

# VERLEIH' UNS FRIEDEN

## Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809 - 1847): Verleih' uns Frieden, op. posth. (1831). Prayer for four-part choir and orchestra (Gebet für vierstimmigen Chor und Orchester)

Verleih' uns Frieden gnädiglich,  
Herr Gott, zu unsern Zeiten.  
Es ist doch ja kein Andrer nicht,  
der für uns könnte streiten,  
denn du, unser Gott alleine.

*Give us peace mercifully, Lord God,  
throughout our times!  
For there is indeed no other  
that for us can fight,  
but you, our God, alone.*

"A uniquely beautiful composition... This little piece deserves to be known the world over, and so it will be."  
Robert Schumann

Following his initial public success and recognition, Mendelssohn embarked in May 1830 on an extensive tour of Austria, Germany and Italy which lasted until October of the following year. His longest stay was in Rome, from November 1830 to April 1831. Musically, the city was a disappointment: "The orchestras are worse than anyone could possibly imagine. Nobody seems to care, so there is no hope whatsoever of improvement. If only the singing were a shade better!". Yet he was clearly happy there: "After breakfast I play, sing, and compose until about noon. Then Rome in all her splendour awaits me." Soon after arrival he composed the *Three Sacred Choruses* (Op. 23) and in February 1831 this expansive setting of a Lutheran prayer. Whilst in Vienna he had become acquainted with the Bach

enthusiast and singer Franz Hauser who sent on to him in Italy the *Lutherisches Liedbüchlein*, a hymnal. Mendelssohn was inspired by it to write six choral cantatas, two motets and this hymn-setting, informing Hauser in a letter of January 1831 that he intended "to set the little song 'Verleih' uns Frieden' as a canon with cello and bass." The canonic opening is for divided cellos, its theme recalling the second subject from his 1830 *Hebrides* overture and anticipating the opening clarinet motif of the 1833 overture *Die schöne Melusine*. The canonic structure continues as the text is repeated three times, as three separate verses: the first, sung by basses alone, follows the gently flowing instrumental introduction. They are led for half a bar by the altos into the second verse, so that it is not until the final verse that the full chorus unites in warm expression of the plea for peace, generating a confidently full and mellow sound that belies the underlying anxiety of the plea, before drawing quietly to a soft, expectant close.  
*Paul Filmer, March 2014*

*„Das kleine Stück verdient eine Weltberühmtheit und wird sie in der Zukunft erlangen...“*  
Robert Schumann

Als Antwort auf seinen anfänglichen Erfolg und die ihm entgegengebrachte Anerkennung begab sich Mendelssohn im Mai 1830 auf eine Konzertreise durch Österreich, Deutschland und Italien. Nachdem er einen Großteil dieser Zeit in Rom verbracht hatte, kehrte Mendelssohn erst im Oktober des Folgejahres zurück in seine Heimat. Über seine musikalisch eher enttäuschende Zeit in der italienischen Großstadt sagte er: "Die Orchester sind schlechter, als man es glauben sollte; es fehlt recht eigentlich an Musikern und an rechtem Sinn. [...] Es ist also die Frage, ob Einer das von Grund aus reformieren [...] wolle und könne [...]. Solange das aber nicht geschieht, wird es nicht besser, und es ist Allen so gleichgültig, daß keine Aussicht

dazu da ist. [...] Und wäre es im Gesang nur eigentlich besser!"  
Dennoch schien Mendelssohn anderweitig seine Zufriedenheit in Rom gefunden zu haben: "Nach dem Frühstück geht es ans Arbeiten, und da spiele und singe und componire ich denn bis gegen Mittag. Dann liegt mir das ganze unermeßliche Rom wie eine Aufgabe zum Genießen vor [...]."  
Kurz nach seiner Ankunft schuf der Komponist seine Drei geistlichen Chöre (Op. 23) und vertonte im Februar 1831 diese umfangreiche Fassung eines lutherischen Gebets.  
In seiner Zeit in Wien hatte sich Mendelssohn mit dem Bach-Liebhaber und Sänger Franz Hauser bekannt gemacht, der ihm das Lutherische Liedbüchlein nach Italien sandte. Mendelssohn war so inspiriert hiervon, dass er sechs Choralkantaten, zwei Motetten und diese Liedfassung komponierte. In einem Brief an seinen Freund Hauser schrieb er im Januar 1831, dass er beabsichtigte, das

kleine Lied Verleih' uns Frieden als Kanon mit Cello und Bass zu setzen.

Der kanonische Auftakt ist für geteilte Celli bestimmt, sein Thema erinnert an das zweite Sujet der in 1830 verfassten Hebridenouvertüre und deutet das Eröffnungsmotiv der Klarinette aus „Die schöne Melusine“ an. Die kanonische Struktur setzt sich anschließend im dreifach wiederholten Text fort: Die erste der drei eigenständigen Strophen folgt der sanft dahintreibenden instrumentalen Einleitung und wird allein vom Bass gesungen. Nur für einen halben Takt geleitet der Alt die Bassstimme in die zweite Strophe. Erst in der finalen Strophe wird der Chor in einem Appell an den Frieden in seiner Gesamtheit zusammengeführt und entfaltet bald einen souveränen und zugleich vollen Klang, der das unterschwellige Unbehagen der Bitte zu widerlegen scheint, bevor das Stück in einem sanften, doch erwartungsvollen Schlusssatz endet.

# CANTUS IN MEMORIAM BENJAMIN BRITTEN

## Arvo Pärt (b. 1935): Cantus in memoriam Benjamin Britten (1977/1980), for string orchestra and a single bell (für zehnstimmiges Streichorchester und Glocke)

"Why did the date of Benjamin Britten's death...touch such a chord in me? During this time I was obviously at the point where I could recognise the magnitude of such a loss...I had just discovered Britten for myself. Just before his death I began to appreciate the unusual purity of his music... And besides, for a long time I had wanted to meet Britten personally - and now it would not come to that."

The answer to Pärt's seemingly rhetorical question is not hard to find: the moment of Britten's death, in December 1976, coincided with a crucial time in his own development as a composer, occurring as he emerged from several years of self-imposed silence with a creative explosion of works in his new compositional voice of tintinnabulation. He had withdrawn from a career that was both successful and controversial in order to reconsider the purpose and direction of his music, which had reached what he termed 'creative deadlock.' The quest was a deeply spiritual one and was in part occasioned by the official rejection of his *Credo* (1968) by the institutional guardians of musical culture in Estonia, then a Soviet satellite republic – its liturgical text an intolerable affront to state-prescribed atheism. During this withdrawal he "discovered that it is enough when a single note is beautifully played. This one note, or a silent beat, or a moment of silence, comforts me. I work with very few elements – with one voice, with two voices. I build with primitive materials – with the triad, with one specific tonality. The three notes of the triad are like bells. And that is why I call it tintinnabulation."

The choice of the *Cantus* for this evening's programme is an appropriate one: in commemorating Britten it recalls for both choirs their successful collaboration in performing his *War Requiem* last November in Berlin, the city in which Pärt has made his home since leaving Estonia in 1980. Moreover, the sombre sonority of gong chimes permeates Britten's requiem and must have helped to confirm for Pärt that tintinnabulation would be key to the authentic compositional voice that he had set himself to find for his mature work. In an apparently straightforward way, but with quite distinctive results, tintinnabulation consists in relating horizontal and vertical manifestations of pitch as melody, in the form of diatonic scales, and as harmony, through arpeggiated triads. This produces an acoustic texture of two parts, working invariably note against note. The first is a melodic musical line, moving by steps away from or towards a central pitch, which is usually the tonic, while a second tintinnabuli line sounds the notes of the tonic triad. In ways similar to mediaeval and early Renaissance

„Wieso ging mir das Todesdatum von Benjamin Britten... so nah? Ich war zu dieser Zeit offensichtlich an einem Punkt, der mich das Ausmaß dieses Verlustes erkennen ließ... Ich hatte Britten gerade erst für mich entdeckt. Kurz vor seinem Tod begann ich die außergewöhnliche Klarheit seiner Musik zu schätzen... Und weiterhin hatte ich schon seit langem Britten treffen wollen – dazu würde es nun nicht kommen.“

Die Antwort auf Pärts scheinbar rhetorische Frage liegt auf der Hand: Britten's Todeszeitpunkt, Dezember 1976, fiel mit einer zentralen Phase seiner eigenen kompositorischen Entwicklung zusammen, in der Pärt aus mehreren Jahren selbst auferlegten kompositorischen Schweigens mit einer fulminanten Kreativität in den Tintinnabuli-Werken aufstieg. Pärt erklärte, seine erfolgreiche und gleichzeitig kontroverse bisherige Laufbahn hätte einen ‚kreativen Stillstand‘ erlitten, und zog sich zurück, um Absicht und Richtung seiner Musik neu zu überdenken. Dieses Streben war zutiefst spirituell bewegt und in Teilen auch aus der offiziellen Ablehnung seines *Credo* (1968) durch die institutionellen Hüter musikalischer Kulturgüter in Estland, zu dieser Zeit sowjetischer Satellitenstaat, erwachsen, dessen liturgischer Text eine nicht hinzunehmende Brückierung des staatlich verordneten Atheismus darstellte. In dieser Zeit des Rückzugs erkannte er, „*dass es genug ist, eine einzige Note wunderschön ertönen zu lassen. Diese einzelne Note oder dieser stille Schlag oder ein Moment der Stille trösten mich. Ich arbeite mit sehr wenigen Elementen – einer einzigen Stimme, zwei Stimmen. Ich baue mit einfachsten Materialien – mit der Triade, mit einer einzigen Tonalität. Die drei Töne des Dreiklangs sind wie Glockenschläge. Und so nenne ich sie Tintinnabuli.*“

Und so ist die Wahl des *Cantus* für diesen Abend besonders angemessen. Im Gedenken an Britten greift das Werk für beide aufführenden Chöre die erfolgreiche Zusammenarbeit in der Aufführung des *War Requiem* im vergangenen November in Berlin auf – der Stadt, die Pärt sein Zuhause nennt, seit er 1980 Estland verließ.

Die dunklen Gongschläge, die Britten's Requiem durchziehen, mussten gleich einer Bestätigung der Tintinnabuli als neuer und dennoch authentischer kompositorischer Stimme Pärts nun gereifter Arbeit tönen. Scheinbar geradlinig, doch zugleich mit sehr distinguiertem Stimme spricht Tintinnabuli durch die horizontale und vertikale Manifestation von Ton und Melodie in der Form diatonischer Skalen und in Harmonien arpeggierter Dreiklänge. Die daraus entstehende akustische Textur hat zwei Teile, die beständig gegeneinander arbeiten.

# CANTUS IN MEMORIAM BENJAMIN BRITTEN

## PÄRT

polyphony (which Pärt had studied intensively during his years of compositional silence), the harmony is constituted as a synthesis of the different voices (whether choral or instrumental) and does not move in a conventional manner. Instead, its stasis is supported by the constancy of the tonic triad combining with diatonic dissonances to produce a quite distinctive harmonic resonance, which has been described as the sound of a single moment spread out in time. It is this quality in particular that may explain the not particularly helpful classification of Pärt's work with that of Gorecki and Taverner, as metaphysical or spiritual minimalism. Whilst the intense spirituality of his music means that his compositions invariably require metaphysical every bit as much as acoustic attention, they were not developed within or in relation to minimalist schools or movements.

The term *Cantus* (Latin for chant) refers to an important fifteenth-century musical tradition, when a dedicated, elegaic musical composition, termed a deploration, laments the death of an admired composer by invoking their compositional style. In constituting his tribute to Britten it enables Pärt here to display also the structural qualities of tintinnabulation to the full. Echoing the gong strokes that open and recur throughout the *War Requiem*, it opens with an initial stroke of the tintinnabulum (Latin for little bell) sounding three times and then recurring in groups of three strokes whilst growing progressively softer as the dynamic level of the strings increases throughout the work. The violins enter, barely audible in their highest register, moving gradually downwards as, beneath them the same pattern evolves at slower tempi in a compound triple metre, constructed note-by-note in alternating rhythmic currents of a mensuration canon that elaborates different statements of the central melodic idea and its attendant tintinnabuli pitches. There are five layers of tempo entering in turn, each one an octave lower than, and twice as slow as the one preceding it, so that the double basses eventually come in at a sixteenth of the tempo of the violins. First and second violins, like cellos and double basses, are paired to carry both the melodic musical and the tintinnabuli lines, while between them the middle layer consists of a single, composed melodic line played by violas and differentiated subtly from the surrounding sound textures. The melody itself is simply a descending A-minor scale played simultaneously at three different speeds, from the Aeolian variant of which the entire work is derived. Beginning with a single note, the scale expands by one note every time it repeats. Each tempo layer comes to rest at a different pitch within a low chord of A minor since, as the music unfolds, the faster-moving layers inevitably

Der erste Teil ist eine melodische musikalische Linie, die sich schrittweise auf eine zentrale Harmonie zu oder von ihr weg bewegt – zumeist der Tonika. Währenddessen erklingen in der zweiten Tintinnabuli-Linie die Töne des Dreiklangs. Ähnlich wie in der Polyphonie des Mittelalters und der frühen Renaissance, die Pärt in den Jahren seines kompositorischen Schweigens ausführlich studierte, wird die Harmonie aus der Synthese unterschiedlicher Stimmen (vokal oder instrumental) gebildet, und moduliert in unkonventioneller Weise. Diese Spannung wird noch verstärkt durch die Gleichförmigkeit des Tonika-Dreiklangs, kombiniert mit den diatonischen Dissonanzen, um eine sehr eindringliche harmonische Resonanz zu erzeugen – scheinbar der Klang eines einzelnen Moments, über die Zeit gestreckt. Es ist insbesondere diese Klangqualität, die die unpassende Klassifikation von Pärts Werken mit denen Goreckis und Taverners als metaphysischen oder spirituellen Minimalismus zu erklären vermag. Wenngleich Pärts Werke durch ihre intensive Spiritualität tatsächlich metaphysische ebenso wie akustische Konzentration verlangen, wurden sie dennoch nicht im Kontext minimalistischer Schulen oder Strömungen entwickelt.

Der Begriff *Cantus* (lateinisch: Gesang) bezieht sich auf eine musikalische Tradition des 15. Jahrhunderts, in der eine elegische musikalische Komposition, das Lamento, einen verstorbenen Komponisten durch das Aufgreifen seines besonderen Stils ehrte und würdigte. In seiner Verehrung Brittens zeigt Pärt gleichzeitig die vielfältige Klangqualität und strukturelle Besonderheit der Tintinnabuli. In einem Echo der Gongschläge des *War Requiem* wird das Werk durch einen ersten Klang des Tintinnabulum (lateinisch: kleine Glocke) eröffnet, der dann immer wieder in zunehmend verklingenden Dreiergruppen ertönt, während die Dynamik des Streichorchesters gesteigert wird.

Die Violinen beginnen, kaum zu hören in ihrem höchsten Register, und erklingen zunehmend tiefer, während unter ihnen das gleiche Muster in langsameren Tempi entwickelt wird. Es erklingt in einer Dreiermetrik, Note für Note in alternierenden Rhythmen aufgebaut, die die Linien eines gemessenen Kanons bilden, der unterschiedliche Interpretationen der melodischen Idee intoniert und die Tintinnabulumschläge aufgreift. Fünf verschiedene Tempi werden jeweils nach unten oktaviert eingeführt, wobei die nachfolgende Linie stets im halben Tempo der vorangehenden beginnt, sodass schließlich die Kontrabässe in einem Sechzehntel der Violinen des Eingangs beginnen. Erste und zweite Geigen, ebenso wie Celli und Kontrabässe, spielen eine gemeinsame Stimme und tragen sowohl die Melodie als auch die Tintinnabulumschläge, während die mittleren Stimmen eine einzige melodische Linie bilden, die durch die Bratschen intoniert und die sie umgebenden Stimmen kontexturiert wird. Die Melodie ist eine einfache absteigende Tonleiter in a-Moll in der äolischen Skala – gleichzeitig in drei verschiedenen Tempi intoniert. Sie beginnt mit einer einzelnen Note und wird mit jeder Wiederholung um eine Note erweitert.

cover a greater range than the slower ones. An essential feature of tintinnabulation, these metronomic imbalances also compare interestingly with the rather more straightforward one between chamber organ and chamber orchestra in the *War Requiem*, an influence that Britten had registered from the structure of Balinese gamelan music.

From the outset of the *Cantus* it becomes clear that the linked process of addition and descent as the scale repeats must lead the instruments to the limits of their playability in the lower ranges. Thus, as the work reaches its loudest point, the first violins reach the end of their unfolding line, the violas complete their cycle and all the instrumental voices gather into a final A-minor triad of tintinnabulation, the constant movements cease and the moving surface of diatonic dissonances resolve. The bell sounds quietly, a final single stroke resonating into the moments of silence from which it emerged to begin the work.

*Paul Filmer*  
March 2014

Jedes Tempo endet schließlich auf einer anderen Note und bildet eine tiefe a-Moll-Harmonie, da die sich schneller bewegenden musikalischen Linien unweigerlich eine größere Skala abbilden als die langsameren. Diese metronomischen Ungleichgewichte, eine zentrale Eigenschaft des Tintinnabuli-Stils, stehen in einem interessanten Vergleich zu der offensichtlicheren Disbalance der Orgel und des Kammerorchesters im *War Requiem*, die ihrerseits durch Einflüsse der balinesischen Gamelan-Musik gezeichnet ist.

Schon zu Beginn des *Cantus* wird klar, dass die Verbindung von Addition und absteigender Modulation in der Wiederholung der Skala die Instrumente unweigerlich an die Grenzen der Spielbarkeit in der Tiefe führen wird. Und so erreichen die Violinen das Ende ihrer sich entfaltenden Linie im lautesten Moment des Werks, die Bratschen vollenden ihre Linie und alle instrumentalen Stimmen vereinen sich in einem letzten a-Moll-Dreiklang der Tintinnabuli. Die beständige Bewegung verebbt, die bewegte Oberfläche der harmonischen Dissonanzen beruhigt sich. Die Glocke ertönt zart, ein letzter einzelner Schlag, der in der Stille verklingt, mit der das Werk seinen Anfang nahm.

**We are proud to support the North London Chorus**



**HEATHGATE**

Residential Sales Lettings & Property Management

Telephone: 020 7435 3344 Fax: 020 7433 3344  
property@heathgate.co.uk www.heathgate.com

# NÄNIE

## Johannes Brahms (1833 - 1897): Nänie (Lament) by Friedrich Schiller, for chorus and orchestra (Trauergesang von Friedrich Schiller, für Chor und Orchester) op. 82 (1881)

Auch das Schöne muß sterben! Das Menschen und Götter bezwinget,  
Nicht die eherne Brust rührt es des stygischen Zeus.  
Einmal nur erweichte die Liebe den Schattenbeherrscher,  
Und an der Schwelle noch, streng, rief er zurück sein Geschenk.  
Nicht stillt Aphrodite dem schönen Knaben die Wunde,  
Die in den zierlichen Leib grausam der Eber geritzt.  
Nicht errettet den göttlichen Held die unsterbliche Mutter,  
Wann er, am skäischen Tor fallend, sein Schicksal erfüllt.  
Aber sie steigt aus dem Meer mit allen Töchtern des Nereus,  
Und die Klage hebt an um den verherrlichten Sohn.  
Siehe! Da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle,  
Daß das Schöne vergeht, daß das Vollkommene stirbt.  
Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten ist herrlich;  
Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab.

Brahms's romanticism is nowhere more evident than in his recurrent focus on death. Confronting the mortality of friends and family brought about some of his most significant work: Robert Schumann's attempted suicide in 1854 and his death two years afterwards combined with Brahms's mother's death a decade later to move him to complete his German Requiem; similarly, the death of his friend the painter Anselm Feuerbach in 1880 led him to compose this setting of Schiller's poem, the most mournful of his works for chorus and orchestra. He dedicated it to Feuerbach's mother, Henriette, in her son's memory, conducting the first performance at a special concert of the Zurich Tonhalle Orchestra on 6 December 1881.

'Naenia' was the ritual funeral song of ancient Rome, which Schiller casts in elegiac form as a lament for the fading of beauty and the demise of perfection marked by the tragic fates of mythic heroes - Adonis, Achilles, Eurydice, Paris and Aphrodite are all referred to. Men and gods alike weep desperately at this loss, though it fails to move the iron heart of Stygian Zeus ("nicht die eherne Brust rührt es des stygischen Zeus"), whose divine indifference to the human condition encapsulates Brahms's theme. Different though it is for being grounded in a verse text, Brahms's setting of Schiller's lament takes a form that is comparable with Pärt's orchestral deploration of Britten's death in his Cantus. There is, too, a more direct comparison between the musical structures of the two works. Schiller's poem employs a relatively fluid elegiac structure of distichs made up of regularly alternating hexameters and pentameters, and Brahms echoes this in the loose, fluctuating rhythms and dynamics of his setting, just as Pärt organises the

*Also Beauty must perish! What conquers gods and humanity,  
Moves not the armoured breast of the Stygian Zeus.  
Only once did love come to soften the Lord of the Shadows,  
And at the threshold at last, sternly he took back his gift.  
Nor can Aphrodite assuage the wounds of the youngster,  
That in his delicate form the boar had savagely torn.  
Nor can rescue the divine hero his undying mother,  
When, at the Scaean gate now falling, his fate he fulfills.  
But she ascends from the sea with all the daughters of Nereus,  
And she raises a plaint here for her glorified son.  
See now, the gods, they are weeping, the goddesses all weeping also  
That the beautiful must fade, that the most perfect one dies.  
But to be a lament on the lips of the loved one is glorious,  
For the prosaic goes silently to Orcus below.*

Der romantische Einfluss auf Brahms Kompositionen wird nirgends so deutlich wie durch seinen wiederkehrenden Fokus auf den Tod. Die Konfrontation mit der Sterblichkeit seiner Freunde und Familie brachte einige seiner bedeutendsten Werke hervor: Der Suizidversuch Robert Schumanns im Jahr 1854, sein tatsächlicher Tod zwei Jahre später und die Trauer um seine 1865 verstorbene Mutter bewegten Brahms dazu, sein Deutsches Requiem zu vollenden. Ähnlich veranlasste ihn der Tod seines Freundes, des Malers Anselm Feuerbach, im Jahr 1880 diese Fassung von Schillers Gedicht zu komponieren – sicherlich eines seiner schwermütigsten Werke für Chor und Orchester. Als Erinnerung an ihren Sohn widmete Brahms dieses Stück Feuerbachs Mutter Henriette und dirigierte am 6. Dezember 1881 das Züricher Tonhalle-Orchester bei einer gesonderten Erstaufführung.

Im alten Rom hatte die Nänie die Funktion eines Trauergesangs und wurde zu Ende des 18. Jahrhunderts von Schiller in seinem gleichnamigen, elegischen Gedicht als die Klage um den Verlust der Schönheit und Vollkommenheit definiert. Dieser Schwund wurde durch die tragischen Schicksale der mythischen Helden – Adonis, Achilles, Eurydike, Paris und Aphrodite – deutlich gemacht. Obwohl sowohl Menschen als auch Götter diesen Verlust gleichermaßen zu betrauern scheinen, ist Zeus' eisernes Herz nicht zu erweichen („nicht die eherne Brust rührt es des stygischen Zeus“) und seine erhabene Gleichgültigkeit der Menschlichkeit gegenüber ist in Brahms Werk deutlich erkennbar. Obwohl Brahms Fassung von Schillers Klagelied auf einem lyrischen Text beruht, gleicht es Pärts orchestralem Lamento von Britten's Tod in seinem Cantus. Es besteht zudem auch eine direktere Verbindung der musikalischen Strukturen dieser beiden Werke. Schillers Gedicht weist eine

Cantus through the structures of tintinnabulation in a descending chord. Brahms sets the tempi of the first four distichs at a uniform *andante* in D major with a time signature of 6/4, changing the tempo at the fifth couplet to 4/4 *piu sostenuto* and the key to F sharp major, thus marking musically the first of the two major points of narrative articulation in Schiller's text. The second change, back to *andante*, is for the final couplet.

The initial melody opens the work with an extended oboe solo, lightly punctuated by gentle strings until bassoons and horns modulate a slightly more forceful string accompaniment to the chorus's polyphonic entry, in fugue-like sequence, mourning the death of beauty. Tone and dynamics shift back and forth expressively at the deep betrayals caused by the apparent callousness of the gods: Zeus recalling Euridice to Hades after Orpheus's forbidden backward glance as he has almost accomplished her rescue and resurrection; Aphrodite's refusal to heal Adonis's fatal wound; Thetis's refusal to save Achilles, allowing him instead to fulfil his destiny, killed by Paris at the gates of Troy. As his mother, however, Thetis mourns him nevertheless, and just as Schiller's account changes character from its litany of divine indifference to express her grief, so Brahms changes tempo and melody, realising the erotic dimensions in Schiller's thanatic text to conjure a breathtaking orchestral soundscape for the vision of Thetis ("Aber sie steigt aus dem Meer...") and her sisters, Nereus's daughters, each rising Venus-like from the waves to lament her exalted son ("die Klage hebt an um den verherrlichten Sohn"). Her sadness is elaborated from these particular sorrows into a sustained display of all-encompassing divine lament ("Siehe, da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle") at the passing of beauty and perfection until Brahms returns to *tempo primo* for the closing lines. Schiller's poem closes with an ambiguity: to be eulogised by the beloved is glorious redemption ("ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten, ist herrlich"); without that is to be condemned to sink into the land of the dead ("das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab"). Brahms chooses to end his setting on a more positive note however, adapting the verse much as Britten was later to do with Owen's poetry at the end of his *War Requiem*, to offer the prospect of hope beyond despair. *Nänie* closes with a crescendo on repetition of the first line of the final couplet, before ending calmly in soft iterations of "herrlich, herrlich."

Paul Filmer  
March 2014

relativ fließende, elegische Struktur von Zweizeilern auf, die abwechselnd die Form von Hexametern und Pentametern annehmen. Brahms gibt dies in seinen lockeren, fluktuierenden Rhythmen und Dynamiken in seinem Werk wieder, ebenso wie auch Part den Cantus anhand von klingenden, absteigenden Strukturen organisiert. Während Brahms die Tempi der ersten vier Zweizeiler in ein gleichbleibendes Andante in D-Dur mit einer Zählzeit von 6/4 setzt, verändert er das fünfte Paar in ein 4/4 *Più Sostenuto* und besteht auf einem Fis-Dur. Hiermit betont er musikalisch die ersten beiden wichtigen narrativen Punkte von Schillers Text. Der darauf folgende Wechsel zurück ins Andante ist dem finalen Zweizeiler vorbehalten.

Die Melodie des Werkes wird durch ein ausgedehntes Solo der Oboe eingeleitet, sanft durch die Streicher begleitet, bis Fagott und Hörner die Oboe etwas kräftiger unterstützen. Der Chor setzt in einer fugenartigen Sequenz ein und beklagt den Tod der Schönheit. Der Klang und die Dynamik wechseln sich ausdrucksvoll ab und repräsentieren die offensichtliche Unempfindlichkeit der Götter: Zeus ruft Eurydike in den Hades zurück, nachdem Orpheus sich verbotenerweise kurz vor Vollendung seiner Rettung und seiner Auferstehung nach ihr umgesehen hat; Aphrodites Weigerung, Adonis Wunden zu heilen; Thetis Ablehnung, Achilles zu retten und dessen dadurch erfülltes Schicksal – sein Heldentod, herbeigeführt durch Paris an den Toren Trojas. Als Mutter trauert sie dennoch und gerade als Schillers Erzählung ihren Charakter verändert und von der Litanei der Gleichgültigkeit zum mütterlichen Ausdruck des Kummers wechselt, wechselt auch Brahms das Tempo seiner Komposition und die Melodie, die erotische Dimension von Schillers Text realisierend. Den Höhepunkt bildet eine atemberaubende orchestrale Klanglandschaft, als Begleitung der Ankunft Thetis und ihrer Schwestern, der Töchter des Nereus („Aber sie steigt aus dem Meer...“), die alle venusgleich dem Meer entsteigen, um den Sohn zu betrauern („die Klage hebt an um den verherrlichten Sohn“). Ihr Kummer wird dann in eine allumfassende Klage ausgearbeitet, als die Vollkommenheit und Schönheit vergehen („Siehe, da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle“) bis Brahms schließlich für die finalen Takte ins Tempo Primo zurückkehrt. Schillers Version schließt mit einer Unklarheit: von der Geliebten gepriesen zu werden ist herrliche Erlösung („ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten, ist herrlich“); ohne dieses ist man dazu verdammt, ins Land der Toten hinabzusteigen („das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab“). Brahms entschied sich jedoch für ein positiveres Ende, indem er den Vers ähnlich wie Britten später Owens Lyrik am Ende seines *War Requiems* anpasste, um einen Anschein von Hoffnung hinter der Verzweiflung anzudeuten. *Nänie* endet mit einem Crescendo, welches die erste Zeile des finalen Zweizeilers wiederholt, bevor sie leise mit „herrlich, herrlich“ ausklingt.

# EIN DEUTSCHES REQUIEM

## BRAHMS

### **I Selig sind, die da Leid tragen**

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

(Math. 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.  
(Ps. 126, 5.6.)

### **II Denn alles Fleisch, es ist wie Gras**

Denn alles Fleisch es ist wie Gras und alle Herrlichkeit  
des Menschen wie des Grases Blumen. Das Gras ist  
verdorret und die Blume abgefallen.

(Petri 1, 24.)

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

(Jacobi 5, 7.)

Aber des Herrn Wort bleibet in Ewigkeit.

(Petri 1, 25.)

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

(Jessias 35, 10.)

### **III Herr, lehre doch mich**

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

(Ps.39, 5.6.7.8.)

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

(Weish.Sal.3, 1.)

### **I Blessed are they that mourn**

*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, bring-  
ing his sheaves with him.*

*(Psalm 126:5,6)*

### **II For all flesh is as grass**

*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 husbandmen waiteth for the precious  
fruit of the earth, and hath long patience for it, until he  
receive the early and latter rain.*

*(James 5:7)*

*But the word of the Lord endureth for ever.*

*(1 Peter 1:25)*

*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 Lord, make me to know**

*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...*

*Surely every man walketh in a vain shew: surely they  
are disquieted in vain: he heapeth up riches, and  
knoweth not 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 there shall no torment touch them.*

*(Wisdom of Solomon 3:1)*

**IV Wie lieblich sind deine Wohnungen**

Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth  
 Meine Seele verlangt 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.  
 (Ps.84, 2.3.5.)

**V Ihr habt nun Traurigkeit**

Ihr habt nun Traurigkeit; aber ich will euch wieder sehen  
 und euer Herz soll sich freuen und eure Freude soll  
 niemand von euch nehmen.  
 (Ev. Joh. 16, 22.)

Sehet mich an: Ich habe eine kleine Zeit Mühe und Ar-  
 beit gehabt und habe großen Trost funden.  
 (Sirach 51, 35.)  
 Ich will euch trösten, wie Einen seine Mutter tröstet.  
 (Jes. 66, 13.)

**VI Denn wir haben hie keine bleibende Statt**

Denn wir haben hie keine bleibende Statt, sondern die  
 zukünftige suchen wir.  
 (Ebr. 13, 14.)

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. Denn es wird die Posaune schallen,  
 und die Toten werden auferstehen unverweslich, und wir  
 werden verwandelt werden. Dann wird erfüllet werden  
 das Wort, das geschrieben steht: Der Tod is verschlungen  
 in den Sieg. Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein  
 Sieg?  
 (1. Korinther 15, 51-55.)

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.  
 (Off. Joh. 4, 11.)

**VII Selig sind die Toten**

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.  
 (Off. Joh. 14, 13.)

**IV How amiable are thy tabernacles**

*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 be still  
 praising thee.*  
 (Psalm 84:1,2,4)

**V And ye now therefore have sorrow**

*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)

*Ye see how for a little while I labour and toil, yet have I  
 found much rest.*  
 (Ecclesiasticus 51:27)  
*As one whom his mother comforteth, so will I comfort you.*  
 (Isaiah 66:13)

**VI For here have we no continuing city**

*For here have we no continuing city, but we seek one to  
 come.*  
 (Hebrews 13:14)

*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: for the trumpet shall sound, and the dead shall  
 be raised incorruptible, and we shall be changed.*  
*...then shall be brought to pass the saying that is written,  
 Death is swallowed up in victory.*  
*O death, where is thy sting? O grave, where is thy  
 victory?*  
 (1 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 plea-  
 sure they are and were created.*  
 (Revelation 4:11)

**VII Blessed are the dead**

*Blessed are the dead which die in the Lord from hence-  
 forth: Yea, saith the Spirit, that they may rest from their  
 labours; and their works do follow them.*  
 (Revelation 14:13)



# EIN DEUTSCHES REQUIEM

## BRAHMS

### Johannes Brahms (1833 - 1897): Ein Deutsches Requiem, op. 45 (1869)

Brahms may have conceived his *Requiem* in the manner of Schubert's German masses by setting a series of vernacular texts from the Lutheran Bible rather than the Latin Requiem. This may explain also the full, almost pedantic title of *A German Requiem according to the Words of Holy Scripture, for Soli (Soprano and Bass) Choir and Orchestra (organ ad lib.)* under which it was first published in full by Rieter-Biedermann in 1869. The selected scriptural texts all deal with aspects of death, but not in ways necessarily requiring liturgical performance. Brahms was still a practising Lutheran at the time of writing the work, but it has been variously suggested as a memorial to Robert Schumann, his friend and benefactor, who died in 1856, and to his mother, who died in 1865 when he was already working on it. Certainly his grief then made him determined to complete it, yet it continues to be regarded oxymoronic as an humanist mass, reinforced by Brahms's insistence that its innate themes of melancholy and consolation are applicable to many occasions and intended for all humanity - not a mass for the dead, who are not referred to directly until the penultimate movement, but a resource for comfort and hope to the living and bereaved, by celebrating the believer's ultimate triumph over the pain of death through faith in continuing life. As Brahms writes to Clara Schumann after his mother's death, seeming to anticipate his own later agnosticism: "There is nothing to be altered, nothing to regret for a sensible man. It is simply a matter of carrying on and keeping one's head above water." Brahms had promised her a vocal score for Christmas 1866 and she duly received a manuscript of what he then regarded as the complete work, though it lacked the soprano solo movement, which was not finished until late in May 1868. In her letter of thanks for the initial version of the pianoforte accompaniment, dated 30 December, she wrote that it had given her 'unspeakable joy'.

Brahms knew from the outset that the *Requiem* would be difficult to perform, not least because of the incorporation of traditional elements such as counterpoint, with a modern-sounding modulation and rhythmic structure. The first three movements were performed initially at a semi-private concert in Vienna on December 1 1867 before an audience more familiar with Brahms as a producer of baroque choral works. The radically different, romantic character of this new music was the subject of much critical debate and played a decisive role in the division of critics into the 'Brahms vs Wagner' camps that were later to become so crucial to the interpretation of both composers' music. Wagner's attitude to Brahms is documented in his outrage at Brahms's claim to have written a truly German work, remarking famously that, when his own generation died,

Möglicherweise sah Brahms sich in der Tradition von Schuberts Deutscher Messe, als er für sein Requiem deutsche Texte aus der Lutherbibel anstatt des lateinischen Requiemstextes verwendete. Das erklärt vielleicht auch den geradezu pedantischen vollen Titel des Werks: Ein deutsches Requiem nach Worten der heiligen Schrift für Soli, Chor und Orchester (Orgel ad libitum), unter dem es 1869 von J. Rieter-Biedermann erstmals vollständig herausgegeben wurde. Alle ausgewählten Bibeltexte haben den Tod zum Gegenstand, jedoch erfordern sie nicht notwendigerweise eine liturgische Aufführung. Brahms war zu der Zeit, als er das Werk schrieb, noch gläubiger Protestant, aber es ist vermutet worden, dass er das Requiem im Angedenken an Robert Schumann schrieb, seinen 1856 verstorbenen Freund und Gönner, oder im Angedenken an seine Mutter, die 1865 starb, als er bereits an dem Werk arbeitete. Sicherlich bestärkte ihn seine damalige Trauer darin, das Werk fertigzustellen. Trotzdem und widersprüchlicherweise wird sein Requiem oft als humanistische Messe verstanden, denn Brahms bestand darauf, dass die Themen Melancholie und Trost zu vielen Gelegenheiten und für die gesamte Menschheit relevant seien. Das Requiem sei also keine Messe für die Toten, die auch bis zum vorletzten Satz nie direkt erwähnt werden, sondern eine Quelle von Trost und Hoffnung für die Lebenden und Hinterbliebenen, indem es den Triumph des Gläubigen über den Todesschmerz feiert. Seinen eigenen späteren Agnostizismus schien Brahms vorauszuahnen, als er nach dem Tod seiner Mutter an Clara Schumann schrieb: „Es lässt sich nicht ändern, ein vernünftiger Mann hat nichts zu bereuen. Es geht einfach darum, weiterzumachen und den eigenen Kopf über Wasser zu halten.“ Zu Weihnachten 1866 hatte Brahms ihr ein Vokalwerk versprochen und so erhielt sie das Manuskript des Requiems, das er damals als fertig erachtete. Es fehlte jedoch der Sopransolo-Satz, welcher erst im späten Mai 1868 fertiggestellt wurde. Clara Schumann schrieb am 30. Dezember in ihrem Dankesbrief für die erste Version mit Klavierbegleitung, dass das Werk ihr „unaussprechliche Freude“ bereitet habe.

Brahms wusste von Anfang an, dass das Requiem schwer aufzuführen sein würde, nicht zuletzt aufgrund der Verbindung traditioneller Elemente wie dem Kontrapunkt mit modern klingenden Modulationen und Rhythmen. Zur Uraufführung kamen die ersten drei Sätze in einem halböffentlichen Konzert in Wien am 1. Dezember 1867 vor einem Publikum, dem Brahms eher als Komponist barocker Chormusik bekannt war. Der radikal andersartige romantische Charakter dieser neuen Musik wurde heftig diskutiert und trug entscheidend dazu bei, dass sich unter den Kritikern Lager von Brahms- und Wagnerfreunden bildeten, die später wiederum maßgeblich die Interpretation der Werke beider Komponisten bestimmten. Wagners Haltung gegenüber Brahms zeigt sich in seinem Entsetzen

“we will want no German Requiem to be played to our ashes.”

Nevertheless, Brahms's growing reputation led to an offer of a first performance of the work, though still without the fifth movement, from one of his major supporters, Karl Reinthaler, in Bremen Cathedral on Good Friday 1868. Brahms's initial hesitance in accepting was dispelled by the invitation to conduct and by attending several choral rehearsals in January and February, for which he made the difficult journey from Hamburg, often in bad weather. The performance was before a huge audience of 2500, including Clara Schumann and an English music educationist, John Farmer, then employed at Harrow School and probably responsible for the first London performance. It was an outstanding success, and established Brahms's reputation as a major composer – though the cathedral authorities, concerned at the lack of any reference to the passion and redemption of Christ, had to be mollified by inclusion in the programme of ‘Erbarme dich’ from Bach's *St Matthew Passion* and ‘I know that my Redeemer liveth’ from Handel's *Messiah*.

The full seven-movement version was first performed in Leipzig on February 18 1869, to a cool reception belied by 20 further performances in the same year in most major German cities. It was subsequently first performed in Vienna in 1871; Berlin, St Petersburg and Utrecht in 1872; though not until 1875 in Paris, because of the Franco-Prussian War which Brahms had celebrated remuneratively in his *Triumphlied* (op.55). It was premiered privately in London in July 1871, for which Brahms arranged the orchestral score for piano duet, insisting that the work should be sung in the language of the audience. The English public premiere, with full orchestral score and chorus, was at a Philharmonic concert at St James's Hall, London, in April 1873.

The first chorus begins in sombre mood which underpins the entire first movement and is achieved by the surprising omission from its orchestration of violins, several wind instruments and timpani – a strategy he used again to open his setting of Schiller's *Nänie*. The possibility of joy is suggested with a hint, almost, of majesty as basses and tenors follow the harp's discreet entry, swinging quickly into brighter expression on 'Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten.' It closes, nevertheless, with a return to the quiet solemnity of its opening, and the clear implication that the human plight remains one of hope about the future, rather than faith in its certainty.

The second movement introduces timpani in ominous triplets and violins in high register, the chorus in unison to a funereal march, lightened briefly with an almost waltz-like interjection from the female voices on 'Das Gras ist verdorret...,' echoing phrases from the *Liebeslieder*.

über Brahms' Behauptung, ein wahrhaft deutsches Werk geschrieben zu haben, denn Wagner glaubte nicht, dass seine eigene Generation wolle, dass ein deutsches Requiem zu ihrer Beisetzung gespielt werde.

Trotz aller Kritik nahm Brahms' Ansehen zu und bescherte ihm ein Angebot von Karl Reinthaler, einem seiner größten Unterstützer, für eine Uraufführung des Requiems (noch immer ohne den fünften Satz) im Bremer Dom am Karfreitag des Jahres 1868. Brahms zögerte, ließ sich jedoch überreden, als ihm angeboten wurde, das Konzert selbst zu dirigieren, und nachdem er mehrere Chorproben im Januar und Februar besucht hatte, für welche er die schwierige Reise von Hamburg, zumal bei schlechtem Wetter, auf sich nahm. Die Aufführung fand vor einem riesigen Publikum von 2500 Gästen statt, darunter Clara Schumann und der englische Musikwissenschaftler John Farmer, der damals an der Harrow School arbeitete und wahrscheinlich für die erste Londoner Aufführung verantwortlich war. Das Konzert war ein enormer Erfolg und etablierte Brahms als Komponisten ersten Ranges – nur die Domkanzlei hatte Bedenken ob des Mangels an Bezug zur Passion und Erlösung Christi und musste dadurch beschwichtigt werden, dass das „Erbarme dich“ aus Bachs Matthäuspassion und „Ich weiß, dass mein Erlöser lebet“ aus Händels Messias ins Programm aufgenommen wurden.

Das ganze siebenteilige Requiem wurde zum ersten Mal in Leipzig am 18. Februar 1869 aufgeführt und kam trotz wenig Begeisterung bei dieser Premiere noch im selben Jahr zwanzig Mal in allen großen deutschen Städten zur Aufführung. Darauf folgten Premieren 1871 in Wien, 1872 in Berlin, St. Petersburg und Utrecht und schließlich 1875 in Paris, verzögert durch den Deutsch-Französischen Krieg, den Brahms in seinem Triumphlied (op. 55) einträglich feierte. Im Juli 1871 hatte das Werk im privaten Rahmen seine Premiere in London, wofür Brahms die Orchesterpartitur für zwei Klaviere arrangierte und darauf bestand, dass das Werk in der Sprache des Publikums gesungen werde. Die erste öffentliche Aufführung in England mit vollem Orchester und Chor fand im April 1873 in der St. James Hall in London statt.

Das Werk beginnt mit einem Chor in düsterer Stimmung, die den ganzen ersten Satz durchzieht und durch das überraschende Fehlen der Violinen, einiger Blasinstrumente und der Pauken im Orchester entsteht – eine Strategie, die Brahms erneut am Anfang seiner Vertonung von Schillers *Nänie* verwendete. Fast mit einer Spur von Herrschaftlichkeit deutet sich potenzielle Freude an, wenn Bässe und Tenöre dem dezenten Einsatz der Harfe folgen und sich schnell zu fröhlicheren Tönen in „Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten“ aufschwingen. Der erste Satz endet trotzdem in der ruhigen Feierlichkeit des Anfangs und mit der deutlichen Implikation, dass das menschliche Dasein von Hoffnung auf die Zukunft und nicht vom festen Glauben an ihre Sicherheit bestimmt ist.

# EIN DEUTSCHES REQUIEM

## BRAHMS

A more sustained, lighter interlude intervenes for all parts at 'So seid nun geduldig...' until the reassertion, *forte*, of the opening phrase is followed by a surprising change in key, character and tempo, marked *un poco sostenuto* on 'Die Erlöseten des Herrn...', (another strategy that Brahms uses again in *Nänie*) as basses lead off a series of rapid sequences until the quiet *diminuendo* on which the movement concludes.

The baritone soloist's prayer begins the third movement, joined by the chorus in an increasingly pessimistic litany of the transitoriness and insignificance of human life, until soloist and chorus echo one another in the question 'Nun, Herr, wes soll ich mich trösten?' The response, 'Ich hoffe auf dich...', builds from *piano* to *forte* as prelude to the tenors' brisk, bright commencement of an optimistic fugue on a text from the Wisdom of Solomon (3.1), 'der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand, und keine Qual rühret sie an', assuring the righteous of their safety from pain and grief in divine hands. The surprise is deliberate, and moves to a grandeur which marks a key point of transition in the work as a whole, from the sole resort of hope in the opening movement to this strong and assertive commitment to faith in divine providence.

The chorus now consolidates the sense of security reached in the previous movement, with the anticipation of a heavenly afterlife in the 'lovely dwelling place' of the 'Lord Almighty'. This movement has since been arranged to become a popular protestant anthem in its own right, yet was described by Brahms in a letter to Clara of April 1865, as 'probably the weakest part' – perhaps a result of his anxiety about some need for relief after the intensity of the preceding movements. Its lyrical charm contrasts with their more sombre tones, echoing the delightful line and harmony of Schubert's last Mass, no. 6 in E flat, for which Brahms had recently made a vocal score to commission from Rieter-Biedermann. Its lightness of texture deepens gently with the short, concluding double fugue, on 'die loben dich immerdar.'

The fifth movement was the last to be written and is the basis for assertions that the work was an expression of Brahms's grief at his mother's death. Certainly, the opening soprano solo, and following choral passage, 'Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet,' both support such claims. It moves ethereally to its radiant close as the soprano insists softly 'Ich will euch wieder sehen,' gently sustained by the chorus singing 'Ich will euch trösten.'

The sixth movement begins, in an almost martial *andante*, with a series of triads by the chorus in simple four-part style, introducing the baritone recitative 'Siehe, ich sage euch ein Geheimnis' in a direct echo of Handel's setting of the same text in *Messiah* for 'The trumpet shall sound,' and continuing until the announcement of the last trump 'der Zeit letzten Posaune' itself.

Im zweiten Satz stellen sich die Pauken mit bedrohlichen Triolen, die Violinen in hoher Lage und der Chor unisono zu einem Trauermarsch ein, der kurz erhellt wird durch das geradezu walzerartige „Das Gras ist verdorret“ der Frauenstimmen, worin sich Sätze aus Brahms' Liebesliedern wiederfinden. Mit „So seid nun geduldig“ folgt ein ausdauerndes und leichtes Zwischenspiel in allen Stimmen, woraufhin der Chor zum Eingangssatz im *For*te zurückkehrt. Dann folgt ein überraschender Wechsel in Tonart, Charakter und Tempo mit der Satzbezeichnung *Un poco sostenuto* auf „Die Erlöseten des Herrn“ (eine weitere Strategie, die Brahms in *Nänie* verwendet), worin die Bässe eine Reihe von schnellen Sequenzen anleiten, bis der Satz schließlich in einem *Diminuendo* verklingt.

Mit einem Gebet des Bariton-Solisten beginnt der dritte Satz, der Chor stimmt mit einer immer pessimistischer werdenden Litanei über die Vergänglichkeit und Bedeutungslosigkeit des menschlichen Lebens ein, bis schließlich die Solisten und der Chor im Wechselspiel die Frage stellen: „Nun, Herr, wes soll ich mich trösten?“ Die Antwort „Ich hoffe auf dich“ baut sich von einem *Piano* zum *For*te auf und ist das Vorspiel zum kristallklaren, hellen Einsatz des Tenors, der eine optimistische Fuge über einen Text aus der Weisheit Salomos (3,1) einleitet: „Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand, und keine Qual rühret sie an.“ Die Überraschung ist gewollt und entwickelt sich zu einer Erhabenheit, die einen Umschlagpunkt im ganzen Werk darstellt – von der Hoffnung als letzten Ausweg im ersten Satz hin zur kraftvollen, bestimmten Bekenntnis zum Glauben an die göttliche Vorsehung.

Daraufhin festigt der Chor das Gefühl der Sicherheit, das im letzten Satz erzeugt wurde, mit der Ahnung von den „lieblichen Wohnungen des Herrn Zebaoth“ im himmlischen Jenseits. Dieser Satz wurde später zu einer berühmten protestantischen Hymne verarbeitet, obwohl Brahms selbst ihn in einem Brief an Clara vom April 1865 als den „wahrscheinlich schwächsten Teil“ beschrieb – möglicherweise aus Sorge um das Bedürfnis nach Erleichterung nach der Intensität der vorangegangenen Sätze. Im dichterischen Charme dieses Teils, der im Gegensatz zu den düsteren Tönen der ersten Sätze steht, hallen die freudigen Melodien und Harmonien von Schuberts letzter Messe, Nr. 6 in Es-Dur, wieder, für die Brahms kurz zuvor einen Klavierauszug für den Verlag Rieter-Biedermann arrangiert hatte. Etwas tiefgründiger wird die leichte Struktur des Satzes mit der kurzen abschließenden Doppelfuge „Die loben dich immerdar“.

Der fünfte Satz wurde als letzter geschrieben und er ist die Grundlage für die Vermutung, dass Brahms dieses Werk in Trauer um den Tod seiner Mutter schrieb. Unterstützt wird diese Behauptung durch das Sopransolo am Anfang und den Chor: „Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet.“ Entrückt bewegt sich dieser Satz zu seinem strahlenden Ende, an dem der Sopran leise verspricht „Ich will euch wieder sehen“, behutsam unterstützt vom Chor durch sein „Ich will euch trösten“.

Der sechste Satz beginnt in einem geradezu kriegerischen *Andante* in einfacher vierstimmiger Form mit einer Reihe von

The chorus then launches, *vivace*, into a rousing celebration of change and resurrection followed, after a further brief baritone solo, by a repeated challenge to the sting of death and the victory of the grave. Finally, altos begin the double fugue, 'Herr, du bist würdig zu nehmen Preis und Ehre und Kraft...', which is developed to a majestic conclusion.

The sopranos establish the structural unity of the work by commencing the final movement in a thematic echo of its beatitudinous opening 'Selig sind...', but now *forte*, with a blessing for those who die in faith rather than for those who mourn, bringing consolation to the bereaved through remembrance of the lives and works of the departed, rather than through transcendent faith in the divine. The sombre opening mood changes subtly into a rhythmic, restful interweaving of voices on 'Ja, der Geist spricht, dass sie ruhen von ihrer Arbeit...' until movement and work draw calmly to a close, in the rapture of the opening lines.

*Paul Filmer  
March 2014*

Dreiklängen im Chor. Darauf folgt das Rezitativ des Baritons „Siehe, ich sage euch ein Geheimnis“, welches direkt angelehnt ist an einen Satz mit demselben Text, „The trumpet shall sound“ aus Händels Messias. Das Rezitativ endet mit der Ankündigung von „der Zeit letzten Posaune“. Daraufhin stürzt sich der Chor im *Vivace* in ein stürmisches Fest des Wandels und der Auferstehung, kurz unterbrochen von einem Baritonsolo, und gefolgt von wiederholten Angriffen auf den Todesschmerz und den Sieg des Grabes. Schließlich beginnt die Altstimme die Doppelfuge „Herr, du bist würdig zu nehmen Preis und Ehre und Kraft“, woraus sich ein krönender Abschluss entwickelt.

Mit dem Beginn des letzten Satzes erzeugen die Sopranen den strukturellen Zusammenhalt des Werkes, denn sie finden thematisch zur glückseligen Eröffnung („Selig sind...“) zurück, jedoch nun im *forte* mit einer Segnung all derer, die gläubig sterben, statt derer, die trauern. Die Hinterbliebenen werden getröstet mit der Erinnerung an das Lebenswerk der Verschiedenen statt mit einem transzendenten Vertrauen in das Göttliche. Geschichte wandelt sich die düstere Stimmung der Eröffnung zu einer rhythmischen und beruhigenden Verwebung der Stimmen in „Ja, der Geist spricht, dass sie ruhen von ihrer Arbeit“ und schließlich kommt das Werk mit derselben Verzückerung seiner ersten Töne zu einem sanften Abschluss.

Branding.  
Design.  
Harmony.

wonderlandwpa

Proud to support  
North London Chorus

[www.wonderlandwpa.com](http://www.wonderlandwpa.com)  
[info@wonderlandwpa.com](mailto:info@wonderlandwpa.com)