



Höhe: 120 mm

Produzent / Producer: Karen Wilson
Toningenieur / Sound engineer: Don Harder, Steve Hangebrauk (Assistenz / Assistant)
Aufnahme / Recording: 8.–11. Juli 1995; Silva Concert Hall in the Hult Center for the Performing Arts, Eugene, Oregon, USA
Art Director: Lutz Seifert
Redaktion / Editing: Katharina Fritz
Einführungstext / Programme notes: Nick Strimble
Deutsche Übersetzung: Almut Laing
Design: Zeichen D, Ann-Marie Falk
Cover: Flämische Schule (15. Jahrhundert), Mater Dolorosa Groeningemuseum, Bruges, Belgium / Bridgeman

Eine große Auswahl von über 800 Klassik-CDs und DVDs finden Sie bei hänssler CLASSIC unter www.haenssler-classic.de, auch mit Hörbeispielen, Download-Möglichkeiten und Künstlerinformationen.
E-Mail-Kontakt: classic@haenssler.de

Enjoy a huge selection of more than 800 classical CDs and DVDs from hänssler CLASSIC at www.haenssler-classic.com, including listening samples, download and artist related information.
E-mail contact: classic@haenssler.de



ANTONIN DVOŘÁK
(1841–1904)

Stabat Mater

op. 58

Marina Shaguch, Sopran
Ingeborg Danz, Alt
James Taylor, Tenor
Thomas Quasthoff, Bass

Oregon Bach Festival Orchestra und Chorus
Helmuth Rilling



CD 1 Stabat Mater op. 58

Solisten, Chor

Andante con moto: Stabat mater dolorosa

❶ 20:46

Solisten

Andante sostenuto: Quis est homo qui non fleret

❷ 11:23

Chor

Andante con moto: Eia mater fons amoris

❸ 6:59

Bass, Chor

Largo: Fac, ut ardeat cor meum

❹ 8:33

Total Time CD 1: 47:57

CD 2 Stabat Mater op. 58

Chor

Andante con moto quasi allegretto: Tui nati vulnerati

❶ 4:33

Tenor, Chor

Andante con moto: Fac me vere tecum flere

❷ 8:08

Chor

Largo: Virgo virginum praeclara

❸ 5:48

Sopran, Tenor

Larghetto: Fac, ut portem Christi mortem

❹ 5:22

Alt

Andante maestoso: Inflammatus et accensus

❺ 6:52

Solisten, Chor

Andante con moto: Quando corpus morietur

❻ 8:31

Total Time CD 2: 39:28

Höhe: 120 mm





CD 1 Libretto

1 Andante con moto

Stabat Mater dolorosa
Juxta Crucem lacrimosa
Dum pendebat Filius.

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

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

Cujus animam gementem,
Contristatam et dolentem,
Pertransivit gladius.

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

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

O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater Unigeniti!

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

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

Quae moerebat et dolebat,
Pia Mater cum viderat
Nati poenas incliti.

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

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

2 Andante sostenuto

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

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

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

Quis non posset contristari,
Piam Matrem contemplari
Dolentem cum Filio?

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

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

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

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

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

Vidit suum dulcem Natum
Moriendo desolatum
Dum emisit spiritum.

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

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

Andante con moto

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

Largo

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

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

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

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

Dass mein Herz von Lieb entbrenne,
Dass ich nur noch Jesus kenne,
Dass ich liebe Gott allein.

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

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

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

Andante con moto quasi allegretto

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

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

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

Andante con moto

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

Lass mit dir mich herzlich weinen,
Ganz mit Jesu Leid vereinen,
Solang hier mein Leben währt.

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

luxta crucem tecum stare
In libenter sociare
In planctu desidero.

Unterm Kreuz mit dir zu stehen,
Dort zu teilen deine Wehen,
Ist es, was mein Herz begehrt.

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

Largo

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

O du Jungfrau der Jungfrauen,
Wollst in Gnaden mich anschauen,
Lass mich teilen deinen Schmerz.

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





CD 2 Libretto

4 **Larghetto**

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

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

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

Fac me plagis vulnerari,
Fac me cruce hac inebriari
Et cruore Filii.

Mach, am Kreuze hingesunken,
Mich von Christi Blute trunken
Und von seinen Wunden wund.

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

5 **Andante maestoso**

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

Dass nicht zu der ew'gen Flamme
Der Gerichtstag mich verdamme,
Sprech für mich dein reiner Mund.

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

Fac me cruce custodiri
Morte Christi praemuniri,
Confoveri gratia.

Gib mir dieses Kreuz zum Schutze,
Christi Tod sei mir zunutze,
Seine Gnade mir Geleit.

By Thy cross may I be guarded,
Meritless – yet be rewarded
Through Thy grace, O living way.

6 **Andante con moto**

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

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

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

Antonin Dvořák: Stabat Mater

Deutsch

Am 19. September 1875 starb Antonin Dvořáks Töchterchen Josefa. Er bewältigte seine Trauer in der Arbeit: er vollendete seine Oper *Vanda*, komponierte nach Beginn des neuen Jahres das Klaviertrio in g-Moll op. 26, das Streichquartett in E-Dur op. 27 (heute bekannt als op. 80) und skizzierte das *Stabat Mater* op. 28 (herausgegeben als op. 58). Diesen Entwurf, den er am 7. Mai 1876 fertigstellte, legte er vorerst beiseite. Am 13. August des darauffolgenden Jahres starb Dvořáks elf Monate alte Tochter Růžena auf schreckliche Weise in Folge eines häuslichen Unfalls. Während des darauffolgenden Monats steckte sich sein Sohn Otakar mit Pocken an und starb am 8. September, dem 36. Geburtstag des Komponisten. Bald darauf nahm Dvořák sein *Stabat Mater* wieder vor und vollendete die Partitur am 13. November 1877.

Barnby war so enthusiastisch, dass Dvořák eingeladen wurde, das Werk in der folgenden Saison selbst in London zu dirigieren, eine Einladung, der er gern nachkam.

Er reiste Anfang März 1884 nach London. Nach der ersten Probe schrieb er an einen Freund: „Ich wurde mit einem solch donnernden Applaus empfangen, dass es beträchtliche Zeit dauerte, bis es wieder ruhig war. Ich war so tief gerührt von der Wärme dieser Ovation, dass ich kein Wort sagen konnte, was auch sowieso unsinnig gewesen wäre, da niemand mich verstanden hätte.“ Im Anschluss an die Aufführung berichtete er: „Der Beifall war so groß, dass ich dem Publikum wieder und wieder danken musste. Gleichzeitig überwältigte mich das Orchester und der Chor ... mit den herzlichsten Ovationen. Kurz gesagt, es lief besser, als ich mir je hätte träumen lassen.“

Das *Stabat Mater* wurde erst am 23. Dezember 1880 uraufgeführt, in der Folgezeit aber häufig in Europa, Großbritannien und den Vereinigten Staaten gespielt und erwies sich als ausschlaggebend für die Verbreitung von Dvořáks Reputation im Ausland. Die Reaktion des Publikums anlässlich der englischen Premiere am 10. März 1883 unter der Leitung von Joseph

Dvořák kehrte im folgenden September nach England zurück, um das *Stabat Mater* noch einmal zu dirigieren. Danach schrieb er an seine Frau: „Wo immer ich auftauche, ob auf der Straße oder zu Hause, ja sogar wenn ich in einen Laden gehe, um etwas zu kaufen, drängen sich die Leute um mich und bitten mich um Autogramme.“

Höhe: 120 mm





Es gibt Bilder von mir bei jedem Buchhändler, und die Leute kaufen sie, nur um eine Erinnerung zu haben.“ In der Tat wurde das *Stabat Mater* in Großbritannien so populär, dass Novello (und später G. Schirmer in den Vereinigten Staaten) eine Ausgabe mit englischem Text, der der protestantischen Konfession angepasst war, auflegte. Bis heute ist es das bekannteste von Dvořáks zahlreichen Chorwerken geblieben und übt wie ein Großteil seiner Musik eine Faszination auf mehreren Ebenen aus.

Der bekannte Text aus dem 13. Jahrhundert – möglicherweise von Jacopone da Todi (1228–1306) – beschreibt die Wache der Jungfrau Maria bei der Kreuzigung ihres Sohnes Jesus Christus. Im 19. Jahrhundert war dieses Thema nicht mehr sehr beliebt bei den Komponisten, vielleicht aufgrund seines extrem frommen, undramatischen Charakters. Für Dvořák jedoch, der darum kämpfte, den Tod seiner Kinder zu bewältigen, war es perfekt: Der Text beginnt als Erzählung in der dritten Person und wechselt dann in die erste Person, indem der Erzähler, überwältigt von der Würde in Marias Haltung beim Kreuz, nicht nur mit Maria in ihrem Schmerz, sondern auch mit Christus im Paradies vereint sein möchte.

Dvořák nutzt diesen erzählerischen Wechsel als Punkt der Verschmelzung, an dem sein Schmerz sich läutert zu Kraft spendendem Glauben. In der Tat wird es schwierig sein, eine gleichwertige Stelle zu finden, die eine so eindringlich persönliche Identifikation mit dem Text beweist. Das soll nicht heißen, dass Dvořák sich in Textmalerei im großen Stil ergeht, obgleich musikalische Ideen zu finden sind, die sich offensichtlich auf das Kreuzsymbol beziehen. Dvořák geht vielmehr mit der Wirkung des Textes als Ganzem um und beschreibt mit breiten, aber lebhaften Mitteln einen Weg aus der Dunkelheit ins Licht, von der Angst zum Frieden. Es ist von besonderem Interesse, in Anbetracht der Entstehungsgeschichte der Inspiration Dvořáks festzustellen, dass das *Stabat Mater* frei ist von jeder Bitterkeit. Die vorherrschende Wirkung ist die der Heiterkeit – vollständig verinnerlicht und doch zu einem teuren Preis erworben.

Der oberflächliche Hörer nimmt das *Stabat Mater* wahr als eine Reihe von zehn unabhängigen Stücken mit „zufällig“ abwechselnden Chorsätzen, Soli und Ensemblestücken, die, außer dem ersten und dem letzten Satz, nichts miteinander zu tun haben (der erste und der letzte Satz

teilen gemeinsames thematisches Material). Darüber hinaus scheint Dvořák mit der natürlichen Aufteilung des Textes recht unbekümmert umzugehen. Eine eingehendere Betrachtung beweist jedoch einen sorgfältigen Plan subtiler Rhythmik, melodischer und harmonischer Transformationen, die alle in eine Struktur trügerischer Einfachheit und einzigartiger Kultiviertheit eingebettet sind. Der Wechsel zwischen Chorsätzen, Soli und Ensemblestücken ist bestimmt von einem bogenförmigen Muster. Dvořák setzt sich über die dichterische Struktur des Textes – in Form von zehn sechsversigen Strophen – hinweg, um seinen eigenen Mittelpunkt zu wählen, der, wie wir sehen werden, mit einem wichtigen erzähltechnischen Punkt auf der Hälfte der fünften Strophe übereinstimmt. Dies erlaubt ihm außerdem, das „Inflammatum et accensus“ als separaten Satz zu schreiben; er folgt damit dem Beispiel Haydns und Rossinis (dieser Satz wurde bezeichnenderweise sehr rasch ein Lieblingsstück der Altistinnen und taucht noch heute regelmäßig in Vortragsprogrammen auf).

Das Werk beginnt mit einer Serie ruhig wiederholter, aufsteigender Oktaven. John Clapham merkt dazu an, dass diese Passa-

ge unser Auge aufwärts, zur Figur Christi am Kreuz zu ziehen scheint. Mindestens ebenso bedeutungsvoll ist jedoch das Gefühl unendlicher Leere, das die Musik vermittelt, sogar dann noch, wenn die Oktave durch eine absteigende chromatische Figur ausgefüllt wird. Dvořák skizziert das emotionale und kompositorische Problem, das er zu lösen sucht, indem er die Musik mehrfach zu einem Höhepunkt in unaufgelösten verminderten Akkorden treibt. Eine einem Klagegesang ähnliche rhythmische Figur beherrscht allmählich diesen Satz, und ebenso den zweiten und, in veränderter Form, auch den dritten. Sowohl diese rhythmische Veränderung als auch ein jäher Tonartwechsel von e-Moll nach c-Moll fällt mit dem erzählerischen Wechsel in die erste Person zusammen.

Der vierte Satz bildet den Höhepunkt des nach draußen gerichteten Weges des Komponisten, denn genau hier, auf der Hälfte der fünften Textstrophe, wechselt der Erzähler („Fac, ut ardeat cor meum“ – „Gib, dass mein Herz in Liebe zu Christo, meinem Herrn erbrenne“). Dieses Konzept verwirklicht sich nicht durch die vorangegangene rhythmische Idee (die noch im Raume hängt), nicht durch das aus dem





zweiten Satz abgeleitete thematische Material, sondern durch die weit entfernte Tonart b-Moll: Wenn die Wandlung geschieht, ist Dvořák so weit „von zu Hause weg“ wie nur möglich.

Von diesem Punkt an wendet sich Dvořák zurück „nach Hause“, Dur-Tonarten dominieren. Die vorherrschende Stimmung verlagert sich unmittelbar von ängstlicher Suche hin zu hoffnungsvoller Bitte, wobei jeder Satz durch eine überaus subtile Verarbeitung von verwandten melodischen und harmonischen Ideen direkt mit seinen Nachbarsätzen in Verbindung steht.

Der letzte Satz beginnt mit einer verkürzten Fassung des Eingangssatzes. Anstelle von Leere strahlen die aufsteigenden Oktaven nun jedoch Ruhe aus. Dieses Mal führt Dvořák die Musik nicht zu einem verminderten Akkord, sondern er verwirklicht einen der großartigsten und überzeugendsten Höhepunkte im gesamten Repertoire. Im folgenden Allegro – dem einzigen schnellen Abschnitt des Werks – stehen die gleichen abfallenden chromatischen Figuren, die im ersten Satz das endlose Fallen von Tränen abgebildet hatten, nun für überwältigende Kaskaden der Freude. Wenn die Musik

nach und nach er stirbt, setzt sich diese Figur ein letztes Mal in Form eines Chorals durch: groß, warm, lebensbejahend. Es ist nun beinahe unmöglich, sich an die spirituelle Leere zu erinnern, die dieselbe musikalische Idee zu Beginn vermittelt hatte.

Mit den Worten von Milan Kuna steht das *Stabat Mater* für „etwas, das auf künstlerische Weise jene allumfassenden menschlichen Werte verkörpert und sie immer wieder in den Seelen der Zuhörer weckt; etwas, das von der ganzen Welt verstanden wird, von Ost und West, Katholik und Protestant, von jedem aufrichtigen und moralischen Menschen, für den spirituelle Werte und der Glaube an eine höhere Ordnung mehr darstellen als bloßes kulturelles Vergnügen.“

So beschließt Dvořák still und heiter seine Suche nach Frieden. Auf diesem Weg hat er sich mit jedermann identifiziert. Die Reise hat ihn – und den Hörer – weit von zu Hause weggeführt, aber er hat die Hoffnung wiedergefunden und ist erfüllt zurückgekehrt. Den Hörer hat er dadurch bereichert.

Nick Strimble

Biografien

Marina Shaguch

In St. Petersburg geboren, absolvierte Marina Shaguch als Schülerin von Tamara Novichenko das Rimsky-Korsakoff-Konservatorium. Wettbewerbserfolge, die 1992 mit der Goldmedaille des Internationalen Rosa-Ponselle-Gesangswettbewerbs gekrönt wurden, eröffneten der Künstlerin eine internationale Karriere. Mit russischem, italienischem, französischem und deutschem Konzert- und Opernrepertoire hat sich Marina Shaguch eine breite künstlerische Grundlage geschaffen; heute gehört sie zu den führenden Sopranistinnen des Mariinsky-Theaters in ihrer Heimatstadt.

Ingeborg Danz

Nach ihrem Staatsexamen als Schulmusikerin an der Musikhochschule in Detmold studierte Ingeborg Danz Gesang bei Heiner Eckels. Bereits während des Studiums gewann sie zahlreiche Wettbewerbe. Seit 1987 Gast an verschiedenen Opernhäusern, liegt ihr künstlerischer Schwerpunkt im Bereich des Konzert- und Liedgesangs. Ein breites Repertoire, internationale Konzerttätigkeit und Zusammenarbeit mit be-

rühmten Dirigenten wie Neville Marriner und Helmuth Rilling sowie eine umfangreiche Diskographie zeugen von Ingeborg Danz' künstlerischer Vielfalt.

James Taylor

James Taylor erhielt seinen ersten Unterricht in seiner Heimatstadt Dallas. Ab 1991 studierte er als Fullbright-Stipendiat an der Musikhochschule München. Er war Mitglied des Opernstudios der Bayerischen Staatsoper und trat dann u.a. am Brüsseler Théâtre de la Monnaie, am Staatstheater Stuttgart und bei den Schwetzingen Festspielen auf. Als Konzertsänger verbindet den Tenor eine langjährige Zusammenarbeit mit Helmuth Rilling und der Gächinger Kantorei. James Taylor ist seit 2005 Professor an der Universität Yale.

Thomas Quasthoff

Der Gewinn des ersten Preises beim Internationalen ARD-Wettbewerb 1988 war für Thomas Quasthoff der Beginn einer beispiellosen Laufbahn, die ihn zu einem der führenden Konzert- und Liedsänger seiner Generation machte. Eng verbunden mit den Dirigenten Enoch zu Guttenberg, Karl-





Friedrich Beringer und Helmuth Rilling, hat Quasthoff eine umfangreiche Diskographie eingespielt. Im Januar 2012 nahm der Sänger aus gesundheitlichen Gründen Abschied vom Konzertpodium, wird sich aber weiterhin intensiv der Arbeit mit dem sängerischen Nachwuchs widmen.

Oregon Bach Festival Orchestra

1970 rief Helmuth Rilling das Oregon Bach Festival ins Leben, das alljährlich im Frühsommer eine zahlreiche Bach-Gemeinde zu Konzerten und Meisterkursen in den Nordwesten der USA führt. Das Oregon Bach Festival Orchestra vereint Instrumentalisten amerikanischer und europäischer Orchester und Mitglieder der Musikkulturtät der Universität von Oregon. Im Kern ein auf Barockrepertoire spezialisiertes Kammerorchester spielt es in verstärkter Besetzung bei größeren sinfonischen Werken und solchen für Chor und Orchester.

Oregon Bach Festival Chorus

Der Oregon Bach Festival Chorus besteht aus 54 Berufssängern, viele von ihnen sind Chordirigenten aus den gesamten USA und anderen Ländern. Sein Repertoire umfasst

sämtliche Chorwerke von Bach sowie die Oratorien aus dem 19. und 20. Jahrhundert. Für die Aufführung größer besetzter Werke wird das Ensemble durch weitere Sängerinnen und Sänger verstärkt.

Helmuth Rilling

„Musik darf nie bequem sein, nicht museal, nicht beschwichtigend. Sie muss aufrütteln, die Menschen persönlich erreichen, sie zum Nachdenken bringen.“ Dies ist das persönliche Leitbild Helmuth Rillings, des Dirigenten, Lehrers und Botschafters Bachs in der ganzen Welt.

1954 gründete Helmuth Rilling die Gächinger Kantorei, 1965 kam das Bach-Collegium Stuttgart als instrumentaler Partner dazu. Ab dieser Zeit datiert die intensive Beschäftigung Helmuth Rillings mit dem Werk Johann Sebastian Bachs. Er hat außerdem zur Wiederentdeckung der romantischen Chormusik beigetragen und durch viele Kompositionsaufträge die zeitgenössische Musik gefördert. Mit seinen Ensembles gibt Rilling internationale Konzerte (2010 z. B. mit Präsenzen unter anderem in Korea, 2011 in China, 2012 in Frankreich, Italien und ganz Südamerika) und ist gefragter

Gastdirigent bei führenden Orchestern in aller Welt – darunter die Wiener Philharmoniker, das New York Philharmonic, das japanische NHK Symphony Orchestra und das Israel Philharmonic Orchestra, das er zusammen mit der Gächinger Kantorei in über 100 Konzerten dirigierte.

1970 gründete er das Oregon Bach Festival, 1981 die Internationale Bachakademie Stuttgart. Zentraler Impetus beider Aktivitäten war für Rilling die Gestaltung erstklassiger Fortbildungsmöglichkeiten für junge Menschen mit Meisterkursen, Workshops und Symposien zur Musik.

Weltweit hat seine künstlerisch-pädagogische Arbeit insbesondere zur Verbreitung des Werkes von Johann Sebastian Bach Spuren hinterlassen. An Universitäten und Hochschulen leitete er unzählige Arbeitsphasen und gründete zahlreiche „Bachakademien“ u. a. in Krakau, Caracas, Hong-Kong. Jüngste Neugründung ist die Bachakademie Chile am Teatro del Lago in Frutillar, die 2013 unter seiner Leitung zum zweiten Male stattfinden wird.

Helmuth Rillings Arbeit mit jungen Menschen manifestiert sich auch in den vom ihm initiierten Jugendensembles, dem „Festivalensemble Stuttgart“ (2001 bis 2009)

und dem JSB-Ensemble, dem „Jungen Stuttgarter Bach-Ensemble“ (2011–2013).

Schallplatten-, Hörfunk- und Fernsehproduktionen dokumentieren das Schaffen Helmuth Rillings und wurden vielfach preisgekrönt. Als erster Dirigent spielte er sämtliche Kantaten J. S. Bachs ein; zum Bach-Jahr 2000 erschien unter seiner künstlerischen Gesamtleitung mit der EDITION BACHAKADEMIE die Gesamtaufnahme des Bach'schen Werkes auf 172 CDs.

Für sein vielfältiges Engagement wurde Helmuth Rilling u. a. mit dem Internationalen UNESCO Musikpreis und dem Theodor-Heuss-Preis „Taten der Versöhnung“ ausgezeichnet und 2003 zum Ehrenmitglied der American Academy of Arts and Sciences gewählt. 2011 wurde er mit dem renommierten Herbert-von-Karajan-Musikpreis des Festspielhauses Baden-Baden ausgezeichnet, 2012 mit der Luther-Medaille der Stadt Leipzig.

Anlässlich seines 80. Geburtstages im Mai 2013 gibt Helmuth Rilling alle institutionellen Leitungsfunktionen ab, bleibt jedoch als Dirigent und Dozent weiterhin international tätig.





On 19 September 1875, Antonín Dvořák's infant daughter Josefa died. He assuaged his grief through work, finishing his opera *Vanda* and, after the first of the year, composing the Piano Trio in G Minor, Op.26, the String Quartet in E Major, Op.27 (now known as Op.80), and sketching the *Stabat Mater*, Op.28 (published as Op.58). The sketch, completed on 7 May 1876, was then laid aside. The following year, on 13 August, Dvořák's eleven month old daughter Růžena died horribly, the result of a household accident. Within a month his son Otakar contracted smallpox and died on 8 September, the composer's thirty-sixth birthday. Soon thereafter, Dvořák once again took up his *Stabat Mater*, completing the score on 13 November 1877.

Stabat Mater did not receive its first performance until 23 December 1880, but subsequently it received numerous performances throughout Europe, Great Britain and the USA, and was instrumental in establishing Dvořák's reputation abroad. The audience's response at the English premiere on 10 March 1883 (conducted by Joseph Barnby) was so enthusiastic that Dvořák was invited to conduct the work himself in London the following season, an

invitation which he readily accepted.

He traveled to London at the beginning of March, 1884. After the first rehearsal, he wrote to a friend that he "was welcomed with such a thunder of applause that it took some considerable time before it was quiet again. I was so deeply touched with the warmth of the ovation that I could not speak a word, and, in any case, it would not have been any use as nobody would have understood me." Following the performance, he reported that "the applause was so great that I had to thank the audience again and again. At the same time, the orchestra and choir overwhelmed me ... with the heartiest ovations. In short, it turned out better than I could ever have hoped for."

He returned to England the following September to conduct *Stabat Mater* again. Afterwards, he wrote his wife that "everywhere I appear, whether in the street or at home or even when I go into a shop to buy something, people crowd around me and ask for my autograph. There are pictures of me at all the booksellers and people buy them only to have some memento." In fact, *Stabat Mater* became so popular in Great

Britain that Novello (and later G. Schirmer in the United States) released an edition with a protestantized English text. Today, it remains the best known of Dvořák's numerous choral works and, like most of his music, continues to fascinate on several levels.

The well-known 13th Century text – possibly by Jacopone da Todi (c. 1228–1306) – describes the Virgin Mary's vigil at the crucifixion of her son Jesus. By the 19th Century, it was no longer very popular with composers, perhaps because of its extremely devotional, nondramatic nature. But for Dvořák, struggling to come to grips with the death of his children, it was perfect: it begins as a third person narrative, shifting to the first person as the narrator, overcome by the nobility of Mary's demeanor at the cross, seeks not only to become one with her in grief, but also one with Jesus in Paradise. Dvořák uses this narrative shift as the crucible in which his grief is refined into sustaining faith. In fact, one is hard pressed to find another setting which provides so intensely personal an identification with the text. This is not to say that Dvořák engages in wholesale text-painting, although there are musical ideas which obviously refer to the cross. Rather,

Dvořák deals with the emotional impact of the text as a whole, describing in broad but vivid terms a journey from darkness to light; from anguish to peace. It is especially interesting to note – considering the genesis of Dvořák's inspiration – that *Stabat Mater* is devoid of bitterness. The overall effect is one of serenity, completely achieved, but purchased at great price.

The casual listener may hear *Stabat Mater* as a series of ten independent set-pieces which alternate choruses, solos and ensembles at random, and which are unrelated to each other except for the first and last movements (which share common thematic material). Further, Dvořák seems to be unconcerned with the natural divisions of the text. Closer examination, however, reveals a careful scheme of subtle rhythmic, melodic and harmonic transformations, all functioning within a structure of deceptive simplicity and unique sophistication. The alternation of choruses, solos and ensembles is determined by a pattern which resembles an arch. Dvořák ignores the text's poetic structure of ten six-line stanzas in order to create his own mid-point following a crucial spot, as we shall see, halfway through the fifth stanza. It also allows him





to set “Inflammatum et accensus” as a separate movement, following the lead of Haydn and Rossini (this movement, incidentally, became an overnight hit with alto soloists and still appears with regularity on recital programs).

The work opens with a series of quietly repeated ascending octaves. John Clapham has commented that this passage seems to draw our eyes upward towards the figure of Christ on the cross. At least as significant, though, is the sense of immense emptiness which the music conveys, even after the octave is filled in by a descending chromatic figure. Dvořák delineates the emotional and compositional problem he seeks to resolve by driving the music, several times, to an unresolved diminished-chord climax. A dirge-like rhythmic figure comes to dominate this movement, as well as the second and, in modified form, the third. This rhythmic modification, as well as a sudden tonal shift from E-Minor to C-Minor, coincides with the narrative's change to first person.

The fourth movement is the culmination of the composer's outward-bound journey, for it is here, halfway through the fifth stanza of text, that the narrator is converted

(“Fac, ut ardeat cor meum” – “Grant that my heart may burn in love of Christ my God”). This concept is driven home, not by the previously pervasive rhythmic idea (which still lingers), nor by the thematic material (which derives from the second movement), but by the far distant tonality of B-Flat Minor: when conversion takes place, Dvořák is almost as far from home as possible.

From now on, as Dvořák is homeward-bound, major tonalities dominate. The prevailing mood changes immediately from anguished searching to hopeful supplication, each movement being directly connected to its neighbors through very subtle manipulation of related melodic and harmonic ideas.

The last movement begins with an abbreviated version of the opening. Instead of barrenness, however, the ascending octaves now project tranquility. This time, Dvořák does not drive the music to a diminished chord, but rather realizes one of the most sublime and satisfying climaxes in the entire repertoire. In the ensuing *Allegro* – the work's only fast section – the incredible cascades of joy are created from the same de-

Marina Shaguch

Born in St Petersburg, Marina Shaguch graduated from the Rimsky-Korsakov Conservatory as a pupil of Tamara Novichenko. Competition successes, crowned with the gold medal of the Rosa Ponselle International Competition for the Vocal Arts in 1992, opened the door to her international career. Russian, Italian, French and German concert and opera repertoire provides Marina Shaguch with a broad artistic base; she is today one of the leading sopranos at the Mariinsky Theatre in her native city.

Ingeborg Danz

After qualifying as a music teacher at the Detmold Academy of Music, Ingeborg Danz studied singing with Heiner Eckels. She won numerous competitions whilst studying. Though she has sung at various opera houses since 1987, her main interest lies in concert work and lieder-singing. Ingeborg Danz's versatility is evident in her wide-ranging repertoire, international concert activities, work with famous conductors like Neville Marriner and Helmuth Rilling and an extensive discography.

Nick Strimple

scending chromatic figure that depicted, in the first movement, the interminable falling of tears. As the music gradually dies away, this figure asserts itself one last time, as a chorale: big, warm, life-affirming. It is now almost impossible to remember the spiritual emptiness that the same musical idea conveyed at the beginning.

In the words of Milan Kuna, *Stabat Mater* represents “something that in an artistic way materializes those all-comprising human values and awakes them again and again in the souls of listeners, something understood by the whole world, East and West, Catholic and Protestant, by all honest and moral people to whom the spiritual values and faith in the transcendental order constitute something greater than a mere cultural amusement.” So Dvořák quietly and serenely concludes his search for peace. In his quest, he has identified himself with every man. The journey has taken him – and the listener – far from home, but he has regained hope and returned fulfilled. And the listener has been enriched.





James Taylor

James Taylor received initial instruction in his native city of Dallas. He took up studies at the Munich College of Music on a Fulbright Scholarship in 1991. He was a member of the opera studio of the Bavarian State Opera and went on to perform at venues like the Théâtre Royal de la Monnaie in Brussels, the Stuttgart Opera and the Schwetzingen Festival. As a concert singer, the tenor has collaborated for many years with Helmuth Rilling and the Gächinger Kantorei. James Taylor has been professor at Yale University since 2005.

Thomas Quasthoff

Being awarded first prize at the International ARD Competition in 1988 marked the beginning of Thomas Quasthoff's unprecedented career, one which made him one of the leading concert and lieder singers of his generation. In close association with the conductors Enoch zu Guttenberg, Karl-Friedrich Beringer and Helmuth Rilling, Quasthoff has recorded an extensive discography. The singer took leave of the concert podium in January 2012 for health reasons, but will continue working intensively with the young generation of singers.

Oregon Bach Festival Orchestra

Formed by Helmuth Rilling in 1970, the annual Oregon Bach Festival assembles a large community of Bach admirers at concerts and master classes in the northwest of the USA in the early summer. The Oregon Bach Festival Orchestra combines instrumentalists from American and European orchestras as well as members of the music faculty of the University of Oregon. Basically a chamber orchestra that specializes in the Baroque repertoire, it also reinforces its instrumental forces to perform larger symphonic compositions and works for choir and orchestra.

Oregon Bach Festival Chorus

The Oregon Bach Festival Chorus is made up of fifty-four professional singers, many of them choir conductors, from all over the USA and other countries. Its repertoire includes all Bach's choral works and the oratorios from the nineteenth and twentieth centuries. The ensemble is reinforced with extra singers for the performance of works demanding larger forces.

Helmuth Rilling

"Music must never be comfortable or an object in a museum, it should not placate. It must startle, reach people on a personal level, get them thinking." This is the personal guiding principle of Helmuth Rilling, the conductor, teacher and ambassador of Bach all over the world.

In 1954, Helmuth Rilling founded the Gächinger Kantorei, in 1965 adding the Bach-Collegium Stuttgart as an instrumental partner. This was when Helmuth Rilling began to take a deep interest in the work of Johann Sebastian Bach. What is more, he has made major contributions to the rediscovery of Romantic choral music and promoted contemporary music by commissioning many compositions. Rilling holds international concerts with his ensembles (in 2010, for instance, they were present in Korea, in 2011 in China, and in 2012 in France, Italy and the whole of South America) and is a sought-after guest conductor with leading orchestras across the globe – including the Vienna Philharmonic, the New York Philharmonic, the NHK Symphony Orchestra in Japan and the Israel Philharmonic Orchestra, which he con-

ducted along with the Gächinger Kantorei in more than one hundred concerts.

In 1970 he founded the Oregon Bach Festival, and in 1981 the International Bachakademie Stuttgart. For Rilling, the main incentive of both activities was to give young people opportunities for first-class advanced education in the form of master courses, workshops and symposia on music.

All over the world, his artistic-educational work has left traces especially on the propagation of the works of Johann Sebastian Bach. He has helmed innumerable work phases at universities and colleges and founded a large number of "Bach Academies" in Krakow, Caracas, Hong Kong and elsewhere. Most recently, he founded the Bachakademie Chile at the Teatro del Lago in Frutillar, which will be held under his direction for the second time in 2013.

Helmuth Rilling's work with young people is also manifested in the youth ensembles he has initiated, the "Festival Ensemble Stuttgart" (2001 to 2009) and the JSB Ensemble, the "Young Stuttgart Bach Ensemble" (2011–2013).



Oregon Bach Festival Chorus

Recordings, radio and television productions document Helmuth Rilling's work, and often won awards. He was the first conductor to record all the cantatas of Johann Sebastian Bach; during the Bach anniversary year of 2000, the EDITION BACHAKADEMIE was released, the recording of Bach's complete works on 172 CDs under his overall artistic direction.

For his wide-ranging engagement, Helmuth Rilling was awarded the International UNESCO Music Prize and the Theodor Heuss Prize "Deeds of Reconciliation", and in 2003 he was chosen to be an honorary member of the American Academy of Arts and Sciences. In 2011 he was honored with the famed Herbert von Karajan Music Prize of the Festival House of Baden-Baden, and in 2012 with the Luther Medal of the City of Leipzig.

For his eightieth birthday in May 2013, Helmuth Rilling will be retiring from all institutional directorial functions, yet will remain active internationally as a conductor and teacher.

Sopran / Soprano

Carol Allred, Mary Ann Bisio, Stephanie Dreisbach, Marni Enns, Melinda Enns, Cassandra Ewer, Christina Fairweather, Jean Gothold, Laura Heimes, Mary Heston, Therees Hibbard, Glenda McKibben, Elizabeth Pauly, Suzanne Shapiro, Sarona Sowa

Alt / Alto

Susan Hale, Linda Hammontree, Lynda Hasseler, Robbin Heggen, Solveig Holmquist, Beverly Johnson, Karen Linford, Svetlana Melkostupova, Amy Osajima, Linda Scheuffele, Pamela Stevens, Helen Van Wyck, JoAnne Warburton

Tenor / Tenor

Thomas Cooley, Jeff Douma, Peter Hopkins, Dale Kruse, James Miller, Jonathan Osbrink, Clayton Parr, Patrick Romey, David Stevens, Martin Tobias, David Vanderwal, Corby Welch

Bass

Brady Allred, Karl Blume, Stephen Coker, Angelo Dias, Thomas Foreman, Harry Johansen, Paul Klemme, Harris Loewen, William Nichols, Kenny Potter, Bruce Tammen, Dwight Uphaus

Oregon Bach Festival Orchestra

Violine / Violin

Kathleen Lenski, Steve Scharf, Kathryn Lucktenberg, Connie Kupka, Rebecca Cole, Stephen Redfield, Christine Eychmüller, Leslie Sawyer, Florence Titmus, Angela Byers, Anne Chalex, Ann Christensen, Elizabeth Baker, Kenneth Barnd, Holly Stern, Jeffrey Gauthier, Ginette Reitz, Rachel Hurwitz, Nancy Peyton, Jonathan Dubay, Michael Grossman, Alice Blankenship

Viola

Michael Nowak, Kazi Pitelka, Carrie Holzman, Dorothy Zeavin, Abigail Stoughton, Sharon Gordon, Jane Levy, Lenore Gilbert

Violoncello / Cello

Douglas Davis, Susan Bowles, Dane Little, Sylvie Spengler, Carole Stipelman, John Hubbard

Kontrabass/ Double Bass

Susan Ranneey, Bruce Morgenthaler, Peter Doubrovsky, Forrest Moyer

Flöte / Flute

Gary Woodward, Janice Tipton

Oboe

Ingo Goritzki, Kimaree Gilad

Klarinette / Clarinet

Michael Anderson, Todd Kuhns

Fagott / Bassoon

Kenneth Munday, John Steinmetz

Horn

Richard Todd, Edward McManus, Andreas Lang, David Kruse

Trompete / Trumpet

George Recker, Richard Berg

Posaune / Trombone

John Hollenbeck, Jeffrey Williams, Frank Brown

Tuba

Richard Frazier

Pauken / Timpani

Charles Dowd

Orgel / Organ

Boris Kleiner