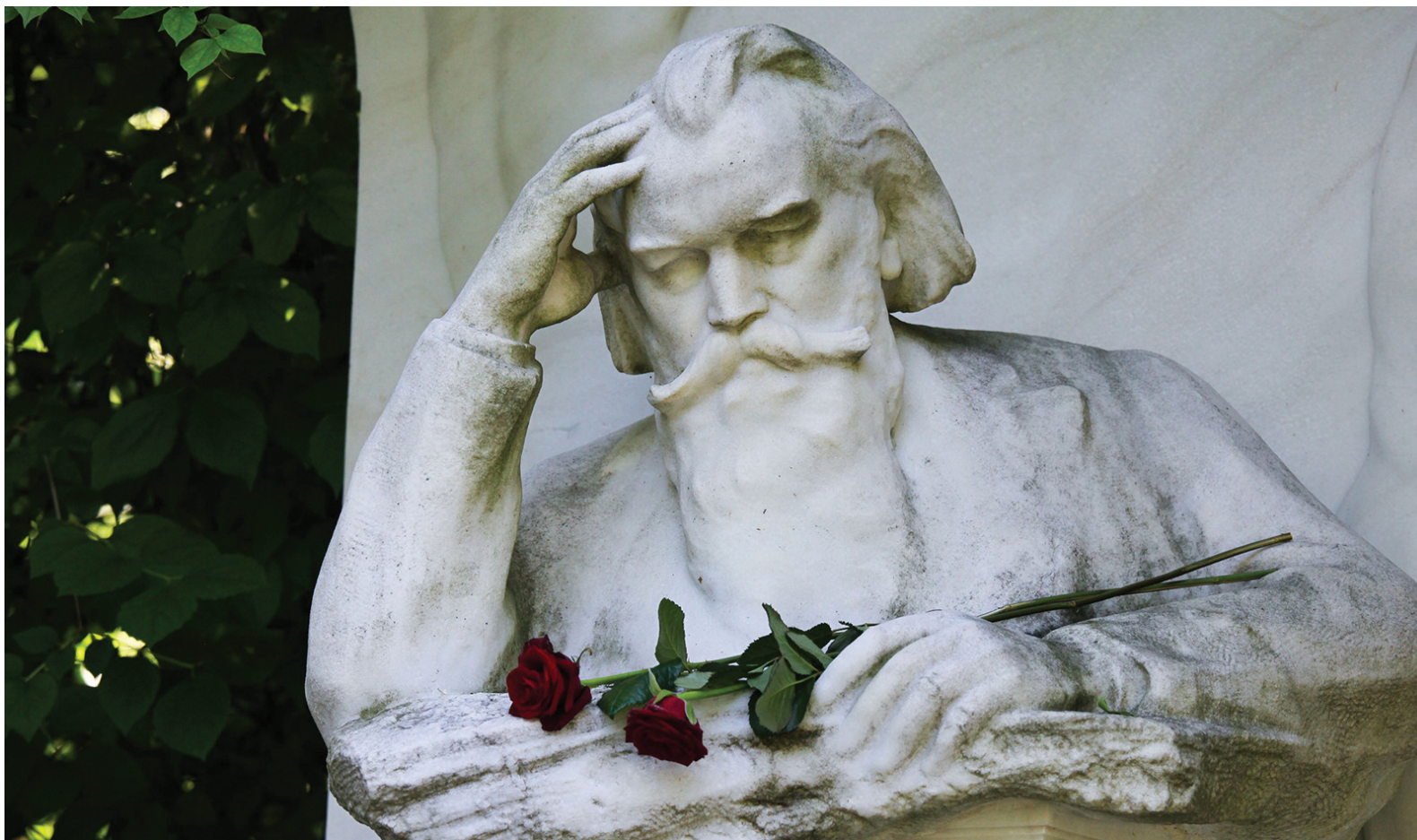


BRAHMS

Ein deutsches Requiem



Christina Gansch, Soprano • Matthias Winckhler, Baritone

Bachchor Mainz

Deutsche Radio Philharmonie • Ralf Otto

Johannes Brahms (1833–1897)

Ein deutsches Requiem

Comfort for my sadness

'Should he lower his magic wand down to where the masses, in choir and orchestra, lend him their powers, we'll be looking forward to even more wonderful insights into the spirit world.' With these enthusiastic words Robert Schumann introduced the 20-year-old Johannes Brahms to the musically inclined wider public as *the* upcoming composer of his day and age in an article entitled *Neue Bahnen*, published on 28 October 1853 in the magazine *Neue Zeitschrift für Musik*.

Even today Schumann's prophecy can still amaze us. For him, Brahms' potential was mainly in the field of choral symphonies. The works Brahms had composed and premiered until then comprised many different genres, but he could not make his breakthrough with any of them as a composer. However, the premiere of his *German Requiem* in 1868 caused such a sensation that worldwide everybody was talking about Brahms, and he virtually became famous overnight.

Brahms' Requiem as a memorial to Schumann

Brahms already had the first ideas to compose a 'cantata of grief' long before his mother's death in 1865. Maybe this project was inspired by the tragic death of his admired friend and supporter Robert Schumann in 1856, who might have told him about his own plans for a German requiem. As Brahms most probably knew about Schumann's idea to compose a work of the same title, the view that *A German Requiem* can (also) be considered as a memorial to Robert Schumann can hardly be denied. However, interpreting the melodics of the second movement as a compositional elaboration of Schumann's song *Anfangs wollt' ich fast verzagen* (from Robert Schumann's *Liederkreis*, *Op. 24*, on poems by Heinrich Heine) that is based on various similarities – from the interval steps to the dotted notes – is quite surprising.

Quite late, in the run-up to the Schumann festival in Bonn in 1873, Brahms tried his best to get the *Requiem* performed with himself as conductor (which fell through). When talking to the festival organiser Joseph Joachim about his respective commitment, Brahms pointed out that he should know 'how especially a piece like the *Requiem* is intimately linked with Schumann so that, deep down, it must also be obvious to me that it be sung for him.'

In her diary entry (April 1868) after the premiere of Brahms' *Requiem*, Clara Schumann says more or less the same thing (using Robert Schumann's words): 'This requiem moved me in a way church music never did before ... When I saw Johannes standing there with the baton in his hand I always had to think of my dear Robert's prophecy ... which came true today. The baton really became a magic wand and enthralled everyone, even his fiercest enemies.'

The process of composing as grieving and consolation

The *German Requiem* is intimately linked with Robert Schumann. Another important influence is loss – the pain of separation and the break-up of relationships – experiences that characterise the years between 1862 and 1865 when Brahms created this work. He had to part with his ambition to become a conductor, his ideal of marriage and his beloved home town of Hamburg; he was confronted with the break-up of his parents' marriage and his longing for love being unfulfilled, and finally he lost his friend and supporter Schumann and his mother.

Brahms' own remarks after finishing his composition might give us an idea of how profoundly his need for comfort must have influenced the creation and form of his work: 'I have now found consolation! I have overcome what I thought I would never be able to overcome. Now, I am like an eagle that can fly higher and higher' (1866). Soon afterwards and in quite a similar way Brahms explains that grieving, i.e. 'composing the German

Requiem' helped him recover from all those immense psychological strains: 'I have now cast off my grief, it has been taken from me; I have finished my music of grief as a blessing of the suffering. I have now found consolation and made it a sign for those that mourn' (1867).

Theology and Pathos

With regards to the sung texts, Brahms informed the conductor of the Bremen performance, Karl Reinthaler, that he 'chose some of them because I am a musician, because I needed them' (letter from 9 October 1867), which suggests that when making his choice music took priority over the text. But what is more, the selected texts also include two other elements: the topic of consolation covers theological aspects whereas pathos finds expression on a more emotional literary level.

Where blessing the suffering (movement I) and the corresponding blessing of the dead (movement VII) are concerned, Brahms sets quotations to music which are central to Protestant piety and provide those suffering with consolation and words of comfort from different theological perspectives. The topics referring to theology are transitoriness and redemption, the parable of the mustard seed, the raising of the dead, grief and joy, eternal peace and the beatific vision of God.

Beyond the expression of sorrow and pain the music also expresses enthusiasm and solemnity in the sense of pathos, as a request and invitation to 'feel empathy'. The topic of sorrow and pain is never presented as a lament but rather as a statement of facts. Nearly all the texts Brahms chooses are characterised by a 'though – but' argumentation: though 'they sow in tears, they shall reap in joy' (movement I), 'all flesh is like grass, but be patient, the Lord's word endures for eternity' (movement II), though 'my life must have an end, the righteous souls are in God's hand' (movement III), 'you now have sorrow, but I shall see you again and your heart shall rejoice' (movement V), though 'here we have no lasting place, we all shall be changed' (movement VI).

This choice of texts is testament to the composer's extensive knowledge of the Bible but also shows Brahms'

tendency to objectify the sorrow and pain he himself had suffered. He does not embed sorrow and pain in a theological context alone but also in the pathos concept of occidental cultural history, which provides a broader basis for identification than the strictly religious one.

This humanitarian piety, which is typical of the 19th century, is based on the Bible but nevertheless maintains a certain distance from the church. This gives Brahms' *Requiem* a universal character as the basis for tremendous success.

A patchwork genesis

Already the first texts indicate that – despite its later title – the composition, originally planned as a cantata of grief, would be no requiem in the terms of Catholic liturgy. Movement II, *For all flesh it is like grass*, has to be considered as the first one to be composed and is probably based on the slow *scherzo* of Brahms' *Sonata for 2 Pianos* (1854) that he drafted in the year of Robert Schumann's attempted suicide. In 1861 Brahms wrote down the list of texts he chose for the *German Requiem* on the back of the fourth song of his *Magelone Romances*, *Op. 33* (with the exception of movement V) together with remarks referring to the scale and keys of the first two movements. Movements I and II (without end) were probably finished by this time.

After that Brahms obviously stopped working on *A German Requiem* for quite some years. His mother's death in February 1865 and the imminent 10th anniversary of Schumann's death might have prompted him to resume work on the project. In April 1865 he sent movement IV of the composition to Clara Schumann to get her expert advice. Movement III was probably composed during Brahms' prolonged stay with his friend, the photographer Julius Allgeyer, in Karlsruhe. Movements VI and VII were probably written in Lichtenthal (near Baden-Baden) and / or Winterthur in the summer of 1866. Today's movement V did not exist right from the start but was composed in May 1868 and only added to the work after several performances.

Premiere(s)

Movements I to III of the *German Requiem* (more was deemed to be 'not acceptable' to the audience!) were pre-premiered in a concert organised by the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna at the beginning of December 1867 – a complete failure. On the occasion of the 'premiere' at Bremen Cathedral on (Good Friday) 10 April 1868, the work was still not presented in its final version, for the later movement V was missing. Instead Brahms inserted a series of works by Bach, Handel, Tartini and Schumann between the movements, probably as a reaction to the text compilation being criticised for lacking the Christological dimension. This makes it a composition whose form we nowadays find a bit strange: though text and music revolve round consolation and comfort, the work does not present a cohesive and homogeneous whole from a strictly musical point of view.

Programme for the concert on 10 April 1868

- 1) *A German Requiem, Part I* (Movements I–III)
According to words from the Holy Scriptures for solo, choir and orchestra composed by Johannes Brahms, performed for the first time and conducted by the composer himself.
The solo is sung by Mr Julius Stockhausen.
Organ part: Mr L. Rakemann.
Harp parts: Mr Gerstenberger from Kassel, Mr Freigang from Petersburg.

After Part I of the *Requiem*, solo recital by Mr J[oseph] Joachim.
Andante by J.S. Bach,
Andante by Tartini and
Abendlied ('Evening Song') by Schumann.
- 2) *Aria* from S. Bach's *St. Matthew Passion* for an alto with violin solo and orchestral accompaniment, performed by Mr and Mrs Joachim. [Erbarme Dich (Have mercy)]

- 3) *Aria* from Handel's *Messiah*:
Chorus: Behold the Lamb of God
Aria: I know that my Redeemer liveth. Mrs Joachim
Chorus: 'Hallelujah.'
- 4) *A German Requiem, Part II* [movements IV, VI and VII]

Movement V which was composed later and distinctly refers to being comforted by a mother. It was first presented on the occasion of a private performance at the Musiksaal beim Fraumünster in Zurich on 17 September 1868. Friedrich Hegar conducted the choir and orchestra of the Tonhalle-Gesellschaft Zürich from the manuscript. The complete *German Requiem* was premiered at the 17th subscription concert at the Gewandhaus Leipzig on 18 February 1869, conducted by Carl Reinecke.

Musical form

The fact that Brahms draws on church music styles dating back to the Renaissance and Baroque period (for instance as regards choral techniques) properly acknowledges the dignity of the texts, and the same goes for the pieces by other composers that were added for the premiere. Brahms' 'referring to the past' in this way is not just a copying of handed-down styles but reflects his conviction that in tradition is hidden all that is real and true. That is why Brahms uses old, traditional styles to create 'long-lasting music' and thus timeless works.

The final version shows the mirror image, symmetrical structure of the work, with the fourth movement as the axis. The fact that the composition is built around a musical and thematic centre makes it, as regards its overall form, an integrated whole. Movements I and VII – the texts as well as the music with the ascending three-note 'blessed motif' – give the composition its frame. The 'blessed motif' recurs in nearly all movements in various forms and serves as a central motif: it occurs for the first time in movement I (which is dominated by choral elements), vitalises the whole composition in its progression and contributes to making *A German Requiem* a homogeneous and integrated whole.

In movements II and VI the transitoriness of everything alive is lamented and the eternal metamorphosis of that which has being is praised (II. *For all flesh it is like grass*, VI. *For here we have no lasting place*). The steady basic rhythm of movement II, which is reminiscent of a solemn procession and evokes associations of a funeral march, corresponds with the setting of the text at the beginning of movement VI.

The third and fifth movements, whose texts deal with the experience of mortality, human grief and God's comforting words (III. *Lord, teach me* and V. *You now have sorrow*), are each impressive dialogues between choir and soloist (baritone or soprano). These musical monologues are intimately linked with Brahms' song ideal, i.e. strictly text-oriented, smooth and inherently consistent melodies on the one hand and ritornello-like preludes and postludes on the other hand – an ideal which characterises nearly all movements of the *Requiem* more or less distinctly.

Sound design

Apart from the complex genesis of Brahms' *German Requiem* several other components indicate that the composer had the urgent wish to create an extraordinary sound design that was based on much more than just historical composition techniques. In 1871, for instance, a version of the composition was performed in London for which Brahms had arranged the orchestral setting for piano four-hands that leaves much more scope for the dynamism of the choir.

It seems that right from the start the composer had an elaborate sound design in mind that went far beyond the use of rather unusual instruments (the two harps, for example): it is especially the instrumental parts for contrabassoon and organ that Brahms regarded as essential, even though their parts have the indication '*ad libitum*', i.e., Brahms left their actual execution to the interpreter's discretion. That is why – up to now – both instruments have been left out in most performances and recordings. However, the new recording presented here features both instruments!

The score of the first print does not include the parts of organ and contrabassoon. The organ part that Brahms had composed himself could already be heard in the Bremen 'premiere' but was just attached to the score. In the score of the first complete edition of Brahms' works (1927 by Eusebius Mandyczewski), however, the organ part was integrated into the notation. Brahms' personal copy of the score has the instruction to specifically highlight the contrabassoon part. This was put into practice in concerts in Vienna that Brahms conducted himself. Both contrabassoon *and* organ definitely featured in the performances at the Großer Musikvereinsaal on 28 February 1875, at the Vienna Hofoper on 2 November 1879 and most probably also in the concert repeated on 3 November 1879.

In most of the movements – and specifically almost throughout movement I – it is essential that the pedal of the organ is used. The sometimes subtly notated chordal sections intensify the recurring passages and are thus (for example in movement II in connection with the words 'For all flesh it is like grass') strictly word-related. The full-toned sound of the organ is also given a vital role in the *colla parte* accompaniment of the fugue in movement III ('The righteous' souls are in God's hand ...'); in movement V the organ remains completely silent. Apart from using the 'king of instruments' for intensifying the tone colours of the bass register, Brahms generally uses this instrument for cadenzas and the finale, which creates a 'sacred aura' and might therefore have been particularly important for Brahms.

Also the contrabassoon (not featuring in movements IV and V) enormously contributes to intensifying the tone colours of the deep sound register. The fact that organ and contrabassoon enrich the instrumental setting and thus the expressiveness of the work's tonal dimension is certainly an argument for not leaving out these two instruments.

Reception

The work's message and promise of consolation and comfort is reflected throughout the composition on

different levels. Referring to the title of the work, *A German Requiem*, Brahms wrote to Karl Reinthaler in a letter dated 9 October 1867: 'I admit that I'd rather leave out "German" and simply replace it by "human".' Among other things it is exactly this 'human' dimension that might explain why Brahms' *German Requiem* (apart from Handel's *Messiah*) was performed much more often in the German-speaking world between 1869 and 1914 than, for instance, Bach's two passions put together.

Without a doubt, *A German Requiem* is an interdenominational work of remembrance and contemplation, of consolation and comfort, which emotionally deeply affects the listener – an experience that no analysis can really put into words. Brahms' friend, the poet Klaus Groth, told the composer in a letter from 9

April 1880 about the releasing effect of crying after attending a performance in Hamburg: 'I just wanted to tell you about my impressions of your great and wonderful masterpiece. I am not ashamed to admit that from time to time I had to wipe away my tears to be able to go on reading the notes. [...] You will certainly say that I am not very musical. However, most of your listeners definitely are and I am sure to have felt that most of those present shared my feelings. At the end of several passages I could hear the tell-tale noises that say so much more than the usual cheers.'

Norbert Bölin

English translation by Dorothee Kau

Johannes Brahms (1833–1897)

Ein deutsches Requiem

Tröstung (m)einer Traurigkeit

„Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geisterwelt bevor.“ – Mit diesen enthusiastischen Worten kündigte Robert Schumann in seinem mit „Neue Bahnen“ überschriebenen Artikel in der *Neuen Zeitschrift für Musik* vom 28. Oktober 1853 den 20-jährigen Johannes Brahms einer breiten musikinteressierten Öffentlichkeit als *den* kommenden Komponisten seiner Zeit an.

Auch heute noch mag die Prophetie Schumanns erstaunen, der Brahms' Qualität vor allem auf dem Feld der Chorsinfonik sieht. Die Werke, die Brahms bis zu diesem Zeitpunkt komponiert und uraufgeführt hatte, bedenken viele Genres und Gattungen, haben aber für ihn den Durchbruch als Komponisten allesamt nicht leisten können. Wie mit einem Paukenschlag hingegen wirkte die Uraufführung des *Deutschen Requiem* 1868, die Brahms weltweit in aller Munde brachte und gewissermaßen über Nacht berühmt machte.

Brahms-Requiem als Schumann-Memorial

Die Idee, eine Art „Trauerkantate“ zu komponieren, erscheint bei Johannes Brahms bereits lange vor dem Tod der Mutter 1865: Möglicherweise war sie unter dem Eindruck des tragischen Todes seines verehrten Freundes und Förderers Robert Schumann 1856 bereits inspiriert, der ihm wohl von seiner eigenen Werkidee zu einem *deutschen Requiem* berichtet hatte. Die Vorstellung Schumanns, ein Werk gleichen Titels zu komponieren, war Brahms vermutlich bekannt, so dass die Einschätzung, das *deutsche Requiem* sei (auch) ein Memorial für Robert Schumann, nur schwerlich von der Hand zu weisen ist. Die Deutung der Melodik des Satzes II aus dem *deutschen Requiem* als Auskomposition des Schumann-Liedes *Anfangs wollt' ich fast verzagen* (aus dem Liederzyklus op. 24 von Robert Schumann auf

Gedichte von Heinrich Heine) ist von den Übereinstimmungen in den Intervallschritten bis hin zur Punktierung überraschend.

Spät noch, im Zuge der Vorbereitungen zum Schumann-Fest 1873 in Bonn, bemüht sich Brahms außerdem intensiv um eine Aufführung des *deutschen Requiem* unter seinem Dirigat (was schließlich nicht zustande kam). Er begründet sein Engagement gegenüber dem Organisator des Festes Joseph Joachim damit, dass dieser doch wissen müsse, „wie sehr und innig ein Stück wie das Requiem überhaupt Schumann gehört. Wie es mir also in geheimem Grunde auch selbstverständlich erscheinen mußte, daß es ihm auch gesungen wurde.“

In diesem Sinne (und übrigens mit den Worten Robert Schumanns) urteilt Clara Schumann nach der Uraufführung von Brahms' *Requiem*, wie sie es im April 1868 ihrem Tagebuch anvertraute: „Mich hat dieses Requiem ergriffen, wie noch nie eine Kirchenmusik ... Ich mußte immer, wie ich Johannes da stehen sah mit dem Stab in der Hand, an meines teuren Roberts Prophezeiung denken ..., welche sich heute erfüllte. Der Stab wurde wirklich zum Zauberstab und bezwang alle, sogar seine entschiedenen Feinde.“

Kompositionsprozess als Trauerarbeit und Trost

Abschiedsschmerz, Zerfall und Verlust charakterisieren für Brahms die Entstehungsjahre des *deutschen Requiem* zwischen 1862 und 1865 über die Bindung des Werkes an Robert Schumann hinaus. Brahms muss Abschied nehmen: Abschied von seinem Berufswunsch Dirigent, vom Ideal der Ehe und seiner geliebten Heimatstadt Hamburg; er erlebt den Zerfall der Ehe seiner Eltern, seines eigenen Liebeswunsches und ist schließlich konfrontiert mit dem Verlust des Freundes und Förderers Schumann sowie dem Tod seiner Mutter.

Wie überaus stark das eigene Trostbedürfnis die Entstehung und Formung des Werkes geprägt haben

muss, ist vielleicht aufgrund Brahms' eigener Äußerungen nach Abschluss der Komposition zu errahnen: „Ich bin nun getröstet! Ich habe das überwunden, was ich glaubte, nie überwinden zu können. Und nun bin ich wie ein Adler, der sich höher und höher schwingen kann.“ (1866) Den Akt der psychischen Genesung durch seine Trauerarbeit „Komposition deutsches Requiem“ formuliert er kurz darauf ganz ähnlich: „Ich habe nun meine Trauer niedergelegt und sie ist mir genommen; ich habe meine Trauermusik vollendet als Seligpreisung der Leidtragenden. Ich habe nun Trost gefunden, wie ich ihn gesetzt habe als Zeichen an die Klagenden.“ (1867)

Theologie und Pathos

Wenn Brahms dem Dirigenten der Bremer Aufführung, Karl Reinthaler, mitteilt, er habe von den Texten „manches genommen, weil ich Musiker bin, weil ich es gebrauchte“ (Brief vom 9. Oktober 1867), dann suggeriert er damit für die Auswahl die Vorrangstellung des Musikalischen gegenüber dem Text. Tatsächlich berühren die ausgewählten Texte darüber hinaus aber noch zwei ganz andere Ebenen, in der Trostsystematik diejenige der Theologie und auf einer emotional-literarischen Ebene diejenige des Pathos.

Im Rahmen der Seligpreisungen der Leidtragenden (Satz I) bis hin zur ihr korrespondierenden Seligpreisung der Toten (Satz VII) wählt Brahms Kernsprüche protestantischer Frömmigkeit zur Komposition aus, die aus verschiedenen theologischen Perspektiven Trost und Zuspruch für die Leidenden formulieren. Die theologisch berührten Themenkreise sind solche von Vergänglichkeit und Erlösung, Samenkornvergleichnis und Auferstehungshoffnung, Trauer und Freude, ewiger Ruhe und der Anschauung Gottes.

Über den Ausdruck von Leid und Schmerz hinaus gestaltet die Musik immer wieder auch den Ausdruck von Begeisterung und Erhabenheit im Sinne des Pathetischen, der Aufforderung und Einladung zum „Mit leiden“. Wenn Leid und Schmerz thematisiert werden, dann geschieht dies nicht klagend, sondern wird viel eher sachlich festgestellt. Brahms verfährt in der Textauswahl

überwiegend nach dem Grundsatz der „zwar – aber“-Argumentation, sie durchzieht fast die gesamte Textauswahl: Zwar wird „mit Tränen gesät, aber mit Freuden geerntet“ (Satz I), zwar ist „alles Fleisch wie Gras, aber seid geduldig, des Herrn Wort bleibt in Ewigkeit“ (Satz II), zwar „muss mein Leben ein Ende haben, aber der gerechten Seelen sind in Gottes Hand“ (Satz III), zwar „habt Ihr nun Traurigkeit; aber ich will euch wieder sehen und euer Herz soll sich freuen“ (Satz V), zwar „haben wir hier keine bleibende Statt, aber wir werden verwandelt werden“ (Satz VI).

Neben der enormen Bibelkenntnis des Komponisten bezeugt die Textauswahl die subjektive Tendenz, den selbst durchlittenen Schmerz zu objektivieren und nicht auf einer theologischen Ebene allein zu verankern, sondern im Pathos-Begriff der abendländischen Kulturgeschichte über einen engen kirchlichen Rahmen hinaus für jedermann zu öffnen.

Diese für das 19. Jahrhundert typische humanitäre Frömmigkeit mit ihrer gleichzeitigen Bibelnähe und Kirchenferne schafft dem *deutschen Requiem* eine alle Grenzen überschreitende Akzeptanz als Grundlage für seinen überwältigenden Erfolg.

Patchwork-Entstehung

Schon mit der Niederschrift der ersten Texte ist deutlich, dass die Komposition, die ursprünglich als Trauerkantate geplant war, trotz des späteren Titels kein Requiem im Sinne der katholischen Liturgie sein würde. Satz II, *Denn alles Fleisch, es ist wie Gras*, muss als ältester Satz des *Requiem* gelten und geht wohl auf das langsame Scherzo aus der von Brahms geplanten *Sonate für zwei Klaviere* 1854 zurück, die im Jahr des Selbstmordversuchs von Robert Schumann konzipiert wurde. 1861 notiert Brahms die Textzusammenstellung für das *deutsche Requiem* auf der Rückseite des vierten Liedes seiner *Magelonen-Romanzen* op. 33 (mit Ausnahme von Satz V) mitsamt Vermerken zu Umfang und Tonartenkonzeption der ersten beiden Sätze. Wahrscheinlich sind die Sätze I und II (jedoch ohne einen Schluss) bis zu dieser Zeit niedergeschrieben.

Danach ruht die Arbeit am *deutschen Requiem* offenbar für einige Jahre. Der Tod der Mutter im Februar 1865 und der herannahende 10. Todestag Schumanns scheinen die Komposition wieder in das Bewusstsein von Brahms gerückt zu haben; er nimmt sie wieder auf und sendet im April 1865 Satz IV der Komposition zur Begutachtung an Clara Schumann. Satz III ist vermutlich während eines längeren Aufenthaltes bei dem Freund und Fotografen Julius Allgeyer in Karlsruhe entstanden, die Sätze VI und VII wohl im Sommer des Jahres 1866 in Lichtenthal (bei Baden-Baden) und/oder in Winterthur. Der heutige Satz V existierte anfangs nicht, sondern wurde erst im Mai 1868 komponiert und nach den ersten Aufführungen in das Werk eingefügt.

Uraufführung(en)

Eine Voraufführung der Sätze I-III des *deutschen Requiem* – mehr wollte man dem Publikum „nicht zumuten“! – fand Anfang Dezember 1867 in einem Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien statt – mit eklatantem Misserfolg. Auch bei seiner „Uraufführung“ am Karfreitag, den 10. April 1868 im Bremer Dom, erklingt das Werk noch nicht in seiner endgültigen Form, es fehlt noch der spätere Satz V. Anstelle dessen setzt Brahms – wohl als Reaktion auf die Kritik an der Textzusammenstellung, der eine christologische Dimension fehle – eine Folge von Werken Bachs, Händels, Tartinis und Schumanns zwischen die Sätze. Daraus ergibt sich eine heutzutage merkwürdige anmutende Konzert- und Werkform, die wohl der textlichen wie musikalischen Trosttendenz geschuldet ist, aber kein musikalisch geschlossenes Ganzes offeriert.

- 1) *Ein deutsches Requiem*, erster Teil [Sätze I-III] nach Worten der heiligen Schrift für Solo, Chor und Orchester komponiert von Johannes Brahms, zum ersten Male und unter persönlicher Leitung des Komponisten. Das Solo gesungen von Herrn Julius Stockhausen. Die Orgelpartie Herr L. Rakemann. Die Harfenparthien Herr Gerstenberger aus Cassel, Herr Freigang aus Petersburg.

Nach dem ersten Theil des Requiem Solovortrag des Herrn J.[oseph] Joachim.

- a. Andante von J. S. Bach,
- b. Andante von Tartini und
- c. Abendlied von Schumann.

- 2) Arie aus der Matthäuspassion von S. Bach für eine Altstimme mit Violinsolo und Orchesterbegleitung vorgetragen von Herrn und Frau Joachim. [„Erbarme dich ...“]
- 3) Arie aus dem Messias von Händel: Chor: Seht das ist Gottes Lamm. Arie: Ich weiß, daß mein Erlöser lebt. Frau Joachim. Chor: „Halleluja.“
- 4) *Ein deutsches Requiem*, zweiter Teil [Sätze IV, VI und VII]

Der später nachkomponierte Satz V mit dem überdeutlichen Bezug zur Tröstung durch die Mutter erklingt zum ersten Mal in einer Privataufführung am 17. September 1868 „Auf dem alten Musiksaal beim Fraumünster“ in Zürich; Friedrich Hegar dirigiert Chor und Orchester der Tonhalle-Gesellschaft Zürich aus dem Manuskript. Das vollständige Werk *Ein deutsches Requiem* erklingt erstmals am 18. Februar 1869 im 17. Abonnementkonzert im Gewandhaus Leipzig unter der Leitung von Carl Reinecke.

Musikalische Formung

Brahms' Rekurs im *Requiem* auf kirchenmusikalische Stile aus Renaissance und Barock (z.B. in den Chortechniken) trägt der Würde der Texte ebenso Rechnung wie die bei der Uraufführung eingefügten Stücke anderer Komponisten. Diese Art „Aufruf der Vergangenheit“ zielt in der Komposition weniger auf die Nachahmung tradierter Stile, sondern entspricht vielmehr Brahms' Überzeugung, dass im Alten das Wahre verborgen liege und begründet damit sein Streben, mit Hilfe alter Stile eine „dauerhafte Musik“ und daher überzeitliche Werke zu schaffen.

In seiner endgültigen Form offenbart sich eine spiegelsymmetrische Anlage des Werkes um den vierten Satz als Achse. Mit dieser Ordnung um ein musikalisches wie inhaltliches Zentrum verleiht der Komponist dem Werk bereits in der äußeren Gestalt eine bestechende Einheit. Nicht nur in ihrer Textanlage, sondern auch musikalisch bilden die Sätze I und VII durch ein aufsteigendes dreitöniges „Selig-Motiv“ den Rahmen des Werkes. Durch die variantenreiche Behandlung gerade dieses Motivs in fast allen Sätzen des *deutschen Requiem*, das nach seinem Impuls im ersten, chorisch dominierten Satz den Verlauf vitalisiert, kommt dem „Selig-Motiv“ die Qualität eines Zentralmotivs zu, das Einheitlichkeit und Geschlossenheit der gesamten Komposition leistet.

In den Sätzen II und VI wird Klage über die Vergänglichkeit alles Lebendigen erhoben bzw. die ewige Verwandlung alles Seienden gepriesen (II „Denn alles Fleisch, es ist wie Gras“, VI „Denn wir haben hie keine bleibende Statt“). Dem auf Stetigkeit zielenden Grundrhythmus des zweiten Satzes, dessen konduktartiger Charakter Assoziationen an einen Trauermarsch weckt, entspricht musikalisch die Fassung des Textes zu Beginn des Satzes VI.

Der dritte ebenso wie der fünfte Satz, deren Texte die Endlichkeitserfahrung, menschliche Trauer und tröstenden Zuspruch Gottes umkreisen (III „Herr, lehre doch mich bedenken“ und V „Ihr habt nun Traurigkeit“), sind jeweils als eindrucksvolle Dialoge zwischen Chor und Solist (Bariton) bzw. Solistin (Sopran) gefasst. Diese musikalischen Monologe sind auf das Engste mit dem Brahms'schen Liedideal verbunden, das von der Vorstellung einer streng am Text orientierten, gebunden und geschlossen geführten Melodie einerseits, ritornellartigen Vor- und Nachspielen andererseits geprägt ist – ein Ideal, das übrigens in mehr oder weniger starker Ausprägung die Komposition fast aller Sätze des *Requiem* bestimmt.

Klangregie

Neben der verzweigten Entstehungsgeschichte des deutschen Requiems weisen viele weitere Komponenten auf Brahms' unbedingten Willen zu einer außerordentlichen Klangregie, die sich keineswegs im Gebrauch historischer Satztechniken erschöpft. 1871 zum Beispiel erklang in London eine Fassung der Komposition, für die Brahms den Orchestersatz für Klavier zu vier Händen arrangiert hatte (*Londoner Fassung*) und die der Dynamik des Chores mehr Raum gibt.

Bedeutsamer aber scheint von Anbeginn an die Absicht des Komponisten, den Klang neben eher ungewöhnlichen Instrumenten (wie zum Beispiel den beiden Harfen) weiter zu differenzieren: Die Instrumentalstimmen für Kontrafagott und Orgel gehören nach der Vorstellung des Komponisten unbedingt dazu, ihre Ausführung hat er allerdings mit „ad libitum“ bezeichnet, also in das Belieben des Interpreten gestellt – weshalb die beiden Instrumente in den meisten Aufführungen und bis heute in den Einspielungen fehlen. In dieser vorliegenden Neuaufnahme jedoch erklingen beide Instrumente!

Die Partitur des Erstdruckes enthält Orgel- und Kontrafagott-Stimmen noch nicht, ihrem Stimmensatz hingegen wurde die Orgelstimme, die von Brahms selbst stammt und ja bereits bei der „Uraufführung“ im Bremer Dom erklang, beigegeben. Erst die Partitur der ersten Brahms-Gesamtausgabe 1927 (durch Eusebius Mandyczewski) integriert die Orgelstimme ins Notenbild. In Brahms Handexemplar der Partitur findet sich die Anweisung, die Kontrafagott-Stimme herauszuschreiben. Sie findet sich in den Stimmen zu Wiener Aufführungen unter dem Dirigat von Brahms. Gesichert erklangen Kontrafagott und Orgel gemeinsam bei den Aufführungen am 28. Februar 1875 im Großen Musikvereinsaal und am 2. November 1879 in der Wiener Hofoper sowie vermutlich auch im Wiederholungskonzert am 3. November 1879.

In der Mehrzahl der Sätze – wie im ersten Satz fast ausschließlich – ist in der Orgelstimme das Pedal der Orgel gefordert. Die subtil an manchen Stellen notierten akkordischen Abschnitte wirken als Verstärkung von

Wiederholungspartien, sind also (wie zum Beispiel im 2. Satz zu den Worten „denn alles Fleisch, es ist wie Gras“) wortgezeugt. Als Besonderheit ist die Orgel im vollstimmigen Satz zur *colla parte*-Begleitung der Fuge im 3. Satz gefordert („Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand ...“); in Satz 5 schweigt sie vollkommen. Über die klangfarbliche Intensivierung der Bassregion hinaus setzt Brahms die „Königin der Instrumente“ ganz allgemein mit Kadenz- und Finalfunktion ein; die damit verbundene Schaffung einer „sakralen Aura“ wird für den Komponisten vermutlich von Bedeutung gewesen sein.

Auch das Kontrafagott, das in den Sätzen 4 und 5 nicht spielt, nimmt eine selbständige farbliche Verstärkung der tiefen Klangregion vor. Diese klangliche Bereicherung des Instrumentalsatzes und die damit verbundene Erweiterung der Ausdrucksdimension, lässt uns für den Einsatz beider Instrumente plädieren.

Resonanz

Der in der Komposition angelegte allumfassende Anspruch von Trost und Tröstung ist auf verschiedenen Ebenen immer wieder eingelöst. Bezugnehmend auf den Werktitel *Ein deutsches Requiem*, äußert sich Brahms gegenüber Karl Reinthaler (Brief vom 9. Oktober 1867): „Ich gebe zu, daß ich recht gern auch das ‚Deutsch‘ fortließe und einfach den ‚Menschen‘ setzte.“ Unter

anderem diese ‚menschliche‘ Dimension im Requiem mag erklären, weshalb Brahms' *deutsches Requiem* mit Ausnahme von Händels *Messiah* zwischen 1869 und 1914 im deutschsprachigen Bereich ein Vielfaches mehr an Aufführungen erlebte, als zum Beispiel beide Passionen Bachs zusammen.

Zweifelsohne ist das *deutsche Requiem* ein konfessionsübergreifendes Werk des Erinnerns und Besinnens, des Zuspruchs und der Tröstung, dessen emotionale Anrührung des Hörers weit stärker ist, als es alle Analyse fassen kann. Der mit Brahms befreundete Dichter Klaus Groth berichtet nach einer Hamburger Aufführung an den Komponisten von jenem erlösenden Effekt des Weinens (Brief vom 9. April 1880): „Ich wollte Dir nur von meinen Eindrücken reden, die mir Dein schönes großes Musikwerk hinterlassen hat. Ich schäme mich nicht zu sagen, daß ich mir mitunter die Tränen abwischte, um in meinen Noten weiter nachzulesen. [...] Du sagst ja freilich, daß ich nicht musikalisch bin, aber das sind die meisten Deiner Zuhörer, und ich meine bestimmt empfunden zu haben, daß die große Versammlung meine Empfindungen teilte, am Schlusse mehrerer Abschnitte vernahm ich ein allgemeines Geräusch, das lauter spricht als Beifallsrufe sonst.“

Norbert Bolin

Christina Gansch



Austrian soprano Christina Gansch is a graduate of the Mozarteum University Salzburg and the Royal Academy of Music, and was the winner of the Kathleen Ferrier Award 2014. She has appeared at the Salzburg and Glyndebourne Festivals, the Royal Opera House, Covent Garden, and is sought after by renowned venues worldwide such as the Opéra national de Paris, Teatro alla Scala, Milan, San Francisco Opera, Staatsoper Hamburg and Staatsoper Berlin. Significant roles have included Amore (*Orfeo et Euridice*), Barbarina (*Le Nozze di Figaro*), Waldvogel (*Siegfried*), Marzelline (*Fidelio*), Papagena (*Die Zauberflöte*), Mélisande (*Pelléas et Mélisande*) and Constance (*Dialogues des Carmélites*). In concert, Gansch has appeared at the Musikverein (Gesellschaft der Musikfreunde) and the Konzerthaus as part of the international festival Resonanzen in Vienna, the Verbier Festival, the Internationale Händel-Festspiele Göttingen, at London's Wigmore Hall, the Innsbrucker Festwochen and at the Mozarteum in Salzburg. Her recordings include *Don Giovanni* with MusicAeterna and Teodor Currentzis (Sony Classical), *Wolf Lieder* with Malcolm Martineau (Vivat) and Schubert's *Der Hochzeitsbraten* with Matthew Rose, Robert Murray and Malcolm Martineau (Stone Records).

www.christinagansch.com

Matthias Winckhler



Born in Munich, bass-baritone Matthias Winckhler began his musical training at the Bayerische Singakademie, and went on to study at Mozarteum University Salzburg. He also participated in masterclasses with Matthias Goerne and Markus Hinterhäuser, among others. From 2015 to 2018 he appeared regularly as an ensemble soloist at the Staatsoper Hannover. Winckhler makes regular appearances with conductors including Ralf Otto, Vasily Petrenko and Masaaki Suzuki. He has appeared with orchestras such as the Akademie für Alte Musik Berlin, Vienna Philharmonic, Bach Collegium Japan and the Oslo Philharmonic. Guest concert appearances have led him to perform at a number of renowned festivals, including the Salzburg Festival, Kissingen Sommer and Bachfest Leipzig. The Lied genre is another one of Winckhler's strengths as a performer, and he gives frequent vocal recitals with pianists Marcelo Amaral, Bernadette Bartos, Tobias Krampen, Verena Metzger and Jan-Philip Schulze. In contemporary music he has worked with composers such as Nikolaus Brass, Friedrich Cerha, Manfred Trojahn and Gerhard Wimberger, including giving a number of world premiere performances.

www.matthiaswinckhler.de

Bachchor Mainz



The Bachchor Mainz has acquired an excellent reputation far beyond Germany, not least because of its varied choral music repertoire that ranges from the 16th century to the present. Diethard Hellmann, who was the founder and choirmaster for 30 years, was succeeded in 1986 by Ralf Otto, who has continued to broaden the ensemble's range of repertoire, specifically focusing on rarely performed works and contemporary music. He also established an intensive exploration of historical performance practices. The choir has worked with illustrious guest conductors such as Riccardo Chailly, Sylvain Cambreling, Peter Eötvös, Michael Gielen, Eliahu Inbal, Philippe Jordan, Georges Prêtre, Franz Welser-Möst and Peter Schreier, and is a regular guest at important festivals and concert halls at home and abroad.

www.bachchormainz.de

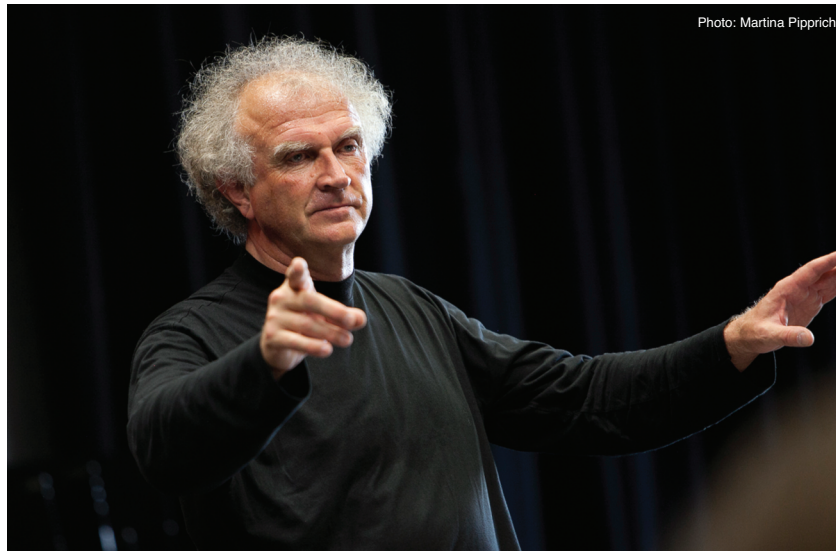
Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern



The Deutsche Radio Philharmonie (DRP) is one of the largest radio symphony orchestras of the ARD, the German association of public service broadcasters. It was formed in 2007 through the merger of two orchestras, each with its own great tradition – the Saarbrücken Radio Symphony Orchestra (SR) and the Kaiserslautern Radio Orchestra (SWR). Since 2017, Pietari Inkinen has served as chief conductor, and like his predecessors – the founding chief conductor Christoph Poppen, Karel Mark Chichon and honorary conductor, the late Stanisław Skrowaczewski – Inkinen utilises a diverse repertoire: from key Classical and Romantic works through to new discoveries, rediscoveries and contemporary music, as well as the symphonic works of Jean Sibelius and contemporary Finnish music. In addition, the orchestra has recorded cycles of symphonies by Dvořák and Prokofiev. The ARP regularly performs at its home sites of Saarbrücken and Kaiserslautern, and gives guest performances in neighbouring France as well as in Mainz, Karlsruhe, Mannheim and Baden-Baden. The Orchestra has toured Switzerland, Poland, China and Japan in recent years, and is a regular guest in South Korea.

www.drp-orchester.de

Ralf Otto



For the conductor Ralf Otto flexibility, diversity and transparency of sound have always been essential for his work with orchestras and choirs. Otto believes that understanding the compositional structure of a piece of music is an indispensable prerequisite to achieving intensely emotional expression. The conductor's reputation is based on his gift for interpreting different musical styles, from the Renaissance to the music of today. Since the beginning of his career, he has been a strong advocate for the performance of early music according to historically informed performance practices. In 1981, Otto founded the Frankfurter Vokalensemble, with whom his main focus was contemporary music. Otto's repertoire encompasses Monteverdi, the complete works of Bach, essential works from the Baroque period, the Viennese classics, the Romantic period, Britten, Eisler, Schoenberg and Dallapiccola as well as contemporary composers. Driven by his avid interest in as yet unheard music, Ralf Otto focusses on rediscovering forgotten compositions by composers such as Wilhelm Friedemann Bach, as well as contemporary works. His numerous recordings and broadcasts are a testament to his artistic achievements.

Brahms' *Ein deutsches Requiem* was initially conceived as a 'cantata of grief' – it was the death of his mother and the desire to create a memorial to his friend Robert Schumann that makes this music so intensely personal. With its radiant messages of humanity, consolation and comfort, the *Requiem* caused a sensation and made Brahms famous virtually overnight. The work is heard here with its 'ad libitum' organ and contrabassoon reinstated, enormously intensifying the depth of tone colours and lower sonorities.

KULTURFONDS
PETER E. ECKES

Johannes
BRAHMS
(1833–1897)

 **DEUTSCHE
RADIO
PHILHARMONIE**
Saarbrücken Kaiserslautern

Ein deutsches Requiem ('A German Requiem'), Op. 45

- | | | |
|----------|--|--------------|
| 1 | I. Selig sind, die da Leid tragen ('Blessed are they that mourn') | 10:50 |
| 2 | II. Denn alles Fleisch, es ist wie Gras ('For all flesh it is like grass') | 15:59 |
| 3 | III. Herr, lehre doch mich ('Lord, teach me') | 10:11 |
| 4 | IV. Wie lieblich sind Deine Wohnungen ('How lovely are thy dwellings') | 6:20 |
| 5 | V. Ihr habt nun Traurigkeit ('You now have sorrow') | 7:26 |
| 6 | VI. Denn wir haben hie keine bleibende Statt ('For here we have no lasting place') | 12:56 |
| 7 | VII. Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben ('Blessed are the dead that die in the Lord') | 11:41 |

Christina Gansch, Soprano 5 • Matthias Winckler, Baritone 3 6

Bachchor Mainz

Deutsche Radio Philharmonie • Ralf Otto

The German sung texts and English translations can be accessed at www.naxos.com/libretti/574273.htm

A Saarländischer Rundfunk recording.

Recorded: 22 and 25 November 2019 at the Congresshalle Saarbrücken, Germany

Producer and editor: Peter Laenger • Engineers: Ralf Schnellbach, Peter Laenger

Booklet notes: Norbert Bolín • Publisher: Carus

Cover photo © Joris Van Ostaeyen / Alamy Stock Foto

© & © 2020 Naxos Rights (Europe) Ltd • www.naxos.com