

Profil

Edition
Günter
Hänssler

ANTONÍN DVOŘÁK

Requiem op. 89

JOHANNES BRAHMS

Vier ernste Gesänge op. 121

Four Serious Songs op. 121

Bearbeitung: Detlev Glanert

Mechthild Bach . Stefanie Irányi

Markus Schäfer . Klaus Mertens

Kantorei der Schlosskirche Weilburg

Capella Weilburgensis . Doris Hagel

ANTONÍN DVOŘÁK/JOHANNES BRAHMS

Antonín Dvořák – Sein Leben und Werk – Einführung zu seinem »Requiem«

Antonín Dvořák wurde am 8. September 1841 in Nelahozeves bei Prag geboren und starb in Prag am 1. Mai 1904. Dvořák gehört mit Friedrich Smetana und Leoš Janáček zur Riege der großen tschechischen Komponisten des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Sein Vater František war ein Handwerker, der Zither spielte und kleine Tänze für seine Gaststube schrieb. Das musikalische Talent des ältesten Kindes blieb nicht lange verborgen. Antonín erlangte seine erste musikalische Prägung als Chorknabe und als Geiger in Tanzkapellen. Nachdem sich ein Onkel bereit erklärt hatte, die musikalische Erziehung des Neffen zu finanzieren, konnte er schon als 16-jähriger an die Organistenschule des Prager Konservatoriums gehen. Seit 1857 spielte er die Viola in Anton Apts Cäcilienverein. Nach seinem Examen trat er seine erste Stelle als Bratschist in der Tanzkapelle von Karl Komzák an. Diese Kapelle wurde zu den großen Besetzungen des Staatsorchesters herangezogen und ging im Zuge der aufblühenden böhmischen Nationalkultur 1862 letztlich im Orchester des Prager Interimstheaters auf, das in den Jahren 1866-71 von Friederich Smetana geleitet wurde. Als Richard Wagner 1863 in Prag ein Programm mit eigenen Werken dirigierte, hatte Dvořák die Gelegenheit, unter Wagners Leitung die große Ouvertüre zum Tannhäuser, Auszüge aus den Meistersingern und aus Walküre und Tristan und Isolde zu spielen. Eine frühe Prägung durch Wagners Stil ist nicht zu leugnen, dennoch hat Dvořák seinen eigenen Personalstil gefunden. Er steht in der Mitte der beiden großen damaligen Parteien, auf der einen Seite der Neudeutschen mit Liszt, Wagner und Bruckner und auf der anderen Seite der Partei der Konservativen mit Mendelssohn und Brahms.

1873 heiratete Dvořák seine Klavierschülerin und Schwester seiner ersten, unglücklichen Liebe Josephina Čermák, Anna Čermák, es sollte eine glückliche Verbindung werden. Die erste Anerkennung wurde dem 31-jährigen zuteil, als seine patriotische Kantate »Die Erben vom weißen Berge« am 9. März 1873 mit einem durchschlagenden Erfolg aufgeführt

wurde. Beflügelt durch diesen Erfolg wagte er sich an die Komposition seiner 3. Symphonie, die im Rahmen der Philharmonischen Konzerte am 29. März 1874 zur Uraufführung unter Smetanas Leitung gelangte.

Die finanzielle Lage war dennoch nicht rosig. So entschloss er sich im Juli des Jahres 1874/75 Kompositionen bei der Wiener Kommission zur Verleihung des Österreichischen Staatsstipendiums einzureichen. Es handelte sich dabei um die zwei neuesten Symphonien, einige Ouvertüren und Lieder. Zu den Beisitzern der Jury gehörten der Leiter der Wiener Kaiserlichen Oper Johann Herbeck, Eduard Hanslick und Johannes Brahms. Letzterer war angetan vom Talent des jungen Dvořák und wurde zu seinem bedeutendsten Förderer und nahe stehenden Freund.

Die Veröffentlichung der Slawischen Tänze und der Klänge aus Mähren im Jahr 1878, welche im Auftrag Simrock's entstanden, verschafften Dvořák Erfolg und Ruhm in ganz Europa. Das allgemeine Interesse an der Musik Dvořáks war so groß, dass Simrock die Rechte an Dvořáks Werk erwarb. Brahms begeisterte unter anderen den großen Geiger Joseph Joachim für Dvořáks Musik. Die Freunde Brahms und Hanslick versuchten, Dvořák aus Prag nach Wien zu locken. Hanslick schreibt ihm am 11. Juni 1882: »Nach einem so großen Anfangserfolg braucht ihre Kunst einen größeren Horizont, eine deutsche Umgebung, eine größere nicht tschechische Öffentlichkeit.« Obwohl Dvořák den Freunden zutiefst dankbar war und blieb, konnte er ihrem Ansinnen doch nicht Folge leisten. Die Leiden seines Volkes unter der Habsburger Herrschaft waren ihm zu nah, auch die fortgesetzten Feindseligkeiten und Herablassungen durch die deutsch sprechende Bevölkerung gegenüber der tschechischen Nation. Eine große Ehre wurde Dvořák zuteil, als er nach seiner Rückkehr aus Russland im Jahre 1890, einer Konzertreise, die auf Einladung Tschaiwskis ergangen war, in die Tschechische Akademie der Wissenschaften und Künste gewählt wurde. Das Jahr 1890 war der Komposition des »Requiem« gewidmet. Er wählte mit der Vertonung der »Missa pro defunctis« einen liturgisch allgemein-verbind-

ANTONÍN DVOŘÁK/JOHANNES BRAHMS

lichen Text, eine Entscheidung, die sich als richtig erweisen sollte, weil sie auf eine breitere Zustimmung stieß. Er war so konzentriert, dass es ihm sogar auf seinen anstrengenden Reisen gelang, an dem großen Werk weiterzuarbeiten. So gibt es eine Eintragung auf einer Skizze zum *Lacrimosa*, »geschrieben auf einer Reise nach London in Köln am Rhein«. Am 17. 11. 1890 schreibt er: ... »Das Requiem ist Gott sei Dank fertig, aber wenn ich es Novello gebe, will mir Simrock einen Prozeß anhängen! ...« Tatsächlich erscheint das Werk bei Novello in London. Die Uraufführung am 9. Oktober 1891 wurde auf dem Chorfestival in Birmingham ein Riesenerfolg. 1891 nahm er eine Lehrtätigkeit am Prager Konservatorium auf, eine Tätigkeit, die ihn zunächst nicht verlockte. Dem hartnäckigen Wirken der steinreichen Amerikanerin Mrs. Jeanette Thurber ist es zu verdanken, dass er 1892 sich von seiner Lehrverpflichtung am Prager Konservatorium beurlauben ließ und die Leitung des National Conservatory in New York übernahm. Mrs. Thurber wollte durch Dvořák eine amerikanische Komponistenschule ins Leben rufen und er sollte die Tradition amerikanischer Opern gründen. Es war ein wagemutiger Schritt von Dvořák, die geliebte Heimat zu verlassen und seine vier kleineren Kinder in die Obhut der Großmutter in Böhmen zu geben. Zu Dvořáks Pflichten gehörte der Kompositionsunterricht und die Lehre der Instrumentation an drei Vormittagen für die hochbegabten Studenten. In der Fremde ein Fremder, verbrachte er sehr gerne 1892 den Sommer in der tschechischen Siedlung und Gemeinde von Spillville im Nordosten Iowas. Dort entstanden sein Quartett in F-Dur und ein Quintett in Es-Dur, beide tragen den Titel »Das Amerikanische«. 1893 schrieb er seine 9. Symphonie e-Moll »Aus der neuen Welt«. Ein weiteres ganz wichtiges Werk wurde im dritten Jahr seines Aufenthaltes 1895 geschrieben, das Cellokonzert in h-Moll. Trotz seiner Anerkennung und seines Erfolges in Amerika vermisste Dvořák die Heimat so sehr, dass er am 17. August 1895 seinen Vertrag mit Mrs. Thurber kündigte und beschloss, nach seinem Sommerurlaub nicht mehr nach Amerika zurückzukehren. In seinen letzten Jahren 1895 – 1904 widmete er sich der Komposition von Symphonischen Dichtungen nach den Textvorlagen von K.J. Erben. Es entstand nach dem

Heldenlied die komische Oper *Rusalka*, deren Libretto an ein tschechisches Märchen angelehnt war. Die Uraufführung sollte 1902 in Wien stattfinden, der Vertrag war bereits geschlossen, doch aus unerfindlichen Gründen kam sie nicht zustande. Erst 1910 dirigierte Gustav Mahler das Werk. Der österreichische Kaiser verlieh Dvořák die Goldplakette »per litteris et artibus«, eine Auszeichnung, die vor ihm nur Brahms zuteil wurde. Am 9. Juli 1901 wurde Dvořák zum Direktor des Prager Konservatoriums ernannt. Er starb am 1. Mai 1904 und wurde auf dem Friedhof von Vyšehrad begraben.

Dvořák war ein Familienmensch. Er liebte es, in den Wäldern und Auen seiner Heimat spazieren zu gehen und erfreute sich an Lokomotiven und der Eisenbahn. Seine große Bescheidenheit blieb in der Welt nicht unkommentiert, angesichts der ungeheuerlichen Triumphe war sie fast schon befremdlich. Dvořák wollte zeit seines Lebens nur ein »einfacher tschechischer Musiker sein«. Er hielt fest an einem nicht hinterfragten tief religiösen Glauben. Seine melodische Erfindungskraft war berühmt: »Der Kerl hat mehr Ideen als wir alle. Aus seinen Abfällen könnte jeder andere die Hauptthemen zusammenklauben.« Dieser Ausspruch stammt von seinem Freund Johannes Brahms.

Werkbetrachtung

Dvořáks Requiem ist in der musikalischen Welt weniger bekannt als sein »Stabat Mater« op. 58, sein Cello – Konzert op. 104 oder gar seine 9. Symphonie »Aus der neuen Welt« op. 95. Auch seine Kammermusik wird häufiger gespielt, sei es das berühmte Dumky – Trio op. 90 oder seine beliebten Slawischen Tänze op. 46. Dennoch ist es ein bedeutendes Werk in der Reihe der großen Vertonungen des katholischen Formulars der Totenmesse. Mit dem Birminghamer Kompositionsauftrag steht Dvořák in der langen und erfolgreichen Tradition deutschsprachiger Komponisten, die von der englischen Musikwelt hofiert, mit aufwendigen Kompositionsaufträgen umworben und zur persönlichen Leitung der Uraufführungen eingeladen wurden. Man denke an das reiche Schaffen Georg Friedrich Händels, die Londoner Zeit Joseph

ANTONÍN DVOŘÁK/JOHANNES BRAHMS

Haydns in den 1790er Jahren und nicht zuletzt an die glückhaften Begegnungen Felix Mendelssohn Bartholdys in England. Auch Antonín Dvořák wurde in den 1880er Jahren des 19. Jahrhunderts umworben und hochgeschätzt. Er brachte es immerhin auf acht Englandsaufenthalte. Nachdem die Uraufführung des »Stabat Mater« 1877 wahre Begeisterungstürme ausgelöst hatte, entstanden für die Musikfeste in Birmingham 1885 und Leeds 1886 die Oratorien »Die Geisterbraut« und »Die heilige Ludmilla«. Obwohl die Uraufführungen sehr erfolgreich waren, blieb doch die Annahme durch die englischen Oratorienschöre wegen des tschechischen Sujets eher verhalten. Aus diesem Grunde entschied sich Dvořák, wieder einen allgemeingültigen lateinischen Text als Grundlage für ein neues Oratorium zu nehmen. Die Uraufführung des »Requiem« im Jahre 1891 in Birmingham war das große Ereignis nach der letzten großen Uraufführung im Jahre 1846 mit Mendelssohns »Elias«.

Seine Komposition ist in der Orchesterbehandlung vom reich besetzten symphonischen Orchesterklang Richard Wagners geprägt. Die Musik wurde ganz im symphonischen Stil geschrieben. Es handelt sich um ein Werk der Spätromantik mit der nuancenreichen Farbgebung der spätromantischen Harmonik und der weiter entwickelten Blasinstrumente. Der Stil reicht von großer, aufwühlender und klangprächtiger Dramatik in der Vertonung des »Dies irae« bis hin zu den zartesten lyrischen Empfindungen in den solistischen Passagen. Die Vertonung des Textes des Ordinarium Missae pro defunctis ist von Trauer und Ernst geprägt, die Tempi sind oft langsam und schwer lastend, die Melodien von einem großen getragenen Duktus, deren Bögen geradezu elegisch sind. So steht auch der erste Teil in der düsteren Grundtonart b-Moll. Der zweite Teil wendet sich dem lichtvolleren F-Dur zu, der Dominante zur Ausgangstonart, wobei das Agnus Dei wieder in b-Moll steht und so den groß gespannten Bogen der Architektur des ganzen Stückes zum Abschluss bringt. Charakteristisch für diese Vertonung Dvořáks ist die Konzentration auf einige wichtige Themen, die in abstrakter Weise die Komposition inhaltlich verbinden.

Gleich zu Beginn des Werkes wird durch die Streicher ein Motiv eingeführt, das ähnlich dem Wagnerschen Leitmotiv oder der »idée fixe« bei Berlioz das ganze Werk durchzieht. Es handelt sich um eine Tonfolge, die ähnlich dem Thema der zweiten »Kyrie«-Fuge aus der Bachschen h-Moll Messe, oder der Umkehrung des Themas b-a-c-h den Dominanten der Grundtonart b-Moll umspielt mit den Tönen f – ges – e – f, einer chromatischen Wendung, die in ihrer Enge Beklemmung und Angst, ja Bedrängnis zum Ausdruck bringt. Dieses Motiv, das nur den Tonumfang einer großen Sekunde hat, welches auch bei der Verbindung der Achsen dem liegenden griechischen Kreuz (Chi) entspricht, wurde als barocke Figur von J.S. Bach häufig verwendet. Es ist das Klagemotiv, das den »Kyrie«-Rufen, dem Bitten um Erbarmen im ersten Chorsatz unterlegt ist, zu Beginn des »Graduale« hebt der Solo-Sopran mit dieser Melodieformel an und zitiert die Worte »Requiem aeternam«. Auch im »Tuba mirum« setzt die Trompete des Jüngsten Gerichtes mit dieser thematischen Formulierung ein. In einer Nebenstimme in der tiefen Bassklarinette erscheint das Motiv im »Quid sum miser«, und das »Lacrimosa« – und somit der ganze erste Teil – endet mit dem Thema in den tiefen Stimmen der Violoncelli, Kontrabässe, Bassklarinette und der Fagotte.

Im zweiten Teil im »Pie Jesu« taucht das Motiv in den Holzbläsern, den Flöten und Klarinetten, quasi als Zwischenspiel zwischen dem Chorgebiet in den tiefen Stimmen und dem Einsatz der hohen Solostimmen auf. Ganz konsequent beschließt Dvořák sein Werk auch mit diesem Motiv in der wiedererlangten Grundtonart, der Tonika b-Moll, am Ende des »Agnus Dei« im Orchesternachspiel. Trotz dieser angestrebten starken thematischen Vereinheitlichung ist die Komposition Dvořáks erfüllt von einem starken Ausdrucks-willen. Charakteristisch ist die erzielte Übereinstimmung von Textinhalt und erreichtem musikalischem Ausdruck, wobei er in guter barocker Tradition steht und lautmalерische Elemente, ja sogar Figuren aus der barocken Rhetorik verwendet. Der schlichte und ernste Grundcharakter entspricht der tiefreligiösen Frömmigkeitshaltung Dvořáks. Das Tremendum des Jüngsten Gerichtes mit seinen Schreckensvisionen wird

ANTONÍN DVOŘÁK/JOHANNES BRAHMS

durch einen bedrohlichen Paukenwirbel angekündigt, die Orgel ertönt durchdringend mit einem Orgelpunkt, in den Streichern verunsichern Sforzati die Empfindungen des Hörers, und das volle Blech schmettert zum Text des »Dies irae«. Am Ende des »Tuba mirum« wird diese Vision wiederholt, Dvořák erweitert das klangliche Spektrum noch einmal durch die Hinzunahme von Glocken, womit er eine völlig andere klangliche Dimension erschließt.

Alein im »Recordare« schweigt der Chor, und die Bitte um Milde und Verschonung vom Feuer wird hier vom Solistenquartett vorgetragen, höchst anrührend am Ende des Satzes im reinen a-cappella-Stil.

Im »Confutatis« sind es die züngelnden Flammen des Fegefeuers, welche in den über eine Oktave hinweg aufsteigenden Streicherstimmen gemalt werden. Das zarte Flehen der angefochtenen Seelen am Aufnahme in den Himmel im »voca me cum benedictis« setzt Dvořák fast ganz a-cappella, mit den größten, schmerzvollen Vorhaltsbildungen. Das Offertorium eröffnet mit seinem pastoralen und feierlich choralartig anmutenden hohen Holzbläsersatz den zweiten Teil. Es folgt die groß angelegte »Quam olim Abrahae – Fuge«, ein kontrapunktisches Meisterwerk, das siegesicher die Glaubensgewissheit der Verheißung Gottes an Abraham zum Ausdruck bringt. Die Fuge wird am Ende des darauf folgenden »Hostias« noch einmal wiederholt, schafft eine formale Klammer und trägt den Jubel der Glaubensgewissheit weiter. Der tschechische Musikwissenschaftler Jarmil Burghauser hat entdeckt, dass es sich beim Fugenthema um das böhmische Kirchenlied »Fröhlich laßt uns singen, Gott den Vater preisen« aus dem 15. Jahrhundert handelt.

Im folgenden Satz »Hostias« transponiert er das Fugenthema nach f-Moll, wandelt es leicht ab und zitiert es mit den Worten »Fac eas, Domine, de morte transire ad vitam«. Er verarbeitet das Thema zu einem vierstimmigen Männerchorsatz und lässt diesen wiederum a-cappella vortragen, wobei sich unwillkürlich die Erinnerung an russisch – orthodoxen Kirchengesang einstellt.

Das »Sanctus« hat einen durchweg hymnischen Duktus. Sein Thema umspannt die ganze Oktave, ein altes rhetorisches Symbol (griechisch »diapason«) für das Göttliche und hebt in großen Intervallschritten an, um dann diatonisch voranzuschreiten. Die Vision der Anbetung Gottes, das Singen des dreimal Heilig, oder Trishagion, wie es der Prophet Jesaja beschreibt, kann nur im Affekt des Tremendum, des heiligen Erschauers erfahrbar werden. So begnügt sich Dvořák nicht nur mit einer hellen und durchweg freundlichen Harmonik, er führt den Hörer durch beschwörende, fast düstere Klangwelten hindurch erneut zum Licht. Auch Verunsicherung greift um sich, wenn im »Pleni sunt coeli et terra« die Chöreinsätze mit Orchestertremoli umspielt werden und die seelische Bedrängnis durch die Erfahrung des Tremendum zum Ausdruck bringen.

Dem »Benedictus« ist kein eigener Satz zugeeignet, es kommt ein neuer Abschnitt, der tonal mit H-Dur den stärksten Gegensatz bietet zum B-Dur des Sanctus. Der 6/4 Takt wird zum 9/4 Takt ausgedehnt und ein ruhigeres Metrum vorgegeben. Der milde Schein dessen »der da kommt im Namen des Herrn« leuchtet auf. Es bleibt jedoch nicht allein bei der Lichterscheinung. In den drei Männerstimmen des Chorsatzes spielen sich höchst spannungsvolle und durch Vorhaltsbildungen dissonant wirkende Fortschreitungen ab. Eine große aufsteigende chromatische Linie bringt eine machtvolle Steigerung. Der Eindruck von Größe wird vermittelt, ein Durchwaltetsein von der Allmacht Gottes. In einer wiederum doppelchörigen Anlage ergänzen sich Solistenterzett und der mehrstimmig gesetzte Chor und verstärken die Worte in ihrem skandierenden Vortrag »qui venit in nomine Domini«, bis auf dem energetischen Höhepunkt der Chortenor zum Ausdruck kommt mit dem Thema »Hosanna in excelsis«. Ein unbändiger Jubel bricht an, das Sanctus – Thema wird in abgewandelter Form nun zum »Hosanna« – Thema und führt den Chorsopran in höchste Höhen bis zum zweigestrichenen b, unterstützt von einem Orchesterfortissimo, beendet mit Ausrufen im Chorbaß und bekräftigt durch das Rufen im Wechsel zwischen Frauenstimmenchor und Männerstimmenchor.

ANTONÍN DVOŘÁK/JOHANNES BRAHMS

Das modulatorische Orchestervorspiel zum »Agnus Dei« gehmht mit seinen Oktavsprüngen an das Sanctus-Thema, nun in chromatisch aufsteigender Linie geführt, um die Grundtonart b-Moll zu erreichen und zu befestigen. Durch das Zitieren des ersten Motives vom Anfang des »Kyrie« auf die Worte »Requiem aeternam« wird der große Rahmen für die ganze Totenmesse geschaffen. Der Chor wird noch einmal in ostkirchlicher Weise a – cappella eingesetzt und rezitiert die Worte »Agnus Dei, qui tollis peccata mundi«. Dvořák schreibt keinen eigenen Schlusssatz, keine Communio, er verbindet die Worte »Lux aeterna luceat eis, Domine« mit den Worten des »Agnus Dei« in einem zweiten Großabschnitt. Es ist ein Skandieren des Gebetes, vom Solosopran begonnen, von den beiden Frauenstimmen im Chor aufgegriffen und mit großer Macht im vierstimmigen Männerchor auf einer Tonstufe rezitiert. Eine geradezu ekstatische Stelle schafft Dvořák, indem er die Solisten mit dem vier- bis sechstimmigen Chor verbindet und von dem gewaltig besetzten Orchester begleiten lässt. Eine ausdrucksstärkere Gestaltung dieses Textes ist kaum vorstellbar, die Musik ist von einer solchen Größe und so machtvoll und intensiv empfunden, wie die Gebetsbitte im Text selbst: »Ewiges Licht leuchte ihnen, Herr, mit allen deinen Heiligen in Ewigkeit«.

Johannes Brahms – Betrachtungen zu seinen »Vier ersten Gesängen«

Die »Vier ersten Gesänge« op.121 fallen in die letzte Schaffensphase im Leben des Komponisten Johannes Brahms. Sie wurden an seinem 63. Geburtstag, dem 7. Mai 1896 vollendet. Er sagte zu den Freunden vor dem Eintreffen der Gäste: »Wir wollen doch nicht gelogen haben. Das habe ich mir heute zum Geburtstag geschenkt. Aber nur mir. Wenn Sie den Text lesen, werden Sie begreifen, warum«. Schon am darauf folgenden Tag kündigte Brahms Fritz Simrock den Entschluß an, die Lieder zu veröffentlichen. Er wolle dem Verleger »eine kleine Freude machen – wie ich mir selbst zu diesem Tage eine gemacht habe, indem ich mir ein paar Liederchen schrieb. Diese denke ich zu veröffentlichen und Max Klinger zuzueignen! Daran siehst Du, dass sie nicht gerade ein Spaß

sind – im Gegenteil, sie sind verflucht ernsthaft und dabei so gottlos, dass die Polizei sie verbieten könnte – wenn die Worte nicht alle in der Bibel stünden.« Brahms stand ganz unter dem Eindruck des zu erwartenden schmerzvollen Verlustes von Clara Schumann, seiner wohl bedeutendsten, lebenslangen Freundin. Clara Schumann erlitt am 26. März 1896 einen Schlaganfall und verstarb am 20. Mai 1896. Ihre Beerdigung war am Pfingstmontag, dem 24. Mai 1896 in Bonn, an der Seite ihres Mannes Robert.

An die beiden Töchter Clara Schumanns Marie und Eugenie schrieb Brahms im Juli 1896 nach dem Erscheinen der »Vier ersten Gesänge« in Druck: »Ich schrieb sie in der ersten Maiwoche; ähnliche Worte beschäftigen mich oft, schlimmere Nachrichten von Ihrer Mutter meinte ich nicht erwarten zu müssen – aber tief innen im Menschen spricht und treibt oft etwas, uns fast unbewusst, und das mag wohl bisweilen als Gedicht oder Musik ertönen. Durchspielen können Sie die Gesänge nicht, weil die Worte ihnen jetzt zu ergreifend wären. Aber ich bitte, sie als ganz eigentliches Totenopfer für Ihre geliebte Mutter anzusehen und hinzulegen.«

Zur ersten Aufführung der Komposition kam es am 9. November 1896 im Bösendorfer-Saal in Wien. Der Stockhausener Schüler Anton Stiftermann trug die Lieder vor, begleitet vom Pianisten Rückauf. Eduard Hanslick gibt die feierliche Stimmung im Saal mit den Worten wieder: »Welch' atemlose Stille und Andacht in dem gedrängt vollen Saale! Welch' gerührter Beifall nach dem Stück! Und das Allermerkwürdigste: der dritte Gesang 'O Tod' musste, auf anhaltendes Drängen, wiederholt werden ... Brahms hat sein Publikum schon erzogen; er hat sich ihm imponiert.«

Als Kenner der Heiligen Schrift hat er die zugrunde gelegten Texte selbst ausgewählt. Sie sind aus dem Prediger Salomo 3,18-22, aus dem 4. Kapitel, aus einer apokryphen Schrift, dem Buch Jesus Sirach (41,11-14) und aus dem Brief an die Korinther Kapitel 13 entnommen.

Große Düsternis, Verlassenheit, Zweifel, ja Negierung jeglichen Sinnes sprechen aus ihnen, Ausdruck einer zutiefst pessimistischen Lebenshaltung. Siegfried Kross benennt in seiner Brahms-Biographie die von Brahms verwendete Emblematik, den Tod alles Lebendigen in seiner unumstößlichen Gesetzmäßigkeit darzustellen: Es sind dies die Passacaglia, oder Chaconne, der Ostinatobaß und der Orgelpunkt. Ein weiterer Topos bei Brahms ist die Identität von Melodie und Bassstimme. »Wie dies (das Vieh) stirbt, so stirbt er auch« wird über einen chaconneartig wiederkehrenden Baß gelegt, der in einer großen absteigenden Bewegung (Katabasis) von f⁴ bis a abwärts schreitet. Das »Sterben wie das Vieh« wird mit einem saltus diuriusculus, dem Sprung fis-c, einem Tritonus gezeichnet, einem rhetorischen Stilmittel aus dem 18. Jahrhundert, das seine Gültigkeit und Ausdruckskraft nicht verloren hat. Die mittlere Strophe »es fährt alles an einen Ort« und die Ungewißheit desselben, ob nun die Höhe oder die Tiefe erreicht wird, gestaltet Brahms durch den in sich instabilen verminderten Septakkord, der keiner Tonart zugeordnet werden kann und dem Hörer keinen tonalen Schwerpunkt vermittelt, weder diesem noch dem Sänger.

Das zweite Lied »Ich wandte mich und sahe an alle, die Unrecht leiden unter der Sonne« greift die Stimmung der »Nänie« und der dort vermittelten Feldeinsamkeit auf. Brahms bedient sich der großen Linien mit abwärts fallenden Terzgängen, mal mit milderen Durchgangsnoten, mal ohne dieselben. Das Thema zu »Da lobte ich die Toten, die schon gestorben waren, mehr als die Lebendigen« durchschreitet die Linie d – b – g – es – c – a ohne verbindende Durchgangs- oder Zwischentöne. Als weiteres Mittel der Steigerung und Intensivierung verbindet Brahms die Terzenfolge mit dem verminderten Septakkord und führt die Linie des Satzes »und der noch nicht ist, ist besser als alle beide« (die Lebendigen und die Toten) in die Enge und Beklemmnis am Ende durch die in sich gekrümmte Wendung »ais – h – c – h«. Die abspingende kleine Septime, auch ein saltus diuriusculus, unterstreicht die beiden Schlüsselwörter des Satzes, der noch ungeborene Mensch wird all »des Bösen nicht inne, das unter der Sonne geschieht«.

Erst der dritte Gesang bringt mit seiner Seligpreisung der Mühseligen und Beladenen am Ende Licht. Die in Terzen abspingende große Septime eröffnet das dritte Lied »O Tod, wie bitter bist du« erneut mit einer Terzenkette, wobei der Baß kanonisch geführt wird, und die Einheit zwischen Melodie und Baß wieder anklängt. Im helleren Mittelteil erscheint der Tod als Wohltäter »dem Dürftigen,... der in allen Sorgen steckt und nichts Bessers zu hoffen, noch zu erwarten hat.« Die Terzfolge wird nun durchtransponiert in die Komplementärintervalle E-cis-A-fis-Dis. Durch Wiederholung wird die geschlossene Form geschaffen und am Ende die »Wohltat« des Todes verraten durch den Ausruf »O Tod« in cis-Moll, umharmonisiert bei gleich bleibender Bassfolge. Kross bewertet diesen musikalischen Hergang in Brahms Stil mit den Worten: »Es ist vielmehr ein Phänomen, in welchem Ausmaß es ihm in diesem Spätwerk gelingt, Strukturmomente mit ins Extrem gesteigertem, höchst subjektivem Ausdruck zu verschmelzen«.

Der vierte der Gesänge fällt aus dem vorgegebenen textlichen Rahmen heraus, und nicht nur dieses. Der Autograph, die Handschrift der Komposition op. 121, zeigt die ersten drei Lieder fortlaufend notiert und die letzte Seite bleibt frei. Das vierte Lied ist auf einem völlig anders gearteten Papier notiert. Im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde gibt es einige Skizzenblätter, die dem vierten Lied zuzuordnen sind. Es handelt sich um Instrumentierungshinweise, wobei nicht mit Bestimmtheit zu sagen ist, ob es sich um eine Orchesterfassung des Liedes handelt, oder um ein selbstständiges Instrumentalwerk. Es ist ein Fragment geblieben. Dieses Skizzenblatt zur Orchestrierung hat einige bedeutende Komponisten und auch Dirigenten dazu veranlasst, die »Vier ersten Gesänge« op. 121 zu orchestrieren. Detlev Glanert (Berlin) legte 2004 eine Orchesterfassung vor, die sensibel mit den Brahms'schen Vorgaben umgeht und in einer farbenreichen Orchestrierung zur Steigerung des Ausdrucks der Lieder beiträgt.

Das Lied selbst ist ein hymnischer Lobpreis auf die Macht der Liebe und beschließt den Zyklus. Brahms bedient sich

ANTONÍN DVOŘÁK/JOHANNES BRAHMS

zunächst bei der Vertonung des in den drei vorausgegangenen Liedern eingeführten Vokabulars mit den Terzketten und den weiten Linien über den Raum von anderthalb Oktaven hinweg, sowie des Einsatzes des verminderten Septakkordes. Nun wendet sich der Stil und Brahms ändert Tonart, Tempo und Taktart und kehrt sich ab vom »stark wortbezogenen, formelhaften, gleichwohl aber so ungeheuer ausdrucksstarken Spätstil« (Kross) hin zu einer lyrischen, lieblichen Diktion, die in seiner mittleren Schaffensphase zum Tragen kam, denkt man an Werke wie seine 2. Symphonie, das Violinkonzert oder die »Regenlied«-Sonate. Brahms kehrt vor der Erfüllung der Prophezeiungen noch einmal zurück zu Tonart, Rhythmus und Melos der ersten beiden Strophen: »Nun aber bleibt Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei«, bis er die Ahnung sich zur Gewissheit erfüllen lässt, indem er die sextenxelige Melodie und deren Rhythmus wieder auf den Plan ruft, nun aber in der Haupttonart, die »Gewissheit« verdeutlichend. Der alte vereinsamte Mensch Brahms, in kurzer Zeit der ihm persönlich Nahestehenden und Geliebten beraubt und mit eigenen Todesahnungen belastet, bekennt am Ende seines Lebens »Aber die Liebe ist die größte unter ihnen«. Vielleicht ist bei diesem vierten Gesang auch an die Freundin Elisabeth von Herzogenberg zu denken, eine Dame, der Brahms große Verehrung entgegengebracht hat. Nach der Beerdigung von Clara Schumann und der höchst beschwerlichen Anreise von Ischl nach Bonn hat Brahms anlässlich der Pfingstmusiktag auf dem Hager Hof seine Lieder selbst gesungen, dabei war er so stark angegriffen, dass der sonst so Beherrschte seiner Erschütterung freien Lauf lassen musste. An den Folgen einer schweren unheilbaren Gelbsucht verstarb Johannes Brahms im Jahre 1897.

Doris Hager

Literatur:

Jarmil Burghauser, Vorwort zur Studienpartitur, Prag 2001
Dvořák. Leben, Werke, Dokumente. Klaus Döge, Mainz 1991
Johannes Brahms. Sein Leben und Schaffen. Karl Geiringer, Kassel 1974
Anton Dvořák. The New Grove. Dictionary of Music and Musicians.
Hrs. Stanley Sadie. Bd. 5, London 1995
Dvořák. Kurt Honolka. Hamburg 2004
Smetana, Dvořák, Janáček, Musikerbriefe. München
Anton Dvořák. Herbert Schulze. Leipzig 1956

Doris Hager

Doris Hager hat ihr Kirchenmusikstudium an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main absolviert. Neben ihrer Tätigkeit als Kantorin an der Mainzer Christuskirche studierte sie am Mozarteum in Salzburg bei Nikolaus Harnoncourt historische Aufführungspraxis und an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz Musikwissenschaften, Philosophie und Kunstgeschichte. Seit 1986 wirkt sie als Kantorin an der Weilburger Schlosskirche. 1992 rief sie zusammen mit dem Lautenisten Lutz Kirchhof die Konzertreihe »Alte Musik im Weilburger Schloss« ins Leben. In dieser Konzertreihe gastieren namhafte Künstler wie Bob van Asperen, Ton Koopman und viele andere mit bedeutenden Kammerkonzerten. Neben Mieke van der Sluis, Mechthild Bach, Jörg Waschinski, Markus Schäfer, Markus Brutscher und Hans-Jörg Mammel gehört Klaus Mertens zu den bevorzugten musikalischen Partnern. Seit nunmehr 14 Jahren werden die Werke der Oratorienliteratur auf historischen Instrumenten zum Erklängen gebracht. Das Ensemble »Capella Weilburgensis« trifft sich jeweils zur Vorbereitung dieser großen Aufführungen in Weilburg. Doris Hager nimmt Gesangsunterricht bei Ralph Daniel Mangelsdorff, einem Schüler von Richard Levitt (Scuola Cantorum Basiliensis). Sie wirkt als Dirigentin, Sängerin, Organistin, Musikwissenschaftlerin und Organisatorin der Konzertreihe.

Klaus Mertens, Baß-Bariton

Klaus Mertens, geboren in Kleve/Niederrhein, erhielt schon während seiner Schulzeit Gesangsunterricht. Nach dem Abitur studierte er Musik und Pädagogik, darauf folgte zunächst eine pädagogische Laufbahn.

Seine Gesangsausbildung, welche er mit Auszeichnung abschloß, absolvierte er bei den Professoren Else Bischof-Bornes und Jakob Stämpfl (Lied/Konzert/Oratorium) und Peter Massmann (Oper).

ANTONÍN DVOŘÁK/JOHANNES BRAHMS

Unmittelbar nach Erhalt des Gesangsdiploms begann eine rege Konzerttätigkeit im In- und Ausland. Klaus Mertens arbeitet zusammen mit vielen bedeutenden Spezialisten der sog. »Alten Musik« wie Ton Koopman, Frans Brüggen, Nicholas McGegan, Philippe Herreweghe, René Jacobs, Sigiswald Kuijken, Gustav Leonhardt, Nikolaus Harnoncourt, ebenso wie mit namhaften Dirigenten des klassischen Repertoires wie z. B. Gary Bertini, Herbert Blomstedt, Sir Roger Norrington, Enoch zu Guttenberg, Peter Schreier, Kent Nagano, Hans Vonk, Christian Zacharias, Edo de Waart, Kenneth Montgomery, Gerard Schwarz, Ivan Fischer, Marc Soustrot und vielen anderen.

Hieraus ergab sich eine sehr erfolgreiche Zusammenarbeit mit renommierten Orchestern wie z.B. Amsterdam Baroque Orchestra, Concertgebouw-Orchester Amsterdam, Rotterdam Philharmonic Orchestra, den großen Orchestern Berlins, Gewandhaus-Orchester Leipzig, Dresdner Philharmonie, Tonhalle Orchester Zürich, Jerusalem Symphony Orchestra, Saint Louis Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra u.a.

Bei den bedeutenden Festivals in Europa, USA und Japan ist der Künstler regelmässig zu Gast.

Klaus Mertens gilt als namhafter und gefragter Interpret insbesondere der barocken Oratorienliteratur. So erfolgte unter verschiedenen Dirigenten die mehrfache Aufnahme der großen Bach'schen Vokalwerke. Im Oktober 2003 beendete er die Gesamteinspielung des Bachschen Kantatenwerkes mit dem Amsterdam Baroque Orchestra unter der Leitung von Ton Koopman. (Dazu Tilman Michael in »fono forum«: »...ich kenne keinen anderen Bassisten, der Bach so hervorragend interpretiert wie Klaus Mertens«). Dieses Projekt, welches sich über 10 Jahre erstreckte und mit dem auch große Tourneen in Europa, Amerika und Japan verbunden waren, markiert ein ganz besonderes Highlight in seiner sängerischen Karriere, geschah es hier doch zum ersten Mal überhaupt, dass ein Sänger das gesamte vokale Œuvre Johann Sebastian Bachs für die CD einspielte und im Konzert sang.

Klaus Mertens widmet sich zugleich mit großem Erfolg dem Liedgesang von seinen Anfängen bis zur Moderne. Sein Repertoire im Konzertbereich spannt einen großen Bogen von Monteverdi bis zu zeitgenössischen Komponisten, welche ihre Werke teilweise sogar dem Sänger widmen.

Seine Diskografie von derzeit mehr als 130 CDs und DVDs sowie zahlreiche Rundfunk- und Fernsehaufnahmen belegen Klaus Mertens' Kompetenz als vielseitigen Sänger.

Mechthild Bach

Die Sopranistin Mechthild Bach wurde in Limburg/Lahn geboren und erhielt bereits während ihrer Schulzeit eine intensive musikalische Ausbildung. Nach dem Abitur studierte sie an der Musikhochschule Frankfurt Gesang bei Prof. E. Cavelti, weitere Studien führten sie zu Prof. E. Schwarzkopf, Prof. L. Sarti und Prof. V. Rosza. Ab dem Jahre 1986 war sie Stipendiatin der Studienstiftung des Deutschen Volkes.

Opernengagements führten Mechthild Bach an verschiedene deutsche Bühnen (u.a. Heidelberg, Darmstadt, Düsseldorf, Hamburg, Nationaltheater München), an denen sie ein breites Repertoire als lyrischer Sopran erarbeitete.

Als Konzertsängerin pflegt sie eine regelmäßige Zusammenarbeit mit renommierten Künstlern und Ensembles in ganz Europa, so mit R. Goebel, M. Schneider, F. Bernius, U. Gronostay, M. Creed, P. Neumann, M. Honeck, S. Kuijken, T. Koopman, H. Rilling, K. Junghänel, R. Otto, u.a.m. Sie trat u.a. bei den Händel-Festspielen in Halle, den Dresdener Musiktagen, den Herbstlichen Musiktagen in Bad Urach, der Stuttgarter Bachakademie, den Weiburger Schloßkonzerten, in den Philharmonien in Berlin und Köln, dem Schauspielhaus in Berlin, dem Amsterdamer Concertgebouw sowie weiteren bedeutenden Musikzentren in ganz Europa auf. Zahlreiche Rundfunk- und CD-Einspielungen dokumentieren das künstlerische Schaffen der Sängerin. Die Aufnahme von Zelenkas Missa Dei Patris, bei der sie als Solistin mitwirkte, wurde im

ANTONÍN DVOŘÁK/JOHANNES BRAHMS

Jahre 2002 mit dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet. Im Jahr 2006 wirkt sie im Rahmen der Händel-Festspiele Halle in der Produktion von Händels »Admeto, re di Tessaglia« in der Partie der Antigona mit.

Stefanie Irányi

Die Mezzosopranistin Stefanie Irányi wurde im Chiemgau geboren. Schon früh erhielt sie Flöten- und Geigenunterricht und besuchte bereits während ihrer Gymnasialzeit die Bayrische Singakademie. Nach einem Auslandsaufenthalt begann sie 1997 ihr Gesangsstudium an der Hochschule für Musik und Theater in München, das sie 2003 mit Auszeichnung abschloss. Derzeit ist sie noch Meisterklassen-Studentin der Liedklasse von Prof. Helmut Deutsch in München.

Wichtige Anregungen bekam sie auch in Meisterkursen von Sarah Walker und Sena Jurinac.

Sie ist Stipendiatin der Yehudi Menuhin Stiftung und war Preisträgerin des Deutschen Bühnenvereins im Jahre 2000. Im Rahmen der Opernschule war sie als Bradamante in Händels »Alcina« im Markgräflichen Opernhaus in Bayreuth sowie im Cuvilliés Theater in München zu hören, ebenso wirkte sie bei der Erstaufführung des »Alarico« von Agostino Steffani mit der Partie der Semiamira im Prinzregententheater in München mit.

Stefanie Irányi ist Gewinnerin des Robert Schumann Wettbewerbs in Zwickau 2004, ebenso Preisträgerin im Internationalen Förderpreiswettbewerb im Fach »Romantisches Lied« in München.

Im Herbst 2004 errang sie den ersten Preis im Bundeswettbewerb für Gesang in Berlin.

Sie musiziert regelmäßig mit den Bamberger Symphonikern (Weihnachtsoratorium, Messias) und gibt Liederabende im In- und Ausland u.a. mit Helmut Deutsch. (Barcelona, Schubertiade Vilabertran, Wigmore Hall, London, Genf,

Vevey, Wien). Im Februar 2005 sang sie die Altpartie der Matthäuspassion unter der Leitung von Peter Schreier in Japan. Im Dezember 2005 konertierte sie in Sao Paolo mit den Sao Paolo Symphonic Orchestra. Zu ihrem Repertoire gehören alle großen Bachwerke, der »Messias«, Beethovens »Missa Solemnis«, »Elias« und »Paulus«, Dvořáks »Stabat Mater«, die »Althrasodie« von Brahms, das Verdi Requiem u.v.a.

Markus Schäfer

Der Tenor studierte Gesang und Kirchenmusik in Karlsruhe und Düsseldorf (Gesang bei Armand Mc Lane und Evelyn Dalberg) und war Wettbewerbsgewinner in Berlin (Bundeswettbewerb Gesang) und Mailand (Caruso-Wettbewerb). Er besuchte das Opernstudio in Zürich und gab sein Debüt am dortigen Opernhaus, wo er sein erstes Engagement erhielt.

Es folgten die Hamburger Staatsoper und die Deutsche Oper am Rhein in Düsseldorf, wo er bis 1993 fest engagiert war. Seitdem führen ihn Gastspiele und Konzertreisen zu vielen renommierten Opernhäusern und Festivals. Dabei tritt er oft in Mozartpartien wie Ferrando, Ottavio oder Tamino auf, die er unter anderem an den Staatsopern in Berlin, München und Dresden, sowie an der Aalto-Oper in Essen sang. Bevorzugt singt er auch Bachs Evangelistenpartien, mit denen er u.a. bei den Bachfestivals in Ansbach, Leipzig und Luzern auftrat. Unter den vielen Dirigenten, mit denen er seither zusammenarbeitete, sind Namen wie Kent Nagano, Fabio Luisi, Michael Gielen, Stephan Soltesz, Nicolaus Harnoncourt, Leopold Hager, Helmuth Rilling, Philippe Herreweghe, René Jacobs, Sigiswald Kuijken, Paul Mc Creesh, Trevor Pinnock, Christopher Hogwood, Paul Goodwin, Andrew Manze, Michel Corboz, Armin Jordan, Yehudi Menuhin u.a. zu nennen. Seine Arbeit wird dabei durch zahlreiche CD-Produktionen und Rundfunkaufnahmen dokumentiert. Herausragende Einspielungen gelangen unter anderem mit »Cosi fan tutte« unter S. Kuijken mit »La petite bande«, sowie mit der »Matthäus-Passion« unter Harnoncourt mit dem »Concentus musicus«, die mit dem Grammy gekürt wurde.

ANTONÍN DVOŘÁK/JOHANNES BRAHMS

Als Liedinterpret feierte er Erfolge in Wien, bei den »Schubertiaden« Feldkirch und Schwarzenberg sowie in New York, wo er zusammen mit dem Pianisten Hartmut Höll mit Werken von Schubert und Schumann auftrat.

Eine langjährige Partnerschaft verbindet ihn mit dem Pianisten Christian de Bruyn, mit dem er unter anderem eine Schubert CD einspielte.

Dieses Jahr wird er wieder mit Harnoncourt zu hören sein (Bachkantaten im Wiener Musikverein); Leopold Hager lud ihn nach Luxemburg ein (Mozart: »Idomeneo«); Fabio Luisi engagierte ihn für eine MDR Mozart-Gala; mit Mozarts Singspiel »Zaide« wird er in zahlreichen europäischen Musikzentren zusammen mit der Wiener Akademie auftreten sowie mit dem italienischen Barockensemble Europa Galante in der Oper »Ascanio in Alba« in London zu hören sein; den »Elias« singt er mit dem DSO Berlin und dem Windsbacher Knabenchor; Paul Mc Creesh lud ihn für »Die Schöpfung« ein; Enoch zu Guttenberg und Gustav Leonhart engagierten ihn für Bach Oratorien.

Jos van Immerseel begleitet ihn bei einem Mozart Recital beim Festival in Alden Biesen. Beim diesjährigen Schumann Fest in Düsseldorf wird er in zwei Doppelabenden H. Heine's komplette »Die Heimkehr« in 88 Liedern, vertont vom wiederentdeckten Johann Hoven aufführen. Neue Solo CDs mit Werken von Bach (Solo Kantaten: NAXOS), Karg-Elert: Lieder (NCA). Weitere CDs mit Reger-Liedern (ebenfalls NCA) sowie Schubert: Deutsche Schubert Lied Edition, Romantic Poets Vol.2 erscheinen in Kürze.

Capella Weilburgensis

Die Capella Weilburgensis ist ein Spezialistenensemble für Alte Musik, dessen Mitglieder aus dem gesamten Bundesgebiet und den Nachbarländern kommen. Das Ensemble musiziert ausschließlich auf Instrumenten der jeweiligen Epoche und deren Nachbauten. Die Musiker sind ausgebildet in historischer Aufführungspraxis. Die Mitglieder

des Ensembles werden eigens für jede Aufführung auf die besonderen Bedürfnisse der jeweiligen musikalischen Epoche hin von Doris Hagel eingeladen. Das Orchester besteht seit 1992 und gestaltet gemeinsam mit renommierten Solisten und der Kantorei der Schlosskirche die großen Aufführungen in der Weilburger Schlosskirche. Auf dem Programm stehen nicht nur die große Oratorienliteratur und Werke in kammermusikalischen Besetzungen, es werden auch symphonische Werke mit der Capella Weilburgensis in der Weilburger Schlosskirche, dem schönsten barocken Konzertsaal Deutschlands, zur Aufführung gebracht. Eine neue Herausforderung war im Jahr 2005 die Aufführung des »Requiem« von Antonin Dvořák und der »Vier ersten Gesänge« von Johannes Brahms auf romantischen Instrumenten, die erste ihrer Art.

Kantorei der Schlosskirche Weilburg

Die Kantorei der Schlosskirche steht in einer langen kirchenmusikalischen Tradition. Sie gestaltet die Kirchenmusiken zu den großen Festen des Kirchenjahres und mehrere große Konzerte im Jahr gemeinsam mit renommierten Solisten und den Orchestern »Capella Weilburgensis« und »L'arpa festante« München. Auf dem Programm steht die große Oratorienliteratur von Claudio Monteverdi, über Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel bis zu Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Felix Mendelssohn Bartholdy und Johannes Brahms. Die Interpretationen sind den Reaktionen der Presse nach von hoher, manchmal geradezu exemplarischer Qualität.

Am 13. November 2005 wurde anlässlich der Gedenkfeiern zum 100. Todestag I.K.H. Adolf Großherzog von Luxemburg und Herzog zu Nassau das »Requiem« von Antonin Dvořák zur Aufführung gebracht und auch aufgenommen. Chorreisen führten nach Prag, Paris, London und 2006 nach St. Petersburg.

ANTONÍN DVOŘÁK/JOHANNES BRAHMS

Antonín Dvořák, Requiem op. 98

I. Requiem aeternam

Requiem aeternam dona eis,
Domine,
et lux perpetua luceat eis.
Te decet hymnus, Deus, in Sion,
et Tibi reddetur votum in Jerusalem:
Exaudi orationem meam,
ad Te omnis caro veniet.

*Ewige Ruhe gib ihnen,
Herr,
und das ewige Licht leuchte ihnen.
Dir, Gott, gebührt ein Loblied in Zion,
und Dir sei erfüllt das Gelübde in Jerusalem:
erhöre mein Gebet.
Zu Dir wird alles Fleisch kommen.*

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

*Herr, erbarme dich,
Christe, erbarme dich,
Herr, erbarme dich!*

II. Graduale

Requiem aeternam dona eis, Domine,
Et lux perpetua luceat eis.
In memoria aeterna erit justus :
ab auditione mala non timebit.

*Ewige Ruhe gib ihnen, Herr,
und das ewige Licht leuchte ihnen.
In ewiger Erinnerung wird der Gerechte sein.
Vor bösem Gerücht wird er sich nicht fürchten.*

III. Dies irae

Dies irae, dies illa,
solvet saeculum in favilla:
teste David cum Sibylla.

*Tag des Zornes, Tag der Zähren,
da die Welt wird Brand zerstören:
wie Sybill und David lehren.*

Quantus tremor est futurus,
quando iudex est venturus,
cuncta stricte discussurus.

*Welch ein Graus wird sein und Zagen,
wenn der Richter kommt mit Fragen,
streng zu prüfen alle Klagen.*

IV. Tuba mirum

Tuba mirum spargens sonum
per sepulcra regionum,
coget omnes ante thronum.

*Laut wird die Posaune klingen,
durch der Erde Gräber dringen,
alle hin zum Throne zwingen.*

ANTONÍN DVOŘÁK/JOHANNES BRAHMS

Mors stupebit, et natura,
cum resurget creatura,
judicanti responsura

*Schauernd sehen Tod und Leben
sich die Kreatur erheben,
Rechenschaft dem Herrn zu geben.*

Liber scriptus proferetur,
in quo totum continetur,
unde mundus judicetur.

*Und ein Buch wird aufgeschlagen
treu darin ist eingetragen
jede Schuld aus Erdentagen.*

Judex ergo cum sedebit,
quidquid latet, apparebit :
nil inultum remanebit.
Dies irae, dies illa....

*Sitzt der Richter dann zu richten,
wird sich das Verborg'ne lichten:
nichts kann vor der Strafe flüchten.
Tag des Zornes, Tag der Zählen...*

V. Quid sum miser

Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus,
Cum vix justus sit securus?

*Weh, was werd ich Armer sagen?
Welchen Anwalt mir erfragen,
wenn Gerechte selbst verzagen?*

Rex tremendae majestatis,
qui salvandos salvas gratis,
salva me, fons pietatis.

*König schrecklicher Gewalten,
frei ist deiner Gnade Schalten:
Gnadenquell, laß Gnade walten*

VI. Recordare

Recordare, Jesu pie,
quod sum causa tuae viae:
ne me perdas illa die.

*Milder Jesus, wollst erwägen,
dass du kamest meinethwegen,
schleud're mir nicht Fluch entgegen.*

Quaerens me, sedisti lassus,
redemisti crucem passus,
tantus labor non sit cassus.

*Bist, mich suchend, müd gegangen,
mir zum Heil am Kreuz gehangen,
mög dies Mühn zum Ziel gelangen.*

Iuste judex ultionis,
donum fac remissionis,
ante diem rationis.

*Richter Du gerechter Rache,
Nachsicht üß' in meiner Sache,
eh' ich zum Gericht erwache.*

Ingemisco, tanquam reus :
culpa rubet vultus meus,
supplicanti parce, Deus.

*Seufzend steh ich schuldbefangen,
schamrot glühen meine Wangen,
laß mein Bitten Gnad erlangen.*

ANTONÍN DVOŘÁK/JOHANNES BRAHMS

Qui Mariam absolvisi,
et latronem exaudisti,
mihi quoque spem dedisti.

Preces meae non sunt dignae:
sed tu bonus fac benigne,
ne perenni cremer igne.

Inter oves locum praesta,
et ab hoedis me sequestra,

*Hast vergeben einst Marien,
hast dem Schächer dann verziehen,
hast auch Hoffnung mir verliehen.*

*Wenig gilt vor Dir mein Flehen,
doch aus Gnade laß geschehen,
dass ich mög' der Höll entgehen.*

*Bei den Schafen gib mir Weide,
von der Böcke Schar mich scheide,
stell mich auf die rechte Seite.*

VII. Confutatis

Confutatis maledictis,
flammis acribus addictis,
voca me cum benedictis.

Oro supplex et acclinis,
cor contritum quasi cinis,
gere curam mei finis.

*Werden Flammen ohne Schonung
den Verdammten zur Belohnung,
ruf mich zu der Sel'gen Wohnung.*

*Schuldgebeugt zu Dir ich schreie,
tief zerknirscht in Herzensreue,
sel'ges Ende mir verleihe.*

VIII. Lacrimosa

Lacrimosa dies illa,
qua resurget ex favilla
judicandus homo reus.

Huic ergo parce, Deus.
Pie Jesu, Jesu Domine, dona eis requiem. Amen

*Tag der Tränen, Tag der Wehen,
da vom Grabe wird erstehen
zum Gericht der Mensch voll Sünden.*

*Laß ihn, Gott, Erbarmen finden, milder Jesus, Herrscher Du.
Schenk den Toten ew'ge Ruh. Amen.*

IX. Offertorium

Domine Jesu Christe, Rex gloriae,
libera animas omnium fidelium defunctorum
de poenis inferni, et de profundo lacu:
libera eas de ore leonis, ne absorbeat eas
tartarus, ne cadant in obscurum,
sed signifer sanctus Michael
repraesentet eas in lucem sanctam.
Quam olim Abrahae promisisti et semini ejus.

*Herr Jesus Christus, König der Ehre,
befreie die Seelen aller verstorbenen Gläubigen
von den Strafen der Hölle und von dem tiefen See.
Befreie sie aus dem Rachen des Löwen, dass nicht
der Tartarus sie verschlinge, dass sie nicht in Finsternis stürzen;
sondern der Bannerträger, der heilige Michael,
führe sie in das heilige Licht. Das du einst dem
Abraham verheißten hast und seinem Samen.*

ANTONÍN DVOŘÁK/JOHANNES BRAHMS

X. Hostias

Domine Jesu Christe, Rex gloriae!
Libera eas!

*Herr Jesus Christus, König der Ehre!
Befreie sie!*

Hostias et preces, tibi, Domine,
laudis offerimus;
tu suscipe pro animabus illis,
quarum hodie memoriam facimus;
fac eas, Domine, de morte transire ad vitam,
quam olim Abrahae promisisti et semini ejus.

*Opfer und Gebete bringen wir Dir,
Herr, mit Lobgesängen. Nimm sie an für jene Seelen,
derer wir heute gedenken. Laß sie, Herr,
vom Tod zum Leben eingehen, das Du einst
dem Abraham verheißten hast und seinem Samen.*

XI. Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus,
Dominus Deus Sabaoth !
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.

*Heilig, Heilig, Heilig,
Herr, Gott Zebaoth!
Erfüllt sind Himmel und Erde mit Deiner Ehre.
Hosianna in der Höhe.*

Benedictus, qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

*Gepriesen sei der, der da kommt im Namen des Herrn.
Hosianna in der Höhe.*

XII. Pie Jesu

Pie Jesu, Domine, dona eis requiem sempiternam.

Milder Jesus, Herrscher du, schenk den Toten ew'ge Ruh.

XIII. Agnus Dei

Agnus Dei qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem.
Agnus Dei qui tollis peccata mundi,

*Lamm Gottes, das die Sünden der Welt trägt, gib ihnen Ruhe.
Lamm Gottes, das die Sünden der Welt trägt,
gib ihnen ewige Ruhe.*

Lux aeterna luceat eis, Domine,
cum sanctis tuis in aeternum,
quia pius es.

*Das ewige Licht leuchte ihnen, Herr,
bei Deinen Heiligen in Ewigkeit,
denn du bist mild.*

Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis,
cum sanctis tuis in aeternum,
quia pius es.

*Ewige Ruhe gib ihnen, Herr,
und das ewige Licht leuchte ihnen
bei deinen Heiligen in Ewigkeit,
denn du bist mild.*

ANTONÍN DVOŘÁK/JOHANNES BRAHMS

Johannes Brahms: »Vier ernste Gesänge« op. 121

Denn es gehet dem Menschen

*Prediger Salomo, Kap. 3
Ecclesiastes III*

Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh, wie dies stirbt, so stirbt er auch, und haben alle einerlei Odem, und der Mensch hat nichts mehr, denn das Vieh: denn es ist alles eitel. Es fährt alles an einen Ort, es ist alles von Staub gemacht, und wird wieder zu Staub. Wer weiß, ob der Geist des Menschen aufwärts fahre und der Odem des Viehes unterwärts unter die Erde fahre. Darum sahe ich, dass nichts Bessers ist, denn dass der Mensch fröhlich sei in seiner Arbeit, denn das ist sein Teil. Denn wer will ihn dahin bringen, dass er sehe, was nach ihm geschehen wird?

Ich wandte mich

*Prediger Salomo, Kap. 4
Ecclesiastes IV*

Ich wandte mich und sahe an alle, die Unrecht leiden unter der Sonne, und siehe, da waren Tränen derer, die Unrecht litten, und hatten keinen Tröster, und die ihnen Unrecht taten, waren zu mächtig, dass sie keinen Tröster haben konnten. Da lobte ich die Toten, die schon gestorben waren mehr als die Lebendigen, die noch das Leben hatten, und der noch nicht ist, ist besser als alle Beide, und des Bösen nicht inne wird, das unter der Sonne geschieht.

Oh Tod, wie bitter bist du

*Jesus Sirach, Kap. 41
Ecclesiasticus 41.*

O Tod, wie bitter bist du, wenn an dich gedenket ein Mensch, der gute Tage und genug hat und ohne Sorge lebet, und dem es wohl geht in allen Dingen und noch wohl essen mag! O Tod, wie wohl tust du dem Dürftigen, der da schwach und alt ist, der in allen Sorgen steckt und nichts Bessers zu hoffen, noch zu erwarten hat. O Tod, wie wohl tust du!

Wenn ich mit Menschen- und mit Engelszungen redete

Paulus an die Korinther I. Kap. 13

Wenn ich mit Menschen- und mit Engelszungen redete, und hätte der Liebe nicht, so wär ich ein tönend Erz, oder eine klingende Schelle. Und wenn ich weissagen könnte, und wüsste alle Geheimnisse und alle Erkenntnis, und hätte allen Glauben, also dass ich Berge versetzte, und hätte der Liebe nicht, so wäre ich nichts. Und wenn ich alle meine Habe den Armen gäbe, und ließe meinen Leib brennen, und hätte der Liebe nicht, so wäre mir's nichts nütze. Wir sehen jetzt durch einen Spiegel in einem dunkeln Worte, dann aber von Angesicht zu Angesichte. Jetzt erkenne ich's stückweise, dann aber werd ich's erkennen, gleichwie ich erkannt bin. Nun aber bleibet Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei, aber die Liebe ist die größte unter ihnen.

ANTONÍN DVOŘÁK/JOHANNES BRAHMS

Antonín Dvořák – His Life and Work – An Introduction to the Requiem

Antonín Dvořák was born on 9 September 1841 in Nelahozeves, near Prague, where he died in 1904. Along with Friedrich Smetana and Leoš Janáček, Dvořák was one of the cluster of great Czech composers working in the late 19th century. His father František was a tradesman who played the zither and wrote small dance pieces to be played at his inn. The first-born's musical talent soon became apparent and Antonín Dvořák gained his first impressions of music-making as a chorister, and as a violinist in dance groups. When an uncle expressed willingness to provide the funds for a musical education, the 16-year-old Antonín Dvořák was able to take up a place at the Prague Conservatory's School of Organists. From 1857, he played the viola in Anton Apts' 'St. Cecilia Society' and after completing his studies, entered his first job as a viola player in the dance group of Karl Komzák. When large forces were called for, this ensemble was incorporated into the state orchestra and as the national Bohemian cultural identity blossomed, the group was ultimately assimilated into the orchestra of the Prague Provisional Theater in 1862; between 1866 and 1871, this orchestra played under the musical direction of Friedrich Smetana. When Richard Wagner conducted a programme of his own compositions in Prague in 1863, Dvořák had the opportunity to play the great Tannhäuser overture, extracts from *Die Meistersinger*, *Die Walküre* and *Tristan und Isolde* under the composer's direction. Early influence through Wagner's style is undeniable in Dvořák's music, but he nevertheless developed a musical language of his own, finding a place midway between the two large factions of the day, with the 'north Germans' including Liszt, Wagner and Bruckner on the one hand and the 'conservatives' exemplified by Mendelssohn and Brahms on the other.

In 1873 Dvořák married his piano pupil and sister of his first love Josephina Čermák, Anna Čermák; the marriage turned out to be a happy one. At 31, Dvořák earned substantial musical recognition for the first time when his patriotic

cantata »The Heirs of the White Mountain« was performed to great acclaim on 9 March 1873. Boosted by this success, he embarked on composition of his 3rd Symphony, which received its first performance at the Philharmonic concerts under Smetana's baton on 29 March 1874.

In spite of this, Dvořák's financial situation was unpromising and he therefore decided to submit compositions to the Viennese Commission for the Award of the Austrian State Scholarship in July 1874. The works concerned were his two latest symphonies, several overtures and some songs. Amongst those on the jury were the Director of the Viennese Imperial Opera Johann Herbeck, Eduard Hanslick and Johannes Brahms. The latter was impressed by the young Dvořák's talent and was later to become one of his most important supporters as well as a close friend.

The publication in 1878 of the Slavonic Dances, commissioned by Simrock, as well as the Moravian Duets, brought Dvořák success and fame throughout Europe and the intense public interest in his music persuaded Simrock to acquire rights in his works. Brahms succeeded in interesting – amongst others – the great violinist Joseph Joachim in Dvořák's music and together with his friend Hanslick tried to tempt Dvořák to abandon Prague for Vienna. Hanslick wrote to Dvořák on 11 June 1882: »After such great initial success, your art requires a wider horizon, a German environment, a bigger non-Czech public.« Although Dvořák was deeply grateful to the friends and remained so, he was unable to fulfil their request. He was too much affected by the suffering of his people under the rule of the Habsburgs and the continued animosity and condescension from the German-speaking population towards the Czech nation. Dvořák was granted a great honour when in 1890, on returning from Russia after a concert tour which had taken place on the invitation of Tchaikovsky, he was elected a member of the Czech Academy of Sciences and Arts. The year 1890 was devoted to the composition of the Requiem. His decision to set the »Missa pro defunctis« turned out to be favourable, for the liturgical text found broad universal

ANTONÍN DVOŘÁK/JOHANNES BRAHMS

acceptance. Dvořák was so engrossed in the great work's composition that he even managed to continue with it during his exhausting travels. Noted in a sketch for the *Lacrimosa* is the remark: »Written in Cologne on the Rhine, on the journey to London«. On 17 November 1890 he wrote: »Thank God, the Requiem is finished, but if I give it to Novello, Simrock intends to take me to court! ...« The work was indeed published by Novello in London. The first performance on 9 October 1891 at the Choir Festival in Birmingham was a resounding success. In 1891 Dvořák took up a teaching position at the Prague Conservatory, work which did not initially inspire him. It was due to the persistence of the very wealthy American Mrs Jeannette Thurber that in 1892 he asked to be released from his teaching duties at the Prague Conservatory and took on the post of Director at the National Conservatory in New York. Mrs Thurber had the intention of establishing through Dvořák an American school of composition and Dvořák was to found a tradition of American opera. It was an audacious step on the part of Dvořák to abandon his beloved homeland and leave the four small children in the care of their grandmother in Bohemia. His duties included teaching composition and instrumentation to the most gifted students three mornings a week. A stranger in a foreign place, Dvořák was glad to spend the summer of 1892 in the Czech community of Spillville in north-east Iowa. It was there that his F major Quartet and his Quintet in E flat major – both of which bear the name »The American« – were written. In 1893 he composed his 9th Symphony in E minor »From the New World«, whilst a further work of great significance, the Cello Concerto in B minor, was written in 1895, the third year of his stay. Despite the recognition and success he enjoyed in America, Dvořák missed his homeland so gravely that he cancelled his contract with Mrs Thurber on 17 August 1895 and resolved at the end of his summer holiday not to return to America. His final years, 1895 – 1904, were dedicated to the composition of Symphonic Poems based on texts by K.J. Erben. After writing the Heroic Song Dvořák turned to the opera *Rusalka*, the libretto of which was based on a Czech fairy tale. The premiere was due to take place in Vienna in 1902 and the contract had

already been signed, but for some reason the performance failed to take place and the work was not heard until Mahler conducted it in 1910. Dvořák was granted a great honour by the Austrian Emperor in the form of the Gold Medal »per litteris et artibus«, an award which only one musician, Brahms, had received before him. On 9 July 1901 Dvořák became Director of the Prague Conservatory. He died on 1 May 1904 and is buried in the Vysehrad cemetery.

Dvořák was a family man. He loved walking in the forests and meadows of his homeland and was fascinated by locomotives and the railway in general. His great modesty did not go unnoticed in the wider world and was, in view of his overwhelming triumphs, almost perplexing. But throughout his life, Dvořák wished to be nothing other than a »simple Czech musician«. He held fast to his deep and unquestioning religious faith. His gift for melodic invention was famous: »That fellow has more ideas than any of us. From what he discards, all others could concoct their main themes.« This sentence stems from his friend Johannes Brahms.

Notes on the work

In the world of music, Dvořák's Requiem is not as familiar an entity as his *Stabat Mater* op. 58, his Cello Concerto op. 104 or indeed his 9th Symphony »From the New World«, op. 95. And his chamber music, whether it be the famous Dumky Trio op. 90 or his popular Slavonic Dances op. 46, also has more frequent airings. But the Requiem is a work of considerable significance amongst the great settings of the Catholic Requiem Mass. The Birmingham commission places Dvořák in the long and successful tradition of German-speaking composers being celebrated in the English musical sphere, wooed with commissions for substantial compositions and invited to direct the first performances in person. One only needs to think of the rich creative output of George Friedrich Handel, the London period of Joseph Haydn in the 1790s and, last but by no means least, Felix Mendelssohn Bartholdy's happy encounters in England. Antonín Dvořák was likewise wooed and admired in the 1880s and accomplished no less

ANTONÍN DVOŘÁK/JOHANNES BRAHMS

than eight stays in England. After the first performance of the »Stabat Mater« in 1877 had triggered veritable storms of enthusiasm, the oratorios »The Spectre's Bride« and »St. Ludmilla« were composed for the music festivals in Birmingham, 1885, and Leeds, 1886. Despite highly successful premieres, the Czech content received a somewhat cautious reception from the English oratorio choirs. For this reason, for his new oratorio Dvořák decided to opt for a Latin text that would find general acceptance. The Requiem's first performance in Birmingham in 1891 proved to be an especially memorable occasion on a par with the premiere of Mendelssohn's »Elijah« there in 1846.

As regards the orchestral treatment, Dvořák's composition falls under the influence of the rich orchestral sound of Richard Wagner, and its musical style is symphonic throughout. The work is a product of its time, coloured in the nuance-rich harmony of late romanticism and employing the wind instruments in their maturely developed forms. The style ranges from that of powerfully stirring tonal drama in the setting of the »Dies irae« to tender lyrical sensitivity in the solo passages. The setting of the Ordinary 'Missa pro defunctis' is mournful and sombre in character, the tempi frequently slow and heavy and the melodies steeped in gravity, their phrasing almost elegiac in nature. To underline this, Part I is composed in the dark key of B flat minor. Part II takes us into the lighter realms of F major, the home key's dominant, but the Agnus Dei restores the key of B flat minor, thereby completing the work's great overarching structure. It is characteristic of the setting that Dvořák concentrates on using a small number of important themes that in an abstract manner bind the work's content into one whole.

At the very opening of the work, the strings introduce a motif that pervades the entire work rather in the manner of the Wagnerian Leitmotiv, or the »idée fixe« of Berlioz. Similar to the theme of the second »Kyrie« fugue in Bach's B minor Mass or the inversion of the B-A-C-H theme, this tone sequence of F – G flat – E – F moves narrowly around the

dominant of the home key B flat minor, its tight chromatic form conveying anxiety and fear, or even distress. This motif, encompassing no more than the interval of a major second and corresponding with the linked axes of the leaning Greek »x« (chi), was also used frequently by J.S. Bach as a baroque figure. Here, it provides the motif of lamentation that underpins the utterances of Kyrie, the pleas for mercy, in the first choral movement and it is also this melodic figure that is taken up by the solo soprano quoting the words »Requiem aeternam« at the opening of the »Graduale«. Again, in the »Tuba mirum« the trumpet of the Last Judgment enters with this theme. In an accompanying voice the motif appears low on the bass clarinet in »Quid sum miser«, and the »Lacrimosa« – and thus Part I as a whole – ends with the theme in the lower voices, where it is to be heard in the cello, basses, bass clarinet and bassoons.

In Part II, the motif appears in the »Pie Jesu« in the woodwind, played by flutes and clarinets, as a bridge to link the lower voices' choral prayer and the entry of the high solo voices. With perfect consistency, at the end of the »Agnus Dei« Dvořák ultimately brings the work to a close with the motif stated in the orchestral postlude, in the original key of the work, B flat minor. In spite of the strong thematic unity which Dvořák sought throughout, the work is permeated with a powerful expressive will. The congruence of the musical and textual expression characterises the work, and honouring best baroque tradition Dvořák employs onomatopoeic elements and even figures from baroque rhetoric. The unpretentious and serious fundamental tone of the music is in keeping with Dvořák's deep devoutness. The tremendous of the Last Judgment, with its dark vision, is announced with a threatening roll on the timpani, the organ plays a forceful pedal point, the strings unsettle the listener with their sforzati and the entire brass section blares to the text of the »Dies irae«. At the end of the »Tuba mirum« the vision is repeated and through the addition of bells, Dvořák expands the tonal spectrum yet further, breaking into an entirely new dimension in sound.

ANTONÍN DVOŘÁK/JOHANNES BRAHMS

Only in the »Recordare« does the chorus remain silent. It is the quartet of soloists who plea for leniency so as to be spared the hellfire; at the close of the movement their plea is delivered a-cappella and with deep poignancy.

In the »Confutatis« the images are of the licking flames of hellfire, as depicted in the rising string figures encompassing an octave. In the »Voca me cum benedictis« Dvořák sets the soft pleading of the troubled souls to be accepted into heaven almost entirely a-cappella, employing intense and painful suspensions. Ushering in Part II, the »Offertorium« opens with the woodwind playing chorale-like in pastoral and solemn tone. The large-scale »Quam olim Abrahae« fugue follows, a piece of contrapuntal mastery confidently expressing the religious certainty of God's promise to Abraham. The fugue is reiterated at the end of the ensuing *Hostias*, thereby creating a formal link and extending the joyful affirmation of the certainty of faith. The Czech musicologist Jarmil Burghauser has revealed that the fugue subject originated from the Bohemian hymn »Let us sing and praise God«, which dates from the 15th century.

In the »*Hostias*« movement, Dvořák transposes the fugue subject into F minor, adapts it slightly, and quotes it with the words »Fac eas Domine, de morte transire ad vitam«. He works out the subject into an unaccompanied four-part chorus for men's voices which brings to mind chants of the Russian Orthodox Church.

The »Sanctus« has a hymn-like character throughout. Its theme spans the whole octave, an ancient rhetorical symbol (Greek »diapason«) for the Godly, and rises in wide intervals before proceeding diatonically. The vision of the worship of God, the singing of the three times Holy or trishagion, as the Prophet Isaiah describes it, can only be experienced in the emotional awareness of the tremendous, the sensing of awesome holiness. Hence Dvořák does not content himself with the employment of bright and friendly harmonies throughout but takes the listener through evocative, almost gloomy sound worlds back to the light. Uncertainty also

makes itself felt when in the »*Pleni sunt coeli et terra*«, orchestral tremoli swirl around the chorus entries, expressing the distress of the soul through the experience of the tremendous.

The »Benedictus« is not given a movement of its own but the new section in B major offers the strongest of tonal contrasts to the B flat major of the *Sanctus*. The 6/4 time is broadened to a 9/4 and the tempo slowed. The gentle appearance of »He that cometh in the name of the Lord« shines out, but Dvořák gives us more than merely the glow of the light. In the choral movement's three-part men's voices, we experience intense harmonic progressions dissonant in their effect as a result of the highly-charged suspensions employed. A long drawn-out rising chromatic line brings powerful intensification conveying a sense of greatness, the omnipotence of God prevailing overall. In a further section for double choir, the trio of soloists and the chorus in multiple voices complement one another in their underlining of the chanted words »qui venit in nomine Domini«, until at the forceful point of climax the theme »*Hosanna in excelsis*« bursts forth from the choral tenors. An unbridled expression of joy is released, the *Sanctus* theme now being transformed into that of the »*Hosanna*«, with the choral sopranos soaring up to the two-line B flat, supported by a fortissimo from the orchestra; the movement comes to a close with exclamations in the choral bass strengthened by calls from the women's and the men's voice choir in turn.

Through its octave movement, the modulatory orchestral prelude of the »*Agnus Dei*« recalls the *Sanctus* theme, now pursued chromatically upward so as to reach, and indeed reestablish, the original key of B flat minor. By quoting the initial theme from the opening of the »*Kyrie*« at the words »*Requiem aeternam*«, Dvořák completes a great arching framework for the entire *Requiem Mass*. The choir is employed once more in the a-cappella style of Eastern Church music, reciting the words »*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi*«. Dvořák foregoes composition of a separate final *Communion* movement, choosing

ANTONÍN DVOŘÁK/JOHANNES BRAHMS

instead to unite the words »Lux aeterna luceat eis, Domine« with the words of the »Agnus Dei« in a second, large-scale section. The chanting of the prayer, initiated by the solo soprano, is then taken up by the two female voices of the choir and recited with monumental power by the four-voice male choir singing with one accord. Then, as he combines the soloists with the four- to six-voice choir and accompanies them using the full forces of his large orchestra, Dvořák creates a moment that may justly be termed ecstatic. A more expressive setting of this text is hardly conceivable, for the music's grandeur and the power and intensity of its overstatement equal the strength of the prayer text itself: »May everlasting light shine upon them, O Lord, with thy saints in eternity«.

Doris Hagel

Translation: Victoria Viebhahn

Literature

Jarmil Burghauser. *Foreword to study score. Prague 2001*

Dvořák. *Leben, Werke, Dokumente. Klaus Döge. Mainz 1991*

Johannes Brahms. *Sein Leben und Schaffen. Karl Geiringer. Kassel 1974*

Anton Dvořák. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. Stanley Sadie, vol. 5, London 1995*

Dvořák. *Kurt Honolka. Hamburg 2004*

Smetana, Dvořák, Janáček, *Musikerbriefe. Munich*

Anton Dvořák. *Herbert Schulze. Leipzig 1956*

The »Vier ernste Gesänge« (Four Serious Songs) op. 121 were written during Johannes Brahms' last phase of composition and completed on 7th May 1896, his 63rd birthday. Before the arrival of the official guests, he told his assembled friends »Let it not be said that we told the untruth. I gave this to myself as a gift for my birthday. But only to myself. If you read the text, you will understand why«. Only the next day, Brahms let Fritz Simrock know of his decision to publish the songs. He said he wanted to give the publishers »a small pleasure – just as I gave myself one on this occasion, by writing a couple of little songs for myself. I am intending to publish them and give them to Max Klinger! You will see that they are not exactly a source of jollity – on the contrary, they are damnably serious and so godless that the police could ban them – if it weren't for the fact that the words are all to be found in the Bible.« At this time, Brahms was

consumed by painful expectation of the loss of Clara Schumann, his life-long and most significant friend, who had suffered a stroke on 26th March 1896. On 20th May, 1896, Clara Schumann died. Her funeral took place in Bonn on Whit Monday, 24th May, 1896, when she was buried alongside her husband Robert.

In July 1896, following publication of the »Four Serious Songs« Brahms wrote to Clara Schumann's two daughters Marie and Eugenie: »I composed them in the first week of May. Such thoughts frequently occupy my mind but this news of your mother went beyond the worst I could ever have expected to have to face – yet deep inside a person, there is an inner voice and force of which we are scarcely conscious and which, on occasion, can make itself heard in the form of poetry or music. You will not be able to play through the songs at this time since the words will affect you too deeply. But I ask you to regard them and put them aside as an utterly genuine death offering for your beloved mother.«

The composition received its first performance on 9 November 1896 in the Bösendorfer Hall in Vienna. Anton Stiftermann, a pupil of Stockhausen, sang the songs, accompanied at the piano by Rückauf. Eduard Hanslick describes the special atmosphere that prevailed with the words: »What breathless silence and devotion reigned in the packed hall! What depth of emotion was conveyed in the applause that followed the rendering!« »And most extraordinary of all: in response to persistent calls, the third song 'O Death' had to be repeated ... Brahms has already educated his audience; he has made a deep impression on them.«

Brahms himself, familiar as he was with the Holy Scriptures, selected the texts on which the songs are based. They are taken from Salomon (Ecclesiastes) the Preacher, 3, 18-22, and from its 4th Chapter, from an Apocryphal text in Ecclesiasticus – Jesus son of Sirach (41,1-4), and from the letter to the Corinthians, Chapter 13.

ANTONÍN DVOŘÁK/JOHANNES BRAHMS

The texts express great sombreness, desolation, doubt, and the negation of the existence of any sense in life, indicating a deeply pessimistic attitude. In his biography of Brahms, Siegfried Kross points out the emblems used by Brahms to demonstrate the death of all living as the inevitable natural law: the passacaglia or chaconne, the ostinato bass and the pedal point. Another Brahms topos is the similarity of the melody and the bass voice. »As it (the beast) dieth, so dieth also man« is set to a bass in chaconne manner which moves with stark downward progression (Katabasis) from f⁴ to a. The »dying as the beasts« is depicted in a saltus diuriusculus, the interval F sharp – C, a tritone, a rhetorical stylistic element from the 18th century which had lost neither its validity nor its expressive power. The central verse »Es fährt alles an einen Ort« (All go unto one place) and the uncertainty as to whether the destination constitutes heights or depths is conjured up by Brahms using the unstable diminished seventh chord denying assignment to any home tonality and allowing neither listener nor singer any clear tonal focus.

The second song »Ich wandte mich und sahe an, alle, die Unrecht leiden unter der Sonne« (So I returned, and considered all the oppressions that are done under the sun) takes up the mood of the »Nänien« (Nenia) and the »loneliness of the field« as depicted therein. Brahms makes use of expansive lines with falling thirds, some with conciliatory passing notes, but some without. The melodic line of »Da lobte ich die Toten, die schon gestorben waren, mehr als die Lebendigen« (wherefore I praised the dead which are already dead more than the living) strides downwards through D – B flat – G – E flat – C – A, foregoing any linking or stepping notes. As a further means of intensification, Brahms combines the sequences of thirds with the chord of the diminished seventh and the line »und der noch nicht ist, ist besser als alle beide« (yea, better is he than both they 'the living and the dead') leads the melody into oppressive confinement using a phrase turned in on itself, A sharp – B – C – B. The falling minor seventh, also a saltus diuriusculus, underlines the two key words of the movement: »des Bösen nicht inne,

das unter der Sonne geschieht« – the person as yet unborn »who hath not seen the evil that is done under the sun«.

Not until we reach the third song does the blessing of 'those who labour and are heavy laden' offer some light at last. The interval of the major seventh, falling in thirds, opens the third song »O Tod, wie bitter bist du« (O death, how bitter art thou) once again with a sequence of thirds; the bass line is treated canonically and renewed unity is suggested between the melody and bass line. In the brighter central section, death appears as benefactor »dem Dürftigen,... der in allen Sorgen steckt und nichts Bessers zu hoffen, noch zu erwarten hat« (unto a man that is needy ... and that looks for no better lot, nor waiteth on better days). The sequence of thirds is now transposed to the complementary interval steps of E – C sharp – A – F sharp – D sharp. A unified form is created by means of repetition and at the conclusion, the »benefaction« offered by death is betrayed by the exclamation »O Tod« (O death) in C sharp minor, with altered harmony but maintaining the unchanged bass line. Kross comments on these musical events in the style of Brahms thus: »It is (instead) phenomenal to what extent Brahms, in his late works, is successful in welding structural factors together with expression of the utmost intensity and highest subjectivity«.

The fourth song constitutes an exception, both to the textual framework as witnessed thus far, and in other ways as well. The autograph, the manuscript of the composition op. 121, shows the first three songs notated in succession, with the final page remaining empty. The fourth song is notated on paper of a quite different type. In the archives of the »Gesellschaft der Musikfreunde«, several pages of sketches are to be found that are attributable to the fourth song. The written indications refer to instrumentation, but it is not possible to state with certainty whether the music concerned is an orchestral version of the song or a separate orchestral work. It was to remain no more than a fragment, but the sketch has prompted several composers – and also conductors – of note to undertake orchestration of the »Four Serious Songs« op 121.

ANTONÍN DVOŘÁK/JOHANNES BRAHMS

In 2004, Detlev Glanert (Berlin) produced an orchestral version which handles Brahms' material with sensitivity, whilst contributing to the intensity of the songs' expression through the rich orchestral colours employed.

Completing the cycle, the song itself is a hymn-like composition praising the power of love. In his setting, Brahms initially makes use of the musical components introduced in the three previous songs, with the chains of thirds and the long lines extending over an octave and a half or more, as well as the employment of the diminished seventh chord. But then Brahms embarks on a stylistic departure, changing the key, the tempo and the metre and turning away from the »strongly text-dominated, stereotyped but at the same time so staggeringly expressive style of the late works« (Kross) towards the more lyrical and melodious diction characteristic of his middle-period writing and reminiscent of works such as the 2nd Symphony, the violin concerto or the »Regenlied« Sonata. Before the prophecies are fulfilled, Brahms returns once more to the key, rhythm and melodic style of the first two verses: »Nun aber bleibet Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei« (And now abideth faith, hope, charity, these three), until he allows the premonition to turn to conviction by bringing back the 'sixth-rich' melody and its rhythm, but now in the tonic key in order to signify »certainty«. In the dusk of his life, the aging and lonely Brahms, robbed within a short period of his nearest and dearest and himself burdened by premonitions of death, declares: »Aber die Liebe ist die größte unter ihnen« (But the greatest of these is charity). In the context of this fourth song it may be worth calling to mind his friend Elisabeth von Herzogenberg, a lady whom Brahms had greatly admired. On the occasion of the Whitsun music gathering at the Hager Hof, after the funeral of Clara Schumann and the exhausting journey from Ischl to Bonn, Brahms rendered his songs himself. In doing so, he was so deeply moved that it was impossible for him – normally a person of great control – to conceal his distress. Johannes Brahms died in the following year, 1897, from the after-effects of an untreatable attack of jaundice.

Doris Hagel, Translation: Victoria Viebhahn

Doris Hagel

Doris Hagel trained as a church musician at the Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main. Alongside her work as »Kantorin« at the Christuskirche in Mainz, she also studied historical performance practice at the Mozarteum in Salzburg under Nikolaus Harnoncourt and musicology, philosophy and the history of art at the Johannes Gutenberg University in Mainz. She has held the position of »Kantorin« at the Weilburger Schlosskirche since 1986. In 1992, together with the lutenist Lutz Kirchhof, she initiated the concert series »Alte Musik im Weilburger Schloss«. Many high-profile artists such as Bob van Asperen, Ton Koopmann and many more have taken part in the chamber music concerts and Mieke van der Sluis, Mechthild Bach, Jörg Waschinski, Markus Schäfer, Markus Brutscher, Hans-Jörg Mammel and Klaus Mertens all number amongst the musical partners of choice. Over a period of 14 years, performances have been heard of the great works from the oratorio literature, with period instruments employed. The ensemble »Capella Weilburgensis« meets in Weilburg to prepare these large-scale performances. Doris Hagel studies the voice with Ralph Daniel Mangelsdorff, a pupil of Richard Levitt (Scuola Cantorum Basiliensis). She is active as a conductor, singer, organist and musicologist, in addition to her work as Artistic Director and organizer of the concert series.

Klaus Mertens

Klaus Mertens was born in Kleve, Germany, and received his first singing-lessons when still at school. After graduation he studied music and pedagogics and worked as a school teacher before deciding to embark on a singing career. He studied with the professors Else Bischof-Bornes and Jakob Stämpfli (Lied, concert, oratorio) and Peter Massmann (opera) and graduated with distinction.

ANTONÍN DVOŘÁK/JOHANNES BRAHMS

This was soon followed by a busy concert career both at home and abroad. He has worked with renowned »early music« specialists such as Ton Koopman, Frans Brüggen, Nicholas McGegan, Philippe Herreweghe, René Jacobs, Sigiswald Kuijken, Gustav Leonhardt, Nikolaus Harnoncourt; as well as great conductors of the classical repertoire such as Gary Bertini, Herbert Blomstedt, Sir Roger Norrington, Enoch zu Guttenberg, Peter Schreier, Kent Nagano, Hans Vonk, Christian Zacharias, Edo de Waart, Kenneth Montgomery, Gerard Schwarz, Ivan Fischer, Marc Soustrot and many others.

In addition he has worked very successfully with famous orchestras all over the world, such as Amsterdam Baroque Orchestra, Concertgebouw-Orchestra Amsterdam, Rotterdam Philharmonic Orchestra, the great orchestras in Berlin, Gewandhaus-Orchestra Leipzig, Dresdner Philharmonie, Jerusalem Symphony Orchestra, Tonhalle Orchestra Zurich, Saint Louis Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra and so on.

He is also a regular guest at numerous international festivals throughout Europe, USA, Canada and Japan.

Klaus Mertens is known to be one of the most prominent and sought-after interpreter of the baroque oratorio and concert repertoire, and he has repeatedly recorded the great vocal works of J. S. Bach with many different conductors. The recording of the complete cantatas of Bach with the Amsterdam Baroque Orchestra initiated by the conductor Ton Koopman was finished in October 2003. Tilman Michael of the magazine »fono forum« remarked about his singing in the series that »...I don't know any other bass but Klaus Mertens who is such an eminent interpreter of Bach.« The entire project, which took 10 years to complete and included concert tours throughout Europe, America, and Japan marked a significant highlight in his singing career; Klaus Mertens is the first and the only singer to have sung all of Bach's vocal works for a complete CD recording series and also in concerts.

Klaus Mertens also devotes himself equally successfully to singing Lieder from early to modern times. His concert repertoire covers a great range from Monteverdi to contemporary composers, including some that were written especially for him.

A discography of more than 130 CDs and DVDs along with many international radio and television broadcasts testify to Klaus Mertens' competence as a celebrated, versatile singer.

Mechthild Bach

Mechthild Bach was born in Limburg (Lahn). When still at school she received intensive musical training. After her graduation she went on to study singing at the »Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt/Main« with Prof. E. Cavelti, further studies leading her to Prof. E. Schwarzkopf, Prof. L. Sarti and Prof. V. Rosza. Since 1986 she has been a scholar of the »Studienstiftung des Deutschen Volkes«.

Opera engagements led Mechthild Bach to a variety of German stages, including Heidelberg, Darmstadt, Düsseldorf, Hamburg, and the »Nationaltheater Mannheim«, where she acquired a broad repertoire as a lyrical soprano.

As a concert singer she regularly works with highly acclaimed conductors and ensembles from all over Europe, including R. Goebel, M. Schneider, F. Bernius, U. Gronostay, M. Creed, P. Neumann, M. Honeck, S. Kuijken, T. Koopman, H. Rilling, K. Junghänel, R. Otto. She has performed at many musical centres in Europe, including the Handel Festival in Halle, the Dresdner Musiktage, the Herbstliche Musiktage in Urach, the Stuttgarter Backakademie, the Weiburger Schlosskonzerte, the Philharmonies of Berlin and Cologne, the Schauspielhaus Berlin, the Concertgebouw Amsterdam.

Numerous radio broadcasts and CD recordings testify to her artistic achievements. She appeared as a soloist in a recording of Zelenka's Missa Dei Patris, which received the German Re-

ANTONÍN DVOŘÁK/JOHANNES BRAHMS

cord Critic's Award in 2002. In 2006 she took the role of Antigona in the Händel-production »Admeto, re di Tessaglia« at the Handel Festival in Halle.

Stefanie Irányi

Stefanie Irányi, mezzosoprano, was born in Chiemgau. She received tuition on the flute and violin from an early age and attended the Bavarian 'Singakademie' during her senior school years. In 1997, following a stay abroad, she took up vocal studies at the 'Hochschule für Musik und Theater' in Munich which she completed with distinction in 2003. She is currently a member of Professor Helmut Deutsch's Lieder Masterclass in Munich.

Further important musical impulses have come from mastercourses with Sarah Walker and Sena Jurinac.

Stefanie Irányi is a Yehudi Menuhin Foundation scholarship holder and was a prizewinner of the Deutscher Bühnenverein in 2000. In the course of her work at the School of Opera, she sang Bradamante in Handel's »Alcina« at the Markgräfliches Opernhaus in Bayreuth and at the Cuvilliés Theater in Munich; she also took the role of Semiamira at the première of »Alarico« by Agostino Steffani at the Prinzregententheater in Munich.

Stefanie Irányi won the Robert Schumann Competition in Zwickau 2004 and was a prizewinner at the Internationaler Förderpreiswettbewerb in the section »Romantic Song« in Munich. In the autumn of 2004 she won first prize at the Bundeswettbewerb für Gesang in Berlin.

She performs regularly with the Bamberg Symphony Orchestra (Christmas Oratorio, Messiah) and gives Lieder recitals both in Germany and abroad, for example with Helmut Deutsch (Barcelona, Schubertiade Vilabertran, Wigmore Hall London, Geneva, Vevey, Vienna).

In February 2005, she sang the alto solo in the St. Matthew

Passion in Japan, under the direction of Peter Schreier.

Featuring in Stefanie Irányi's repertoire are all the major large-scale compositions by J.S. Bach, »Messiah«, Beethoven's »Missa Solemnis«, »Elias« and »Paulus«, Dvořák's »Stabat Mater«, the »Alto Rhapsody« by Brahms, the Verdi »Requiem« and many more besides.

Markus Schaefer

Markus Schäfer studied singing and church music in Karlsruhe and in Düsseldorf. His first contracts were received from the Zürich Opernhaus (1985-86) and from the Rheinoper Düsseldorf (1987-93)

As a guest he appeared at the Salzburg Festival, the Rossini Festival (Pesaro), the Teatro La Fenice (Venice), the Liceu (Barcelona), the Opéra de Lyon, the Bayerische Staatsoper (München), the Semperoper (Dresden) and the Staatsoper Unter den Linden (Berlin). Schäfer's repertoire focuses on Mozart's great tenor rôles and Baroque operas by Monteverdi, Scarlatti, Handel, Hasse and others. He successfully performed works by Mozart and Haydn, and Bach's »Matthäus-Passion« under Nikolaus Hanoncourt at the Wiener Musikverein. In Bach's Cantatas Markus Schäfer is much in demand as an Evangelist. He has also sung at the Ansbacher Bach Festival. Bach's Christmas Oratorio with the Windsbacher Choir (directed by Karl Friedrich Beringer) was telecast by the Bayerischer Rundfunk.

As a renowned Lieder interpreter, Markus Schäfer performed at the Schubertiade Schwarzenberg, at the Hugo-Wolf-Gesellschaft in Stuttgart and at the New York Lincoln Center (Songs by Schubert, Schumann and Wolf). The TELDEC recording of »Matthäus-Passion« under Hanoncourt (with Schäfer as the Evangelist) was awarded a Grammy; Dittersdorf's Oratorio »Hiob« for CPO label conducted by Hermann Max received the Preis der Deutschen Schallplattenritik.

ANTONÍN DVOŘÁK/JOHANNES BRAHMS

Markus Schäfer appears currently in both tenor rôles of Don Ottavio («Don Giovanni») and Oronte («Alcina») at the Norwegian Bergen Festival. He sings Andres («Wozzek») at the Komische Oper Berlin, Alfred («Die Fledermaus») at Netherland's Nationale Reisopera and Belmonte («Die Entführung aus dem Serail») in Bremen.

Further engagements as Evangelist («Johannes-Passion») will take place with the Münchner Philharmoniker conducted by Franz Brüggen, with the RIAS Kammerchor and at Halle's Handel Festival. At the 2005 Ansbach-Festival he performed various Bach Cantatas and at the Leipzig Gewandhaus he will sing for the first time Mozart's arrangement of Handel's «Messiah» under Reinhard Göbel. At the Musikverein he will be heard as Monsieur Vogelsang (Mozart's «Schauspieldirektor») and at the Styriarte (Graz) in Haydn's «Orlando Paladino» (including its CD recording), both conducted by Harnoncourt.

The recently produced Naxos recording of Bach's Mass in B minor with the Kölner Kammerorchester (conducted by Helmut Müller-Brühl) received enthusiastic reviews. For the same label, Schäfer will record Bach's solo Cantatas and a further «Mattäus-Passion».

Composer Wolfgang Rihm's «Mörke-Zyklus» (dedicated to Markus Schäfer) will soon be issued on CD. Further recordings will feature songs by Siegfried Karg-Elert (with pianist Ernst Breidenbach). Johann Hovens Heine song cycle «Die Heimkehr» (on 3 CDs) and Schubert's settings of Schlegel's «Die Abendröte» (both with pianist Christian de Bruyn) show Markus Schäfer's interest in non-mainstream programs. The number of recorded works by this great artist is quite remarkable.

Capella Weilburgensis

The Capella Weilburgensis is an ensemble specialising in the performance of early music. Its members come from all over Germany and the neighbouring countries and use instru-

ments (or copies of such) dating from the period of the music being interpreted. The musicians are trained in historical performance practice and play on invitation from the ensemble, according to the requirements of the particular musical epoch concerned. The Capella Weilburgensis has been in existence since 1992 and, together with highly reputed soloists and the Schlosskirche's Kantorei, participates in the major performances at the Weilburg Schlosskirche, the finest Baroque venue for concerts in Germany. Programmes encompass not only the great oratorio literature and chamber music but also symphonic works. The year 2005 brought the Capella a new challenge, with the performance, the first of its kind, of the «Requiem» by Antonin Dvořák and the «Four Serious Songs» by Johannes Brahms, using instruments dating from the Romantic period.

Kantorei of the Weilburg Schlosskirche

The «Kantorei der Schlosskirche» enjoys a long tradition in the sphere of church music. The choir sings at all the festive occasions during the course of the church year, as well as giving several large-scale concerts annually in co-operation with highly acclaimed soloists and the orchestras «Capella Weilburgensis» and «L'arpa festante München». Its programmes embrace the major oratorio literature from Claudio Monteverdi, Johann Sebastian Bach, and Georg Friedrich Handel to Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Felix Mendelssohn Bartholdy and Johannes Brahms. Reactions from the press praise the Kantorei's interpretations as being of high, or indeed exemplary, quality.

On 13 November 2005, on the occasion of the memorial festivities to honour the 100th anniversary of the death of I.K.H. Adolf Großherzog von Luxemburg und Herzog zu Nassau, the «Requiem» by Antonin Dvořák was performed and recorded.

The choir has travelled widely, for example to Prague, Paris, London, and, in 2006, St. Petersburg.

CAPELLA WEILBURGENSIS

Flöte und Piccoloflöte:

Sabine Dreier
Eva Morsbach

Oboe:

Taka Kitazato
Ofer Frenkel

Englisch Horn:

Jean-Marc Philippe

Klarinette:

Gili Rinot
Philippe Casteyon

Bassklarinette:

Frank Timpe

Fagott:

Rainer Johannsen
Katharina Brahe

Kontrafagott:

Stefan Pantzier

Horn:

Thomas Berrang
Matthias Ries
Fabian Frank
Angelika Müller

Trompete:

Bosco Pohontsch
Matthias Schwätz
Isa Mohr
Ulrike Rothkirch

Posaune:

Eckart Wiegräbe
Cas Gevers
Bernhard Rainer

Tuba:

Erhard Schwartz

Pauke, Tam-Tam:

Friedhelm May

Glocken:

Tobias Kästle

Harfe:

Marjan de Haer

Violine I:

Daniel Spektor, Konzertmeister
Ute Klug
Matthias Metzger
Judith Freise
Vorild Forsaa
Michaela Ettelt-Storch
Henrike Pette

Violine II:

Gabriele Nußberger
Susanne Busch
Konstanze Winkelmann
Livia Krieg
Elvira Steuer
Cornelia Scholz

Viola:

Richard Weitz
Marie-Luise Geldsetzer
Alexander Semkevich

Cello:

Thomas Fritzsich
Ulrike Mix
Frank Wakelkamp
Lydia Blum

Kontrabaß:

Eberhard Maldfeld
Klaus Leopold

Orgel:

Magdalene Höhn



ALTE MUSIK
im WEILBURGER SCHLOSS



Aufnahmen/Recordings:
11. – 15. November 2005, Schlosskirche Weilburg

Aufnahmeleitung/Director of Recording:
Uwe Walter

Toningenieur/Sound Engineer:
Hugo Gneipelt

Einführungstext/Program notes:
Doris Hagel
Übersetzung/Translation
Victoria Viebahn

Graphic arts:
Birgit Fauseweh, info@fauseweh-online.de

Coverabbildung/Front picture:
Rolf Breuser (privat)



Meinen Vätern in Dankbarkeit und Verehrung
Georg Hagel (†) und Christoph von Campenhausen.

For my fathers Georg Hagel (†) and
Christoph von Campenhausen in gratitude and veneration.

© + © 2006 by Profil Medien GmbH
Profil.Medien@arcor.de

PH06050

Antonín Dvořák 1841–1904

Requiem op. 89

Johannes Brahms 1833–1897

Vier ernste Gesänge op. 121 / Four Serious Songs op. 121

Bearbeitung: Detlev Glanert
Verlag: Boosey & Hawkes Bote & Book, Berlin

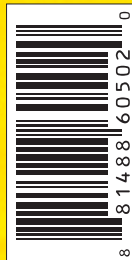
Profil
**Edition
Günter
Hänssler**
DCD PH06050

(C) 13287



© + © 2006 by
Profil Medien GmbH
D - 73765 Neuhausen
Profil.Medien@arcor.de

Manufactured
in Germany.
Booklet in
German & English.


CD 1
Antonín Dvořák
Requiem op. 89 (1)

1. 1. Requiem aeternam (Soli, Coro) 9:41
2. 2. Graduale (Soprano, Coro) 4:55
3. 3. Dies irae (Coro) 2:40
4. 4. Tuba mirum (Soli, Coro) 9:43
5. 5. Quid sum miser (Soli, Coro) 6:10
6. 6. Recordare, Jesu pie (Soli) 7:38
7. 7. Confutatis maledictis (Coro) 4:07
8. 8. Lacrimosa (Soli, Coro) 5:25

Gesamtspielzeit/Total playing time: 50:20

CD 2
Antonín Dvořák
Requiem op. 89 (2)

1. 9. Offertorium (Soli, Coro) 12:05
2. 10. Hostias (Soli, Coro) 11:04
3. 11. Sanctus (Soli, Coro) 6:21
4. 12. Pie Jesu (Soli, Coro) 4:41
5. 13. Agnus Dei (Soli, Coro) 10:06

Johannes Brahms
Vier ernste Gesänge op. 121

6. 1. Denn es gehet dem Menschen 4:49
7. 2. Ich wandte mich 3:44
8. 3. O Tod, wie bitter bist du 3:21
9. 4. Wenn ich mit Menschen-
und Engelszungen 4:57

Gesamtspielzeit/Total playing time: 61:19

Klaus Mertens, basso
Mechthild Bach, soprano
Stefanie Irányi, alto
Markus Schäfer, tenor
Kantorei der
Schlosskirche Weilburg
Capella Weilburgensis
(auf romantischen Instrumenten/
on period instruments)
Doris Hagel