten echter uit andere composities van Dvořák, dat het niet zelden net die moeilijkheid of complicatie van een bepaalde opgave was die zijn scheppingsdrang opwekte.

Het *Stabat Mater* is overigens ook het werk dat Dvořák het vaakst dirigeerde. Men vroeg er hem zeer dikwijls naar, en ook in juni 1891 ging hij op zo'n vraag in. Op de vooravond van de promotieplechtigheid aan de Cambridge University dirigeerde hij zijn *Symfonie in G* [Nr.8] en het *Stabat Mater*, beide werken waarmee hij voor het eerst in Engeland succes boekte en daar ook nadien zijn meest succesvolle composities zouden blijven. “Het concert verliep uitstekend” en “Er was ongelooflijk veel gejuich”, zo refereerde Dvořák de dag erna, net voor de eigenlijke promotie. Daarover vertelde hij later aan zijn studenten aan het Praagse conservatorium:

Ik moet dat soort feestjes niet! En als het zich voordoet dat ik aanwezig moet zijn, zit ik op hete kolen. Ik zal nooit vergeten hoe het was toen ze mij in Engeland tot doctor promoveerden: louter ceremonie en enkel doctoren! Overal ernstige gezichten en het leek wel alsof niemand een andere taal sprak dan Latijn. Ik luisterde aandachtig rechts van me en luister-

de ingespannen links van me en wist niet naar wie ik luisteren moest. En wanneer ik merkte dat men mij aansprak was ik als versteend en schaamde me ervoor dat ik geen Latijn kende. Maar wanneer ik daar vandaag aan terugdenk moet ik erom lachen en denk ik dat het nog steeds meer betekent een Stabat Mater te componeren dan Latijn te kunnen spreken.

¹ Een lied uit het theaterstuk *Fidlovačka* (De schoenmakerskermis), gecomponeerd in 1834 door František Škroup (1801-62) op tekst van Josef Kajetán Tyl (1808-56). Het patriottistische karakter maakte het zeer populair, waardoor het uiteindelijk de nationale hymne werd van Tsjechoslowakije; vandaag is het nog steeds het volkslied van de Tsjechische Republiek. De dichter Tyl was eveneens het onderwerp van een toneelstuk van František Ferdinand Šamberk (1838-1904), waarvoor Dvořák de theaternmuziek schreef (1881-1882) die hier door Janáček vermeld wordt (Op. 62). In de ouverture van dit werk, bekend als *Domov můj* (Mijn Thuis), incorporeert Dvořák een thema uit Škroups lied alsook een volkslied. (Nota van de vertaler)

PHILIPPE HERREWEGHE

Philippe Herreweghe werd geboren in Gent en combineerde er zijn universitaire studies met een opleiding piano bij Marcel Gazelle. In 1970 richtte hij het Collegium Vocale Gent op, en in 1977 het Parijse ensemble La Chapelle Royale. Van 1982 tot 2002 was hij artistiek directeur van de Academies Musicales de Saintes. In die periode richtte hij o. a. het Ensemble Vocal Europeen en het Orchestre des Champs-Élysées op. Op uitnodiging van de Accademia Chigiana te Siena, en sinds 2011 ook onder impuls van het cultuurprogramma van de Europese Unie werkt Philippe Herreweghe samen met Collegium Vocale Gent aan de uitbouw van een groot symfonisch koor op Europees niveau. Steeds op zoek naar muzikale uitdagingen is Philippe Herreweghe sinds enige tijd actief in het grote symfonische repertoire. Naast gastdirecties engageert hij zich sinds 1997 als hoofddirigent van de Filharmonie (Antwerp Symphony Orchestra). Philippe Herreweghe bouwde in de loop der jaren een uitgebreide discografie uit van meer dan 150 opnamen. In 2010 richtte hij zijn eigen label (Ψ) op om in volledige artistieke vrijheid een rijke en gevarieerde catalogus uit te bouwen.

COLLEGIUM VOCALE GENT

In 2010 was het veertig jaar geleden dat een groep bevriende studenten op initiatief van Philippe Herreweghe besliste om het Collegium Vocale Gent op te richten. Het ensemble paste als een van de eerste de nieuwe inzichten inzake de uitvoering van barokmuziek toe op vocale muziek. De tekstgerichte en retorische aanpak zorgde voor een transparant klankidoom, waardoor het ensemble in nauwelijks enkele jaren wereldfaam verwierf. Ondertussen is Collegium Vocale Gent uitgegroeid tot een flexibel ensemble met een breed repertoire uit verschillende stijlperiodes. Voor elk project wordt een geoptimaliseerde bezetting bijeen gebracht. Naast muziek uit de renaissance en de Duitse barok, in het bijzonder de vocale werken van J. S. Bach, legt Collegium Vocale Gent zich in symfonische koorbezetting ook toe op het klassieke, romantische en hedendaagse oratoriumrepertoire. Het ensemble bouwde in de loop der jaren een omvangrijke en gevarieerde discografie uit van meer dan 85 opnamen. Collegium Vocale Gent geniet de steun van de Vlaamse Gemeenschap, de Provincie Oost-Vlaanderen en de Stad Gent.

www.collegiumvocale.com

ANTWERP SYMPHONY ORCHESTRA

Als stilistisch flexibel symfonieorkest bezit het Antwerp Symphony Orchestra een artistieke souplesse die toelaat om meerdere stijlen op een historisch verantwoorde wijze te vertolken. De Nederlandse dirigent Edo de Waart, die voorheen aan het hoofd stond van het Radio Filharmonisch Orkest, het San Francisco Symphony en het Hong Kong Philharmonic Orchestra, staat als chef-dirigent in voor het grote orkestrepertoire. Met zijn ruime orkestervaring draagt hij bij tot de vorming van het unieke karakter van het Antwerp Symphony Orchestra. Hij werkt daarvoor nauw samen met hoofddirigent Philippe Herreweghe, die zich vanuit zijn specifieke achtergrond toespitst op de (pre)romantische muziek. Vanaf het seizoen 2013/2014 is de Antwerpse componist Wim Henderickx 'artist in residence' bij de Filharmonie. Dankzij eigen concertrekenen in grote zalen bekleedt het Antwerp Symphony Orchestra een unieke positie in Vlaanderen. In het buitenland werd het orkest uitgenodigd door de belangrijkste huizen, waaronder de Musikverein en het Konzerthaus in Wenen, het Festspielhaus in Salzburg, het Amsterdamse Concertgebouw, de Suntory Hall en de Bunka Kaikan Hall in Tokio en het National Grand Theatre van Peking. Internationale concertreizen door diverse Europese landen en Japan vormen een constante in de kalender. Verschillende cd's van het orkest werden bekroond door de vakpers.

www.antwerpsymphonyorchestra.be

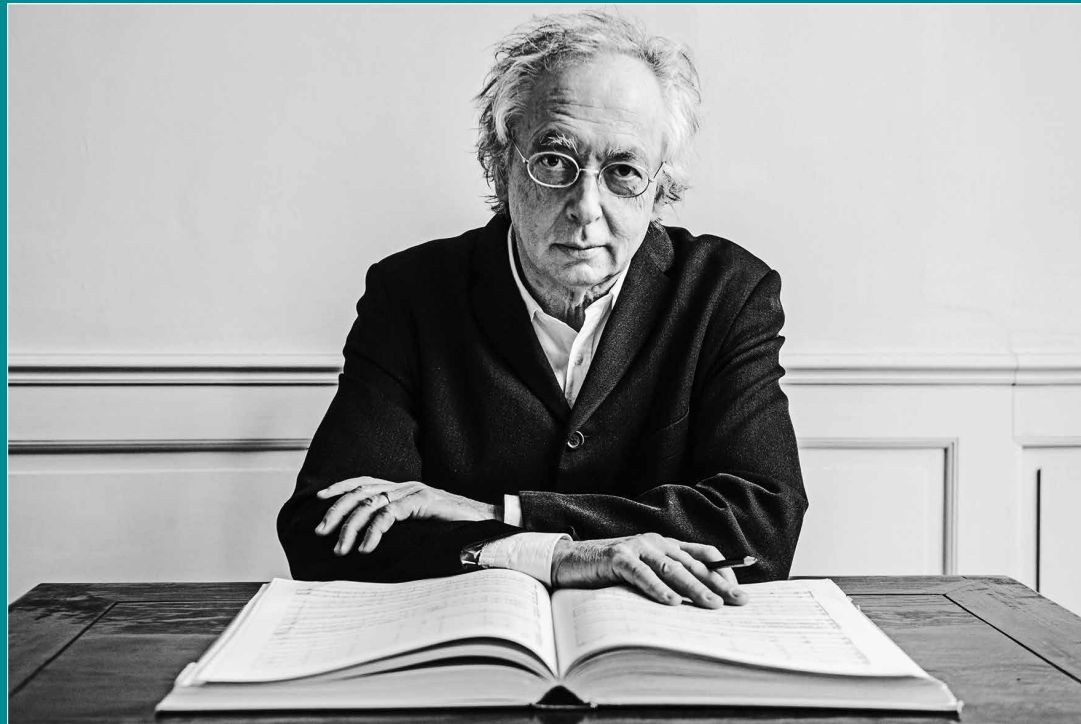
SUNG TEXTS

STABAT MATER, OP. 58

1. Quartet and Chorus Stabat Mater dolorosa juxta Crucem lacrimosa, dum pendebat Filius. Cujus animam gementem, contristatam et dolentem pertransivit gladius. O quam tristis et afflicta fuit illa benedicta, Mater Unigeniti! Quae maerebat et dolebat, pia Mater, dum videbat Nati poenas incliti.	1. Quartet and Chorus The Mother of Sorrows stood weeping next to the Cross on which her Son was hanging. A sword transixed her groaning soul, anguished and lamenting. O how sad and afflicted was that blessed Mother, Mother of the Only-Begotten. She mourned and grieved and trembled when she saw her glorious Son in torment.	1. Quartet et Chœur Debout, la Mère douloureuse près de la croix était en larmes devant son Fils suspendu. Dans son âme qui gémissait toute brisée, endolorie, le glaive était enfoncé. O qu'elle était triste et affligée la Mère entre toutes bénie, la Mère du Fils unique! Qu'elle avait mal, qu'elle souffrait, la tendre Mère, en contemplant son divin Fils tourmenté!	1. Quartet and Chorus 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 Auserkor'nen, Da sie sah den Eingebor'nen, Wie er mit dem Tode rang! Angst und Trauer, Qual und Bangen, Alles Leid hielt sie umfassen Das nur je ein Herz durchdrang.
2. Quartet 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.	2. Quartet Who is the man that could not weep if he should see the Mother of Christ in such agony? Who could not feel compassion, contemplating the Holy Mother sorrow-laden with her Son? She saw Jesus in torment, subjected to scourging for the sins of mankind. She saw her sweet Son dying forsaken as He yielded up the ghost.	2. Quartet Quel est celui qui sans pleurer pourrait voir la Mère du Christ dans un supplice pareil? Qui pourrait sans souffrir comme elle contempler la Mère du Christ douloureuse avec son Fils? Pour les péchés de tout son peuple elle le vit dans ses tourments subissant les coups de fouet. Elle vit son Enfant très cher mourir dans la désolation alors qu'il rendait l'esprit.	2. Quartet 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.
3. Chorus Eja, Mater, fons amoris me sentire vim doloris fac, ut tecum lugeam.	3. Chorus Blessed Mother, fount of love, make me feel the depths of thy sorrow that I may mourn with thee.	3. Chœur Daigne, ô Mère, source d'amour, me faire éprouver tes souffrances pour que je pleure avec toi.	3. Chorus Gib, o Mutter, Born der Lieben Daß ich mich mit dir betrübe, Daß ich fühl die Schmerzen dein.
4. Bass solo and Chorus Fac, ut ardeat cor meum in amando Christum Deum ut sibi complaceam. Sancta Mater, istud agas, Crucifixi fige plagas, cordi meo valide.	4. Bass solo and Chorus Make my heart burn with love for Christ my God that I may please Him. Holy Mother, do this for me, let the wounds of the Crucified be engraved deep upon my heart.	4. Basse solo et Chœur Fais qu'en mon cœur brûle un grand feu pour mieux aimer le Christ mon Dieu et que je puisse lui plaire. O sainte Mère, daigne donc graver les plaies du Crucifié profondément dans mon cœur.	4. Bass solo and Chorus Daß mein Herz von Lieb entbrenne, Daß ich nur noch Jesus kenne, Daß ich liebe Gott allein. Heil'ge Mutter, drück die Wunden, Die dein Sohn am Kreuz empfunden, Tief in meine Seele ein.

Tenor solo and Chorus	5. Chorus	Tui Nati vulnerati, tam dignati pro me pati, poenas mecum divide.	5. Chorus	Thy Son, wounded grievously, deigned to suffer for me: let me share His pain.	5. Chœur	Ton Enfant n'était que blessures, lui qui daigna souffrir pour moi, donne-moi part à ses peines.	5. Chorus	Ach, das Blut, das er vergossen, Ist für mich dahingeflossen: Mach mich teilen seine Pein.
	6. Tenor solo and Chorus	Fac me vere tecum flere, Crucifixo condolere, donec ego vixero; Juxta Crucem tecum stare, te libenter sociare in planctu desidero.	6. Tenor solo and Chorus	Let me truly weep with thee: may I suffer with Christ on the Cross for as long as I may live, Stand with thee by the Cross and freely join with thee in thy weeping.	6. Tenor solo et Chœur	Qu'en bon fils, je pleure avec toi, qu'avec le Christ en croix, je souffre chacun des jours de ma vie! Être avec toi près de la croix et ne faire qu'un avec toi, c'est le vœu de ma douleur.	6. Tenor solo and Chorus	Laß mit dir mich herzlich weinen, Ganz mit Jesu Leid vereinen, Solang hier mein Leben währt. Unterm Kreuz mit dir zu stehen, Dort zu teilen deine Wehen, Ist es, was mein Herz begehrt.
	7. Chorus	Virgo virginum praeclara, mihi jam non sis amara, fac me tecum plangere.	7. Chorus	Virgin of virgins most blessed, do not be harsh with me: let me weep with thee.	7. Chœur	Vierge bénie entre les vierges, pour moi ne sois pas trop sévère et fais que je souffre avec toi.	7. Chorus	O du Jungfrau der Jungfrauen, Wollst in Gnaden mich anschauen, Laß mich teilen deinen Schmerz.
	8. Duet	Fac, ut portem Christi mortem, passionis fac consortem, et plagas recolare. Fac me plagis vulnerari, Cruce hac inebriari, ob amorem Filii.	8. Duet	Grant that I may bear Christ's death, let me share His Passion and think upon His wounds. Let me be wounded with His wounds, inebriated with the Cross for love of thy Son.	8. Duo	Que je porte la mort du Christ, qu'à la Passion je sois uni, que je médite ses plaies! Que de ses plaies je sois blessé, que je m'enivre de la croix et de l'amour de ton Enfant!	8. Duet	Laß mich Christi Tod und Leiden, Marter, Angst und bittres Scheiden Fühlen wie dein Mutterherz. Mach, am Kreuze hingesunken, Mich von Christi Blute trunken Nur aus Lieb' zu deinem Sohn.
	9. Alto solo	Inflamatus et accensus, per te, Virgo, sim defensus in die judicii. Fac me Cruce custodiri, morte Christi praemuniri, confoveri gratia.	9. Alto solo	Inflamed and burning, may I be defended by thee, O Virgin, at the Last Judgment. May I be protected by the Cross, saved by the death of Christ and supported by His grace.	9. Alto solo	Pour ne pas brûler dans les flammes, prends ma défense, Vierge Marie, au grand jour du jugement. Fais que je sois gardé par la croix, protégé par la mort du Christ en harmonie avec sa grâce.	9. Alto solo	Daß nicht zu der ew'gen Flamme Der Gerichtstag mich verdamme, Sprech für mich dein reiner Mund. Frei, durch Christi Kreuz und Tod, Ist der Mensch von Erbschulds Not: Mache ihn an Gnaden reich.
	10. Quartet and Chorus	Quando corpus morietur, fac, ut animae donetur paradisi gloria. Amen.	10. Quartet and Chorus	When my body dies may my soul be granted the glory of Paradise. Amen.	10. Quartet et Chœur	Au moment où mon corps mourra fais qu'à mon âme soit donnée la gloire du Paradis. Amen.	10. Quartet and Chorus	Jesus, wann mein Leib wird sterben, Laß dann meine Seele erben Deines Himmels Seligkeit! Amen.

Philippe Herreweghe



Recording

21-24 April 2012, deSingel, Antwerp (Belgium)

Sound Engineer: Markus Heiland (Tritonus) –

Recording Producer, Editing, Mastering: Andreas Neubronner (Tritonus)

Translations

Charles Johnston: English

Catherine Meeùs: French

Ivan Dramlitsch: German

Jens Van Durme: Dutch

Pictures

Cover: *Miniatures végétales – Hortensia 3* © Bob Verschueren

Inside: Philippe Herreweghe © Michiel Hendrickx / Collegium Vocale Gent © Michiel Hendrickx / Antwerp

Symphony Orchestra © Jesse Willems

Phi

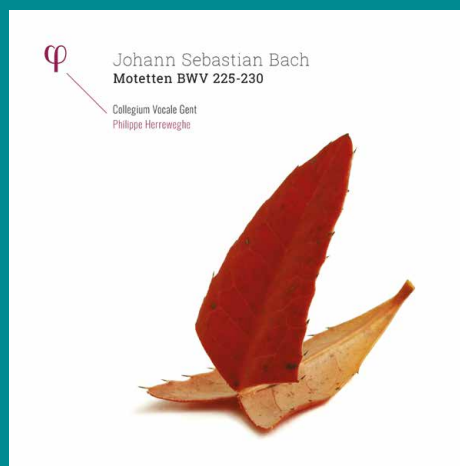
Label Manager / Executive production / Edition: Aliénor Mahy

Graphic design: Racasse-Studio.com



Recent Releases

LPH950



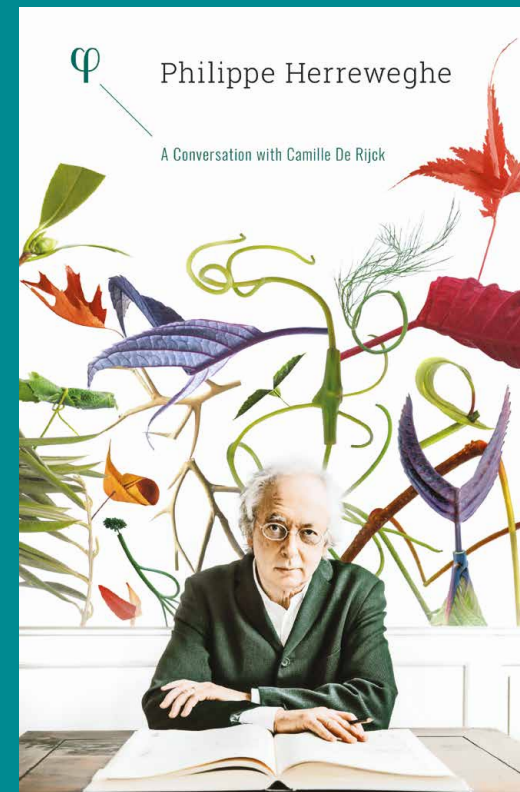
Johann Sebastian Bach
Motetten BWV 225-230
Collegium Vocale Gent, Philippe Herreweghe
2LP

LPH028



Franz Schubert
Symphonies nos. 2 & 5
Antwerp Symphony Orchestra, Philippe Herreweghe

LPH026



Philippe Herreweghe
A Conversation with Camille De Rijck
Anniversary book + 5 CDs

