

Anton Bruckner Michael Haydn Motets

MDR LEIPZIG RADIO CHOIR
PHILIPP AHMANN





MOTETS

Anton Bruckner (1824-1896)

1	Graduale: Locus iste, WAB 23 (1869)	3. 07
2	Offertorium: Inveni David, WAB 19 (1868) (with 4 trombones)	2. 42
3	Graduale: Christus factus est, WAB 11 (1884)	5. 39
4	Offertorium: Afferentur regi, WAB 1 (1861) (with 3 trombones)	1. 55
5	Hymnus: Pange lingua, WAB 33 (1868)	5. 02
6	Graduale: Os justi, WAB 30 (1879)	4. 23
7	Motette: Ave Maria, WAB 6 (1861)	3. 33
8	Hymnus: Vexilla regis, WAB 51 (1892)	4. 47
9	Graduale: Virga Jesse, WAB 52 (1885)	4. 12

Johann Michael Haydn (1737-1806)

10	Graduale: Christus factus est (from: In Coena Domini ad Missam), MH 628,2 (1796)	4. 26
11	O vos omnes (from: Responsoria in Sabbato Sancto), MH 278,5 (1778)	2. 39
12	Ecce quomodo moritur justus (MH deest)	6. 56
13	Graduale: Christus factus est, MH 38 (1761)	4. 43
14	Salve Regina (MH deest)	3. 35
15	Tenebrae factae sunt, MH 162 (1772)	4. 02
Total playing time:		61. 52

MDR Leipzig Radio Choir (MDR-Rundfunkchor)

Sebastian Krause, Eckart Wiegräbe, Uwe Gebel*, Fernando Günther: trombones

* track 2 only

conducted by **Philipp Ahmann**

Michael Haydn & Anton Bruckner

One may wonder what's the logic behind bringing together a cappella choral music by Michael Haydn and Anton Bruckner on an album. Both spheres seem to be too far removed from each other. On the one hand, we have the (supposedly) conservative "pre-Classical" composer who — according to popular opinion to this day — could not compete with his incomparably more famous older brother Joseph. On the other, there is a genius of High Romanticism, who defined the course of the symphony in the nineteenth and twentieth century with his significant output. Where could there possibly be any common ground? The popularity of the music is another external indicator of this difference in reception: Bruckner motets such as *Locus iste*, *Ave Maria* and *Christus factus est* are familiar to audiences beyond the narrow circle of classical music experts, while very few could name a single work by Michael Haydn belonging to the same genre.

Similarities do indeed only reveal themselves at a second glance, but then all the more emphatically. If we look at the respective composers' biographies, the realm of their professional activities and the history of their works, the undeniable parallel is particularly striking. Haydn and Bruckner were socialised in the same sphere of traditional Austrian-Danubian Catholicism and were deeply influenced by it, artistically as well as personally. Michael Haydn spent more or less his entire professional life in the service of the church: In 1760, at the age of 23, he became *Kapellmeister* to the bishop of Großwardein (today: Oradea in Romania), court composer to the archbishop and prince-bishop of Salzburg in 1763, and cathedral organist in 1782 (as Mozart's successor). Obviously a large part of his oeuvre consists of sacred works – in the strict sense of liturgical music. In addition to 35 masses, Haydn wrote innumerable responsories, graduals, offertories and motets, as well as a *Hochamt* (German-

language *Missa solemnis*) and vernacular hymns, in keeping with the intentions of the Enlightened liturgical reform during the reign of Habsburg Emperor Joseph II. In the later eighteenth and well into the nineteenth century, he (rather than his famous brother) thus became a style-defining figure for the character of "popular" Austrian church music, which developed relatively independently from Italian operatic models.

It was in precisely this musical environment that the young Bruckner matured into a musician. From 1837 on — when he was 13 years old — he was trained at the Augustinian monastery Sankt Florian near Linz, where he first worked as a choirboy, then as an assistant teacher at the primary school, and finally as an organist from 1848 until 1855. The repertoire he got to know during these years is well documented thanks to Florian performance lists. It was dominated by church works by Palestrina, composers

from the Italian baroque and the Viennese Classics and — last but not least — Michael Haydn. And just like the older composer, Bruckner — as a Linz cathedral organist — remained under the spell of church officials. At least at first. The dominance of sacred music in Bruckner's early oeuvre, which, incidentally, shows the aforementioned influences very clearly, can be explained by this biographical background: Bruckner was a church composer before becoming a symphonist. And he remained a deeply religious composer in his own right; the range of his 40 or so cappella and accompanied motets spans from the early days to 1892, when he composed his *Vexilla regis*.

As one would expect, a comparison between Michael Haydn's a cappella works (there are comparatively few) and Bruckner's output shows differences in personal style, as well as in aspects that are specific to each epoch. Haydn's musical Catholicism made use of the

stylistic and expressive means available to him as part of a larger tradition, without them ever becoming a problem for him. The early *Christus factus est* from his Großwardeiner period (MH 38), for example, is a smooth exercise in polyphonic *stile antico* with imitative voices and a treatment of dissonances typical of this style of composition. The *Salve Regina* is completely different, an intimately accessible piece on a homophonic basis, with songlike melodies, harmonized with “sweet” thirds and sixths and situated in a harmonic framework that does not move beyond main and dominant keys.

Romanticism lost this “naivety” — even if Bruckner’s personality and artistry undoubtedly had “naïve” traits. Towards the end of the nineteenth century, worship increasingly found itself cast into a subjective private sphere, no longer supported and guaranteed by institutions. At the same time, the sacred fell prey to secularization under the sign

of *Kunstreligion* — just as, conversely, a secular genre such as the symphony was sacralised, also, and particularly so, in Bruckner’s case. This constellation was inscribed in Bruckner’s motets — even if they still had their world premieres in a church setting, partly even in a liturgical context. Their ardent tone, the painfully passionate immersion in every single thought conveyed by the words, the expressive, extremely dynamic and powerful contrasts, the nirvana-like effect of sentences fading away towards the end; they all serve to articulate an almost existentialist religious conviction, without a safety net.

Bruckner’s employment of tradition could not have the straightforward nature of past generations. This is demonstrated by his complicated relationship to the *stile antico* variant of the nineteenth century, Caecilianism, which demanded a rather slavish imitation of Palestrina. A stylistic copy such as the *Os justi* is clearly

Brucknerian in style, despite adhering to the Caecilian purity laws (including his use of the Lydian mode). The idiom of his motets was created from the seamless fusion of different resources, without ever adopting any individual influence too slavishly. Besides Michael Haydn, the following inspirations should be mentioned in this respect: Schubert’s sacred music (in which, for its part, Haydn still had an impact; interestingly, the Viennese pedagogue Simon Sechter was Schubert’s as well as Bruckner’s composition teacher), the Gregorian chorale, Palestrina, Venetian double choruses, Baroque (less the Bach school, but rather that of the Viennese pope of counterpoint Johann Joseph Fux) and Viennese Classicism. Bruckner’s music frequently contains sections into which traditional descending fifth sequences seem to have been montaged. But all this takes place within the context of a harmonic language that has nothing to do with the eighteenth century, a language full of chromatic and enharmonic

modulations, even *Rückungen* (seamless changes of key without modulation) that resemble a sudden change in the incidence of light through stained-glass church windows.

So, in view of these differences, what then is the alleged relationship between Michael Haydn and Bruckner, how can it be detected in terms of substance and the relationship between individual works? Parameters such as dynamics and harmony are obviously out of the question for such a cross-examination. Rather, it was Haydn’s “tone”, the basic sonority of his music, the *tinta*, that had a stimulating effect on Bruckner and led, as it were, to an artistic conversation across different eras. The later composer took up the thread of his older colleague, but under changed conditions. As mentioned above, both were familiar with the old vocal polyphony in the various forms of the *stile antico*, in the sense that they used it whenever practically necessary.

However, at the centre of their aesthetics of a cappella choral sound obviously lies a primarily chordal conception. It gives rise to a specific aura, characterised by the richness, colour intensity and “sensuality” of the harmony, as well as by “mystical” impressions. This approach is essentially dependent on being realised in a large baroque space, be it the Salzburg Cathedral or the Collegiate Church of Sankt Florian.

A comparison between the settings of the Maundy Thursday gradual *Christus factus est* by Haydn (HM 628,2 of 1796) and Bruckner (WAB 11 of 1884, the last of his three compositions setting texts from the Pauline Epistle to the Philippians) serves to demonstrate these general observations. Michael Haydn’s version can also be described as “motettic” in the sense that every new textual approach (in the context of a single more or less successive passage) is given a new musical theme (the beginning of the ‘Propter

quod et Deus’ with its ascending triad is particularly significant in that regard). This procedure could potentially cause the music to fall apart into a mere sequence of additively arranged elements. But this is not at all the case. The piece actually makes a highly uniform and closed impression. This is caused by the concise modulation plan (leading from the tonic in E minor through degrees belonging to the main key, such as the parallel G Major and the Minor dominant B back to E, as well as the final, plagal conclusion to E major), the uniform tempo and unified agogics, as well as the diffuse similarities of an overall rather unspecific motif formation. Here, one should think of the tendency towards second suspensions and the upbeat, imitative phrase openings (‘propter quod’ and ‘exaltavit’). It is noteworthy that the symmetrical construction of phrases that defines the instrumental music of Haydn’s age is not to be found in this gradual; eight-bar groups come about by chance, rather than on the basis of a “classical”

quadratic approach. The impression of the whole is therefore not at all songlike. Only the repeated melismatic final clause of the part in Major (‘autem crucis’) spreads a feeling of warm affection.

Bruckner’s approach to setting text to music is similar in principle — which may surprise at first sight. Here, too, the succeeding individual text passages are each given their own theme. Unlike Haydn, Bruckner effectively halts the flow of the whole again and again with a sophisticated dramaturgy of rests. And he equally manages to avoid an impression of loosely connected episodes thanks to his deployment of several unifying means. Certain motifs recur — the two-bar phrase ‘exaltavit illum’ is also employed in the music for ‘super omne nomen’, for example — and the individual parts of the movement are integrated through the use of several comparatively extended (and very “melodious”) sequences. Bruckner’s most original feature is the miraculous

modulation that allows him to reach D-flat Major, far removed from the original key of D Minor, at the word ‘crucis’. Haydn could not have put this process into effect because the musical language of his time did not yet offer such options. It is, despite its enchanting suggestiveness, not a purely technical finesse of sound, but in fact strictly serving the interpretation of the text: both keys are in a comparably distant relationship to each other as Christ’s death on the cross is to his being a son of God. The humiliation of the Redeemer finds its tonal-symbolic counterpart in the humiliation of D to D-flat.

Meanwhile, the similarities between Haydn and Bruckner continue to the way in which the conclusions of both pieces are designed: long before the last chord, an authentic cadence on the word ‘nomen’ occurs in both compositions, before the piece then swings out in a sweeping plagal move accompanying the words ‘quod est super omne nomen’ and comes to rest.

And, to conclude, both musicians end their solemn composition in Minor with the light-filled Major third. All in all, there is a lot to be said for the fact that, particularly in this piece, Bruckner had the parallel work of his predecessor “in his ear”.

Markus Schwering

(translation: Calvin B. Cooper)



Michael Haydn & Anton Bruckner

Chormusik a cappella von Michael Haydn und Anton Bruckner, auf einem Album versammelt — da mag sich spontan die Frage nach dem Sinn einer derartigen Kompilation aufdrängen. Allzu weit entfernt voneinander scheinen beide Sphären zu liegen. Hier der (vermeintlich) biedere „Vorklassiker“, der es nach bis heute verbreitetem Urteil mit seinem ungleich berühmteren älteren Bruder Joseph nicht aufnehmen konnte, dort das Genie der Hochromantik, ohne dessen einschlägige Produktion zumal die Geschichte der Sinfonie im 19. und 20. Jahrhundert eine andere als die wäre, die wir kennen — wo soll es da Gemeinsamkeiten geben? Die Bekanntheit der Musik ist ein äußerer Gradmesser für diese Differenz auch in der Rezeption: Bruckner-Motetten wie „Locus iste“, „Ave Maria“ und „Christus factus est“ sind dem Publikum auch über den engen Kreis der Klassik-Experten hinaus vertraut, während die allerwenigsten in der Lage sein

dürften, aus diesem Genre ein Werk von Michael Haydn auch nur zu benennen.

Besagte Gemeinsamkeiten — sie offenbaren sich tatsächlich erst einem zweiten Blick, dann allerdings umso nachdrücklicher. Schauen wir auf die jeweilige Biografie, die beruflichen Wirkungskreise und die Werkgeschichten, so fällt vor allem diese unabweisbare Parallele ins Auge: Als Künstler wie als Menschen wurden Haydn und Bruckner in der nämlichen Lebenssphäre traditionaler österreichisch-donauländischer Katholizität sozialisiert und durch sie tief geprägt. Michael Haydn verbrachte mehr oder weniger sein komplettes Berufsleben in kirchlichen Diensten: 1760 wurde er, als 23-jähriger, Kapellmeister beim Bischof von Großwardein (heute: Oradea in Rumänien), 1763 Hofkomponist des Salzburger Erz- und Fürstbischofs und 1782 (als Mozarts Nachfolger) Domorganist. Naheliegender besteht ein Großteil seines Oeuvres aus geistlichen Werken — und zwar im engeren

Sinne von liturgischer Gebrauchsmusik. Haydn schrieb neben 35 Messen unzählige Responsorien, Gradualien, Offertorien, Motetten, dazu — den Intentionen der aufklärerischen Liturgiereform in der Regierungszeit des Habsburger-Kaisers Joseph II. entsprechend — ein deutsches „Hochamt“ und deutsche Kirchenlieder. Damit wurde er (und nicht etwa sein berühmter Bruder) im späteren 18. Jahrhundert und dann bis weit ins 19. Jahrhundert hinein weithin stilprägend für den Charakter der „volksnahen“, sich von italienischen Opernusancen lösenden österreichischen Kirchenmusik.

In genau dieser musikalischen Umwelt wiederum reifte der junge Bruckner zum Musiker heran. Seine einschlägige Ausbildung erhielt er von 1837 an — da war er 13 — im Augustiner-Chorherrenstift Sankt Florian bei Linz, wo er zunächst als Sängerknabe, dann als Hilfslehrer an der Volksschule, zuletzt von 1848 bis 1855 als Stiftsorganist tätig war.

Das Repertoire, das er in diesen Jahren kennenlernte, ist durch Florianer Aufführungslisten gut dokumentiert. Darin dominierten Kirchenwerke von Palestrina, aus dem italienischen Barock, der Wiener Klassik und — Michael Haydn. Und wie der Ältere blieb auch Bruckner — als Linzer Domorganist — beruflich im Bannkreis kirchlicher Dienstherren. Zunächst jedenfalls. Die Dominanz von Sakralmusik im frühen Schaffen, das die genannten Einflüsse übrigens sehr deutlich zeigt, erklärt sich durch diesen lebensgeschichtlichen Hintergrund: Bruckner war Kirchenkomponist, ehe er Sinfoniker wurde. Wie er freilich auch als solcher ein tiefreligiöser Komponist blieb, so spannt sich der Bogen seiner rund 40 A-cappella- wie begleiteten Motetten von der Frühzeit bis ins Jahr 1892, da als deren letzte „Vexilla regis“ entstand.

Ein Vergleich zwischen den A-cappella-Sätzen Michael Haydns (es sind vergleichsweise wenige) und

Bruckners zeigt freilich auch die — erwartbaren — epochenspezifischen wie personalstilistischen Unterschiede. Haydns musikalischer Katholizismus bediente sich ungebrochen-selbstverständlich der ihm zu Gebote stehenden, durch Überlieferung beglaubigten Stil- und Ausdruckscharaktere, ohne dass sie ihm je zum Problem geworden wären. Das frühe „Christus factus est“ aus der Großwardeiner Zeit (MH 38) etwa ist eine geschmeidige Übung im polyphonen „stile antico“ mit imitatorisch einsetzenden Stimmen und der für diese Komponierweise typischen Dissonanzbehandlung. Ganz anders zum Beispiel das „Salve Regina“, ein innig-eingängiges Stück auf homophoner Basis, liedhaft in der Melodiebildung, mit „süffigen“ Terzen und Sexten harmonisiert und in einem Modulationsrahmen situiert, der das Terrain von Grund- und Dominanttonart nicht verlässt.

Der Romantik kam diese „Naivität“ abhanden — wenngleich dem Menschen und teils auch dem Künstler Bruckner zweifellos „naive“ Züge eigneten. Frömmigkeit sah sich im fortgeschrittenen 19. Jahrhundert zusehends auf subjektive Privatheit zurückgeworfen, nicht mehr institutionell getragen und verbürgt. Zugleich fiel im Zeichen der Kunstreligion das Sakrale der Säkularisierung anheim — wie umgekehrt eine weltliche Gattung wie die Sinfonie sakralisiert wurde, auch und gerade bei Bruckner. Dessen Motetten hat sich diese Konstellation eingeschrieben – selbst wenn sie noch in einem kirchlichen, teils gottesdienstlichen Rahmen ihre Uraufführungen erlebten. Ihr inbrünstiger Ton, die schmerzlich-leidenschaftliche Versenkung in jeden einzelnen über die Worte transportierten Gedanken, die expressive, äußerste dynamische Gegensätze nicht scheuende Wucht, die in einem spirituellen Nirwana verklingenden Satzschlüsse — hier artikuliert sich auf eine fast

existenzialistische Weise eine religiöse Überzeugung gleichsam ohne Fallnetz.

Auch Bruckners Traditionsaneignung musste die Selbstverständlichkeit von ehemals fehlen. Das zeigt sein schwieriges Verhältnis zur „stile antico“-Variante des 19. Jahrhunderts, dem eine sklavische Palestrina-Nachfolge fordernden Cäcilianismus. Eine Stilkopie wie das „Os iusti“ verleugnet trotz Einhaltung der cäcilianischen Reinheitsgebote (darunter der Wahl des Lydischen als Tonart) den Bruckner-Stil in keinem Augenblick. Das Idiom seiner Motetten entstand, ohne dass es in ihr aufgegangen wäre, aus der im Ergebnis bruchlos-gelungenen Verschmelzung unterschiedlicher Ressourcen. Abgesehen von Michael Haydn sind diesbezüglich zu nennen: Schuberts geistliche Musik (in der ihrerseits noch viel Haydn nachwirkte; der Wiener Pädagoge Simon Sechter war übrigens Schuberts wie Bruckners Kompositionslehrer), Gregorianischer Choral, Palestrina,

venezianische Doppelchörigkeit, Barock (weniger aus der Schule Bachs als vielmehr des Wiener Kontrapunkt-Papstes Johann Joseph Fux) und Wiener Klassik. Es gibt bei Bruckner immer wieder Strecken, in die traditionelle Quintfallsequenzen gleichsam hineinmontiert scheinen. Das alles aber findet im Umfeld einer Harmonik statt, die mit dem 18. Jahrhundert nichts mehr zu tun hat, in der es chromatische und enharmonische Modulationen gibt, auch Rückungen, die an die Veränderung des Lichteinfalls durch farbige Kirchenfenster erinnern.

Worin besteht also angesichts dieser Unterschiede die behauptete Beziehung zwischen Michael Haydn und Bruckner, wie lässt sie sich substantiell und werkbezogen nachweisen? Parameter wie Dynamik und Harmonik kommen für einen solchen Nachweis offensichtlich nicht in Betracht. Es war vielmehr Haydns „Ton“, die grundständige Klanglichkeit, die „Tinta“, die auf Bruckner anregend wirkte

und gleichsam zu einem künstlerischen Gespräch über den Abstand der Zeiten hinweg führte — der Spätere nahm den Faden des Früheren unter veränderten Bedingungen auf. Wie erwähnt, war beiden die alte Vokalpolyphonie in den diversen Ausprägungen eines „stile antico“ auch in dem Sinne geläufig, dass sie bei Bedarf praktisch auf sie zurückgriffen. Im Zentrum ihrer Ästhetik des A-cappella-Chorklangs steht aber ganz offensichtlich eine primär akkordische Konzeption. Sie bedingt eine spezifische Aura, die sich durch Fülle, Farbenintensität und „Sinnlichkeit“ der Harmonik, auch durch „mystische“ Anmutungen auszeichnet. Bei all dem ist sie auf die Realisation im großen barocken Raum, sei es nun der Salzburger Dom oder die Stiftskirche von Sankt Florian, essenziell angewiesen.

Ein Vergleich zwischen den Vertonungen des Gründonnerstags-Graduale „Christus factus est“ durch Haydn (HM 628,2 von 1796) und Bruckner (WAB 11 von 1884, die

letzte seiner insgesamt drei Kompositionen des Textes aus dem paulinischen Philipper-Brief) soll jetzt diese allgemeinen Beobachtungen ergänzen. Michael Haydns Version darf als motettisch auch in dem Sinn bezeichnet werden, dass hier jeder textliche Neuansatz (im Kontext eines einzigen mehr oder weniger sukzessiven Durchgangs) eine neue Thematik erhält (besonders signifikant: der Beginn des „Propter quod et Deus“ mit aufsteigendem Dreiklang). Dieses Verfahren könnte auf das Ganze gesehen ein Auseinanderfallen der Musik in additiv gereichte Glieder bewirken. Davon kann allerdings keine Rede sein, der Satz wirkt vielmehr in hohem Maße einheitlich und geschlossen. Diesen Eindruck bewirken der konzise Modulationsplan (der von der Tonika e-Moll über leitereigene Stufen wie die Parallele G-Dur und Moll-Dominante h zurück nach e bzw. im finalen Plagalschluss nach E-Dur führt), einheitliches Tempo und einheitliche Agogik sowie die diffusen Gemeinsamkeiten einer insgesamt eher

unspezifischen Motivbildung. Hier wären etwa die Neigung zu Sekundvorhalten und die auftaktig-imitatorischen Phraseneröffnungen („propter quod“ und „exaltavit“) zu nennen. Bemerkenswert ist, dass die periodisch-symmetrische Phrasenbildung der zeitgenössischen Instrumentalmusik in diesem Graduale nicht anzutreffen ist – Achttaktgruppen kommen eher zufällig zustande und nicht auf der Basis der „klassischen“ Tonsatzquadratur. Die Anmutung des Ganzen ist deshalb auch nicht liedartig, allenfalls die wiederholte melismatische Schlussklausel des Dur-Teils („autem crucis“) verbreitet einen Hauch wärmender „Herzlichkeit“.

Bruckner verfährt — was auf Anhieb überraschen mag — in seiner Vertonung prinzipiell ähnlich. Auch hier erhalten die einzelnen sukzessiv abgehandelten Textabschnitte eine je eigene Thematik — wobei Bruckner im Unterschied zu Haydn den Fluss des Ganzen immer wieder durch

eine ausgefeilte Pausendramaturgie wirkungsvoll staut. Und auch er begegnet möglicher Dissoziation mit einer Reihe einheitsstiftender Mittel: Bestimmte Motive kehren wieder — etwa die Zweitaktphrase „exaltavit illum“ auf „super omne nomen“ —, und auffällig ist die Integration des Satzes durch mehrere vergleichsweise ausgedehnte (und sehr „wohlklingende“) Sequenzen. Bruckners Eigenstes ist freilich das Modulationswunder, das ihn beim Wort „crucis“ das von der Ausgangstonart d-Moll denkbar weit distanzierte Des-Dur erreichen lässt. Dieser Vorgang, den ein Haydn nicht ins Werk setzten konnte, weil die Musiksprache seiner Zeit über derartige Optionen noch nicht verfügte, ist indes trotz seiner berücksichtigenden Suggestivität keine rein handwerkliche Klangfinesse, sondern steht im strengen Dienst der Textauslegung: Beide Tonarten stehen im nämlichen Fernverhältnis wie der Kreuzestod und die Gottessohnschaft Christi. Und die Erniedrigung des Erlösers

findet ihre tonsymbolische Entsprechung in der Erniedrigung von D zu Des.

Indes setzen sich die Gemeinsamkeiten zwischen Haydn und Bruckner bis in die Schlussgestaltung hinein fort: Lange vor dem letzten Akkord kommt es in beiden Kompositionen auf dem Wort „nomen“ zu einer regulären Kadenz, ehe der Satz dann jeweils in einer weitläufigen plagalen Bewegung auf die Worte „quod est super omne nomen“ ausschwingt und zur Ruhe kommt. Und beide Musiker lassen ihre ernsten Moll-Sätze mit der lichtvollen Dur-Terz ausklingen. Es spricht in der Summe also einiges dafür, dass Bruckner gerade bei diesem Stück das Parallelwerk seines Vorgängers „im Ohr“ hatte.

Markus Schwering



Anton Bruckner

Locus iste

Locus iste a Deo factus est
inaestimabile sacramentum
irreprehensibilis est.

This place was made by God,
a priceless sacrament,
it is without reproach.

Diese Stätte ist von Gott gemacht,
ein unergründliches Geheimnis,
kein Makel ist an ihr.

Inveni David

Inveni David servum meum,
oleo sancto meo unxi eum,
manus enim mea auxiliabitur ei
et brachium meum confortabit eum.

I have found David, my servant,
I have anointed him with my holy oil,
For my hand shall aid him
and my arm shall strengthen him.

David, meinen Knecht, hab ich gefunden,
hab ihn mit meinem heiligen Öl gesalbt,
dass meine Hand beständig mit ihm sei
und auch mein Arm ihn stärke.

Christus factus est

Christus factus est pro nobis
obediens usque ad mortem,
mortem autem crucis.
Propter quod et Deus exaltavit illum
et dedit illi nomen,
quod est super omne nomen.

Christ became, for us,
obedient unto death,
even to the death on the cross.
Therefore God exalted Him
and gave Him a name
which is above all names.

Christus ward für uns
gehorsam bis zum Tode,
ja bis zum Tode am Kreuze.
Deswegen hat Gott ihn erhöht
und ihm einen Namen gegeben,
der über alle Namen ist.

Afferentur regi

4

Afferentur regi virgines post eam:
proximae ejus afferentur tibi
in laetitia et exultatione:
adducentur in templum regi Domino.

She is led to the King,
and her virgins are brought to you,
with joy and laughter
they enter the King's palace.

Man führt sie zum König,
und ihre Jungfrauen führt man zu dir
mit Freude und Wonne
und sie gehen in des Königs Palast.

Pange lingua

5

Pange lingua gloriosi
corporis mysterium
sanguinisque pretiosi,
quem in mundi pretium
fructus ventris generosi,
rex effudit gentium.

Sing, my tong, of the glorious
mystery of His Flesh,
and of the precious Blood,
which, for the world's redemption,
from a noble Womb
the King of the Nations poured forth.

Singe, Zunge, Lob dem Leibe,
der ein Wunder in sich schloss,
und das teure Blut beschreibe,
das der Welt zum Heil erfloß,
das als Frucht aus hehrem Leibe
er, der Völker Fürst, vergoß.

Tantum ergo sacramentum
Veneremur cernui,
et antiquum documentum
novo cedat ritui:
praestet fides supplementum
sensuum defectui.

Therefore, let us reverence
the great Sacrament,
and let the old Covenant
give way to a new rite.
Let faith stand forth as substitute
for defect of the senses.

Solch hochheiliges Gnadenzeichen
beten ehrfurchtsvoll wir an,
und die alten Sitten weichen,
seit der neue Brauch begann:
Reiner Glaube wird erreichen,
was der Menschensinn nicht kann.

Genitori genitoque
laus et jubilatio,
salus honor virtus quoque
sit et benedictio,
procedenti ab utroque
compar sit laudatio.

To the Father and the Son
be praise and jubilation,
greeting, honour, strenght
and blessing,
And equal praise
to the Holy Ghost.

Zeuger und erzeugtem Sohn
Lob und Preis in Ewigkeit,
Ehre, Dank und Jubel wohne
uns im Herzen allezeit,
auch dem Heiligen Geist zur Krone
gleiches Loblied sei geweiht.

Os justi

6

Os justi
meditabor sapientiam,
et lingua ejus loquetur judicium.
Lex Dei ejus
in corde ipsius
et non supplantabuntur gressus ejus.

The mouth of the Righteous
utters wisdom,
and his tongue speaks what is just.
The law of his God
is in his heart,
and his feet do not falter.

Der Mund des Gerechten
wird auf Weisheit denken
und seine Zunge Recht reden.
Das Gesetz Gottes
steht recht in seinem Herzen,
und seine Schritte werden nicht straucheln.

Ave Maria

7

Ave Maria, gratia plena,
Dominus tecum.
Benedicta tu in mulieribus
et benedictus fructus ventris tui, Jesus.

Hail Mary, full of grace,
the Lord is with you.
You are blessed among women,
and blessed is the fruit of your womb, Jesus.

Gegrüßet seist du Maria, voll der Gnade,
der Herr ist mit dir,
du bist gebenedeit unter den Frauen
und gebenedeit ist die Frucht deines
Leibes, Jesus.

Sancta Maria, mater Dei,
ora pro nobis peccatoribus,
nunc et in hora mortis nostrae.
Amen.

Holy Mary, Mother of God,
pray for us sinners,
now and in the hour of our death.
Amen.

Heilige Maria, Mutter Gottes,
bitte für uns Sünder,
jetzt und in der Stunde unseres Todes.
Amen.

Vexilla regis

Vexilla regis prodeunt
fulget crucis mysterium
quo carne carnis conditor
suspensus est patibulo.

The Banners of the King issue forth,
the mystery of the Cross does gleam,
where the Creator of flesh, in the flesh,
from the cross-bar is hung.

Des Königs Banner walzt hervor,
hell leuchtend strahlt das Kreuz empor,
wo unser Menschheit Stamm und Stolz
gefesselt hängt am Marterholz.

Virga Jesse

Virga Jesse floruit:
Virgo Deum et hominem genuit:
pacem Deus reddidit,
in se reconcilians ima summis.
Alleluia.

The branch from Jesse blooms.
a Virgin brings forth God and man.
God restores peace,
reconciling in Himself the lowest with the
highest.
Alleluia.

Jesses Reis ist erblüht.
die Jungfrau hat den Gott und Menschen
geboren.
Frieden hat Gott wieder gegeben,
da er das Tiefste mit dem Höchsten in
sich aussöhnte.
Alleluia.

Johann Michael Haydn

Christus factus est (MH 628,2) Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem, mortem autem crucis. Propter quod et Deus exaltavit illum et dedit illi nomen, quod est super omne nomen.	10 Christ became, for us, obedient unto death, even to the death on the cross. Therefore God exalted Him and gave Him a name which is above all names.	 Christus ward für uns gehorsam bis zum Tode, ja bis zum Tode am Kreuze. Deswegen hat Gott ihn erhöht und ihm einen Namen gegeben, der über alle Namen ist.
O vos omnes O vos omnes, qui transitis per viam, Attendite et videte, Si est dolor similis sicut dolor meus. Attendite, universi populi, et videte dolorem meum. Si est dolor similis sicut dolor meum.	11 O all you who walk by on the road, pay attention and see, if there be any sorrow like mine. Pay attention, people of the world, and look at my sorrow. If there be any sorrow like mine.	 Oh ihr alle, die ihr des Weges zieht, blickt her und schauet, ob ein Schmerz sei ähnlich dem meinen. Merkt auf, ihr Völker alle, und schaut meinen Schmerz. Ob ein Schmerz sei ähnlich dem meinen.
Ecce quomodo moritur justus Ecce quomodo moritur justus, Et nemo percipit corde,	12 Behold how the Righteous dies, and no one takes it to heart,	 Siehe, wie der Gerechte stirbt, und niemand nimmt es zu Herzen!

Et viri justi tolluntur
Et nemo considerat,
A facie iniquitatis sublatus est justus,
Et erit in pace memoria ejus.

Righteous are taken away
and no one takes note.
The Righteous was slain in the face of
iniquity
and His memory shall be in peace.

Gerechte werden hingerafft
und keiner merkt auf.
Vor dem Angesicht der Bosheit ward der
Gerechte getötet.
Doch das Gedenken an ihn wird sein in Frieden.

Tamquam agnus coram tondente se
obmutuit, et non aperuit os suum:
de angustia, et de judicio sublatus est.
Et erit in pace memoria ejus.

Like a lamb who is silent when sheared,
he kept silent and did not open his mouth.
He was taken from distress and judgment
and His memory shall be in peace.

Wie ein Lamm vor dem, der es schert,
verstummt er und öffnete nicht seinen Mund.
Hinweggenommen ward er aus der Bedrängnis
und aus dem Gericht.
Doch das Gedenken an ihn wird sein in Frieden.

Christus factus est (MH 38)

13

Christus factus est pro nobis
obediens usque ad mortem,
mortem autem crucis.

Christ became, for us,
obedient unto death,
even to the death on the cross.

Christus ward für uns
gehorsam bis zum Tode,
ja bis zum Tode am Kreuze.

Salve Regina

14

Salve Regina, mater misericordiae,
Vita, dulcedo, et spes nostra, salve.
Ad te clamamus, exsules filii Evae.
Ad te suspiramus, gementes et flentes
In hac lacrimarum valle.

Hail, holy Queen, mother of mercy,
our life, our sweetness, and our hope.
We, banished children of Eve, call on you.
Mourning and weeping, we sigh to you
in this valley of tears.

Gegrüßet seist du, Königin, Mutter der Barmherzigkeit,
unser Leben, unsere Süßigkeit, und unsere Hoffnung.
Zu dir rufen wir, elende Kinder Evas.
Zu dir seufzen wir trauernd und weinend
In diesem Tal der Tränen.

Eja ergo, ad vocata nostra,
illos tuos, misericordes oculos ad nos
converte.
Et Jesum, benedictum fructum ventris tui,
Nobis post hoc exilium ostende.
O clemens, o pia: O dulcis Virgo Maria.
Salve Regina.

Turn then, most gracious advocate,
your merciful eyes toward us
and after this, our exile, show us Jesus
the blessed fruit of your womb,
O forgiving, o loving, o sweet Virgin Mary.
Hail, holy Queen.

Wohlan denn, unsere Fürsprecherin!
Wende deine barmherzigen Augen zu uns
Und nach diesem Elend zeige uns Jesus,
die gebenedeite Frucht deines Leibes.
O gütige, o milde, o süße Jungfrau Maria.
Gegrüßet seist du, Königin.

Tenebrae factae sunt

Tenebrae factae sunt,
cum crucifixissent Jesum Judaei,
et circa horam nonam
exclamavit Jesus voce magna:
"Deus meus, ut quid me dereliquisti?"
Et inclinato capite emisit spiritum.

Darkness fell
when the Jews crucified Jesus.
and about the ninth hour
Jesus cried with a loud voice:
"My God, my God, why have you forsaken
me?"
And he bowed his head and gave up the
ghost.

Finsternis ward,
als die Juden Jesus gekreuzigt hatten.
Und um die neunte Stunde
schrie Jesus mit lauter Stimme:
„Mein Gott, warum hast du mich verlassen?“
Und neigte das Haupt und verschied.

Exclamans Jesus voce magna ait:
"Pater, in manus tuas
Commendo spiritum meum."
Et inclinato capite emisit spiritum.

Jesus cried with a loud voice and said:
"Father, into your hands
I commend my spirit."
And he bowed his head and gave up the
ghost.

Jesus schrie mit lauter Stimme:
„Vater, in deine Hände
gebe ich meinen Geist.“
Und neigte sein Haupt und verschied.

MDR Leipzig Radio Choir

Sopranos

Eleni Athanasiou
Gisela Burandt
Joanne D'Mello
Ute Drechsel
Ulrike Fulde
Anne Glocker
Elisabeth Janott
Mai Kato
Kerstin Klein-Koyuncu
Katrín Klemm
Katharina Kunz
Antje Moldenhauer-Schrell
Andrea Neumann
Lisa Rothländer
Marina Scharnberg
Christine Schönknecht
Claudia Schwabe
Friederike Stübner-Garbade
Dorothea Sulikowski
Alba Vilar Juanola

Altos

Lena Bendzulla
Susanne Heydorn *
Sandra Hoffmann
Inga Jäger *
Andrea Pitt
Manja Raschka
Bettina Reinke-Welsh
Alexandra Schmid
Sibylle Scholz
Katharina Thimm
Anette Wiedemann
Klaudia Zeiner
Nadiya Zelyankova

Tenors

Hwan-Cheol Ahn
Kent Carlson
Nico Eckert
Andreas Fischer
Falk Hoffmann
Benjamin Glaubitz *
Oliver Kaden
Hounwoo Kim **
Yongkeun Kim
Ansgar König
Bruno Michalke *
Tobias Pöche
Sebastian Reim
Albrecht Sack
Kristian Sørensen
Jan Sulikowski
Daniel Thomas

Basses

Tobias Ay *
Philipp Brömsel
Uli Bützer **
Jakob Eberlein
Matthias Hoffmann
Jae-Hyong Kim
Steven Klose
Torsten Kluge
Alexander Knight
Wofram Langner
Gun-Wook Lee
Thomas Oertel-Gormanns
Felix Plock
Thomas Ratzak
Andreas Rößner
Albrecht Süß
Johannes Weinhuber

* freelancer

** trainee



Acknowledgments

PRODUCTION TEAM

Executive producers **Claudia Zschoch** (MDR Leipzig Radio Choir) & **Job Maarse** (SFCRC)

Recording producer **Job Maarse**

Production assistance **Christina Gembaczka** (for SFCRC)

Balance engineer & editing **Jean-Marie Geijsen** (Polyhymnia International)

Recording engineer & editing **Andreas Wolf**

Liner notes **Markus Schwering** | English translation **Calvin B. Cooper**

Design **Marjolein Coenrad** | Product management **Kasper van Kooten**

This album was recorded in February 2020 at the Paul-Gerhardt-Kirche, Leipzig, Germany.

A San Francisco Classical Recording Company production



mdr KLASSIK

Cover image: *The Light on the Other Side*, Cynthia van der Brugge

PENTATONE TEAM

Vice President A&R **Renaud Loranger** | Managing Director **Simon M. Eder**

A&R Manager **Kate Rockett** | Product Manager **Kasper van Kooten**

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

Also available
on PENTATONE



PTC 5186 565



PTC 5186 772



PTC 5186 788



PTC 5186 773



Sit back and enjoy