

Brahms
EIN DEUTSCHES
REQUIEM

A German Requiem – Un Requiem allemand
Camilla Tilling - Detlef Roth

Rundfunkchor Berlin
Rundfunk-Sinfonieorchester
Berlin

Marek Janowski

HYBRID MULTICHANNEL



SUPER AUDIO CD

Deutschlandradio Kultur

Johannes Brahms (1833 – 1897)

Ein deutsches Requiem

nach Worten der Heiligen Schrift Op. 45

A German Requiem to Words of the Holy Scripture

1 Selig sind, die da Leid tragen (Blessed are they that mourn)	10. 46
2 Denn alles Fleisch es ist wie Gras (For all flesh is as grass)	14. 40
3 Herr, lehre doch mich (Lord, make me to know mine end)	9. 16
Soloist: Detlef Roth	
4 Wie lieblich sind deine Wohnungen (How lovely are thy tabernacles)	4. 44
5 Ihr habt nun Traurigkeit (And ye now therefore have sorrow)	6. 51
Soloist: Camilla Tilling	
6 Denn wir haben hie keine bleibende Statt (For here have we no continuing city)	9. 58
Soloist: Detlef Roth	
7 Selig sind die Toten (Blessed are the dead)	11. 44

Camilla Tilling: Soprano

Detlef Roth: Baritone

Rundfunkchor Berlin (Chorus Master: **Simon Halsey**)

Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin

Radio Symphony Orchestra Berlin

Conducted by: **Marek Janowski**

Total playing time: 68. 37

The Requiem that wasn't

"So great a man, so great a soul: yet, he believes in nothing."

Thus wrote Antonin Dvořák of his friend Johannes Brahms. And yet, the latter composed one of the most important, if not most emotional, sacred choral works in the history of music: *Ein deutsches Requiem* (= A German Requiem). Dvořák was a devout Catholic, and as such – although he was able to accept Brahms' sober Protestant religion – he definitely could not tolerate his tendency towards agnosticism: a tendency that was actually quite common during the Romantic era. Halfway through the 19th century, many people felt the loss of social, political and, above all, strongly religious ties. Brahms was not able to develop a strong belief in life after death; and if death is no longer the gateway to eternal life, what then is the meaning of life? This puzzle continued to niggle at him throughout his life, and also greatly influenced his compositions.

Even though, as a matter of principle, Brahms did not usually respond to specific events with compositions, his *Ein deutsches Requiem* (= A German Requiem) is closely linked to the death of two of his loved ones: the agonizing end of Robert Schumann in 1856, and the passing away

I. CHORUS

- 1 Blessed are they that mourn,
for they shall be comforted.

Matthew 5:4

They that sow in tears
shall reap in joy.
He that goeth forth and weepeth,
bearing precious seed,
shall doubtless come again with rejoicing,
bringing his sheaves with him.

Psalms 126:5-6

II. CHORUS

- 2 For all flesh is as grass,
and all the glory of man
as the flower of grass.
The grass withereth,
and the flower thereof falleth away.

1 Peter 1:24

Be patient therefore, brethren,
unto the coming of the Lord.
Behold, the husbandman waiteth
for the precious fruit of the earth,
and hath long patience for it,
until he receive the early and
latter rain.

Be ye patient.

James 5:7

I. CHOR

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

Matthäus 5,4

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

Psalms 125 (126),5-6

II. CHOR

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

1 Petrus 1,24

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

Jakobus 5,7

I. CHŒUR

- 1 Heureux les affligés,
car ils seront consolés

Saint Matthieu 5, 4

Ceux qui sèment dans les larmes
Récolteront dans l'allégresse.
Ils marchent en pleurant
ceux qui portent la semence
et reviennent avec allégresse
quand ils portent leurs gerbes.

Psaume 125, 5- 6

II. CHŒUR

- 2 Car toute chair est comme l'herbe,
toute la gloire de l'homme
est comme la fleur de l'herbe,
L'herbe sèche
et la fleur tombe.

1 Pierre 1, 24

Soyez donc patients, frères,
jusqu'à l'avènement du Seigneur.
Voici, le laboureur attend
le précieux fruit de la terre
prenant patience à son égard,
jusqu'à ce qu'il ait reçu les pluies
de la première et de l'arrière-saison.
Vous aussi, soyez patients.

Jacques, 5, 7

of his mother Christina in 1865. Schumann was highly impressed with Brahms' talent as a composer, and had praised him lavishly in his essay "Neue Bahnen" (= New Paths). Likewise, Brahms thought equally highly of both Schumann's works and integrity. This made the latter's attempted suicide, after having been admitted to the psychiatric clinic in Eendenich, all the more tragic. Brahms made an attempt to process these experiences by writing his *Sonata for Two Pianos*. In later years, he used the scherzo from this sonata in the first part of the second movement of the *Requiem*. To be sure, Brahms did not mention the *Requiem* until about 10 years later: in April 1865, he wrote to Clara Schumann (the composer's widow) that he was working "on a kind of German requiem". By the summer of 1866, he had finished the work, if only in a six-movement version. And in April 1868, he completed the final version (consisting of seven movements), in which the work continues to be performed to this day.

The première of *Ein deutsches Requiem* (= A German Requiem) in its final version took place under the direction of Carl Reinecke on February 18, 1869 at the Leipzig Gewandhaus, and the composition went on to further triumph in concert halls worldwide. Prior to publication, Brahms had given

For all flesh is as grass,
and all the glory of man
as the flower of grass.
The grass withereth,
and the flower thereof falleth away.
But the word of the Lord endureth for ever.
I Peter 1:24-25

And the ransomed of the Lord
shall return,
and come to Zion with songs
and everlasting joy
upon their heads:
they shall obtain joy and gladness,
and sorrow and sighing shall flee away.
Isaiah 35:10

III. BARITON AND CHORUS

3 Lord, make me to know mine end,
and the measure of my days,
what it is: that I may know
how frail I am.
Behold, thou hast made my days
as an handbreadth;
and mine age is as nothing before thee.

Verily every man at his best state
is altogether vanity.
Surely every man walks in a vain shew:
surely they are disquieted in vain:
he heapeth up riches, and knoweth not

Denn alles Fleisch, es ist wie Gras
und alle Herrlichkeit des Menschen
wie des Grases Blumen
Das Gras ist verdorret
und die Blume abgefallen.
Aber des Herrn Wort bleibt in Ewigkeit.
I Petrus 1, 24-25

Die Erlöseten des Herrn
werden wieder kommen
und gen Zion kommen mit Jauchzen.
Freude, ewige Freude,
wird über ihrem Haupte sein,
Freude und Wonne werden sie ergreifen,
und Schmerz und Seufzen wird weg müssen.
Jesaja 35, 10

III. BARITON UND CHOR

3 Herr, lehre doch mich,
dass ein Ende mit mir haben muß
und mein Leben ein Ziel hat,
und ich davon muß.
Siehe, meine Tage sind
einer Hand breit vor Dir,
und mein Leben ist wie nichts vor Dir.

Ach, wie gar nichts sind alle Menschen,
die doch so sicher leben.
Sie gehen daher wie ein Schemen
und machen ihnen viel vergebliche Unruhe;
sie sammeln und wissen nicht

Car toute chair est comme l'herbe,
toute la gloire de l'homme
est comme la fleur de l'herbe,
L'herbe sèche et la fleur tombe.
Mais la parole du Seigneur demeure
éternellement.

I Pierre 1, 24-25

Les rachetés de l'Éternel
aura retourneront,
ils iront à Sion avec des chants de triomphe;
une joie éternelle
couronnera leur tête;
l'allégresse et la joie les envahiront,
la tristesse et les plaintes fuiront.

Esaïe 35, 10

III. BARITON ET CHŒUR

3 Seigneur, dis-moi
quel est le terme de ma vie,
quelle est la mesure de mes jours;
que je sache combien je suis fragile.
Voici tu as donné à mes jours
la largeur de la main,
et ma vie est comme un rien devant toi.
Oui, tous hommes
n'est qu'un souffle.
Oui, l'homme se promène
comme une ombre,
il s'agite vainement;
il amasse et ne sait

serious thought to changing the title by replacing the word "German" with "human" – a choice that would certainly have been better suited to the content of the work. For in this case, it was not simply a matter of Brahms having translated into German the Latin text for the Requiem Mass of the Catholic liturgy, or come up with a similar Protestant requiem: no, he had secularized the dogmatic Christian message, i.e. transposed it into a simple and understandable worldly form. This tendency became increasingly common in the late 19th Century, when people began to prefer an individual approach to matters divine to the more traditional rites of worship. Nevertheless, Brahms' work is deeply religious – however, it is simultaneously of universal significance, appealing – as it does – to all and sundry! Brahms compiled the texts from the Psalms and Prophetic Books of the Old Testament, and also from the Gospels, the Revelation of John and the apostles' letters from the New Testament in the translation provided by Luther – a mixture that could not have been more individual or expressive. They cover three areas: the transitoriness, the hope of the glory of God, and the certain knowledge of consolation. And with his *Requiem*, Brahms was targeting the individual: each individual left behind in this earthly vale of

who shall gather them.
And now, Lord, what wait I for?
My hope is in thee.

Psalm 39:4-7

But the souls of the righteous
are in the hand of God
and no torment shall touch them.

Wisdom of Solomon 3:1

IV.CHORUS

4 How amiable are thy tabernacles,
O Lord of hosts!

My soul longeth, yea, even fainteth
for the courts of the Lord:
my heart and my flesh crieth out
for the living God.

Blessed are they that dwell in thy house:
they will always be praising thee.

Psalm 84:1-2,4

V.SOPRANO AND CHORUS
SOPRANO

5 And ye now therefore have sorrow:
but I will see you again,
and your heart shall rejoice,
and your joy no man
taketh from you.

John 16:22

wer es kriegen wird.
Nun Herr, wes soll ich mich trösten ?
Ich hoffe auf Dich.

Psalm 38 (39),5-8

Der Gerechten Seelen
sind in Gottes Hand
und keine Qual rühret sie an.

Weisheit Salomos 3,1

IV.CHOR

4 Wie lieblich sind deine Wohnungen,
Herr Zebaoth !

Meine Seele verlanget und sehnet sich
nach den Vorhöfen des Herrn;
mein Leib und Seele freuen sich
in dem lebendigen Gott.

Wohl denen, die in deinem Hause wohnen,
die loben dich immerdar.

Psalm 83(84), 2,3 und 5

V.SOPRAN UND CHOR
SOPRAN

5 Ihr habt nun Traurigkeit;
aber ich will euch wiedersehen
und euer Herz soll sich freuen
und eure Freude soll niemand
von euch nehmen

Johannes 16,22

qui recueillera.
Maintenant, Seigneur, que puis-je espérer?
En toi est mon espérance.

Psaume 38, 5-8

Mais les âmes des justes
sont dans la main de Dieu,
et nul tourment ne les atteindra

Sagesse de Salomon 3, 1

IV. CHŒUR

4 Que tes demeures sont aimables,
Seigneur des armées !

Mon âme soupire et languit
après les parvis du Seigneur.

Mon cœur et ma chair
poussent des cris vers le Dieu vivant.

Heureux ceux qui habitent dans ta maison !
Ils peuvent te célébrer encore.

Psaume 83 (84), 2-3 et 5

V. SOPRANO ET CHŒUR
SOPRANO

5 Vous donc aussi, vous êtes maintenant
dans la tristesse,
mais je vous reverrai,
et votre cœur se réjouira,
et nul ne vous ravira votre joie.

Jean 16, 22

tears after the death of a loved one. This is not about the salvation of the soul of the deceased; it is concerned solely with the survivor. With his sorrow, his grief and – with his consolation. This now certainly clarifies Dvořák's criticism: after all, in the Requiem, there is no reference to Christ the Saviour to be found.

Although *Ein deutsches Requiem* (= A German Requiem) is generally – and rightly so – considered a work of singular class as far as content and expression are concerned, one must not brush aside the traditional lines upon which the Requiem is unquestionably based. For instance, as examples of spiritual music from the Baroque and music to accompany Protestant funereal rites, one must first mention Handel, without whose work in the oratorio field the Requiem would certainly not have been created; but also the *Actus tragicus* by Johann Sebastian Bach (who also chose his texts freely from the Old and New Testaments); and not to forget the *Musikalische Exequien* (= Musical obsequies) by Heinrich Schütz.

The first movement – “Selig sind, die da Leid tragen” (= Blessed are they that mourn) – contains not only the beginning, but also the end of the work: for the same music is repeated in the seventh movement, although to a different text – “Selig sind, die

CHORUS

As one whom his mother comforts,
so will I comfort you.

Isaiah 66:13

SOPRANO

Ye see how for a little while
I labour and toil
Yet have I found much rest.

Ecclus.51:27

CHORUS

So will I comfort you.

VI.BARITONE AND CHORUS

CHORUS

- 6 For here have we
no continuing city
but we seek one to come.

Hebrews.13:14

BARITONE AND CHORUS

Behold, I shew you a mystery:
we shall not all sleep,
but we shall all be changed,
in a moment, in the twinkling of an eye,
at the last trump:

CHORUS

For the trumpet shall sound,
and the dead shall be raised

CHOR

Ich will euch trösten,
wie einen seine Mutter Tröstet

Jesaja 66,13

SOPRAN

Sehet mich an: Ich habe eine kleine Zeit
Mühe und Arbeit gehabt
und habe großen Trost gefunden.

Jesus Sirach 51,35

CHOR

Ich will euch trösten

VI.BARITON UND CHOR

CHOR

- 6 Denn wir haben hie
keine bleibende Statt,
sondern die zukünftige suchen wir.

Hebräer 13,14

BARITON UND CHOR

Siehe, ich sage euch ein Geheimnis:
Wir werden nicht alle entschlafen,
wir werden aber alle verwandelt werden;
und dasselbige plötzlich in einem Augenblick
zu der Zeit der letzten Posaune.

CHOR

Denn es wird die Posaune schallen,
Und die Toten werden auferstehen

CHŒUR

Comme un homme que console sa mère,
Ainsi je vous consolerais.

Esaïe 66, 13

SOPRANO

Voyez de vos yeux
qu'avec peu de travail,
j'ai trouvé une grande paix.

Jésus Siracq 51, 35

CHŒUR

Ainsi je vous consolerais.

VI. BARYTON ET CHŒUR

CHŒUR

6. Car nous n'avons pas
ici-bas de cité permanente,
mais nous cherchons celle qui est à venir.

Hebreux 13, 14

BARYTON ET CHŒUR

Voici, je vous dis un mystère :
nous ne mourrons pas tous,
mais tous, nous serons changés,
en un instant, en un clin d'oeil,
à la dernière trompette.

CHŒUR

Car la trompette sonnera,
et les morts ressusciteront

in dem Herren sterben (= Blessed are the dead, which die in the Lord). Both times the emphasis is laid on the word "blessed", and musically reinforced by means of the transparent and pastoral key of F major. Here, one senses the proximity to God; here, one smiles through one's tears. The reduced instrumentation (lacking violins, clarinets, trumpets and piccolo flute) provides the heartbeat on the pedal point F, over which the voices of the choir unfold and blossom forth. The opposing principles of sorrow and consolation are given equal prominence here.

A dully pale and, yes, ghostly mood determines the second movement, in which the alto, tenor and bass introduce the theme "Denn alles Fleisch es ist wie Gras" (= For all flesh is as grass) – the bitter realization that man is mortal. Major intensifications begin to develop, a powerful funeral march draws near above a relentless drum beat, until the mood brightens distinctly to the words "Freude und Wonne" (= Joy and gladness).

The solo baritone rings out dominantly in the third movement in "Herr, lehre doch mich" (= Lord, make me to know), after which the choir responds with a psalm. The dialogue becomes increasingly clear, until a strong and impressive fugue forces its way into the foreground with "Der Gerechten

incorruptible,
and we shall be changed.

BARITONE

Then shall be brought to pass the saying
that is written,

CHORUS

Death is swallowed up in victory.
O death, where is thy sting?
O grave, where is thy victory?

I Corinthians 15:51-52, 54-55

Thou art worthy, O Lord,
to receive glory and honour
and power:
for thou hast created all things,
and for thy pleasure they are
and were created.

Revelation 4:11

VII.CHORUS

7 Blessed are the dead
which die in the Lord
from henceforth:
yea, saith the Spirit,
that they may rest from their labours;
and their works do follow them.

Revelation 14:13

unverweslich;
und wir werden verwandelt werden.

BARITON

Dann wird erfüllet werden das Wort,
Das geschrieben steht:

CHOR

Der Tod ist verschlungen in den Sieg.
Tod, wo ist dein Stachel !
Hölle, wo ist dein Sieg !

I Korinther 15,51-52 und 54-55

Herr, du bist würdig
zu nehmen Preis und Ehre
und Kraft,
denn du hast alle Dinge erschaffen,
und durch Deinen Willen haben
sie das Wesen
und sind geschaffen. Offenbarung 4,11

VII.CHOR

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

Offenbarung 14,13

incorruptibles
et nous, nous serons changés.

BARYTON

Alors s'accomplira la parole
de l'Écriture:

CHŒUR

La mort a été engloutie dans la victoire.
O mort, où est ton aiguillon !
O mort où est ta victoire !

I Corinthiens 15, 51-52, 54-55

A toi Seigneur notre Dieu,
Reviennent la gloire, l'honneur
et la puissance,
car tu as créé toutes choses,
et c'est par ta volonté qu'elles existent
et furent créées.

Apocalypse, 4, 11

VII. CHŒUR

7 Heureux les morts
qui meurent désormais
dans le Seigneur !
Oui, dit l'Esprit,
afin qu'il se reposent de leurs travaux;
car leurs œuvres les suivent.

Apocalypse, 14, 13

Seelen sind in Gottes Hand" (= The souls of the righteous are in the hand of God).

This is followed by the central movement – "Wie lieblich sind Deine Wohnungen, Herr Zebaoth!" (= How lovely are thy tabernacles, O Lord of Hosts!) – in which the fugue theme from the preceding movement reappears; this time, however, with a completely different effect. Here, the music soars upward; it seems almost transcendent, far removed from all human existence. Is this not the definition of paradise?

The fifth movement (composed and added to the requiem at a later date) also presents a highly idyllic character, containing one of the most beautiful soprano solos ever written by Brahms. It rises above the soft murmuring of the choir in "Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet" (= As one whom his mother comforts, so will I comfort you). The reference to the death of the composer's mother cannot be summarily dismissed. Please note the subtle interweaving of the motifs here by soloists, choir and orchestra.

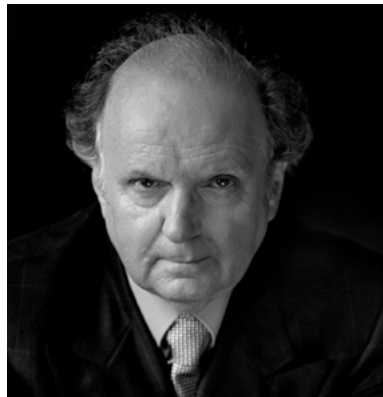
In the sixth movement, we are presented with a vision of the Last Judgement, which is even more effective as it follows the idyllic mood conjured up by the preceding

movements. Yet the terrors that were later to be unleashed, in an almost apocalyptic manner, by Verdi in his *Dies irae*, do not stand a chance with Brahms, as "death is swallowed up in victory". And at the words: "Hölle, wo ist dein Sieg?" (= Oh grave, where is thy victory?), Brahms produces a cadenza leading into the key of C major, which has a magnificent effect. The movement then concludes with a large-scale double fugue, "Herr, Du bist würdig zu nehmen Preis und Ehre" (= Thou art worthy, oh Lord, to receive glory and honour).

The final movement returns, as already mentioned, at the beginning of the work: we have now gone full circle, both musically and lyrically. Unity has been achieved and consolation – also for all those, who do not grieve (as yet) – is clearly perceptible.

Franz Steiger

English translation: Fiona J. Stroker-Gale



Marek Janowski

Marek Janowski has been Artistic Director of the Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin since 2002 and in 2005 he was also appointed Musical Director of the Orchestre de la Suisse Romande in Geneva. He is in demand as a guest conductor throughout the world, working on a regular basis in the USA with the Pittsburgh Symphony Orchestra (where he holds the Otto Klemperer Guest Conducting Chair), the Boston and San Francisco Symphony Orchestras, the Philadelphia Orchestra, and in Europe with the Orchestre de Paris, the Orchester der Tonhalle Zürich, the

Danish National Symphony Orchestra in Copenhagen and the NDR-Sinfonieorchester Hamburg.

Born in 1939 in Warsaw and educated in Germany, Marek Janowski's artistic path led him from Assistant positions in Aachen, Cologne, Düsseldorf and Hamburg to his appointment as General Music Director in Freiburg im Breisgau (1973-75) and Dortmund (1975-79). Whilst in Dortmund, his reputation grew rapidly and he became greatly involved in the international opera scene. There is not one world-renowned opera house where he has not been a regular guest since the late '70s, from the Metropolitan Opera New York to the Bayerischer Staatsoper Munich; from Chicago and San Francisco to Hamburg; from Vienna and Berlin to Paris.

Marek Janowski stepped back from the opera scene in the 1990's in order to concentrate on orchestral work and was thus able to continue the great German conducting tradition in the symphonic repertoire. He now enjoys an outstanding reputation amongst the great orchestras of Europe and North America. He is recognised for his ability to create orchestras of international standing as well as for his innovative programmes and for bringing a fresh and individual interpretation to familiar repertoire.

Between 1984 and 2000, as Musical Director of the Orchestre Philharmonique de Radio France, Marek Janowski led the orchestra to international fame as the leading orchestra in France. From 1986 to 1990, in addition to his work in France, Janowski held the position of Chief Conductor of the Gürzenich-Orchester in Cologne, and between 1997 and 1999 he was also First Guest Conductor of the Deutsche Symphonie-Orchester Berlin. From 2000 to 2005 Janowski served as Music Director of the Orchestre Philharmonique de Monte-

Carlo, and from 2001 to 2003 he also held the position of Chief Conductor with the Dresdner Philharmonie. Marek Janowski has made many recordings over the past 30 years, including many complete operas and symphonic cycles, many of which have been awarded international prizes. To this day, his recording of Richard Wagner's complete tetralogy *The Ring Cycle* with the Staatskapelle Dresden (1980-83) remains one of the most distinguished and musically interesting recordings that has been made of this work.



Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin

The Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin (RSB) is Germany's oldest orchestra belonging to a broadcasting organisation; the ensemble has existed since the very first hour of music programming on the radio in October, 1923. The orchestra's head conductors (including figures such as Sergiu Celibidache, Eugen Jochum, Hermann Abendroth, Rolf Kleinert, Heinz Rögner and Rafael Frühbeck de Burgos) developed an ensemble which was to go through the ups and downs of 20th century German history like no other orchestra in Germany. The symphonic repertoire of the RSB encompasses music from all stylistic eras between pre-classicism and modernism, and contemporary repertoire has been given special attention by the orchestra ever since its establishment.

Since the beginning of Marek Janowski's involvement as artistic director and head conductor in 2002, the RSB has made a resounding international name for itself among Berlin's top orchestras and as one of Germany's leading radio orchestras. Janowski's cyclical programming concepts of the past few years (focussed on Mozart, Hartmann, Wagner, Bartók, Bruckner and Strauss), the establishment of new and

interesting concert venues, and a young, dynamic image all join to comprise the present-day self-definition of this oldest German radio symphony orchestra.

www.rsb-online.de



Camilla Tilling



Detlef Roth

Rundfunkchor Berlin

Winner of a Grammy® in both 2008 and 2009 as well as two Echo-Klassik prizes in 2009 alone, Rundfunkchor Berlin is a regular guest at all the major festivals and the chosen partner of international orchestras and conductors such as Sir Simon Rattle, Christian Thielemann and Yannick Nézet-Séguin. It is the permanent partner of the Berliner Philharmoniker as well as of Berlin's Deutsches Symphonie-Orchester and Rundfunk-Sinfonieorchester and their conductors.

The exceptional breadth of its repertoire, its stylistic versatility, absolute precision, delight in experimentation, stunning responsiveness and an unmistakable warm, richly nuanced sound all contribute to making it one of the world's outstanding choral ensembles.

Rundfunkchor Berlin's experimental

series, "Broadening the Scope of Choral Music", has attracted great worldwide attention. Here, in collaboration with artists from diverse disciplines, the chorus is breaking down the classical concert formation and adopting new modes of choral music for a new audience.

Some prime examples: Rodion Shchedrin's *The Sealed Angel* employing five dancers has now been seen in many different countries; the performance of Sir John Tavener's *The Veil of the Temple* in Berlin's museum for contemporary art was visually enhanced and filmed by Boomtown Media in 2009; and in 2010, Gustav Holst's *Sāvitrī* was performed with female contortionists in the Berlin techno club Berghain.

With its annual activities for various target groups – the big "Sing-along Concert" in the Berlin Philharmonie, the "Berlin LeaderChor" for managers, and the

"Liederbörse" (Song Exchange) for children and young people – Rundfunkchor Berlin invites people of all ages and walks of life to become immersed in the world of professional choral music.

For the first time in 2010, the ensemble is inviting young professional choral conductors to its Berlin International Masterclass. Founded in 1925 and shaped by conductors including Helmut Koch, Dietrich Knothe (1982-93) and Robin Gritton (1994-2001), Rundfunkchor Berlin has been directed since 2001 by Simon Halsey.

Rundfunkchor Berlin is an ensemble of Rundfunk Orchester und Chöre GmbH, Berlin (Shareholders: Deutschlandradio, the Federal Republic of Germany, the State of Berlin and Radio Berlin-Brandenburg).

Simon Halsey

Simon Halsey, principal conductor of Rundfunkchor Berlin since 2001, is internationally in demand as a conductor and lecturer. He holds an honorary doctorate from the University of Birmingham, has been engaged as guest lecturer and conductor at the University of Minnesota (2009) and Yale University (2011), and is International Chair of Choral Conducting at the Royal Welsh College of Music & Drama in Cardiff. Born in 1958 in London, he was appointed director of music at the University of Warwick at the age of 22. From 1982 he has been director of the City of Birmingham Symphony Chorus, and from 1989-94 was director of the Salisbury Festival and chorus master of Flemish Opera, Antwerp. From 1997-2008 he was engaged as guest conductor then principal conductor of the Hilversum Radio Chorus.



Das Requiem, das keines ist

„Ein so großer Mann, eine so große Seele, doch er glaubt an nichts!“, so äußerte sich Antonin Dvořák über den befreundeten Johannes Brahms. Und doch komponierte dieser eines der wichtigsten, vielleicht sogar das emotionalste geistliche Chorwerk der Musikgeschichte – „Ein deutsches Requiem“. Dvořák war strenggläubiger Katholik und akzeptierte zwar Brahms' nüchternen Protestantismus, keineswegs aber dessen tendenziell agnostische Grundhaltung. Eine Grundhaltung, die in der Romantik durchaus verbreitet war; Mitte des 19. Jahrhunderts spürten viele Menschen den Verlust sozialer, politischer und vor allem starker religiöser Bindungen. Es gelang Brahms nicht, Stärke in einen Glauben an das Leben nach dem Tod zu entwickeln. Und wenn der Tod nicht länger das Einfallstor zum ewigen Leben war, was hatte das Leben dann für eine Bedeutung? Diese Frage beschäftigte ihn sein Leben lang. Auch kompositorisch.

Brahms' „Ein deutsches Requiem“ ist auf das engste mit dem Tod zweier geliebter Menschen verknüpft (auch wenn Brahms prinzipiell nicht auf konkrete Ereignisse mit Kompositionen zu reagieren pflegte): mit Robert Schumanns qualvollem Ende 1856 und dem Tod von Brahms' Mutter Christina

im Jahr 1865. Schumann war von Brahms' kompositorischem Talent tief beeindruckt und hatte ihn in seinem Aufsatz „Neue Bahnen“ hoch gelobt. Und Brahms schätzte im Gegenzug Schumanns Werke und dessen integrale Persönlichkeit. Umso tragischer war dann der Selbstmordversuch Schumanns, nach dem er in die Nervenlinik in Endenich eingewiesen wurde. Brahms unternahm mit seiner Sonate für zwei Klaviere den Versuch, diese Erlebnisse kompositorisch zu verarbeiten. Das Scherzo daraus fand dann später Verwendung im Hauptteil des 2. Satzes zum Requiem. Erstmals erwähnt Brahms das Requiem allerdings erst etwa zehn Jahre später, im April 1865; er schreibt an Schumanns Witwe Clara, dass er „an einer Art deutschem Requiem“ arbeite und im Sommer 1866 war das Werk dann bereits vollendet, wenn auch nur in einer sechsstimmigen Fassung. Die finale Gestalt mit sieben Sätzen, in der das Werk heute auch aufgeführt wird, stammt vom April 1868.

„Ein deutsches Requiem“ wurde in der Endfassung am 18. Februar 1869 im Leipziger Gewandhaus unter der Leitung von Carl Reinecke uraufgeführt und trat seinen Siegeszug durch die Welt an. Vor der Veröffentlichung hatte Brahms intensiv darüber nachgedacht, den Titel anzupassen und das Wort „deutsch“ durch „mensch-

lich“ zu ersetzen – eine Entscheidung, die dem Gehalt des Werkes sicherlich näher gekommen wäre. Denn Brahms hat hier keinesfalls einfach den lateinischen Text zur Totenmesse der katholischen Liturgie ins Deutsche übertragen oder eine protestantische Trauermusik geschrieben, sondern die dogmatisch-christliche Botschaft schlichtweg säkularisiert, also verweltlicht. Eine Tendenz, die im späten 19. Jahrhundert immer stärker um sich griff, in dem man einer individuellen Religiosität sich mehr zuwandte als dem konkreten Glauben. Dennoch ist Brahms' Werk zutiefst religiös – aber dabei von universeller Bedeutung, richtet es sich doch an die ganze Menschheit! Brahms kompilierte die Texte aus Propheten-Büchern und Psalmen des Alten Testaments und aus den Evangelien, der Offenbarung des Johannes und den Apostel-Briefen des Neuen Testaments in der Luther-Übersetzung – eine Mischung, wie sie individueller und vielsagender nicht sein könnte. Drei Bereiche werden behandelt: die Vergänglichkeit, die Hoffnung auf die Herrlichkeit Gottes und das Wissen um Trost. Und Brahms zielte mit seinem Requiem auf das Individuum, den Menschen. Jenen Menschen, der nach dem Tod eines geliebten Menschen zurückbleibt im irdischen Jammertal. Hier geht es nicht

um das Seelenheil des Verstorbenen, sondern ausschließlich um die Hinterbliebenen. Um deren Schmerz, deren Trauer und – um deren Trost. Dvořáks kritische Aussage wird nun sicherlich klarer, fehlt im Requiem doch jeder Bezug auf den Erlöser Jesus Christus.

Auch wenn „Ein deutsches Requiem“ in seinem Gehalt und seiner Ausdruckskraft gerne – und zu Recht – als Werk von singulärer Klasse benannt wird, darf man die Traditionslinien nicht beiseite kehren, auf denen das Requiem zweifellos basiert. Da wäre einmal der Name Händel zu nennen, ohne dessen Arbeiten auf dem Gebiet des Oratoriums das Requiem so sicherlich nicht entstanden wäre; aber auch der „Actus tragicus“ von Johann Sebastian Bach (der ebenfalls seine Texte aus Altem und Neuem Testament frei wählte) oder die „Musikalischen Exequien“ von Heinrich Schütz als barocke und protestantische Trauermusiken müssen hier genannt werden.

Der erste Satz „Selig sind, die da Leid tragen“ trägt neben dem Anfang auch noch das Ende des Werkes in sich, denn zur gleichen Musik erklingt im 7. Satz dann ein anderer Text „Selig sind, die in dem Herren sterben“, wobei die Betonung beide Male auf dem Wort „Selig“ liegt, musikalisch auf heiterem, pastoralen F-Dur. Hier spürt man die Nähe zu Gott. Hier lächelt man unter Tränen. Die

gedämpfte Instrumentierung (ohne Violinen, Klarinetten, Trompeten und Piccolo-Flöte) bietet den Herzschlag auf dem Orgelpunkt F, über dem sich die Chorstimmen lebhaft entfalten und aufblühen. Die gegensätzlichen Prinzipien von Trauer und Trost sind hier gleich angelegt. - Im zweiten Satz begegnen wir einer dumpfen und fahlen, ja gespenstischen Grundstimmung, in der Alt, Tenor und Bass das Thema vorstellen „Denn alles Fleisch es ist wie Gras“ – die bittere Erkenntnis, dass der Mensch sterblich ist. Große Steigerungen entwickeln sich, ein gewaltiger Trauermarsch über unerbittlichen Paukenschlägen naht, bevor die Stimmung sich zu den Worten „Freude und Wonne“ deutlich aufhellt. - Im dritten Satz ergreift der Solo-Bariton machvoll das Wort „Herr, lehre doch mich“, bevor der Chor psalmodierend antwortet. Der Dialog erhellt sich zunehmend und eine nachdrückliche, imposante Fuge greift sich Raum „Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand“. – Es folgt der zentrale Satz „Wie lieblich sind Deine Wohnungen, Herr Zebaoth?“, in dem das Fugenthema des vorangegangenen Satzes wieder auftaucht, diesmal aber in völlig anderer Wirkung. Hier schwingt die Musik, wirkt nahezu transzendent und von allem menschlichen Dasein entrückt. Sieht so nicht das Paradies aus? – Auch der fünfte, nach-

träglich hinzukomponierte Satz präsentiert einen stark idyllischen Charakter, es enthält eines der schönsten Sopran-Soli, die Brahms jemals komponiert hat. Es erhebt sich über dem sanften Murmeln des Chores „Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet“. Der Bezug zum Tod der Mutter ist nicht von der Hand zu weisen. Man achte hier besonders auf die subtilen Motivverflechtungen zwischen Solo, Chor- und Orchesterstimmen. – Im sechsten Satz erleben wir eine Vision des Jüngsten Gerichts, die nach der Idylle der vorangegangenen Sätze umso stärker wirkt. Aber die Schrecken, die Verdi später in seinem „Dies irae“ geradezu apokalyptisch entfesselt, haben bei Brahms keine Chance, denn „der Tod ist verschlungen in den Sieg.“ Und bei den Worten „Hölle, wo ist dein Sieg?“ lässt Brahms dann eine nach C-Dur mündende Kadenz erklingen, deren Wirkung grandios ist. Eine großangelegte Doppelfuge „Herr, Du bist würdig zu nehmen Preis und Ehre“ beschließt den Satz. – Der Schlusssatz kehrt wie bereits erwähnt an den Beginn des Werkes zurück, der Kreis schließt sich musikalisch und textlich. Die Einheit ist vollendet und der Trost auch für alle, die (noch) nicht trauern, spürbar.

Franz Steiger

Le Requiem qui n'en était pas un

« Un si grand homme, un si grand esprit, et pourtant, il ne croit en rien, » écrit Antonin Dvořák en parlant de son ami Johannes Brahms. Ce dernier composa pourtant l'une des œuvres chorales sacrées les plus importantes si ce n'est les plus émotionnelles de l'histoire de la musique, *Ein deutsches Requiem* (*Un requiem allemand*). Si Dvořák, catholique dévot, était en mesure d'accepter le protestantisme sobre de Brahms, il ne pouvait en aucun cas tolérer sa tendance à l'agnosticisme, tendance toutefois fort courante durant la période romantique. Au milieu du XIXe siècle, beaucoup de gens se ressentaient de la perte d'attaches sociales et politiques, et surtout de liens religieux étroits. Brahms n'était pas capable d'une croyance profonde dans la vie après la mort. Mais si la mort n'était pas la porte ouverte sur la vie éternelle, alors quel sens a la vie ? Ce mystère, qui le tarauda pendant toute son existence, influa grandement sur ses compositions.

Bien que dans ses œuvres, Brahms, par principe, n'ait habituellement pas réagi à des événements spécifiques, son *Requiem allemand* est étroitement lié à la mort de deux êtres chers : celle, atroce, de Robert Schumann en 1856 et celle de sa mère

Christina, en 1865. Schumann fut vivement impressionné par le talent de compositeur de Brahms, dont il fit de vives éloges dans son article « Neue Bahnen » (Voies nouvelles). De même, Brahms tenait en haute estime les œuvres et l'intégrité de Schumann, rendant d'autant plus tragique la tentative de suicide que fit ce dernier un peu plus tard, après son admission à la clinique psychiatrique d'Endenich. Brahms tenta d'assimiler ces expériences à travers l'écriture de sa *Sonate pour deux pianos*. Plus tard, il utilisa le scherzo de cette sonate dans la première partie du deuxième mouvement du *Requiem*. Certes Brahms ne mentionna le *Requiem* que quelque 10 ans après, en écrivant en avril 1865 à Clara Schumann (la veuve du compositeur) qu'il travaillait à « un genre de requiem allemand ». L'œuvre fut achevée à l'été 1866, bien que dans une version en six mouvements. En avril 1868, il acheva la version finale (en sept mouvements) dans laquelle elle est encore interprétée jusqu'à ce jour.

La première de la version finale du *Requiem allemand* fut donnée sous la direction de Carl Reinecke le 18 février 1869 à la Leipzig Gewandhaus, et la composition partit ensuite pour de nouveaux triomphes dans les salles de concert du monde entier. Avant sa publication, Brahms avait sérieu-

sement songé à en changer le titre en remplaçant l'adjectif « allemand » par celui d'« humain » – un choix qui aurait certainement mieux convenu au contenu de l'œuvre. Car dans ce cas, Brahms ne s'était pas simplement contenté de traduire en allemand le texte latin de la messe de requiem de la liturgie catholique, pas plus qu'il n'avait proposé un requiem protestant similaire : non, il avait sécularisé le message dogmatique chrétien, c'est-à-dire qu'il l'avait transposé dans une forme temporelle simple et compréhensible. Cette tendance se répandit de plus en plus à la fin du 19^{ème} siècle, lorsque les gens se mirent à préférer une approche individuelle des affaires divines aux rites plus traditionnels du culte. L'œuvre de Brahms est néanmoins profondément religieuse tout en ayant en même temps une signification universelle, en s'adressant comme elle le fait à tout le monde ! Brahms compila les textes des psaumes et des livres prophétiques de l'Ancien Testament, de même que des Gospels, de l'Apocalypse de Saint-Jean et des lettres des apôtres du Nouveau Testament dans la traduction de Luther – une combinaison qui n'aurait su être plus individuelle ou expressive. Ces textes couvrent trois domaines : le caractère éphémère de la vie, l'espoir d'accéder à la gloire de Dieu et la certitude du réconfort.

Et avec son *Requiem*, Brahms s'adressait à l'individu : à chacun de ceux qui s'étaient retrouvés seuls dans cette vallée des larmes après la mort d'un être cher. Ici, il n'est pas question du salut de l'âme des défunts mais uniquement des survivants. Avec leur peine, leur chagrin - et leur réconfort. Ceci explique certainement la critique de Dvořák, car en fait, le *Requiem* ne fait aucunement référence au Christ Sauveur.

Bien que le *Requiem allemand* soit généralement – et à juste raison – considéré comme une œuvre d'une catégorie à part pour ce qui est du contenu et de l'expression, il ne faut pas écarter les lignes traditionnelles sur lesquelles il est indubitablement basé. Ainsi, il faudra citer comme exemple de musique spirituelle de la période baroque et de musique d'accompagnement des rites funéraires protestants, tout d'abord Haendel, sans le travail duquel - dans le domaine de l'oratorio - le *Requiem* n'aurait certainement pas vu le jour, mais aussi l'*Actus tragicus* de Jean-Sébastien Bach (qui a choisi lui aussi librement ses textes dans l'Ancien et le Nouveau Testaments), sans oublier les *Musikalische Exequien* (Obsèques musicales) de Heinrich Schütz.

Le premier mouvement – « Selig sind, die da Leid tragen » (Bienheureux ceux qui souffrent) – contient non seulement le

début mais aussi la fin de l'œuvre : en effet, la même musique est répétée au septième mouvement, bien qu'avec un texte différent – « Selig sind, die in dem Herren sterben » (Bienheureux ceux qui meurent dans le Seigneur). À chaque fois, l'accent est mis sur le mot « Selig » (Bienheureux) qui est renforcé musicalement parlant au moyen de la clé transparente et pastorale de fa majeur. Ici, on sent la proximité de Dieu. Ici, on sourit à travers ses larmes. L'instrumentation réduite (sans violons, clarinettes, trompettes ou flute piccolo) fournit la pulsation sur la pédale fa, au-dessus de laquelle les voix du chœur enflent et s'épanouissent. Ici, les principes opposés de chagrin et de consolation se voient accorder une importance similaire.

Une atmosphère morne, pâle et même, disons-le, spectrale détermine le deuxième mouvement, dans lequel alto, ténor et basse introduisent le thème « Denn alles Fleisch es ist wie Gras » (Car toute chair est comme l'herbe) – l'amère prise de conscience de la mortalité de l'homme. Des intensifications majeures commencent à se développer, une puissante marche funèbre monte au-dessus d'un battement de tambour incessant, jusqu'à ce que l'atmosphère se détende manifestement avec les mots « Freude und Wonne » (Joie et allégresse).

Dans le troisième mouvement, le bary-

ton solo éclate puissamment dans « Herr, lehre doch mich » (Seigneur, fais-moi savoir), auquel le chœur répond par un psaume. Le dialogue est de plus en plus clair, jusqu'à ce qu'une fugue énergique et imposante se fraye une voie jusqu'au premier plan avec « Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand » (Les âmes justes sont dans la main de Dieu).

Vient ensuite le mouvement central – « Wie lieblich sind Deine Wohnungen, Herr Zebaoth ! » (Que tes demeures sont aimables, Seigneur des armées !) – dans lequel le thème de la fugue du mouvement précédent resurgit, cette fois-ci toutefois avec un effet complètement différent. La musique s'élève ici de façon presque transcendante, très loin de toute condition humaine. N'est-ce pas là la définition du paradis ?

Le cinquième mouvement (composé et ajouté à *Requiem* à une date ultérieure) a lui aussi un caractère fortement idyllique et il comporte l'un des plus beaux solos soprano jamais écrits par Brahms. Il s'élève au-dessus du doux murmure du chœur dans « Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet » (Comme un homme que console sa mère, ainsi je vous consolerais). La référence à la mort de la mère du compositeur ne peut être récusée. Notez ici les subtils entrelacs des motifs des solistes, du chœur et de l'orchestre.

Le sixième mouvement présente une vision du Jugement dernier qui est d'autant plus frappante qu'elle vient après l'atmosphère idyllique qu'ont fait naître les mouvements précédents. Avec Brahms, les terreurs que Verdi devait faire se déchaîner plus tard de manière presque apocalyptique dans son *Dies irae* n'ont pas la moindre chance, puisque « la mort est engloutie dans la victoire ». Et aux paroles : « Hölle, wo ist dein Sieg? » (Ô enfer, où est ta victoire ?), Brahms fait retentir une cadence débouchant sur une clé de do majeur avec un effet des plus splendides. Le mouvement s'achève alors sur une vaste double-fugue, « Herr, Du bist würdig zu nehmen Preis und Ehre » (Seigneur, tu es digne de recevoir la gloire et l'honneur).

Comme déjà indiqué, le dernier mouvement retourne au tout début de l'œuvre : la boucle est à présent bouclée, au niveau musical comme lyrique. L'unité est réalisée et le réconfort est clairement ressenti – même par ceux qui n'ont pas (encore) de peine.

Franz Steiger

Traduction française : Brigitte Zwerver-Berret



Polyhymnia specialises in high-end recordings of acoustic music on location in concert halls, churches, and auditoriums around the world. It is one of the worldwide leaders in producing high-resolution surround sound recordings for SA-CD and DVD-Audio. Polyhymnia's engineers have years of experience recording the world's top classical artists, and are experts in working with these artists to achieve an audiophile sound and a perfect musical balance.

Most of Polyhymnia's recording equipment is built or substantially modified in-house. Particular emphasis is placed on the quality of the analogue signal path. For this reason, most of the electronics in the recording chain are designed and built in-house, including the microphone preamplifiers and the internal electronics of the microphones.

Polyhymnia International was founded in 1998 as a management buy-out by key personnel of the former Philips Classics Recording Center.

For more info: www.polyhymnia.nl

Polyhymnia ist eine Aufnahmefirma, die sich spezialisiert hat in der Einspielung hochwertiger musikalischer Darbietungen, realisiert vor Ort in Konzertsälen, Kirchen und Auditorien in aller Welt. Sie gehört zu den international führenden Herstellern von High-resolution Surroundaufnahmen für SA-CD und DVD-Audio. Die Polyhymnia-Toningenieure verfügen über eine jahrelange Erfahrung in der Zusammenarbeit mit weltberühmten Klassik-Künstlern und über ein technisches Können, das einen audiophilen Sound und eine perfekte musikalische Balance gewährleistet.

Die meisten von Polyhymnia verwendeten Aufnahmegeräte wurden im Eigenbau hergestellt bzw.

substanziell modifiziert. Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei der Qualität des Analogsignals. Aus diesem Grunde wird der Großteil der in der Aufnahmekette verwendeten Elektronik in eigener Regie entworfen und hergestellt, einschließlich der Mikrophon-Vorverstärker und der internen Elektronik der Mikrophone.

Polyhymnia International wurde 1998 als Management-Buyout von leitenden Mitgliedern des ehemaligen Philips Classics Recording Centers gegründet.

Mehr Infos unter: www.polyhymnia.nl

Polyhymnia est spécialisé dans l'enregistrement haut de gamme de musique acoustique dans des salles de concerts, églises et auditoriums du monde entier. Il est l'un des leaders mondiaux dans la production d'enregistrements surround haute résolution pour SA-CD et DVD-Audio. Les ingénieurs de Polyhymnia possèdent des années d'expérience dans l'enregistrement des plus grands artistes classiques internationaux. Travailler avec ces artistes pour obtenir un son audiophile et un équilibre musical parfaits fait partie de leurs nombreuses expertises.

La plupart du matériel d'enregistrement de Polyhymnia est construit ou considérablement modifié dans nos locaux. Nous mettons notamment l'accent sur la qualité du parcours du signal analogique. C'est la raison pour laquelle nous élaborons et construisons nous-mêmes la plupart du matériel électronique de la chaîne d'enregistrement, y compris préamplificateurs et électronique interne des microphones.

Polyhymnia International a été fondé en 1998 suite au rachat de l'ancien Philips Classics Recording Center par ses cadres.

Pour de plus amples informations : www.polyhymnia.nl



PentaTone
classics



HYBRID MULTICHANNEL

SUPER AUDIO CD

PTC 5186 361
Made in Germany