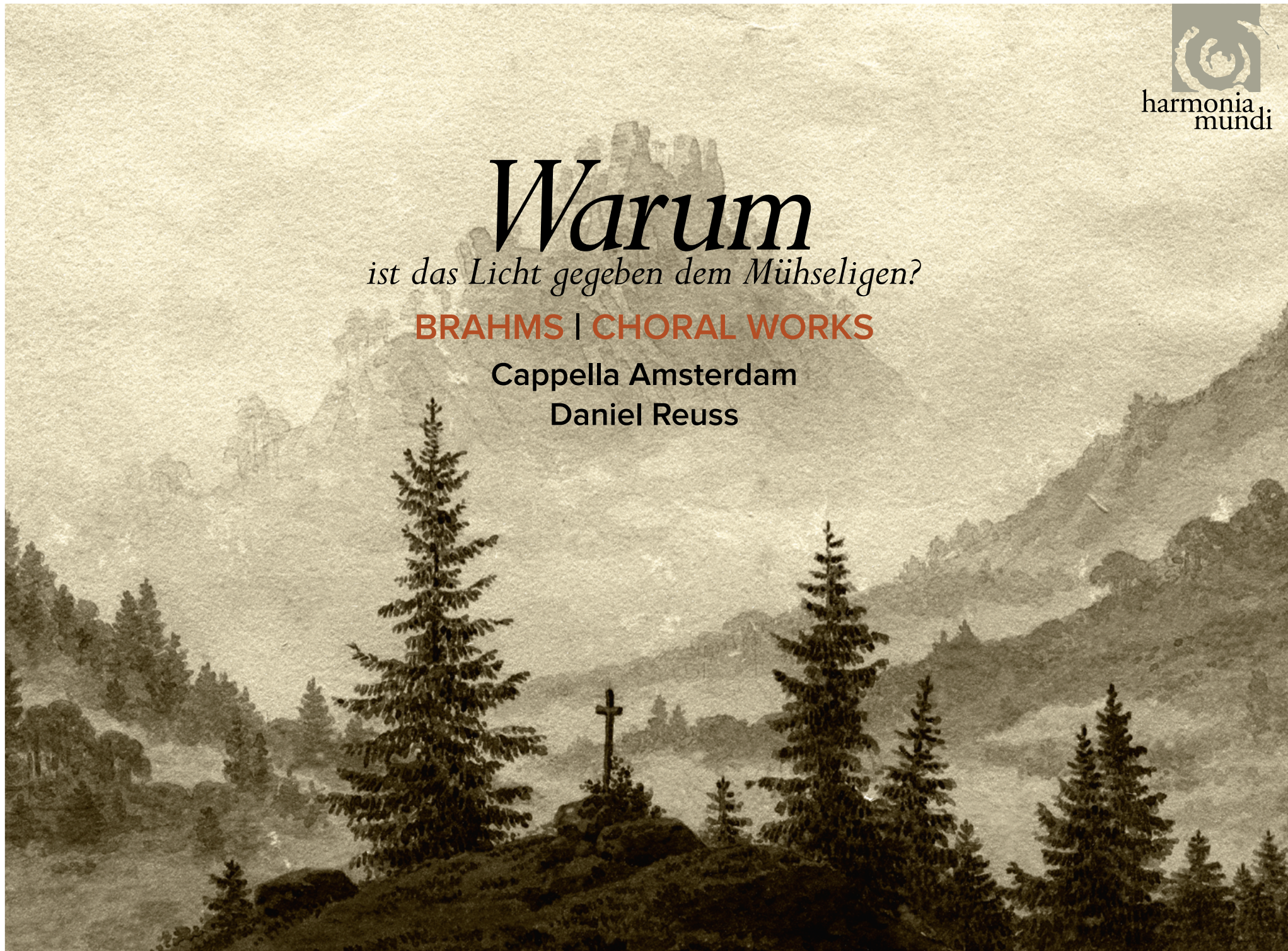


Warum

ist das Licht gegeben dem Mühseligen?

BRAHMS | CHORAL WORKS

Cappella Amsterdam
Daniel Reuss



Johannes Brahms (1833-1897)

Choral Works

Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen op.74/1

- | | | | |
|---|--|--|------|
| 1 | | 1. Warum ist das Licht gegeben. <i>Langsam und ausdrucksvoll</i> | 5'17 |
| 2 | | 2. Lasset uns. <i>Wenig bewegter</i> | 1'16 |
| 3 | | 3. Siehe, wir preisen. <i>Langsam und sanft</i> | 2'47 |
| 4 | | 4. Mit Fried und Freud. <i>Choral</i> | 1'24 |

- | | | | |
|---|--|----------------------------|------|
| 5 | | Intermezzo op.119/1 | 4'04 |
|---|--|----------------------------|------|

Fünf Gesänge op.104

- | | | | |
|----|--|---------------------|------|
| 6 | | 1. Nachtwache I | 2'36 |
| 7 | | 2. Nachtwache II | 1'24 |
| 8 | | 3. Letztes Glück | 2'15 |
| 9 | | 4. Verlorene Jugend | 2'03 |
| 10 | | 5. Im Herbst | 5'04 |

- | | | | |
|----|--|--|-------|
| 11 | | Schicksalslied op.54 (mit Klavier zu vier Händen) | 14'59 |
|----|--|--|-------|

Drei Motetten op.110

- | | | | |
|----|--|------------------------------------|------|
| 12 | | 1. Ich aber bin elend | 3'20 |
| 13 | | 2. Ach, arme Welt | 1'58 |
| 14 | | 3. Wenn wir in höchsten Nöten sein | 3'38 |

Drei Quartette

- | | | | |
|----|--|--------------------|------|
| 15 | | Sehnsucht op.112/1 | 2'57 |
| 16 | | Abendlied op.92/3 | 2'37 |
| 17 | | Nächtens op.112/2 | 1'49 |

Fest- und Gedenksprüche op.109

- | | | | |
|----|--|----------------------------------|------|
| 18 | | 1. Unsere Väter hofften auf dich | 2'30 |
| 19 | | 2. Wenn ein starker Gewappneter | 2'59 |
| 20 | | 3. Wo ist ein so herrlich Volk | 5'00 |

Cappella Amsterdam

- Sopranos* Andrea van Beek, Marijke van der Harst, Titia van Heyst, Maria Köpcke
Astrid Lammers, Simone Manders, Valeria Mignaco, Marjo van Someren
- Altos* Petra Ehrismann, Karolina Hartman, Sabine van der Heyden, Mieke van Laren
Åsa Olsson, Inga Schneider, Suzanne Verburg, Desirée Verlaan
- Tenors* Ross Buddie, Dolf Drabbels, Jon Etxabe-Arzuaga, Guido Groenland
Johannes Klügling, Diederik Rooker, José Pizarro, Matthew Smith
- Basses* Donald Bentvelsen, Pierre-Guy Le Gall White, Martijn de Graaf Bierbrauwer
Harry van der Kamp, Julián Millán, Bart Oenema, Robert van der Vinne, Hans Wijers
- Piano* Philip Mayers & Angela Gassenhuber (11)
- Direction* **Daniel Reuss**



Cela ne fait aucun doute : pour le développement artistique de Johannes Brahms, fils de bourgeois de Hambourg passionné de musique, les cours de composition qu'il put suivre auprès d'Eduard Marxsen à partir de 1843, alors qu'il n'était encore âgé que d'une dizaine d'années, grâce à l'entremise de son professeur de piano Otto Friedrich Willibald Cossel, furent d'une valeur inestimable. Marxsen, qui fut pour Brahms un mentor autant qu'une figure paternelle, réussit à poser chez son jeune élève les fondements de la maîtrise de l'harmonie et à le rendre aussi familier de la technique de la fugue de Bach que des acquis beethovéniens dans le domaine du travail motivique et thématique. Mais Brahms en voulait davantage. Sa soif de savoir était insatiable. C'est ainsi qu'on le retrouve quelques années plus tard, étudiant dans la bibliothèque municipale de cette ville libre de la Hanse, plongé dans les partitions et les écrits théoriques des maîtres anciens – inspiré et stimulé par les nouvelles tendances de la musicologie historique qui commençait alors à s'émanciper et s'intéressait maintenant explicitement aussi à la musique d'avant Bach. Ce que le jeune Brahms découvrit dans ses études en autodidacte fut absolument déterminant et allait se révéler l'une des principales sources de sa propre créativité musicale. Son but : concilier le grandiose art polyphonique de ses prédécesseurs, celui des maîtres anciens néerlandais, du génial Palestrina et de ses contemporains, des Vénitiens et de leurs innombrables disciples, et l'univers de sentiments et d'expériences du romantisme pour lui assurer, dans la pratique musicale également, une fructueuse renaissance. Son principal champ d'expérimentation pour ce faire fut la musique chorale sacrée.

À trois reprises, séparées par d'importants écarts chronologiques, Brahms se consacra au motet, un genre qui pouvait s'enorgueillir d'une riche tradition. Une première fois dans les années 1860, avant son départ pour Vienne, puis en 1877 avec les deux motets de l'opus 74, puis enfin dans sa dernière œuvre pour chœur, les trois motets de l'opus 110 (1889). Et l'on a presque l'impression que tel un chercheur dissimulé sous l'habit de l'artiste, il a, à ces trois moments, cherché un ancrage historique dont il s'agissait pour lui d'éprouver l'adéquation au temps présent. Tandis que les motets de l'opus 29, écrits alors qu'il n'avait que vingt-cinq ans à peine, se réfèrent sans ambiguïté à Bach lui-même et au grand enthousiasme dont fit preuve Mendelssohn pour l'œuvre du maître de Leipzig, le premier des deux **Motets Opus 74** (le second avait été écrit quinze ans plus tôt !) laisse transparaître un mélange nettement plus complexe d'influences diverses. *Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen ? (Pourquoi la lumière est-elle donnée à ceux qui ont du tourment ?)*, composé durant l'été 1877 lors d'un insouciant séjour à Pörtlach sur des fragments extraits de l'Ancien et du Nouveau Testament, mêle la rigueur des techniques de contrepoint de l'époque pré-baroque et la dramaturgie expressive ainsi que l'agencement mélodique du haut-romantisme, avec ses chromatismes, les fondant en un amalgame fascinant, bigarré, qui transcende les époques. Les trois **Motets Opus 110**, en revanche, qui oscillent entre une confiance mêlée de clémence et une profonde résignation, marquent le début du retrait dans le langage subtil, très intériorisé du style tardif, duquel émanent une sérénité et une maîtrise plus affirmées, mais aussi une sensibilité, une fragilité plus grande que des œuvres de jeunesse ou de la période intermédiaire. Le point d'ancrage historique est cette fois constitué par l'art antiphonique des Vénitiens et de leur plus grand "passeur" et défenseur au nord des Alpes, Heinrich Schütz. Les pièces initiale et finale à double chœur, qui voient dialoguer entre eux différents groupes de voix, encadrent un choral très simplement harmonisé à quatre voix, dont l'émouvante plainte sur l'existence humaine, dominée par le sentiment d'une mort prochaine et la quête de paix, en dit long sur l'état d'esprit d'un compositeur déjà marqué par l'âge. Mais plus encore que par cette référence extérieure, on est frappé par la minutie avec laquelle Brahms suit ici son idéal formel le plus personnel, celui de la variation développement, dans laquelle l'ensemble du matériau mélodique est dérivé d'un nombre très restreint de cellules motiviques. L'unité et la variété comme les deux faces d'une même médaille.

Tradition et modernité vont également main dans la main dans les **Fest- und Gedenksprüche Opus 109**, achevés un an plus tôt. Si une fois encore, Schütz et les Vénitiens apparaissent sans aucun doute possible comme les inspirateurs de l'intention du compositeur, notamment dans la disposition à double chœur dans laquelle plusieurs ensembles de voix sont imbriqués les uns dans les autres en une émulation réciproque, c'est un autre procédé stylistique qui attire l'attention, surtout dans la pièce médiane : le recours à des figures pleines d'effets, à des images sonores qui illustrent les textes bibliques aux endroits stratégiques, exactement comme le faisaient les madrigalistes du XVI^e et du début du XVII^e siècles sur des textes profanes. Si les motets avaient été composés en quelque sorte comme de l'art pur, sans qu'aucune circonstance particulière n'ait présidé à leur écriture, les **Fest- und Gedenksprüche** sont dédiés à un destinataire parfaitement identifié : le *Très-estimé Maire de*

Hambourg, le Dr. Carl Petersen, qui avait fait miroiter peu avant au célèbre fils de la ville l'attribution de la citoyenneté d'honneur. Les trois *sentences hymniques*, comme les appelle Brahms, ont donc été conçues avant tout comme un ambitieux témoignage de reconnaissance, mais elles se prêtent également, par leur tonalité générale à la fois optimiste et interpellative, à un usage lors des *fêtes et commémorations nationales, et tout particulièrement lors des commémorations des batailles de Leipzig et de Sedan et du couronnement de l'Empereur*.¹ On notera que malgré la distance entre Vienne et l'Empire, Brahms n'avait pas abdiqué ses sentiments patriotiques.²

Les expériences variées que Brahms put avoir avec le mouvement de renouveau de la musique chorale "bourgeoise", à la tête du Chœur de femmes de Hambourg ou de la *Singakademie* de Vienne, ont laissé de nombreuses traces dans son répertoire vocal profane, aussi bien dans ses nombreuses œuvres pour chœur avec et sans accompagnement que dans les quatuors vocaux solistes, qui traversent presque tout son œuvre et qui, en leur qualité de genre à part entière de musique de chambre vocale, sont l'illustration parfaite d'un art fonctionnel alliant l'insouciance de la musique populaire à une profonde culture. Si Brahms avait d'abord tenté par tous les moyens de parvenir ici à une symbiose convaincante entre une dimension fondamentalement savante et un ton populaire plus naturel, il s'éloigne de plus en plus, dans ses œuvres plus tardives, de l'idéal des "Gesellschaftslieder", simples et teintés de folklorisme. Ainsi, les **Gesänge Opus 104** publiés en 1889, de même que les **Quatuors Opus 92 et Opus 12** écrits entre 1884 et 1891, laissent reconnaître tant d'éléments caractéristiques des nombreux "artifices" du style de la maturité, tant de raffinement dans l'écriture, tant de curiosité harmonique et une telle volonte d'explorer toute la palette de nuances qui conviennent à la tonalité automnale, parfois même morbide des poèmes mis en musique, qu'il est impossible de ne vouloir y voir que les fruits d'une invention spontanée. Au contraire : Brahms remet cent fois sur le métier son ouvrage, jusqu'à ce que la forme musicale, la poésie du texte et la couleur vocale s'harmonisent parfaitement. "*Croyez-vous qu'un seul des quelques lieder que j'ai pu réussir me soit venu déjà parfaitement coulé dans sa forme définitive ?* aurait-il demandé à son collègue et ami Richard Heuberger. *Je me suis donné toutes les peines du monde !*"

Le **Chant du Destin Opus 54** pour chœur et orchestre, présenté ici dans une version avec accompagnement au piano à quatre mains, occupe une place à part dans notre parcours à travers la musique chorale de Brahms. Le texte de cette œuvre, achevée en 1871, est emprunté au roman épistolaire lyrique de Hölderlin *Hyperion*, que Brahms avait découvert durant l'été 1868 à Oldenbourg alors qu'il rendait visite à son collègue Albert Dietrich, avec lequel il entretenait d'intimes liens d'amitié. On est surpris de constater que par sa composition particulièrement dramatique, bouleversante même, du poème retenu, Brahms prend en quelque sorte le contrepied du poète. Là où, fidèle à l'esprit de l'Antiquité, Hölderlin choisit de donner une fin relativement pessimiste à la description dialectique qu'il fait du monde – d'un côté la sphère pleine de félicité des esprits célestes, toute de calme, de clarté et d'éternité, de l'autre la très terrestre vallée de larmes d'humains impuissants, où dominent l'inquiétude, l'agitation fébrile, la souffrance et l'absence de sens –, Brahms opte pour une conclusion conciliatrice. En répétant après la déploration sur l'infortune du destin la lumière élyséenne du prologue – dénuée de texte, cette fois-ci, et transposée – transfigurée ? – de la tonalité de Mi bémol majeur à celle de Do majeur, comme une idée du Divin, c'est comme s'il développait avec insistance des arguments opposés à la négation de la vie défendue par Hölderlin. *C'est un fait : je dis quelque chose que le poète ne dit pas*, justifie-t-il dans une lettre à Karl Reinthaler l'interprétation à laquelle il procède, de son propre chef, et sans nul doute, *il aurait mieux valu que ce qui manque ait constitué pour lui l'essentiel*. Ce qui manque ? La consolation qu'apporte un regard lancé au-delà du terrestre ? La transcendance ? La foi ? Des mots étonnants dans la bouche d'un homme qui défendit en matière de religion des positions le plus souvent très affranchies.

ROMAN HINKE
Traduction : Elisabeth Rothmund

¹ La victoire de la coalition nationale contre l'armée napoléonienne lors de la bataille de Leipzig ou "bataille des Nations" en octobre 1813, date-clé des guerres de libération allemandes, la victoire remportée par la Prusse à Sedan le 1^{er} septembre 1870 (suivie de la capitulation française, le 2 septembre), et le couronnement de l'Empereur Guillaume I^{er} le 18 janvier 1871 dans la Galerie des glaces à Versailles : si cette date marque véritablement le début du Second Empire allemand, c'est celle de la commémoration de la bataille de Sedan qui s'imposa comme fête nationale officielle de 1871 à 1918. (N.d.T.)

² La fondation du Reich de 1871 marque également la rupture définitive entre l'Autriche et l'Allemagne, puisque l'unité nationale allemande fut réalisée en excluant les territoires germanophones de l'Empire d'Autriche. (N.d.T.)

There can be no doubt about it: for the artistic development of the music-obsessed Johannes Brahms, just ten years old when he started them in 1843, the composition lessons he received from Eduard Marxsen (to whom he had been sent by his piano teacher Otto Friedrich Willibald Cossel) were of inestimable value. This fatherly mentor succeeded in laying down a solid foundation for the mastery of composition, and made his pupil as familiar with Bach's fugal technique as with Beethoven's achievements in motivic-thematic work. But Brahms wanted more. His thirst for knowledge was unquenchable. And so, just a few years later, the studious youth was to be seen in the Hamburg city library, buried amid the scores and theoretical writings of the Old Masters – inspired and stimulated by the aspirations of the discipline of historical musicology, then in the process of emancipation and for the first time turning its attention to a significant degree towards the pre-Bach era. What the young Brahms discovered in this private study was of quite ground-breaking importance for him and was destined to become one of the chief sources of his own musical creativity. His aim: to yoke the sublime polyphonic art of the founding fathers, the old Netherlanders, the genius Palestrina and his contemporaries, the Venetians and their countless disciples, to the Romantic world of feeling and experience, and thus de facto to bring about a fruitful renaissance in musical practice. His key field of experimentation to achieve this was sacred choral music.

Three times in the course of his creative life, with long intervals between them, Brahms employed the tradition-steeped genre of the motet: first in the years around 1860, before his move to Vienna, then in 1877 with the two pieces of op.74, and finally in his last completed choral composition, the Three Motets op.110 of 1889. And it almost seems as if, like a researcher in artist's clothing, he sought a specific historical point of reference at each of these three stages, in order to test its relevance for the present day. While the Motets op.29, written by a composer in his mid-twenties, still pay single-minded obeisance to Bach himself and to Mendelssohn's sweeping enthusiasm for the Kantor, the first of the **Two Motets op.74** (the second had been written around a decade and a half earlier!) displays a substantially more complex mixture of different spheres of influence. *Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen?* on textual fragments from the Old and New Testaments, composed during a carefree summer residence at Pörttschach on Lake Wörth in 1877, blends the strict contrapuntal techniques of the pre-Baroque era with expressive dramaturgy and highly Romantic, strongly chromatic melodic writing to produce a fascinating, multi-coloured amalgam that seems to straddle the centuries. The **Three Motets op.110** of 1889, on the other hand, works that oscillate between meek confidence and profound resignation, begin the withdrawal into the subtle, strongly introverted language of his late style, in which much sounds mellower and more controlled, but at the same time also more vulnerable than in the works of his early and middle periods. The historical starting point this time is the antiphonal art of the Venetians and their most significant prophet north of the Alps, Heinrich Schütz. Outer sections laid out for double choir with groups of voices in dialogue frame a simple four-part chorale, whose touching existential lament, dominated by premonitions of death and the longing for peace, tells us a great deal about the ageing composer's state of mind. Still more striking than this external point of reference, however, is the meticulousness with which Brahms here follows his very own formal ideal of developing variation, by means of which he derives the entire melodic material from a few motivic cells. Unity and variety appear as two sides of a single medal.

Tradition and modernity also go peacefully hand in hand in the **Fest- und Gedenksprüche op.109** (Festal and Commemorative Sentences), completed a year earlier. But although Schütz and the Venetians unmistakably appear here too as godfathers to the compositional concept, in the bichoral layout with groups of diversely interlocking voices spurring each other on, another stylistic device is also prominent, especially in the central piece of the set: effective figures and musical images that clearly illustrate the biblical texts at appropriate points, just as the madrigalists of the sixteenth and early seventeenth centuries had done with secular poetry. While his motets were written so to speak as 'pure art', not for any given external occasion, the *Fest- und Gedenksprüche* name a specific dedicatee: 'His Honour the Lord Mayor of Hamburg, Dr Carl Petersen', who had recently held out the prospect of honorary citizenship to this famous son of the Hanseatic port. The three 'hymnic sentences', as Brahms calls them, were therefore intended primarily as an ambitious gesture of gratitude, but their optimistic, public tone also suggests a general suitability for 'days of national celebration and commemoration, and more specifically the

anniversaries of Leipzig, Sedan, and the imperial coronation'.¹ It will be noted that Brahms had retained a certain national pride even in far-off Vienna.²

His varied experiences with the middle-class choral society movement, among others as conductor of the Hamburger Frauenchor (Hamburg ladies' choir) and chorusmaster of the Wiener Singakademie, are extremely well documented in Brahms's secular vocal output. This can be seen both in the numerous choral works with and without accompaniment and in the quartets conceived for solo voices, which run almost throughout his creative life and, as a genre of vocal chamber music, can lay claim to the status of an easygoing, popular, yet nonetheless cultivated functional art. If Brahms had at first feverishly sought here a convincing symbiosis between art music and a natural folk tone, in his later efforts he increasingly distanced himself from the ideal of simple, folk-tinged *Gesellschaftslieder*. Hence the **Gesänge op.104**, published in 1889, and the **Quartets op.92** and **op.112** written between 1884 and 1891 feature so many of the artifices typical of his mature style, such compositional refinement, such harmonic adventurousness, such a desire for nuance in conveying the autumnal, often morbid flavour of the poems, that no one could see in them the fruits of spontaneous invention. On the contrary: Brahms ceaselessly polished and tweaked until literary and musical form, poetic text and vocal timbre were in perfect accord. 'Do you think a single one of my few decent songs occurred to me ready made?' he reportedly asked his friend and colleague Richard Heuberger. 'I laboured long and hard over them!'

The **Schicksalslied op.54** (Song of Destiny) for chorus and orchestra, which is heard here in a version with accompaniment for piano four hands, occupies a special place within the present foray into Brahms's legacy of choral music. The words of this piece completed in 1871 are taken from Friedrich Hölderlin's lyrical epistolary novel *Hyperion*, which Brahms had discovered in the summer of 1868 while visiting his close friend and fellow composer Albert Dietrich in Oldenburg. One is surprised to discover here that, with his disturbing, dramatic setting of the chosen text, the composer as it were sets himself up in opposition to the poet. Where Hölderlin, true to the spirit of Antiquity, allows his dialectical depiction of the world – on the one hand the blessed sphere of heavenly genii, calm, limpid, and eternal; on the other the earthly vale of tears of powerless humanity, ruled by restlessness, suffering, and futility – to end on a pessimistic note, Brahms seeks to append a conciliatory peroration to it. By reverting, after the lament over the adversity of fate, to the elysian glow of the prelude – though admittedly without repeating the text, and with the music transposed from E flat major to a transcendent C major, as if to confer the notion of the divine – Brahms seems in effect to argue forcefully against Hölderlin's gloomy nihilism. 'I'm precisely saying something that the poet doesn't say,' he wrote to justify his high-handed act of interpretation in a letter to Karl Reinthaler, 'and frankly it would have been better if what was missing had been his main subject.' What was missing? Consolation afforded by a gaze that goes beyond terrestrial matters? Transcendence? Faith? Surprising words in the mouth of a man who generally presented extremely freethinking views in religious matters.

ROMAN HINKE
Translation: Charles Johnston

¹ The references are respectively to the victory of the German coalition against Napoleon's army at the Battle of Leipzig or 'Battle of the Nations' in October 1813, the key date in the wars of liberation against the French occupant; the Prussian victory at Sedan on 1 September 1870 (followed the next day by the capitulation of France); and the coronation of Kaiser Wilhelm I in the Hall of Mirrors at Versailles on 18 January 1871. Although this last event marked the true beginning of the Second German Empire, it was the commemoration of the Battle of Sedan that was generally adopted as the unofficial national holiday from 1871 to 1918.

² The foundation of the Reich in 1871 also marked the definitive break between Austria and Germany, since German national unification was achieved at the cost of excluding the German-speaking territories of the Austrian Empire. (*Historical notes by Elisabeth Rothmund*)

Kein Zweifel: Für die künstlerische Entwicklung des gerade zehnjährigen Johannes Brahms war der Kompositionsunterricht bei Eduard Marxsen, den der musikversessene Hamburger Bürgersohn auf Vermittlung seines Klavierlehrers Otto Friedrich Willibald Cossel ab 1843 genoss, von unschätzbarem Wert. Dem väterlichen Mentor war es gelungen, ein solides Fundament zur Beherrschung des Tonsatzes zu legen und seinen Schüler mit Bachs Fugentechnik ebenso vertraut zu machen wie mit Beethovens Errungenschaften der motivisch-thematischen Arbeit. Doch Brahms wollte mehr. Sein Wissensdurst war kaum zu stillen. So sehen wir den Studiosus nur wenige Jahre später in der Stadtbibliothek der Freien Hansestadt, vergraben unter Partituren und theoretischen Schriften Alter Meister – inspiriert und angetrieben von den Bestrebungen einer sich gerade erst emanzipierenden historischen Musikwissenschaft, die sich in nachdrücklicher Weise nun auch der Zeit vor Bach zuwandte. Was der junge Brahms in diesem Selbststudium entdeckte, war durchaus wegweisend und sollte zu einer der wichtigsten Quellen der eigenen musikalischen Kreativität werden. Sein Ziel: die großartige polyphone Kunst der Vorväter, der alten Niederländer, des genialen Palestrina und seiner Zeitgenossen, der Venezianer und ihrer zahllosen Apostel, mit der Empfindungs- und Erfahrungswelt der Romantik zu verschwistern und damit auch in der Praxis einer fruchtbaren Renaissance zuzuführen. Sein wichtigstes Experimentierfeld hierbei: die geistliche Chormusik.

Dreimal innerhalb seines Schaffens, mit großen zeitlichen Abständen, wendet sich Brahms dem traditionsreichen Genre der Motette zu: zunächst in den Jahren um 1860, noch vor seiner Übersiedlung nach Wien, dann 1877 mit dem zweiteiligen Opus 74, schließlich nochmals in seiner letzten vollendeten Chorkomposition, den drei Motetten Opus 110 von 1889. Und fast scheint es, als habe er wie ein Forscher im Künstlergewand in jeder der drei Stadien nach einem spezifischen historischen Anknüpfungspunkt gesucht, um dessen Relevanz für die Gegenwart zu erproben. Während sich die Motetten Opus 29 des Mittzwanzigers noch recht eingleisig auf Bach selbst und Mendelssohns umfassende Bachbegeisterung beziehen, lässt die erste der beiden **Motetten Opus 74** (die zweite war rund anderthalb Jahrzehnte früher entstanden!) eine wesentlich komplexere Vermischung verschiedener Einflussphären erkennen. *Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen?* über Textbruchstücke aus dem Alten und Neuen Testament, komponiert während eines unbeschwerten Sommeraufenthalts 1877 in Pörschach am Wörther See, verschmilzt die strengen kontrapunktischen Techniken vorbarocker Zeit mit expressiver Ausdrucksdramaturgie und hochromantischer, stark chromatisierter Melodiegestaltung zu einem faszinierend vielfarbigen, epochenüberspannenden Amalgam. Mit den drei **Motetten Opus 110** von 1889 dagegen, Werken zwischen milder Zuversicht und tiefer Resignation, beginnt der Rückzug in die subtile, stark verinnerlichte Sprache des Spätstils, in der vieles abgeklärt und beherrscht, zugleich aber auch verletzlich klingt als in den Werken der frühen und mittleren Schaffenszeit. Historischer Anknüpfungspunkt ist diesmal die antiphonale Kunst der Venezianer samt ihres bedeutendsten Propheten nördlich der Alpen: Heinrich Schütz. Doppelchörig angelegte Rahmenstücke mit dialogisierenden Stimmgruppen umschließen einen schlichten, vierstimmigen Liedsatz, dessen berührende, von Todesahnung und Friedenssehnsucht beherrschte Daseinsklage viel vom Seelenzustand des alternden Komponisten verrät. Mehr noch als dieser äußerliche Bezugspunkt hingegen fällt jene Akribie auf, mit der Brahms hier seinem ureigenen Formideal der entwickelnden Variation folgt, indem er das gesamte melodische Material aus wenigen motivischen Keimzellen ableitet. Einheit und Vielfalt erscheinen als zwei Seiten ein und derselben Medaille.

Tradition und Moderne reichen sich auch in den ein Jahr zuvor vollendeten **Fest- und Gedenksprüche Opus 109** einträchtig die Hände. Doch obwohl Schütz und die Venezianer auch hier unüberhörbar als Paten der kompositorischen Absicht auftreten, in der doppelchörigen Disposition mit vielfältig ineinander verzahnten, sich gegenseitig befeuernden Stimmgruppen, sticht insbesondere im mittleren Stück des Zyklus noch ein weiteres Stilmittel hervor: effektvolle Figuren und Klangbilder, die die biblischen Texte an geeigneten Stellen sinnfällig illustrieren, ganz so, wie es die Madrigalisten des 16. und frühen 17. Jahrhunderts an weltlichen Versen erprobt hatten. Waren die Motetten gewissermaßen als reine Kunst ohne jeden äußeren Kompositionsanlass entstanden, so benennen die **Fest- und Gedenksprüche** einen konkreten Adressaten: den *Hochgeehrten Oberbürgermeister von Hamburg, Dr. Carl Petersen*, der dem berühmten Sohn der Stadt kurz zuvor die Ehrenbürgerschaft in Aussicht gestellt hatte. Die drei *hymnenartigen Sprüche*, wie Brahms sie nennt, sind also in erster Linie als ambitionierte Geste der Dankbarkeit gemeint, lassen durch ihren optimistischen, appellativen Grundton aber auch eine generelle Eignung für *ationale Fest- und Gedenktage* erkennen, bei denen recht gern gar ausdrücklich die Tage Leipzig, Sedan und Kaiserkrönung angegeben sein dürften. Merke: Ein gewisser Nationalstolz war Brahms auch im fernen Wien durchaus geblieben.

Seine vielfältigen Erfahrungen mit der bürgerlichen Chormusikbewegung, so unter anderem als Leiter des Hamburger Frauenchors und Chormeister der Wiener Singakademie, sind in Brahms' weltlichem Vokalschaffen denkbar reich dokumentiert. Sowohl in zahlreichen Chorwerken mit und ohne Begleitung wie auch in den solistisch gedachten Quartetten, die beinahe sein gesamtes Œuvre durchziehen und als Genre vokaler Kammermusik den Rang einer musikantisch unbeschweren, gleichwohl kultivierten Gebrauchskunst behaupten. Hatte Brahms hier zunächst fieberhaft nach einer überzeugenden Symbiose aus Kunsthaftigkeit und natürlichem Volkston gesucht, entfernt er sich in seinen späteren Arbeiten wieder mehr und mehr vom Ideal schlichter, folkloristisch eingefärbter Gesellschaftslieder. So lassen die 1889 veröffentlichten **Gesänge Opus 104** wie auch die **Quartette Opus 92** und **Opus 112** aus der Zeit zwischen 1884 und 1891 so viel von dem artifiziellen Reichtum des Reifestils erkennen, so viel satztechnisches Raffinement, so viel harmonische Abenteuerlust, so viel Nuancierungswillen im Umgang mit dem herbstlichen, oft morbiden Parfüm der Gedichtvorlagen, dass niemand mehr die Früchte spontaner Erfindung in ihnen sehen mag. Im Gegenteil: Brahms feilt und tüfelt ohne Ende, bis literarische und musikalische Gestalt, Textpoesie und Vokalklang zu vollkommener Übereinkunft gelangen. *Glauben Sie, eines von meinen paar ordentlichen Liedern ist mir fix und fertig eingefallen?* soll er seinem befreundeten Kollegen Richard Heuberger gegenüber geäußert haben. *Da habe ich mich kurios geplagt!*

Eine Sonderstellung innerhalb des vorliegenden Streifzugs durch Brahms' chormusikalisches Erbe kommt dem **Schicksalslied Opus 54** für Chor und Orchester zu, das hier in einer Fassung mit vierhändiger Klavierbegleitung zu hören ist. Die Verse des 1871 fertig gestellten Werks sind Friedrich Hölderlins lyrischem Briefroman *Hyperion* entnommen, den Brahms im Sommer 1868 während eines Besuchs bei dem eng befreundeten Zunftkollegen Albert Dietrich in Oldenburg für sich entdeckt hatte. Überraschend zu hören: Mit seiner aufwühlenden, dramatischen Vertonung des ausgewählten Gedichts stellt sich Komponist gewissermaßen in Opposition zum Dichter. Wo Hölderlin seine dialektische Weltschilderung – hier die selige Sphäre himmlischer Genien, still, klar und ewig, dort das irdische Jammertal ohnmächtiger Menschen, beherrscht von Unrast, Leid und Sinnlosigkeit – aus dem Geist der Antike heraus in pessimistischer Tonlage enden lässt, sucht Brahms ein versöhnliches Schlusswort anzufügen. Indem er nach der Klage über das Ungemach des Schicksals noch einmal das elysische Leuchten des Vorspiels anklingen lässt, jetzt freilich ohne Wiederholung des Textes und von Es-Dur nach C-Dur verklärt, gleichsam als Idee des Göttlichen, ist es, als ob Brahms mit Nachdruck gegen Hölderlins düstere Lebensverneinung argumentiert. *Ich sage ja eben etwas, was der Dichter nicht sagt*, begründet er seine interpretatorische Eigenmächtigkeit in einem Brief an Karl Reinthaler, *und freilich wäre es besser, wenn ihm das Fehlende die Hauptsache gewesen wäre*. Das Fehlende? Der Trost im Blick über das Irdische hinaus? Transzendenz? Glaube? Überraschende Worte aus dem Mund eines Mannes, der in religiösen Fragen gemeinhin höchst freigeistige Ansichten vertrat.

ROMAN HINKE

Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen op.74/1

- 1 | Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen,
und das Leben den betrübten Herzen?
Die des Todes warten, und kommt nicht,
und grüben ihn wohl aus dem Verborgenen;
die sich fast freuen und sind fröhlich,
daß sie das Grab bekommen.
Und dem Manne, des Weg verborgen ist,
und Gott vor ihm denselben bedeckt?
- 2 | Lasset uns unser Herz samt den Händen aufheben
zu Gott im Himmel.
- 3 | Siehe, wir preisen selig, die erduldet haben.
Die Geduld Hiobs habt ihr gehöret,
und das Ende des Herrn habt ihr gesehen;
denn der Herr ist barmherzig und ein Erbarmner.
- 4 | Mit Fried und Freud ich fahr dahin,
in Gottes Willen,
getrost ist mir mein Herz und Sinn,
sanft und stille.
Wie Gott mir verheißen hat,
der Tod ist mir Schlaf worden.

Fünf Gesänge op.104

- 6 | 1. **Nachtwache I** (*Friedrich Rückert*)
Leise Töne der Brust, geweckt vom Odem der Liebe,
hauchet zitternd hinaus, ob sich euch öffnet ein Ohr,
öffn' ein liebendes Herz, und wenn sich keines euch öffnet,
trag' ein Nachtwind euch seufzend in meines zurück!
- 7 | 2. **Nachtwache II** (*Friedrich Rückert*)
Ruh'n sie? Rufet das Horn
des Wächters drüben aus Westen,
und aus Osten das Horn
rufet entgegen: Sie ruh'n!
Hörst du, zagendes Herz,
die flüsternden Stimmen der Engel?
Lösche die Lampe getrost,
hülle in Frieden dich ein.
- 8 | 3. **Letztes Glück** (*Max Kalbeck*)
Leblos gleitet Blatt um Blatt
still und traurig von den Bäumen;
seines Hoffens nimmer satt,
lebt das Herz in Frühlingsträumen.
Noch verweilt ein Sonnenblick
bei den späten Hagerosen,
wie bei einem letzten Glück,
Einem süßen, hoffnungslosen.

Pourquoi donne-t-il la lumière à celui qui a du tourment op.74/1

Pourquoi donne-t-il la lumière à celui qui a du tourment,
et la vie à ceux qui ont l'âme amère,
qui attendent la mort, et elle ne vient pas,
et qui la cherchent plus que des trésors cachés,
ceux qui se réjouissent jusqu'à la jubilation
et exultent parce qu'ils trouvent une sépulture,
et à celui dont le chemin est caché
et que Dieu cerne de toutes parts ?

Élevons notre cœur avec nos mains
vers Dieu dans les cieux.

Voyez, nous proclamons heureux ceux qui ont enduré.
Vous avez entendu parler de l'endurance de Job,
et vous avez vu l'issue que le Seigneur lui a ménagée ;
car le Seigneur est plein de miséricorde et de compassion.

C'est dans la paix et dans la joie
que je vais vers le Seigneur,
mon cœur et mon esprit sont consolés,
doux et tranquilles.
Comme Dieu me l'a promis,
la mort m'est devenue sommeil.

Cinq Chants op.104

1. **Veillée I**
Douces harmonies, que le souffle de l'amour éveille,
Sortez de ma poitrine, légères et frémissantes, cherchez une oreille,
Cherchez un cœur aimant, qui s'ouvrirait à vous, et si vous n'en trouvez pas,
Qu'un vent de la nuit, dans un soupir, vous ramène jusqu'à moi.
2. **Veillée II**
Reposent-ils ? demande le cor du veilleur,
De l'autre côté, à l'ouest.
Et de l'est un autre cor
Lui répond : Ils reposent !
Entends-tu, cœur craintif,
Les voix chuchotantes des anges ?
Éteins la lampe sans peur, éteins la lampe,
laisse-toi envelopper par la paix.
3. **Ultime bonheur**
Sans vie, les feuilles, l'une après l'autre,
Glissent des arbres, silencieuses et tristes ;
Le cœur, dont l'espoir n'a de cesse,
Vit toujours dans ses rêves de printemps.
Un regard du soleil encore s'attarde
Auprès des dernières églantines,
Comme auprès d'un ultime bonheur,
D'un doux bonheur sans espoir.

Wherefore is light given to him that is in misery op.74/1

Wherefore is light given to him that is in misery,
and life unto the bitter in soul;
which long for death, but it cometh not;
and dig for it more than for hid treasures;
which rejoice exceedingly, and are glad,
when they can find the grave?
Why is light given to a man whose way is hid,
and whom God hath hedged in?

Let us lift up our heart with our hands
unto God in the heavens.

Behold, we count them happy which endure.
Ye have heard of the patience of Job,
and have seen the end of the Lord;
that the Lord is very pitiful, and of tender mercy.

In peace and joy I now depart,
According to God's will,
Comforted are my soul and heart,
Calm and still.
As God has promised me,
Death has become a sleep to me.

Fünf Gesänge op.104

1. **Night Watch I**
Soft notes of the heart, awakened by love's breath,
Breathe tremulously forth; that an ear, or a loving heart
May open itself to you; and if none should admit you,
A night wind will bear you sighing back into mine.
2. **Night Watch II**
Are they at rest? from the west
Calls the watchman's horn,
And from the east the horn
Calls back: They are at rest!
Do you hear, o shrinking heart,
The whispering voices of the angels?
Reassured put out your lamp,
Envelop yourself in peace.
3. **Last Happiness**
Lifelessly glides leaf upon leaf
Quietly and sadly from the trees;
Its hopes never fulfilled,
The heart still lives in spring dreams.
A glimpse of sun still lingers
On the late hedge roses -
Like on a last happiness,
Sweet and without hope.

9 | **4. Verlorene Jugend** (*Josef Wenzig*)

Brausten alle Berge, sauste rings der Wald,
meine jungen Tage, wo sind sie so bald?
Jugend, teure Jugend, flohest mir dahin;
o du holde Jugend, achtlos war mein Sinn!
Ich verlor dich leider, wie wenn einen Stein
jemand von sich schleudert in die Flut hinein.
Wendet sich der Stein auch um in tiefer Flut,
weiss ich, dass die Jugend doch kein Gleiches tut.

10 | **5. Im Herbst** (*Klaus Groth*)

Ernst ist der Herbst und wenn die Blätter fallen,
sinkt auch das Herz zu trübem Weh herab.
Still ist die Flur, und nach dem Süden wallen
die Säng' er, stumm, wie nach dem Grab.
Bleich ist der Tag, und blasse Nebel schleiern
die Sonne wie die Herzen, ein. Früh kommt die Nacht:
denn alle Kräfte feiern, und tief verschlossen ruht das Sein.
Sanft wird der Mensch. Er sieht die Sonne sinken,
er ahnt des Lebens wie des Jahres Schluß.
Feucht wird das Aug', doch in der Träne Blinken,
entströmt des Herzens seligster Erguß.

11 | **Schicksalslied** op.54 (*Friedrich Hölderlin*)

Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren Euch leicht,
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.

Schicksalslos, wie der schlafende
Säugling, atmen die Himmlischen;
Keusch bewahrt
in bescheidener Knospe,
Blühet ewig
Ihnen der Geist,
Und die seligen Augen
Blicken in stiller
Ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruhn;
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahrlang ins Ungewisse hinab.

4. Jeunesse perdue

Toutes les montagnes mugissaient et la forêt gémissait alentour,
Mes jeunes années, où êtes-vous si vite parties ?
Jeunesse, chère jeunesse, tu t'es enfuie ;
Ô douce jeunesse, sans que j'y prenne garde !
Je t'ai perdue, hélas !, comme quelqu'un
Qui lance une pierre dans l'eau.
Mais si la pierre se retourne dans les eaux profondes,
Je sais que la jeunesse, elle, ne peut faire de même.

5. En automne

Grave est l'automne, et lorsque les feuilles tombent,
Le cœur aussi s'enfoncé dans une morne douleur.
Silencieuse est la campagne, et vers le sud s'en vont,
Comme vers le tombeau, les chanteurs qui se sont tus.
Blême est le jour, et de pâles brouillards enveloppent
Le soleil, le soleil comme les cœurs. Tôt vient la nuit :
Car toutes les forces se relâchent, et l'âme du monde repose,
profondément enfouie.
L'homme devient doux. Il voit le soleil s'enfoncer,
Et pressent la fin de la vie, comme la fin de l'année.
Son œil se mouille, mais à travers ses larmes brillantes
S'épanche aussi la félicité de son cœur.

Chant du Destin op.54

Vous cheminez là-haut dans la lumière,
Sur un sol tendre, génies bienheureux !
Les souffles éclatants des dieux
Doucement vous caressent,
Comme les doigts de la musicienne
Sur les cordes sacrées.

Affranchis du Destin, pareils au nourrisson
Endormi, vivent les habitants du Ciel ;
Chastement préservé
Dans son humble bourgeon,
L'esprit en eux
Fleurit éternel,
Et leurs yeux bienheureux
Contemplant une calme,
Immortelle clarté.

Mais à nous n'est donné
Aucun lieu pour notre repos ;
Ils chancellent, ils tombent,
Les hommes de douleur,
Avançant à tâtons
D'une heure à l'autre,
Comme la vague
D'écueil en écueil rejetée,
Et des années durant plongés dans l'incertain.

4. Lost Youth

Storming every mountain, rushing about the woods -
My youthful days, where have they gone so soon?
Youth, precious youth, you have fled away from me;
O, fair youth, heedless were my thoughts!
Alas, I have lost you, like when someone
Flings a stone into the water.
Even if the stone should turn around in the deep water,
I know that youth will ne'er do the same.

5. In Autumn

Gloomy is the autumn, and when the leaves fall
The heart, too, sinks into forlorn woe.
Quiet is the meadow, and southwards wing
The silent songsters, as if to the grave.
Wan is the day, and pallid mists veil
The sun as they do the heart. Early comes the night,
When all powers fail and deeply enclosed all life rests.
Man becomes mellow. He watches the sun sinking,
And has a foreboding of the end of life as of the year.
The eye grows moist, yet, in the tear's gleaming
Flows the most blissful outpouring of the heart.

Song of Destiny op.54

You walk up there in the light
Upon soft ground, blessed spirits!
Shimmering celestial breezes
Touch you gently,
As the musician's fingers touch
Her sacred strings.

Free from destiny, like the sleeping
Infant, the heavenly beings breathe;
Chastely preserved
In a modest bud,
Their spirit
Blossoms eternally,
And their blissful eyes
Gaze in still,
Everlasting serenity.

But to us it is given
In no abode to rest;
Suffering humans
Vanish and fall
Blindly from one hour
To the next,
Like water hurled
From crag to crag,
Year upon year, down into the unknown.

Drei Motetten, op.110

12 | 1. Ich aber bin Elend, und mir ist wehe.
Herr, Herr Gott,
barmherzig und gnädig und geduldig
und von großer Gnade und Treue,
der Du beweisest Gnade in Tausend Glied,
und vergibst Missetat, Übertretung und Sünde,
und vor welchem niemand unschuldig ist.
Herr, Herr Gott,
deine Hülfe schütze mich.

13 | 2. Ach, arme Welt, du trügest mich,
Ja, das bekenn' ich eigentlich,
Und kann dich doch nicht meiden.
Du falsche Welt, du bist nicht wahr,
Dein Schein vergeht, das weiß ich zwar,
Mit Weh und großem Leiden.
Dein Ehr, dein Gut, du arme Welt,
Im Tod, in rechten Nöten fehlt,
Dein Schatz ist eitel falsches Geld,
Des hilf mir, Herr, zum Frieden.

14 | 3. Wenn wir in höchsten Nöten sein
Und wissen nicht, wo aus und ein
Und finden weder Hülff noch Rat,
Ob wir gleich sorgen früh und spat,

So ist das unser Trost allein,
Daß wir zusammen ingemein
Dich rufen an, o treuer Gott,
Um Rettung aus der Angst und Not.

Sieh nicht an unser Sünde groß,
Sprich uns derselb'n aus Gnaden los;
Steh uns in unserm Elend bei,
Mach uns von aller Trübsal frei;

Auf daß von Herzen können wir
Nachmals mit Freuden danken dir,
Gehorsam sein nach deinem Wort,
Dich allzeit preisen hier und dort.

15 | Sehnsucht op.112/1 (Franz Kugler)

Es rinnen die Wasser Tag und Nacht,
deine Sehnsucht wacht.
Du gedenkest der vergangenen Zeit,
die liegt so weit.
Du siehst hinaus in den Morgenschein
und bist allein.
Es rinnen die Wasser Tag und Nacht,
deine Sehnsucht wacht.

Trois Motets op.110

1. Mais je suis affligé et meurtri ;
Seigneur, Seigneur Dieu
clément et miséricordieux, lent à la colère,
et abondant en bonté de cœur et en vérité,
conservant bonté de cœur à des milliers,
pardonnant la faute, la transgression et le péché,
mais qui en aucune façon n'exemptera de la punition ;
Que ton salut, ô Dieu
me protège !

2. Ah, pauvre monde, tu me trompes,
Oui, je le reconnais,
Mais ne puis me priver de toi.
Ô faux monde, tu n'es que vanité,
Ton éclat passe, je le sais bien,
Dans la douleur et la souffrance.
Ton honneur, tes biens, pauvre monde,
Sont anéantis par la mort,
Ton trésor est du faux argent,
Seigneur, préserve-m'en, pour ma paix !

3. Quand nous sommes dans la plus grande détresse
Et ne savons que faire,
Et ne trouvons ni aide ni conseil,
Même si le souci nous ronge :

Notre seul réconfort
Est qu'ensemble
Nous t'appelions, ô Dieu fidèle,
Pour être sauvés de la peur et de la détresse.

Ne regarde pas nos grandes fautes,
Délivre-nous-en par ta grâce,
Assiste-nous dans notre misère,
Libère-nous de toute tristesse ;

Afin que de tout cœur et joyeusement
Nous puissions à nouveau te remercier,
Obéir à ta parole,
Et te louer toujours et en tous lieux.

Nostalgie op.112/1

Les flots coulent nuit et jour,
ta nostalgie veille.
Tu te souviens du temps passé,
Qui est si loin.
Tu regardes le soleil levant
et tu es seul.
Les flots coulent nuit et jour,
ta nostalgie veille.

Three Motets op.110

1. But I am poor and sorrowful.
The Lord, the Lord God,
merciful and gracious, longsuffering,
and abundant in goodness and truth,
keeping mercy for thousands,
forgiving iniquity and transgression and sin,
and that will by no means clear the guilty.
Lord, Lord God,
let thy salvation set me up on high.

2. Ah, wretched world, you deceive me,
Yea, that I confess myself,
And yet I cannot flee you,
You false world, you are not true,
Your glitter fades, indeed I know,
In woe and sore affliction.
Your glory, your riches, o wretched world,
In death do vanish in direst distress,
You treasure is but vain, worthless gold;
So grant me, Lord, thy peace.

3. When we are in direst need
And know not where to turn,
And find neither help nor counsel,
Though we do labour early and late:

Then is our only consolation
That we all together
Call upon thee, O faithful God,
For deliverance from fear and want;

Look not at our great sins,
Redeem us from them by thy grace,
Stand by us in our misery,
Set us free from all distress;

That from our hearts we may
Again with joy give thanks to thee,
In obedience to thy Word
For ever praise thee near and far.

Yearning op.112/1

The water flows day and night,
Your yearning wakes.
You remember time that's past,
That lies so far away.
You gaze out upon the glow of dawn,
And are alone.
The water flows day and night,
Your yearning wakes.

16 | Abendlied op.92/3 (*Friedrich Hebbel*)

Friedlich bekämpfen
Nacht sich und Tag.
Wie das zu dämpfen,
Wie das zu lösen vermag!

Der mich bedrückte,
Schläfst du schon, Schmerz?
Was mich beglückte
Sage, was war's doch, mein Herz?

Freude wie Kummer,
Fühl' ich, zerrann,
Aber den Schlummer
Führten sie leise heran.

Und im Entschweben,
Immer empor,
Kommt mir das Leben
Ganz, wie ein Schlummerlied vor.

17 | Nächtens op.112/2 (*Franz Kugler*)

Nächtens wachen auf die irren,
lügenmächt'gen Spukgestalten,
welche deinen Sinn verwirren.

Nächtens ist im Blumengarten
Reif gefallen, daß vergebens
du der Blumen würdest warten.

Nächtens haben Gram und Sorgen
In dein Herz sich eingenistet,
und auf Tränen blickt der Morgen.

Fest- und Gedenksprüche op.109

18 | Unsere Väter hofften auf dich;
und da sie hofften, halfst du ihnen aus.
Zu dir schrieen sie und wurden errettet,
sie hofften auf dich und wurden nicht zu Schanden.
Der Herr wird seinem Volk Kraft geben,
der Herr wird sein Volk segnen mit Frieden.

19 | Wenn ein starker Gewappneter seinen Palast bewahret,
so bleibet das Seine mit Frieden.
Aber, ein jeglich Reich, so es mit ihm selbst uneins wird,
das wird wüste, und ein Haus fällt über das andere.
Wenn ein starker Gewappneter seinen Palast bewahret,
so bleibet das Seine mit Frieden.

Chant du soir op.92/3

Paisible est la lutte
De la nuit et du jour.
Comme elle sait tout apaiser,
Comme elle sait tout effacer !

Toi qui m'oppressais,
Dors-tu déjà, douleur ?
Ce qui faisait mon bonheur,
Dis, qu'était-ce donc, mon cœur ?

La joie, comme la peine,
Je le sens, se sont dissipées,
Mais ont apporté,
Doucement, le sommeil.

Et lorsqu'elle s'envole
Toujours plus haut,
La vie me semble
N'être qu'une berceuse.

Pendant la nuit op.112/2

Pendant la nuit s'éveillent
les spectres, chimères trompeuses,
qui troublent ton esprit.

Pendant la nuit le jardin s'est
couvert de givre, et c'est alors en vain
que tu attendrais qu'il fleurisse.

Pendant la nuit le chagrin et les tourments
se sont installés dans ton cœur,
et le matin voit couler tes larmes.

Fest- und Gedenksprüche op.109

En toi, nos pères ont eu confiance ;
ils ont eu confiance, et tu les as délivrés.
Vers toi ils ont crié et ont été sauvés ;
en toi ils ont eu confiance et ils n'ont pas connu la
Le Seigneur donnera de la force à son peuple, [honte.
le Seigneur bénira son peuple par la paix.

Lorsqu'un homme fort et bien armé garde son palais,
alors, ses biens sont en sûreté.
Mais un royaume divisé contre lui-même est réduit en désolation,
et une maison divisée contre elle-même tombe.
Lorsqu'un homme fort et bien armé garde son palais,
alors, ses biens sont en sûreté.

Evening Song op.92/3

Peacefully struggle
Night and day,
How to alleviate this,
How to resolve that!

You who oppressed me,
Do you slumber already, pain?
What made me happy,
Say, what was it again, my heart?

Joy, like anguish,
I felt seeping away,
But then sleep
Softly led them back.

And in soaring
Ever upwards,
Life seemed to me
Just like a slumber song.

At Night op.112/2

Waking at night for the straying,
Deceiving ghostly shapes
That drive your senses mad.

At night in the flower garden
Frost has fallen, so in vain
You would wait for the flowers.

At night woe and care
Have taken rest in your heart,
And tears the dawn forebodes.

Festal and Commemorative Sentences op.109

Our fathers trusted in thee:
they trusted, and thou didst deliver them.
They cried unto thee; and were delivered:
they trusted in thee, and were not confounded.
The Lord will give strength unto his people;
the Lord will bless his people with peace.

When a strong man armed keepeth his palace,
his goods are in peace.
But every kingdom divided against itself is brought to desolation;
and a house divided against a house falleth.
When a strong man armed keepeth his palace,
his goods are in peace.

20 | Wo ist ein so herrlich Volk,
zu dem Götter also nahe sich tun
als der Herr, unser Gott, so oft wir ihn anrufen.
Hüte dich nur und bewahre deine Seele wohl,
dass du nicht vergessest der Geschichten,
die deine Augen gesehen haben,
und dass sie nicht aus deinem Herzen komme
alle dein Leben lang.
Und sollt deinen Kindern und Kindeskindern kundtun.
Amen.

Quelle est en effet la grande nation
qui ait des dieux aussi proches d'elle que l'est de nous
l'Éternel notre Dieu,
toutes les fois que nous l'invoquons ?
Seulement, prends garde à toi et veille bien sur ton âme
pour que tu n'oublies pas les choses
que tes yeux ont vues
et qu'elles ne sortent pas de ton cœur,
tous les jours de ta vie.
Enseigne-les à tes enfants et aux enfants de tes enfants.
Amen.

*Traductions : Elise Harrer
(sauf 11 : Michel Chasteau)*

For what nation is there so great,
who hath God so nigh unto them,
as the Lord our God is in all things
that we call upon him for?
Only take heed to thyself, and keep
thy soul diligently, lest thou forget
the things which thine eyes have seen,
and lest they depart from thy heart
all the days of thy life;
but teach them thy sons, and thy sons' sons.
Amen!

*Translations: Derek Yeld
(except 11: Charles Johnston)*

Cappella Amsterdam / Daniel Reuss DISCOGRAPHY

Also available digitally / Disponible également en version digitale

LEOŠ JANÁČEK
Choral Works
Six Moravian Choruses (after DVOŘÁK)
CD HMC 902097

GYÖRGY LIGETI
Lux Aeterna
Three Fantasies after Hölderlin
Sonata for solo viola*
HEPPENER. Im Gestein
with musikFabrik
Susanne van Els, viola (*)
Digitally only / Version digitale uniquement

FRANK MARTIN
Golgotha
with J. Gauthier, M. B. Kielland, A. Thompson,
M. van de Woerd, K. Wolff
Estonian Philharmonic Chamber Choir
Estonian National Symphony Orchestra
2 CD HMC 902056.57

FRANCIS POULENC
Stabat mater
Sept Répons des Ténèbres
Carolyn Sampson, soprano
Estonian Philharmonic Chamber Choir
Estonian National Symphony Orchestra
CD HMC 902149

JAN PIETERSZON SWEELINCK
Canciones sacrae & Magnificat
Te Deum / Magnificat
In te Domine speravi
CD HMC 902033





harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2014

Enregistrement octobre 2012, Waalse Kerk, Amsterdam

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son et montage : René Möller, Teldex Studio

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Page 1 : Caspar David Friedrich, *Montagnes dans la brume*, 1804

Collection château Fachsenfeld, Inv. 1739, akg-images

Photo Cappella Amsterdam : Marco Borggreve

Maquette Atelier harmonia mundi

Artist biographies on harmoniamundi.com

HMC 902160