



LIVE

ROYAL CONCERTGEBOUW ORCHESTRA

DVORÁK > REQUIEM > SYMPHONY NO.8

MARISS JANSONS, CHIEF CONDUCTOR

KRASSIMIRA STOYANOVA, SOPRANO

MIHOKO FUJIMURA, ALTO • KLAUS FLORIAN VOGT, TENOR

THOMAS QUASTHOFF, BASS • WIENER SINGVEREIN

Although Beethoven, Schubert and Mendelssohn were heroes to Antonín Dvořák, he did not feel intimidated by them as his friend and kindred spirit Brahms did, who felt that they were forever looking over his shoulder. Dvořák was a Bohemian musician whose compositions convey the impression that all he had to do was pluck the melodies out of thin air. ♦ The music of 'the happiest and least neurotic of the late romantics', as the American music critic Harold C. Schonberg referred to him, was enthusiastically received particularly in England. For want of a national composer of equivalent standing, the English had embraced him, a foreigner, as they had Handel, Haydn and Mendelssohn before him. From 1884, Dvořák visited England six times in total, most often to conduct his own works. Nearly all the major compositions he wrote between 1884 and 1891, the period in which he enjoyed his greatest successes, had been commissioned in England. The burgeoning of amateur choirs in Great Britain was the reason that the resulting music was so splendid. The Birmingham Festival Committee had asked him to compose an oratorio around 1887, and he produced a requiem for four vocal soloists, mixed chorus and symphony orchestra, a work he could not begin until 1890 because of other obligations. There is much speculation as to why Dvořák decided to set a mass for the dead. No obvious reason can be given. Fortune was smiling on him from all sides. His music was internationally acclaimed, as evidenced by the various state honours and honorary doctorates he had been awarded. Several years later, he would be appointed artistic director of the newly established National Conservatory of Music in New York. With his *Stabat mater* in mind, the work that had propelled him on to the London music scene in 1883, perhaps Dvořák again wished to set a Latin liturgical text. While in the intervening years the cantata *Svatební košile* (The Spectre's Bride) and the oratorio *Svatá Ludmila* (St Ludmilla) had attracted great praise in England, reactions elsewhere were far from enthusiastic. Both works had Czech themes. It seems plausible that the composer wished to impart a more universal significance to his work. ♦ Although Dvořák had long held the post of organist at the church of St Vojtech in Prague, his *Requiem* is most certainly not intended to be a liturgical work. The great difference between Dvořák's and the other two famous requiems written

for the concert hall (those of Berlioz and Verdi) is that death did not inspire Dvořák with fear. In that sense, his could be called a 'positive' requiem, in which trust and acceptance resonate. Consisting of two main sections, the work features solo parts which are strongly linked with the chorus part. The first half is made up of the Introit, Gradual and Dies irae, while the second comprises the Offertory, Hostias, Sanctus and Agnus Dei. The four-note motif introduced at the beginning in the cellos is heard repeatedly throughout the work. It is a soft, lament-like motto, which Dvořák employs in various places either wholly or partly. The strongly chromatic motif is introduced in a variety of forms, such as in the trumpet fanfares in the *Tuba mirum*, in the woodwinds in the *Quid sum miser*, in the brass in the *Lacrimosa* and in the broad opening of the *Agnus Dei* in the strings. It has been suggested that the four notes were borrowed from the plainchant melody of the *Missa pro defunctis*; they also happen to appear in the Kyrie of Bach's *Mass in B minor*. Is this a coincidence or a quotation? Dvořák never commented on the subject. The thematic unity of the Requiem contributes to the work's closed character, despite all its variation. In the *Dies irae*, Dvořák ignores the obvious theme employed by countless composers in this section of the requiem mass, choosing a march-like motif instead. He clearly does not go as far as many of his colleagues did in depicting the terror of the Last Judgement. While the end of the *Tuba mirum* does sound menacing, aggression did not appeal to Dvořák. ♦ The atmosphere of mourning which dominates the first part gives way, starting in the Offertory, to music meant to comfort those whom the dead have left behind. As in his *Stabat mater*, written in 1877, pastoral fragments serve as a contrast, in which the woodwinds play a particularly prominent role. A fugue was essential, and Dvořák opted for the *Quam olim Abraham* episode. The fugue, which is repeated at the end of the Hostias, is, in fact, based on an ancient Bohemian hymn. Just as Dvořák had allowed the Introit to give way to the Kyrie in the first part, thereby diverging from the traditional structure of the requiem, he also lets the *Agnus Dei* flow into the Communion. The work concludes with a variant of the opening motif, and we have come full circle. Once again, the notes sound like a muted lament, yet they also suggest the beauty of a better world. ♦ Dvořák worked on his Requiem from January to October 1890 – a long time for someone who was in the habit of composing as quickly as he was. The fact is

that he was often interrupted during this time by all matter of obligations, including visits abroad to conduct his own music. He reluctantly left his summer house, a converted sheep barn in the South Bohemian village of Vysoká, where he would take long walks and talk to the villagers at the nearby inn in the evenings. In May of that year, he travelled to London for the English premiere of his *Eighth Symphony*, completed the previous year. One could hardly imagine a greater contrast to the *Requiem*, which was awaiting his return back home. The work is also very different from the *Seventh Symphony*, written in 1884. Both these works reveal Dvorák's desire to speak a universal language by curbing his spontaneous Bohemian musicality, which springs forth in so many of his compositions. In the *Eighth Symphony*, however, folk music again exults and dances to its heart's content. This work, with its myriad heart-warming melodies, actually cuts through the conventions of symphonic form. For example, the solemn theme with which the symphony opens inadvertently gives the impression that one is listening to a slow introduction. Yet the passage continues along in the same tempo, turning into a brisk theme in the flute. The stately melody from the opening is repeated twice in the first movement without actually playing an active role in the development of the thematic material. The entirety gives the impression that the composer, self-confident and inspired, is relying entirely on his musical intuition, giving free rein to his ideas. ♦ The second movement, marked Adagio, is somewhat reminiscent of a peaceful village scene with a bird singing here and there. But the idyll is short-lived. A master like Dvorák is capable of using simple means to quickly and radically transform such an atmosphere, as happens here when the music suddenly takes a dramatic turn. A short coda brings comfort and reconciliation. The third movement is not a scherzo, but instead is marked Allegretto grazioso and features waltzing melodies, which despite their amiability are also imbued with a certain melancholy. A trio episode provides contrast, Dvorák having borrowed the theme from his 1874 comic opera *Tvrďé palice* (The Stubborn Lovers). The simple melody is enlivened by cross-rhythms in the accompaniment figures. The gentle charm of this movement is blasted away by the powerful fanfares that open the Allegro ma non troppo. This final movement, a combination of variation and sonata form, also demonstrates the degree of frankness with which Dvorák set to work here as a symphonist.

Now the village band marches through the symphony orchestra, cheerful folk songs are sung, and there is plenty of exuberant dancing. The hierarchy of genres has been eliminated, a phenomenon which would recur in Gustav Mahler's music but to an even greater extent. When Dvorák completed his *Eighth Symphony*, Mahler was working on his First.

Aad van der Ven translation: Josh Dillon

Pour Antonín Dvořák, musicien bohémien, Beethoven, Schubert et Mendelssohn étaient des héros. Dvořák ne se sentait toutefois pas intimidé, comme Brahms, proche et ami, qui entendait constamment derrière lui le bruit de leurs pas. Les compositions de Dvořák pourraient faire croire que les mélodies se présentaient à lui spontanément. ♦ La musique du compositeur 'le plus heureux, le moins névrosé de tous les compositeurs romantiques' selon Harold C. Schonberg, critique musical américain, fut mieux accueillie que partout ailleurs en Angleterre. Après Händel, Haydn et Mendelssohn, les Britanniques adoptèrent de nouveau un compositeur étranger en l'absence de compositeur national d'envergure comparable. À partir de 1884, Dvořák visita ce pays en tout six fois, la plupart du temps pour diriger ses propres œuvres. Presque toutes ses compositions qui virent le jour entre 1884 et 1891, années de ses grands succès, furent des commandes anglaises. L'épanouissement de grands chœurs amateurs en Grande-Bretagne suscita là plus que dans d'autres pays une demande de musique fastueuse. C'est ainsi que vers 1887, le Birmingham Festival Committee commanda à Dvořák un requiem pour quatre solistes vocaux, chœur mixte, et orchestre symphonique, auquel le compositeur contraint par d'autres obligations ne put s'atteler que vers 1890. On s'est souvent demandé pourquoi en réalité il composa une messe funèbre. On ne possède aucune raison manifeste. La chance lui souriait de tous côtés. Sa musique était tenue en haute estime sur le plan international, comme le prouvent les diverses distinctions d'état et doctorats d'honneur qui lui furent décernés. Quelques années plus tard, il dirigea à New York le tout nouveau National Conservatory of Music. Pensant à son *Stabat Mater* qui en 1883 lui permit de percer à Londres, Dvořák désira peut-être écrire une partition sur un texte liturgique latin. Dans l'intervalle, sa ballade pour chœur *Svatební košile* (Les habits de la fiancée) et *Svatá Ludmila* (Sainte Ludmila) furent certes reçus avec enthousiasme en Angleterre, mais cet enthousiasme fut absent des réactions que ces deux œuvres de sujet tchèque provoquèrent dans d'autres pays. Le compositeur voulut certainement donner une signification plus universelle à son œuvre, cela va de soi. ♦ Si Dvořák fut pendant des années organiste à l'église Saint-Adalbert de Prague, son *Requiem* ne fut pas composé à des fins liturgiques.

À la différence des deux autres célèbres requiem de Berlioz et de Verdi composés pour la salle de concert, celui de Dvořák ne suscite pas la peur. Dans ce sens, il s'agit d'un requiem 'positif', dans lequel les parties solistes sont fortement liées à la participation du chœur. La première moitié comprend les mouvements Introitus, Graduale et Dies Irae, la deuxième les mouvements Offertorium, Hostias, Sanctus et Agnus Dei. Le motif de quatre notes introduit au début de l'œuvre par les violoncelles ne lâche ensuite plus les auditeurs. C'est une sorte de devise sonnante comme une plainte douce que Dvořák utilisa entièrement ou partiellement aux endroits les plus divers. Ce motif fortement chromatique intervient sous les formes les plus diverses, comme dans la fanfare de trompette du *Mirum*, dans la partie des bois du *Quid sum miser*, celle des cuivres du *Lacrimosa*, ou le vaste début des cordes de l'Agnus Dei. D'après certaines personnes, ces quatre notes purent être empruntées à la mélodie grégorienne de la *Missa pro defunctis*. Elles sont également présentes dans le *Kyrie* de la Messe en si de Bach. Est-ce un hasard ou une citation? Dvořák ne se prononça pas à ce sujet. L'unité thématique au sein du *Requiem* contribue au caractère fermé de l'œuvre dans toute sa diversité. Pour son *Dies Irae*, Dvořák négligea le thème grégorien utilisé à cet endroit de la messe par d'innombrables compositeurs: Il choisit un motif de marche. Dans la peinture de l'horreur du Jugement Dernier, il alla clairement moins loin qu'un grand nombre de ses collègues. Même si la fin du *Tuba mirum* semble menaçante, Dvořák ne fut pas attiré par l'agression. ♦ L'atmosphère de deuil qui domine dans le premier mouvement laisse place à partir de l'Offertorium à de la musique dans laquelle les proches trouvent consolation. Tout comme dans son *Stabat Mater* de 1877, on trouve en guise de contraste des fragments de caractère pastoral, dans lesquels les bois notamment jouent un rôle important. Il fallait une fugue. Dvořák choisit pour cela l'épisode *Quam olim Abrahae*. Un ancien chant religieux bohémien sert de base à cette fugue, reprise à la fin de l'Hostias. Dvořák enchaîna l'Introitus et le *Kyrie*, contrairement à l'organisation traditionnelle de la messe des morts. Il en fit de même avec l'Agnus Dei et la Communio. Comme conclusion de l'œuvre, Dvořák fit entendre une variante du motif initial. Le cercle est bouclé. Les notes sonnent cette fois encore comme une plainte contenue mais suggèrent également la beauté d'un monde meilleur. ♦ Dvořák travailla à son *Requiem* du mois de janvier

au mois d'octobre 1890, période longue pour quelqu'un accoutumé à composer aussi rapidement. Durant cette période, il fut toutefois souvent interrompu par toutes sortes d'obligations, notamment par des voyages dans des villes étrangères pour diriger ses œuvres. À regret, il quittait alors sa maison de campagne, ancienne bergerie à Vysoka, village du sud de la Bohême, où il faisait de longues promenades et discutait le soir dans une auberge proche avec des paysans. Il se rendit au mois de mai de cette même année 1890 à Londres pour la création de sa *Huitième symphonie*, achevée un an auparavant. On peut difficilement imaginer un plus grand contraste qu'avec la partition du Requiem qui l'attendait chez lui. La contraste avec la *Septième symphonie* (1884) est également de taille. Dans ces deux œuvres, Dvorák donna l'impression qu'il voulut parler un langage international en réfrénant sa musicalité bohémienne spontanée si présente dans un grand nombre de ses compositions. Dans sa *Huitième symphonie*, la musique populaire se réjouit et danse à cœur joie. Cette partition, avec son très grand nombre de mélodies réconfortantes rompt même fortement avec les conventions de la forme symphonique. Le thème solennel avec lequel la symphonie débute donne ainsi de façon abusive l'impression qu'il ouvre une introduction lente. Ce passage débouche en effet sans changement de tempo à un thème rapide joué à la flûte. La mélodie soutenue du début est reprise encore deux fois durant le premier mouvement, sans toutefois jouer un rôle actif dans le développement du matériau thématique. Le tout donne l'impression que le compositeur, inspiré et conscient de lui-même, donna libre cours à ses idées tout en se fiant entièrement à son intuition musicale. ♦ Le deuxième mouvement, Adagio, a un peu le caractère d'une paisible scène villageoise, montrant ci et là quelques oiseaux en train de chanter. Mais l'idylle est brève. Un maître tel que Dvorák est en mesure, en peu de temps et avec des moyens simples, de transformer entièrement l'atmosphère, comme ici lorsque la musique tout à coup prend une tournure dramatique. Une brève coda apporte apaisement et réconfort. Le troisième mouvement n'est pas un scherzo mais un Allegretto grazioso, avec des mélodies valsantes, qui malgré leur caractère affable sont empreintes d'une certaine mélancolie. Un trio donne le change avec un thème emprunté à un opéra comique de Dvorák intitulé Tvrdé palice (Les Amants têtus) (1874). La mélodie assez simple est vivifiée par les rythmes contrariants des figures d'accompagnement. Le

charme doux de ce mouvement est chassé en un instant par les puissantes fanfares qui introduisent l'Allegro ma non troppo. Ce mouvement final, combinaison d'une forme sonate et d'une forme variation, montre la franchise avec laquelle Dvorák travaille ici comme symphoniste. La chapelle du village défile ici en traversant l'orchestre symphonique, on chante de joyeux chants populaires et l'on danse à cœur joie. La hiérarchie des genres est abolie, ce que l'on retrouve dans une plus grande mesure encore avec la musique de Mahler. Ce dernier travaillait à sa Première symphonie lorsque Dvorák acheva sa *Huitième symphonie*.

Aad van der Ven traduction Clémence Comte

Beethoven, Schubert und Mendelssohn waren in Antonín Dvořáks Augen Heroen. Dennoch fühlte er sich von ihnen nicht eingeschüchtert, wie sein Freund und Geistesverwandter Brahms, der ihre Schritte ständig hinter sich zu hören glaubte. Dvořák war ein böhmischer Musiker, dessen Kompositionen den Eindruck erwecken, dass ihm die Melodien nur so zuflogen. ♦ Die Musik 'des glücklichsten, am wenigsten neurotischen aller romantischen Komponisten', so der amerikanische Musikkritiker Harold C. Schonberg, fand vor allem in England großen Anklang. Nach Händel, Haydn und Mendelssohn umarteten die Britten wiederum einen ausländischen Komponisten, da sie keinen nationalen Tondichter gleichen Formats vorzuweisen hatten. Ab 1884 besuchte Dvořák das Land insgesamt sechs mal, in den meisten Fällen um seine eigenen Werke zu dirigieren. Nahezu alle bedeutenden Kompositionen, die in der Zeit von 1884 bis 1891, den Jahren seiner größten Erfolge, entstanden, waren das Resultat englischer Aufträge. Die Blüte der großen Laienchöre in Großbritannien war der Grund dessen, dass es sich dabei vor allem um imposante Musik handelte. So bat das Birmingham Festival Committee ihn rund 1887, ein Oratorium zu komponieren. Birmingham bekam ein Requiem für vier vokale Solisten, gemischten Chor und Symphonieorchester, an dem der Komponist wegen anderer Verpflichtungen erst 1890 begann. Es gab rege Spekulationen über die Frage, weshalb er sich gerade für eine Totenmesse entschied. Einen nachweisbaren Anlass gibt es nicht. Das Glück lachte ihm von allen Seiten zu. Seine Musik genoss einen hohen internationalen Ruf, was auch aus den diversen staatlichen Auszeichnungen und Ehrendoktoraten hervorging. Einige Jahre später sollte er in New York das gerade erst gegründete National Conservatory of Music leiten. Vielleicht wollte Dvořák im Gedanken an sein Stabat Mater, dass 1883 seinen Durchbruch in London bedeutet hatte, gerne wieder eine Partitur über einen lateinischen liturgischen Text schreiben. In den dazwischen liegenden Jahren waren die Chorballetts *Svatební košile* (Die Brautkleider) und das Oratorium *Svatá Ludmila* (Die Heilige Ludmila) in England zwar begeistert aufgenommen worden, aber anderwärts hatte man weniger spontan darauf reagiert. Beides waren Werke mit tschechischen Themen. Es liegt nahe, dass der Komponist seinem Werk eine eher

allgemeine Bedeutung geben wollte. ♦ Obwohl Dvořák jahrelang Organist der St. Adalbertkirche in Prag war, ist sein Requiem deutlich nicht als liturgisches Werk gemünzt. Der große Unterschied zu den beiden anderen berühmten Totenmessen für den Konzertsaal, denen von Berlioz und Verdi, besteht darin, dass der Tod Dvořák keine Angst einflößte. In diesem Sinne handelt es sich hier um ein 'positives' Requiem, aus dem Vertrauen und Ergebenheit herausklingen. Das Werk, in dem die solistischen Partien stark mit dem Anteil des Chores verbunden sind, besteht aus zwei Teilen. Die erste Hälfte enthält Introitus, Graduale und Dies Irae, die zweite Offertorium, Hostias, Sanctus und Agnus Dei. Das zu Beginn von den Celli eingeführte Motiv aus vier Noten wird den Hörer nicht mehr loslassen. Es ist ein wie leise klagend klingendes Motto, das Dvořák an unterschiedlichen Stellen ganz oder teilweise verwendet. Das stark chromatische Motiv tritt in verschiedenen Gestalten auf, wie in den Trompetenfanfaren im Tuba Mirum, bei den Holzbläsern im Quid sum miser, bei den Blechbläsern im Lacrimosa und im breiten Beginn der Streicher im Agnus Dei. Es wurde schon vermutet, dass diese vier Noten der gregorianischen Melodie der Missa pro defunctis entlehnt seien. Auch kommen sie im Kyrie von Bachs Hoher Messe vor. Zufall oder Zitat? Darüber hat Dvořák sich nicht geäußert. Die thematische Verflechtung innerhalb des Requiems trägt zum, bei aller Verschiedenartigkeit, geschlossenen Charakter des Werks bei. Im Dies Irae negiert Dvořák das naheliegende, von unzähligen Komponisten an dieser Stelle in der Totenmesse verwendete, gregorianische Thema. Er entschied sich für ein marschartiges Motiv. In der Schilderung der Schrecken des Jüngsten Gerichts ist er deutlich weniger weit gegangen wie viele seiner Kollegen. Auch wenn das Ende des Tuba mirum drohend klingen mag, Aggression lag Dvořák fern. ♦ Die Trauerstimmung, die im ersten Satz dominiert, weicht vom Offertorium an einer Musik, in der die Angehörigen Trost finden. Genau wie in seinem Stabat Mater von 1877 gibt es kontrastierende Fragmente mit pastoralem Charakter, wobei vor allem die Holzbläser eine herausragende Rolle spielen. Eine Fuge durfte nicht fehlen. Dvořák wählte dazu die Episode Quam olim Abrahae. Ausgangspunkt der Fuge, die am Ende des Hostias wiederholt wird, ist ein altes böhmisches Kirchenlied. Ebenso wie Dvořák im ersten Satz das Introitus in das Kyrie übergehen ließ, abweichend vom traditionellen Aufbau der Totenmesse, so lässt er auch das

Agnus Dei und Communio ineinander übergehen. Als Abschluss des Werks hören wir eine Variante des Anfangsmotivs. Der Kreis ist geschlossen. Die Noten klingen auch diesmal wie eine verhaltene Klage, aber sie suggerieren zugleich die Schönheit einer besseren Welt. ♦ Vom Januar bis einschließlich Oktober 1890 arbeitete Dvorák an seinem Requiem, eine lange Zeit für jemanden, der so schnell zu komponieren pflegte, wie er. Aber diese Arbeit wurde oft durch allerlei Verpflichtungen unterbrochen, darunter Besuche ausländischer Städte, um seine eigenen Werke zu dirigieren. Ungern verließ er sein Sommerhaus, einen ehemaligen Schafstall in Vysoka, einem Dorf in Südböhmen, wo er lange Spaziergänge unternahm und abends in einer nahegelegenen Schänke mit den Bauern ein Schwätzchen machte. Im Mai dieses Jahres reiste er nach London zur englischen Erstaufführung seiner im Jahr zuvor vollendeten Achten Symphonie. Ein größerer Kontrast zur Partitur des Requiems, das daheim auf ihn wartete, ist kaum vorstellbar. Auch der Unterschied zur Siebenten Symphonie (1884) ist groß. In diesen beiden Werken erweckt Dvorák den Eindruck, dass er eine universelle Sprache sprechen möchte, indem er seine spontane böhmische Musikalität, die in so vielen seiner Kompositionen zum Vorschein kommt, eindämmt. Aber in der Achten Symphonie jubelt und tanzt die Volksmusik wieder nach Herzenslust. Diese Partitur mit ihrer überwältigenden Vielzahl herzergreifender Melodien durchbricht selbst die Konventionen der symphonischen Form. So erweckt das feierliche Thema, mit dem die Symphonie anhebt, irrtümlich den Eindruck, dass wir hier nach einer langsamen Einleitung lauschen. Diese Passage geht jedoch im selben Tempo in ein flott von der Flöte gespieltes Thema über. Die feierliche Melodie des Beginns wird im ersten Satz noch zweimal wiederholt, ohne jedoch in der Durchführung des thematischen Materials eine aktive Rolle zu spielen. Das Ganze erweckt den Eindruck, dass der Komponist, selbstbewusst und inspiriert, hier seiner musikalischen Intuition völlig vertraut und seinen Gedanken freien Lauf lässt. ♦ Der zweite Satz, Adagio, hat etwas von einer friedlichen Dorfszene mit hier und dort einem singenden Vogel. Aber die Idylle hat keinen Bestand. Ein Meister wie Dvorák ist imstande, die Stimmung mit einfachen Mitteln in wenigen Augenblicken radikal zu verändern, wie hier, wenn die Musik plötzlich eine dramatische Wendung nimmt. Eine kurze Coda bringt Trost und Versöhnung. Der dritte Satz ist kein Scherzo, sondern ein

Allegretto grazioso mit walzerartigen Melodien, die ungeachtet ihrer Lieblichkeit eine gewisse Wehmut ausstrahlen. Dem steht eine Trioepisode gegenüber, deren Thema Dvoráks komischer Oper Tvrde palice (Die Dickschädel) von 1874 entlehnt ist. Die schlichte Melodie wird belebt durch widerspenstige Rhythmen in den Begleitfiguren. Der zarte Charme dieses Satzes wird mittels kräftiger Fanfaren weggeblasen, die das Allegro ma non troppo einsetzen. Auch dieser Schlusssatz, eine Kombination von Variations- und Sonatenform, zeigt, mit welcher Offenherzigkeit Dvorák hier als Symphoniker zu Werke geht. Die Dorfkapelle marschiert hier durch das Symphonieorchester, fröhliche Volkslieder werden gesungen und es wird nach Herzenslust getanzt. Die Hierarchie der Genres ist aufgehoben, eine Erscheinung, die sich in verstärktem Maße bei Gustav Mahler wiederholen soll. Er arbeitete an seiner Ersten Symphonie, als Dvorák seine Achte vollendete.

Aad van der Ven Übersetzung Erwin Peters

Beethoven, Schubert en Mendelssohn waren helden voor Antonín Dvorák. Toch voelde hij zich door hen niet geïntimideerd, zoals zijn vriend en geestverwant Brahms, die voortdurend hun voetstappen achter zich hoorde. Dvorák was een Boheemse muzikant, wiens composities de indruk wekken dat hij de melodieën maar uit de lucht hoefde te plukken. ♦ De muziek van 'de gelukkigste, minst neurotische van alle romantische componisten', aldus de Amerikaanse muziekcriticus Harold C. Schonberg, vond vooral in Engeland een gretig onthaal. Na Händel, Haydn en Mendelssohn omhelsden de Britten wederom een buitenlandse componist bij gebrek aan een nationale toondichter van vergelijkbare allure. Vanaf 1884 bezocht Dvorák dat land in totaal zes keer, in de meeste gevallen om zijn eigen muziek te dirigeren. Vrijwel alle belangrijke composities die in de periode 1884-1891, de jaren van zijn grootste successen, ontstonden waren het resultaat van Engelse opdrachten. Wegens de bloei van grote amateurkoren in Groot-Brittannië ging het daarbij vooral om luisterrijke muziek. Zo vroeg het Birmingham Festival Committee hem rond 1887 een oratorium te componeren. Birmingham kreeg een requiem voor vier vocale solisten, gemengd koor en symfonieorkest, waaraan de componist wegens andere verplichtingen pas in 1890 begon. Er is druk gespeculeerd over de vraag waarom hij juist voor een dodenmis koos. Een aanwijsbare aanleiding ontbreekt. Het geluk lachte hem van alle kanten toe. Zijn muziek werd internationaal hoog aangeslagen, wat ook bleek uit de diverse staatsonderscheidingen en eredoctoraten. Enkele jaren later zou hij in New York het gloednieuwe National Conservatory of Music gaan leiden. Wellicht wilde Dvorák, denkend aan zijn *Stabat Mater* dat in 1883 zijn doorbraak in Londen had betekend, graag weer een partituur schrijven op een Latijnse liturgische tekst. In de tussenliggende jaren waren de koorballade *Svatební košile* (De Bruidskleden) en het oratorium *Svatá Ludmila* (De Heilige Ludmila) in Engeland weliswaar enthousiast ontvangen, elders werd er weinig geestdriftig op gereageerd. Het waren allebei werken met Tsjechische onderwerpen. Het ligt voor de hand dat de componist zijn werk een meer universele betekenis wilde geven.

♦ Hoewel Dvorák jarenlang organist was van de St. Adalbertkerk in Praag is zijn *Requiem* duidelijk niet als liturgisch werk bedoeld. Het grote verschil met die twee

andere beroemde dodenmissen voor de concertzaal, van Berlioz en Verdi, is dat de dood Dvorák geen angst inboezemde. In die zin is dit een 'positief' requiem, waarin vertrouwen en berusting doorklinken. Het werk, waarin de solistische partijen sterk met het aandeel van het koor verbonden zijn, bestaat uit twee delen. De eerste helft omvat Introitus, Graduale en Sequentia, de tweede Offertorium, Sanctus en Agnus Dei. Het aan het begin door de celli geïntroduceerde motief van vier noten zal de luisteraar niet meer loslaten. Het is een zachte klacht klinkend motto, dat Dvorák op uiteenlopende plaatsen geheel of gedeeltelijk laat terugkomen. Het sterk chromatische motief treedt in uiteenlopende gedaanten op, zoals in de trompetfanfares in het *Tuba mirum*, de houtblazers in het *Quid sum miser*, het koper in het *Lacrimosa* en het brede begin van de strijkers in het *Agnus Dei*. Er is wel gesuggereerd dat deze vier noten ontleend zijn aan de gregoriaanse melodie van de *Missa pro defunctis*. Ze komen ook voor in het *Kyrie* uit Bachs *Hohe Messe*. Toeval of citaat? Daarover heeft Dvorák zich niet uitgelaten. De thematische verbondenheid binnen het Requiem draagt bij aan het bij alle verscheidenheid gesloten karakter van het werk. In het *Dies Irae* negeert Dvorák het voor de hand liggende, door talloze componisten op deze plaats in de dodenmis gebruikte gregoriaanse thema. Hij koos voor een mars-achtig motief. In het schilderen van de verschrikking van het Laatste Oordeel is hij duidelijk minder ver gegaan dan veel van zijn collega's. Al klinkt het einde van het *Tuba mirum* wel dreigend, agressie lag Dvorák niet. ♦ De rouwstemming die in het eerste deel domineert maakt vanaf het Offertorium plaats voor muziek waarin de nabestaanden troost vinden. Net als in zijn *Stabat Mater* uit 1877 zijn er bij wijze van contrast fragmenten met een pastoraal karakter, waarbij vooral de houtblazers een prominente rol vervullen. Een fuga mocht niet ontbreken in een groot religieus koorwerk. Dvorák koos daarvoor de episode *Quam olim Abrahae*. Uitgangspunt van de fuga, die aan het einde van het *Hostias* herhaald wordt, is een oud Boheems kerklied. Zoals Dvorák in het eerste deel de Introitus in het *Kyrie* liet overgaan, in afwijking van de traditionele opzet van de dodenmis, zo laat hij ook *Agnus Dei* en *Communio* in elkaar overlopen. Als afsluiting van het werk horen we een variant van het beginmotief. De cirkel is gesloten. De noten klinken ook deze keer als een ingehouden klacht, maar ze suggereren tegelijk de schoonheid van een betere wereld. ♦ Van januari tot en met oktober 1890 werkte Dvorák aan zijn Requiem,

een lange tijd voor iemand die zo vlot placht te componeren als hij. Maar die periode werd vaak onderbroken door allerlei verplichtingen, waaronder bezoeken aan buitenlandse steden om zijn eigen werk te dirigeren. Ongaarne verliet hij zijn zomerhuis, een voormalige schaapskooi in Vysoka, een dorp in Zuid-Bohemen, waar hij lange wandelingen maakte en 's avonds in een nabije herberg met de boeren een praatje maakte. Hij reisde in mei van dat jaar naar Londen voor de Engelse première van zijn een jaar daarvoor voltooide *Achtste symfonie*. Een groter contrast met de partituur van het *Requiem*, die thuis op hem lag te wachten, is nauwelijks denkbaar. Ook het verschil met de *Zevende symfonie* (1884) is groot. In die twee werken wekt Dvorák de indruk dat hij een universele taal wil spreken door zijn spontane Boheemse muzikaliteit, die in zoveel van zijn composities tevoorschijn springt, in te tomen. Maar in de *Achtste symfonie* jubelt en danst de volksmuziek weer naar hartelust. Deze partituur, met haar overstelpende hoeveelheid hartverwarmende melodieën, breekt zelfs dwars door de conventies van de symfonische vorm heen. Zo wekt het plechtige thema waarmee de symfonie inzet abusievelijk de indruk dat we hier naar een langzame inleiding luisteren. Die passage loopt echter in hetzelfde tempo door in een vlot door de fluit gespeeld thema. De gedragen melodie van het begin wordt in het eerste deel nog twee maal herhaald, zonder echter in de ontwikkeling van het thematisch materiaal een actieve rol te spelen. Het geheel wekt de indruk dat de componist, zelfbewust en geïnspireerd, hier volkomen op zijn muzikale intuïtie vertrouwt en zijn ideeën de vrije loop laat. ♦ Het tweede deel, Adagio, heeft iets van een vredig dorps-tafereel met hier en daar een zingende vogel. Maar de idylle blijft niet bestaan. Een meester als Dvorák is in staat met simpele middelen in korte tijd de sfeer radicaal te veranderen, zoals hier, wanneer de muziek plotseling een dramatische wending neemt. Een korte coda brengt troost en verzoening. Het derde deel is geen scherzo, maar een Allegretto grazioso, met walsende melodieën, die ondanks hun beminnelijkheid een zekere weemoed bezitten. Er staat een trio-episode tegenover, waarvan het thema is ontleend aan Dvoráks komische opera *Tvrď palice* (De koppige geliefden) uit 1874. De simpele melodie wordt verlevendigd door tegendraadse ritmen in de begeleidingsfiguren. De zachte charme van dit deel wordt weggeblazen door middel van de krachtige fanfares die het Allegro ma non troppo inzetten. Ook dit slotdeel, een combinatie van variatie- en sonatevorm,

laat zien met hoeveel vrijmoedigheid Dvorák hier als symfonicus te werk gaat. De dorpskapel marcheert hier door het symfonieorkest, er worden vrolijke volksliedjes gezongen en er wordt naar hartenlust gedanst. De hiërarchie van de genres is opgeheven, een verschijnsel dat zich in versterkte mate bij Gustav Mahler zou herhalen. Deze werkte aan zijn *Eerste symfonie* toen Dvorák zijn *Achtste* voltooide.

Aad van der Ven

www.concertgebouworkest.nl

Colophon producer, recording engineer, & editor Everett Porter | assistant engineers Carl Schuurbijs, Daan van Aalst, Mario Nozza | recording facility Polyhymnia International/Eurosound Mobile | microphones DPA4006 with Polyhymnia custom electronics DSD recording with EMM Labs AD and DA converters, DSD Editing & mixing, merging Technologies Pyramix, monitored on B&W Nautilus speakers | photography Simon van Bortel (Royal Concertgebouworchestra), Marco Borggreve (Jansons), Alexander Lipp (Vogt), Kassara DG (Quasthoff), Stephan Trierenberg (Wiener Singverein) | design Atelier René Knip and Olga Scholten, Amsterdam. Made in The Netherlands. **RCO 10001**



Mariss Jansons





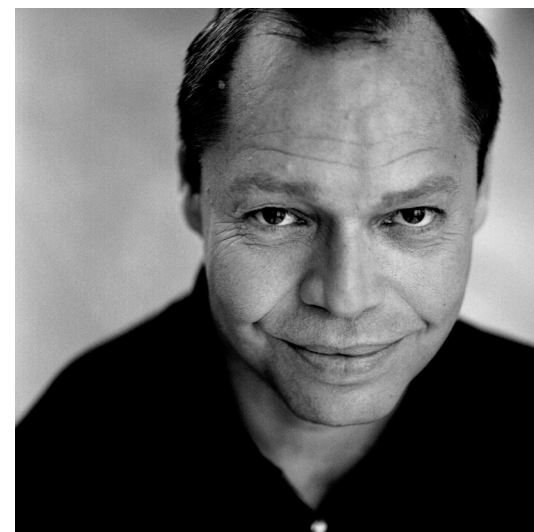
Krassimira Stoyanova



Klaus Florian Vogt



Mihoko Fujimura



Thomas Quasthoff

Thomas Quasthoff appears by courtesy of Deutsche Grammophon



INTROITUS

Eternal rest grant unto them, O Lord,
and let perpetual light shine upon them.
A hymn becomes you, O God, in Zion,
and to you shall a vow be repaid in Jerusalem.
Hear my prayer;
to you shall all flesh come.
Eternal rest grant unto them, O Lord,
and let perpetual light shine upon them.

Lord have mercy;
Christ have mercy
Lord have mercy;

GRADUALE

Eternal rest grant unto them, O Lord,
and let perpetual light shine upon them.
He shall be justified in everlasting memory,
and shall not fear evil reports.
Eternal rest grant unto them, O Lord.

SEQUENTIA

Dies irae

Day of wrath! Day of mourning!,
A day that the world will dissolve in ashes,
as foretold by David and the Sibyl
How much tremor there will be,
when the judge will come,
investigating everything strictly!

Tuba mirum

The trumpet, scattering a wondrous sound
through the sepulchres of the regions,
will collect all before the throne.
Death and nature will marvel,
when the creature resurrects,
about to answer the judging one.

INTROITUS

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.

GRADUALE

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

SEQUENTIA

Dies irae

Dies irae, dies illa,
Solvat saeculum in favilla,
Teste David cum Sybilla.
Quantus tremor est futurus,
Quando iudex est venturus,
Cuncta stricte discussurus.

Tuba mirum

Tuba mirum spargens sonum
Per sepulcra regionum
Coget omnes ante thronum.
Mors stupebit et natura,
Cum resurget creatura,
Judicanti responsura.

INTROITUS

Donne-leur le repos éternel, Seigneur
et que la lumière éternelle les illumine.
Dieu, il convient de chanter tes louanges en Sion
et de t'offrir des sacrifices à Jérusalem
Exauce ma prière
toute chair ira à toi
Donne-leur le repos éternel, Seigneur
et que la lumière éternelle les illumine

Seigneur, ayez pitié
Christ, ayez pitié
Seigneur, ayez pitié

GRADUALE

Donne-leur le repos éternel, Seigneur
et que la lumière éternelle les illumine
Le juste restera dans un souvenir éternel duquel
il n'a pas à craindre une mauvaise réputation
Donne-leur le repos éternel, Seigneur.

SEQUENTIA

Dies irae

Jour de colère, que ce jour là
Où le monde sera réduit en cendres,
Selon les oracles de David et de la Sibylle.
Quelle terreur nous envahira,
Lorsque le juge viendra
Pour délivrer son impitoyable sentence!

Tuba mirum

La trompette répandant un son étrange,
parmi les sépulcres de tous pays,
rassemblera tous les hommes devant le trône.
La Mort sera stupéfaite, comme la Nature,
quand ressuscitera la créature,
pour être jugée d'après ses réponses.

INTROITUS

Herr, gib ihnen die ewige Ruhe,
und das ewige Licht leuchte ihnen.
Dir gebührt Lob, Herr, auf dem Sion,
Dir erfüllt man Gelübde in Jerusalem.
Erhöre mein Gebet;
zu Dir kommt alles Fleisch.
Herr, gib ihnen die ewige Ruhe
und das ewige Licht leuchte ihnen.

Herr, erbarme Dich.
Christus, erbarme Dich.
Herr, erbarme Dich.

GRADUALE

Herr, gib ihnen die ewige Ruhe,
und das ewige Licht leuchte ihnen.
In ewigem Gedenken bleibt der Gerechte,
vor übler Nachrede hat er nichts zu fürchten.
Herr, gib ihnen die ewige Ruhe.

SEQUENTIA

Dies irae

Tag der Rache, Tag der Sünden,
Wird das Weltall sich entzünden,
wie Sibyll und David künden.
Welch ein Graus wird sein und Zagen,
Wenn der Richter kommt, mit Fragen
Streng zu prüfen alle Klagen!

Tuba mirum

Laut wird die Posaune klingen,
Durch der Erde Gräber dringen,
Alle hin zum Throne zwingen.
Schaudernd sehen Tod und Leben
Sich die Kreatur erheben,
Rechenschaft dem Herrn zu geben.

The written book will be brought forth,
in which all is contained,
from which the world shall be judged.
When therefore the judge will sit,
whatever hides will appear:
nothing will remain unpunished.

Liber scriptus proferetur,
In quo totum continetur,
Unde mundus judicetur.
Judex ergo cum sedebit,
Quidquid latet apparebit,
Nil inultum remanebit.

Un livre écrit sera fourni
dans lequel tout sera contenu
par quoi le Monde sera jugé.
Quand le Juge donc tiendra séance,
tout ce qui est caché apparaîtra,
et rien d'impuni ne restera.

Und ein Buch wird aufgeschlagen,
Treu darin ist eingetragen
Jede Schuld aus Erdentagen.
Sitzt der Richter dann zu richten,
Wird sich das Verborgne lichten;
Nichts kann vor der Strafe flüchten.

Quid sum miser

What am I, miserable, then to say?
Which patron to ask,
when the just may hardly be sure?
King of tremendous majesty,
who freely savest those that have to be saved,
save me, source of piety.

Quid sum miser

Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus,
Cum vix justus sit securus?
Rex tremendae majestatis,
Qui salvandos salvas gratis,
Salva me, fons pietatis.

Quid sum miser

Que, pauvre de moi, alors dirai-je ?
Quel protecteur demanderai-je,
quand à peine le juste sera secouru ?
Roi de terrible majesté,
qui sauvez, ceux à sauver, par votre grâce,
sauvez-moi, source de piété.

Quid sum miser

Weh! Was werd ich Armer sagen?
Welchen Anwalt mir erfragen,
Wenn Gerechte selbst verzagen?
König schrecklicher Gewalten,
Frei ist Deiner Gnade Schalten:
Gnadenquell, lass Gnade walten!

Recordare, Jesu pie

Remember, pious Jesus,
that I am the cause of thy way:
lest thou lose me in that day.
Seeking me, thou sat tired:
thou redeemed [me] having suffered the Cross:
let not so much hardship be lost.

Recordare, Jesu pie

Recordare Jesu pie
Quod sum causa tuae viae:
Ne me perdas illa die.
Quaerens me sedisti lassus,
Redemisti crucem passus,
Tantus labor non sit cassus.

Recordare, Jesu pie

Souvenez-vous, Jésus si doux,
que je suis la cause de votre route;
ne me perdez pas en ce jour.
En me cherchant vous vous êtes assis fatigué,
me rachetant par la Croix, la Passion,
que tant de travaux ne soient pas vains.

Recordare, Jesu pie

Milder Jesus, wollst erwägen,
Dass Du kamest meinetwegen,
Schleudre mir nicht Fluch entgegen.
Bist mich suchend müd gegangen,
Mir zum Heil am Kreuz gehangen,
Mög dies Mühn zum Ziel gelangen.

Just judge of revenge,
give the gift of remission
before the day of reckoning.
I sigh, like a guilty:
my face reddens in guilt:
Spare the supplicating one, God.
Thou who absolved Mary,
and heardest the robber,
gavest hope to me, too.

Juste judex ultionis,
Donum fac remissionis
Ante diem rationis.
Ingemisco tamquem reus,
Culpa rubet vultus meus,
Supplicanti parce Deus.
Qui Mariam absolvisti,
Et latronem exaudisti,
Mihi quoque spem dedisti.

Juste Juge de votre vengeance,
faites-moi don de la rémission
avant le jour du jugement.
Je gémis comme un coupable,
la faute rougit mon visage,
au suppliant, pardonnez Seigneur.
Vous qui avez absous Marie
et, au bon larron, exaucé les vœux,
à moi aussi vous rendez l'espoir.

Richter Du gerechter Rache,
Nachsicht üb in meiner Sache
Eh ich zum Gericht erwache.
Seufzend steh ich schuldbefangen,
Schamrot glühen meine Wangen,
Lass mein Bitten Gnad erlangen.
Hast vergeben einst Marien,
Hast dem Schächer dann verziehen,
Hast auch Hoffnung mir verliehen.

My prayers are not worthy:
however, thou, Good [Lord], do good,
lest I am burned up by eternal fire.
Grant me a place among the sheep,
and take me out from among the goats,
setting me on the right side.

Preces meae non sunt dignae
Sed tu bonus fac benigne,
Ne perenni cremer igne.
Inter oves locum praesta,
Et ab hoedis me sequestra,
Statuens in parte dextra.

Mes prières ne sont pas dignes
mais vous, si bon, faites par votre bonté
que jamais je ne brûle dans le feu.
Entre les brebis placez-moi,
que des boucs je sois séparé,
en me plaçant à votre droite.

Wenig gilt vor Dir mein Flehen;
Doch aus Gnade lass geschehen,
Dass ich mög der Höll entgehen.
Bei den Schafen gib mir Weide,
Von der Böcke Schar mich scheide,
Stell mich auf die rechte Seite.

Confutatis maledictis

Once the cursed have been rebuked,
sentenced to rancorous flames:
Call thou me with the blessed.
I meekly and humbly pray,
[my] heart is as crushed as the ashes:
perform the healing of mine end.

Lacrimosa

That tearful day,
by which from the ashes resurrects
the guilty man who is to be judged.
Spare him therefore, God.
Pious Lord Jesus,
grant them rest.
Amen.

OFFERTORIUM

Domine Jesu Christe

Lord Jesus Christ, King of glory,
free the souls of all the
faithful departed
from infernal punishment and the deep pit.
Free them from the mouth of the lion;
do not let Tartarus swallow them,
nor let them fall into darkness;
but may the sign-bearer,
Saint Michael,

lead them into the holy light
which you promised to Abraham and his seed.

Confutatis maledictis

Confutatis maledictis,
Flammis acribus addictis,
Voca me cum benedictis.
Oro supplex et acclinis,
Cor contritum quasi cinis,
Gere curam mei finis.

Lacrimosa

Lacrimosa dies illa,
Qua resurget ex favilla
Judicandus homo reus.
Huic ergo parce, Deus.
Pie Jesu Domine,
Dona eis requiem sempiternam.
Amen.

OFFERTORIUM

Domine Jesu Christe

Domine Jesu Christe, Rex gloriae,
Libera animas omnium fidelium
defunctorum
De poenis inferni et de profundo lacu.
Libera eas de ore leonis,
Ne absorbeat eas Tartarus,
Ne cadant in obscurum:
Sed signifer sanctus Michael
Repraesentet eas in lucem sanctam.

Quam olim Abrahae promisisti,
Et semini ejus.

Confutatis maledictis

Confondus, les maudits,
aux flammes âcres assignés,
appelez-moi avec les bénis.
Je prie suppliant et incliné,
le cœur contrit comme de la cendre,
prenez soin de ma fin.

Lacrimosa

Jour de larmes que ce jour là,
où ressuscitera, de la poussière,
pour le jugement, l'homme coupable.
À celui-là donc, pardonnez, ô Dieu.
Doux Jésus Seigneur,
donnez-leur le repos.
Amen.

OFFERTORIUM

Domine Jesu Christe

Seigneur, Jésus-Christ, Roi de gloire
délivre les âmes de tous les fidèles défunts
des peines de l'enfer et de l'abîme sans fond:
délivre-les de la gueule du lion
afin que le gouffre horrible ne les
engloutisse pas et qu'elles ne tombent
pas dans les ténèbres
Mais que Saint-Michel, le porte-étendard,
les introduise dans la sainte lumière,

que tu as autrefois promise jadis à Abraham
et à sa postérité.

Confutatis maledictis

Wird die Hölle ohne Schonung
Den Verdammten zur Belohnung,
Ruf mich zu der Sel'gen Wohnung.
Schuldgebeugt zu Dir ich schreie,
Tief zerknirscht in Herzensreue,
Sel'ges Ende mir verleihe.

Lacrimosa

Tag der Tränen, Tag der Wehen,
Da vom Grabe wird erstehen
Zum Gericht der Mensch voll Sünden;
Lass ihn, Gott, Erbarmen finden.
Milder Jesus, Herrscher Du,
Schenk den Toten ew'ge Ruh.
Amen.

OFFERTORIUM

Domine Jesu Christe

O Herr Jesus Christus, König der
Herrlichkeit, bewahre die Seelen der
Verstorbenen vor den Peinen des Feuers,
vor den Tiefen der Unterwelt und dem
Rachen des Löwen, dass die Hölle sie nicht
verschlinge, noch dass sie hinabstürzen in
die Finsternis.
Sondern das Panier des heiligen Michael
begleite sie zum ewigen Lichte,

das du einst dem Abraham und dessen
Nachkommen verheißest hast.

Hostias	Hostias	Hostias	Hostias
Lord Jesus Christ, King of glory O Lord, we offer you sacrifices and prayers in praise; accept them on behalf of the souls whom we remember today. Let them, O Lord, pass over from death to life, as you promised to Abraham and his seed.	Domine Jesu Christe, Rex gloriae, Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus. Tu suscipe pro animabus illis Quarum hodie memoriam faciemus: Fac eas, Domine, de morte transire ad vitam. (Libera eas) Quam olim Abrahae promisisti, Et semini ejus.	Seigneur, Jésus-Christ, Roi de gloire Nous t'offrons, Seigneur, le sacrifice et les prières de notre louange: reçois-les pour ces âmes dont nous faisons mémoire aujourd'hui. Seigneur, fais-les passer de la mort à la vie que tu as autrefois promise jadis à Abraham et à sa postérité.	O Herr Jesus Christus, König der Herrlichkeit, Lobopfer und Gebete bringen wir dir dar, Herr; nimm sie an für jene Seelen, derer heute wir gedenken. Gib, Herr, dass sie vom Tode hinübergelangen zum Leben, das du einst dem Abraham und dessen Nachkommen verheißten hast.
SANCTUS	SANCTUS	SANCTUS	SANCTUS
Sanctus	Sanctus	Sanctus	Sanctus
Holy, Holy, Holy, Lord God of Hosts; Heaven and earth are full of your glory. Hosanna in the highest. Blessed is he who comes in the name of the Lord. Hosanna in the highest.	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.	Saint, saint, saint Le Seigneur, dieu des Forces célestes. Le ciel et la terre sont remplis de ta gloire. Hosanna au plus haut des cieux. Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur. Hosanna au plus haut des cieux	Heilig, heilig, heilig Gott, Herr aller Mächte und Gewalten. Erfüllt sind Himmel und Erde von deiner Herrlichkeit. Hosanna in der Höhe. Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn. Hosanna in der Höhe
Pie Jesu	Pie Jesu	Pie Jesu	Pie Jesu
Pious Lord Jesus, grant them eternal rest.	Pie Jesu Domine, Dona eis requiem sempiternam.	Doux Jésus Seigneur, donnez leur le repos éternel.	Gütiger Jesus, Herr, gib ihnen Ruhe, ewige Ruhe.
AGNUS DEI	AGNUS DEI	AGNUS DEI	AGNUS DEI
Lamb of God, who takes away the sins of the world, grant them eternal rest. May everlasting light shine upon them, O Lord, with your saints forever, for you are merciful. Grant them eternal rest, O Lord, and may everlasting light shine upon them.	Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, Dona eis requiem sempiternam. Lux aeterna luceat eis, Domine, Cum sanctis tuis in aeternum, Quia pius es. Requiem aeternam dona eis, Domine, Et lux perpetua luceat eis.	Agneau de Dieu qui enlève les péchés du monde, donnez leur le repos éternel. Que la lumière éternelle luise pour eux, Seigneur, au milieu de tes Saints et à jamais, car tu es miséricordieux. Donne-leur le repos éternel, Seigneur, et que la lumière éternelle les illumine.	Christe, Du Lamm Gottes, der du trägst die Sünd der Welt, gib uns deinen Frieden, Ewiges Licht leuchte ihnen, Herr, mit allen deinen Heiligen denn du bist gut. Herr, gib ihnen die ewige Ruhe, und das ewige Licht leuchte ihnen.

Royal Concertgebouw Orchestra

Mariss Jansons, chief conductor

Krassimira Stoyanova, soprano

Mihoko Fujimura, alto

Klaus Florian Vogt, tenor

Thomas Quasthoff, bass

Wiener Singverein

CD 1

Antonín Dvořák *Requiem op. 89 (1890)*

First Part

- | | | |
|---|-----------------------------|-------|
| 1 | Introitus: Requiem aeternam | 10:12 |
| 2 | Graduale: Requiem aeternam | 5:09 |
| 3 | Sequentia: Dies irae | 2:25 |
| 4 | Tuba mirum | 9:20 |
| 5 | Quid sum miser | 6:30 |
| 6 | Recordare, Jesu pie | 7:01 |
| 7 | Confutatis maledictis | 5:14 |
| 8 | Lacrimosa | 6:41 |

Second Part

- | | | |
|----|---------------------|-------|
| 9 | Offertorium: | |
| | Domine Jesu Christe | 12:28 |
| 10 | Hostias | 11:09 |

CD 2

Antonín Dvořák *Requiem op. 89 (1890)*

- | | | |
|---|-------------------------------|-------|
| 1 | Sanctus: Sanctus & Benedictus | 5:45 |
| 2 | Pie Jesu | 4:39 |
| 3 | Agnus Dei | 10:59 |
| 4 | applause | |

Antonín Dvořák

Symphony No. 8 in G Major, op. 88 (1889)

- | | | |
|---|-----------------------|-------|
| 5 | Allegro con brio | 9:56 |
| 6 | Adagio | 10:34 |
| 7 | Allegretto grazioso | 6:34 |
| 8 | Allegro ma non troppo | 10:17 |
| 9 | applause | |

total playing time CD 1	76:37
-------------------------	-------

total playing time CD 2	60:09
-------------------------	-------

Recorded Live at Concertgebouw Amsterdam on 5 and 6 February 2009 (Requiem) and 19, 20, 21, 23 and 25 December 2007 and 23 October 2008 (Symphony No. 8)

Music Publisher (Requiem) Editio Bärenreiter Praha / Albersen Verhuur BV Den Haag. All rights of the producer and the owner of the work reserved. Unauthorized copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this audio recording and other works protected by copyright embedded in this disc are strictly prohibited. Made in The Netherlands. Copyright Koninklijk Concertgebouworkest 2010. Thomas Quasthoff appears by courtesy of Deutsche Grammophon RCO 10001