

Heinrich von Herzogenberg

Totenfeier · Requiem

Bobe · Bräckelmann · Argmann · Hamann
Monteverdichor Würzburg · Thüringen Philharmonie Gotha
Matthias Beckert





Monteverdichor Würzburg, Thüringen Philharmonie Gotha

Heinrich von Herzogenberg (1843-1900)

Totenfeier op. 80

Begräbnisgesang op. 88

Requiem op. 72

Franziska Bobe, Sopran

Barbara Bräckelmann, Alt

Maximilian Argmann, Tenor

Jens Hamann, Bass

Jaro Kirchgessner, Alt (Windsbacher Knabenchor)

Monteverdichor Würzburg

Thüringen Philharmonie Gotha

Matthias Beckert

CD 1

Totenfeier op. 80

43'31

für Soli, Chor, Orchester und Orgel

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | Einleitung: Trauermarsch mit Chor <i>Der Mensch, vom Weibe geboren</i> | 5'18 |
| 2 | Rezitativ und Bass-Arie <i>Herr, warum trittst du so ferne</i> | 6'40 |
| 3 | Alt-Solo und Choral <i>Was ich tue - Ich lieg' im Streit</i> | 3'29 |
| 4 | Chor und Sopran-Solo <i>Ich bin die Auferstehung</i> | 5'08 |
| 5 | Rezitativ und Bass-Arie <i>Da ich den Herrn suchte</i> | 4'08 |
| 6 | Soloquartett und Choral <i>Ich hab' dich eine kleine Zeit</i> | 5'24 |
| 7 | Chor <i>Wenn der Herr die Gefangenen Sions</i> | 6'25 |
| 8 | Sopran-Arie <i>Wie lieblich sind deine Wohnungen</i> | 3'25 |
| 9 | Bass-Solo und Schluss-Choral <i>Der Herr hat's gegeben</i> | 3'34 |

10 Begräbnisgesang op. 88

5'07

für Tenor, Männerchor und Bläser

T.T.: 48'45

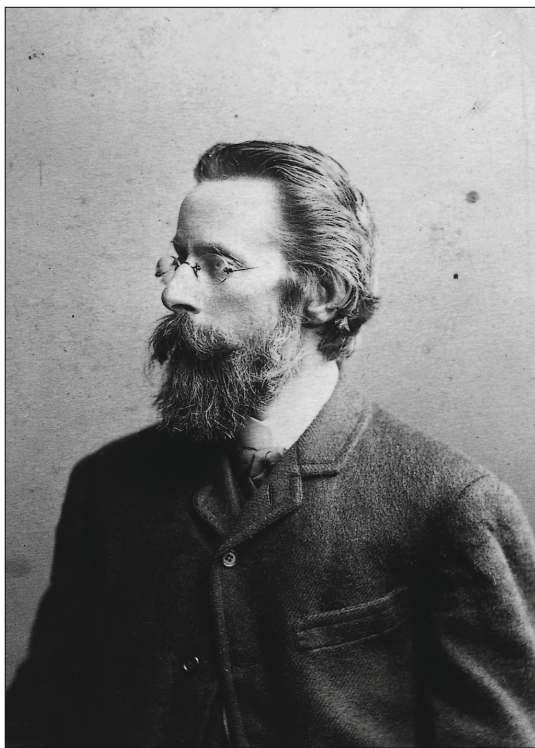
CD 2

Requiem op. 72

für vierstimmigen Chor und Orchester

1	Requiem	11'33
2	Dies irae	16'04
3	Offertorium	9'08
4	Sanctus	5'09
5	Agnus Dei	3'59
6	Communio	8'10

T.T.: 54'07



Heinrich von Herzogenberg (© Internationale Herzogenberg-Gesellschaft)

Die Requiem-Thematik bei Heinrich von Herzogenberg

Es ist einzigartig in der Musikgeschichte, dass ein Komponist sich mit drei sehr unterschiedlichen Textvorlagen dem Thema Sterben und Tod gestellt hat: im klassischen Sujet der katholischen Totenmesse («Requiem»), mit einer sozusagen evangelischen Kantate auf deutsche Bibelworte und Liedstrophen und mit einem selber geschaffenen Gedicht.

Heinrich von Herzogenberg (1843 – 1900), aus Graz gebürtiger Spross einer ursprünglich französischen Adelsfamilie, katholisch erzogen (u.a. auf dem Jesuiteninternat in Feldkirch), in Wien zum Komponisten ausgebildet, fand sich nach Lebensstationen als freischaffender Künstler in Graz (1867 – 1872) und Leipzig (1872 – 1885) seit dem Herbst 1885 in Berlin als Beamter im protestantisch geprägten Preußen vor, wo er eine Kompositionsklasse an der Könighchen Musikhochschule übernommen hatte. Den Posten hatte ihm Philipp Spitta vermittelt, der bekannte Bach-Biograph, der u.a. als Kanzler dieser Hochschule tätig war, die vom großen Geiger Joseph Joachim geleitet wurde. Spitta hatte Herzogenberg in einem kurzen gemeinsamen Leipziger Jahr 1874 auf den Bach-Trip gebracht. Zusammen mit einigen anderen Musikgrößen Leipzigs gründeten sie den Bach-Verein zu Leipzig, ein Chor zur Aufführung ausschließlich Bachscher Werke, dessen Leitung Herzogenberg bald selber übernahm. Aus dem regen Briefaustausch mit Spitta über Bach-Aufführungsfragen erwuchs eine tiefe Freundschaft. Spitta wurde sozusagen zum Mentor des in seiner künstlerischen Selbsteinschätzung stets etwas unsicheren Herzogenberg, der in allen üblichen Gattungen der Zeit komponierte (Kammermusik, Klaviermusik, Lieder, auch zwei Sinfonien),

als Chormusik zunächst nur A-cappella-Werke mit geistlichen wie weltlichen Texten.

In Berlin riet Spitta dem Freund, nun ein chorsymphonisches Meisterstück anzugehen. Herzogenberg folgte dem Rat – wie fast immer – und schuf einen großartigen Psalm 94 für vier Soli, zwei Chöre und großes Orchester, indem u.a. einiges aus Bachs Matthäusepassion in kreativer Anverwandlung zu hören ist. Er konnte diesen künstlerischen Aufschwung jedoch nicht fortsetzen, da eine dramatische rheumatische Erkrankung ausbrach, die zu zwei Jahren Absenz von Berlin führte (ab Herbst 1887) und den Verlust der Lehrämter bedeutete. Im Herbst 1889 zurückgekehrt wurde Herzogenberg u.a. damit „getröstet“, dass er als Senator in die preußische Akademie der Künste aufgenommen wurde, ein respektables Ehrenamt. Diese Akademie richtete alljährlich zum Kaisergeburtstag (ab 1889 der 27. Januar) eine Festveranstaltung aus, bei der einer der „Akademiker“ die Festmusik zu liefern hatte. Für 1891 war nun Herzogenberg dran und er komponierte im Herbst 1890 in einem Zug den Königs-Psalms op.71 für Chor und Orchester auf eine eigene, tief- und hinter sinnige Textzusammenstellung aus den Jahwe-Königspsalmen. Da ihm das leicht von der Hand ging, wollte er gleich ein weiteres symphonisches Chorwerk anschließen und wählte dafür das Requiem-Sujet, das inzwischen gerade in Preußen zu einem Standard-Text der bürgerlichen Chorkultur geworden war, fern konfessioneller Einbindung. Zu den meistgegebenen Chorwerken zählte das Mozart-Requiem, Cherubinis Requiem in c-Moll galt als Klassiker des 19. Jahrhunderts. Herzogenbergs Berliner Amtsvorgänger Friedrich Kiel, ein Protestant, hatte sogar zwei chorsymphonische Requiemvertonungen vorgelegt. Die Berliner Singakademie, der führende Chor in der Hauptstadt, war in ihren alljährlichen Totensonntagskonzerten auf das Sujet Requiem fixiert. Und wenn eines der

verdienten Chormitglieder starb, bekam es „ein Requiem gesungen“, mindestens mit Klavierbegleitung bei einer internen Feier.

Ein „schönes, saftiges Stück“ – Herzogenbergs Requiem op.72

Am 16.12.1890 schreibt Herzogenbergs Gattin Elisabeth aus Berlin an den langjährigen guten Freund Johannes Brahms:

*.... Haben Sie Dank für die Mitteilung des einlie-
genden Gedichts, das eine ergreifend schöne Stimmung
hat. Zum Dank würde ich gerne Heinrichs neuestes Stück
senden, das mir ausnehmend gelungen erscheint: ein
lateinisches Requiem für Chor und Orchester, gottlob
ohne Soli. Aber es ist nichts davon zu Hause, da er es
im März in einem Konzert in Leipzig aufführt. Ich bilde
mir ein, Sie wären zufrieden mit dem Stück, und ich
brenne darauf, einmal Ihr Urteil zu hören. Heinrich hat
es diesen Winter gemacht, in unglaublich kurzer Zeit,
und das trug wohl dazu bei, daß es sehr aus einem
Guß, und überhaupt gegossen und fließend, sangfroh
und chorgerecht geworden (wenigstens so glauben wir).*

Aus einem Brief Elisabeths an die Frau des befreundeten Bildhauers Adolf Hildebrand weiß man, dass Herzogenberg das Requiem sogar direkt in die Partitur, also gleich ins Reine komponiert hat. Der benannte „sangfrohe“ Fluss ist tatsächlich gegeben. Es gibt wenige Werke, die sich so unproblematisch im Chor einstudieren lassen. Im Verzicht auf extrovertierte Solistenpartien beim Requiem-Sujet schloss sich Herzogenberg an das Vorbild Cherubini an, der sein 1816 ebenso in c-Moll gesetztes Requiem gleichfalls ohne Solisten konzipiert hatte.

Die Uraufführung unter dem Dirigat des Komponisten geschah am 22.2.1891 in der Leipziger Thomaskirche, also an der Wirkungsstätte Bachs, wo Herzogenberg

früher die Aufführungen des Bach-Vereins geleitet hatte. Es war ein Benefizkonzert zugunsten der Sozialkasse des Leipziger Musiklehrervereins mit Werken ausschließlich von Herzogenbergs. Nach dem Requiem erklangen an der neuen Sauer-Orgel noch zwei Choralvorspiele aus op.67 und als Schlusstück das Schwesterwerk Königspalm op.71. Laut Programmzettel bestand der Leipziger (Riesen-)Chor aus dem Bachverein, aus Mitgliedern des Gewandhauschores, der Singakademie, der Chorgesangsklasse des königlichen Konservatoriums, des Musiklehrervereins und deren Schüler, Schülerinnen und Freunde. Es spielte das Gewandhausorchester. Berliner Freunde und Kollegen von der Musikhochschule kamen dazu angereist. Post festum schrieb Philipp Spitta einen bemerkenswerten Aufsatz („Musikalische Seelenmessen“) über die zeitgenössischen Requiem-Produktionen und den speziellen Wert dieses Requiems. Dabei stellte er den 47-jährigen Komponisten mit seinem Profil erstmals der Fachwelt vor.

Herzogenbergs Gattin Elisabeth, eine musikalisch hochbegabte Frau und glänzende Klavierspielerin, sein alter ego auch in künstlerischer Hinsicht, war gerade vom Requiem über die Maßen begeistert. Tragischer Weise konnte sie an der Uraufführung nicht teilnehmen. Ihre alte Herzkrankheit hatte sich infolge der Strapazen bei der Pflege ihres Mannes während dessen Erkrankung verschlimmert. Von einer Kur in Wildbad (Schwarzwald) aus gab sie ihrem Mann rührende Ratschläge für die Probenarbeit mit dem Ad-hoc-Chor:

*Nach hoff' ich auf den 22., denn dieses Requiem ist
von meinem Heini u. ich hab ein Recht darauf.*

*Und es ist ein schönes Stück! Verlaß dich drauf! Ver-
lier nur keine Zeit mit leichten Stellen, aber Hostias u.
Agnus Dei das buffle. (14.2.)*

Herzogenberg, seit einer Knieoperation 1888 in Verbindung mit der Erkrankung behindert, gibt auf einer

Postkarte Rückmeldung von der ersten Probe:

Von ½ 10 Uhr bis 1 Uhr mit 3 1/2 Extremitäten gearbeitet. Wie schön das Stück ist, kann ich Dir gar nicht sagen; alles viel schöner und wärmer als ich dachte. Manche Momente habe ich gar nicht selber gemacht, sondern hörte bloß zu mit offenem Munde, so das Ende des „Dies“, das ganze 6/8-As-dur und vieles Überaschende.

Darauf wiederum die Reaktion Elisabeths:

Mein H, D. liebes Kärtlein über Probe u. Dein schönes saftiges Stück hat mich hoch beglückt! Ich kann dir dagegen berichten ... (folgen Krankheits- und Therapie-sachen) Also seien wir dankbar! (unterstrichen)

Eine zweite Leipziger Aufführung als Bachvereinskonzert am 12. Mai d.J. konnte Elisabeth dann doch miterleben und dabei die alten Leipziger Freunde wieder treffen. Es wurde aber in gewissem Sinn ihr eigenes Requiem, denn am 7. Januar des Folgejahres 1892 erlag sie – fern von allen Freunden – in San Remo ihrem Herzleiden.

Das Requiem wurde laut Eintragungen im originalen Stimmenmaterial noch 1894 in Hamburg und am Totensonntag desselben Jahres an prominenter Berliner Stelle – durch die Singakademie – aufgeführt. Im Jahre 1938 ist noch eine Aufführung durch den Volkschor Basel belegt. In den Wirren nach 1945 gingen die Aufführungsmaterialien aller großen Herzogenberg-Chorwerke – nicht gedruckte Verlagsabschriften – im Peters-Verlag verloren. Erst nach der Wende tauchten sie in den 1990er Jahren in den alten Leipziger Verlagsbeständen wieder auf.

Johannes Brahms verweigerte seinerzeit übrigens seinem Freund Herzogenberg eine Rückmeldung auf das ihm im gedruckten Klavierauszug als bald zugesandte Werk, äußerte sich Clara Schumann gegenüber in einem Brief allerdings indigniert und sprach – wohl im

Blick auf die Grundtonart c-Moll – von einem „trostlosen Stück“ (7.6.1891). Elisabeth von Herzogenberg aber schrieb an Frau Schumann zwei Tage später: „Darf ich Ihnen Heinrichs Requiem im Klavierauszuge schicken? Ich behaupte keck, daß es ein so schönes reifes Stück, so schlicht und verständlich, von aller Überladung frei und so echt in der Empfindung ist, daß es seinen Weg machen muß!

Zu den Requiem-Sätzen im Einzelnen:

Introitus: Eine ausgiebige Orchestereinleitung in durchaus Wagner'schem Duktus, geprägt von Tragik-Punktierungen und dem Schmerzmotiv der kleinen Sexte eröffnet das Werk. Der Choreinsatz – a cappella gesetzt als Botschaft aus einer anderen Welt – bringt dagegen reines, akzentfreies C-Dur: „requiem aeternam“ beim Wort genommen! Ein ruhiger Chorfluss ergibt sich zu „lux perpetua“. Auch der Mittelteil „Te decet hymnus“ bleibt in jenseitiger Ruhe, akzentuiert allerdings das Leitbild des himmlischen Jerusalem, die Orchester-Zwischenspiele rekurren jeweils auf die Anfangs-Tragik. Bei der Reprise von „requiem aeternam“ kommt durch Stimmtausch zusätzliches Licht herein (Sopran in Oktavlage). In den Schlusston der Chorpassage hinein beginnt sich allerdings abermals das Orchester aufzubäumen mit der Tragik des Vorspiels und zu dessen Des-Dur-Höhepunkt schreit der Chor im Unisono: „Kyrie eleison – Chiste eleison“. Der Schlussklang des Orchesters aber ist eine Fermate auf der (tiefen) Dur-Terz c-e!

Sequenz: Während das *Dies irae* häufig mit Gerichtsdonner die Hörer erschauern lässt, beginnt Herzogenberg verhalten, mit langsamer Einleitung eines in sich stringent angelegten, großen symphonischen Satzes. Die Vorstellung des *de facto* (noch) fernen Jüngsten Gerichtes („*dies illa*“) wird gleichsam erst evoziert. In

direktem Anschluss an die in knappen Strophen gefasste Textvorlage gestaltet er eine Art Strophenform mit vielen formalen Entsprechungen, welche beim Hörer den Eindruck der Einheitlichkeit wie der Eindringlichkeit (nicht: Aufdringlichkeit) hinterlässt. „*Rex tremendae*“ mit von Mozart her bekannten Punktierungen eröffnet den (im Briefzitat oben genannten) langsameren As-Dur-Mittelteil im pastoralen 6/8-Takt, welcher das Wohl der von Gott erbetenen Gnade repräsentiert, wohl von Bach-Kantatenstücken inspiriert. Die Bittstrophen singt jeweils eine Chorstimme alleine, ehe die anderen als Tutti respondieren, formaler Ersatz für das Fehlen des Gegenübers von Solisten und Chor. Nur bei „*Confutatis maledictis*“ im letzten Satzviertel wird es dramatisch. In die fast wörtliche Reprise der langsamen Einleitung sind dann kunstreich die drei Schlusstrophen der Sequenz eingebaut. Diese Technik des Choreinbaus mit unterschiedlichen Textpassagen in einen vorgegebenen Instrumentalsatz hat Herzogenberg sicher seinem Leipziger Meister J.S. Bach abgeschaut. Spätestens der ergreifende Schluss des *Dies irae* lässt auf die Rolle der Pauke achten, welche auch in anderen Werken Herzogenbergs äußerst prononciert eingesetzt wird.

Offertorium: Nach den beiden instrumental-symphonisch konzipierten Anfangssätzen beginnt das Offertorium mit einem feierlichen Chorfugato in Es-Dur, das Wort „*rex*“ jeweils akzentuierend. So ist die Anrufung Jesu Christi als (eigenlichem) König in spezifischer Form gebracht! Die Bitten werden dann wieder von Einzelstimmen mit tonmalerscher Orchesterbegleitung getragen. Nach der düsteren Replik auf die drohenden Fegfeuer-Qualen wirkt beim Rekurs auf den Erzengel Michael die Entrückung in engelhaftes C-Dur geradezu betörend. „*Quam olim Abrahae*“ nimmt das Anfangs-Fugato auf, klanglich gemildert durch idyllisierende Streicherumspielungen. Der Mittelteil „*Hostias*“ ist eine

meisterhafte, sechsstimmige A-cappella-Motette im alten (Palaestrina-)Stil. Dieser spezielle Effekt steht im Dienst seelisch-innerlicher Gebethshaltung und wirkt herzbewegend. Die Wiederholung des „*Quam olim Abrahae*“ bringt dann entgegen der Konvention keine musikalische Reprise, sondern eine überzeugend bündelnde f- bis ff-Schlusspassage: Was Abraham versprochen wurde, ist versprochen!

Sanctus: Langsamer 12/8-Takt – C-Dur, C-Dur, C-Dur! Beim himmlischen Lobgesang sind die Herrlichkeit Gottes eintrübende Vorzeichen fehl am Platze. Nur ein wahrhaft gottgläubiger Mensch kann sich ein solch vollmächtiges *Sanctus* trauen! Das Vorbild findet sich wieder beim großen Meister Johann Sebastian in dessen grandioser Messe. Das *Hosanna* bringt eine Steigerung als gemäßigtes Allegro. Da es keine Solisten gibt, die sonst beim *Benedictus* sich entfalten, ist dies hier knapp gehalten mit betörenden piano-Entrückungen in terzverwandte Tonarten. Die Reprise des *Hosanna* führt in ein fulminantes Schlusssritando.

Agnus Dei: Mit demselben C, welches das *Sanctus* so massiv eingemeißelt hat, beginnt das *Agnus Dei*, zaghaft gezupft nur, in die Andeutung eines apart instrumentierten Trauermarsches (f-Moll) mündend. Ehe dieser aber die Hörerherzen beklemmen könnte, kommt die wieder a-cappella vorgetragene Bitte des Chores „*Dona eis requiem*“ – in C-Dur und As-Dur mündend. Das dritte Bitten mündet „*sempternam*“ gemäß in eine Ewigkeit erst andeutende, noch nicht vollständig durchgeführte Orgelpunkt-Passage über F. Erst muss noch „*Lux aeterna*“ der *Communio* vollmächtig hereinbrechen und die notorische Schlussfuge „*cum sanctis tuis*“ zumindest anheben, ehe ewige (Orgelpunkt-)Ruhe auf F (wie Frieden) einkehren darf. Die Orchester-Reminiszenz an den allersten Anfang lost allerdings in die tragische Wirklichkeit zurück, aber die Botschaft der verheißenen „*requies*“

aeterna“ ist nun beglaubigt, wird gelassen wiederholt und mündet in den nun auch vom Chor selbst gesungenen C-Dur-Schlussklang. Es gibt in diesem c-Moll-Requiem keinen c-Moll-Schlussklang, nur C-Dur! Am Ende hat Herzogenberg eine liturgisch fragwürdige Texterweiterung angebracht: „Requiescant in pace“ singen die Chorstimmen pp vor dem „Amen“. Das sagt zwar der Geistliche beim Requiem dann vor dem Segen, es gehört aber nicht zum klassischen Requiemtext. Allerdings steht es seit dem 19. Jahrhundert stereotyp auf Grabsteinen und am Ende von Nachrufen auf verdiente Bürger ...

Komponieren als Trauerarbeit – die Totenfeier op. 80

Der erste große menschliche Verlust in seinem Leben, der Tod der 44-jährigen Gattin Elisabeth am 7. Januar 1892 in San Remo, ließ den Komponisten nicht orientierungslos werden, im Gegenteil. Er stürzte sich geradezu in Arbeit, um das Vermächtnis seiner Frau nun in Tönen weiter zu tragen. Zunächst vollendete er das während der letzten gemeinsamen Wochen in San Remo konzipierte Klavierquartett op. 75 in e-Moll mit einem geradezu hymnischen E-Dur-Schlussatz, eine Art musikalische Verklärung der verstorbenen Elisabeth. Dann edierte er acht Klavierstücke auf der Feder seiner Frau und überraschte damit die Freunde von Brahms bis Joachim. Im Sommer hatte er das im vorausgehenden Herbst konzipierte Sommerhaus in Heiden/ Appenzeller Land einzurichten, parallel entstand eine große Violinsonate.

Im Herbst 1892 als Witwer zurück in Berlin nahm er sich zur Kultivierung der letzten Wochen des Trauerjahres etwas Besonderes vor, eine große „Kirchenkantate auf das Todtenfest“. Die Textgrundlage stellte er selbst zusammen – Bachs große Kantaten standen offensichtlich als Vorbild vor Augen – aus Bibelworten und

Choralstrophen, darunter solche, die bei der Bestattung seiner (evangelischen) Gattin in San Remo eine Rolle gespielt hatten. Nach alter Erfahrungsweisheit wird Menschen, die von einem Todesfall betroffen sind, ein Trauerjahr eingeräumt, um diesen Weg zur Annahme des Verlustes zu bewältigen. Herzogenberg terminierte die Kompositionsarbeit genau so, dass er am ersten Todestag fertig sein würde. Für den Entwurf nahm er sich nur eine Woche Zeit, eine Woche als die gegenüber dem Jahreslauf verdichtete und so intensivierte zyklische Zeitfolge. In der Berliner Staatsbibliothek ist das Kompositions-Particell erhalten, wo er den zeitlichen Verlauf genau notierte. Er begann am 20. Dezember 1892 und war am 27. Dezember morgens fertig. Er schrieb also ausgerechnet über Weihnachten, das erste ohne seine Frau, wo die Verlusterfahrung besonders präsent war. Außerdem war seine Haushälterin Helene Hauptmann verreiselt, so dass er wirklich mutterseelenallein war. Aus diesen Tagen ist eine für Herzogenberg bezeichnend witzige Postkarte an das Haus Spitta erhalten: „Motto: Conrad, sprach die Frau Mama, ich geh fort und du bleibst da. Darf ich Montag, 26. bei Euch zu Mittag kommen? Und morgen zu Eurer Bescherung?“ Hinter diesem Witz verbirgt sich tiefe Einsamkeit. Er wählte wohl genau diese Tage für die Komposition, da am 27.12. Philipp Spitta Geburtstag hatte, wo er mitfeiern wollte. So war er just am 27.12. „morgens“ (extra notiert) fertig. „Schluß“ steht groß und schräg da, obwohl das Orchesternachspiel noch nicht skizziert war. Schluss – der schwere Weg der musikalischen Transformation seiner Trauerarbeit war abgesritten und bewältigt. In den folgenden Tagen schrieb er die (ebenfalls erhaltene) Partitur aus und signierte am Ende: „7. Jan.93“, der Todestag.

Als Max Bruch die Uraufführung des schließlich *Todtenfeier* benannten Werkes im März 1893 in Berlin

erlebt hatte, schrieb er an Philipp Spitta: „Herzogenberg hat diesmal den Mut gehabt, sich genau so zu äußern, wie es ihm ums Herz war, und die Wirkung ist nicht ausgeblieben.“ – Gleichwohl erlebte auch dieses Werk seinerzeit nicht viele Aufführungen. Zu einer Darbietung am Totensonntag 1895 in Dessau kam Herzogenbergs Freund Edvard Grieg extra angereist. Er war sehr bewegt und empfahl das Werk einem befreundeten Chorleiter in Kopenhagen – vergeblich.

Werkbeschreibung:

Am Anfang steht ein gewaltiger h-Moll-Trauermarsch: einschlägige Rhythmik und Akzentuierungen bei Blechbläsern und Pauke, Streichertremoli, das prägnante Grundmotiv h-cis („Der Mensch“), der Unisonogang des Chores als elementares Aussprechen der alle gleichermaßen betreffenden Vergänglichkeit des menschlichen Lebens. Als klanglicher Gegenpol dazu erscheint die Terzenidylle der Holzbläser zu den Worten „gehet auf wie eine Blume“. Der Chor verstummt nach seinem h-cis-Aufschrei „und bleibet nicht“ und überlässt dem Orchester die weitere, sozusagen wortlos gewordene Klage, die sich stetig steigert und schließlich auch gar nicht abkadenziert, sondern in einen Aufschrei des Bassolisten mündet: „Herr! – warum trittst du so ferne?“ Das ist sehr emotional, schonungslos drastisch komponiert.

Den ersten Teil der *Totenfeier* (Nr.1–4) hat Herzogenberg als einen gleichsam dramatischen Fortgang konzipiert. Die Vergänglichkeitsklage des Chores nimmt der Bassolist bei Nr. 2 als individuelles Zeugnis auf, ein innerlich aufgewühlter Klagegesang in fis-Moll, formal einer Bach'schen Arie ähnlich. Die „Warum“-Frage am Ende erfährt eine überraschend direkte Antwort, indem die Schlusskadenz via Trugschluss nach D-Dur führt, wo in erhabener Jenseitigkeit mit Orgelbegleitung eine

Knabenstimme einsetzt, um eben in orgelgestützter Ruhe die Antwort Gottes vernehmbar zu machen. Mit solch einer Antwort rechnet die bei Schicksalsschlägen oft gestellte „Warum?“-Frage als Akt der Auflehnung gar nicht. Hier aber ist zu hören: „Was ich tue, das weißt du jetzt nicht, du wirst es aber hernach erfahren!“ Obgleich dezidiert undramatisch gestaltet, ist das Erklingen dieser Vox dei ein ungeheuer dramatisches Element.

Dem gleichsam erschöpften Bassolisten treten nun die Chorbässe zur Seite und reagieren mit den Worten einer Choralstrophe dialogisch auf die einzelnen Sätze der Gottesrede. Der Männergesang wird posanenchorartig von tiefen Holz- und Blechbläsern samt Streicherbässen begleitet und kommt so aus der Tiefe des *De profundis*: „... hilf, o hilf, Herr Christ, dem Schwachen“. Gezielt platzierte, rhythmische Akzentuierungen und Wortwiederholungen intensivieren die Sprachhaftigkeit der alten Chormelodie. In solch eindrücklicher Artikulation der „Anfechtung“ (M. Luther) öffnet sich der am Boden liegende Mensch neu für die Güte Gottes: „ich weiß, ich weiß, ich weiß, du wirst's nicht lassen.“ Dann überrascht erneut wie ein *Deus ex machina* das in die Schlusskadenz hineinfallende Christuswort der Sopranistin, in vollmächtigem Forte unbegleitet in den Raum gestellt: „Ich bin die Auferstehung und das Leben.“ Chor und Orchester respondieren im *Fortissimo* und bekräftigen dieses Wort als Glaubensaussage in der Form einer Fuge, die allerdings immer milder wird und so den Vorgang der innerlichen Aneignung nachzeichnet.

In diesem ersten Teil der *Totenfeier* vollzieht sich in packender Inszenierung der Prozess von Aufschrei und Auflehnung ob der Realität des Todes über das zögernde Sich-Einlassen auf den von Ferne zu hörenden Gott zur gläubigen Annahme des Christuswortes von der definitiven Überwindung des Todes. Das ist genau der Weg der Trauerarbeit, wie ihn heutige Seelsorgekonzepte für

Trauerfälle im Blick haben.

Der zweite Teil der Kantate recurriert zunächst auf die gelungene Trauerarbeit: „Da ich den Herrn suchte, antwortete er mir“, um von hier aus die biblischen Perspektiven für ein gelingendes Leben über den Tod hinaus zu entfalten. Nach Rezitativ und Arie im barocken Muster folgt mit der Choralbearbeitung „Ich hab dich eine kleine Zeit“ eine besondere Perle. Die Strophe eines (heute nicht mehr gesungenen) Paul-Gerhardt-Liedes kannte Herzogenberg als Schlusschoral der Bach-Kantate BWV 103 („Ihr werdet weinen und heulen“), die er 1879 in Leipzig aufgeführt hatte. Aus einem Briefzeugnis von Elisabeth von Herzogenberg geht hervor, dass für beide Ehegatten gerade diese Strophe zum Sprachmuster wurde für die Bewältigung von Leiderfahrungen. Elisabeth nennt es (in einem Brief an Ph. Spitta) „das liebe Lied“. Herzogenberg schrieb 1880 eine große Motette über zwei P.Gerhardt-Strophen, wo diese den Schluss bildet (op.102,2). Auch den Tod Elisabeths wusste er nun in der Zuversicht geborgen: „...dein kurzes Leid soll sich in Freud und ewig Wohl verkehren!“ So vertonte er erneut das „liebe Lied“ – am Vormittag des Heiligen Abend – in einer meisterhaften Form: Die Vokalstimmen (er wünscht Soloquartett oder kleinen Chor) deklamieren die wunderbaren Worte feinsinnig im frei gestalteten motettischen Satz, die Melodie erklingt im Hintergrund in aparter Bläserregistrierung, die Streicher markieren ein an die Melodie angelehntes Pizzicato, das die h-Moll-Tonart allerdings nach D-Dur „verkehrt“. Und das „ewig Wohl“ am Ende wendet sich schließlich nach H-Dur, Gegenpol zum h-Moll des Trauermarsches am Anfang. Die h-Moll/H-Dur – Polarität sieht Herzogenberg offensichtlich in seinem Namen mit den Initialen H-H angelegt. Er signiert mit H_H in Analogie zur Kreuzzeichnung von h-Moll. Die Polarität von Moll und Dur ist die Polarität zwischen erlösungsbedürftigem, sündigen

Menschen und im Glauben zum Heil bestimmtem.

Der siebte Satz bringt eine Psalmwortvertonung zur eschatologischen Zukunftshoffnung: „Wenn der Herr die Gefangenen Zions erlösen wird ...“ Sie steht in E-Dur und erklingt über weite Strecken im Pianissimo, als wunderbarer „Traum“ („sein wie die Träumenden“). Im Mitteleil aber brechen Chor und volles Orchester förmlich in Lachen aus. Die folgende Arie ist in verschiedener Hinsicht ein Unikat, höchst anspruchsvoll für die Sopranistin. Die Vision „Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth“ ist wieder als schöner Traum gefasst, jetzt in H-Dur. Zusammen mit der Solistin agiert nur ein dreistimmiger Bratschen-Chor (I), und Solovioline und Traversflöte imaginieren das Bild vom Vogel als spirituellem Wesen im Allerheiligsten Gottes (vgl. im 20. Jahrhundert O. Messiaens Vogelstimmen-Transkriptionen). Weite Passagen singt die Solistin als Melisma auf das nicht übersetzbare Wort „Sela“, hier als transsprachliches Medium der Verückung umgesetzt.

Der Bassist holt dann die Hörer zurück in die nackte Wirklichkeit (wieder h-Moll) mit den aus Hiob entnommenen liturgischen Bestätigungsworten: „Der Herr hat’s gegeben, der Herr hat’s genommen.“ Die Wendung „Der Name des Herrn sei gelobet“ gibt allerdings das Stichwort für den signalartigen Einsatz der Trompeten, die den wohl großartigsten Schlusschoral einleiten, den die Musikgeschichte kennt. Das elementare Anfangsmotiv des Choral (ein erstmals im Freylinghausenschen Gesangbuch 1704 überliefertes Adventlied) wird mehrfach in mächtigen Bläserblöcken über den Fermaten der Zeilenenden entfallen. Verlängert wird der Choral durch ein Orchesternachspiel, das sich nochmals zu höchster Intensität steigert und schließlich im Pianissimo verklingt – formales Gegengewicht zum Orchester-Trauermarsch des Beginns. Das letzte Wort haben die beiden Oboen d’amore, die Herzogenberg statt der von ihm nicht

geschützten „schäßigen Klarinetten“ zusätzlich zu den beiden Oboen besetzt hat. Mit der klanglichen Bach-Erfahrung im Rücken sind diese Oboen d'amore eine spezielle Reverenz an die geliebte Gattin, ihre letzten Terzen so etwas wie ein „letzter Gruß“.

Epitaph für einen Freund – Der Begräbnisgesang op. 88

Es handelt sich hier um ein Stück sehr persönliche „Gelegenheitsmusik“, verbunden mit dem Freund Philipp Spitta. Dieser war am 12. April 1894 im Alter von 52 Jahren überraschend einem Herzschlag erlegen und auf dem Neuen Zwölf-Apostel-Friedhof in Berlin-Schöneberg bestattet worden. Herzogenberg organisierte eine Spendenaktion zugunsten eines Grabsteins, den der berühmte Bildhauer Adolf Hildebrand (damals im Wechsel von Florenz nach München begriffen), ein guter Freund Herzogenbergs, schuf. Der Grabstein ist an Ort und Stelle erhalten. – Im März 1895 komponierte Herzogenberg den *Begräbnisgesang* op.88 für die dann am 22.Mai durchgeführte Feier zur Grabsteinweihe. Wohl wegen der intendierten dunklen, zum Friedhof passenden Klangsphäre sieht das Werk Tenor-Solo und Männerchor vor. Für die Open air-Situation wurde ein Bläasersatz (ad libitum) beigelegt.

Besonders authentisch macht dieses Stück der vom Komponisten selbst verfasste Text. Die bei der Feier Anwesenden haben es als bewunderswerten Akt der „Selbstüberwindung“ empfunden, dass „der intimste Freund des Heimgegangenen das Wort zu einem herzerquickenden Troste“ fand, „in welchem zwar die ganze Schwere eines durchgekauften Seelenschmerzes nachzittert, der aber ebenfalls durch seine ruhige Haltung und durch sein gottseliges Vertrauen imponiert.“ (R. Schwartz, ein Spitta-Schüler). Es sind Trostsworte

an die Witwe Mathilde Spitta, welche Herzogenbergs eigene Trauererfahrung widerspiegeln, auf hohem sprachlichem Niveau in zwei parallel strukturierte Strophen gefasst.

Als Textdichter agiert er in gleichsam pastoraler Souveränität, indem er von Gott redet („Der Herr“ als Subjekt) und „Du“ sagt („gab dir – dein Tröster“ etc.) Die Sprache ist altertümlich mit kirchlich approbierten Wendungen, Reimen (z.B. „Armen/Erbarnten“) und Vokalklängen (z.B. „Gnad – empfahe – erlaube“). Gerade so aber gewährt sie Halt und erschließt Vertrauen. Es ist nicht vage von Trost oder Trösten die Rede, sondern theologisch präzise heißt es: „Dein Tröster ist dir nahe.“ Nicht unerheblich ist, dass Herzogenberg die Majestät Gottes würdigt durch Großschreibung der auf Gott bezogenen Pronomina (*Er, Seinen*). Die auf der Grabplatte eingravierte Bibelstelle – „Offb. Joh. 14,13“ („Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben von nun an“) klingt am Ende an: „Die Toten, die nun selig sind ...“, aber nicht in der Bedeutung für die Verstorbenen („und ihre Werke folgen ihnen nach“), sondern für die Trauernde: „...begleiten deine Pfade!“

Musikalisch mögen Bach-Kundige die Arie „Ich will bei meinem Jesu wachen“ aus der *Matthäus-Passion* mit hören, ebenso in c-Moll mit Tenor-Solo und respondierendem Chor. Die Anfangsmotivik des Solisten ist fast identisch. „Jenes Moll, in das die Komposition gehüllt ist, kommt mir vor wie ein Gruß aus einer längst verklungenen, alten schönen Zeit“, schreibt der Rezensent R. Schwartz (*Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*, 1896).

Konrad Klek
Verein Internationale Herzogenberg-Gesellschaft

Die Thüringen Philharmonie Gotha

Die Thüringen Philharmonie Gotha verfügt über ein breit gefächertes Repertoire aller musikalischen Genres und Epochen. Das Orchester unterhält mehrere Abonnement-Reihen; vielseitige Programme mit Kinder- und Jugendkonzerten sowie weitere Aktivitäten im musikpädagogischen Bereich haben ebenfalls einen hohen Stellenwert. Die Thüringen Philharmonie Gotha hat sich zu einem gefragten Klangkörper entwickelt, der nicht nur mit regelmäßigen Konzertangeboten in der Region Gotha, sondern darüber hinaus in ganz Thüringen, in den Musikzentren Deutschlands und auch international als Botschafter des Musiklandes Thüringen hohes Ansehen für seine große künstlerische und musikalische Qualität genießt. Verpflichtungen durch führende Fernseh- und Rundfunkstationen gehören ebenfalls zu den künstlerischen Aktivitäten des Orchesters.

www.thphil.de

Monteverdichor Würzburg

Der Monteverdichor Würzburg ist ein erfolgreicher Konzertchor, dessen Repertoire Oratorienwerke von der Renaissance bis zur Moderne umfasst. Den renommierten Chor leitet seit 1998 Matthias Beckert – Dirigent und Professor für Chorleitung an der Hochschule für Musik Würzburg. Zahlreiche Würzburger Erstaufführungen und vielbeachtete Konzerte mit historischem Instrumentarium zeigen die Vielseitigkeit und Leistungsfähigkeit des Chores.

Der Monteverdichor Würzburg ist mehrfacher Preisträger beim Bayerischen und Deutschen Chorwettbewerb. 2009 wurde der Monteverdichor Würzburg beim Bayerischen Chorwettbewerb in München mit dem Prädikat „sehr gut“ ausgezeichnet. Beim Deutschen Chorwettbewerb 2010 in Dortmund wurde der Monteverdichor Würzburg von der internationalen Jury mit einem hervorragenden zweiten Preis ausgezeichnet. 2013 erreichte der Monteverdichor beim 9. Bayerischen Chorwettbewerb wiederholt 1. Plätze und zählt damit deutschlandweit zu den Spitzenchören.

Auf **cpo** veröffentlichte der Chor bereits 2006 eine Einspielung des Oratoriums »Die Geburt Christi« von Heinrich von Herzogenberg sowie 2010 die »Missa S.P. Benedicti«.

www.monteverdichor.com

Matthias Beckert

Matthias Beckert lehrt als Professor für Chorleitung an den Hochschulen für Musik in Würzburg und Hannover. Als Dirigent leitet er u.a. das vielfach ausgezeichnete Vokalensemble Cantabile Regensburg, den Monteverdichor Würzburg und das Monteverdi Ensemble Würzburg. Weiter dirigiert er renommierte Orchester wie die Hofer Symphoniker, Jenaer Philharmonie, Thüringen Philharmonie Gotha, die Thüringer Symphoniker Saalfeld-Rudolstadt sowie die Vogtland Philharmonie.

Eine erfolgreiche Zusammenarbeit verbindet ihn mit renommierten Komponisten wie Krzysztof Penderecki, Wolfram Buchenberg, Zsolt Gárdonyi und Heinz Werner Zimmermann. Beckert studierte Orchesterleitung, Kirchenmusik sowie Schulmusik und Chorleitung mit Meisterklasse.

Mit seinen Chören ist er mehrfacher Preisträger u.a. beim Bayerischen und Deutschen Chorwettbewerb. Ausgezeichnet wurde er darüber hinaus mit der Kulturmedaille der Stadt Würzburg, der Orlando-di-Lasso-Medaille des Bayerischen Sängerbunds, im Chordirigierforum des Bayerischen Rundfunkchors und mit dem Chorleiterstipendium des Deutschen Musikrates.

Zahlreiche Rundfunk-, Fernseh- und CD-Aufnahmen dokumentieren sein Wirken.

www.matthias-beckert.de

The Requiem Theme in Heinrich von Herzogenberg's Music

It is a unique case in music history for a composer to have dealt with the theme of dying and death on the basis of three very different texts: the classical subject of the Catholic Mass for the Dead (Requiem), a work that might be described as a Lutheran cantata drawing on German texts from the Bible and song stanzas, and a poem of the composer's own authorship.

Heinrich von Herzogenberg (1843–1900), the Graz-born scion of a noble family originally from France, was raised as a Catholic (educated, in part, at the Jesuit boarding school in Feldkirch) and trained as a composer in Vienna. He then went on to spend some years as a freelance artist in Graz (1867–72) and Leipzig (1872–85) prior to assuming a state post in Berlin in the autumn of 1885. It was here, in the Protestant sphere of Prussia, that he taught a composition class at the Royal Music College. Philipp Spitta, famous as a Bach biographer and active as the chancellor of this college headed by the great violinist Joseph Joachim, had arranged this post for Herzogenberg. During the time Spitta briefly joined Herzogenberg in Leipzig in 1874, the former had inspired the latter to explore Bach in greater depth. Along with some other Leipzig music greats, they founded the Leipzig Bach Society, a choir dedicated exclusively to the performance of Bach's works, with Herzogenberg soon going on to become its director. A deep friendship developed during Herzogenberg's regular correspondence with Spitta on matters pertaining to the performance of Bach's works. Spitta may be said to have functioned as Herzogenberg's mentor inasmuch as Herzogenberg was always somewhat uncertain about his rank as an artist. He composed in all the customary genres of the

times (chamber music, piano music, and songs, along with two symphonies) but in choral music initially penned only a *cappella* works set to sacred and secular texts.

In Berlin Spitta suggested that his friend set about composing a choral symphonic masterpiece. Herzogenberg followed Spitta's advice – as he almost always did – and produced a magnificent setting of Psalm 94 for four soloists, two choirs, and full orchestra including some music from Bach's *St. Matthew Passion* in creative assimilation. However, he was unable to continue this artistic upswing because a dramatic bout of rheumatism forced him to leave Berlin for two years (beginning in the autumn of 1887) and to give up his teaching posts. On his return to Berlin in the autumn of 1889, Herzogenberg was »consoled,« among other things, by the fact that he had been admitted to the Prussian Academy of the Arts as a senator, a respectable honorary post. Every year the academy organized a festive event for the emperor's birthday (in the case of William II, from 1889, on 27 January) during which one of the academy members had to produce a festive composition. In 1891 it was Herzogenberg's turn, and in the autumn of 1890 he composed the Königs-Psaln op. 71 for chorus and orchestra at one go to his own profound and subtle compilation of texts from the Yahweh royal psalms. Since its composition had come easy to him, he immediately wanted to write another symphonic choral work and chose the Requiem subject for it; by this time it was in Prussia, of all places, that the Requiem text, removed from its confessional context, had become the standard text in middle-class choral culture. Mozart's Requiem was among the most frequently performed choral works, and Cherubini's Requiem in C minor was regarded as a nineteenth-century classic. Herzogenberg's Berlin predecessor Friedrich Kiel, a Protestant, had even produced two choral symphonic

Requiem settings. The Berliner Singakademie, the leading choir in the German capital, had settled on the Requiem subject for its annual Totensonntag concerts. And when one of the worthy choir members died, he was honored with a sung Requiem, at a minimum with piano accompaniment, during a private commemorative ceremony.

A »beautiful, sumptuous piece« – Herzogenberg's Requiem op. 72

On 16 December 1890 Herzogenberg's wife Elisabeth wrote from Berlin to Johannes Brahms, who had been her good friend for many years: »Many thanks for the communication of the enclosed poem, which has a grippingly beautiful atmosphere. In gratitude I would gladly send you Heinrich's latest piece, which appears to me to have turned out exceptionally well: a Latin Requiem for choir and orchestra, thank God, without soloists. But there is nothing of it at home since he will be performing it in March during a concert in Leipzig. I imagine that you would be content with the piece, and I am eager to hear your judgment about it sometime. Heinrich composed it this winter, in an incredibly short time, and this certainly contributed to the fact that it is very much of one unified mold and on the whole finely molded and flowing and happy in song and right for the choir (at least we believe so).«

From a letter sent by Elisabeth to the wife of the couple's sculptor friend Adolf Hildebrand we know that Herzogenberg even wrote the Requiem directly into the score, that is, composed it in its finished form. The abovementioned flow »happy in song« is indeed very much in evidence. There are few works that pose so few problems during their preparation and rehearsal. By doing without extroverted soloist parts in the Requiem

subject, Herzogenberg continued from the precedent set by Cherubini, who had designed his Requiem, it too in C minor, without soloists in 1816.

The premiere with the composer as the conductor was held on 22 February 1891 in St. Thomas's Church in Leipzig, that is, where Bach had once been active and Herzogenberg had earlier conducted the performances of the Bach Society. It was a benefit concert on behalf of the social security fund of the Society of Leipzig Music Teachers with works exclusively by Herzogenberg. After the Requiem two Chorale Preludes from op. 67 were presented on the new Sauer organ, and a sister work, the Royal Psalm op. 71, concluded the program. According to the program notes, the gigantic Leipzig choir was formed by the Bach Society, members of the Gewandhaus Chorus, the Singakademie, the choral song class of the Royal Conservatory, the Society of Music Teachers, and their male and female pupils and friends. The Gewandhaus Orchestra performed the instrumental parts. Berlin friends and colleagues of Herzogenberg's from the music college traveled to Leipzig for the performance. *Post festum* Philipp Spitta wrote a remarkable article entitled »Musikalische Seelenmessen« on the topic of contemporary Requiem productions and the special value of this particular Requiem. His profile of the forty-seven-year-old composer introduced him to the musicological world.

Herzogenberg's wife Elisabeth, a musically highly talented woman and a brilliant pianist, his alter ego also in artistic matters, was extremely enthusiastic about the Requiem in particular. Tragically, she was unable to attend the premiere. Her chronic heart ailment had worsened following her exertions while caring for her husband during his illness. From a spa in Wildbad in the Black Forest she offered her husband moving bits of advice for the rehearsal work with the ad hoc choir:

»I continue to look forward to the twenty-second, for this Requiem is by my Heini, and I have a right to it.

»And it is a beautiful piece! Count on it! Just don't waste any time on easy passages, but cram the Hostias and Agnus Dei« (14 February).

Disabled since a knee operation in 1888 occasioned by his illness, Herzogenberg replied with news about the first rehearsal on a postcard:

»Worked with three and a half extremities from 9:30 to 1:00. I can't at all tell you how beautiful the piece is; everything is much finer and warmer than I thought. Some things I myself did not at all perform but merely listened to with an open mouth – such as the end of the 'Dies,' the whole 6/8 A major, and much else« that was surprising.

Elisabeth then sent her reaction:

»My H, your dear little card about the rehearsal and your beautiful, sumptuous piece has made me very happy! On my side, I can report to you ... [news concerning her illness and the therapy]. So let us be thankful« (with underlining).

Elisabeth was able to attend a second Leipzig performance held as a Bach Society Concert on 12 May of the same year and on this occasion had a chance to see old Leipzig friends. In certain respects it was her own Requiem, for on 7 January 1892 she succumbed to her heart ailment in San Remo – far from all her friends.

According to entries in the original part material, the Requiem was performed in Hamburg in 1894 and on Totensonntag of the same year at a prominent venue in Berlin – by the Singakademie. A performance by the Basel Volkschor is attested for 1938. During the unsettled times following 1945, the performance materials for all of Herzogenberg's major choral works – unpublished publisher's copies – were lost in the Peters Publishing Company. It was only after the demise of the German

Democratic Republic that they reemerged in the 1990s in the old Leipzig publishing inventories.

By the way, Johannes Brahms refused to reply to his friend Herzogenberg when he was immediately sent the piano arrangement of the work. In a letter to Clara Schumann, however, he expressed his indignation and spoke of a »desolate piece« (7 June 1891), probably in view of its C minor tonic key. Two days later, however, Elisabeth von Herzogenberg wrote to Clara Schumann, »May I send you Heinrich's Requiem in the piano arrangement? I boldly claim that it is such a beautiful, mature piece, so simple and intelligible, free of all overloading and so genuine in feeling, that it is certain to make its way.«

Comments on the Requiem Movements

Introit: A sumptuous orchestral introduction very much in the Wagnerian manner opens the work; it is marked by tragic dottings and the minor sixth's grief motto. By way of contrast, the choral entry – set a cappella as a message from another world – presents a pure, accent-free C major: »requiem aeternam« is taken at its word! A quiet choral flow pours out at »lux perpetua.« The middle section, »Te decet hymnus,« also abides in otherworldly peace but accentuates the guiding image of the heavenly Jerusalem; each of the orchestral episodes draws back on the initial tragic atmosphere. In the recapitulation of »requiem aeternam« the inversion process supplies additional light (sopranos in the octave range). However, the orchestra again begins to rise up with the tragic character of the prelude into the concluding tone of the choral passage, and the choir shouts »Kyrie eleison – Christe eleison« at its D flat major high point. The concluding chord of the orchestra, however, is a fermata on the (low) major third c-e!

Sequence: While the *Dies irae* with its Day of Judgment thunder frequently causes listeners to tremble, Herzogenberg begins more calmly, with a slow introduction of a compellingly designed, grand symphonic movement. The idea of the *de facto* (as yet) faraway Day of Judgement (»dies illa«) is initially merely evoked. Closely following the text set in brief stanzas, he shapes a sort of strophic form with many formal correspondences suggesting unity and urgency (but not importunity) to the listener. »Rex tremenda« with the dottings familiar from Mozart opens the slower A flat major middle part (mentioned above in the quotation from the letter) in pastoral 6/8 time, which represents the goodness of the grace petitioned from God, no doubt inspired by Bach cantata settings. Each of the petition strophes is sung by a single choral part before the others respond in tutti – as a formal substitute filling in the absence of the give-and-take of soloists and choir. Things do not become dramatic until the »Confutatis maledictis« in the last fourth of the movement. Then the three concluding strophes of the sequence are integrated with very fine art into the almost literal recapitulation of the slow introduction. Herzogenberg surely learned this technique of choral insertion with different textual passages in a prescribed instrumental part from his Leipzig master Johann Sebastian Bach. The role of the timpani comes into focus at the very latest in the gripping conclusion of the *Dies irae*; in other works by Herzogenberg this percussion instrument is also employed very emphatically.

Offertory: Following the two initial sections of instrumental and symphonic design, the offertory begins with a festive choral fugato in E flat major, accentuating the word »rex« each time. In this way the invocation of Jesus Christ as the (true) king is rendered in a specific

form! The petitions are then presented by individual voices with an orchestral accompaniment characterized by tone painting. After the gloomy replica of the threatening torments of purgatory, the transport into an angelic C major during the appeal to the Archangel Michael produces an absolutely captivating effect. »Quam olim Abrahae« returns to the initial fugato, here mildened tonally by string embellishments of idyllic stamp. The »Hostias« middle part is a masterful, six-part *a cappella* motet in the old (Palestrina) style. This special effect serves to enhance the soul's inward prayerful stance and moves the heart. Contrary to the conventional practice, the repetition of the »Quam olim Abrahae« then presents not a musical recapitulation but a compellingly concentrated f to ff concluding passage: what was promised to Abraham remains a promise!

Sanctus: Slow 12/8 time – C major, C major, C major! Accidentals that might dim the glory of God are out of place in this heavenly song of praise. Only a man who truly believes in God would dare to compose such a powerful *Sanctus*! The model is once again found in the great master Johann Sebastian Bach, in his magnificent mass. The *Hosanna* presents an intensification in the form of a moderated allegro. Since there are no soloists, who typically occupy the spotlight in the *Benedictus*, here this section is kept brief with captivating piano modulations to third-related keys. The recapitulation of the *Hosanna* leads into a dazzling concluding *ritardando*.

Agnus Dei: The *Agnus Dei* begins with the same C that has been so massively chiseled by the *Sanctus*, here merely timidly plucked and going over into what suggests an elegantly instrumented funeral march (F minor). Before this march can oppress hearers' hearts, however, the petition of the chorus »Dona eis requiem«

again makes its *a cappella* entry – in C major and going over into A flat major. In keeping with »sempiternam,« the third petition goes over into a pedal-point passage on F here merely hinting at eternity without yet being carried through to completion. The »Lux aeterna« of the *Communio* first must mightily dawn and the notorious concluding fugue »cum sanctis tuis« at least has to begin before eternal (pedal-point) rest on F (as in Friede, peace) can enter. The orchestral reminiscence of the very beginning nevertheless leads back to the realm of tragic reality, but the message of the promised »requies aeterna« has now been certified, is relaxedly repeated, and goes over into the C major concluding chord, now also sung by the choir itself. In this Requiem in C minor there is no C minor concluding chord but a C major concluding chord! At the end Herzogenberg made a liturgically questionable addition to the text: the choral voices sing »Requiescant in pace« in pp before the »Amen.« Although the priest pronounces these words prior to the blessing during the Requiem mass, they do not belong to the classic Requiem text. Since the nineteenth century, however, they have formed a stereotypical grave inscription and closing formula in obituaries commemorating distinguished citizens.

Composing as Coping with Grief – Totdenfeier op. 80

The first great human loss in Herzogenberg's life, the death of his forty-four-year-old wife Elisabeth in San Remo on 7 January 1892, did not lame his creative energies – in fact, just the opposite was the case. He vigorously plunged into work in order to perpetuate his wife's legacy in music. He initially completed the Piano Quartet in E minor op. 75 sketched during their last weeks together in San Remo, finishing it with a veritable

hymnic E major concluding movement, a sort of musical glorification of the deceased Elisabeth. He then edited eight piano pieces penned by his wife and surprised friends ranging from Brahms to Joachim with them. During the summer it was his task to decorate the summer home in Heiden in the Appenzeller Land planned by the couple during the previous autumn; concurrently, he composed a grand violin sonata.

In the autumn of 1892 the widower was again back in Berlin. To occupy himself during the last weeks of his year of mourning he began a special project, a grand »sacred cantata on the commemoration of the dead.« He himself compiled the textual basis – Bach's great cantatas were evidently the model he had in mind – consisting of biblical passages and hymn strophes, including those that had been sung at the burial of his (Lutheran) wife in San Remo. According to an old custom, people who have experienced the death of a loved one are assigned a year of mourning in order to enable them to learn to live with such a loss. Herzogenberg formulated an exact schedule for his compositional work, so that he would be finished on the first anniversary of his wife's death. He took a mere week to sketch the work – a week as a cyclical time unit more concentrated than the course of the year and thus intensifying it. The particella of this composition is extant in the Berlin State Library, and in it he exactly marked the temporal progress of his work. He began on 20 December 1892 and was finished on the morning of 27 December. He thus wrote, of all times, over the Christmas holidays, his first Christmas without his wife, when the feeling of loss was particularly present. In addition, his housekeeper Helene Hauptmann was away on a trip, so that he was really entirely by himself. A particularly witty postcard from these days sent by Herzogenberg to the Spitta family has come down to us: »Motto: Conrad, Mother said, I'm

going away, and you'll stay here. May I come to you on Monday, the twenty-sixth, at noon? And tomorrow to your birthday?« Profound loneliness lies hidden in this humorous remark. He quite likely had selected precisely these days for his compositional work because Philipp Spitta's birthday was on 27 December, and he wanted to be there to celebrate it. Accordingly, he was finished precisely on 27 December, »in the morning.« The word »Conclusion« is in capital, cursive letters even though the orchestral postlude had not yet been sketched. Conclusion – he had walked on the difficult path of the musical transformation of his coping with grief and had finished it. During the following days he wrote out the score (it too extant) and at the end signed it »7 Jan. 93,« the first anniversary of Elisabeth's death.

After Max Bruch had attended the premiere of the work, which ended up being called *Todtenfeier* (Commemoration of the Dead), in Berlin in March 1893, he wrote to Philipp Spitta, »This time Herzogenberg has had the courage to express himself just as he felt in his heart, and the effect did not fail to materialize.« Nevertheless, this work too did not witness many performances in its time. Herzogenberg's friend Edvard Grieg traveled to Dessau just to attend a presentation of it on Totensonntag 1895. He was very moved and recommended the work to a choir director friend in Copenhagen – in vain.

A Description of the Work

At the beginning there is a mighty B minor funeral march: relevant rhythms and accentuations in the brass instruments and timpani, string tremoli, the succinct b-c sharp basic motif (»Der Mensche«), and the unison song of the choir as the fundamental expression of the transitoriness of human life to which all are subject.

The third idyll of the woodwinds appears as the counterpart to this at the words »gehet auf wie eine Blume.« The choir falls silent after its b-c sharp outburst (»und bleibet nicht«) and leaves the further lament, so to speak, rendered wordless, to the orchestra; the lament constantly intensifies and finally also does not cadence away but goes over into an outcry by the bass soloist: »Lord! Why do you stand so far away?« This is composed very emotionally and is pitilessly drastic in its presentation.

Herzogenberg designed the first part of the *Todtenfeier* (Nos. 1–4) in the manner of a dramatic continuation. In No. 2 the bass takes over from the choir the lament on the transitoriness of human life and offers individual testimony, producing an inwardly turbulent song of lament in F sharp minor, similar in form to a Bach aria. The why-question at the end receives a surprisingly direct answer when the concluding cadence proceeds to D major by way of a deceptive cadence; here a boy's voice enters in sublime otherworldliness and with a pedal point in order to render God's answer audible precisely in peace supported by the organ. The why-question often asked when fate strikes does not really reckon with such an answer since it functions as an expression of opposition. But here we hear: »What I am doing, says the Lord, you do not know now, but you will know it afterwards.« Although it is decidedly undramatic in its design, the sound of this vox Dei is an immensely dramatic element.

Now the choral basses assist the bass soloist in his virtual state of exhaustion and react dialogically to the individual sentences of the deity's speech with the words of a choral strophe. The male song is accompanied in the manner of a trombone chorus and with low woodwinds and brass instruments along with string basses, thus emerging from the depths of the *De profundis*: »Help,

Lord Christ, this poor man!« Deliberately placed, rhythmic accentuations and verbal repetitions intensify the speech quality of the old chorale melody. In such an impressive articulation of human struggling and suffering (*Anfechtung*, as Martin Luther termed it), the man lying on the ground opens himself anew to God's kindness: »I know, I know, I know that you will not allow it.« Then the word of Christ entering the final cadence and sung by the soprano soloist again makes for a surprise in the manner of a *Deus ex machina*; it is inserted in a mighty forte and without accompaniment: »I am the resurrection and the life.« The choir and the orchestra respond in fortissimo and corroborate this word as a declaration of faith in the form of a fugue. This fugue nevertheless becomes milder and milder and thus depicts the process of inward assimilation.

In this first part of the *Todtenfeier* the process beginning with outcry and rebellion against the reality of death, continuing with reluctant association with God, who can be heard from afar, and ending with the faithful acceptance of the word of Christ about the definitive surmounting of death is grippingly staged. This is precisely the process involved in coping with death recognized in today's pastoral programs for the bereaved.

The second part of the cantata initially refers to the success of coping with grief: »When I sought the Lord, he answered me« and then goes on to develop the biblical perspectives for a successful life beyond death. After a recitative and aria based on the baroque pattern, there is a special pearl in the form of the chorale setting »Ich hab dich eine kleine Zeit.« The stanza of a song by Paul Gerhardt (no longer extant today) was known to Herzogenberg as the concluding chorale of the Bach Cantata BWV 103 (»Ihr werdet weinen und heulen«), which he had performed in Leipzig in 1879.

From Elisabeth von Herzogenberg's correspondence it may be gathered that precisely this stanza was used by the couple as a verbal model for the surmounting of experiences of grief. Elisabeth called it »the dear song« in a letter to Philipp Spitta. In 1880 Herzogenberg wrote a grand motet on two stanzas by Paul Gerhardt in which this one forms the conclusion (op. 102, 2). Now he also confidently knew that the experience of Elisabeth's death would yield to happiness: »Your brief sorrow shall turn to joy and everlasting contentment!« He thus again set »the dear song« on the morning of Christmas Eve and did so in a masterful form: the vocal parts (he calls for a solo quartet or a small choir) finely and sensitively declaim the wonderful words in the freely designed motet texture, the melody is heard in the background in an elegant wind registration, and the strings mark a pizzicato borrowed from the melody but in its B major key merely »turning« to D major. And the »everlasting contentment« at the end finally modulates to B major, the opposite of the B minor of the initial funeral march. Herzogenberg evidently saw the B minor/B major polarity (*h-moll/H-Dur* in German) in his name and its HH initials. He signed his name HH in reference to the sharp key signature in the key of B minor. The polarity of minor and major is the polarity between sinful man in need of redemption and faithful man destined for salvation.

The seventh movement contains the setting of a psalm passage thematizing eschatological opening to the future: »When the Lord redeems the captives of Zion [...] « It is in E major and over long stretches is heard in pianissimo, as a wonderful dream (»then they shall be like men who dream«). In the middle part, however, the choir and full orchestra quite literally burst into laughter. The following aria is in various respects a unique setting and places the highest demands on the soprano. The vision »How lovely are your dwelling places, Lord of

hosts« is again set as such a dream, now in B major. Only a three-part viola chorus (!) is active with the soloist, while the solo violin and transverse flute imagine the picture of the bird as a spiritual being in God's holy of holies (cf. Olivier Messiaen's birdsong transcriptions in the twentieth century). The soloist sings long passages as a melisma on the untranslatable word »Selah,« which is employed here as a translinguistic medium of transport.

The bass then brings the listeners back to the realm of sobering reality (again in B minor) with the liturgical burial formula »The Lord has given, the Lord has taken away.« However, the phrase »Blessed be the name of the Lord « is the cue for the signal-like entry of the trumpets, which introduce what may well be the most magnificent concluding chorale known in music history. The elemental initial motif of the chorale (an Advent hymn first transmitted in the *Freylinghausensches Gesangbuch* of 1704) is developed several times in mighty wind blocks over the fermatas at the verse ends. The orchestra postlude extending the length of the chorale again builds up to the highest intensity and ends up fading away in pianissimo – in formal respects counterbalancing the orchestral funeral march at the beginning. The two oboes d'amore employed by Herzogenberg in addition to the two oboes and instead of clarinets (which he did not value and regarded as »mean«) have the last word. Supported by tonal experience from Bach, these oboes d'amore represent the composer's special veneration of his beloved; their last thirds are like a final greeting.

Epitaph for a Friend Begräbnisgesang op. 88

What is involved here is a piece of very personal occasional music, associated with Herzogenberg's friend Philipp Spitta. Spitta had died unexpectedly of a heart attack at the age of fifty-two on 12 April 1894 and was buried in the New Twelve Apostles Cemetery in Berlin-Schöneberg. Herzogenberg organized a collection for a gravestone, which was produced by the famous sculptor Adolf Hildebrand (at the time on his way from Florence to Munich), a good friend of the Herzogenbergs. The gravestone continues to be preserved in its original place. In March 1895 Herzogenberg composed the *Begräbnisgesang* op. 88 for the ceremony accompanying the dedication of the gravestone on 22 May. Probably because of the intended dark tonal atmosphere corresponding to the cemetery setting, the work prescribes a tenor solo and male choir. A wind part (*ad libitum*) was supplied for the open-air setting.

The fact that the text is of the composer's own authorship means that this piece is particularly authentic. Those who attended the ceremony felt that it was a remarkable instance of strength of mind that «the most intimate friend of the departed [found] the words for refreshing consolation in which all the sorrow of a grieved soul that has experienced suffering continues to tremble but which likewise in its quiet manner and with its godly trust makes a strong impression» (R. Schwartz, a Spitta pupil). These are words of consolation for the widow Mathilde Spitta reflecting Herzogenberg's own experience of suffering, set in two stanzas of parallel structure and on a high verbal level.

As a poet Herzogenberg operates with what amounts to pastoral sovereignty when he mentions God

(»The Lord« as the subject) and uses the second person singular familiar form (»gab dir – dein Tröster,« etc.). The language is old-fashioned and employs formulas sanctioned by the church, rhymes (e.g., »Armen/ Erbarmen«), and assonances (e.g., »Gnad – empfahe – erlaube«). It is precisely in this way, however, that it guarantees support and supplies trust. It does not speak vaguely of comfort or consolation but is formulated in very precise theological terms: »Your Comforter is near you.« It is not insignificant that Herzogenberg honors God's majesty by capitalizing all the pronouns (»Er – Seinen«) referring to the deity. The biblical passage engraved on the tombstone (Revelation 14:13: »Blessed are the dead who henceforth die in the Lord«) is heard at the end: »The dead, who now are blessed.« Now, however, it applies not to the dead (»and their works shall follow them«) but to the mourners: »And are with you on your paths!«

In musical respects, those who know their Bach may recognize the aria »Ich will bei meinem Jesu wachen« from the *St. Matthew Passion*, likewise in C minor and with a tenor solo and a responding chorus. The soloist's initial motif is almost identical, and the reviewer R. Schwartz (*Monatshelt für Gottesdienst und kirchliche Kunst*, 1896), wrote as follows: »The minor in which the composition is enveloped seems to me to be a greeting from an old beautiful time long gone by.«

Konrad Klek
International Herzogenberg Society
Translated by Susan Marie Praeder

The Thuringian Philharmonic of Gotha

The Thuringian Philharmonic of Gotha commands a broad repertoire comprising all the musical genres and epochs. The orchestra offers several subscription series, and multifaceted programs featuring concerts for children and young people and other activities in the field of music education figure significantly in its work. The Thuringian Philharmonic of Gotha has developed into a sought-after ensemble that has earned high esteem for its great artistic and musical quality not only with its regular concert offerings in the Gotha region but also throughout Thuringia, at Germany's premier concert venues, and internationally as an ambassador on behalf of Thuringia's music world. The orchestra's artistic activities also include commitments with leading television and radio stations.

www.thphil.de

The Monteverdi Choir of Würzburg

The Monteverdi Choir of Würzburg is a successful concert choir with a repertoire of oratorio compositions ranging from the Renaissance to the modern period. Matthias Beckert, a conductor and a professor of choral conducting at the Würzburg College of Music, has led the renowned choir since 1998. Numerous Würzburg first performances and highly regarded concerts with historical instruments attest to the choir's versatility and high capability.

The Monteverdi Choir of Würzburg has won prizes at the Bavarian and German Choral Competitions on various occasions. In 2009 the Monteverdi Choir of Würzburg was awarded the distinction »excellent« at the Bavarian Radio Choral Competition in Munich. In 2010 the Monteverdi Choir of Würzburg was honored with an outstanding second prize by the international jury at the German Choral Competition in Dortmund. In 2013 the Monteverdi Choir obtained first prizes at the Ninth Annual Bavarian Choral Competition, thereby securing it a place among Germany's top choirs.

The choir released a recording of Heinrich von Herzogenberg's oratorio *Die Geburt Christi* in 2006 and a recording of the *Missa S. P. Benedicti* in 2010.

www.monteverdichor.com

Matthias Beckert

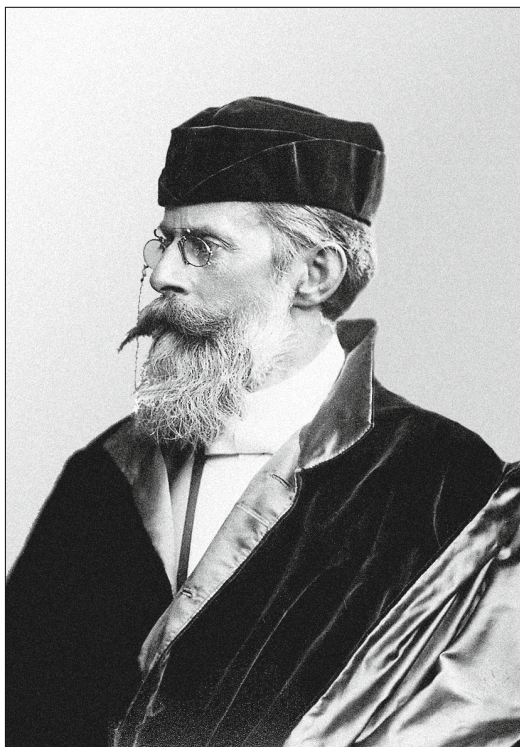
Matthias Beckert teaches at the Würzburg and Hanover Colleges of Music, where he holds the post of Professor of Choral Conducting. As a conductor he leads ensembles such as the prizewinning Cantabile Regensburg vocal ensemble, Monteverdi Choir of Würzburg, and Monteverdi Ensemble of Würzburg. He also conducts renowned orchestras such as the Hof Symphony, Jena Philharmonic, Thuringian Philharmonic of Gotha, Thuringian Symphony of Saalfeld-Rudolstadt, and Vogtland Philharmonic.

He has successfully collaborated with renowned composers such as Krzysztof Penderecki, Wolfram Buchenberg, Zsolt Gárdonyi, and Heinz Werner Zimmermann. Beckert studied orchestral conducting, church music, music education, and choral conducting in a master class.

With his choirs Beckert has repeatedly won prizes at Bavarian and German Choral Competitions. Moreover, he has been honored with the Culture Medal of the City of Würzburg, with the Orlando di Lasso Medal of the Bavarian Vocal Society, in the Choral Directing Forum of the Bavarian Radio Chorus, and with a Choral Conducting Fellowship from the German Music Council.

Numerous radio, television, and CD recordings document his work.

www.matthias-beckert.de



Heinrich von Herzogenberg (© Internationale Herzogenberg-Gesellschaft)

CD 1

[1] Einleitung: Trauermarsch mit Chor

Der Mensch, vom Weibe geboren, lebt nur kurze Zeit,
und ist voll Unruhe, gehet auf wie eine Blume,
und fällt ab, flieht wie ein Schatten, und bleibet nicht.

Hiob 14,1–2

[2] Rezitativ und Arie, Bass

Herr! warum trittst du so ferne?

Psalm 10,1

Herr, sei mir gnädig, denn ich bin schwach;
heile mich, Herr, denn meine Gebeine sind
erschrocken und meine Seele ist sehr erschrocken;
ach du Herr, wie lange?

Psalm 6,3

Ich bin ausgeschüttet wie Wasser,
und mein Herz im Leibe ist wie zerschmolzenes
Wachs.

Psalm 22,15

Ich schwemme mein Bett die ganze Nacht,
und netze mit Tränen mein Lager.

Ich bin so müde von Seufzen,
und meine Gestalt ist verfallen vor Trauern,
und ist alt geworden.

Psalm 6, 7–8

Mein Gott, warum hast du mich verlassen? *Psalm 22,2*

[3] Alt-Solo und Choral

Alt (Knabenstimme)

Was ich tue, spricht der Herr, das weißt du jetzt nicht,
du wirst es aber hernach erfahren. *Johannes 13,7*

Denn meine Gedanken sind nicht eure Gedanken,
und meine Wege sind nicht eure Wege.

So viel der Himmel höher ist denn die Erde,
so sind auch meine Gedanken
und meine Wege höher als die euren. *Jesaja 55,8–9*

CD 1

[1] Introduction: Funeral March with Choir

Man, born of woman, lives only a short time and is
very troubled; he goes up like a flower and withers
away; he flees like a shadow and does not remain.

[2] Recitative and Aria, Bass

Lord! Why do you stand so far away?

Lord, have mercy on me, for I am weak;
heal me, Lord, for my bones are horrified,
and my soul is very terrified;
ah, you Lord, how long?

I am poured out like water,
and my heart in my chest is like melted
wax

I flood my bed with tears the whole night long,
and I moisten my cot with weeping.

I am so weary of sighing,
and my body is weak from mourning
and has become old.

My God, why have you forsaken me?

[3] Alto Solo and Chorale

Alto

What I am doing, says the Lord, you do not know now,
but you will know it afterwards.

For my thoughts are not your thoughts
and my ways are not your ways.

As much as the sky is higher than the earth,
so are my thoughts
and my ways higher than yours.

Bass-Chor

Ich lieg' im Streit und widerstreb',
hilf, o hilf Herr Christ dem Schwachen!
An deiner Gnad allein ich kleb',
du kannst mich stärker machen.
Kommt nun Anfechtung her, so wehr;
dass sie mich nicht umstossen,
du kannst maassen (Maß halten),
dass mir's nicht bring' Gefahr,
ich weiss, du wirst's nicht lassen.

*Choralstrophe aus
„Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“
Text: Johann Agricola*

[4] Chor und Sopran-Solo

Sopran: Ich bin die Auferstehung und das Leben.
Chor: Ich bin die Auferstehung und das Leben.
Wer an mich glaubt, der wird leben,
ob er gleich stirbe.

Johannes 11,25

[5] Rezitativ und Arie, Bass

Da ich den Herrn suchte, antwortete er mir
und errettete mich aus aller meiner Furcht. *Psalms 34,5*
Wenn mir gleich Leib und Seele verschmachtet,
so bist du, Gott, allezeit doch meines Herzens Trost
und mein Teil. *Psalms 73,26*

[6] Soloquartett und Choral

Ich hab' dich eine kleine Zeit, / o liebes Kind,
verlassen, sieh, aber sieh! mit grossem Glück /
und Trost ohn' alle Maßen will ich dir schon die
Freudenkron / aufsetzen und verehren,
dein kurzes Leid soll sich in Freud
und ewig Wohl verkehren.

*Choralstrophe aus
„Barmherziger Vater, höchster Gott“
Text: Paul Gerhardt*

Bass Chorus

I am in conflict and oppose;
help, Lord Christ, this poor man!
I cling to your grace alone;
you alone can make me stronger.
If temptation comes this way, then resist;
that they may not throw me down;
you can accomplish that they may not throw me down,
that danger may not threaten me;
I know that you will not allow it.

[4] Soprano Solo and Choir

Solo: I am the resurrection and the life.
Chorus: I am the resurrection and the life.
He who believes in me shall live even
if he should die.

[5] Recitative and Aria, Bass

When I sought the Lord, he answered me
and delivered me from all my fear.
Even though my body and soul may languish,
you at all times are the God of my heart's consolation
and my portion.

[6] Solo Quartet

I have left you, O little child, for a short time;
behold, but behold, with great happiness
and solace beyond all measure I even now shall place
the crown of joy on you and honor you;
your brief sorrow shall turn to joy
and everlasting contentment.

[7] Chor

Wenn der Herr die Gefangenen Sions erlösen wird,
dann werden sie sein wie die Träumenden.
Dann wird unser Mund voll Lachens sein,
und unsre Zunge voll Rühmens. *Psalm 126, 1–2*

[8] Sopran-Arie

Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth!
Der Vogel hat ein Haus gefunden, und die Schwalbe
ein Nest: deine Altäre, Herr Zebaoth! Sela!
Psalm 84, 2.4

[9] Bass-Solo und Schluss-Choral

Bass
Der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen,
der Name des Herrn sei gelobet! *Hiob 1, 21*

Chor

Auf, Tochter, auf! des Königs Glanz bricht an,
geh ihm heraus entgegen auf die Gassen,
beu' ihm das Herz, da er dich will umfassen,
brei' dein Gewand, streu Palmen auf die Bahn;
wir wollen ihn, da er sich uns will nahen,
von Ferne schon mit Lobgesang empfangen.

*Choralstrophe aus
„Auf, Zion auf“
Text: Peter Frank*

[7] Chorus

When the Lord redeems the captives of Zion,
then they shall be like men who dream.
Then our mouths shall be filled with laughter
and our tongues filled with praise.

[8] Soprano Aria

How lovely are your dwelling places, Lord of hosts!
The bird has found a house and the swallow
a nest: your altars, Lord of hosts! Selah!

[9] Bass Solo and Concluding Chorale

Bass
The Lord has given, the Lord has taken away,
blessed be the name of the Lord!

Chorus:

Up, daughter, up! The King's glory shines,
go out to meet him in the streets;
offer your heart to him, he wants to embrace you;
spread out your robe, strew palms on the way;
since it is his will to come to us, we even now should
receive him from afar with songs of praise.

[10] Begräbnisgesang

Der Herr gab Dir den Schmerz zum Tragen,
Der Herr gab dir das Herz zum Klagen.
So weine nur, du liebes Kind,
Dein Tröster ist dir nahe:
Und ist dein Liebstes auch entschwunden,
Und konnt' Er also dich verwunden,
Den Trost aus Seinen Händen lind
Von Seiner Gnad empfahe!

Der Herr verbirgt sich nie den Armen,
Er schüttet über sie Erbarmen.
So öffne nur, du liebes Kind,
Dein Herz dem Tau der Gnade!
Den Leib zur Erde nun begrabe!
Dein Glaube dich hinfort erlabe:
Die Toten, die nun selig sind,
Begleiten deine Pfade!

H.v. Herzogenberg

[10] Begräbnisgesang

The Lord gave you grief to bear;
The Lord gave you a heart for lament.
So do weep, you dear child;
Your comforter is near you:
And though your dearest has gone,
And though He might hurt you,
Receive His grace's consolation
From His mild hands!

The Lord never hides from the poor;
He pours out mercy over them.
So do open, you dear child,
Your heart to grace's dew!
Now bury the body in the earth!
May your faith quicken you henceforth:
The dead, who now are blessed,
Are with you on your paths!

Translated by Susan Marie Praeder

CD 2

[1] Requiem

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

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

[2] Dies Irae

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

Quantis tremor est futurus,
quando iudex est venturus,
cuncta stricte discussurus!

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

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

CD 2

[1] Requiem

Ewige Ruhe gib ihnen, Herr,
und ewiges Licht leuchte ihnen.
Dir gebührt Lobgesang, Gott in Zion,
und Anbetung soll dir werden in Jerusalem:
erhöre mein Gebet,
zu dir kommt alles Fleisch.
Ewige Ruhe gib ihnen Herr,
und ewiges Licht leuchte ihnen.

Herr, erbarme dich.
Christus erbarme dich.
Herr, erbarme dich.

[2] Dies Irae

Tag des Zornes, Tag der Klage,
der die Welt in Asche wandelt,
wie Sybill* und David zeugen.

Welches Zagen wird sie fassen,
wenn der Richter wird erscheinen,
Recht und Unrecht streng zu richten.

Die Posaune, wundertönend
durch das Reich der Toten,
ruft alle vor den Thron.

Tod und Leben wird erbeben,
wenn die Welt sich wird erheben,
Rechenschaft dem Herrn zu geben.

CD 2

[1] Requiem

Grant them eternal rest, Lord,
and let perpetual light shine on them.
You are praised, God, in Zion,
and homage will be paid to You in Jerusalem.
Hear my prayer,
to You all flesh will come.
Grant them eternal rest, Lord,
and let perpetual light shine on them.

Lord, have mercy upon us.
Christ, have mercy upon us.
Lord, have mercy upon us.

[2] Dies Irae

The day of wrath, that day
will dissolve the world in ashes,
as David and the Sibyl prophesied.

How great will be the terror,
when the Judge comes
who will smash everything completely!

The trumpet, scattering a marvelous sound
through the tombs of every land,
will gather all before the throne.

Death and Nature shall stand amazed,
when all Creation rises again
to answer to the Judge.

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

Judex ergo cum sedebit,
quidquid latet apparebit:
nil inultum remanebit.

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

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

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

Quarens me, sedisti lassus,
redemisti Crucem passus:
tantus labor non sit casus.

Juste iudex ultionis,
donum fac remissionis
ante diem rationis.

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

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

Ein geschrieben Buch erscheint,
darin alles ist enthalten,
was die Welt einst sühnen soll.

Wird sich dann der Richter setzen,
tritt zu Tage was verborgen,
nichts wird ungerächt verbleiben.

Was werd' Armer ich dann sprechen?
Welchen Mittler soll ich rufen,
da selbst der Gerechte zittert?

Herr, dess' Allmacht Schrecken zeuget,
der sich fromm den Frommen neiget,
rette mich, Urquell der Gnade! Ach!

Gedenke, treuer Jesu,
dass du einst für mich gelitten,
lass mich jetzt nicht untergehen!

Müde hast du mich gesucht,
Kreuzestod auf dich genommen,
lass die Müh' nicht fruchtlos werden.

Richter im Gericht der Rache,
lass vor dir mich Gnade finden,
eh' der letzte Tag erscheint.

Schuldig seufze ich und bange,
Schuld errötet meine Wange,
Herr, laß Flehen dich versöhnen!

Der Marien hat erlöset,
und erhöhet hat den Schwächer,
mir auch Hoffnung hat gegeben.

A written book will be brought forth,
which contains everything
for which the world will be judged.

Therefore when the Judge takes His seat,
whatever is hidden will be revealed:
nothing shall remain unavenged.

What can a wretch like me say?
Whom shall I ask to intercede for me,
when even the just ones are unsafe?

King of dreadful majesty,
who freely saves the redeemed ones,
save me, O font of pity.

Recall, merciful Jesus,
that I was the reason for your journey:
do not destroy me on that day.

In seeking me, you sat down wearily;
enduring the Cross, you redeemed me:
do not let these pains to have been in vain.

Just Judge of punishment:
give me the gift of redemption
before the day of reckoning.

I groan as a guilty one,
and my face blushes with guilt;
spare the suppliant, O God.

You, who absolved Mary Magdalen,
and heard the prayer of the thief,
have given me hope, as well.

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

Inter oves locum praesta,
et ab haedis me sequestra,
statuens in parte dextra.

Confutatis maledictis,
flammis acribus addictis:
voca mei cum benedictis.

Oro supplex et acclinis,
cor constrictum quasi cinis:
gere curam mel finis.

Lacrymosa dies illa,
qua resurget ex favilla

judicandus homo reus.
Huic ergo parce, Deus:

pie Jesu Domine,
dona eis requiem. Amen.

[3] Offertorium

Domine Jesu Christe, Rex gloriae,
libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis
infernī et de profundo lacu.
Libera eas de ore leonis,
sed signifer sanctus Michael
repraesentet eas in lucem sanctam,
quam olim Abraham promissisti
et semini ejus.

All mein Flehen ist nicht würdig,
doch du Guter, übe Gnade,
laß mich ewig nicht verderben.

Laß mich unter deiner Herde,
von der Strafe freigesprochen,
dann zu deiner Rechten stehen.

Wenn Empörung, Fluch und Rache
wird gebüßt in heißen Flammen,
rufe mich zu dir!

Flehend demutvoll ich rufe,
und mein Herz beugt sich im Staube:
sorgend denk' ich der Erlösung.

Tränenvollster aller Tage,
wenn die Welt der Asch' entsteiget,

sündvoll sich dem Richter neiget:
Herr, dann wolle ihr verzeihen!

Treuer Jesu, Weltenrichter,
sel'ge Ruhe ihr verleihen! Amen!

[3] Offertorium

Herr Jesu Christ! König der Ehren!
Befreie die Seelen aller treuen Abgeschiedenen von
den Strafen der Hölle und von dem tiefen Abgrunde.
Errette sie aus dem Rachen des Löwen,
und das Panier des heiligen Michael
begleite sie zum ewigen Lichte,
welches du verheißen hast Abraham
und seinem Geschlechte.

My prayers are not worthy,
but show mercy, O benevolent one,
lest I burn forever in fire.

Give me a place among the sheep,
and separate me from the goats,
placing me on your right hand.

When the damned are silenced,
and given to the fierce flames,
call me with the blessed ones.

I pray, suppliant and kneeling,
with a heart contrite as ashes:
take my ending into your care.

That day is one of weeping,
on which shall rise from the ashes

the guilty man, to be judged.
Therefore, spare this one, O God.

Merciful Lord Jesus:
grant them peace. Amen.

[3] Offertorium

O Lord Jesus Christ, King of Glory:
deliver the souls of all the faithful dead
from the pains of hell and from the deep pit;
deliver them from the mouth of the lion;
But may the holy standard-bearer Michael
show them the holy light;
which you once promised to Abraham
and his descendants.

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

[4] Sanctus

Sanctus, sanctus, sanctus,
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.
Benedictus, qui venit
in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

[5] Agnus Dei

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

[6] Communio

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

Requiem aeternam dona eis, Domine:
et lux perpetua luceat eis, Domine!
Cum sanctis tuis in aeternum,
quia pius es.
Requiescant in pace. Amen.

Opfer und Gebet bringen dir, Herr,
lobsingend wir dar.
Nimm es gnädig an für jene Seelen,
deren wir heute gedenken:
Lass sie, o Herr, vom Tode
zu dem Leben übergehen,
welches du verheißten hast Abraham
und seinem Geschlechte.

[4] Sanctus

Heilig, heilig, heilig
ist der Herr Gott Sabaoth!
Voll sind Himmel und Erde deiner Ehre,
Hosanna in der Höhe.
Gesegnet sei, der da kommt
im Namen des Herren!
Hosanna in der Höhe!

[5] Agnus Dei

Lamm Gottes, das du trägst die Sünde der Welt;
schenke ihnen Ruhe.
Lamm Gottes, das du trägst die Sünde der Welt;
schenke ihnen Ruhe.
Lamm Gottes, das du trägst die Sünde der Welt;
schenke ihnen ewige Ruhe.

[6] Communio

Ewiges Licht leuchte ihnen, Herr,
mit allen deinen Heiligen in Ewigkeit,
denn du bist ewig gut.

Ewige Ruhe gib ihnen, Herr,
und ewiges Licht leuchte ihnen.
mit allen deinen Heiligen in Ewigkeit,
denn du bist ewig gut. Amen
Sie mögen ruhen in Frieden. Amen.

We offer to you, O Lord,
sacrifices and prayers.
Receive them on behalf
of those souls whom we commemorate today.
Grant, O Lord, that they might
pass from death into that life
which you once promised to Abraham
and his descendants.

[4] Sanctus

Holy, holy, holy,
Lord God of Sabaoth.
Heaven and earth are filled with your glory.
Hosanna in the highest!
Blessed is he that comes
in the name of the Lord.
Hosanna in the highest!

[5] Agnus Dei

Lamb of God, who takes away the sins of the world,
grant them rest.
Lamb of God, who takes away the sins of the world,
grant them rest.
Lamb of God, who takes away the sins of the world,
grant them rest everlasting.

[6] Communio

Let eternal light shine upon them, O Lord,
with your saints forever;
for you are merciful.

Grant them eternal rest, O Lord,
and may perpetual light shine upon them
with your saints forever;
for you are merciful.
May they rest in peace. Amen.



Matthias Beckert

cpo 777 755-2