



Aufnahme / Recording: 1990
Aufnahmeleitung / Producer: Richard Hauck
Digitalschnitt / Digital editor: Tonstudio Teije van Geest
Toningenieur / Sound engineer: Teije van Geest
Einführungstext / Programme notes: Prof. Helmuth Rilling
Redaktion / Editing: Katharina Fritz
Design: Zeichen D, Ann-Marie Falk
Cover: François-André Vincent (1746–1816) „La Mélancolie“, 1801 / akg images

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

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

JOHANNES BRAHMS
(1833–1897)

Ein deutsches Requiem

.....
op. 45
nach Worten der Heiligen Schrift
für Soli, Chor und Orchester
.....

Donna Brown, Sopran
Gilles Cachemaille, Bariton

Gächinger Kantorei Stuttgart
Bach-Collegium Stuttgart

Helmuth Rilling



Höhe: 120 mm

Ein deutsches Requiem / A German Requiem

Selig sind, die da Leid tragen	1	11:42
Denn alles Fleisch, es ist wie Gras	2	15:41
Herr, lehre doch mich	3	9:46
Wie lieblich sind deine Wohnungen	4	4:50
Ihr habt nun Traurigkeit	5	6:50
Denn wir haben hie keine bleibende Statt	6	12:03
Selig sind die Toten	7	12:23

Total Time: 73:15

Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden.

Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten. Sie gehen hin und weinen und tragen edlen Samen und kommen mit Freuden und bringen ihre Garben.

Denn alles Fleisch, es ist wie Gras und alle Herrlichkeit des Menschen wie des Grases Blumen. Das Gras ist verdorret und die Blume abgefallen.

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

Aber des Herrn Wort bleibet in Ewigkeit.

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

Herr, lehre doch mich, dass ein Ende mit mir haben muss und mein Leben ein Ziel hat und ich davon muss. Siehe, meine Tage sind eine Handbreit vor dir, und mein Leben ist wie nichts vor dir. Ach, wie gar nichts sind alle Menschen, die doch so sicher leben. Sie gehen daher wie ein Schemen und machen

Blessed are those who mourn, for they will be comforted.

Those who sow in tears will reap with songs of joy. He who goes out weeping, will return with songs of joy, carrying sheaves with him.

For all men are like grass, and all their glory is like the flowers of the field; the grass withers and the flowers fall.

Be patient then, brothers, until the Lord's coming. See how the farmer waits for the land to yield its valuable crop and how patient he is for the autumn and spring rains.

But the word of the Lord stands for ever.

And the ransomed of the Lord will return. They will enter Zion with singing; everlasting joy will crown their heads. Gladness and joy will overtake them, and sadness and sorrow will flee away.

Show me, O Lord, my life's end and the number of my days; let me know how fleeting is my life. You have made my days a mere handbreadth; the span of my years is as nothing before you. Each man's life is but a breath. Man is a mere phantom as he goes to and fro: He bustles about, but only in vain; he heaps

Libretto

1
Mt 5,4

Ps 126,5-6

2
1. Petr 1,24

Jak 5, 7

1. Petr 1,25

Jes 35,10

3
Ps 39,5-8

.....
Libretto
.....

Weish Salomons
3,1
Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand,
und keine Qual rühret sie an.

up wealth, not knowing who will get it. But now,
Lord, what do I look for? My hope is in you.

Wort, das geschrieben steht: Der Tod ist verschlun-
gen in den Sieg. Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo
ist dein Sieg?

true: "Death has been swallowed up in victory."
"Where, O death, is your victory? Where, O death,
is your sting?"

Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth!
Meine Seele verlangt und sehnet sich nach den
Vorhöfen des Herrn; mein Leib und Seele freuen sich
in dem lebendigen Gott. Wohl denen, die in deinem
Hause wohnen, die loben dich immerdar!

The righteous are in God's hand that no danger can
take hold of them.

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

You are worthy, our Lamb and God, to receive glory
and honour and power, for you created all things,
and by your will they were created and have their
being.

Offb 4,11

4
Ps 84, 2.3.5
Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth!
Meine Seele verlangt und sehnet sich nach den
Vorhöfen des Herrn; mein Leib und Seele freuen sich
in dem lebendigen Gott. Wohl denen, die in deinem
Hause wohnen, die loben dich immerdar!

How lovely is your dwelling place, O Lord Almighty!
My soul yearns, even faints, for the courts of the
Lord; my heart and my flesh cry out for the living
God. Blessed are they who dwell in your house;
they are ever praising you.

Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben von
nun an. Ja, der Geist spricht, dass sie ruhen von
ihrer Arbeit, denn ihre Werke folgen ihnen nach.

Blessed are the dead, who die in the Lord from
now on. Yes, says the Spirit, they will rest from their
labour, for their deeds will follow them.

Offb 14,13

5
Joh 16,22
Ihr habt nun Traurigkeit; aber ich will euch wiederse-
hen, und euer Herz soll sich freuen, und eure Freude
soll niemand von euch nehmen.

Now is your time of grief, but I will see you again
and you will rejoice, and no one will take away
your joy.

Sir 51,35
Sehet mich an: Ich habe eine kleine Zeit Mühe und
Arbeit gehabt und habe großen Trost funden.

Look at me: I have laboured for a short time, and
have received much comfort.

Jes 66,13
Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet.

As a mother comforts her child, so will I comfort you.

6
Hebr 13,14
Denn wir haben hier keine bleibende Statt, sondern
die zukünftige suchen wir.

For here we do not have an enduring city, but we are
looking for the city that is to come.

1 Kor
15,51.52.54.55
Siehe, ich sage euch ein Geheimnis: Wir werden
nicht alle entschlafen, wir werden aber alle
verwandelt werden; und dasselbige plötzlich, in
einem Augenblick, zu der Zeit der letzten Posaune.
Denn es wird die Posaune schallen, und die Toten
werden auferstehen unverweslich, und wir werden
verwandelt werden. Dann wird erfüllet werden das

Listen, I tell you a mystery: We will not all sleep, but
we will all be changed – in a flash in the twinkling
of an eye, at the last trumpet. For the trumpet will
sound, the dead will be raised imperishable, and
we will be changed. When the perishable has been
clothed with the imperishable, and the mortal with
immortality, then the saying that is written will come

.....
6
.....

.....
7
.....

Mit *Ein deutsches Requiem* überschreibt Brahms sein Werk, das in den Jahren 1861 bis 1868 entstand und nach Teilaufführungen in Wien und Bremen am 18. Februar 1869 im Gewandhaus in Leipzig seine erste vollständige Aufführung erlebte. Mit dieser Überschrift ist wohl zunächst gemeint, dass hier nicht der traditionelle lateinische Text der Totenmesse vertont wird, wie ihn etwa Mozart und Cherubini, später Berlioz und Verdi komponiert haben. „Was den Text betrifft, will ich bekennen, daß ich recht gern auch das ‚Deutsch‘ fortließe und einfach den ‚Menschen‘ setze“, schreibt Brahms an Karl Martin Rheintaler, der die Bremer Uraufführung vorbereitete.

Ein auf „den Menschen“ gerichtetes Requiem soll das Werk also sein, nicht so sehr das Gedenken der Toten, vielmehr die Tröstung der Lebenden ist sein Thema. Aus der Wahl der Texte, die Brahms sich aus Worten der Bibel selbst zusammenstellt, geht dies deutlich hervor. Nach der Überschrift des „Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden“ enden alle Werkteile, die mit schicksalhaften Aussagen beginnen – „Denn alles Fleisch, es ist wie Gras“, „Herr, lehre doch mich, dass ein Ende mit mir haben muss“, „Denn wir

haben hier keine bleibende Statt“ – mit tröstenden und versöhnenden Worten.

Satz 1

Der erste Satz ist dreiteilig. Er beginnt und schließt mit Worten aus den Seligpreisungen der Bergpredigt „Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden“. In der Mitte stehen Psalmerverse, die mit den Worten „Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten“ beginnen. Brahms besetzt für die Vertonung dieser Texte nicht das ganze Orchester. Trompeten und Pauken, aber auch die Violinen schweigen. Der von den geteilten Bratschen, den geteilten Violoncelli, den Holzbläsern und Hörnern bestimmte Klang besitzt Wärme und so gar nicht die Düsternis, die die einleitenden Sätze lateinischer Requiem-Vertonungen bestimmt.

Nach der Orchestereinleitung beginnt der Chor zunächst unbegleitet verhalten, aber auch schwerelos entrückt, erst später verknüpft mit dem Orchester die Seligpreisungen der Leidtragenden. Durch harmonische Eindunkelungen und Zufügung der Posauern gewinnt das „Leid tragen“ für kurze Zeit musikalische Gestalt, bevor ihm die

Solo-Oboe und der Chor in weit ausschweifender Melodieführung das „getröstet werden“ entgegensetzen.

Mit der Vertonung des Textes „Die mit Tränen säen“ wendet Brahms den Satz von bisher F-Dur nach Des-Dur und prägt den veränderten Klangraum durch die jetzt einsetzende Harfe. Die seufzende Klanggestalt der „Tränen“ wird verdrängt durch die jubelnd insistierenden Wiederholungen des „werden mit Freuden ernten“. Danach greift Brahms auf die orchestrale Einleitung zurück und fügt ihr jetzt mit dem Text „Sie gehen hin und weinen“ den Chor zu. Den Worten „und weinen“ gibt er in ergreifender Klage Ausdruck. Aber dann weicht mit derselben Musik, die er schon zu den Worten „Die mit Tränen“ komponierte, diese Klage dem Jauchzen des „und kommen mit Freuden“.

Nach der Wiederaufnahme des Vokalanfanges und der satztechnisch veränderten, aber in ihrer thematischen Struktur und ihrem Aussagewillen gleichen Wiederholung des ersten Teils verklingt die Musik in wunderbarer Gelöstheit. Sie ist geprägt durch die Harfe, die aus tiefer Lage ständig nach oben steigend in den abschließenden Akkord der hohen Bläser – aus dem Dunkel

des „Leid Tragens“ ins Licht des „Getröstet-Werdens“ – führt.

Satz 2

Erst der zweite Satz nennt das schicksalhafte Requiemthema „Denn alles Fleisch, es ist wie Gras“. Brahms bindet diesen Text in eine Musik ein, die er mit „Langsam und marschmäßig“ überschreibt. In der düsteren Tonart b-Moll und der unerbittlich gleichbleibenden Rhythmik des Hauptthemas besitzt der Satz den Charakter eines zunächst aus der Ferne heranklingenden Trauermarsches. Brahms besetzt jetzt das volle Orchester, doch in ungewöhnlicher klanglicher Prägung. Zu den mit Dämpfern spielenden hohen Streichern tritt die Piccoloflöte, zum unerbittlichen Rhythmus der Pauke wird die Harfe jetzt als Rhythmusinstrument mit den Blechbläsern geführt – Trauermarsch und Totentanz scheinen verbunden.

Der Chor setzt unisono ein – wohl symbolhaft dafür, dass niemand der Textaussage entgehen kann. Das „Gras“, die „Blume“ blüht in nach oben geführten Streichern und Holzbläsern auf und wird vom „ben marcato“ der Pauken abgehauen. Dann

setzt Brahms zu einem Crescendo an, das er nur für das Orchester komponiert. Entspannt beginnt er zunächst nach dem b-Moll des Anfangs in B-Dur und führt mit der immer dominierenderen Pauke auf den nächsten Choreinsatz zu. Die vorher eher resignierende Aussage „denn alles Fleisch, es ist wie Gras“ weitet sich jetzt in einen alle – auch den vorher schweigenden Sopran – schicksalhaft einbeziehenden Cantus firmus.

Im mittleren Abschnitt des ersten Satzteils hebt Brahms die Worte „So seid nun geduldig, lieben Brüder“ durch bewegteres Tempo, die Tonart Ges-Dur und die nur auf Streicher, Holzbläser, Hörner gestützte Instrumentation von der vorausgegangenen Düsternis deutlich ab. In den Pizzicati der Streicher und den Soli von Flöte und Harfe gewinnen die Tropfen des „Morgen- und Abendregens“ unmittelbare Klanggestalt.

Doch die lyrische Empfindsamkeit dieses Abschnitts wird abgelöst von der Unerbittlichkeit des Anfangs, den Brahms notengetreu wiederholt. Das Hoffen auf die „Zukunft des Herrn“ ist umrahmt von der Ausweglosigkeit des „Denn alles Fleisch, es ist wie Gras“.

Ohne jeden vermittelnden Übergang, in abruptem Kontrast, stellt Brahms in homophonen, orchestergestützten Chorblöcken die Gegenposition auf: „Aber des Herrn Wort bleibet in Ewigkeit.“ Zu den Worten „Die Erlöseten des Herrn werden wiederkommen“ entwickelt er eine Fuge, deren Thema mit einem Dreiklangsmotiv beginnt und durch einen punktierten Rhythmus bestimmt ist. Es erscheint zunächst im Bass und wird dann vom ganzen Chor übernommen. Der Beginn dieses Themas, das punktierte Dreiklangsmotiv, prägt den Satz bis zum Schluss. Wenn Brahms andere Textabschnitte vertont – „ewige Freude“ in beinahe ekstatisch ausladendem Klangaufbau, „und Schmerz und Seufzer wird weg müssen“ mit die Bekümmernis verjagenden Staccato-Akkorden –, ist das ein musikalischer, aber durch die eingegangene Verbindung mit dem „die Erlöseten des Herrn“ auch gedanklicher Kontrapunkt.

Im letzten Satzabschnitt, der mit „Tranquillo“ überschrieben ist, wendet sich Brahms noch einmal den Worten „ewige Freude“ zu, die er eben schon so ekstatisch vertont hat. Mit dem bis zum Schluss nicht mehr abreißen Grundton B, den Pauken, Violoncelli und Kontrabässe festhalten, scheint

er Unaufhörliches und für immer Beständiges zu beschreiben. Chromatische Durchgänge geben der „ewigen Freude“ eine sehnsuchtsvolle Dimension. Gleichzeitig erklingt im Orchester das punktierte, mit dem Text „die Erlöseten des Herrn werden wiederkommen“ verknüpfte Dreiklangsmotiv. Dann steigen die bis dahin klanglich zurückgehaltenen Streicher mit tonleiterähnlichen Achtelfiguren aus tiefer Lage nach oben zu einem strahlenden klanglichen Höhepunkt, bevor der Satz in fast heiterer Verklärtheit im Piano abschließt und die Schrecken des Anfangs tröstend und versöhnend aufgelöst scheinen.

Satz 3

Auf dem Hintergrund eines gleichbleibenden, von Pauken und Pizzicato spielenden Kontrabässen geführten Rhythmus beginnt der Bass-Solist mit den Psalmworten „Herr, lehre doch mich, dass ein Ende mit mir haben muss“ den dritten Satz. Der Chor antwortet – Brahms ist wie vielfach in seinem Requiem von Vorbildern der traditionellen Kirchenmusik bestimmt. Dies wiederholt sich zu den Worten „Siehe, meine Tage“. Wieder nimmt der Chor die jetzt expressive Motivik des Solisten auf und steigert

sie zu einem dann ins Nichts abstürzenden Aufschrei „und mein Leben ist wie nichts vor dir“. Außerordentlich ist Brahms' Textdeutung des „wie nichts vor dir“, wenn er zur klanglichen Substanzlosigkeit auch den vorher stabilen Orchestergrundrhythmus ins Wanken bringt und zerfallen lässt.

Mit dem den ersten Satzteil abschließenden Orchesternachspiel scheint sich Brahms gegen die Aussage „dass ich davon muss“ aufzubauen. Er beginnt fortissimo, resigniert dann in ständiger Diminuendo bis zur zweitaktigen das „nichts“ wörtlich nehmenden Generalpause mit ihrem kraftlosen Pizzicato-Abschluss. Der folgende Abschnitt, wieder im Wechsel zwischen Solist und Chor gestaltet, beklagt zu den Worten „Ach, wie gar nichts sind alle Menschen“ die Vergänglichkeit des Schönen. Ein aus einer punktierten Viertel und zwei nachfolgenden Sechzehnteln gebildetes „Flüchtigkeits“-Motiv, das Brahms im ersten Satzteil zu den Worten „Tage“ und „Leben“ eingeführt und im Orchesterabschluss wieder verwendet hatte, bestimmt jetzt in den Holzbläsern und Streichern den Orchestersatz.

In ständiger Intensivierung wird die Klage des „Nun Herr, wess soll ich mich trösten“

zur Anklage, und ungelöst bleibt diese Frage auf einem dissonanten Bläserakkord stehen. Die Auflösung dieser Spannung beginnt Brahms zu den Worten „Ich hoffe auf dich“. Zunächst zögernd tastend, dann in sich vom Sopran in die anderen Chorstimmen weitenden hymnischen Triolen, schließlich mit den einsetzenden Bläsern und der Pauke gewinnen die Worte „Ich hoffe auf dich“ zunehmende Sicherheit, bevor sie triumphierend in das D-Dur der Schlussfuge münden.

Die chorische Fugentwicklung „Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand“ begleitet Brahms im Orchester mit einer kontrapunktierenden und nie abreißen den Achtelbewegung. Über die ganze Dauer der 36 Takte langen Fuge hält er in den tiefen Bassinstrumenten und der Pauke den Ton D fest. Das ist satztechnisch außerordentlich ungewöhnlich und wohl textdeutend zu verstehen. Brahms scheint die Gewissheit der göttlichen Zusage „Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand“ durch den gleichbleibenden festen Grund des Satzes unterstreichen zu wollen. Wie im zweiten Satz stellt er dem düsteren, ausweglosen und resignierenden Anfang einen Schluss entgegen, der die Sicherheit der Schluss-

worte „Und keine Qual rühret sie an“ triumphierend betont.

Satz 4

Nach der großen Anspannung des dritten Satzes schreibt Brahms zu den Psalmworten „Wie lieblich sind deine Wohnungen“ im vierten Satz mit reduziertem Orchester, verhaltener lyrischer Dynamik, eine im Vergleich zu den vorausgegangenen Sätzen einfache, liedmäßig geprägte Musik. Chor und Holzbläser wechseln, Violinen und Chorguppen entfalten große Melodiebögen. Echohaftes, von heiteren Pizzicati umspieltes Nachklingen leitet über zu den impulsiven Aufwallungen des „Meine Seele verlangt und sehnet sich“ und „Mein Leib und Seele freuet sich“. Bei der Vertonung des „die loben dich immerdar“ werden in der sich ständig verdichtenden Kontrapunktik Einflüsse von Bach und Händel deutlich. Dann aber dominiert wieder der jetzt von Tonrepetitionen der Klarinetten sowie Pizzicati bestimmte Satz und der melodiebetonte Wechsel zwischen Holzbläsern, ersten Violinen und Gruppen des Chores.

Die Position dieses Satzes innerhalb des Requiems ist deutlich. Dort, wo die See-

len der Gerechten in Gottes Hand sind, wo keine Qual sie anrührt, in den „Lieblichen Wohnungen des Herrn Zebaoth“ erklingt Musik, die alle irdischen Probleme beiseitezulassen scheint.

Satz 5

Den fünften Satz des Requiems hat Brahms erst nach der Uraufführung der übrigen sechs Sätze komponiert, vielleicht im Gedenken an seine 1865 verstorbene Mutter. Der Text stammt aus den Abschiedsreden Jesu. Warum aber ist er nicht für eine solistische Männerstimme komponiert? Brahms scheint zu suggerieren, dass hier jemand – seine Mutter? – aus dem Jenseits spricht. Der Satz ist der kammermusikalischste und verhaltenste des Werks, nur Holzbläser und Hörner korrespondieren mit den „con sordini“, gedämpft spielenden hohen Streichern. In der Verbindung des Solosoprans mit dem Orchester, aus dem vielfach einzelne Instrumente solistisch hervortreten, prägt Brahms einerseits den Bereich der „Traurigkeit“, der „Mühe und Arbeit“ durch seufzende Vorhalte und durch harmonische Verdunkelungen aus. Diesem Bereich entgegengesetzt ist die Freude des „Wiedersehens“, des „großen Trostes“, für

den er große Melodiebögen in ungetrübten Dur-Tonarten entfaltet.

Anders als in den übrigen Werkteilen wird der Chor nicht in die Verarbeitung eines fortlaufenden Textes einbezogen. Das nur ihm zugewiesene „Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet“ beginnt erst zu den Worten „Ich will euch wiedersehen“ der Solostimme. In aufs Doppelte verbreiterten Notenwerten intensiviert und vertieft der Chor die Aussage des Solosoprans. Der meist akkordische Satz, den Brahms verhalten „mezza voce“ ausgeführt haben will, besitzt in seiner meist tiefen Lage Wärme, in seinen Textbindungen zu „will euch“ Nachdruck – Brahms schlägt die Brücke zum „denn sie sollen getröstet werden“ des ersten Satzes.

Ergreifend das Satzende, wo das „wiedersehen“ des Soprans in Klarinetten- und Flötensoli verklingt und das „will euch trösten“ des Chores im hohen Schlussakkord der Bläser und dem Flageolett der Violinen gespiegelt wird.

Satz 6

Jetzt erst, im sechsten Satz des Werks wendet sich Brahms dem Thema des Welt-

gerichts zu. Der Text des Korintherbriefs „Siehe, ich sage euch ein Geheimnis“, den auch Händel in seinem Messias vertonte, genügt ihm nicht. Er beginnt mit Worten aus dem Hebräerbrief und beschreibt mit auf- und abschwellenden Klängen, zu den Worten des Chores „denn wir haben hie keine bleibende Statt“ mit unruhig gehenden Pizzicato-Bässen, dann mit wetterleuchtend einsetzenden und verhallenden Sforzati eine fahle Endzeitsituation.

Die prophetische Weissagung des Baritons „Siehe, ich sage euch ein Geheimnis“ wird – wie im dritten Satz – vom Chor aufgenommen. Chromatische Gänge der Holzbläser, Hörner und Streicher umkreisen den Vokalsatz. Dann beschleunigt Brahms in den ersten Violinen und Holzbläsern das bisher verhaltene Tempo aufs Doppelte. Mit den Worten „zu der Zeit der letzten Posaune“ beginnt die Vision des Weltgerichts. Die Posaunengruppe setzt ein, und in sich überstürzendem Klangaufbau drängt Brahms voran auf das Tutti des „Denn es wird die Posaune schallen“. Er beschreibt die Auferstehung der Toten in wuchtigen Akkorden und immer wieder von Neuem mit von unten nach oben gerichteten Unisoni der Streicher.

Aber nicht die Beschreibung des Weltgerichts ist Brahms das Wichtigste, vielmehr gibt er den Worten „Tod, wo ist dein Stachel, Hölle, wo ist dein Sieg“ breiten Raum. Zunächst werden die beiden Texte „Denn es wird“ und „Der Tod ist verschlungen“ von der jeweils gleichen Musik getragen, also einander gleichgesetzt. Dann rückt Brahms den Satz chromatisch nach oben und scheint den besiegten Tod ekstatisch zu vertreiben. Zur heftigen rhythmischen Bewegung der Streicher erklingen triumphierend die Fortissimo-Akkorde des Chores – sie bleiben auf das „Wo?“ in den Generalpausen ohne Antwort.

Die Ekstase dieses Jubels mündet in die große abschließende Fuge „Herr, du bist würdig zu nehmen Preis und Ehre und Kraft“. Das Thema dieser Fuge könnte in seiner Einfachheit und Klarheit von Händel sein. Auch in seiner Verarbeitung, die sich in fünf Abschnitten ständig verdichtet und intensiviert, ist das Vorbild Händelscher und Bachscher Fugen spürbar. Ungewöhnlich ist der Fugenabschluss. Zweimal nimmt Brahms die Musik verhalten zurück – meint er das Erschauern vor der Heiligkeit Gottes? –, bevor er in majestätischem C-Dur-Fortissimo abschließt.

Satz 7

Schon in der Wahl des Textes für den abschließenden Satz zeigt sich, dass Brahms den letzten und den ersten Satz des Werkes verbinden will. Der erste Satz hatte mit den Worten „Selig sind, die da Leid tragen“ begonnen, jetzt vertont er den Text „Selig sind die Toten“. Wie ein hymnischer Gesang erklingen diese Worte zunächst im Sopran und Bass, später im Tenor allein. Der danach vierstimmig entfaltete Vokalsatz wird – oft chromatisierend – in hohe, klangintensive, sich vielfach überraschend weitende Klangräume geführt. Brahms scheint der Toten mit großer Inbrunst zu gedenken. Zum Vokalsatz treten Streicher und Holzbläser mit einem nie abreißen, aus zwei aneinandergebundenen Achteln bestehenden, insistierenden Motiv. In den Violinen begleitet es auch die Stelle, wo Brahms zum Wort „sterben“ den Chor beinahe verlöschen lässt.

Zu den Worten „Ja, der Geist spricht“ setzen zum ersten Mal die Posaunen, zusammen mit den tiefen Hörnern ein. Wie in Monteverdis *Orfeo*, wo sie den Eintritt in die Unterwelt symbolisieren, scheinen sie auch hier die Schwelle zum Reich der Toten

zu meinen. Zweimal folgen dieser Schwelle helle Tonarten, A-Dur und E-Dur, in denen Brahms die Worte „Dass sie ruhen von ihrer Arbeit“ vertont. Auf dem Hintergrund des zarten Streichersatzes entwickelt Brahms zwischen Holzbläsern und Chor eine schwerelose, der Wirklichkeit gleichsam entrückte Musik.

Nach der Wiederaufnahme des Satzanfangs kehrt Brahms zum Beginn des Requiems zurück. Zunächst um einen Ganzton nach unten versetzt, dann nach plötzlich aufwallender, klanglicher Intensivierung in sehr hohe, dann tiefe Klangbereiche geführt, beschließt Brahms den letzten Satz mit derselben Musik, die den Abschluss des ersten Satzes bildet. „Selig sind, die da Leid tragen“ und „Selig sind die Toten“ werden gleichgesetzt. Mit der Weite des Wortes „Selig“ beginnt Brahms sein Requiem, mit demselben Wort schließt er in den verklingenden Stimmen des Chores.

Helmut Rilling

Gilles Cachemaille

Der Schweizer Bariton Gilles Cachemaille machte nach erstklassigem Abschluss seines Studiums am Konservatorium Lausanne mit Erfolgen beim Festival von Aix-en-Provence und bei den Salzburger Festspielen auf sich aufmerksam. Seither hat er sich als gefragter Spezialist für französische Musik ebenso profiliert wie mit einem breiten Repertoire als Opern-, Konzert- und Liedsänger. Auftritte in aller Welt und die Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Karajan, Abbado, Boulez, Gardiner, Mackerras und Helmuth Rilling bezeugen die umfassende Wirksamkeit von Gilles Cachemaille.

Donna Brown

Die kanadische Sopranistin Donna Brown studierte in Kanada, Frankreich und Österreich bei Noémi Perugia, Daniel Ferro, Hans Hotter, Elly Ameling und Irmgard Seefried. Mit ihrem Operndebüt als Micaëla in Peter Brooks Inszenierung von *Carmen* begann eine internationale Laufbahn als Opern- und Konzertsängerin; sie arbeitete mit so bedeutenden Dirigenten wie Daniel Barenboim, John Eliot Gardiner, Helmuth

Rilling und William Christie und hat zahlreiche Schallplattenaufnahmen gemacht. Donna Brown unterrichtet als Professorin am Konservatorium von Montreal und an der Universität von Ottawa.

Gächinger Kantorei Stuttgart

Die Gächinger Kantorei wurde 1954 von Helmuth Rilling gegründet und ist nach einem kleinen Dorf auf der Schwäbischen Alb benannt. Sie ist ein Profichor mit einer festen Stammbesetzung, die projektweise zusammentritt, und gehört seit vielen Jahrzehnten zu den herausragenden Konzertchören der Welt.

Die Gächinger Kantorei ist seit 1981 in der Trägerschaft der Internationalen Bachakademie Stuttgart. Sie tritt regelmäßig mit dem ebenfalls von Helmuth Rilling gegründeten Bach-Collegium auf und arbeitet weltweit auch mit anderen Orchestern zusammen, unter anderem mit den Wiener Philharmonikern, dem New York Philharmonic Orchestra und dem Israel Philharmonic Orchestra, mit dem die „Gächinger“ auf zehn Tournées insgesamt über 100 Konzerte aufführten. Regelmäßige

Kooperationen gibt es auch mit dem Sinfonieorchester Basel, eine besonders enge Partnerschaft besteht zum Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR.

In Stuttgart unterhält die Bachakademie mit der Gächinger Kantorei eine große Konzertreihe mit Oratorien aller Jahrhunderte. Für das MUSIKFEST STUTT GART hat der Chor eine profilgebende Rolle.

Die Gächinger Kantorei pflegt eine umfangreiche Gastspieltätigkeit: Helmuth Rilling und die Gächinger Kantorei traten auf bei den Festspielen in Salzburg, Luzern und Prag sowie in New York, Paris, London, Wien, Straßburg, Seoul und anderen Städten. Regelmäßig ist der Chor in den Musikzentren und großen Festivals in Deutschland zu Gast (z.B. Beethovenfest Bonn, Rheingau Musikfestival, Schleswig-Holstein Musik Festival, MDR-Musiksommer). 2011 fand gemeinsam mit dem Bach-Collegium eine große China-Tournee statt, 2012 eine Reise durch den lateinamerikanischen Kontinent. Weitere internationale Konzertreisen führten 2012 nach Italien, Frankreich und Spanien.

Von der großen künstlerischen Vielfalt des Chores zeugen zahlreiche Tonträger vor allem beim Label *hänssler CLASSIC*. Neben der Einspielung des gesamten Vokalwerks Johann Sebastian Bachs in der EDITION BACHAKADEMIE liegen die Schwerpunkte auf vokalsinfonischen Raritäten des 18. bis 20. Jahrhunderts sowie neuer Musik, darunter etliche Uraufführungen, z.B. *Litany* von Arvo Pärt (1994), *Requiem der Versöhnung* (1995) oder *Deus Passus* von Wolfgang Rihm (2000). Einen besonderen Akzent setzten 2004 die Ersteinpielung von Felix Mendelssohn Bartholdys Oper *Der Orkel aus Boston* und die Aufnahme der Vesper von Alessandro Grandi unter Matthew Halls.

Helmuth Rilling war bis zu seinem 80. Geburtstag 2013 künstlerischer Leiter der Gächinger Kantorei und übergab diese Position dann an seinen Nachfolger Hans-Christoph Rademann. Der Chor arbeitet vielfach mit Gastdirigenten, darunter Masaaki Suzuki, Krzysztof Penderecki, Roger Norrington, Ton Koopman, Martin Haselböck, Alexander Liebreich, Morten Schuldt-Jensen, Stefan Parkman, Dennis Russell Davies, Olari Elts, Matthew Halls, Peter Dijkstra und Hansjörg Albrecht.

Bach-Collegium Stuttgart

Das Bach-Collegium Stuttgart wurde 1965 von Helmuth Rilling als instrumentaler Partner für die Gächinger Kantorei gegründet und ist seit 1981 in der Trägerschaft der Internationalen Bachakademie Stuttgart.

Insbesondere im Verlauf der zum 300. Geburtstag von Johann Sebastian Bach (1985) veröffentlichten Gesamteinspielung der geistlichen Kantaten und Oratorien hat es sich zu einem historisch informierten, profilierten Klangkörper für Barockmusik entwickelt. Das Bach-Collegium nutzt dabei überwiegend ein modernes Instrumentarium. So konnte es auch sein Repertoire stets erweitern und ist heute ein flexibel einsetzbares Orchester, welches Werke aller Epochen meisterhaft interpretiert. Davon zeugen zahlreiche Einspielungen – auch etlicher Uraufführungen – vor allem beim Haus-Label der Bachakademie, *hänssler CLASSIC*.

In Stuttgart unterhält die Bachakademie mit dem Bach-Collegium eine große Konzertreihe mit Oratorien aller Jahrhunderte. Regelmäßig präsent ist das Orchester auch beim MUSIKFEST STUTTART.

Gelegentlich tritt das Bach-Collegium mit eigenständigen Instrumentalprogrammen hervor, so etwa zum jährlichen Geburtstagskonzert für Johann Sebastian Bach am 21. März sowie bei Gastspielen im In- und Ausland. Dabei verbindet es eine besonders enge Zusammenarbeit mit der Pianistin Angela Hewitt, die es mehrfach zu Tourneen begleitete, sowie zu Evgeni Koroliov.

Die von der Bachakademie und Helmuth Rilling durchgeführten Bach-Workshops in aller Welt werden durch die Kursarbeit von Dozenten aus den Kreisen des Bach-Collegiums entscheidend mitgeprägt.

Helmuth Rilling

Helmuth Rilling, 1933 in Stuttgart geboren, ist Dirigent, Lehrer und Botschafter Bachs in der ganzen Welt. 1954 gründete Helmuth Rilling die Gächinger Kantorei, 1965 kam das Bach-Collegium Stuttgart als instrumentaler Partner dazu. Ab dieser Zeit datiert seine intensive Beschäftigung mit dem Werk Johann Sebastian Bachs. Er hat außerdem zur Wiederentdeckung der romantischen Chormusik beigetragen und fördert durch regelmäßige Kompositionsaufträge die zeitgenössische Musik.

Mit seinen Ensembles gibt Rilling international Konzerte und ist gefragter Gastdirigent bei führenden Orchestern in aller Welt, darunter die Wiener Philharmoniker, das New York Philharmonic, das japanische NHK Symphony Orchestra und andere. Eine besondere Freundschaft bindet ihn seit über dreißig Jahren an das Israel Philharmonic Orchestra. 2012/13 war Helmuth Rilling als Dirigent und Lehrer u.a. in der Volksrepublik China und Taiwan, in den USA, Südamerika, Moskau, Russland und Polen zu Gast. Seit 1970 ist er künstlerischer Leiter des von ihm mitbegründeten Oregon Bach Festivals, eines der profiliertesten Musikfestivals in den USA.

1981 gründete er die Internationale Bachakademie Stuttgart. Rillings musikpädagogischer Impetus manifestiert sich international in Workshops und Arbeitsphasen an Universitäten und Hochschulen weltweit, den sogenannten Bachakademien, sowie in der Zusammenstellung internationaler Jugendensembles. Als erster Dirigent spielte Helmuth Rilling sämtliche Kantaten Johann Sebastian Bachs ein; zum Bach-Jahr 2000 erschien unter seiner künstlerischen Gesamtleitung die Gesamtaufnahme des Bachschen Werkes auf 172 CDs. Mit der

Einspielung von Pendereckis *Credo* gewann er den Grammy 2000 für die beste Chordarbietung und wurde erneut 2001 für die Einspielung von *Deus Passus* von Wolfgang Rihm nominiert. Auf CD sind in den letzten Jahren Werke von Haydn, Händel, Gubaidulina, Britten's *War Requiem*, der von Rilling initiierte *Messiah* von Sven David Sandström, das Verdi-Requiem und Honeggers *Jeanne d'Arc au bûcher* erschienen.

Für sein vielfältiges Engagement wurde Helmuth Rilling mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet. So erhielt er 2011 den Herbert-von-Karajan-Musikpreis des Festspielhauses Baden-Baden und 2012 in der Leipziger Thomaskirche die Martin-Luther-Medaille. Im Oktober 2013 wurde Rilling mit dem ECHO Klassik für sein Lebenswerk ausgezeichnet. Anlässlich seines 80. Geburtstages im Mai 2013 gab Helmuth Rilling alle institutionellen Leitungsfunktionen ab, bleibt aber als Dirigent und Dozent international tätig.

After a period of composition that lasted from 1861 to 1868, and partial performances in Vienna and Bremen, the first complete performance of the work that Johannes Brahms entitled *A German Requiem* was heard in the Gewandhaus of Leipzig on February 18, 1869. This title was probably meant to indicate that the work is not a setting of the traditional Latin text of the Mass for the Dead, like those of Mozart and Cherubini, and later Berlioz and Verdi. "As far as the text is concerned, I must confess that I would also gladly omit the 'German' and simply say 'mankind'", wrote Brahms to Karl Martin Rheintaler, who prepared the Bremen performance.

The work is thus intended to be a Requiem addressed to "mankind". Its subject is not so much the memory of the dead as the comfort of the living. This is evident from the choice of the biblical texts that Brahms himself put together. Following the example of the opening words, "Blessed are those who mourn, for they shall be comforted", all of the movements that begin with fateful phrases – "For all flesh is as grass", "Show me, O Lord, my life's end", and "For here we have no continuing city" – end with comforting words of reconciliation.

Movement 1

The first movement is in three sections. It begins and ends with words from the Beatitudes of the Sermon on the Mount: "Blessed are they who mourn, for they shall be comforted". In the middle are Psalm verses that begin with the words "They that sow in tears shall reap in joy." For the setting of these words, Brahms does not use the entire orchestra. The trumpets and timpani remain silent, and the violins as well. The sonority of the divided violas and celli, the woodwinds, and the horns possesses real warmth, and none the melancholy that characterizes the opening movements of settings of the Latin Requiem.

Following the orchestral introduction, the choir begins its blessing on those who mourn, initially unaccompanied and subdued, but also ethereally transported. Only later are the voices combined with the orchestra. The words "Leid tragen" (mourn) are briefly coloured by harmonic darkening and the addition of the trombones before they are contrasted with the soaring melodies of the solo oboe and the choir on "getröstet werden" (shall be comforted).

With the setting of the text "Die mit Tränen säen" (They that sow in tears), Brahms modulates from F Major to D flat Major and further colours the sonority with the entrance of the harp. The sighing character of the word "Tränen" (tears) is dispelled by the joyous, insistent repetitions of the words "werden mit Freuden ernten" (shall reap in joy). Thereafter Brahms returns to the music of the orchestral introduction and combines it with the chorus on the words "Sie gehen hin und weinen" (They go forth and weep). He expresses the words "und weinen" with biting lamentation. But then this lament yields to the joy of "und kommen mit Freuden" (and come with rejoicing), set to the same music that had already been used with the text "Die mit Tränen".

After a return to the vocal beginning of the movement and the repetition of the section – changed in some respects but the same in its thematic structure and message – the music dies away in wondrous repose. It is characterized by the harp, which ascends constantly during the closing chords of the high winds – out of the darkness of „mourning“ into the light of "consolation".

Movement 2

In the second movement we encounter for the first time the fateful theme of the *Requiem*: "Denn alles Fleisch, es ist wie Gras" (for all flesh is as grass). Brahms ties these words to music that he heads with the instruction "Langsam und marschmäßig" (slow and in the character of a march). The dark, B flat Minor tonality and the unrelentingly constant rhythm of the principal theme give the music the character of a funeral march approaching from a distance. Brahms now uses the full orchestra, but in an orchestration of unusual sonority: the piccolo joins with the muted high strings, and the harp, now used as a rhythm instrument, joins with the brass in reinforcing the inexorable rhythm of the timpani. The funeral march and the dance of death appear to be united as one.

The choir enters in unison-likely symbolic of the fact that no one can avoid what is said in the text. The grass, the flower, blooms in the ascending strings and winds and is cut down by the "ben marcato" of the timpani. Then Brahms composes a crescendo for the orchestra alone. After the B flat Minor of the opening, he begins this

section calmly, in B flat Major, and uses the progressively more dominant timpani to lead to the next choral entrance. The previously rather resigned statement that “all flesh is as grass” expands now into a grave cantus firmus that envelops all – even the previously silent sopranos.

In the middle portion of the first section of the movement, Brahms lifts the words “So seid nun geduldig” (Be patient therefore) out of the previous melancholy with a faster tempo, a modulation to G flat Major, and a reduced instrumentation of strings, woodwinds, and horns. The pizzicati of the strings and the solos for the flute and the harp picture vividly in sound the drops of the “Morgen- und Abendregen” (the early and the late rain).

But the lyrical sensitivity of this section is swept aside by the relentlessness of a note-for-note repetition of the beginning. The hope for the “Zukunft des Herrn” (coming of the Lord) is surrounded by the inescapability of “Denn alles Fleisch, es ist wie Gras”.

In abrupt contrast, without any transition whatsoever, Brahms states the opposite

idea in homophonic, orchestrally supported choral blocks of sound: “Aber des Herrn Wort bleibet in Ewigkeit” (But the word of the Lord endureth forever). Then, on the words “Die Erlöseten des Herrn werden wiederkommen” (and the ransomed of the Lord shall return), he develops a fugue whose subject begins with a triadic motive in dotted rhythm. It appears first in the bass and is then taken up by the choir. The triadic, dotted motive that begins the subject underscores the movement until its end. Brahms’s setting of other textual phrases is a musical as well as a conceptual counterpoint (by virtue of the connection to “the ransomed of the Lord”): “Ewige Freude” (everlasting joy) builds in sound to an almost ecstatic release, and the words “und Schmerz und Seufzen wird weg müssen” (and sorrow and sighing shall flee away) are sung and played to staccato chords that drive away grief and sorrow.

In the last section of the movement, which is labelled “tranquillo”, Brahms once again turns to the words “ewige Freude” that he has just set to music so exuberantly. The tonic B flat, sustained all the way to the end by the timpani, celli, and contrabasses, seems to paint in sound the ideas

of permanence and eternal immutability. Chromatic passing tones give a sense of yearning to the words “ewige Freude”. Simultaneously, the triadic motive associated with the text “and the ransomed of the Lord shall return” is heard in the orchestra. Then the strings, which up until this point have been in the background, ascend out of the low range with scale-like figures to a radiant climax of sound. The movement then comes to a soft close in serene transfiguration, and the terror of the beginning seems to dissolve away in solace and reconciliation.

Movement 3

Against the background of a constant rhythm, played by the timpani and the contrabasses (the latter pizzicato), the bass soloist begins the third movement with the words “Herr, lehre doch mich, dass ein Ende mit mir haben muss” (Lord, make me to know that there must be an end to me). The choir answers – here as in many other places in the *Requiem*, Brahms is influenced by traditional church music. This procedure is repeated on the words “Siehe, meine Tage” (Behold, my days). Once again, the choir takes up the now more expressive motives of the soloist and, on the

words “und mein Leben ist wie nichts vor dir” (and my life is as nothing before thee), builds them into a cry that disintegrates into nothingness.

Brahms’s interpretation of the text “wie nichts vor dir” is extraordinary, when in addition to having the choral sound disintegrate, he has the previously stable rhythm of the orchestra stumble and die away. With the orchestral postlude that ends this section of the movement, Brahms seems to protest against the Statement “und ich davon muss” (and I must [have an end]). He begins fortissimo and then becomes more and more resigned with the constant diminuendo that lasts until the two-measure general rest. The feeble pizzicato ending literally pictures the word “nichts”.

The following section is once again written as an alternation between the soloist and the choir, and with the words “Ach, wie gar nichts sind alle Menschen” (Surely every man stands as a mere breath), it laments the transitory nature of all that is beautiful. A “transience” motive consisting of a dotted quarter and two sixteenths, which Brahms introduced in the first section on the words “Tage” (days) and “Leben” (life)

and used further in the orchestral conclusion, now permeates the orchestral setting in the woodwinds and strings.

The lament “Nun Herr, wes soll ich mich trösten” (Now Lord, how shall I console myself?) is transformed through constant intensification into an accusation that remains unanswered in a dissonant chord played by the winds. Brahms begins the resolution of this tension with the words “ich hoffe auf dich” (My hope is in thee). These words are at first halting and groping; but they acquire ever-increasing conviction from the majestic triplets that begin in the soprano and then expand through the other parts of the choir, and from the following entrance of the timpani and winds. This passage triumphantly leads into the D Major of the closing fugue.

Brahms accompanies the choral development of the fugue “Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand” (But the souls of the righteous are in the hands of God) with an unbroken, contrapuntal eighth-note motion in the orchestra. Throughout the entire thirty-six-measure fugue, he has the timpani and the low bass instruments sustain a pedal “D”. This is very unusual from the

compositional standpoint and should probably be understood as an interpretation of the text. Brahms seems to want to underscore the certainty of the divine promise (But the souls of the righteous are in the hands of God) by the resolute, solid foundation of the musical setting. As in the second movement, here Brahms contrasts a dark, hopeless, and resigned beginning with an ending that triumphantly emphasizes the certainty of the closing words “und keine Qual rühret sie an” (and there shall no torment touch them).

Movement 4

Following the great tension of the third movement, Brahms’s fourth movement, to the Psalm text “Wie lieblich sind deine Wohnungen” (How lovely is thy dwelling place), calls for a reduced orchestra and restrained, lyrical dynamics. In comparison with the preceding movements, it is rather simple, song-like music. The choir and the woodwinds alternate with each other, and the violins and the individual parts of the choir unfold expansive melodies. Echo-like reverberations coloured by cheerful pizzicati provide a transition to the impulsive emotional surges of “Meine Seele

verlanget und sehnet sich” (My soul longs, yea, fainets).

The influence of Bach and Handel is immediately apparent in the constantly intensifying counterpoint to which the words “die loben dich immerdar” (They will sing thy praise eternally) are set. But then, the previous music – now with repeated notes in the clarinets and pizzicati in the strings – returns to dominance, with its melodious exchanges between woodwinds, first violins, and individual parts of the choir.

The position of this movement within the Requiem is clear. In that place, where the souls of the righteous are in the hands of God, where no pain touches them, music is heard that seems to sweep away all earthly problems.

Movement 5

Brahms composed the fifth movement of the Requiem only after the premiere of the other movements – perhaps in memory of his mother, who died in 1865. The text is taken from the parting words of Jesus. Why, then, was this movement not written for a male soloist? Brahms seems to

suggest here that someone – perhaps his mother – is speaking from the hereafter. The movement is the most chamber-music like and restrained of the entire work: the woodwinds and horns alone exchange back and forth with the muted, high strings. Numerous individual instruments of the orchestra are heard as soloists, and Brahms links the orchestra to the text: the domain of “Traurigkeit” (sorrow), of “Mühe und Arbeit” (trouble and labour) is portrayed by sighing appoggiaturas and dark harmonic colouration. In contrast, the joy of “Wiedersehen” (reunion), of “großen Trost” (great comfort) is depicted in the expansive melodic arches that Brahms unfolds in the bright key of D Major.

Unlike in the other movements, the choir is not included in the working out of the running text. The words allotted to the choir “Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet” (I will comfort you as one whom his mother comforts), begin only when the soloist reaches “Ich will euch wiedersehen” (I will see you again). Here the choir deepens and intensifies the message of the soloist in doubled note values. The mostly chordal setting, which Brahms wanted performed in a restrained *mezza voce* acquires

warmth from its rather low tessitura and strength from its textual connection to the words “will euch”. Here Brahms establishes a bridge to the “denn sie sollen getröstet werden” (for they shall be comforted) of the first movement. The ending is moving, with the “wiedersehen” of the soprano dying away in the solo lines of the clarinet and flute, and the “will euch trösten” of the choir reflected in the high closing chords of the winds and the harmonics of the violins.

Movement 6

Only now, in the sixth movement of the Requiem, does Brahms turn to the subject of the Last Judgement. He was not satisfied with just the text from the first letter to the Corinthians that Handel also set in his *Messiah*: “Siehe, ich sage euch ein Geheimnis” (Behold, I tell you a mystery). He begins with words from Hebrews and depicts the choir’s “Denn wir haben hie keine bleibende Statt” (For here we have no continuing city) with ebbing and flowing surges of choral sound accompanied by restless pizzicato contrabasses. The lightning-like entrances that follow and the dying away of the sforzati picture the bleakness of the end of time.

The prophesy of the baritone – “Behold, I tell you a mystery” – is taken up by the choir in the same way the choir repeated the soloist’s words in the third movement. Chromatic passages in the woodwinds, horns and strings surround the vocal setting. Then Brahms accelerates the tempo to twice its former, restrained speed, and the vision of the Last Judgement begins with the words “zu der Zeit der letzten Posaune” (at the last trumpet). The trombone choir enters and drives forward with an enormous building of sound to the tutti on the words “Denn es wird die Posaune schallen” (for the trumpet shall sound). He describes the resurrection of the dead with heavy chords and repeatedly ascending unison passages in the strings.

But the description of the Last Judgement is not of the greatest importance to Brahms; much more compelling are the words “Tod, wo ist dein Stachel, Hölle, wo ist dein Sieg” (O Death, where is thy sting? O grave, where is thy victory?), to which he devotes much space. Initially the words “Denn es wird” (then shall) and “Der Tod ist verschlungen” (death is swallowed up) are given the same music – that is, they are equated with each other. Then

Brahms thrusts the music chromatically upward and seems elatedly to drive away vanquished death. Accompanied by violent rhythmic movement in the strings, the choir persistently asks “wo?” (Where?) on triumphant, fortissimo chords, only to receive no answer in the general rests that follow.

The rapture of this exultation leads into the closing fugue “Herr, du bist würdig zu nehmen Preis und Ehre und Kraft” (Thou art worthy, o Lord, to receive glory and honour and power). In its simplicity and clarity, the subject of this fugue could have come from Handel. The ancestry of this fugue in those of Bach and Handel is also clearly perceptible in the way the subject is constantly worked over and intensified throughout the five sections of the fugue. The conclusion is unusual: before the majestic fortissimo ending in C Major, Brahms pulls the music back twice – does he intend to picture the trembling before the holiness of God?

Movement 7

The choice of text for the closing movement immediately demonstrates that Brahms wanted to link the first and last movements of the Requiem. He began the opening

movement with the words “Blessed are they that mourn,” and now he composes to the text “Blessed are the dead.” These words ring out like a hymn, first in the soprano and bass, later in the tenor alone. The four-part vocal setting that then unfolds is carried often surprisingly and with chromatic inflection into the intense, high range – Brahms seems to remember the dead with great fervour. The strings and woodwinds accompany the choir continuously with an insistent motive consisting of two, slurred eighth notes. This motive, heard in the violins, also accompanies the passage on the word “sterben” (die), where Brahms has the choir all but die away.

The trombones, together with the low horns, enter for the first time on the words “Ja, der Geist spricht” (Indeed, says the spirit). Just as in Monteverdi’s *Orfeo*, where the trombones symbolize the entry into the underworld, here they also appear to represent the threshold to the realm of the dead. Twice, these “thresholds” are followed by bright tonalities – A Major and E Major – in which Brahms sets the words “Dass sie ruhen von ihrer Arbeit” (that they may rest from their labours). Against a background of tender strings, Brahms gives the choir

and woodwinds ethereal music that seems transported, so to speak, away from reality.

Following the repeat of the beginning of the movement, Brahms returns to the beginning of the entire *Requiem*. He closes the final movement with the same music that ended the first – initially transposed down a step, then after a sudden surge of intensification, moving into the very high and very low ranges. “Blessed are they that mourn” and “blessed are the dead” are equated with each other. Brahms began his *Requiem* with the breadth of the word “blessed”, and he closes with the same word in the dying away of the voices of the choir.

Gilles Cachemaille

After getting his top-of-the-class degree at the conservatory in Lausanne, Swiss baritone Gilles Cachemaille’s successes at the Festival of Aix-en-Provence and the Salzburg Festival first drew attention to him. Since then, he has been a sought-after specialist for French music, as well as becoming known for his wide-ranging repertoire as opera, concert and lied singer. Appearances all over the world and collaboration with conductors such as Karajan, Abbado, Boulez, Gardiner, Mackerras and Helmuth Rilling testify to the comprehensive effectiveness of Gilles Cachemaille.

Donna Brown

Canadian soprano Donna Brown studied in Canada, France and Austria with Noémi Perugia, Daniel Ferro, Hans Hotter, Elly Ameling and Irmgard Seefried. Her international career as opera and concert singer started with her opera debut as Micaëla in Peter Brooks’ production of *Carmen*; she has worked together with such major conductors as Daniel Barenboim, John Eliot Gardiner, Helmuth Rilling and William Christie, and has made many recordings.

Donna Brown is a professor and teaches at the Conservatory of Montreal and the University of Ottawa.

Gächinger Kantorei Stuttgart

The Gächinger Kantorei was founded by Helmuth Rilling in 1954 and is named after a small village in the Swabian Jura. The Gächinger Kantorei is a professional choir with a company of permanent vocalists who work together on a project basis and has ranked among the world’s outstanding concert choirs for many decades.

The Gächinger Kantorei has been under the sponsorship of the Internationale Bachakademie Stuttgart since 1981. It regularly performs together with the Bach-Collegium, which was also founded by Helmuth Rilling, and collaborates with other orchestras all over the world, including the Vienna Philharmonic, the New York Philharmonic Orchestra and the Israel Philharmonic Orchestra, with which the “Gächinger” has played a total of more than one hundred concerts on ten tours. It also regularly collaborates with the Basle Symphony Orchestra, and has a particularly close partnership with the Radio Symphony Orchestra of the SWR in Stuttgart.

The Gächinger Kantorei makes many guest appearances. Helmuth Rilling and the Gächinger Kantorei have appeared at festivals in Salzburg, Lucerne and Prague, as well as in New York, Paris, London, Vienna, Strasbourg, Seoul and other cities. The choir is a regular guest at major music centers and festivals (for instance, the Beethoven Festival in Bonn, the Rheingau Music Festival, the Schleswig-Holstein Music Festival, and the MDR Music Summer). In 2011, it went on a major tour of China together with the Bach-Collegium, and in 2012 traveled through Latin America. Further international concert trips took it to Italy, France and Spain.

Many recordings testify to the great artistic variety of the choir, especially on the *hänssler CLASSIC* label. Along with the recording of the complete vocal works of Johann Sebastian Bach for the EDITION BACHAKADEMIE, it also specializes in vocal-symphonic rarities from the eighteenth to the twentieth centuries and new music, including many premieres, such as *Litany* by Arvo Pärt (1994), *Requiem der Versöhnung* (1995) or *Deus Passus* by Wolfgang Rihm (2000). The recording of the Vesper by Alessandro Grandi under

Matthew Halls and the premiere recording of Felix Mendelssohn's opera *The Uncle from Boston* are particular highlights.

Helmuth Rilling was the artistic director of the Gächinger Kantorei until his 80th birthday and then handed over this position to his successor, Hans-Christoph Rademann. However, the choir also collaborates with many guest directors, including Masaaki Suzuki, Krzysztof Penderecki, Sir Roger Norrington, Ton Koopman, Martin Haselböck, Alexander Liebreich, Morten Schuldt-Jensen, Stefan Parkman, Dennis Russell Davies, Olari Elts, Matthew Halls, Peter Dijkstra and Hansjörg Albrecht.

Bach-Collegium Stuttgart

The Bach-Collegium Stuttgart was founded in 1965 by Helmuth Rilling to serve as an instrumental partner to the Gächinger Kantorei and has been under the sponsorship of the Internationale Bachakademie Stuttgart since 1981.

It was the complete recording of all sacred cantatas and oratorios composed by Johann Sebastian Bach and released on the occasion of the composer's 300th birth-

day (1985) that enabled the ensemble to become known as a historically informed, high-profile orchestra for Bach's music. The Bach-Collegium largely made use of modern instruments for this purpose. In this way, it was able to constantly expand its repertoire and is now a versatile orchestra that can expertly perform works from all epochs. This is proven by a great number of recordings – including many premieres – especially on *hänssler CLASSIC*, the home label of the Bachakademie.

The Bach-Collegium occasionally appears with its own instrumental programs, as at the annual birthday concert for Johann Sebastian Bach each year on March 21, as well as in guest appearances at home and abroad. In this it has been working closely together with pianist Angela Hewitt, who has accompanied it several times on tour, as well as with Evgeni Koroliov.

Helmuth Rilling

Helmuth Rilling, born in Stuttgart in 1933, is a conductor, teacher and ambassador for Bach all over the world. Helmuth Rilling founded the Gächinger Kantorei in 1954, and in 1965 the Bach Collegium Stuttgart

was added as its instrumental partner. His deep interest in the work of Johann Sebastian Bach dates from this period. Moreover, he helped rediscover Romantic choral music and promotes contemporary music by regularly commissioning compositions.

Rilling holds international concerts with his ensembles and is highly sought after as a guest conductor by leading orchestras around the world, including the Vienna Philharmonic, the New York Philharmonic, the Japanese NHK Symphony Orchestra and others. For more than thirty years, he has had a special friendship with the Israel Philharmonic Orchestra. In 2012–13, Helmuth Rilling was conducting and teaching as a guest in the People's Republic of China, Taiwan, the USA, South America, Moscow, Russia and Poland. Since 1970, he has been co-founder and Artistic Director of the Oregon Bach Festival, one of the most distinguished music festivals in the USA.

He founded the Stuttgart International Bach Academy in 1981. Rilling's educational impetus shows up internationally in workshops and periods of time spent working at universities and institutions of higher learning throughout the world, the so-called Bach

Academies, as well as in putting together international youth ensembles. Helmuth Rilling was the first conductor to record all the cantatas of Johann Sebastian Bach; he released a recording of the complete works of Johann Sebastian Bach on 172 CDs for the Bach Year 2000. His recording of Penderecki's *Credo* won the 2000 Grammy Award for best choral performance, and he was nominated once again in 2001 for his recording of *Deus Passus* by Wolfgang Rihm. In recent years, works by Haydn, Handel, Gubaidulina, Britten's *War Requiem*, the *Messiah* by Sven David Sandström, which Rilling initiated, Verdi's Requiem and Honnegger's *Jeanne d'Arc au bûcher* have all appeared on CD.

Helmuth Rilling has earned a great many awards for his wide-ranging work. For instance, he received the Herbert von Karajan Music Prize of the Festspielhaus Baden-Baden in 2011, and in 2012 the Martin Luther Medal in the Thomas Church in Leipzig. In October 2013 Rilling received an ECHO Classic Award for his lifetime achievements. Helmuth Rilling relinquished all his institutional directorial functions on his 80th birthday in May 2013, but remains internationally active as a conductor and teacher.