

FRANCIS POULENC

Stabat Mater

Sept Répons de Ténèbres

CAROLYN SAMPSON
CAPPELLA AMSTERDAM
ESTONIAN PHILHARMONIC CHAMBER CHOIR
ESTONIAN NATIONAL SYMPHONY ORCHESTRA
DANIEL REUSS



FRANCIS POULENC (1899-1963)

Stabat Mater

Sept Répons des Ténèbres

pour soprano, chœur et orchestre

1 I.	Una hora non potuistis vigilare mecum	3'44
2 II.	Judas mercator pessimus	2'42
3 III.	Jesum tradidit impius	4'27
4 IV.	Caligaverunt oculi mei	3'01
5 V.	Tenebrae factae sunt	4'10
6 VI.	Sepulto Domino	3'11
7 VII.	Ecce quomodo moritur justus	5'54

Stabat Mater

pour soprano, chœur mixte et orchestre

8 I.	Stabat mater dolorosa	4'50
9 II.	Cujus animam gementem	1'11
10 III.	O quam tristis et afflicta	2'54
11 IV.	Quae moerebat et dolebat	1'27
12 V.	Quis est homo, qui non fleret	1'33
13 VI.	Vidit suum dulcem natum	4'15
14 VII.	Eja mater, fons amoris	1'26
15 VIII.	Fac ut ardeat cor meum	2'32
16 IX.	Sancta mater, istud agas	3'35
17 X.	Fac ut portem Christi mortem	4'11
18 XI.	Inflammatum et accensus	2'07
19 XII.	Quando corpus morietur	4'46

Carolyn Sampson, soprano

Cappella Amsterdam

Soprano Marijke van der Harst, Gonnie van Heugten, Marielle Kirkels
Maria Köpcke, Valeria Mignaco, Marjo van Someren

Alto Petra Ehrismann, Sabine van der Heyden, Mieke van Laren
Åsa Olsson, Inga Schneider, Desirée Verlaan

Tenor Jon Etxabe-Arzuaga, Guido Groenland, Philipp Neumann
Diederik Rooker, Thomas Volle

Bass Nicolas Boulanger, Erks Jan Dekker, Pierre-Guy Le Gall White
Martijn de Graaf Bierbrauwer, Bart Oenema, Michel Poels

Estonian Philharmonic Chamber Choir

Soprano Kaia Urb, Karoliina Kriis, Kristine Muldma
Hele-Mall Leego, Annika Lõhmus, Kristiina Hunt

Alto Marianne Pärna, Karin Salumäe, Helis Naeris, Merili Kristal
Ave Hännikäinen, Anna Dõtõna

Tenor Tiit Kogerman, Martin Lume, Kaido Janke, Toomas Tohert, Raul Mikson

Bass Aarne Talvik, Tõnu Tormis, Rainer Vilu, Hideyuki Nishimura
Henry Tiisma, Andreas Väljamäe, Märt Krell

Estonian National Symphony Orchestra

Violin I Harry Traksmann
Merje Roomere, Imbi-Malle Kuus, Hendrik Soon, Tarmo Truuväärt
Kristina Kungla, Sirje Allikmäe, Kätlin Ivask, Maaren Randvere
Hanna-Liis Nahkur, Astrid Muhel, Kirti-Kai Loorand
Tõnis Pajupuu, Andrus Tork, Mait Milli

Violin II Kaido Välja, Urmas Roomere, Kadi Vilu, Epp Karin, Maiu Mägi
Varje Rimmel, Marika Hellermann, Mari-Katrina Suss
Ülle Allade, Marlis Timpmann, Airi Šleifer, Mail Sildos

Viola Rain Vilu, Kadri Rehema, Toomas Veenre, Svjatoslav Zavjalov
Pille Saluri, Kristiina Pähno, Kaja Kiho, Martti Mägi
Juhan Palm-Peipmann, Kenti Kadarik

Violoncello Pärt Tarvas, Levi-Danel Mägila, Lauri Sõõro, Katrin Oja
Andreas Lend, Tõnu Jõesaar, Margus Uus, Riina Erin

Double bass Mati Lukk, Madis Jürgens, Ants Õnnis, Meelis Ainsalu
Maret Orgmets, Kaupo Olt

Harp Tatjana Lepnurm, Liis Viira

Flute Mari-Liis Vihermäe, Heili Rosin, Janika Lentsius

Oboe Nils Rõõmussaar, Aleksander Hännikäinen, Heli Ernits

Clarinet Hannes Altrov, Madis Kari, Meelis Vind

Bassoon Peeter Sarapuu, Kaido Suss, Kadri-Ann Nuut

Horn Pan Ye, Kalle Koppel, Kalmer Kiik, Valdek Põld

Trumpet Erki Möller, Ivar Tillemann, Roman Petuhhov

Trombone Andres Kontus, Väino Põllu, Toomas Vana

Tuba Andrei Sedler

Percussions Rein Roos

Cond. **Daniel Reuss**

Quand son ami le peintre et décorateur Christian Bérard meurt à Paris en février 1949, Poulenc est affligé mais, comme il lui arrive souvent, sa peine et ses souvenirs deviennent le ferment d'une œuvre nouvelle. Il songe tout d'abord à écrire un Requiem, tout en trouvant le genre trop pompeux ; il imagine alors une prière intercessionnelle pour confier l'âme du cher disparu à Notre-Dame de Rocamadour qu'il vénère tout particulièrement. Le *Stabat Mater* pour soprano solo, chœur mixte et orchestre est créé le 13 juin 1951 au Festival de Strasbourg par Geneviève Moizan, les Chœurs de Saint-Guillaume et l'Orchestre municipal de Strasbourg placés sous la direction de Fritz Munch.

Depuis son pèlerinage à Rocamadour en 1936, Poulenc a renoué avec la foi de son père. Toute sa production religieuse dépend de sa lecture catholique du monde et de sa trajectoire personnelle. Le *Stabat Mater* ne déroge pas à cette règle qui associe au drame des Évangiles les événements circonstanciels de son existence, aux trois figures du Christ, de la Vierge et du Fidèle plusieurs "figures biographiques" – Bérard, Poulenc et son ami intime, Lucien Roubert, qu'il désignera comme "le secret" du *Stabat Mater* et des *Dialogues des Carmélites*. Le texte alterne style descriptif et style direct, faisant de la sorte entendre la voix du Chrétien.

L'élan et la couleur générale tiennent pour beaucoup à l'omniprésence du chœur. Même les sections destinées au soprano solo (n°6, 10, 12) lui accordent une place importante et le n°8 est complètement *a cappella* (avec deux ponctuations orchestrales). L'écriture à cinq voix renvoie ici au grand motet baroque français (dans son *Gloria* et ses *Sept répons des ténèbres*, Poulenc choisit un chœur à quatre parties). L'écriture trouve une unité dans le juste dosage des éléments et le subtil mouvement des émotions et des images, tout en puisant à toutes sortes de styles : polyphonie renaissante, musique dite baroque, phrase de coupe classique, crudités de ton héritées de Stravinsky, etc. La référence la plus frappante, parce qu'inattendue et même incongrue, est celle faite au modèle dansé. Outre un pas régulier de sarabande, qui organise le n°10 et lui confère une certaine solennité, il faut en effet relever le mouvement et la rythmique légère des n°4 et 7, qui introduisent un ton presque joyeux, volontiers pastoral, en contradiction totale avec le sens des mots. Dans ce tableau où recueillement et résignation encadrent affliction et gravité, où alternent une douceur tour à tour implorante et sensuelle et des accents parfois violents, le caractère dansant (habituellement lié au corps et au plaisir dans l'imaginaire poulencquien) introduit dans la dramaturgie de l'œuvre deux zones de détente. Si le n°8 indique une confiance en la foi active, si le n°11 opère la bascule capitale qui fait de la mort terrible du Christ une force pour le pécheur, si le dernier numéro a pour fonction de faire entendre l'espérance en le paradis (la mort ici ouvre à la gloire céleste tandis que dans les *Dialogues des Carmélites* elle apporte l'apaisement suprême), *Quae moerebat* et *Eja mater* disent tout autre chose encore, en une sorte de mouvement inconscient lié à la pulsion de vie faisant irruption : l'insouciance et la joie de vivre, la légèreté d'être (liée sans doute au sentiment amoureux) et peut-être encore l'esprit d'enfance, si cher à Poulenc, un esprit qu'il partageait probablement avec Bérard. On comprend qu'il ait pu définir sa partition comme "un requiem sans désespoir".

En décembre 1959, Leonard Bernstein passe commande d'une nouvelle œuvre à Poulenc pour le New York Philharmonic. Le compositeur va choisir d'écrire *Sept Répons des Ténèbres*, pour soprano solo, chœur masculin (hommes et jeunes garçons) et orchestre. La création posthume aura lieu le 11 avril 1963 au Philharmonic Hall (aujourd'hui Avery Fisher Hall) sous la direction de Thomas Schippers. Poulenc tenait absolument à ce dispositif masculin, mais cinquante ans après sa disparition, il est important de pouvoir faire entendre avec un chœur mixte (qui devrait pouvoir la diffuser beaucoup plus aisément) cette fascinante partition, à la ciselure orchestrale unique, restée trop longtemps dans l'ombre. C'est aussi une manière d'ouvrir le message très personnel de Poulenc.

Au centre de son dispositif se situe le jeune garçon (Poulenc) dénudé, confronté au drame de la Passion et à son propre drame mortel. Tout autant que de l'effroi devant la mort, c'est de la solitude de l'être dont parle les Répons, en un troublant écho entre la fugue du Christ et celle du pécheur. Comme dans l'Agnus Dei de sa Messe, comme dans le dernier des *Quatre Motets pour un temps de pénitence*, c'est l'être isolé, fragile, apeuré et angoissé ("Mon âme est triste jusqu'à la mort") qu'il met en scène et son aspiration la plus fondamentale à une écoute et à une paix. L'extraordinaire fragmentation du discours, les répétitions incessantes et les nombreux contrastes d'affects expriment l'état de panique et la permutation des états d'âme, – abattement, sidération, révolte, douceur ou tristesse infinie, détresse, affliction profonde de la nature entière et de l'être isolé, etc. Dans ce contexte, Poulenc use très ponctuellement d'éléments dodécaphoniques (comme il l'avait fait dans le n°7 de *Figure humaine*) pour signifier la perte de sens (notamment au début du n°3 et dans la seconde partie du n°4). L'espérance de Poulenc lui permet d'aborder la mort en se dépouillant. La fin est confiée à l'orchestre qui met en scène le "passage" : une tristesse douce et calme ; le silence ; puis la lumière tant attendue (dernier accord transparent étagé du contrebasson au piccolo).

HERVÉ LACOMBE

When his friend the painter and set designer Christian Bérard, died in Paris in February 1949, Poulenc was distressed but, as often happened with him, his grief and his memories became the fermenting agent of a new work. He initially thought of writing a Requiem, while finding the genre too pompous; then he had the idea of an intercessional prayer to commit the soul of the dear departed to Our Lady of Rocamadour, for whom had a special veneration. The *Stabat Mater* for soprano solo, mixed chorus, and orchestra was premiered at the Strasbourg Festival on 13 June 1951 by Geneviève Moizan, the Chœurs de Saint-Guillaume, and the Orchestre Municipal de Strasbourg under the direction of Fritz Munch.

From the time of his pilgrimage to Rocamadour in 1936, Poulenc had returned to the faith of his father. All of his religious output was filtered through his Catholic interpretation of the world and his personal trajectory. The *Stabat Mater* is no exception to this rule, in that it associates the events and circumstances of his own life with the drama of the Gospels, and identifies the three figures of Christ, the Virgin, and the Faithful Disciple with ‘biographical figures’ – Bérard, Poulenc, and the latter’s lover Lucien Roubert, whom he was to refer to as ‘the secret’ of the *Stabat Mater* and *Dialogues des Carmélites*. The text alternates between descriptive and direct style, thus giving voice to the sentiments of the Christian.

The work’s momentum and general colour have a great deal to do with the omnipresence of the chorus. Even the sections for the soprano soloist (nos.6, 10, 12) give it an important place, and no.8 is wholly *a cappella* (aside from two orchestral punctuations). The five-voice texture here refers to the French *grand motet* of the Baroque era (in his *Gloria* and *Sept Répons des Ténèbres*, Poulenc opts for a chorus in four parts). The work derives stylistic unity from the skilfully judged balance between the elements and the subtle flow of emotions and images, while drawing on all sorts of idioms: Renaissance polyphony, so-called ‘Baroque’ music, phrases of a Classical cut, crudities of tone taken from Stravinsky, and so on. The most striking reference, because it is so unexpected and even incongruous, is to the model of dance. In addition to the regular sarabande measure that structures no.10 and gives it a certain solemnity, one should note the tempo and the agile rhythms of nos.4 and 7, which introduce a well-nigh joyous, deliberately pastoral tone, totally contradicting the meaning of the words. In this tableau where contemplation and resignation frame affliction and gravity, where the mood alternates between gentleness, by turns beseeching and sensual, and sometimes violent accents, the dance character (normally associated with the body and with pleasure in the composer’s imaginative world) introduces two areas of relaxation into the dramaturgy of the work. If no.8 indicates confidence in active faith, if no.11 effects the essential shift that turns the terrible death of Christ into a force for the sinner, if the final movement’s function is to proclaim the hope of heaven (here death opens the way to celestial glory, whereas in *Dialogues des Carmélites* it brings supreme peace), these two numbers express something quite different again, in what one might describe as an unconscious impulse associated with the eruption of the life force: they speak of insouciance and joie de vivre, lightness of being (doubtless linked to the sentiment of love), and perhaps also the spirit of childhood, so dear to Poulenc, which he probably shared with Bérard. One understands why he felt able to define his score as ‘a requiem without despair’.

In December 1959 Leonard Bernstein commissioned a new work from Poulenc for the New York Philharmonic Orchestra. He chose to write the *Sept Répons des Ténèbres* (Seven Tenebrae Responses) for treble soloist, a chorus of boys’ and men’s voices, and symphony orchestra. The posthumous first performance took place on 11 April 1963 at Philharmonic Hall (now Avery Fisher Hall) under the direction of Thomas Schippers. Poulenc absolutely insisted on these all-male vocal forces, but fifty years after his death it is important to allow audiences to hear a mixed choir (which should facilitate much more widespread performance) in this fascinating score with the uniquely vivid relief of its orchestration, which has too long languished in the shadows. It is also a way of getting to Poulenc’s very personal message.

At the centre of the work’s layout is the young boy (Poulenc), alone and exposed, confronted with the drama of the Passion and the drama of his own mortality. These *Répons* speak not only of dread before death, but quite as much of the solitude of existence, creating a disturbing parallel between the figure of Christ and that of the sinner. As in the Agnus Dei of Poulenc’s Mass in G, as in the last of the *Quatre Motets pour un temps de pénitence*, he depicts the isolated being, fragile, frightened, and anguished (‘My soul is exceeding sorrowful unto death’), and his or her most basic aspiration to be listened to and to attain peace. The extraordinary fragmentation of the discourse, the incessant repetitions, and the numerous contrasts of affects express the state of panic and the staggering switches of mood – despondency, shock, revolt, infinite gentleness or sadness, distress, profound affliction of all nature and of the isolated being, and so forth. In this context, Poulenc makes very occasional use of dodecaphonic elements (as he had done in no.7 of *Figure humaine*) to signify the loss of meaning, notably at the beginning of no.3 and in the second part of no.4. Poulenc’s sense of expectation allows him to approach death in the barest of apparel. The conclusion is entrusted to the orchestra, which depicts the moment of ‘passing over’: gentle, calm sadness; silence; then the long-awaited light (the final transparent chord, tiered from the double bassoon up to the piccolo).

HERVÉ LACOMBE

Translation: Charles Johnston

Als sein Freund, der Maler und Bühnenbildner Christian Bérard, im Februar 1949 in Paris starb, war Poulenc tief betrübt, aber sein Schmerz und seine Erinnerungen waren, wie so oft in seinem Leben, auch Triebfeder der Entstehung eines neuen Werks. Er dachte zunächst daran, ein Requiem zu schreiben, fand die Gattung aber zu hochtrabend; er stellte sich das Werk als ein Fürbittengebet vor, um die Seele des Verstorbenen Unserer Lieben Frau von Rocamadour zu befehlen, der er in besonderer Verehrung verbunden war. Das *Stabat Mater* für Solosopran, gemischten Chor und Orchester wurde am 13. Juni 1951 beim Festival de Strasbourg von Geneviève Moizan, den Chören von Saint-Guillaume und dem Orchester der Stadt Strassburg unter der Leitung von Fritz Munch uraufgeführt.

Seit seiner Wallfahrt nach Rocamadour im Jahr 1936 hatte Poulenc zum Glauben seines Vaters zurückgefunden. Sein gesamtes Kirchenmusikschaffen ist Ausdruck seiner katholischen Weltanschauung und seines eigenen Lebenswegs. Das gilt auch für das *Stabat Mater*, auch in diesem Werk ist das dramatische Geschehen der Evangelien mit Ereignissen seines Lebens verknüpft, und es werden den drei Gestalten des Christus, der Jungfrau Maria und des Gläubigen mehrere „biographische Gestalten“ gegenübergestellt – Bérard, Poulenc selbst und sein engster Freund Lucien Roubert, den er einmal als „das Geheimnis“ des *Stabat Mater* und der *Dialogues des Carmélites* bezeichnet hat. Im Text wechseln sich Schilderung und direkte Rede ab, und es kommt auf diese Weise der Christ zu Wort.

Die Allgegenwart des Chors hat großen Anteil an der mitreißenden Kraft und Farbigkeit des Werks. Selbst in den vom Solosopran gesungenen Sätzen (Nr. 6, 10, 12) nimmt er breiten Raum ein, und die Nr. 8 ist ein reiner *a cappella*-Satz (mit zwei Einwüfen des Orchesters). Die Fünfstimmigkeit ist hier als eine Anspielung an den Grand Motet des französischen Barock zu verstehen (in seinem *Gloria* und seinen *Sept Répons des Ténèbres* hat sich Poulenc für eine vierstimmige Chorbesetzung entschieden). Satztechnische Geschlossenheit stiftet das ausgewogene Mischungsverhältnis der Gestaltungselemente wie auch der feinsinnige Wechsel der Ausdruckscharaktere und Klangbilder, wobei die Schreibweise Anleihen bei allen möglichen Stilarten macht: Polyphonie der Renaissance, „Barockmusik“, Periodenbildung klassischen Zuschnitts, Strawinsky abgelauschte Schärpen des Tons etc. Am erstaunlichsten, weil unerwartet und geradezu unpassend, sind die Anklänge an Tanzmodelle. Neben einem gleichmäßigen Sarabanden-Rhythmus, in dem die Nr. 10 voranschreitet, was ihr einen feierlichen Charakter verleiht, ist die dahineilende Bewegung und aufgelockerte Rhythmik der Nummern 4 und 7 zu nennen, durch die die Musik einen beinahe fröhlichen, jedenfalls pastoralen Ton annimmt, der im krassen Widerspruch zur Textaussage steht. In diesem Klangtableau, in dem innere Sammlung und fromme Ergebenheit die Betrübnis und tiefe Trauer zu mäßigen suchen, in dem eine bald flehentlich bittende, bald sinnliche Sanftmut mit zuweilen heftigen Aufwallungen wechselt, ergeben sich durch den tanzartigen Charakter (der in der Vorstellungswelt Poulencs gewöhnlich Ausdruck von Körperlichkeit und Freude ist) zwei Ruhepunkte in der Dramaturgie des Werkes. Während die Nr. 8 vom Vertrauen in den tätigen Glauben

spricht, die Nr. 11 die entscheidende Wende vollzieht, durch die der grauenvolle Tod Christi zu einem Segen für den Sünder wird, die letzte Nummer zu verstehen geben soll, dass die Hoffnung auf das Paradies begründet ist (der Tod ist hier das Tor zur himmlischen Herrlichkeit, während er in den *Dialogues des Carmélites* größtmöglichen Frieden bringt), ist die Aussage dieser beiden Nummern eine völlig andere, so etwas wie die unbewusste Aufwallung des triebhaften Willens zu leben: unbekümmerte Lebensfreude, Leichtigkeit des Seins (wohl als Begleiterscheinung des Gefühls des Verliebtseins) und vielleicht auch das von Poulenc so gepriesene kindliche Gemüt, das er wahrscheinlich mit Bérard gemeinsam hatte. Kein Wunder, dass er seine Komposition „ein Requiem ohne Verzweiflung“ genannt hat.

Im Dezember 1959 gab Bernstein ein neues Werk bei Poulenc in Auftrag. Der entschloss sich, die *Sept Répons des Ténèbres* für solistischen Knabensopran, Männerchor, Kinderchor und Orchester zu schreiben. Das Werk kam posthum am 11. April 1963 unter der Leitung von Thomas Schippers in der Philharmonic Hall (heute Avery Fisher Hall) zur Uraufführung. Poulenc bestand auf dieser rein männlichen Besetzung, aber fünfzig Jahre nach seinem Tod ist es angezeigt, diese bezaubernde Komposition mit ihrem unvergleichlich fein ziselierten Orchesterpart, die viel zu lange ein Schattendasein führte, mit einem gemischten Chor aufzuführen (der dem Werk zu größerer Verbreitung verhelfen dürfte). Auch so lässt sich die Selbstmitteilung Poulencs erschließen.

Die zentrale Person seiner Besetzung ist der kleine Junge (Poulenc), allein gelassen, hilflos angesichts der Tragödie der Passion und der Tragödie seiner eigenen Sterblichkeit. Nicht nur vom Schrecken angesichts des Todes, auch von der Einsamkeit des Menschen erzählen die *Répons* in einer verstörenden Wechselrede zwischen der Gestalt Christi und der des Sünders. Wie im Agnus Dei seiner Messe, wie in der letzten seiner *Quatre Motets pour un temps de pénitence* ist es der vereinzelt Mensch, schwach, angstvoll und bekümmert („Meine Seele ist betrübt bis an den Tod“), den er darstellt, und sein elementares Bedürfnis, gehört zu werden und Frieden zu finden. Die ungewöhnlich stark fragmentierte Klangrede, die ständigen Wiederholungen und die zahlreichen Kontraste des Affektgehalts sind Ausdruck des Angstzustands und der bestürzenden Wechselhaftigkeit der Stimmungen – Niedergeschlagenheit, Fassungslosigkeit, Sanftmut oder unendliche Traurigkeit, Verzweiflung, tiefe Betrübnis der gesamten Natur und des vereinzelt Menschen etc. In diesem Zusammenhang macht Poulenc ganz punktuell von Verfahren der Zwölftontechnik Gebrauch (wie er es schon in der Nr. 7 von *Figure humaine* getan hat), um die Sinnwidrigkeit zum Ausdruck zu bringen (insbesondere am Anfang der Nr. 3 und im zweiten Teil der Nr. 4). Seine Hoffnung ermöglicht es Poulenc, sich durch Entäußerung mit dem Tod auseinanderzusetzen. Der Schluss ist dem Orchester vorbehalten, das den „Übergang“ ins Werk setzt: eine sanfte, stille Traurigkeit; Stille; dann das ersehnte Licht (ein letzter durchsichtiger Akkord, stufenförmig ansteigend vom Kontrafagott bis zur Piccoloflöte).

HERVÉ LACOMBE
Übersetzung Heidi Fritz

Sept Répons des Ténèbres

Vous n'avez pu attendre une heure avec moi, pour qui vous étiez prêts à mourir ? Ne voyez-vous point que Judas ne dort pas, mais se hâte de me livrer aux Juifs ? Pourquoi dormez-vous? Levez-vous et priez, ne tombez pas dans la tentation.

Judas, le pire des marchands, s'approcha du Seigneur avec un baiser ; lui, comme un agneau innocent, ne refusa point un baiser à Judas ; ce traître livra le Christ aux Juifs pour quelques deniers. Il lui eût mieux valu de n'être jamais né.

L'impie livra Jésus au grand prêtre et aux anciens du peuple et Pierre le suivait de loin, pour voir la fin. Et ils l'amènèrent devant Caïphe, le grand prêtre, là où scribes et pharisiens s'étaient réunis.

Mes yeux se sont obscurcis à force de larmes, parce que celui qui me consolait s'est éloigné de moi. Voyez, tous les peuples, s'il est douleur pareille à la mienne. Vous tous qui passez par ici, observez et voyez s'il est douleur pareille à la mienne.

Les ténèbres se firent lorsque les Juifs crucifièrent Jésus, et vers la neuvième heure, Jésus s'exclama d'une voix forte : mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? Et, baissant la tête, il rendit l'âme. Jésus, s'exclamant d'une voix forte, dit : Mon Père, je remets mon âme entre tes mains.

Le Seigneur ayant été mis dans le tombeau, on le scella, faisant rouler une pierre devant l'entrée du monument, on y mit des soldats pour le garder. Les grands prêtres vinrent trouver Pilate et le supplèrent.

1 | Una hora non potuistis vigilare mecum, qui exhortabamini mori pro me? Vel Judam non videtis, quomodo non dormit, sed festinat tradere me Judaeis?
Quid dormitis? Surgite, et orate, ne intretis in tentationem.

2 | Judas mercator pessimus osculo petiit Dominum: ille ut agnus innocens non negavit Judae osculum: Denariorum numero Christum Judaeis tradidit.
Melius illi erat, si natus non fuisset.

3 | Jesum tradidit impius summis principibus sacerdotum, et senioribus populi: Petrus autem sequebatur eum a longe, ut videret finem. Adduxerunt autem eum ad Caiapham principem sacerdotum, ubi scribae et pharisaei convenerant.

4 | Caligaverunt oculi mei a fletu meo: quia elongatus est a me, qui consolabatur me: Videte, omnes populi, si est dolor similis sicut dolor meus.
O vos omnes, qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor similis sicut dolor meus.

5 | Tenebrae factae sunt, dum crucifixissent Jesum Judaei: Et circa horam nonam exclamavit Jesus voce magna: Deus meus, ut quid me dereliquisti? Et inclinato capite, emisit spiritum.
Exclamans Jesus voce magna, ait: Pater, in manus tuas commendo spiritum meum.

6 | Sepulto Domino, signatum est monumentum, volventes lapidem ad ostium monumenti: Ponentes milites, quo custodirent illum. Accedentes principes sacerdotum ad Pilatum, petierunt illum.

Could ye not watch one hour with me, ye that were ready to die for me? Or see ye not Judas, how he maketh haste to betray me to the Jews? Why sleep ye? Arise and pray, lest ye enter into temptation.

Judas, worst of traffickers, approached the Lord with a kiss: He like an innocent lamb refused not the kiss of Judas: For a few pence he delivered Christ to the Jews. It had been better for him if he had never been born.

An impious man betrayed Jesus to the chief priests and elders of the people: But Peter followed him from afar, to see the end. And they led him to Caiaphas the high-priest, where the scribes and the pharisees were met together.

My eyes are darkened by my tears: for he is far from me that comforted me: See, O all ye people, if there be a sorrow like unto my sorrow. O all ye that pass by, behold and see if there be a sorrow like unto my sorrow.

Darkness covered the earth, whilst the Jews crucified Jesus: And about the ninth hour, Jesus cried with a loud voice: My God, why hast thou forsaken me? And bowing his head, he gave up the ghost. Jesus crying with a loud voice, said: Father, into thy hands I commend my spirit.

When the Lord was buried, they sealed the sepulchre, rolling a stone before the mouth of the sepulchre: And placed soldiers to guard him. The chief priests went to Pilate, and petitioned him.

Nicht eine Stunde konntet ihr mit Mir wachen! Und wäret doch voller Mut, zu sterben für Mich! Oder seht ihr den Judas nicht, wie er nicht schläft, sondern Eile hat, an die Juden mich zu verraten? Was schlafet ihr? Steht auf und betet, damit ihr nicht in Versuchung fallet.

Judas, der elende Krämer, mit einem Kusse nahte er sich dem Herrn; Dieser, wie ein schuldloses Lamm, weigerte sich dem Kusse nicht. Um etliche Silberlinge hat er Christus an die Juden verraten. Besser wäre für ihn, er wäre nicht geboren.

Ein Ruchloser hat Jesus an die Hohenpriester und die Ältesten des Volkes verraten. Petrus aber folgte ihm aus der Ferne, um den Ausgang zu sehen. Sie führten ihn vor den Hohenpriester Kaiphas, wo sich versammelt hatten die Schriftgelehrten und Phariseer.

Dunkel sind meine Augen vom Weinen; denn Er, der mir Tröster war, ist ferne von mir, schauet, ihr Völker alle: Ob ein Schmerz gleich sei dem meinen. O ihr alle, die ihr des Weges zieht, blicket her und schauet: Ob ein Schmerz gleich sei dem meinen.

Es ward eine Finsternis, als die Juden Jesus gekreuzigt hatten; und um die neunte Stunde rief Jesus mit lauter Stimme: „Mein Gott, warum hast Du mich verlassen?“ Und neigte das Haupt und gab seinen Geist auf. Mit lauter Stimme rief Jesus und sagte: „Vater, in deine Hände befehle Ich meinen Geist.“

Als bestattet worden der Herr, wurde die Grabkammer versiegelt; vor den Eingang des Grabes wälzten sie einen Stein und stellten Soldaten auf, die ihn sollten bewachen. Die Hohenpriester gingen hin zu Pilatus und baten darum.

Voici comment meurt un juste, sans que personne ne le prenne à cœur, et des hommes justes sont enlevés et personne n'y pense ; un juste est enlevé à la face de l'iniquité, sa mémoire restera en paix. Comme l'agneau reste muet devant celui qui le tond, il n'a pas ouvert la bouche : il a été enlevé à la détresse et au jugement.

7 | Ecce quomodo moritur justus, et nemo percipit corde: et viri justi tolluntur, et nemo considerat: a facie iniquitatis sublatus est justus: Et erit in pace memoria ejus. Tamquam agnus coram tondente se obmutuit, et non aperuit os suum: de angustia, et de judicio sublatus est.

Behold how the Just dieth, and none taketh it to heart: and just men are taken off, and no one considerate: the Just is taken away from the face of iniquity: And his memory shall be in peace. He was dumb like the lamb before his shearer, and opened not his mouth: He was taken away from distress, and from judgement.

Sehet, wie der Gerechte stirbt, und keiner nimmt es zu Herzen! Gerechte werden hinweggerafft, und keiner merkt auf! Vor dem Angesicht der Bosheit ward der Gerechte getötet; doch sein Gedenken wird sein in Frieden. Wie ein Lamm vor dem, der es schert, so verstummte er und öffnete nicht seinen Mund; hinweggenommen ward er aus der Bedrängnis und aus dem Gericht.

Stabat mater

Debout, la mère des douleurs
Se dresse, le visage en pleurs,
Sous la croix où son fils a été pendu.

8 | Stabat mater dolorosa
Juxta Crucem lacrimosa,
Dum pendebat Filius.

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

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

Et dans sa pauvre âme gémissante,
Inconsolable, défaillante,
Un glaive aigu s'enfonce.

9 | Cujus animam gementem,
Contristatem et dolentem,
Pertransivit gladius.

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

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

Quelles peines, quelle agonie
Subit cette mère bénie
Près de son unique enfant !

10 | O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater Unigeniti!

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

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

Dans l'angoisse la plus amère,
Pieusement, elle considère
Son enfant assassiné.

11 | Quae moerebat, et dolebat,
Et tremebat, dum videbat
Nati poenas incliti.

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

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

Quel homme ne fondrait en pleurs
À voir la mère du Seigneur
Endurer un tel calvaire ?

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

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

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

Qui n'aurait le cœur abattu
Devant la mère de Jésus
Souffrant avec son enfant ?

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

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

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

Pour son peuple qui a péché,
Elle voit Jésus torturé
Et les fouets qui le déchirent.

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

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

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

Elle voit son fils bien-aimé,
Seul et de tous abandonné
Qui remet son âme à son Père.

13 | Vidit suum dulcem natum
Morientem desolatum
Dum emisit spiritum.

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

Sah ihn trostlos und verlassen
An dem blutgen Kreuz erblassen,
Ihren lieben, einzigen Sohn.

Ô mère, source d'amour,
Fais-moi ressentir ta peine amère,
Pour que je pleure avec toi.

14 | Eja mater, fons amoris,
Me sentire vim doloris
Fac, ut tecum lugeam.

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

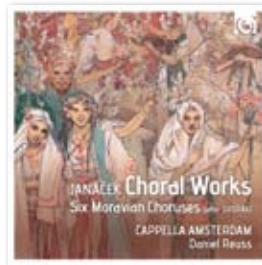
Gib, o Mutter, Born der Liebe,
Dass ich mich mit dir betrübe,
Dass ich fühl die Schmerzen dein.

Allume en mon cœur le feu De l'amour pour le Christ mon Dieu ; Que cet amour lui soit doux !	15 Fac ut ardeat cor meum In amando Christum Deum, Ut sibi complaceam.	Of his Passion bear the token, In a spirit bowed and broken Bear His death within my heart.	Dass mein Herz von Lieb entbrenne, Dass ich nur noch Jesus kenne, Dass ich liebe Gott allein.
Exauce-moi, ô sainte Mère, Et plante les clous du calvaire Dans mon cœur, profondément.	16 Sancta mater, istud agas, Crucifixi fige plagas Cordi meo valide.	Thou, who on the Cross art bearing All the pains I would be sharing, Glows my heart with love for thee.	Heilge Mutter, drück die Wunden, Die dein Sohn am Kreuz empfunden, Tief in meine Seele ein.
Pour moi, ton fils couvert de plaies A voulu tout endurer. Que j'aie une part de ses tourments.	Tui nati vulnerati, Tam dignati pro me pati, Poenas mecum divide.	By thy glorious Death and Passion, Saving me in wondrous fashion, Saviour, turn my heart to thee.	Ach, das Blut, das er vergossen, Ist für mich dahingeflossen ; Lass mich teilen seine Pein.
Qu'avec toi je pleure d'amour, Et que je souffre avec lui sur la croix, Tant que durera ma vie.	Face me vere tecum flere, Crucifixo condolere, Donec ego vixero.	At thy feet in adoration, Wrapt in earnest contemplation See, beneath thy Cross I lie.	Lass mit dir mich herzlich weinen, Ganz mit Jesu Leid vereinen, Solang hier mein Leben währt.
Je veux au pied de la croix rester, Debout près de toi, Et pleurer ton fils avec toi.	Juxta crucem tecum stare, Te libenter sociare In planctu desidero.	There, where all our sins thou bearest In compassion fullest, rarest, Hanging on the bitter Tree.	Unterm Kreuz mit dir zu stehen, Dort zu teilen deine Wehen, Ist es, was mein Herz begehrt.
Vierge entre toutes glorieuse, Pour moi ne sois plus si amère : Mêle mes pleurs aux tiens.	Virgo virginum praeclara, Mihi jam non sis amara: Fac me tecum plangere.	Thou who art for ever blessed, Thou who art by all confessed, Now I lift my soul to thee.	O du Jungfrau der Jungfrauen, Wollst in Gnaden mich anschauen, Lass mich teilen deinen Schmerz.
Puissé-je avec le Christ mourir, À sa passion compatir, À sa croix m'appliquer.	17 Fac, ut portem Christi mortem, Passionis fac consortem, Et plagas recolere.	Make me of thy death the bearer, In thy Passion be a sharer, Taking to myself thy pain.	Lass mich Christi Tod und Leiden, Marter, Angst und bittres Scheiden Fühlen wie dein Mutterherz.
Fais que ses blessures me blessent, Que je goûte à la croix l'ivresse Et le sang de ton enfant.	Fac me plagis vulnerati Crucem hac inebriari Ob amorem Filii.	Let me with thy stripes be stricken! Let thy Cross with hope me quicken, That I thus thy love may gain.	Mach, am Kreuze hingesenken, Mich von Christi Liebe trunken Und von seinen Wunden wund.
Pour que j'échappe aux vives flammes, Prends ma défense, ô notre Dame, Au grand jour du jugement.	18 Inflammatus et accensus, Per te, Virgo, sim defensus, In die judicii.	All my heart, inflamed and burning, Saviour, now to thee is turning; Shield me in the Judgement Day.	Daß nicht zu der ewgen Flamme Der Gerichtstag mich verdamme, Sprech für mich dein reiner Mund.
Fais que je sois gardé par la croix, Que je sois protégé par la mort du Christ Dans le réconfort de la grâce.	Fac me cruce custodiri, Morte Christi praemuniri, Confoveri gratia.	By thy Cross may I be guarded, Meritless – yet be rewarded Through thy grace, O living Way.	Christus, um der Mutter Leiden, Gib mir einst des Sieges Freuden Nach des Erdenlebens Streit.
Et quand mon corps sera mort, Fais qu'à mon âme soit ouvert Le paradis de gloire. Amen.	19 Quando corpus morietur, Fac, ut animae donetur Paradisi gloria. Amen.	While my body here is lying Let my soul be swiftly flying To thy glorious Paradise. Amen.	Jesus, wann mein Leib wird sterben, Laß dann meine Seele erben Deines Himmels Seligkeit. Amen.

Daniel Reuss . Excerpts from discography

Also available digitally / Disponible également en version digitale

LEOŠ JANÁČEK
Choral Works
Six Moravian Choruses (after Dvořák)
Cappella Amsterdam
CD HMC 902097



**Messe pour double chœur
a cappella**
RIAS Kammerchor
CD HMA 1951834

GYÖRGY LIGETI
Lux aeterna
HEPPENER. Im Gestein
Cappella Amsterdam
musikFabrik
Suzanne van Els, alto
CD HMC 901985



Le Vin herbé
S. Piau, S. Davislim, J. Böhnert
RIAS Kammerchor
Scharoun Ensemble
2 CD HMC 901935.36

FRANK MARTIN
Golgotha
Cappella Amsterdam
Estonian Philharmonic
Chamber Choir
Estonian National Symphony
Orchestra
2 CD HMC 902056.57



FRANCIS POULENC
Figure humaine / Motets
RIAS Kammerchor
Dir. Marcus Creed / Daniel Reuss
2 CD HMG 508394.95

Artist biographies on harmoniamundi.com



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2014

Enregistrement juin 2012, Estonia Concert Hall, Tallinn (Estonie)

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son et montage : René Möller, Teldex Studio Berlin

Partitions : © Salabert (Universal Music Publishing Classical)

Page 1 : Église de Ronchamp, Notre-Dame-du-Haut - akg-images / Schütze / Rodemann

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902149