

Brahms
Ein deutsches Requiem
Gardiner

Johannes Brahms

1833-1897

	Heinrich Schütz 1585-1672	
1	Wie lieblich sind deine Wohnungen SWV 29	8:00
2	Selig sind die Toten SWV 391	4:00

Johannes Brahms

Ein deutsches Requiem Op.45

3	I	Selig sind, die da Leid tragen	10:43
4	II	Denn alles Fleisch es ist wie Gras	12:43
5	III	Herr, lehre doch mich	8:33
6	IV	Wie lieblich sind deine Wohnungen	5:12
7	V	Ihr habt nun Traurigkeit	7:28
8	VI	Denn wir haben hie keine bleibende Statt	10:46
9	VII	Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben	10:04
			76:54

Katharine Fuge *soprano*

Matthew Brook *baritone*

Orchestre Révolutionnaire et Romantique

Monteverdi Choir

John Eliot Gardiner

*Recorded live at Usher Hall, Edinburgh, on 19 August 2008 (Requiem),
Royal Festival Hall, London, on 28 October 2007
and Salle Pleyel, Paris, on 18 November 2007*

Brahms: Roots and memory

John Eliot Gardiner

To me Brahms' large-scale music is brimful of vigour, drama and a driving passion. 'Fuego y cristal' was how Jorge Luis Borges once described it. How best to release all that fire and crystal, then? One way is to set his symphonies in the context of his own superb and often neglected choral music, and that of the old masters he particularly cherished (Schütz and Bach especially) and of recent heroes of his (Mendelssohn, Schubert and Schumann). This way we are able to gain a new perspective on his symphonic compositions, drawing attention to the intrinsic vocality at the heart of his writing for orchestra. Composing such substantial choral works as the *Schicksalslied*, the *Alto Rhapsody*, *Nänie* and the *German Requiem* gave Brahms invaluable experience of orchestral writing years before he brought his first symphony to fruition: they were the vessels for some of his most profound thoughts, revealing at times an almost desperate urge to communicate things of import. Solemnity, pathos, terror and jubilation are all experienced and encapsulated before they come to a head in the finale of Op.68.

To prepare for this project of performing five of his major and most popular works – the *German Requiem* and the four symphonies – within this context, we have needed to hunt out and experiment with the instruments favoured by Brahms (the natural horns, for example, which he favoured), to reconfigure the size and layout of his orchestral forces and to search for all available hints at recovering forgotten playing styles. Brahms veered between despair and joy at the way his symphonies were interpreted by conductors of his day – 'truly awful' (Hans Richter), 'always calculated for effect' (Hans von Bülow), but 'so lively' (Hermann Levi), 'exceptionally sensitive and scholarly' (Otto Dessoff) and 'spirited and elegant' (Fritz Steinbach). He disliked 'metronomic rigidity and lack of inflection on the one hand, and fussy over-determined expressivity on the other' (Walter Frisch). A rich fund of annotations to the symphonies was dictated by Steinbach to his former pupil, Walter Blume. These reveal the kind of elasticity

of tempo and the flexible, nuanced yet disciplined readings favoured by Brahms. Alexander Berrsche, a famous Munich critic, called Steinbach's interpretations 'classical', by which he probably meant authoritative and authentic. To us twenty-first century musicians approaching Brahms, Steinbach's articulations and phrasings seem classical in a more historical sense – the kind we associate with composers such as Haydn, Mozart and Beethoven – before these features were subsumed in the growing emphasis on uninflected and continuous legato (or what Wagner called 'endless melos').

Brahms's orchestral music works at so many levels at once. It is a huge challenge to the interpreter to make sure that his multi-layered way with an orchestra (the many allusions and ambiguities he introduces) do not smudge or cloud the tension between the highly crafted surface of his music and the subtle ebb and flow of the feelings buried just beneath. The idea that we can somehow reconstruct the 'real' and 'original' Brahms is, of course, a chimera. When all is said and done, our main interest is in what Brahms can sound like in *our* day: what his music has to say to us *now*.

A German Requiem

Hugh Wood

A German Requiem is central to our understanding of the whole development of Brahms' compositional personality. In it we can inspect the slow thoroughness of his working methods, the relation of these to his inner spiritual life, and the perfect collaboration of the scholar who nourished, informed and strengthened the creative artist.

The work as we know it took a long time to emerge. Brahms' life-long friend Albert Dietrich traced the funeral march character of the eventual second movement to a work for two pianos dating back to 1854 – the year of Schumann's suicide attempt – which then turned into the incomplete draft of a projected symphony. Brahms' biographer Kalbeck claimed (with insufficient evidence) that a four-movement choral work was in existence by 1861. Certainly the first three movements of the work that we know were performed in Vienna on 1 December 1867, but for various reasons – imperfections in the performance, the Lutheran character of the work – with no great success. The virtual premiere was that of six of the eventual seven movements, which were performed in Bremen Cathedral on 10 April 1868. The missing fifth movement was added for the first complete performance at Leipzig on 18 February 1869. A second Leipzig performance in 1873 established Brahms' permanent reputation in that city and by 1876 the Requiem had been performed widely at least seventy-nine times, including a London performance on 2 April 1873. Brahms' international fame was in fact largely formed by this work.

The text, put together by Brahms himself, caused controversy at the time and since. What early commentators were not able to grasp was that it presented a definitive statement of Brahms' position in matters of religion from which he was never to waver. The title of the piece and the consequent use of the vernacular rather than Latin were not unprecedented: the title itself is found in one of the sketchbooks Schumann left behind when he died. Other German requiems had

already been written; of greatest significance to Brahms (though this piece was not necessarily known to him when he wrote the Requiem) was Schütz' *Teutsche Begräbniss-Missa* of 1636, more generally called the *Musicalische Exequien*. This work also relied on the Lutheran Bible, and in a few cases the texts chosen by the two composers overlap.

The Lutheran Bible remains for educated Germans a vital part of their national culture. But for Brahms his chosen texts formed a much more personal testament, which on the one hand reflects his Lutheran baptism and background, and on the other the loss of any faith he might have had during the rickety circumstances of his upbringing and the increasing pessimism of his adult life. Rather than commemorate the dead Brahms searched for words of consolation and comfort for those still alive. He concentrated on the Old Testament – the Psalms and the book of Isaiah – and the Apocrypha. In the New Testament he uses only two citations of the Gospels from Matthew and John, but explores instead the Epistles and finally the Book of Revelation. Though not without its moments of exultation, this is a sombre anthology compiled by a deeply religious man to whom, nevertheless, belief had never come easy. The obvious omissions were immediately commented upon: no mention of even the word 'Christ', and only the briefest reference to the Resurrection, in a passage whose text overlaps with Handel's *Messiah* ('The trumpet shall sound') but which sets those words in a quite different and perhaps less convinced way. That all this was fully and consciously intended is made quite clear by the often-quoted exchange of letters between the composer and Karl Reinthaler, the musical director of Bremen Cathedral.

It is sometimes overlooked that Brahms pursued a triple career: as scholar, performer and composer. As a scholar, Brahms' interest in the music of the past and addiction to folk-songs went back to his teenage years. Soon he was to have the run of Schumann's extensive library, and in 1855 Clara Schumann gave him the first volume of the newly emerging *Bachgesellschaft* complete edition. His first two posts, at the court of Detmold and in the city of Hamburg, were both to involve training ladies' choirs, and as well as his own new choral works he gave them folk-song arrangements and rehearsed Bach cantatas with them. He

developed the lifelong habit of spending much time in libraries and going round second-hand music shops, making endless transcriptions, mastering lute and organ tablature, doing all the tasks of a scholar. Meanwhile (we don't know exactly when) there had come into his hands the pioneering work of Carl von Winterfeld – three volumes of *Giovanni Gabrieli and his Times* (published 1834), of which the third volume was comprised entirely of music examples from the then scarcely-known names of Giovanni Gabrieli, Marenzio, Monteverdi, Lassus and, chief amongst them, Heinrich Schütz.

Winterfeld helped unlock the door to the unknown kingdom of the past: Brahms' music was enormously enriched thereby, and much of what he learned as a scholar went into the making of *A German Requiem*. It was a sort of consummation. On first hearing one may be aware only of its nineteenth-century grandeur, cast as it is in the forms and making the dramatic gestures of earlier contemporaries such as Schumann and Mendelssohn. But probe a little deeper and one will find that the deeply expressive romantic lyricism of the fifth movement, the soprano solo 'Ihr habt nun Traurigkeit', uses much canonic writing in augmentation. The gently swaying *Liebeslieder*-waltz-like rhythms of movement 4 'Wie lieblich sind deine Wohnungen' are soon engrossed in imitative part-writing with a grand climactic hemiola passage at the end. Polyphony reaches its height with three great fugal sections at the conclusions of movements 2, 3 and 6, the last, to the words 'Herr, du bist würdig', being of Handelian splendour.

Much later in life Brahms was eagerly to await the appearance of successive volumes of Philipp Spitta's complete edition of Schütz. In the Requiem his choice of texts thrice overlap with those of Schütz. The setting of Psalm 84 'Wie lieblich sind deine Wohnungen' is anticipated in Schütz' *Psalmen Davids* of 1619. 'Die mit Tränen säen' appears in the middle section of the very first movement of the Brahms: Schütz set it in both the *Psalmen Davids* of 1619 and the *Geistliche Chormusik* of 1648. 'Selig sind die Toten' is also set in the 1648 *Geistliche Chormusik*. In the Brahms it brings back at the very end of the work the tranced calm of the first movement as the work ends as it began.

Hugh Wood, 2011

Brahms: Wurzeln und Erinnerung

John Eliot Gardiner

Brahms' großformatige Werke sind für mich voller Kraft, Drama und stürmischer Leidenschaft. ‚Fuego y cristal‘ entdeckte Jorge Luis Borges einst in ihnen. Wie also lässt sich dieses Feuer und Kristall am besten zum Ausdruck bringen? Eine Möglichkeit ist, seine Symphonien im Kontext seiner eigenen wunderbaren und häufig vernachlässigten Chormusik sowie der Chorwerke der von ihm besonders geschätzten alten Meister (speziell Schütz und Bach) und der Helden der neueren Zeit (Mendelssohn, Schubert und Schumann) anzusiedeln. Auf diese Weise können wir hinsichtlich seiner symphonischen Schöpfungen eine neue Perspektive gewinnen und die Aufmerksamkeit auf die Vokalität lenken, die in seinem Orchesterstil angelegt ist. Die Komposition so gewichtiger Chorwerke, wie es das *Schicksalslied*, die *Alt-Rhapsodie*, *Nänie* und das *Deutsche Requiem* sind, lieferte Brahms eine unschätzbare Erfahrung in der Komposition für Orchester, lange bevor er seine erste Symphonie zu Papier brachte. Diese Werke waren die Gefäße für seine tiefsten Gedanken, und sie lassen zuweilen einen fast verzweifelten Drang erkennen, Dinge von Bedeutung mitzuteilen. Feierlichkeit, Pathos, Entsetzen und jubilierende Freude, diese Emotionen wurden alle durchlebt, bevor sie im Finalsatz von op. 68 ans Licht treten.

Bei der Vorbereitung dieses Projekts, das sich die Aufführung seiner bedeutendsten und bekanntesten Werke – das *Deutsche Requiem* und die vier Symphonien – in diesem Kontext zum Ziel setzt, war es nötig, dass wir die von Brahms bevorzugten Instrumente (die Naturhörner zum Beispiel, die er besonders schätzte) aufspürten und mit ihnen experimentierten, dass wir die Größe und Zusammensetzung der Instrumentengruppen im Orchester neu bestimmten und nach Hinweisen suchten, um vergessene Spielweisen wieder aufleben zu lassen. Brahms schwankte zwischen Verzweiflung und Freude, wenn er hörte, wie seine Symphonien von Dirigenten seiner Zeit interpretiert wurden – ‚recht mies‘ (Hans Richter), ‚immer auf Effekt aus‘ (Hans von Bülow),

aber ‚so lebendig‘ (Hermann Levi), ‚außerordentlich einfühlsam und akademisch‘ (Otto Dessoff) und ‚schwungvoll und elegant‘ (Fritz Steinbach). Ihm missfiel die metronomische Strenge und mangelnde Flexibilität einerseits und die kleinliche, überbetonte Expressivität andererseits (Walter Frisch). Eine Fülle von Anmerkungen zu den Symphonien diktierte Steinbach seinem früheren Schüler Walter Blume. Diese offenbaren die Art geschmeidig genommener Tempi und flexibler und nuancierter, doch disziplinierter Ausdeutungen, die Brahms bevorzugte. Alexander Berrschke, ein renommierter Münchener Kritiker, nannte Steinbachs Interpretationen ‚klassisch‘, womit er vermutlich maßgeblich und authentisch meinte. Für uns Musiker des 21. Jahrhunderts, die wir einen Zugang zu Brahms suchen, erscheinen Steinbachs Artikulierungen und Phrasierungen in einem eher historischen Sinn klassisch – der Art, wie wir sie mit Haydn, Mozart und Beethoven assoziieren –, bevor diese Elemente dem wachsenden Gewicht eines gleichförmigen und kontinuierlichen Legatos (oder was Wagner ‚endloses Melos‘ nannte) untergeordnet wurden.

Brahms’ Orchestermusik wirkt auf so vielen Ebenen gleichzeitig. Es ist für die Interpreten eine riesige Herausforderung, dafür Sorge zu tragen, dass diese orchestrale Vielschichtigkeit (die zahlreichen Andeutungen und Doppeldeutigkeiten, die er einsetzt) die Spannung zwischen der kunstreich durchgearbeiteten Oberfläche seiner Musik und dem subtilen Auf- und Abebben der dicht unter ihr verborgenen Empfindungen nicht verwischt oder eintrübt. Die Vorstellung, dass wir den ‚wirklichen‘ und ‚originalen‘ Brahms rekonstruieren könnten, ist natürlich eine Chimäre. Letzten Endes gilt unser Hauptinteresse der Frage, wie Brahms in *unserer* Zeit klingen kann – was seine Musik uns *jetzt* zu sagen hat.

Ein deutsches Requiem

Hugh Wood

Ein deutsches Requiem ist grundlegend für unser Verständnis, wie Brahms sein persönliches Profil als Komponist entwickelt hat. In diesem Werk gewinnen wir Einblick in seine langsame und gründliche Arbeitsweise, ihre Beziehung zu seinem Seelenleben und die perfekte Zusammenarbeit zwischen dem Gelehrten in ihm, der Material und Informationen lieferte und den schöpferischen Künstler bestärkte.

Bis das *Requiem* zu der Form fand, wie wir sie heute kennen, ging viel Zeit ins Land. Albert Dietrich, mit dem Brahms sein Leben lang befreundet war, verfolgte die Spur des Trauermarschs, der schließlich den Charakter des zweiten Satzes bestimmte, zurück bis zu einem Werk für zwei Klaviere von 1854 (dem Jahr von Schumanns Selbstmordversuch), das zur unvollständigen Skizze einer geplanten Symphonie wurde. Brahms' Biograph Max Kalbeck behauptete (ohne hinreichende Beweise), ein viersätziges Chorwerk sei bereits 1861 vorhanden gewesen. Die ersten drei Sätze des Werks, das wir kennen, wurden zwar am 1. Dezember 1867 in Wien aufgeführt, hatten jedoch aus verschiedenen Gründen – Unzulänglichkeiten des Vortrags, der lutherische Charakter des Werks – keinen Erfolg. Die eigentliche Premiere war die Aufführung von sechs der später insgesamt sieben Sätze im Bremer Dom am 10. April 1868. Der fehlende fünfte Satz wurde für die vollständige Erstaufführung in Leipzig am 18. Februar 1869 hinzugefügt. Eine zweite Leipziger Aufführung im Jahr 1873 begründete Brahms' dauerhaftes Ansehen in dieser Stadt, und 1876 war das *Requiem* an den verschiedensten Orten mindestens neunundsiebzig Mal aufgeführt worden, am 2. April 1873 auch in London. Brahms' internationaler Ruhm ist in hohem Maße diesem Werk zu verdanken.

Der Text, den Brahms selbst zusammengestellt hatte, löste Kontroversen aus, die bis heute andauern. Frühe Kommentatoren konnten nicht begreifen, dass er eine definitive Erklärung zu Brahms' Position in Fragen der Religion darstellte,

von der er nie abzubringen war. Der Titel des Werks und die konsequente Verwendung der deutschen statt der lateinischen Sprache sind nicht unbedingt neu: Der Titel ist in einem der Skizzenbücher zu finden, die Schumann nach seinem Tod hinterließ. Andere deutsche Requiens waren bereits geschrieben worden; von größter Bedeutung für Brahms (obwohl er das Stück nicht unbedingt kannte, als er sein *Requiem* schrieb) war Schütz' *Teutsche Begräbniss-Missa* aus dem Jahr 1636, häufiger *Musicalische Exequien* genannt. Dieses Werk bezog sich ebenfalls auf die lutherische Bibel, und in einigen Fällen überschneiden sich die Texte, für die sich beide Komponisten entschieden.

Die Lutherbibel ist für gebildete Deutsche ein wesentlicher Bestandteil ihrer Kultur. Für Brahms jedoch waren die Texte, die er ausgewählt hatte, in weit größerem Maße ein persönliches Testament: Einerseits spiegelt es seine lutherische Taufe und Erziehung wider, andererseits verweist es auf den Verlust jeglichen Glaubens, den er unter den unverlässlichen Umständen seiner Jugend und während seines Erwachsenenlebens gehabt haben mochte, das von wachsendem Pessimismus geprägt war. Statt des Toten zu gedenken, suchte Brahms nach Worten des Trostes und Zuspruchs für die Hinterbliebenen. Er konzentrierte sich auf das Alte Testament – die Psalmen und das Buch Jesaja – und die Apokryphen. Aus dem Neuen Testament verwendete er nur zwei Zitate aus den Evangelien des Matthäus und Johannes, durchforstete stattdessen die Apostelbriefe und schließlich das Buch der Offenbarung. Das Ergebnis – nicht ohne Momente des Jubels – ist eine düstere Anthologie, zusammengestellt von einem tief religiösen Menschen, dem der Glaube nie leicht gefallen war. Die offenkundigen Auslassungen wurden sofort kommentiert: nicht einmal eine Erwähnung des Wortes ‚Christus‘ und nur ein sehr kurzer Verweis auf die Auferstehung, in einem Abschnitt, deren Text in Händels *Messias* ähnlich vorhanden ist (‚Denn es wird die Posaune schallen‘), doch hier auf eine völlig andere, vielleicht weniger überzeugende Weise vertont wird. Dass all dies durchaus beabsichtigt war, wird durch den häufig zitierten Briefwechsel zwischen dem Komponisten und dem Bremer Domorganisten und Musikdirektor Karl Reinthaler deutlich.

Zuweilen wird übersehen, dass Brahms auf drei verschiedenen Gebieten tätig war: als Gelehrter, ausführender Musiker und Komponist. Sein wissen-

schaftliches Interesse an der Musik der Vergangenheit und seine Neigung zu Volksliedern gingen auf seine Jugendjahre zurück. Bald würde er zu Schumanns ausgedehnter Bibliothek Zugang haben, und 1855 gab ihm Clara Schumann den ersten Band der seit 1851 erscheinenden Gesamtausgabe der Bach-Gesellschaft. Seine beiden ersten Ämter, die er am Detmolder Hof und in Hamburg innehatte, schlossen die Leitung von Frauenchören ein, und neben eigenen neu komponierten Chorwerken gab er ihnen Volksliedbearbeitungen zu singen und studierte mit ihnen Bach-Kantaten ein. Er machte es sich zur Gewohnheit, sein Leben lang viel Zeit in Bibliotheken zu verbringen und Musikantiquariate zu besuchen, fertigte endlose Transkriptionen an, beherrschte Lauten- und Orgeltabulatur, widmete sich allen Aufgaben eines Gelehrten. Unterdessen (der genaue Zeitpunkt ist nicht bekannt) waren ihm die bahnbrechenden Arbeiten von Carl von Winterfeld begegnet – sein dreibändiges Werk *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter* (1834 erschienen), das im dritten Band ausschließlich Musikbeispiele der damals kaum bekannten Komponisten Giovanni Gabrieli, Marenzio, Monteverdi, Orlandi di Lasso und hauptsächlich Heinrich Schütz enthielt.

Winterfeld half ihm, die Tür zu dem unbekannten Reich der Vergangenheit zu öffnen. Brahms' Musik erfuhr durch diese Werke eine ungeheure Bereicherung, und vieles, was er als Gelehrter lernte, fand Eingang in die Gestaltung des *Deutschen Requiems*. Es war eine Art Vollzug. Beim ersten Hören mag in dieser Komposition vielleicht nur die Grandeur des 19. Jahrhunderts auffallen, gewissermaßen in die Formen älterer Zeitgenossen wie Schumann und Mendelssohn gegossen, mit ihren dramatischen Gesten als Vorbild. Doch wenn man ein wenig tiefer schürft, wird man entdecken, dass die höchst ausdrucksvolle romantische Lyrik des fünften Satzes, ‚Ihr habt nun Traurigkeit‘ für Sopran solo, häufig eine Satzweise mit augmentiertem Kanon verwendet. Die sich nach Art der *Liebeslieder-Walzer* sanft wiegenden Rhythmen des vierten Satzes, ‚Wie lieblich sind deine Wohnungen‘, werden bald in polyphonen Imitationen verwebt, mit einer großartigen hemiolischen Passage zum Schluss. Die Polyphonie erreicht ihren Höhepunkt in drei fugierten Abschnitten jeweils am Ende des zweiten, dritten und sechsten Satzes; letzterer endet mit den Worten ‚Herr, du bist würdig‘ und erreicht Händel'sche Pracht.

Sehr viel später in seinem Leben erwartete Brahms mit Spannung die Veröffentlichung der folgenden Bände von Philipp Spittas Gesamtausgabe der Werke von Heinrich Schütz. Im *Requiem* überschneidet sich seine Textauswahl dreimal mit den Texten, die Schütz verwendet hatte. Der Vertonung von Psalm 84 ‚Wie lieblich sind deine Wohnungen‘ gehen Schütz’ *Psalmen Davids* von 1619 voraus. ‚Die mit Tränen säen‘ erscheint bei Brahms im Mittelteil des allerersten Satzes – Schütz hatte ihn in den *Psalmen Davids* von 1619 und in der *Geistlichen Chormusik* von 1648 vertont. ‚Selig sind die Toten‘ ist ebenfalls in der *Geistlichen Chormusik* von 1648 vorhanden. In Brahms’ Version bringt dieser Text ganz zum Schluss die tranceartige Ruhe des ersten Satzes zurück, und in dieser Stimmung endet das Werk, wie es begonnen hatte.

Hugh Wood, 2011

Brahms: Racines et mémoire

John Eliot Gardiner

Pour moi la musique de grande envergure de Brahms regorge d'énergie, de drame et de passion – celle qui fait aller de l'avant. «*Fuego y cristal*», c'est ainsi que Jorge Luis Borges la décrivit un jour. Mais comment restituer au mieux ce feu et ce cristal ? L'une des possibilités consiste à replacer ses Symphonies dans le contexte de sa propre musique chorale, magnifique et souvent négligée, mais aussi de celle des maîtres anciens qu'il appréciait particulièrement (Schütz et Bach notamment) ou encore de ses héros contemporains (Mendelssohn, Schubert et Schumann). On peut dès lors définir une perspective nouvelle pour ses œuvres symphoniques tout en attirant l'attention sur la vocalité intrinsèque au cœur même de son écriture pour orchestre. Le fait de composer des œuvres aussi substantielles que le *Schicksalslied*, la *Rhapsodie pour contralto*, *Nänie* et *Un Requiem allemand* apporta à Brahms l'incalculable expérience de l'écriture orchestrale bien des années avant qu'il n'achève sa Première Symphonie : elles furent le vecteur de certaines de ses pensées les plus profondes, révélant par moments un besoin presque désespéré de communiquer des choses d'importance. Gravité, dramatisme, terreur et jubilation y furent appréhendés et mis en œuvre avant de trouver leur résolution dans le finale de l'Opus 68.

Pour nous préparer à un tel projet – l'interprétation dans ce contexte spécifique de cinq de ses œuvres majeures et les plus populaires : *Un Requiem allemand* et les quatre Symphonies – il nous a fallu retrouver et nous réapproprier les instruments que Brahms privilégiait (tels ces cors naturels qui avaient sa faveur), reconfigurer la taille et la disposition des forces orchestrales, enfin tenter, mettant à profit les moindres indices, de faire revivre des styles d'interprétation oubliés. Brahms balançait entre désespoir et joie quant à la manière dont ses Symphonies étaient interprétées par les chefs d'orchestre de son temps – « vraiment épouvantable » (Hans Richter), « toujours calculé en quête d'effet » (Hans von Bülow), mais aussi « tellement vivant » (Hermann Levi), « d'une

sensibilité et d'une érudition exceptionnelles» (Otto Dessooff) et «spirituel et élégant» (Fritz Steinbach). Il réprouvait «d'un côté la rigidité métronomique et le manque d'inflexion, de l'autre une expressivité apprêtée et surdéterminée» (Walter Frisch). Concernant les Symphonies, un riche fonds d'annotations fut dicté par Steinbach à son ancien élève Walter Blume. Celles-ci rendent compte du type d'élasticité, en matière de tempo, et de lectures souples, nuancées mais disciplinées, que Brahms appréciait. Alexander Berrsché, célèbre critique munichois, qualifiait de «classiques» les interprétations de Steinbach, par quoi il entendait probablement : faisant autorité et authentiques. Pour nous, musiciens du XXI^e siècle confrontés à Brahms, les articulations et les phrasés de Steinbach apparaissent classiques dans un sens plus historique – celui que nous associons à des compositeurs tels que Haydn, Mozart et Beethoven – avant que ces qualités ne soient submergées par l'ascendant croissant d'un legato continu et privé de toute inflexion (ce que Wagner appelait «*unendliche Melodie*» ou «mélodie [*melos*] sans fin»).

La musique d'orchestre de Brahms fonctionne à de très nombreux niveaux à la fois. Veiller à ce que la structure à degrés multiples de l'orchestre (avec les nombreuses allusions et ambiguïtés qu'il y introduit) conserve toute sa netteté et ne puisse voiler la tension affleurant entre la surface suprêmement ouvragée de sa musique et le subtil va-et-vient des sentiments enfouis juste au-dessous, voilà qui représente pour l'interprète un défi considérable. L'idée même que l'on puisse restituer le «vrai» Brahms, «l'original», est naturellement une chimère. Une fois que tout est dit et fait, ce qui nous intéresse le plus tient à la manière dont Brahms peut de *nos* jours sonner : ce que sa musique a à nous dire *maintenant*.

Un Requiem allemand

Hugh Wood

Un Requiem allemand est une œuvre essentielle à notre compréhension du développement, dans sa globalité, de la personnalité de Brahms compositeur. On peut y vérifier la minutie de ses méthodes de travail, la relation entre celles-ci et sa vie spirituelle intérieure, également la parfaite collaboration de l'érudit nourrissant, informant et renforçant l'artiste et créateur.

Il fallut du temps pour qu'émerge l'œuvre que nous connaissons. Albert Dietrich, ami de longue date de Brahms, faisait remonter le caractère de marche funèbre de ce qui deviendrait le deuxième mouvement à une œuvre pour deux pianos datant de 1854 – année de la tentative de suicide de Schumann – ensuite devenue l'esquisse d'une symphonie n'ayant pas dépassé le stade du projet. Kalbeck, biographe de Brahms, prétendit quant à lui (sans preuve suffisante) qu'une œuvre chorale en quatre mouvements existait en 1861. Ce que l'on sait, c'est que les trois premiers mouvements de l'œuvre telle que nous la connaissons furent donnés à Vienne le 1^{er} décembre 1867, bien que, pour diverses raisons – imperfections de l'exécution, caractère luthérien de l'œuvre –, sans grand succès. La création du *Requiem* presque complet – six des sept mouvements de l'œuvre dans sa forme ultime – eut lieu à la cathédrale de Brême le 10 avril 1868. Le cinquième mouvement alors manquant fut ajouté à l'occasion de la première audition intégrale, le 18 février 1869 à Leipzig. Une seconde exécution à Leipzig, en 1873, valut à Brahms une solide réputation dans cette ville, et dès 1876 le *Requiem* avait été entendu en maints endroits – on dénombre au moins soixante-dix-neuf exécutions, dont une à Londres le 2 avril 1873. La réputation internationale de Brahms fut en grande partie redevable à cette œuvre.

Organisé par Brahms lui-même, le texte souleva la controverse, tant à l'époque que par la suite. Ce que les commentateurs d'alors n'étaient pas en mesure de saisir, c'est qu'il témoignait du positionnement définitif de Brahms en matière de religion, dont il ne devait plus jamais dévier. Le titre de l'œuvre et

l'usage implicite de la langue vernaculaire, en lieu et place du latin, n'était pas sans précédent : ce même titre se retrouve dans l'un des carnets d'esquisses laissés par Schumann à sa mort. D'autres *Requiem* allemands avaient déjà été composés ; d'une extrême importance pour Brahms (bien qu'il n'ait pas nécessairement connu cette œuvre au moment où il composa son *Requiem*) fut la *Teutsche Begräbniss-Missa* (« Messe allemande de funérailles ») composée par Schütz en 1636, plus couramment dénommée *Musicalische Exequien*. Cette œuvre faisait également le lien avec la Bible luthérienne, cependant que dans certains cas les textes choisis par les deux compositeurs se recoupaient.

La Bible luthérienne demeure pour les Allemands lettrés une composante vitale de leur culture nationale. Les textes choisis par Brahms donnent néanmoins le sentiment d'un testament plus personnel, reflétant d'un côté ses origines et son baptême luthériens, de l'autre cette perte de toute forme de foi dont il fit l'expérience au gré des circonstances chaotiques de son éducation et du pessimisme croissant de sa vie d'adulte. Plutôt que de commémorer les défunts, Brahms cherche des paroles de consolation et de réconfort à l'adresse de ceux qui sont encore en vie. Il se concentre sur l'Ancien Testament – les Psaumes et le Livre d'Isaïe – et les Apocryphes. Du Nouveau Testament, il ne reprend que deux citations des Évangiles de Matthieu et de Jean, explorant par contre les Épîtres et, pour finir, l'Apocalypse. Bien que non dépourvue de moments d'exultation, c'est là une sombre anthologie compilée par un homme profondément religieux qui, pourtant, n'eut jamais un accès facile à la foi. Les omissions les plus manifestes furent immédiatement commentées : le mot « Christ » n'y est même pas prononcé, tandis qu'il n'est fait que très brièvement allusion à la Résurrection, dans un passage dont le texte recoupe celui du *Messie* de Haendel (« *The trumpet shall sound* »), bien que mettant les paroles en musique de façon sensiblement différente et peut-être moins convaincante. Que tout ceci était pleinement et consciemment voulu, c'est ce qui ressort clairement de la correspondance souvent citée entre le compositeur et Karl Reinthaler, le directeur musical de la cathédrale de Brême.

On néglige parfois le fait que Brahms mena une triple carrière : d'érudit, d'interprète et de compositeur. En tant qu'érudit et chercheur, l'intérêt de Brahms

pour la musique ancienne et sa passion pour les chants populaires remontaient à son adolescence. Il aurait bientôt accès à l'imposante bibliothèque de Schumann, cependant qu'en 1855 Clara Schumann lui offrait le premier volume de l'édition complète initiée par la Bachgesellschaft récemment constituée (1850). Parmi les attributions de ses deux premiers postes, auprès de la cour de Detmold et de la Ville de Hambourg, figurait celle de faire travailler des chœurs de femmes auxquels, outre ses propres œuvres chorales du moment, il faisait répéter aussi bien des chants populaires que des Cantates de Bach. Il eut sa vie durant l'habitude de passer beaucoup de temps dans les bibliothèques et de fréquenter les boutiques de partitions d'occasion, réalisant d'incessantes transcriptions, étudiant les tablatures de luth et d'orgue, bref, se livrant à toutes les tâches du chercheur. Entre-temps (même si l'on ignore quand exactement) parvint entre ses mains l'ouvrage pionnier de Carl von Winterfeld – trois volumes intitulés *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter* («Giovanni Gabrieli et son temps», Berlin, 1834), le dernier étant entièrement constitué d'exemples musicaux empruntés à des compositions d'auteurs alors fort peu connus: Giovanni Gabrieli, Marenzio, Monteverdi, Lassus et – le principal d'entre eux – Heinrich Schütz.

Ainsi Winterfeld l'aida-t-il à ouvrir la porte de ce royaume inconnu du passé: la musique de Brahms s'en trouva considérablement enrichie, ce que l'érudit et chercheur avait appris étant en grande partie passé dans la réalisation d'*Un Requiem allemand*. Ce fut une sorte d'accomplissement. À la première écoute, on pourrait n'avoir conscience que de sa grandeur typiquement XIX^e siècle, reprenant, comme c'est bien le cas, tant les formes que l'approche dramatique héritées de contemporains immédiatement antérieurs tels que Schumann et Mendelssohn. Il suffit pourtant de se plonger un peu plus profondément dans l'œuvre pour s'apercevoir que le lyrisme romantique si puissamment expressif du cinquième mouvement, le solo de soprano *Ihr habt nun Traurigkeit* («Vous êtes maintenant dans la tristesse»), fait grand usage d'une écriture canonique en augmentation. Le quatrième mouvement, *Wie lieblich sind deine Wohnungen* («Comme tes demeures sont aimables»), avec son doux balancement évoquant un *Liebeslieder-Walzer*, se trouve bientôt dominé par une écriture à plusieurs voix

en imitation, avec pour finir un grand passage paroxystique sur rythme d'hémiole. La polyphonie atteint son apogée avec les trois grandes sections fuguées qui referment les deuxième, troisième et sixième mouvements, ce dernier, sur les paroles *Herr, du bist würdig* (« Seigneur, tu es digne »), étant d'une splendeur haendélienne.

Bien plus tard dans sa vie, Brahms attendra avec impatience la parution de chaque nouveau volume de l'édition complète des œuvres de Schütz entreprise par Philipp Spitta. Dans le *Requiem*, par trois fois son choix de textes recoupe ceux de Schütz. L'adaptation du Psaume 84 *Wie lieblich sind deine Wohnungen* avait déjà été traité par Schütz dans ses *Psaumes de David* de 1619 ; *Die mit Tränen säen* (« Ceux qui sèment dans les larmes ») apparaît dans la section centrale du tout premier mouvement de Brahms, ce texte figurant chez Schütz dans ces mêmes *Psalmen Davids* de 1619 et sa *Geistliche Chormusik* (« Musique spirituelle pour chœur ») de 1648 ; *Selig sind die Toten* (« Bienheureux sont les morts ») est également dans la *Geistliche Chormusik* de 1648. Chez Brahms, ces paroles de l'Apocalypse réintroduisent à la toute fin du *Requiem* la quiétude, comme en transe, du mouvement d'introduction, l'œuvre se refermant comme elle avait commencé.

Hugh Wood, 2011

Heinrich Schütz

Wie lieblich sind deine Wohnungen, SWV 29

for double choir and organ

Psalmen Davids, Op.2, Dresden 1619

- 1 Wie lieblich sind deine Wohnungen,
Herre Zebaoth!
Mein Seel verlangt und sehnet sich
nach den Vorhöfen des Herren;
mein Leib und Seele freuen sich
in dem lebendigen Gott.
- Denn der Vogel hat ein Haus funden
und die Schwalbe ihr Nest, da sie Junge hecken,
nämlich deine Altar, Herre Zebaoth,
mein König und mein Gott.
- Wohl denen, die in deinem Hause wohnen,
die loben dich immerdar, Sela.
Wohl den Menschen,
die dich für ihre Stärke halten
und von Herzen dir nachwandeln!
- Die durch das Jammertal gehen
und graben daselbst Brunnen.
Und die Lehrer werden
mit viel Segen geschmückt;
sie erhalten einen Sieg nach dem andern,
dass man sehen muss,
der rechte Gott sei zu Zion.
- Herr Gott Zebaoth, höre mein Gebet;
vernimm's, Gott Jakobs! Sela.
Gott, unser Schild, schau doch;
siehe an das Reich deines Gesalbten!
Denn ein Tag in deinen Vorhöfen ist besser
denn sonst tausend.
Ich will lieber die Tür hüten
in meines Gottes Hause
denn lange wohnen in der Gottlosen Hütten.
- Denn Gott, der Herr, ist Sonn und Schild;
der Herr gibt Gnad und Ehre.
Er wird kein Gutes mangeln lassen den Frommen.
Herr Zebaoth, wohl dem Menschen,
der sich auf dich verlässt!

Psalms 84

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.

Yea, the sparrow hath found an house,
and the swallow a nest for herself,
where she may lay her young, even thine altars,
O Lord of hosts, my King, and my God.

Blessed are they that dwell in thy house:
they will be still praising thee. Selah.
Blessed is the man
whose strength is in thee;
in whose heart are the ways of them.

Who passing through the valley of Baca
make it a well.
And the teachers are filled
with many blessings;
they go from strength to strength,
every one of them in Zion
appeareth before God.

O Lord God of hosts, hear my prayer:
give ear, O God of Jacob. Selah.
Behold, O God our shield,
and look upon the face of thine anointed.
For a day in thy courts
is better than a thousand.
I had rather be a doorkeeper
in the house of my God,
than to dwell in the tents of wickedness.

For the Lord God is a sun and shield:
the Lord will give grace and glory:
no good thing will he withhold
from them that walk uprightly.
O Lord of hosts, blessed is the man
that trusteth in thee.

Psalms 84

Combien sont aimables les tabernacles,
Éternel des armées !
Mon âme ne cesse de languir et défaille
à désirer les parvis de l'Éternel :
mon cœur et ma chair tressaillent de joie
après le Dieu fort et vivant.

Le passereau a bien trouvé sa maison,
et l'hirondelle son nid, où elle a mis ses petits,
tes autels, ô Éternel des armées,
mon Roi et mon Dieu !

Ô que bienheureux sont ceux qui habitent en ta maison,
lesquels te louent incessamment. Selah.
Ô que bienheureux est l'homme
duquel la force est en toi,
et ceux au cœur desquels sont les chemins battus !

Qui passent par la vallée des pleurs
et là-même creusent des fontaines.
Et les maîtres en sont
comblés de maintes bénédictions ;
il obtiennent victoire sur victoire,
de sorte que l'on doit voir
que le vrai Dieu est au côté de Sion.

Éternel Dieu des armées, écoute ma requête,
Dieu de Jacob, prête l'oreille ! Selah.
Ô Dieu notre bouclier, vois
et regarde la face de ton Oint.
Car mieux vaut un jour en tes parvis
que mille ailleurs ;
j'aimerais mieux me tenir à la porte
en la maison de mon Dieu
que demeurer dans les tabernacles des méchants.

Car l'Éternel Dieu nous est un soleil et un bouclier,
l'Éternel donne grâce et gloire,
et n'épargne aucun bien à ceux
qui cheminent en intégrité.
Éternel des armées, ô que bienheureux est l'homme
qui s'assure en toi !

Psaume 84

Heinrich Schütz

Selig sind die Toten, SWV 391

for mixed choir a cappella

Geistliche Chormusik, Op. 11, Dresden 1648

- 2 Selig sind die Toten,
die in dem Herrn sterben,
von nun an.
Ja, der Geist spricht:
Sie ruhen von ihrer Arbeit;
und ihre Werke folgen ihnen nach.

Offenbarung Johannes 14, 13

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

Heureux les morts
qui meurent dans le Seigneur
dès maintenant.
Oui, dit l'Esprit,
afin qu'ils se reposent de leurs travaux,
car leurs œuvres les suivent.

Apocalypse 14, 13

Johannes Brahms

Ein deutsches Requiem, Op. 45

for soprano and baritone soloists, choir and orchestra

First performed in Bremen Cathedral, 10 April 1868

(I-IV; VI-VII); Leipzig Gewandhaus, 18 February 1869

(final version)

- 3 I
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 126, 5-6

- I
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

- I
Heureux ceux qui souffrent,
car ils seront consolés.

Matthieu 5, 4

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

Psaume 126, 5-6

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

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 empfangen den Morgenregen und Abendregen.

Jakobus 5, 7

- II
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.

James 5:7

- II
Car toute chair est comme l'herbe
et toute la gloire de l'homme
est comme la fleur de l'herbe.
L'herbe se dessèche
et la fleur tombe.

1. Pierre 1, 24

Soyez donc patients, chers frères,
jusqu'à l'avènement du Seigneur.
Voyez comment 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.

Jacques 5, 7

	Aber des Herrn Wort bleibet in Ewigkeit.		But the word of the Lord endureth for ever.		Mais la parole du Seigneur demeure éternellement.	
		1. Petrus 1, 25		1 Peter 1:25		I. Pierre 1, 25
	Die Erlöseten des Herrn werden wiederkommen 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.		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.		Ils reviendront ceux que le Seigneur a rachetés, ils iront à Sion dans l'allégresse, une joie éternelle couronnera leur tête ; le bonheur et la joie les envahiront, la douleur et les gémissements les quitteront.	
		Jesaja 35, 10		Isaiah 35:10		Isaïe 35, 10
5	III 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.		III 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 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.		III Seigneur, apprends-moi qu'il doit y avoir une fin à ma vie, que ma vie a un terme et que je dois périr. Vois, mes jours ne sont qu'une largeur de main pour toi, et ma vie n'est rien devant toi. Ah ! Tous ces hommes ne sont rien, qui vivent avec tant d'assurance. Ils se promènent comme une ombre, ils s'agitent vainement ; ils amassent et ne savent qui recueillera. Dès lors, Seigneur, que puis-je espérer ? En toi est mon espérance.	
		Psalm 39, 4-7		Psalm 39:4-7		Psaume 39, 4-7
	Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand, und keine Qual rühret sie an.		But the souls of the righteous are in the hand of God, and there shall no torment touch them.		Les âmes des justes sont dans la main de Dieu et nul tourment ne les atteindra.	
		Weisheit Salomos 3, 1		Wisdom 3:1		Livre de la Sagesse 3, 1
6	IV 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.		IV 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.		IV Comme elles sont aimées tes demeures, Seigneur de Sabaoth ! Mon âme soupire et languit après les parvis du Seigneur ; mon corps et mon âme se réjouissent dans le Dieu vivant. Heureux ceux qui habitent dans ta maison : ils te célèbrent sans cesse !	
		Psalm 84, 1,2,4		Psalm 84:1,2,4		Psaume 84, 1, 2, 4

V 7 Ihr habt nun Traurigkeit; aber ich will euch wiedersehen, und euer Herz soll sich freuen, und eure Freude soll niemand von euch nehmen. <i>Johannes 16, 22</i> Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet. <i>Jesaja 66, 13</i> Sehet mich an: Ich habe eine kleine Zeit Mühe und Arbeit gehabt und habe großen Trost funden. <i>Sirach 51, 27</i>	V 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. <i>John 16:22</i> As one whom his mother comforteth, so will I comfort you. <i>Isaiah 66:13</i> Behold with your eyes, how that I laboured but a little, and found for myself much rest. <i>Ecclesiasticus 51:27</i>	V Vous aussi, vous êtes tristes maintenant ; mais je vous reverrai, et votre cœur se réjouira et nul ne vous ravira votre joie. <i>Jean 16, 22</i> Je vous consolerais comme une mère console son enfant. <i>Isaïe 66, 13</i> Regardez-moi : j'ai peiné et travaillé quelque temps, mais j'ai trouvé un grand réconfort. <i>Jésus Siracq 51, 27</i>
VI 8 Denn wir haben hie keine bleibende Statt, sondern die zukünftige suchen wir. <i>Hebräer 13, 14</i> 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 ist verschlungen in den Sieg. Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg? <i>1. Korinther 15, 51-52, 54-55</i> Herr, du bist würdig zu nehmen Preis und Ehre und Kraft, denn du hast alle Dinge geschaffen, und durch deinen Willen haben sie das Wesen und sind geschaffen. <i>Offenbarung Johannes 4, 11</i>	VI For here have we no continuing city, but we seek one to come. <i>Hebrews 13:14</i> Behold, I shew you a mystery: we shall not all sleep, but we shall all be changed, in a moment, in a twinkling of an eye, at the last trump: for the trumpet shall sound, and the dead shall be raised incorruptible, and we shall all 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? <i>1 Corinthians 15:51-52, 54-55</i> 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. <i>Revelation 4:11</i>	VI Car nous n'avons ici aucune cité qui durera, mais nous cherchons celle qui est à venir. <i>Hébreux 13, 14</i> Oui, je vais vous dire un mystère : nous ne mourrons pas tous, mais tous, nous serons changés ; en un instant, en un clin d'œil, à la dernière trompette. Car la trompette sonnera, et les morts ressusciteront incorruptibles, et nous serons changés. Alors s'accomplira la parole de l'Écriture : La mort a été engloutie dans la victoire. Mort, où est ton aiguillon ? Enfer, où est ta victoire ? <i>I. Corinthiens 15, 51-52, 54-55</i> À toi, Seigneur notre Dieu, reviennent la gloire, l'honneur et la puissance, car tu es le créateur de toutes choses, et c'est par ta volonté qu'elles existent et furent créées. <i>Apocalypse 4, 11</i>
VII 9 Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben, von nun an. Ja, der Geist spricht, dass sie ruhen von ihrer Arbeit; denn ihre Werke folgen ihnen nach. <i>Offenbarung Johannes 14, 13</i>	VII 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. <i>Revelation 14:13</i>	VII Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur dès maintenant. Oui, dit l'Esprit, afin qu'ils se reposent de leurs travaux, car leurs œuvres les suivent. <i>Apocalypse 14, 13</i>

<i>Violins I</i>	<i>Violas</i>	<i>Flutes</i>	<i>Trumpets</i>
Peter Hanson <i>leader</i>	Judith Busbridge	Marten Root	Neil Brough
Kati Debretzeni	Tom Dunn	Neil McLaren	Robert Vanryne
Sharon Jaari	Lisa Cochrane	<i>Piccolo</i>	<i>Trombones</i>
Sophie Barber	Ian Rathbone	Judith Treggor	Adam Woolf
Marcus Barcham-Stevens	Oliver Wilson		Abigail Newman
Madeleine Easton	Stella Wilkinson	<i>Oboes</i>	Stephen Saunders
Matilda Kaul	Mark Braithwaite	Michael Niesemann	
Fiona Stevens	James Slater	Ina Stock	<i>Tuba</i>
Roy Mowatt			Jeffrey Miller
Declan Daly	<i>Cellos</i>	<i>Clarinets</i>	
Martin Gwilym-Jones	David Watkin	Timothy Lines	<i>Timpani</i>
Miranda Playfair	Ruth Alford	Guy Cowley	Robert Kendell
	Catherine Rimer		
<i>Violins II</i>	Robin Michael	<i>Bassoons</i>	<i>Organ</i>
Matthew Truscott	Olaf Reimers	Jane Gower	Edmund Connolly
Jayne Spencer	Penny Driver	Györgyi Farkas	Silas J Standage (Requiem)
Iona Davies	Gabriel Amherst		
Matthew Ward		<i>Contrabassoon</i>	<i>Harp</i>
Nicolette Moonen	<i>Double basses</i>	Ian Cuthill	Nuala Herbert
Anne Schumann	Valerie Botwright		Thelma Owen
Julia Hanson	Cecelia Bruggemeyer	<i>Horns</i>	
Hakan Wikstrom	Markus Van Horn	Anneke Scott	
Hildburg Williams	Elizabeth Bradley	Joseph Walters	
David Chivers	Andrew Durban	Gavin Edwards	
		David Bentley	
		Jorge Renteria	

<i>Sopranos</i>	<i>Altos</i>	<i>Tenors</i>	<i>Basses</i>
Miriam Allan	David Bates	Jeremy Budd	Tom Appleton
Charmian Bedford	Heather Cairncross	Andrew Busher	Richard Bannan
Elenor Bowers-Jolley	Margaret Cameron	Peter Davoren	James Birchall
Katy Butler	Peter Crawford	Vernon Kirk	Matthew Brook
Amy Carson	Joolz Gale	Nicholas Mulroy	Julian Clarkson
Donna Deam	Annie Gill	Tom Raskin	Samuel Evans
Katharine Fuge	Carol Hall	Nicolas Robertson	Gabriel Gottlieb
Juliet Fraser	Frances Jellard	Paul Tindall	Charles Pott
Pippa Goss	Charles Richardson		David Stuart
Angharad Gruffydd-Jones	Susanna Spicer		Will Townend
Alison Hill			Lawrence Wallington
Emilia Hughes			
Angela Kazimierczuk			
Charlotte Mobbs			
Lucy Page			
Katie Thomas			
Belinda Yates			

Recorded live at the Usher Hall,
Edinburgh, 19 August 2008 (Requiem),
the Royal Festival Hall, London,
28 October 2007 and the Salle Pleyel,
Paris, 18 November 2007

John Eliot Gardiner would particularly like to thank Dr Otto Biba, Prof. Virginia Hancock, Prof. Robert Pascall, Philipp von Steinaecker and Hugh Wood. Monteverdi Productions would like to thank the management of the Usher Hall, Marshall Marcus of the Southbank Centre and Laurent Bayle, Emmanuel Hondré and Muriel Renahy of the Salle Pleyel, as well as Robert Kendall, Tim Lines and Laurence Wallington, for their help in making this recording possible.

Our heartfelt thanks to Sir Howard Hodgkin for lending his magnificent paintings for our covers.

Producer: Isabella de Sabata
Recording engineer, mastering: Mike Hatch (Floating Earth Ltd)
Editor: Stephen Frost
Assistant engineer: Matt Howell
Publishers: Carus-Verlag (1); Bärenreiter/Hänssler (2); Breitkopf & Härtel (3-9)
Executive producers: Isabella de Sabata, Jonathan Manners

Series design: Untitled
Notes translated by: Gudrun Meier (German)
Michel Roubinet (French)

© 2012 The copyright in this sound recording is owned by Monteverdi Productions Ltd

© 2012 Monteverdi Productions Ltd
Level 9 25 Cabot Square
Canary Wharf London E14 4QA

LC13772



Salle Pleyel

