



photo © Tijs Verster

CAROLYN SAMPSON, *soprano*

ANDRÉ MORSCH, *baritone*

CAPPELLA AMSTERDAM
ORCHESTRA OF THE EIGHTEENTH CENTURY
DANIEL REUSS, *conductor*



Recorded live in Rotterdam (De Doelen), the Netherlands, in May 2018

Engineered by Jochem Geene (Studio van Schuppen)

Assisted by Marcel Gerardts and Ron Ford

Executive producers: Sieuwert Verster (The Grand Tour / Orchestra of the Eighteenth Century)
& Carlos Céster (Glossa / note 1 music)

Editorial direction: Carlos Céster | Editorial assistance: María Díaz

Design: Rosa Tendero

Booklet photographs (except page 2): © Annelies van der Vegt

© 2018 note 1 music gmbh

Johannes Brahms

Ein deutsches Requiem

opus 45 (1868)

- | | | |
|----|---|-------|
| 01 | SELIG SIND, DIE DA LEID TRAGEN
<i>(»Ziemlich langsam und mit Ausdruck« – Chorus)</i> | 10:46 |
| 02 | DENN ALLES FLEISCH, ES IST WIE GRAS
<i>(»Langsam, marschmässig« – Chorus)</i> | 14:48 |
| 03 | HERR, LEHRE DOCH MICH
<i>(»Andante moderato« – Chorus & baritone)</i> | 10:27 |
| 04 | WIE LIEBLICH SIND DEINE WOHNUNGEN
<i>(»Mässig bewegt« – Chorus)</i> | 5:43 |
| 05 | IHR HABT NUN TRAURIGKEIT
<i>(»Langsam« – Chorus & soprano)</i> | 7:09 |
| 06 | DENN WIR HABEN HIE KEINE BLEIBENDE STATT
<i>(»Andante« – Chorus & baritone)</i> | 11:23 |
| 07 | SELIG SIND DIE TOTEN
<i>(»Feierlich« – Chorus)</i> | 9:47 |





Orchestra of the Eighteenth Century

First Violin

Marc Destrubé (*concertmaster*)

Peter Brunt

Kees Koelmans

Franc Polman

Irmgard Schaller

Annelies van der Vegt

Sayuri Yamagata

Sophie Wedell

Second Violin

Staas Swierstra

Matthea De Muynck

Hans Christian Euler

Anthony Martin

Guya Martinini

Marinette Troost

Dirk Vermeulen

Gustavo Zarba

Viola

Emilio Moreno

Marten Boeken

Antonio Clares

Lola Fernandez

Else Krieg

Yoshiko Morita

Cello

Richte van der Meer

Julie Borsodi

Albert Brüggén

Nuala McKenna

Lidewij Scheifes

Rainer Zipperling

Bass

Margaret Urquhart

Robert Franenberg

Christian Staude

Piccolo

Levke Hollmer

Flute

Michael Schmidt-Casdorff

Ingo Nelken

Oboe

Alayne Leslie

Peter Tabori

Clarinet

Eric Hoepfich

Guy van Waas

Bassoon

Hugo Rodriguez Arteaga
Donna Agrell

Horn

Teunis van der Zwart
Simon Poirier
Stefan Blonk
Antonia Riezu Gonzales

Trumpet

Jonathan Impett
Graham Nicholson

Trombone

Sue Addison
Phil Dale
Steve Saunders

Tuba

Anthony George

Harp

Michelle Verheggen
Liucile Vilimaite

Organ

Pieter-Jan Belder

Timpani

Maarten van der Valk

Cappella Amsterdam

Soprano

Andrea van Beek
Elisabeth Blom
Martha Bosch
Marijke van der Harst
Elma Dekker
Mariëlle Kirkels
Maria Köpcke
Judith Pranger
Margreet Rietveld
Marjo van Someren
Marieke Steenhoek
Rachel Thompson

Alto

Marleene Goldstein
Sabine van der Heijden
Luise Kimm
Mieke van Laren
Dorien Lievers
Antje Lohse
Laura Lopes
Inga Schneider
Suzanne Verburg
Desirée Verlaan

Tenor

Ross Buddie
Dolf Drabbels
Jon Etxabe Arzuaga
Johannes Klügling
William Knight
Jelle Leistra
Steven van Gils
Leon van Liere
Diederik Rooker
Endrik Üksvärav

Bass

Donald Bentvelsen
Erks Jan Dekker
Jan Douwes
Berend Eijkhout
Kees Jan de Koning
Pierre-Guy Le Gall White
Bart Oenema
Mitchell Sandler
Johan Vermeer
Hans Wijers



Johannes Brahms

Ein deutsches Requiem

I. A REQUIEM FOR HUMANITY

“A work of unbelievable importance and great mastery.” Even the feared, nineteenth century, Viennese critic, Eduard Hanslick waxed lyrical after hearing *A German Requiem* by Johannes Brahms. “Since the time of Mozart and Beethoven”, he declared, “there has been no such momentous contribution to sacred music”.

II. THE CONSOLATION OF BEAUTY

Brahms was frequently cryptic, ironic and even cynical in his assessment of his own work, and heaped scorn upon himself. By way of example, he once proposed that all the musicians of the orchestra that would perform his sunny *Second Symphony* should wear black armbands, as if they were at a funeral. His seriousness in speaking about his *Requiem* was exceptional: “As far as the title is concerned, I would prefer to leave out the word ‘German’ and replace it with ‘humanity’” – thus, “A Requiem for humanity”.

And, indeed, this impressive choral work by Brahms is surely the most consoling and humane mass for the

dead ever written. The horrid imagery of the last judgement, that for centuries the Gregorian *Dies irae* had poured out over the mourners, and that even Berlioz and Verdi would echo with terrifying effect, is entirely absent. By contrast, Brahms comforts the living and helps them to accept death. To achieve this, he drew together painstakingly selected texts from Luther’s translation of the Bible, into an exquisite homily. To be sure, Brahms was in some sense answering to Schütz’ *Teutsche Begräbnis-Missa* (German Funeral Mass), which he knew very well and had often conducted – as he had the vocal works of Bach. Striking, yet unsurprising, are the many concordances between the texts, both of which conclude with the biblical phrase “Blessed are the dead”: both composers worked in an unbroken tradition that reached from Luther in the sixteenth century to Schütz in the seventeenth, Bach in the eighteenth and Brahms in the nineteenth.

Brahms’ *A German Requiem* is clearly not in the tradition of the Latin Requiem mass, the *Missa pro defunctis*. In nineteenth century Germany, there was a tendency among composers to set to music revered, ancient, Latin texts still in use in the Catholic church, in German translation, sometimes reworked to achieve poetry in the vernacular. Thus, German versions of Mozart’s *Requiem* and Schubert’s *German Mass* were published and performed. Brahms chose not to follow that tradition. He referred instead to Schütz, who, in his own time, already strove to render a Protestant equivalent for the Latin Requiem mass. Just as Schütz’ patron had done, Brahms selected texts from both the

Old and the New Testaments and from apocryphal books that were included in the Lutheran translations. However, it was explicitly not Brahms' intention to write a liturgical piece. Instead he composed a sacred work for the concert hall, effectively situating himself within the oratorio tradition of Handel's *Messiah* and Beethoven's *Missa Solemnis*.

Brahms was only 33 by the time he had almost completed his gentle mass for the dead, but his own experience of grief informs this work. He began to conceive his *Requiem* around the time of the death of his close friend and spiritual father, Robert Schumann, who died after a failed suicide attempt, in a psychiatric clinic in Endenich, near Bonn, in 1856 – aged 46. It was the death of his mother in 1865 that ultimately prompted him to set it to music. Brahms' *Requiem* was however not expressly an *in memoriam*, neither for his mother, nor for his mentor. It was intended as a message of hope, for everyone. Brahms was ambivalent about Christianity and about the traditional Christian faith. He never directly mentions Jesus Christ. It seems that he wanted his *Requiem* to reach beyond religion, in order to reach "humanity".

III. GENESIS AND FIRST PERFORMANCE

A German Requiem was premiered on Good Friday (April 10th) 1868 in the North German city of Bremen, conducted by Brahms himself. Lasting seventy minutes, it was and would remain the longest piece Brahms com-

posed. It was his masterpiece. Following long and arduous years of study, he was relatively little known until the age of 45, and the reputation he had was mostly for his performances as a piano virtuoso, choral conductor and composer of vocal and chamber works. Now, suddenly, he became a well-known figure in the musical world of Europe. Robert Schumann had predicted, in an article titled "New Directions", that this newcomer in the musical firmament would determine the future direction of German music. Brahms did not know at the time that Robert Schumann had also begun on a sketch for a German requiem.

In 1861, five years after Schumann's death, Brahms had begun with the gathering of texts, but it was only after the death of his mother that he began with actual composing. Two years later, the work was completed. In Catholic Vienna in 1867, the first three movements only were performed at a memorial ceremony for Schubert. There was concern that the audience may be overwhelmed by the work of this "weighty North-German". And indeed, Brahms' music was received with cries and hissing. The composer apparently remained stoic throughout. After the interval, Schubert's *Rosamunde* was performed.

By contrast, the full performance that Good Friday in Bremen the following year, before an audience of 2500 people, was a resounding success. Due to public demand, it was repeated three weeks later. In the version that existed at that time, the work had only six movements and only one baritone solo. That soprano solo that became the fifth movement was added later. From

today's perspective, the discussion that took place with the church board, prior to that first performance, is very interesting. At issue was the absence of any mention of Christ's crucifixion. The clergy found this unacceptable. It was decided that, after the third movement, the Requiem would be interrupted by the insertion of the aria "Ich weiss daß mein Erlöser lebt" ("I know that my redeemer liveth") from Händel's *Messiah*. It seems that this intervention inspired Brahms to add his fifth movement, described by him as "in remembrance of my mother"). In doing so, the *Requiem* acquired not only a solo for a female voice but a better overall balance. The definitive version was heard for the first time in the Gewandhaus in Leipzig in 1869, conducted by Carl Reinecke. *A German Requiem* was performed throughout Europe more than a hundred times during the following decade.

IV. SYMBOLISM

Could any musical work possibly be composed with more symbolism than this *Requiem*? Why seven movements? Was Brahms thinking of the seven-day Creation, or perhaps of the seven symbolic seals described in the Revelation of St. John? The sweetest consolation rings out from the very heart of the work, in the text of the fourth movement. The first and last movements express blessings for the grieving and the dead. The second and sixth movements are the longest, and the darkest. The third and fifth movements present meditative

soliloquies – the baritone seeking hope, the soprano granting it: "As one whom his mother comforteth, so will I comfort you." And right in the middle, in the shortest movement, in an atmosphere of miraculous calm, comes the choir's most beautiful contribution: "How amiable are thy tabernacles". Symbolism also informs Brahms' use of orchestral colours. The first movement is dark, due to the omission of the violins. Their entrance in the second movement is muted – bodiless: "For all flesh is as grass". For certain final chords, and for moments when the choir, at its most serene, utters the word "blessed", Brahms reserves that most beautiful symbol, the sound of the harp – in heavenly arpeggios.

V. BRAHMS' ORIGINAL TEMPO MARKINGS FOR THE PREMIERE

The performance practice of Brahms' day differed from that of today in many respects. Concert halls were certainly smaller, but the instruments of his day were also differently constructed and other performance conventions prevailed. String-players used almost no vibrato and played on strings made of gut, and the wind instruments were those of the romantic period, including the natural horn Brahms so loved. The overall effect was one of greater transparency and mellowness than is produced by the twenty-first century orchestra, and more naturally in balance. Through the use of historical instruments and the appropriate manner of playing them, together with a choir immersed in the style of

the period and a conductor who aims to approach as faithfully as possible Brahms' imagined sound, that ideal balance and transparency known and intended by the composer can, at the very least, be intimated.

Finally, another important question for the performers is that of the right tempo for each movement. Friends of Brahms regularly advised him to provide metronome markings in his scores, so as to establish more permanently the tempi of the movements more or less as he heard them in his head. Brahms himself was sceptical. He considered that "my blood" and "a mechanical apparatus" could not be reconciled with one another. Nevertheless, the surviving tempo markings do provide valuable insights into his conceptions of tempi, including for the *German Requiem*. They reveal that he generally chose quicker tempi than are typically adopted today. Moreover, Brahms saw the tempi of successive movements as connected to each other by proportional relationships, as if an overarching tempo-order governed the whole work, within which each movement naturally succeeded the previous one. The surviving tempo markings are almost certainly those that were intended for the premiere performance. The (assisting) conductor Carl Reintaler, who prepared the first performance for Brahms in 1868, noted down Brahms' chosen tempi as metronome markings.

The performance on this CD does not strictly adhere to these tempo markings but has certainly been inspired by them. The metronome markings reveal that the slower movements would have been fairly brisk, while the quicker movements would have been per-

formed at rather moderate tempo. It was not a work full of big contrasts in tempo. Instead it allowed the room for comforting introspection.

Clemens Romijn

Translation: Kate Clark

NOTE

REINTHALER'S TEMPO MARKINGS

- 1 'Selig sind, die da Leid tragen' ♩ = 80
- 2 'Denn alles Fleisch ist wie Gras' ♩ = 60
- after 'So seid nun geduldig' ♩ = 80
- after 'Aber des Herrn' ♩ = 56
- after 'Die Erlöseten' ♩ = 108
- 3 'Herr, lehre doch mich' ♩ = 52
- after 'Der gerechten Seele' ♩ = 54
- 4 'Wie lieblich sind deine Wohnungen' ♩ = 92
- 5 'Ihr habt nun Traurigkeit' ♩ = 104
(later changed by Brahms to ♩ = 72)
- 6 'Denn wir haben hie keine bleibende Statt' ♩ = 92
- after 'Denn es wird die Posaune' ♩ = 112
- after 'Herr, du bist würdig' ♩ = 100
- 7 'Selig sind die Toten' ♩ = 80



Johannes Brahms

Ein deutsches Requiem

I. EEN REQUIEM VOOR DE MENSHEID

‘Een werk van ongelooflijk belang en groot meester-schap.’ Zelfs de gevreesde negentiende-eeuwse Weense criticus Eduard Hanslick ging overstag na het horen van *Ein deutsches Requiem* van Johannes Brahms. ‘Sinds de tijd van Mozart en Beethoven is er niet meer zo’n vérstrekkende bijdrage geleverd aan de religieuze muziek.’

II. DE TROOST VAN SCHOONHEID

Johannes Brahms heeft altijd veel cryptisch, ironisch en zelfs cynisch commentaar op zijn eigen werk gegeven en zichzelf overladen met zelfspot. Zo stelde hij als ‘practical joke’ voor dat zijn zonnige *Tweede Symfonie* gespeeld zou worden door een orkest waarvan alle spelers zwarte armbanden zouden dragen als bij een begrafenis. Uitzonderlijk is daarom zijn serieuze uitspraak over *Ein deutsches Requiem*: ‘Wat de titel betreft zou ik graag het woord *Duits* weglaten en vervangen

door *mensheid*.’ Vrij vertaald zou het werk dan heten: ‘Een Requiem voor de mensheid’.

En inderdaad is dit imposante koorwerk van Brahms de meest troostende en humane dodenmis ooit gecomponeerd. Geen schrikbeelden van het Laatste Oordeel zoals die eeuwenlang uit het gregoriaanse *Dies irae* over de rouwenden werden uitgestort. Of nog erger en angstaanjagender zelfs bij Berlioz en Verdi. Nee, Brahms troost de levenden en helpt ze de dood te aanvaarden. Daarvoor gebruikte hij een met de grootste precisie samengestelde bloemlezing van teksten uit de Duitse vertaling van de bijbel door Martin Luther. Natuurlijk heeft Brahms zich gespiegeld aan de *Teutsche Begräbnis-Missa* van Heinrich Schütz die hij goed kende en die hij net als de vocale muziek van Bach veelvuldig uitvoerde als dirigent. Opvallend is de grote overeenkomst in de gebruikte teksten; zo sluiten beide werken af met hetzelfde bijbelfragment ‘Selig sind die Toten’. Beide componisten werkten in een onafgebroken traditie, die reikt van Luther in de zestiende eeuw, via Schütz in de zeventiende en Bach in de achttiende eeuw, tot Brahms in negentiende eeuw.

Brahms’ *Ein deutsches Requiem* is in ieder geval niet in de traditie van de Latijnse Requiem-mis, de *Missa pro defunctis*. In het Duitsland van de negentiende eeuw bestond een tendens, en niet alleen binnen het protestantisme, om eerbiedwaardige oude teksten die de katholieke kerk nog gebruikte in Duitse vertaling of herdichting te toonzetten. Zo werden er Duitse versies van Mozarts *Requiem* of Schuberts *Deutsche Messe* uitgegeven en uitgevoerd. Die traditie volgde Brahms niet.

Hij refereerde zoals gezegd eerder aan Schütz, die destijds al streefde naar een protestants equivalent van de Latijnse dodenmis. Net als de opdrachtgever van Heinrich Schütz had gedaan selecteerde ook Brahms teksten uit het Oude en Nieuwe Testament en uit apocriefe boeken die in zijn Luthervertaling voorkwamen (alleen het ‘Selig sind die Toten’ treffen we ook bij Schütz aan), maar het was nadrukkelijk niet zijn bedoeling om liturgische muziek te schrijven. Hij componeerde een religieus werk voor de concertzaal, en plaatste zich daarmee in de traditie van de oratoria zoals *Messiah* van Händel en Beethovens *Missa Solemnis*.

Brahms was nog maar drieëndertig toen hij zijn milde dodenmis grotendeels voltooid had. Maar er spreekt persoonlijke ervaring met het rouwen uit. Het *Requiem* begon in hem al te gisten omstreeks de dood van zijn goede vriend en geestelijke vader Robert Schumann. Die overleed na een mislukte zelfmoordpoging in een psychiatrische inrichting in Eindhoven bij Bonn in 1856, slechts 46 jaar oud. En de dood van Brahms’ moeder in 1865 gaf hem de laatste impuls tot voltooiing. Toch is Brahms’ *Requiem* geen ‘in memoriam’ voor mentor of moeder geworden, maar een boodschap van hoop voor iedereen. Brahms die nogal ambivalent stond tegenover ‘het christendom’ en het traditionele christelijke geloof, noemt nergens de naam van Jezus Christus en lijkt met zijn *Requiem* boven de religies uit te willen stijgen om zo ‘de mensheid’ te bereiken.

III. ONTSTAAN EN EERSTE UITVOERINGEN

Het was op Goede Vrijdag 10 april 1868 in de Dom van het Noordduitse Bremen dat *Ein deutsches Requiem* zijn première beleefde, onder leiding van Brahms zelf. Met zijn lengte van zeventig minuten was het op dat moment het langste stuk dat Brahms op papier had gezet, en dat zou zo blijven, ook na zijn latere grote symfonieën. En hij leverde hier zijn ‘meesterstuk’ af. Na zijn lange en moeizame leerjaren was hij tot zijn vijfendertigste slechts beperkt bekend, en dan vooral nog als pianovirtuoos, koordirigent en componist van vocale en kamermuziek. Nu was hij opeens een bekende naam in het Europese muziekleven. Robert Schumann had het voorspeld in zijn artikel ‘Neue Bahnen’, dat deze nieuwkomer aan het firmament de richting van de toekomst Duitse muziek zou gaan bepalen. Brahms wist toen niet dat Schumann zelf in zijn projectboek al een ontwerp voor een ‘deutsches Requiem’ had geschetst.

In 1861, vijf jaar na de dood van Schumann, was Brahms begonnen met het verzamelen van de teksten, maar pas na de dood van zijn moeder in 1865 kwam het componeren op gang. Twee jaar later was het werk voltooid. In het katholieke Wenen beperkte men zich bij een Schubert-herdenking op 1 december 1867 tot de eerste drie delen. Men was bang dat het publiek overbelast werd door het werk van ‘deze zwaartillende Noord-Duitser’. Inderdaad werd Brahms’ muziek onthaald op gejoel en gesis. De componist leek er stoïcijns onder te blijven. Na de pauze werd *Rosamunde* van Schubert gespeeld.

Wel een groot succes werd de uitvoering op Goede Vrijdag in Bremen, voor een publiek van 2500 personen. Door de grote belangstelling werd de uitvoering drie weken later herhaald. In de toenmalige versie had *Ein deutsches Requiem* nog maar zes delen en alleen een bariton-solist. Het later vijfde deel met de sopraansolo ontbrak toen nog. Interessant vanuit hedendaags oogpunt is de discussie met het kerkbestuur die aan de uitvoering vooraf ging. Pijnpunt was het ontbreken van Christus' kruisdood in het Requiem dat de geestelijken onaanvaardbaar vonden. Daarom werd na het derde deel het Requiem onderbroken voor een uitvoering van de sopraan-aria 'Ich weiss daß mein Erlöser lebt' uit Händels *Messiah*. Het lijkt erop dat deze ingreep Brahms inspireerde tot zijn toevoeging 'In Gedanken an die Mutter'. Daarmee introduceerde hij niet alleen een vrouwelijke solist maar kreeg zijn Requiem ook meer balans. Brahms droeg *Ein deutsches Requiem* op aan de nagedachtenis van zijn moeder en Robert Schumann. De definitieve versie klonk op 18 februari 1869 in het Leipziger Gewandhaus onder leiding van Carl Reinecke. De volgende tien jaren werd *Ein deutsches Requiem* in Europa zeker honderd keer uitgevoerd.

IV. SYMBOLIEK

Kan een toonbouwsel met meer symboliek geconstrueerd zijn dan dit *Requiem*? Zeven delen telt het. Dacht Brahms aan de zeven dagen van de schepping? Of aan het boek met zeven zegelen in de Openbaring van Johannes? En de zachtste troost klinkt in het hart van het werk. Het

eerste en laatste deel spreken zegeningen uit voor de rouwenden en de doden. Delen twee en zes zijn het donkerst en langst. In de delen drie en vijf treden solisten op die mediteren, de bariton zoekt hoop, en de sopraan geeft die ruimhartig: 'Ik wil jullie troosten, zoals een moeder troost.' En exact in het midden van het werk staat het kortste deel, een prachtige bijdrage van het koor en een wonder van rust: 'Hoe lieflijk zijn uw woningen.' Even symbolisch is Brahms' gebruik van orkestrale kleuren. Deel één kleurt donker door de afwezigheid van de violen. Als ze in deel twee invallen zijn ze gedempt en klinken ze zonder 'body': 'Want alle vlees is als gras.' Voor diverse slotakkoorden, en voor momenten waarbij het koor in alle rust het woord 'selig' zingt, reserveerde Brahms bijzonder mooie symbolen: hemelse arpeggio's van de harp.

V. TEMPI BIJ PREMIÈRE ONDER LEIDING VAN BRAHMS

De uitvoeringspraktijk in Brahms' tijd was in verschillende opzichten een andere dan die tegenwoordig gangbaar is geworden. De concertzalen waren kleiner, maar ook het instrumentarium was anders. De strijkers speelden standaard vrijwel non vibrato en op darmsnaren, en er waren natuurlijk romantische blaasinstrumenten en de niet-chromatische natuurhoorns waar Brahms zo verzot op was. Het geheel leverde een andere klankbalans op dan met moderne orkesten. Door het gebruik van historisch instrumentarium en de daarbij behorende

speelwijze, gecombineerd met een stijlbewust koor en gewetenstvolle dirigent ontstaat er een gedroomde klankbalans en een goede verstaanbaarheid, die in de richting gaat van wat Brahms wellicht gekend en bedoeld heeft.

Een andere uitvoeringskwestie is het tempo. Vrienden van Brahms raadden hem geregeld aan de partituren van zijn muziek te voorzien van metronoomcijfers, om de tempi zoals hij die min of meer in zijn hoofd had vast te leggen. Brahms zelf was hier sceptisch over, hij geloofde niet dat 'mijn bloed' en 'een mechanisch apparaat' goed te verenigen waren. Toch geven de bewaarde metronoomcijfers van verschillende uitvoeren onder leiding van Brahms zelf, waardevolle inzichten in zijn tempokeuzes. Ze tonen dat Brahms de tempi van de verschillende delen in proportie zag alsof er een grote overkoepelende tempo-orde over het geheel heerst en de delen elkaar op een natuurlijke manier opvolgen. De dirigent Carl Reintaler, die de première onder leiding van Brahms in 1868 voorbereidde, noteerde destijds de gekozen tempi middels metronoomcijfers.

De uitvoering op deze CD volgt niet letterlijk deze cijfers maar heeft zich er wel door laten inspireren. De metronoomcijfers laten zien dat de langzame tempi vrij gaand – en de snellere tempi juist rustig waren. Geen requiem met grote contrasten in het tempo, maar juist volop ruimte latend voor troostrijke bezinning. Een ander *deutsches Requiem* dus? Nee, geenszins, maar *Ein deutsches Requiem* anders.

Clemens Romijn

NOOT

DE METRONOOMCIJFERS VAN REINTHALER

- 1 'Selig sind, die da Leid tragen' ♩ = 80
- 2 'Denn alles Fleisch ist wie Gras' ♩ = 60
 - na 'So seid nun geduldig' ♩ = 80
 - na 'Aber des Herrn' ♩ = 56
 - na 'Die Erlöseten' ♩ = 108
- 3 'Herr, lehre doch mich' ♩ = 52
 - na 'Der gerechten Seele' ♩ = 54
- 4 'Wie lieblich sind deine Wohnungen' ♩ = 92
- 5 'Ihr habt nun Traurigkeit' ♩ = 104
(later voorstel Brahms: ♩ = 72)
- 6 'Denn wir haben hie keine bleibende Statt' ♩ = 92
 - na 'Denn es wird die Posaune' ♩ = 112
 - na 'Herr, du bist würdig' ♩ = 100
- 7 'Selig sind die Toten' ♩ = 80



Johannes Brahms

Ein deutsches Requiem

I. UN REQUIEM POUR L'HUMANITÉ

« Une œuvre d'une portée phénoménale et d'une souveraine maîtrise. » Le critique viennois Eduard Hanslick lui-même, pourtant considéré comme le plus redoutable chroniqueur musical du XIX^e siècle, ne tarissait pas d'éloges en découvrant le *Requiem allemand* de Johannes Brahms. Et il poursuivait : « Depuis l'époque de Mozart et Beethoven, voilà bien l'œuvre sacrée la plus considérable qui soit. »

II. LA CONSOLATION DE LA BEAUTÉ

Lorsqu'il se penchait sur ses propres œuvres, Brahms ne manquait jamais d'exprimer autant de réserves que d'ironie, voire de cynisme, et ne ménageait pas l'autocritique. A titre d'exemple, il suggéra un jour que tous les instrumentistes de l'orchestre devraient jouer sa lumineuse *Deuxième Symphonie* en portant un brassard noir, comme pour des funérailles. Par contre, il évoqua toujours son *Requiem* avec une exceptionnelle gravité : « Quant au titre, je préférerais éviter le terme

allemand et le remplacer par *humanité* » – ainsi, « Un requiem pour l'humanité ».

En effet, cet impressionnant ouvrage choral est sans nul doute la messe des morts la plus consolatrice, la plus humaine jamais conçue jusqu'alors. Bien loin l'inférieure imagerie du Jugement dernier que, depuis des siècles, le *Dies irae* grégorien avait imposé aux endeuillés, et à laquelle même les requiems de Berlioz et Verdi feraient ultérieurement écho avec ô combien d'effets terrifiants. Bien au contraire, Brahms réconforte les vivants et les aide à accepter la mort. A cet effet, il rassembla avec un soin infini des passages de la Bible de Luther, pour en distiller une exquise homélie. Selon toute évidence, il s'adossait au *Concert in Form einer teutschen Begräbnis-Missa* (« Concert en forme d'une Messe allemande de funérailles ») de Schütz, qu'il connaissait parfaitement pour l'avoir souvent dirigée – ainsi bien évidemment que les œuvres sacrées de Bach. Entre Schütz et Brahms, le parallélisme textuel est absolument remarquable, les deux ouvrages se refermant avec la phrase biblique « Bénis sont les morts » : l'un comme l'autre se plaçaient dans une tradition ininterrompue s'étendant de Luther au XVI^e siècle jusqu'au XIX^e siècle tardif de Brahms, en passant par Schütz au XIX^e et Bach au XVIII^e.

Il va sans dire que le *Requiem allemand* de Brahms ne s'inscrit pas dans la lignée de la messe de requiem latine, la *Missa pro defunctis*. Dans l'Allemagne du XIX^e siècle, il était d'usage parmi les compositeurs de mettre en musique les vénérables textes d'origine certes latine – que l'Eglise catholique utilisait toujours dans la

langue ancienne – mais dans des traductions allemandes, parfois même des versions fortement réécrites, afin de leur insuffler un langage poétique d'essence germanique. C'est ainsi que fut jouée et publiée une version allemande du *Requiem* de Mozart, et que fut conçue la *Messe allemande* de Schubert. Brahms, toutefois, préféra ne pas suivre cette tradition. Il se reposa sur Schütz qui, en son temps, s'était déjà attelé à restituer un équivalent protestant à la messe de requiem latine. Au même titre que le commanditaire de Schütz avait lui-même rassemblé et collationné les textes, Brahms sélectionna des passages de l'Ancien et du Nouveau Testament, ainsi que des apocryphes inclus dans les traductions luthériennes. Par contre, il n'avait nulle intention d'écrire une œuvre à usage réellement liturgique. A la place, il composa une œuvre sacrée destinée à la salle de concerts, se plaçant ainsi dans la lignée de l'oratorio telle que développée par Haendel dans son *Messie* ou Beethoven dans sa *Missa Solemnis*.

Certes, Brahms n'avait que 33 ans lorsqu'il acheva cette si tendre messe pour les morts, mais il exprimait déjà sa propre expérience douloureuse du deuil. Il commença à concevoir le *Requiem* à l'époque de la mort de son ami et mentor Robert Schumann, qui s'était éteint en 1856 à l'hôpital psychiatrique d'Endenich, près de Bonn, à l'âge de 46 ans. Mais c'est la disparition de sa mère en 1865 qui le décida finalement à mettre son idée en musique. Cela dit, le *Requiem* de Brahms n'était pas conçu *in memoriam*, ni pour sa mère, ni pour son père spirituel, mais plutôt comme un message d'espoir, destiné à tout un chacun, et ce

d'autant plus qu'il affichait une certaine distance vis à vis de la foi chrétienne traditionnelle. Jamais ne mentionnait-il directement Jésus Christ dans son texte. Selon toute évidence, il souhaitait que son *Requiem* s'étendît bien au-delà de la sphère religieuse, jusqu'à atteindre l'humanité toute entière.

III. GENÈSE ET CRÉATION

Le *Requiem allemand* fut créé un Vendredi saint – le 10 avril 1868, plus précisément –, dans la ville hanséatique de Brême, sous la direction du compositeur en personne. Avec ses quelque soixante-dix minutes de durée, c'était et resterait – même en tenant compte de ses imposantes symphonies – son œuvre la plus longue, et aussi son chef-d'œuvre à l'époque. Après un long et tortueux parcours d'études, Brahms n'était encore que peu connu à l'âge de 45 ans, et sa réputation s'était surtout fondée sur ses talents de pianiste virtuose, de chef de chœur, et de compositeur d'œuvres vocales ou de musique de chambre. Dorénavant, il s'imposait comme une personnalité reconnue de la grande scène musicale européenne. Dans son célèbre et visionnaire article d'octobre 1853, « Nouvelles orientations », Robert Schumann avait annoncé que ce nouveau venu au firmament deviendrait bientôt « l'Elu » de la future musique allemande. L'Elu en question ignorait qu'à cette même époque Schumann avait lui-même lancé les premières esquisses d'un requiem allemand.

En 1861, cinq ans après la disparition de Schumann, Brahms avait certes commencé à rassembler les textes,

mais ce n'est qu'à la mort de sa mère qu'il se lança dans la composition à proprement parler. Deux ans plus tard, l'œuvre était enfin achevée. En 1867, dans la Vienne résolument catholique, on donna les seuls trois premiers mouvements lors d'une cérémonie à la mémoire de Schubert, car d'aucuns craignaient que le public ne se sentit écrasé par le « poids de cet Allemand du Nord » si l'on donnait la partition entière. Et en effet, le concert suscita des cris et des sifflets, quand bien même le compositeur resta stoïque tout au long de la soirée. Après l'entracte, on jouait *Rosamunde* de Schubert.

Quel contraste avec le triomphe brémois du *Requiem*, donné le Vendredi saint de l'année suivante devant un auditoire de quelque 2500 spectateurs ! A la demande générale, l'œuvre fut d'ailleurs reprise trois semaines plus tard. Dans la version d'alors, le *Requiem* ne comportait que six mouvements, et ne faisait appel qu'au baryton en guise de soliste. Le solo de soprano qui deviendrait le cinquième mouvement ne fut ajouté qu'ultérieurement. Selon la perspective d'aujourd'hui, les débats préliminaires qui eurent lieu avec le Comité directeur de l'église sont du plus haut intérêt. En effet, le clergé ne pouvait tolérer que l'ouvrage ne fit aucune mention de la Crucifixion de Jésus Christ, de sorte que l'on décida d'intercaler l'aria « Ich weiss daß mein Erlöser lebt » (« Je sais que mon Rédempteur vit ») du *Messie* de Haendel après le troisième mouvement du *Requiem*. Il semble que cet ajout donna au compositeur l'idée d'inclure un mouvement supplémentaire, « en mémoire à ma mère » ainsi qu'il le déclara lui-même.

De la sorte, le *Requiem* se voyait augmenté d'une aria pour soprano, tandis que l'équilibre général gagnait en cohérence. La version définitive en sept mouvements fut créée au Gewand-haus de Leipzig en 1869 sous la direction de Carl Reinecke, et au cours de la décennie suivante, le *Requiem allemand* serait repris plus d'une centaine de fois à travers toute l'Europe.

IV. SYMBOLISME

Existe-t-il une autre œuvre chargée d'autant de symboles que ce *Requiem* ? En premier lieu, pourquoi *sept* mouvements ? Peut-être Brahms pensait-il aux sept jours de la Création, ou encore aux sept sceaux symboliques de la Révélation de Saint-Jean. Les premier et dernier mouvements expriment la bénédiction pour les affligés et les défunts. Les deuxième et sixième sont les plus longs, mais aussi les plus sombres. Les troisième et cinquième se présentent sous forme de soliloques méditatifs – le baryton en quête d'espoir, la soprano destinée à l'offrir : « Je veux te consoler – comme console une mère ». Et au beau milieu, dans le quatrième mouvement – le plus bref de tous –, le chœur survole la partition dans une atmosphère de miraculeuse quiétude : « Que tes demeures sont adorables ». L'orchestration elle-même déborde de symboles. Le premier mouvement se terre constamment dans l'obscurité, en l'absence des violons. Leur entrée au deuxième mouvement se fait avec sourdines – comme désincarnés : « Car toute chair est comme

l'herbe ». Pour certains accords cadentiels, ainsi que dans les mouvements où le chœur donne sa bénédiction dans un surcroît de sérénité, Brahms fait appel au plus suave des symboles : les célestes arpèges de la harpe.

V. LES TEMPI DE BRAHMS LORS DE LA CRÉATION

Sous bien des aspects pratiques on n'interprétait pas la musique à l'époque de Brahms comme de nos jours. Les salles de concert étaient bien plus petites, les instruments d'alors étaient fort différents tandis que prévalaient d'autres conventions de jeu instrumental. Les instrumentistes à cordes n'appliquaient presque pas de vibrato et jouaient sur des cordes de boyau, les vents étaient héritées de l'époque romantique – y compris les cors naturels que Brahms affectionnait tant. L'effet général, dans un équilibre sonore plus naturel, dégagait une bien plus grande transparence et un considérable moelleux, en comparaison avec les orchestres d'aujourd'hui. Il est tout à fait possible de reproduire cet équilibre idéal et cette transparence, dont on sait qu'ils reflètent fidèlement le souhait du compositeur : il convient alors de jouer sur des instruments historiques selon les techniques de l'époque, de faire chanter un chœur imprégné du style du XIX^e siècle, le tout sous la direction d'un chef d'orchestre désireux de s'approcher aussi fidèlement que possible des sonorités imaginées par le compositeur.

Enfin, il subsiste une question d'importance, celle du tempo le plus juste pour chacun des mouvements. L'entourage de Brahms l'enjoignait souvent de bien vouloir fournir des indications métronomiques, afin de fixer une fois pour toutes les tempi tels qu'il les envisageait ; mais le compositeur restait sceptique, considérant que « son sang » ne saurait se soumettre à « une mécanique ». Néanmoins, les indications métronomiques qui nous sont parvenues nous donnent de précieuses indications quant à sa conception des tempi, y compris pour le *Requiem allemand*. Elles révèlent qu'il prenait généralement des tempi plus vifs que ce qui se pratique trop souvent de nos jours. Qui plus est, Brahms estimait que les tempi des mouvements successifs devaient être assujettis les uns aux autres par des liens organiques proportionnels, comme si un ordre général de tempi venait tendre un arche tout au long de l'œuvre, un ordre dans lequel chaque mouvement succéderait au précédent selon une proportion naturelle. Les indications métronomiques d'alors, soigneusement relevées par le chef assistant Carl Reintaler qui prépara les premiers concerts de 1868, reflètent presque certainement les tempi tels que voulus par Brahms.

Pourtant, le présent enregistrement ne se plie pas strictement à toutes ces indications, même s'il s'en inspire, bien évidemment. Les tempi notés par Reintaler révèlent des mouvements lents plutôt allants, alors que les mouvements rapides tendaient vers une certaine modération, de sorte que le *Requiem* dans son ensemble présentait relativement peu de contrastes de tempo. A

la faveur, par contre, d'une bien consolatrice introspection. S'agissait-il alors d'une « autre » *Requiem allemand*? Certainement pas : voilà toujours le même *Requiem allemand*... mais différent.

Clemens Romijn
traduit par Marc Trautmann

NOTE

LES INDICATIONS DE TEMPI TELS QUE RELEVÉS
PAR REINTHALER

- 1 'Selig sind, die da Leid tragen' ♩ = 80
 - 2 'Denn alles Fleisch ist wie Gras' ♩ = 60
 - après 'So seid nun geduldig' ♩ = 80
 - après 'Aber des Herrn' ♩ = 56
 - après 'Die Erlöseten' ♩ = 108
 - 3 'Herr, lehre doch mich' ♩ = 52
 - après 'Der gerechten Seele' ♩ = 54
 - 4 'Wie lieblich sind deine Wohnungen' ♩ = 92
 - 5 'Ihr habt nun Traurigkeit' ♩ = 104
(ultérieurement changé en ♩ = 72 par Brahms)
 - 6 'Denn wir haben hie keine bleibende Statt' ♩ = 92
 - après 'Denn es wird die Posaune' ♩ = 112
 - après 'Herr, du bist würdig' ♩ = 100
 - 7 'Selig sind die Toten' ♩ = 80
-



Johannes Brahms

Ein deutsches Requiem

I. EIN REQUIEM FÜR DEN MENSCHEN

»Ein Werk von ungewöhnlicher Bedeutung und großer Meisterschaft.« Selbst der im 19. Jahrhundert gefürchtete Wiener Kritiker Eduard Hanslick geriet ins Schwärmen, nachdem er Johannes Brahms' *Deutsches Requiem* gehört hatte. »Seit Mozart und Beethoven ist nichts geschrieben worden, was auf diesem Gebiete sich neben Brahms' *Deutsches Requiem* zu stellen vermag«, erklärte er.

II. TROST DURCH SCHÖNHEIT

Brahms gab zu seinem eigenen Schaffen häufig rätselhaft, ironische oder sogar zynische Kommentare ab und äußerte sich spöttisch über sich selbst. So schlug er beispielsweise scherzhaft vor, dass alle Musiker des Orchesters, das seine sonnige *Zweite Sinfonie* spielen sollte, wie bei einem Begräbnis einen Trauerflor tragen sollten. Es ist daher ungewöhnlich, wie ernsthaft er sich über sein *Deutsches Requiem* äußerte: »Was den Text betrifft, will ich bekennen, dass ich recht gern auch das

‘Deutsch’ fortließe und einfach den ‘Menschen’ setze – also ein »Requiem für den Menschen«.

Und tatsächlich ist dieses eindrucksvolle Chorwerk sicher die tröstlichste und menschlichste Totenmesse, die jemals geschrieben wurde. Es gibt kein Schreckbild des jüngsten Gerichts, wie es durch das gregorianische *Dies irae* jahrhundertlang vor den Trauernden heraufbeschworen wurde und das bei Berlioz und Verdi noch stärker und verstörender wirkte. Stattdessen tröstet Brahms die Lebenden und hilft ihnen, den Tod zu akzeptieren. Zu diesem Zweck verwendet er sorgfältig zusammengestellte Bibeltexte aus der Lutherübersetzung. Dabei nahm er Bezug auf Heinrich Schütz' *Teutsche Begräbnis-Missa*, die er gut kannte und ebenso wie Bachs Vokalwerke häufig dirigiert hatte. Die Ähnlichkeit der verwendeten Texte ist auffällig; so schließen die Werke jeweils mit dem Bibelabschnitt »Selig sind die Toten«. Beide Komponisten arbeiteten in einer ungebrochenen Tradition, die von Luther im 16. Jahrhundert über Schütz im 17., Bach im 18. und Brahms im 19. Jahrhundert reicht.

Brahms' *Deutsches Requiem* steht eindeutig nicht in der Tradition der lateinischen Totenmesse, der *Missa pro defunctis*. Im 19. Jahrhundert gab es in Deutschland und nicht nur bei protestantischen Komponisten die Tendenz, alte verehrte lateinische Texte, die in der katholischen Kirche noch in Gebrauch waren, in deutscher Übersetzung zu vertonen. So wurde etwa eine deutsche Fassung von Mozarts *Requiem* sowie Schuberts *Deutsche Messe* herausgegeben und aufgeführt. Dieser Tradition schloss sich Brahms jedoch nicht an. Er bezog

sich vielmehr auf Schütz, der zu seiner Zeit bereits danach gestrebt hatte, ein protestantisches Gegenstück zur lateinischen Totenmesse zu schaffen. Genau wie Schütz' Landesherr und Auftraggeber wählte Brahms Abschnitte aus dem Alten und aus dem Neuen Testament sowie aus den Apokryphen, die in seiner Lutherübersetzung enthalten waren. Brahms verfolgte aber ausdrücklich nicht die Absicht, liturgische Musik zu schreiben. Stattdessen schrieb er ein geistliches Werk für den Konzertsaal und reihte sich damit in die Oratorientradition ein, zu der auch Händels *Messias* und Beethovens *Missa Solemnis* gehören.

Brahms war erst 33 Jahre alt, als er seine sanfte Totenmesse beinahe vollendet hatte, aber er hatte bereits eigene Erfahrungen mit der Trauer gemacht. Sein *Requiem* begann Gestalt anzunehmen, als sein enger Freund und geistiger Ziehvater Robert Schumann 1856 mit 46 Jahren starb, der nach einem Selbstmordversuch in eine psychiatrische Anstalt in Erlenbach bei Bonn eingeliefert worden war. Der Tod seiner Mutter 1865 gab Brahms den letzten Anstoß, das Werk zu vollenden. Dennoch schrieb er es nicht nur zum Gedenken an seine Mutter oder an seinen Mentor, sondern als hoffnungsvolle Botschaft für jedermann. Brahms stand dem Christentum und dem traditionellen christlichen Glauben ambivalent gegenüber und erwähnt Jesus Christus nirgends in seinem *Requiem*. Es scheint, als habe er damit über die Religionen hinausweisen und so den Menschen in einem allgemeineren Sinn erreichen wollen.

III. ENTSTEHUNG UND URAUFFÜHRUNG

Das *Deutsche Requiem* wurde am Karfreitag, den 10. April 1868, im Dom der norddeutschen Stadt Bremen unter der Leitung des Komponisten uraufgeführt. Mit einer Dauer von 70 Minuten war es zu diesem Zeitpunkt das längste Stück, das Brahms zu Papier gebracht hatte, woran sich auch durch seine späteren großen Sinfonien nichts ändern sollte. Mit diesem Werk lieferte er sein »Meisterstück« ab. Nach langen und mühsamen Lehrjahren war Brahms bis zu seinem 45. Lebensjahr relativ unbeachtet, bekannt höchstens als Klaviervirtuose, Chordirigent und Komponist kleinerer Vokal- und Kammermusikwerke. Nun wurde er plötzlich zu einem berühmten Namen im europäischen Musikleben. Robert Schumann hatte in einem Artikel mit dem Titel »Neue Bahnen« vorhergesagt, dass dieser Neuling am musikalischen Firmament die zukünftige Richtung der deutschen Tonkunst bestimmen würde. Brahms wusste zu dieser Zeit nicht, dass auch Schumann in seinem Projektbuch mit Entwürfen zu einem deutschen Requiem begonnen hatte.

1861, fünf Jahre nach Schumanns Tod, begann Brahms mit der Zusammenstellung der Texte, aber erst nach dem Tod seiner Mutter machte er sich daran, diese zu vertonen. Zwei Jahre später war das Werk vollendet. Im katholischen Wien wurden 1867 nur die ersten drei Sätze bei einer Gedenkfeier für Schubert uraufgeführt. Man hegte die Befürchtung, das Publikum wäre ansonsten durch das Werk dieses »schwermütigen Norddeutschen« überfordert. Und tatsächlich wurde Brahms' Musik

mit Johlen und Zischen aufgenommen, was der Komponist wohl stoisch über sich ergehen ließ. Nach der Pause wurde Schuberts *Rosamunde* gespielt.

Die Gesamtaufführung am Karfreitag ein Jahr darauf in Bremen fand vor einem Publikum von 2500 Personen statt und war ein durchschlagender Erfolg. Aufgrund der großen Nachfrage wurde das Werk drei Wochen später noch einmal aufgeführt. In der damaligen Fassung hatte das Werk sechs Sätze und nur ein Baritonsolo. Der spätere fünfte Satz mit dem Sopran solo fehlte noch. Aus heutiger Sicht ist die Diskussion sehr aufschlussreich, die vor der Uraufführung mit der Kirchenverwaltung geführt wurde. Der Kritikpunkt war das Fehlen von Christi Tod am Kreuz in diesem Requiem, wodurch das Werk aus geistlicher Perspektive unannehmbar wurde. Man entschied daher, das Werk nach dem dritten Satz zu unterbrechen und die Sopranarie »Ich weiß, dass mein Erlöser lebt« aus Händels *Messias* einzufügen. Scheinbar inspirierte dieser Eingriff Brahms dazu, den fünften Satz (nach seinen Worten »In Gedanken an die Mutter«) zu ergänzen. Dadurch erhielt sein Requiem nicht nur ein Solo für eine Frauenstimme, sondern wurde auch insgesamt ausgewogener. Die endgültige Fassung erklang am 18. Februar 1869 im Leipziger Gewandhaus unter der Leitung von Carl Reinecke. Im darauffolgenden Jahrzehnt wurde das *Deutsche Requiem* in Europa mindestens hundert Mal aufgeführt.

IV. SYMBOLIK

Kann es überhaupt ein musikalisches Werk geben, das mit größerer Symbolik komponiert wurde als dieses Requiem? Es hat sieben Sätze. Dachte Brahms dabei an die sieben Tage der Schöpfung oder an das Buch mit sieben Siegeln, das in der Offenbarung des Johannes beschrieben wird? Der sanfteste Trost erklingt in der Mitte des Werkes, im Text des vierten Satzes. Im ersten und im letzten Satz wird der Segen für die Trauernden und die Toten ausgesprochen. Der zweite und sechste Satz sind am längsten und am dunkelsten. Im dritten und fünften Satz kommen die Solisten meditierend zu Wort – der Bariton auf der Suche nach Hoffnung, die ihm der Sopran zuspricht: »Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet«. Genau in der Mitte des Werkes steht der kürzeste Satz, der schönste Beitrag des Chores mit seiner wunderbaren Ruhe: »Wie lieblich sind deine Wohnungen«. Selbst der Gebrauch der Orchesterfarben ist symbolisch. Der erste Satz klingt durch das Fehlen der Violinen dunkel. Sobald sie im zweiten Satz mit Dämpfer hinzutreten, klingen sie körperlos: »Denn alles Fleisch, es ist wie Gras«. Für verschiedene Schlussakkorde und für die Momente, in denen der Chor in äußerster Ruhe das Wort »selig« singt, behält sich Brahms als besonders schönes Symbol den Gebrauch von himmlischen Harfenarpeggien vor.

V. BRAHMS' ORIGINALE TEMPOANGABEN FÜR DIE URAUFFÜHRUNG

Die Aufführungspraxis zu Brahms' Zeiten unterschied sich in verschiedenerlei Hinsicht von der heutigen. Die Konzertsäle waren mit Sicherheit kleiner, aber auch die Instrumente waren anders. Die Streicher spielten gewöhnlich ohne Vibrato und auf Darmsaiten, und zu den romantischen Blasinstrumenten gehörten die nicht-chromatischen Naturhörner, die Brahms so sehr liebte. Daraus ergab sich insgesamt eine andere Klangbalance als im modernen Orchester. Durch den Einsatz historischer Instrumente mit der zugehörigen Spielweise, kombiniert mit einem stilsicheren Chor und einem umsichtigen Dirigenten entstehen eine traumhafte Ausgewogenheit und eine gute Verständlichkeit, die in Richtung dessen gehen, was Brahms wohl kannte und liebte.

Eine andere wichtige aufführungspraktische Frage betrifft das Tempo. Freunde rieten Brahms regelmäßig dazu, Metronomangaben in seinen Partituren zu vermerken, um die Tempi mehr oder weniger so festzulegen, wie er sie im Kopf hatte. Brahms selbst war in dieser Hinsicht skeptisch; er glaubte nicht, dass sein Blut und ein mechanischer Apparat gut zu vereinbaren seien. Dennoch geben die erhaltenen Metronomziffern aus Aufführungen unter Brahms selbst wertvolle Einsichten hinsichtlich seiner Tempowahl. Aus ihnen geht hervor, dass Brahms generell schnellere Tempi wählte als heute üblich. Außerdem wählte Brahms die Tempi aufeinanderfolgender Sätze so, dass sie proportional zueinander

waren, als würde eine übergreifende Tempoordnung das gesamte Werk umspannen, sodass jeder Satz sich auf natürliche Weise aus dem vorangegangenen entwickelt. Die überlieferten Tempoangaben sind mit ziemlicher Sicherheit diejenigen, die für die Uraufführung vorgesehen waren. Der Dirigent Carl Rheintaler, der das Werk für die Premiere unter Brahms' Leitung 1868 einstudierte, notierte damals die gewählten Tempi mit Metronomangaben.

Die Interpretation auf der vorliegenden CD ist durch diese Angaben inspiriert. Aus den Metronomziffern geht hervor, dass die langsamen Sätze recht zügig waren, während die schnellen in einem eher gemäßigten Tempo ausgeführt wurden. In diesem Werk gab es keine großen Tempokontraste, sondern sehr viel Raum für trostreiche Besinnung.

Clemens Romijn

Übersetzung: Susanne Lowien

ANMERKUNG

REINTHALER'S METRONOMANGABEN

- 1 'Selig sind, die da Leid tragen' ♩ = 80
- 2 'Denn alles Fleisch ist wie Gras' ♩ = 60
- nach 'So seid nun geduldig' ♩ = 80
- nach 'Aber des Herrn' ♩ = 56
- nach 'Die Erlöseten' ♩ = 108
- 3 'Herr, lehre doch mich' ♩ = 52
- nach 'Der gerechten Seele' ♩ = 54
- 4 'Wie lieblich sind deine Wohnungen' ♩ = 92

- 5 'Ihr habt nun Traurigkeit' ♩ = 104
(später von Brahms geändert in ♩ = 72)
- 6 'Denn wir haben hie keine bleibende Statt' ♩ = 92
- nach 'Denn es wird die Posaune' ♩ = 112
- nach 'Herr, du bist würdig' ♩ = 100
- 7 'Selig sind die Toten' ♩ = 80
-



Johannes Brahms

Ein deutsches Requiem

Nach Worten der heiligen Schrift, opus 45

O1

SELIG SIND, DIE DA LEID TRAGEN,
denn sie sollen getröstet werden.

Die mit Tränen säen,
werden mit Freuden ernten.

Sie gehen hin und weinen
und tragen edlen Samen,
und kommen mit Freuden
und bringen ihre Garben.

O2

DENN ALLES FLEISCH, ES IST WIE GRAS
und alle Herrlichkeit des Menschen
wie des Grases Blumen.
Das Gras ist verdorret
und die Blume abgefallen.

So seid nun geduldig, liebe Brüder,
bis auf die Zukunft des Herrn.
Siehe, ein Ackermann wartet
auf die köstliche Frucht der Erde
und ist geduldig darüber, bis er empfahe
den Morgenregen und Abendregen.

Blessed are they that mourn,
for they shall be comforted.

They that sow in tears
shall reap in joy.

He that goeth forth and weepeth,
bearing precious seed,
shall doubtless come again with rejoicing,
bringing his sheaves with him.

For all flesh is as grass,
and all the glory of man
as the flower of grass.
The grass withereth,
and the flower thereof falleth away.

Be patient therefore, brethren,
unto the coming of the Lord.
Behold, the husbandman waiteth
for the precious fruit of the earth,
and hath long patience for it, until he receive
the early and latter rain.

Aber des Herrn Wort bleibet in Ewigkeit.

Die Erlöseten des Herrn werden wiederkommen,
und gen Zion kommen mit Jauchzen;
ewige Freude wird über ihrem Haupte sein;
Freude und Wonne werden sie ergreifen
und Schmerz und Seufzen wird weg müssen.

03

HERR, LEHRE DOCH MICH,
daß ein Ende mit mir haben muß,
und mein Leben ein Ziel hat,
und ich davon muß.
Siehe, meine Tage sind
einer Hand breit vor dir,
und mein Leben ist wie nichts vor dir.
Ach wie gar nichts sind alle Menschen,
die doch so sicher leben.
Sie gehen daher wie ein Schemen,
und machen ihnen viele vergebliche Unruhe;
sie sammeln und wissen nicht
wer es kriegen wird.
Nun Herr, wes soll ich mich trösten?
Ich hoffe auf dich.

Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand,
und keine Qual rühret sie an.

But the word of the Lord endureth for ever.

And the ransomed of the Lord shall return,
and come to Zion with songs
and everlasting joy upon their heads:
they shall obtain joy and gladness,
and sorrow and sighing shall flee away.

Lord, make me to know mine end,
and the measure of my days,
what it is; that I may know
how frail I am.
Behold, thou hast made
my days as an handbreadth;
and mine age is as nothing before thee:
verily every man at his best state
is altogether vanity.
Surely every man walketh in a vain shew:
surely they are disquieted in vain:
he heapeth up riches,
and knoweth not who shall gather them.
And now, Lord, what wait I for?
My hope is in thee.

But the souls of the righteous are in the hand of God,
and there shall no torment touch them.

04

WIE LIEBLICH SIND DEINE WÖHNUNGEN,
Herr Zebaoth!

Meine Seele verlangt und sehnet sich
nach den Vorhöfen des Herrn;
mein Leib und Seele freuen sich
in dem lebendigen Gott.

Wohl denen, die in deinem Hause wohnen,
die loben dich immerdar.

05

IHR HABT NUN TRAURIGKEIT;
aber ich will euch wieder sehen
und euer Herz soll sich freuen
und eure Freude soll niemand von euch nehmen.

Ich will euch trösten,
wie Einen seine Mutter tröstet.

Sehet mich an:
Ich habe eine kleine Zeit Mühe und Arbeit gehabt
und habe großen Trost funden.

06

DENN WIR HABEN HIE KEINE BLEIBENDE STATT,
sondern die zukünftige suchen wir.

How amiable are thy tabernacles,
O Lord of hosts!
My soul longeth, yea, even, fainteth
for the courts of the Lord:
my heart and my flesh crieth out
for the living God.

Blessed are they that dwell in thy house:
they will be still praising thee.

And ye now therefore have sorrow:
but I will see you again,
and your heart shall rejoice,
and your joy no man taketh from you.

As one whom his mother comforteth,
so will I comfort you.

Behold with your eyes,
how that I laboured but a little,
and found for myself much rest.

For here have we no continuing city,
but we seek one to come.

Siehe, ich sage euch ein Geheimnis:
Wir werden nicht alle entschlafen,
wir werden aber alle verwandelt werden;
und dasselbige plötzlich, in einem Augenblick,
zu der Zeit der letzten Posaune.
Denn es wird die Posaune schallen,
und die Toten werden auferstehen unverweslich,
und wir werden verwandelt werden.
Dann wird erfüllet werden
das Wort, das geschrieben steht:
Der Tod ist verschlungen in den Sieg.
Tod, wo ist dein Stachel?
Hölle, wo ist dein Sieg?

Herr, du bist würdig zu nehmen
Preis und Ehre und Kraft,
denn du hast alle Dinge geschaffen,
und durch deinen Willen haben sie das Wesen
und sind geschaffen.

07

SELIG SIND DIE TOTEN,
die in dem Herrn sterben,
von nun an.

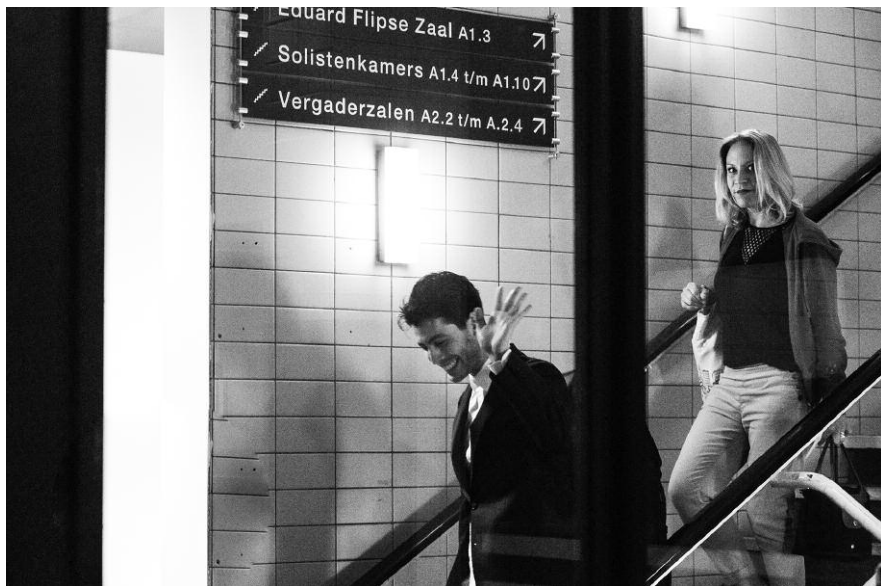
Ja, der Geist spricht,
daß sie ruhen von ihrer Arbeit;
denn ihre Werke folgen ihnen nach.

Behold, I shew you a mystery:
we shall not all sleep,
but we shall all be changed,
in a moment, in a twinkling of an eye,
at the last trump:
for the trumpet shall sound,
and the dead shall be raised incorruptible,
and we shall all be changed.
Then shall be brought to pass
the saying that is written,
Death is swallowed up in victory.
O death, where is thy sting?
O grave, where is thy victory?

Thou art worthy, O Lord,
to receive glory and honour and power:
for thou hast created all things,
and for thy pleasure
they are and were created.

Blessed are the dead
which die in the Lord
from henceforth:

Yea, saith the Spirit,
that they may rest from their labours;
and their works do follow them.





recording produced and licensed by:

THE GRAND TOUR / ORCHESTRA OF THE EIGHTEENTH CENTURY

Sieuwert Verster

Borneokade 301

NL-1019 XG Amsterdam

info@orchestra18c.com / www.orchestra18c.com

GLOSSA

produced by

Carlos Céster in San Lorenzo de El Escorial, Spain

for

NOTE 1 MUSIC GMBH

Carl-Benz-Straße, 1

69115 Heidelberg

Germany

info@noter-music.com / www.noter-music.com