



Johannes Brahms (1833-1897)

EIN DEUTSCHES REQUIEM, NACH WORTEN DER HEILIGEN SCHRIFT OP. 45

- | | |
|--|-------|
| 1 I. Selig sind, die da Leid tragen (Chorus) | 10'44 |
| 2 II. Denn alles Fleisch, es ist wie Gras (Chorus) | 13'34 |
| 3 III. Herr, lehre doch mich, daß ein Ende mit mir haben muß (Baritone and Chorus) | 8'52 |
| 4 IV. Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth (Chorus) | 4'57 |
| 5 V. Ihr habt nun Traurigkeit (Soprano and Chorus) | 6'45 |
| 6 VI. Denn wir haben hie keine bleibende Statt (Baritone and Chorus) | 10'18 |
| 7 VII. Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben (Chorus) | 9'54 |

Sabine Devieille, *soprano*

Stéphane Degout, *baritone*

PYGMALION, RAPHAËL PICHON

Sabine Devieille apparaît avec l'aimable autorisation de / *appears courtesy of* Erato/Warner Classics

PYGMALION, RAPHAËL PICHON

- Soprani* Camille Allérat, Armelle Cardot, Adèle Carlier, Cécile Dalmon, Eugénie de Padirac, Alice Focroulle, Nadia Lavoyer, Lucie Minaudier, Marie Planinsek, Laurence Poudroux, Camille Souquère
- Alti* Anne Lou Bissières, Clotilde Cantau, Anouk Defontenay, Astrid Dupuis, Rita Duarte Ferreira Filipe, Pauline Leroy, Marie Pouchelon, Clémence Vidal
- Tenors* Didier Chassaing, Constantin Goubet, Vincent Laloy, Gaël Martin, Carlos Negrín López, Olivier Rault, Randol Rodriguez, Ryan Veillet, Abel Zamora
- Basses* Frédéric Bourreau, Sorin Dumitrascu, Guillaume Olry, Louis-Pierre Patron, René Ramos Premier, Viktor Shapovalov, Alvaro Valles Cecilio, Pierre Virly, Emmanuel Vistorky
- Violins I* Afanasy Chupin, Aude Caulé-Lefèvre, Blandine Chemin, Helena Druwé, Julie Friez, Ravenna Lipchik, Sophia Prodanova, Magdalena Sypniewski, Yukiko Tezuka
- Violins II* Louis Creac'h, Paul-Marie Beauny, Anne Camillo, Roldán Bernabé Carrión, Gabriel Ferry, Izleh Henry, Charles-Étienne Marchand, Raphaëlle Pacault
- Violas* Hélène Desaint, Hélène Barre, Delphine Blanc, Aya Murakami, Chloé Parisot, Jeanne-Marie Raffner, Pierre Vallet
- Cellos* Julien Barre, Arnold Bretagne, Thomas Duran, Nicolas Fritot, Jean-Lou Loger, Lucile Perrin, Gesine Queyras
- Double basses* Yann Dubost, Ludek Brany, François Leyrit, Michael Neuhaus, David Sinclair
- Flutes* Georgia Browne, Raquel Martorell Dorta
- Piccolo* Giulia Barbini
- Oboes* Jasu Moisiso, Lidewei de Sterck
- Clarinets* Nicola Boud, Fiona Mitchell
- Bassoons* Javier Zafra, Ambroise Dojat
- Counterbassoon* Robert Percival
- Horns* Anneke Scott, Joseph Walters, Ulrich Huebner, Martin Lawrence
- Trumpets* Emmanuel Mure, Philippe Genestier
- Trombones* Charlie Maussion, Alexis Lahens, Franck Poitrineau
- Ophicleide* Patrick Wibart
- Timpani* Koen Plaetinck
- Harp* Marion Sicouly



Liturgie pour un homme seul

Pour qui voit d'abord en Brahms le musicien de la suggestion, de la mélancolie et de la vulnérabilité, le *Requiem allemand* saisit en premier lieu par son apparence monumentale, son caractère grandiose, peut-être même son emphase.

Ni colossale pourtant malgré sa longueur, ni péremptoire en dépit des nombreuses répétitions d'un même texte qu'elle déploie, l'œuvre est d'abord une construction (étrange chez le jeune homme qu'est Brahms lorsqu'il entreprend, âgé d'à peine plus de vingt ans, l'aventure de cette composition, qui l'occupera pendant près de deux décennies) destinée à affirmer la présence de la joie à l'arrière-plan de la mort, de la consolation qui succédera inmanquablement au sentiment du deuil – plus essentiellement encore : la fugacité et la fragilité de toute vie terrestre. Mais curieusement, l'ampleur d'apparence fédératrice de cette "parole" brahmsienne via les textes bibliques (Ancien et Nouveau Testament, à quoi s'ajoutent des textes apocryphes) qu'il a choisis (dans leur version allemande) et librement organisés ne semble suggérer aucun prosélytisme : ni célébration à proprement parler de l'identité allemande, bien que Brahms s'inspire de toute évidence des maîtres germaniques du premier baroque (Schütz, Johann Bach, Buxtehude, etc.), ni même adhésion sans réserves au dogme religieux, puisqu'il évite soigneusement tout emprunt au texte traditionnel de la liturgie du Requiem catholique.

Là se rencontre le risque et presque l'écueil, si l'on peut dire, d'une écoute "allemande" de l'œuvre et même d'une écoute chrétienne. Il suffit de lire ce que le compositeur écrit : "En ce qui concerne le titre, je dois reconnaître que je supprimerais volontiers le mot 'allemand' pour simplement le remplacer par 'humain'." (Lettre au chef d'orchestre Karl Reintaler – 9 octobre 1867). Car Brahms, en un sens, dans le *Requiem allemand*, ne se place pas dans la position du prédicateur (au sens religieux), encore moins du fédérateur (au sens national). Sa posture semble plutôt celle de l'individu solitaire (qu'il fut toujours foncièrement, malgré le succès puis la gloire qui ont marqué sa vie) faisant le choix d'un effectif instrumental et choral imposant parce que son propos l'exige mais qui, dans ce cadre, laisse affleurer la même sensibilité frémissante que dans les pièces beaucoup plus intimes qu'il a composées tout au long de sa vie.

Au simple point de vue de l'instrumentation, on est d'ailleurs frappé de constater, dès la première section du Requiem (*Selig sind die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden* – Bienheureux ceux qui souffrent, car ils seront consolés), la tension fertile que le musicien met en œuvre entre le registre grave et très grave de l'introduction (cors doublés à l'octave inférieure, scansion très impressionnante des contrebasses et des violoncelles, avant l'apparition des altos – pas de violons) et l'effet d'éclosion par le mouvement vers l'aigu que l'entrée du chœur va produire. Mais surtout, la densité instrumentale des premières mesures à l'orchestre seul fait place à la transparence de l'instrumentation dès que les voix font leur apparition : "quintette à cordes" seul et disparition des vents. Comme si la majesté assumée par le musicien dans les premières secondes de l'œuvre se voyait annulée dès que le texte (et donc le sens) est perceptible. Si l'on va un peu plus loin dans l'observation de cette simple première section, on entend qu'elle suit le modèle d'un "da capo" : la reprise du thème "heureux" (en *fa* majeur) sur les mots "Bienheureux ceux qui souffrent car ils seront consolés" fait suite à la partie centrale, plus dramatique (*Sie gehen hin und weinen...* Ils vont et viennent en pleurant...). D'une certaine manière, Brahms édicte d'emblée une loi fondatrice : celle de la consolation, en lui donnant d'entrée de jeu le dernier mot.

Pour saisir dans toute sa richesse la substance de cette musique, il faut sans doute la rapporter à quelques œuvres antérieures ou contemporaines, dans la production de Brahms, qui permettent de l'éclairer différemment. Si on compare par exemple le *Requiem allemand* à l'autre pièce explicitement funèbre de son catalogue, le *Begräbnisgesang* (Chant de funérailles) op. 13, sur un texte de Michael Weiße (ca 1488-1534), qu'il compose en 1858, on entend que les thèmes de la mort et de l'ensevelissement sont mis en musique de façons très différentes de celles du *Requiem*, vu dans son ensemble. L'orchestration qui exclut les cordes et ne comprend que cuivres (cor, trombone, tuba), bois (hautbois, clarinette, basson) et timbales, suggérant l'exécution de l'œuvre en plein-air, comme une procession solennelle non destinée au concert, va de pair avec une écriture mélodique où les motifs sont refermés sur eux-mêmes, d'un caractère profondément dépressif. La relation avec l'ancienne polyphonie allemande, en particulier les harmonies à la Schütz (*Musikalische Exequien*) ou à la Johann Bach (*Unser Leben ist ein Schatten*), les jeux d'écho entre pupitres, plutôt que la polyphonie entrelacée : tout cela concourt à dessiner une image de la mort dénuée d'espérance – même si le texte parle aussi de la Résurrection. Sur les mots "*Erd ist er und von der Erden*" (Terre il est et à la terre il retourne), le martèlement des timbales dans la nuance *fortissimo*, le chant "recto tono" (sur une seule note répétée) du chœur dans ce passage : tout cela est poignant et foncièrement désespérant.

Illustration de la pensée de Brahms dans ce qu'elle a de plus mélancolique (et qui se retrouvera par exemple dans des pièces instrumentales comme le mouvement lent de son *Trio avec cor* ou des chœurs à quatre voix tels que *Spätherbst* (Automne tardif) op. 92 n°2.

Dans le *Requiem allemand*, la séquence équivalente au *Begräbnisgesang*, qui pourrait être la deuxième : “*Denn alles Fleisch, es ist wie Gras*” (Car toute chair est comme l'herbe) est aussi la plus grave et la plus imposante de toute l'œuvre. L'effectif orchestral dans toute son impressionnante ampleur, la scansion des timbales, l'indication initiale “*Langsam, marschmäßig*” (Lent, modéré, comme une marche), la tonalité très dramatique de *si bémol mineur* : tout cela indique clairement l'ambition expressive de cette partie de l'œuvre, sans doute la plus spectaculaire et la plus profondément tragique sur le plan musical. Véritable marche funèbre, même si la mesure est à trois temps (Schoenberg, grand admirateur de la musique de Brahms, s'émerveillera de cette idée très inventive), la pièce est pourtant éclairée par plusieurs modulations majeures, même sur des mots aussi désolés que “*Der Gras ist verdorret und die Blume abgefallen*” (L'herbe est desséchée et la fleur tombée). Le passage du mineur au majeur se voit travaillé tout au long de cette section du Requiem, non pas comme la figuration musicale, immédiatement perceptible, de l'alternance de la tristesse et de la joie, qui accompagnerait mot à mot le texte biblique. Il semble, plus essentiellement, suggérer la présence des ténèbres comme fondement de toute vie humaine, susceptible cependant de laisser advenir, passagèrement, la lumière. Ici se font face, d'une certaine manière, les deux visages de Brahms : le mélancolique, chez qui le rêve semble toujours parcouru par l'ombre et la nostalgie, mais aussi le méditatif et le sage pour qui, la mélancolie étant acceptée comme terrain premier, la joie peut aussi se déployer.

C'est d'ailleurs peut-être en cela, en dernière analyse, que Brahms rejoint le plus profondément, dans son *Requiem allemand*, l'esprit du premier baroque germanique, avec sa poétique du deuil si solidement ancrée dans l'écriture polyphonique et même instrumentale. Dans la *Trauermusik* (le terme de “*Trauer*” désignant en allemand aussi bien le chagrin au sens large que le deuil au sens propre...) du XVII^e siècle allemand, comme dans certaines cantates plus tardives de J.S. Bach (*Jesus schläft, was soll ich hoffen?* BWV 81 – Jésus dort, que dois-je espérer ? ou encore la Cantate BWV 106, dite *Actus tragicus* du même Bach), la finalité la plus haute de la déploration n'est pas le ressassement de la lamentation, même si chez les anciens elle en a parfois l'apparence (on pense au lamento extraordinaire de Johann Christoph Bach, *Ach, dass ich Wassers g'nug hätte*), mais bien l'acceptation d'un paysage de la vie humaine coloré par la présence de la mort et qui, seule, permet l'accès à un monde supérieur lumineux entrevu ici-bas mais révélé dans l'au-delà.

Chez Brahms, cependant, qui n'est pas à proprement parler un homme de foi, même si les *Vier ernste Gesänge* (Quatre chants sérieux) qu'il compose à la fin de sa vie le sont sur des textes issus de *L'Ecclésiaste*, de *L'Ecclésiastique* et de la *Première Épître aux Corinthiens*, on voudrait suggérer que la mélancolie qui le traverse si souvent et qui s'exprime de façon si magistrale tout au long de sa vie dans son œuvre de piano, sa musique de chambre et ses *lieder*, trouve pour ainsi dire dans l'écriture d'un *Requiem* l'occasion d'une affirmation d'apparence liturgique d'une philosophie de l'existence. Composer, dès sa jeunesse, "un" Requiem, comme le titre le dit clairement, n'est pas entreprise ordinaire ; c'est peut-être chercher une issue à la mélancolie, ou du moins l'inscrire dans un cadre qui la confirme.

Hélène Pierrakos



Liturgy for a man alone

For anyone who associates Brahms and his music with the tentative, the melancholic and the vulnerable, his *Requiem* must immediately strike them as monumental in appearance and grandiose in character – perhaps even pompous.

It is certainly unusual for a young man to undertake such an ambitious work, and Brahms was barely in his early twenties when he first engaged in this venture, one that would occupy him for nearly two decades. Yet in truth, the work Brahms called *A German Requiem* is neither colossal, despite its length, nor over-insistent, despite its many repetitions of the same phrases, nor is it at all pompous. Its main aim is to affirm a sense of serene joy as a background to death, the consolation of the living that must inevitably follow the sense of mourning, and – even more essentially – the fleeting and fragile nature of all earthly life. Curiously enough, the wide-ranging biblical texts Brahms selected to give the *Requiem* a coherent sense of unity – texts freely taken from the German Lutheran version of the Old and New Testaments, including some from the Apocrypha – give no hint of any attempt to proselytize. Nor is there any celebration of a German identity to speak of, even though Brahms was clearly inspired by German masters of the earlier Baroque, such as Schütz, Buxtehude and Johannes Bach (1604-73, one of the Erfurt Bachs). Nor do we see here any confessional adherence to religious dogma, for Brahms carefully avoids quoting any of the traditional liturgical texts of the Catholic Requiem.

To guard against the risk – one might almost say, the pitfall – of listening to it as a ‘German’ or even as a ‘Christian’ work, we only have to read what the composer himself wrote in a letter to conductor Karl Reinthaler on 9 October 1867: ‘As far as the text is concerned, I have to admit that I would really like to leave out the word “German” , and simply write “human”’. For in his *German Requiem* Brahms is not adopting the role of a religious preacher, still less that of a spokesman for German Unification: his stance is rather that of the solitary individual he fundamentally was, despite all the success and subsequent public adulation that marked his life and career. He selects extremely imposing instrumental and choral forces because his musical conception demands them, but then within this framework he allows the same quivering sensitivity to blossom as in the extremely intimate pieces he composed throughout his life.

Just from the viewpoint of the instrumental scoring, in the opening movement (*Selig sind, die da Leid tragen*), one is struck by the creative sense of tension the composer sets up between the lower register of the orchestral introduction, with the horns doubled at the lower octave and the highly arresting slow tread of the cellos and contrabasses then joined by the violas (the violins are silent in this first movement), and the sudden flowering of the movement with the entry of the chorus. The instrumental density of the opening orchestral bars gives way to a sense of transparency when the voices appear – as if the emphasis laid down by the composer in the opening moments of the work is cancelled as soon as the text (and its meaning) is perceived. If we look at this first section a little further, we notice that it follows the structure of a 'da capo': the 'blessed' theme in F major at the words 'Blessed are they that mourn, for they shall be comforted' being reiterated after a more dramatic central section (*Sie gehen hin und weinen... / 'They go forth, sowing their seed in tears; they return with joy, carrying sheaves of wheat'*). In a way, Brahms is here laying down a basic law: that of consolation, giving it the last word from the very start.

To grasp the substance of this music in all its richness, we need to compare it with some of Brahms's works from the same time or earlier that will enable us to explain the *German Requiem* in a different way. If for example we set it alongside the other explicitly funereal piece of his output, the *Begräbnisgesang (Funeral Song)* Op. 13 composed in 1858 to a text by Michael Weisse (c.1488-1534), here we see the themes of death and burial set to music in a very different way from that of the *Requiem* taken as a whole. The *Funeral Song's* orchestration leaves out the strings, including only brass (horn, trombone, tuba), winds (oboe, clarinet, bassoon) and kettle-drums, suggesting an open-air performance – a solemn procession rather than a concert. Together with the melodic motifs that turn in on themselves, this all makes for a profoundly gloomy atmosphere. Indeed, despite its mentioning the Resurrection, everything in the *Funeral Song* seems to outline an image of death devoid of hope, such as the references to early German polyphony, particularly the harmonies reminiscent of Schütz's *Musikalische Exequien* and of Johannes Bach's motet *Unser Leben ist ein Schatten (Our Life is Like a Shadow)*, as well as the way motivic fragments are echoed between the instruments rather than engaging in a fully interwoven polyphonic texture. At the words '*Er'd ist er und von der Erden*' ('*He is dust, and to dust he shall return*') we hear the *fortissimo* pounding of the drums, and the choral 'recto tono' (the reciting tone of the Office, chanting on a single repeated note): this is all poignantly moving and utterly despondent. It illustrates how Brahms thought and reacted in his most melancholy moments, as can also be seen in later instrumental pieces such as the slow movement of his *Horn Trio*, and in some four-part choruses, e.g. *Spätherbst (Late Autumn)* op. 92 No. 2.

The section in *A German Requiem* that most nearly corresponds to the *Funeral Song* is its second movement, the most serious and most impressive of the entire *Requiem*: ‘*Denn alles Fleisch, es ist wie Gras*’ (‘*For all flesh is as grass*’). The orchestral scoring in its massive grandeur, the drum rhythms, the opening marking, ‘Slow, like a march’, and the ultra-dramatic key of B flat minor: all this clearly indicates the expressive aim of what is the most spectacular section of the whole *Requiem*, and in musical terms the most profoundly tragic. It is a veritable funeral march – in triple time! (Schoenberg, a great admirer of the work of Brahms, would later marvel at the sheer inventiveness of this idea.) The movement is nevertheless lit up by several modulations to the major key, even at words as desolate as ‘*Der Gras ist verdorret und die Blume abgefallen*’ (‘*The grass withers, and the flower falls to the ground*’). The change from minor to major is worked over and over during the whole of this section of the *Requiem*, not to make an easily perceptible musical metaphor for the alternation of sadness and joy in a word-for-word tracking of the biblical text, but rather to suggest the presence of dark shadows as the foundation of every human life, but with the ability to allow light to enter, if only temporarily. Here, in a way, we can see the two faces of Brahms confronting each other: the melancholic, whose dreams are forever suffused with shadow and nostalgia, but also the contemplative, the sage for whom, since sadness is accepted as a basic premise, joy may also spread its wings.

In the final analysis, it is perhaps here that Brahms reflects most profoundly the spirit of the early German Baroque, with its poetics of mourning so solidly anchored in its polyphonic and even instrumental style. In 17th-century German ‘Trauermusik’, the word ‘Trauer’ stands for a general sense of sadness and bitter disappointment as well as for mourning in the immediate sense, as we can see in some later cantatas by J.S. Bach (*Jesus schläft, was soll ich hoffen?* BWV 81, and the Cantata BWV 106, the so-called *Actus tragicus*). For the composers of Trauermusik, the most exalted form of mourning for the deceased was not a continual bewailing (even if they sometimes gave that impression, as in the extraordinary lamentation of Johann Christoph Bach, *Ach, dass ich Wassers g’nug hätte*), but rather meant the acceptance of a landscape of human life coloured by the presence of death, which alone allows access to a light-filled higher world glimpsed only ‘through a glass darkly’ here below, but fully revealed to us in the hereafter.

Brahms was not strictly speaking a man of faith – even if the *Four Serious Songs* that he composed at the end of his life are set to words from the Books of Ecclesiastes and Ecclesiasticus, as well as the First Epistle to the Corinthians. And yet, given the melancholy he experienced so frequently, and which he expressed in such a masterly way throughout his life in his piano works, chamber music and Lieder, it seems worth

suggesting that he may well have found in *A German Requiem* the occasion for a quasi-liturgical affirmation of a philosophy of existence. To compose 'a' Requiem (in the singular, as the title clearly states) over such an extended life span, is no ordinary enterprise; it is perhaps an attempt to seek a way out of a state of melancholy, or at least to inscribe it in a framework that confirms it.

HÉLÈNE PIERRAKOS

Translation: John Thornley





Eine Totenfeier für die Lebenden

Johannes Brahms und die Philosophie der Souveränität

Flüchtig betrachtet, ist das *Deutsche Requiem* durchaus ein Kind seiner Zeit, so etwas wie der brave Parteigänger einer Epoche zunehmender Säkularisierung geistlicher Inhalte. Und doch geht Johannes Brahms im Schlüsselwerk seines künstlerischen Durchbruchs einen ganz und gar eigenen Weg. Wo die Totenmessen eines Berlioz oder Verdi in drastischen Klanggewittern das göttliche Weltgericht auf die imaginäre Bühne stellen, mit Demut und Pathos Erlösung im ewigen Leben verkünden, entscheidet sich der allzu oft als kühl gescholtene Hanseat für einen Standpunkt außerhalb des gängigen Rituals. Wo jene dem überpersönlichen Text des lateinischen Propriums folgen, ihn nach Maßgabe opernhafter Dramaturgie emotional überhöhen, sucht dieser nach völlig neuen Anknüpfungspunkten für seine künstlerische Auseinandersetzung mit dem Themenkreis um Leben und Tod. Im *Deutschen Requiem* formuliert Brahms, der protestantisch getaufte, aufgeklärte Freigeist aus dem Hamburger Bürgertum, sein ureigenes Credo, belegt mit Bibelpassagen unterschiedlichster Provenienz, und entwirft so ein geistliches Konzertstück abseits aller liturgischen Bindungen. In ihm spiegelt sich eine überkonfessionelle Glaubenshaltung, die überzeugt und zugleich doch immer wieder Anlass für Missverständnisse bot. „Ein so großer Mann, eine so große Seele, doch glaubt er an nichts!“, soll der Kollege und Freund Antonín Dvořák kopfschüttelnd geäußert haben – und irrte doch gründlich. Denn die Skepsis allein, mit der Brahms blinder Frömmigkeit wie der geistigen Enge strikter Glaubensdoktrinen zeitlebens begegnete, machte ihn noch lange nicht zum Atheisten.

Die weit versprengten Auszüge aus Altem wie Neuem Testament und den Apokryphen, die Brahms in seinem ungewöhnlichen oratorischen Entwurf zusammenbindet, ordnen sich einer klar umrissenen Dramaturgie unter. Einer Dramaturgie, bei der jeder einzelne der sieben Sätze dieselbe Wandlung durchläuft: von der Thematisierung irdischer Vergänglichkeit, von Trauer und Leid hin zu einer universellen, gleichwohl im Diesseits verankerten Hoffnung auf Erlösung und Frieden. Damit versteht sich das *Deutsche Requiem* ausdrücklich als ein Werk des Trostes für die Lebenden, nicht aber als Abgesang auf die Toten. Was fehlt, ist das Bild vom jüngsten Gericht. Bei Brahms blasen die Posaunen eben nicht zum göttlichen Strafvollzug, sondern künden von der Überwindung der Furcht mittels der unsterblichen Kraft des menschlichen Geistes. *Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg?* heißt es mit Worten aus den Korintherbriefen des Paulus auf dem Höhepunkt des sechsten Satzes.

Dort, wo *der Tod in den Sieg verschlungen* ist, wird der Mensch selbst zum Bezwingler seiner Endlichkeit. Kerngedanke einer Religionsphilosophie der menschlichen Souveränität und Eigenverantwortlichkeit, wie sie in den *Ernsten Gesängen* von 1896, ein Jahr vor Brahms' Tod, ihre endgültige Bestätigung finden wird.

Begonnen hatte der einunddreißigjährige Wahlwiener seine Arbeit an der Partitur im Frühjahr 1865, höchstwahrscheinlich unter dem Eindruck des unerwarteten Verlustes seiner innig geliebten Mutter, die am ersten Februar einem Schlaganfall erlegen war. Ende April ist der vierte Satz fertiggestellt, die ersten beiden bereits grob skizziert. Abgeschlossen wird das Werk im Sommer 1866 in Lichtenthal bei Baden-Baden – jedenfalls vorläufig, denn zwei Jahre später, im April 1868, wird Brahms einen weiteren, nun als fünften Satz eingefügten Abschnitt, *Ihr habt nun Traurigkeit*, mit Sopransolo hinzukomponieren, dessen tief berührende Innerlichkeit, wie er selbst gestand, dem Andenken seiner Mutter gewidmet ist. Seit bekannt wurde, dass die Idee zur Komposition indes bis weit in die fünfziger Jahre zurückreicht, ist vielfach auch nach Verbindungen zum Schaffen des väterlichen Freundes und Mentors Robert Schumann gefahndet worden. Auch der hatte nachweislich Pläne zu einem deutschsprachigen Requiem verfolgt, die allerdings bis zu seinem frühen Tod im Juli 1856 nicht mehr zur Ausführung gelangten. Ob Brahms hiervon wusste, den Werktitel *Ein deutsches Requiem* womöglich sogar Schumanns *Projektbuch* entnommen hat, wie sein Zeitgenosse und bestens informierter Biograf Max Kalbeck vermutet? Wir wissen es nicht.

Charakteristisch für Brahms' besondere Wertschätzung der Tradition: Vorbereitet und begleitet wurde die kompositorische Arbeit an der Partitur von intensiven Studien älterer Chorliteratur aus Renaissance und Barock (Palestrina vor allem, Schütz, Bach, Händel), was bis hin zu konkreten Anlehnungen unübersehbare Spuren in dem Werk hinterlassen und zu einer einzigartigen Synthese aus alten und neuen Stilelementen geführt hat. In ihr bilden die Ordnungsprinzipien polyphoner Satztechniken, emotionales Feingefühl und sinfonische Schlagkraft keinerlei Widerspruch mehr. Zu den hervorstechendsten Merkmalen des kompositorischen Formplans zählen Symmetrie und zyklische Konzeption. Echte Symmetrie erreichte Brahms letztendlich erst durch die nachträgliche Erweiterung zur siebenteiligen Werkgestalt. Durch sie wird der kurze vierte Satz, *Wie lieblich sind deine Wohnungen*, der das immerwährende Streben nach Seelenfrieden zum Inhalt hat, zur Spiegelachse der Gesamtarchitektur, während die Sätze drei und fünf (Klage versus Trost) sowie zwei und sechs (Vergänglichkeit versus Ewigkeit) ihrerseits thematische Klammern setzen. Eröffnungs- und Schlussteil schließlich sind in doppelter Hinsicht eng miteinander verknüpft: Zum einen durch die textlichen Kohärenzen der Seligpreisung, darüber hinaus vor allem aber durch offenkundige musikalische Analogien, die dem Werk zu einer mustergültigen zyklischen Geschlossenheit verhelfen. Wollte Brahms mit ihr vielleicht zum Ausdruck bringen, dass jedem Ende immer zugleich auch ein neuer Anfang innewohnt? Gewiss nur eine von vielen möglichen Deutungen.

In der öffentlichen Wahrnehmung hatte das *Deutsche Requiem* seinerzeit ein so gewaltiges Echo wie noch keine andere Komposition von Brahms zuvor – anfangs noch eher uneinheitlich, teils kritisch, teils enthusiastisch. So reichte die Palette vom Vorwurf übergroßer Nachdenklichkeit, indifferenter Glaubenshaltung und akademischer Strenge bis hin zur emphatischen Ausrufung eines zukunftsweisenden Neubeginns protestantischer Kirchenmusik, die Brahms über Nacht zur prophetischen Figur erhob. Die oft als Desaster beschriebene unvollständige Erstaufführung mit den Sätzen eins bis drei fand am Nachmittag des 1. Dezember 1867 im Großen Redoutensaal zu Wien unter Leitung von Johann Herbeck statt und ließ einstweilen noch wenig von den Triumphen der späteren Wirkungsgeschichte erahnen. Ihr folgten die vom Komponisten selbst geleitete Uraufführung der sechssätzigen Version vor rund 2000 Zuhörern im Bremer Dom am Karfreitag 1868 und diejenige der erweiterten Fassung am 18. Februar des Folgejahres im Leipziger Gewandhaus, dirigiert von Kapellmeister Carl Reinecke. Mehr als zwanzig weitere Aufführungen an zahlreichen Orten schlossen sich noch im selben Jahr an.

„Es ist ein ganz gewaltiges Stück, ergreift den ganzen Menschen in einer Weise wie wenig Anderes“, hatte Clara Schumann an Brahms, ihren geschätzten Freund, nach der Bremer Aufführung geschrieben. „Der tiefe Ernst, vereint mit allem Zauber der Poesie, wirkt wunderbar, erschütternd und besänftigend.“ Gewichtiger noch als diese eher private Notiz einer eng Vertrauten mag freilich jene Einschätzung erscheinen, mit der Eduard Hanslick, der tonangebende Musikkritiker seiner Zeit, über das Werk und seinen musikgeschichtlichen Rang urteilte: „In Brahms' Requiem sehen wir mit den reinsten Kunstmitteln das höchste Ziel erreicht“, schreibt er im Jahr 1875 nach mittlerweile fast einhundert Aufführungen des Werkes in ganz Europa, „Wärme und Tiefe des Gemüts bei vollendeter technischer Meisterschaft, nichts sinnlich blendend und doch alles tief ergreifend; keine neuen Orchester-Effekte, aber neue, große Gedanken und bei allem Reichtum, aller Originalität die edelste Natürlichkeit und Einfachheit.“ Und weiter, jetzt mit scharfer dialektischer Spitze: „Bei Wagner ist jeder Satz in Manier getaucht, bei Brahms kein einziger. Wagner fängt auf den Trümmern aller früheren Musik die seinige ganz neu an; Brahms glaubt anständiger Vorfahren wie Bach und Beethoven sich nicht schämen zu sollen. Während die Musik bei Wagner die Innerlichkeit ihrer Herrschaft aufgegeben hat, um Malerei zu werden, bleibt sie bei Brahms die eigenste Sprache eines starken Gemüts und zeigt uns, wie eine Tondichtung alle Herzen erschüttern kann, ohne die Grundfesten der Musik zu erschüttern. Man darf es heute ruhig aussprechen, daß seit Bachs h-Moll-Messe und Beethovens Missa solemnis nichts geschrieben worden, was auf diesem Gebiete sich neben Brahms' Deutsches Requiem zu stellen vermag.“ Wie bei Hanslick nicht anders zu erwarten, durfte Johannes Brahms hier also einmal mehr als strahlender Sieger aus dem Duell mit seinem Kontrahenten Richard Wagner hervorgehen.

ROMAN HINKE

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

Matthäus 5, 4

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

Psalm 125 (126), 5 und 6

- 2 | **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 köstliche Frucht der Erde und ist geduldig darüber, bis er empfahe den Morgenregen und Abendregen.

So seid geduldig.

Jakobus 5, 7

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

Aber des Herrn Wort bleibet in Ewigkeit.

1. Petrus 1, 24 und 25

Bienheureux les affligés, car ils seront consolés.

Que ceux qui sèment dans les larmes récoltent dans l'allégresse.

Ils vont et viennent en pleurant, ceux qui répandent la semence, mais ils reviendront dans la joie quand ils apporteront leurs gerbes.

Car toute chair est comme l'herbe, et toute la splendeur de l'homme est comme les fleurs de l'herbe. L'herbe s'est desséchée et la fleur est tombée.

Sois patient désormais, frère bien-aimé, jusqu'à l'avènement du Seigneur. Vois comme le laboureur sait attendre le fruit précieux de la terre, comme il le fait patiemment, avant que n'arrive la pluie du soir et du matin.

Sois patient.

Car toute chair est comme l'herbe, et toute la splendeur de l'homme est comme les fleurs de l'herbe. L'herbe s'est desséchée et la fleur est tombée. Mais la parole du Seigneur demeure éternellement.

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

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.

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.

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 receives the early and latter rain.
Be ye also patient.

For all flesh is as grass, and all the glory of man as the flower of grass. The grass withereth, and the flower thereof falleth away. But the word of the Lord endureth for ever.

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.

Jesaja 35, 10

3 | Herr, lehre doch mich, daß ein Ende mit mir haben muß,

und mein Leben ein Ziel hat, und ich davon muß. Siehe, meine Tage sind einer Hand breit vor dir, und mein Leben ist wie nichts vor dir. Ach, wie gar nichts sind alle Menschen, die doch so sicher leben.

Sie gehen daher wie ein Schemen, und machen ihnen viel vergebliche Unruhe; sie sammeln und wissen nicht, wer es kriegen wird.

Nun Herr, wes soll ich mich trösten?

Ich hoffe auf dich.

Psalm 38 (39), 5-8

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

Weisheit Salomos 3, 1

4 | 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.

Psalm 83 (84), 2, 3 und 5

Ceux que le Seigneur a délivrés reviendront, ils entreront à Sion avec des cris de joie, et une joie éternelle couronnera leur tête. L'allégresse et la béatitude les saisiront, tristesse et gémissements cesseront.

Seigneur, apprends-moi à accepter qu'il m'est fixé un terme, que ma vie a une fin et que je devrai partir. Vois, mes jours sont à la mesure de la largeur d'une main, et ma vie n'est rien devant toi. En vérité, l'homme n'est que vanité, même celui qui est le plus solidement affermi. Il passe, comme l'ombre, et son agitation est vaine. Il amasse sans savoir qui recueillera. Maintenant, Seigneur, que puis-je attendre ? Je remets mon espoir en toi.

Les âmes des justes sont dans la main de Dieu et aucun tourment ne les atteint.

Comme tes demeures sont aimables, Seigneur Sabaoth ! Mon âme languit, défaille même, à désirer les parvis du Seigneur ; mon corps et mon âme tressaillent vers le Dieu vivant. Bienheureux ceux qui habitent dans ta maison, et te louent à jamais.

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.

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.

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

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.

- 5 | **Ihr habt nun Traurigkeit;** aber ich will euch wieder sehen und euer Herz soll sich freuen und eure Freude soll niemand von euch nehmen.

Johannes 16, 22

Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet.

Jesaja 66, 13

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

Jesus Sirach 51, 35

- 6 | **Denn wir haben hie keine bleidende Statt,**
sondern die zukünftige suchen wir.

Hebräer 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 ist verschlungen in den Sieg.

Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg?

1. Korinther 15, 51 und 52, 54 und 55

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.

Offenbarung Johannes 4, 11

Maintenant vous êtes dans l'affliction ; mais je vous reverrai et votre cœur se réjouira et personne ne pourra vous ravir votre joie.

Je vous consoleraï comme seule une mère console.

Regardez-moi : pendant peu de temps, j'ai aussi été dans la peine et dans le labeur, et j'ai trouvé grande consolation.

Car nous n'avons pas de demeure permanente ici-bas, mais en cherchons une pour l'avenir.

Voici, je vais vous dire un secret : nous ne nous endormirons pas tous, nous serons tous transformés en un clin d'œil, au dernier appel de la trompette. Car une trompette sonnera, les défunts se relèveront, incorruptibles, et nous serons transformés.

La parole de l'Écriture s'accomplira alors, la Mort sera anéantie dans la victoire.

Mort, où est ton aiguillon ? Enfer, où est ta victoire ?

Tu es digne de recevoir, Seigneur, la gloire, l'honneur et la puissance : car tu as créé toutes choses. Par ton vouloir elles existent et sont créées.

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.

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

Behold with your eyes, how that I laboured but a little, and found for myself much rest.

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

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?

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.

7 | **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.

Offenbarung Johannes 14, 13



Bienheureux ceux qui meurent dans le Seigneur
dès maintenant. Oui, dit l'Esprit : qu'ils se reposent
de leur labeur, car leurs œuvres les suivront.

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.



PYGMALION | RAPHAËL PICHON – DISCOGRAPHY

All titles available in digital format (download and streaming)

JOHANN SEBASTIAN BACH

Mass in B minor BWV 232

*J. Roset, B. Taylor, L. Richardot,
E. Gonzalez Toro, C. Immler*
2 CD HMM 902754.55

Matthäus-Passion BWV 244

*J. Prégardien, S. Degout, S. Devieille,
L. Richardot, R. Van Mechelen, H. Blažičková,
T. Mead, E. Gonzalez Toro, C. Immler*
Maîtrise de Radio France
3 CD HMM 902691.93

Motets BWV 225-230

with motets by Giovanni Gabrieli,
Bertolusi, Gallus
CD HMM 902657

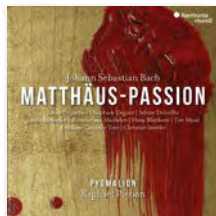
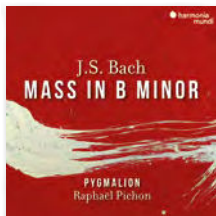
Köthener Trauermusik BWV 244a

S. Devieille, D. Guillon, T. Hobbs, C. Immler
CD HMC 902211

CLAUDIO MONTEVERDI

Vespro della beata Vergine

*C. Scheen, P. Devillers, L. Richardot,
E. Gonzalez Toro, Z. Wilder, A. Rondepierre,
E. Bazola, N. Brooymans, R. Brès*
2 CD HMM 932710.11



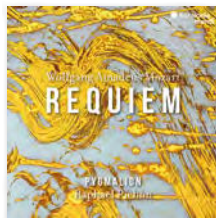
WOLFGANG AMADEUS MOZART

Requiem K.626

Completion FRANZ XAVER SÜSSMAYR
& other pieces

*Ying Fang, Beth Taylor, Laurence Kilsby,
Alex Rosen, Chadi Lazreq*

CD HMM 902729
2 LP HMM 332729

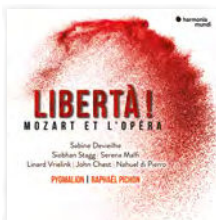


Libertà!

an imaginary drama giocoso in three scenes

*S. Devieilhe, S. Stagg, S. Malfi,
V. Linard, J. Chest, N. Di Piero*

2 CD HMM 902638.39



JEAN-PHILIPPE RAMEAU

Castor et Pollux (1754 version)

*C. Ainsworth, F. Sempey, E. de Negri,
S. Devieilhe, C. Immler,
V. Ancely, C. Margaine*

2 CD HMC 902212.13



Enfers

J.-P. RAMEAU - C. W. GLUCK
Famous Opera Scenes
Stéphane Degout
CD HMM 902288

Rheinmädchen

(The Rhine Daughters / Les Filles du Rhin)
Works for choir and harp in romantic Germany
F. SCHUBERT – R. SCHUMANN
J. BRAHMS – R. WAGNER
with *Bernarda Fink & Emmanuel Ceysson*
CD HMC 902239

Mein Traum (My Dream)

F. SCHUBERT – C. M. VON WEBER
R. SCHUMANN
with *Stéphane Degout & Sabine Devieille*
CD HMM 905345

Stravaganza d'Amore!

The birth of opera at the Medici Court
with *S. Junker, M. de Villoutreys,*
R. Dolcini, L. Richardot, L. Mancini,
V. Ancely, D. Cachet, Z. Wilder, S. Behloul,
D. Cornillot, N. Brooymans, R. Brès
2 CD HMM 932286.87





Fabienne Verdier, *Branche d'éveil*
acrylique et technique mixte sur
toile 109 x 46 cm. © ADAGP, Paris,
2004 – avec l'aimable autorisation
de la Galerie Lelong&Co,
Photo : Studio Dieleman




**VOUS AIMEZ LA MUSIQUE,
NOUS SOUTENONS
CEUX QUI LA FONT**



SOCIÉTÉ GÉNÉRALE
Fondation d'Entreprise

fondation.societegenerale.com

 [FondationSocieteGenerale](#)

Fondation d'Entreprise Société Générale, constituée le 23 septembre 2006, dont le siège social est situé 29 bd Haussmann, 75009 Paris. 01/2025.

Pygmalion est en résidence à l'Opéra National de Bordeaux.

Il est aidé par la Direction régionale des affaires culturelles de Nouvelle-Aquitaine, la Ville de Bordeaux, le Département de la Gironde, la région Nouvelle-Aquitaine et le Centre national de la musique. Ensemble associé à l'Opéra-Comique (2023-2027), Pygmalion reçoit le soutien de Château Haut-Bailly, mécène d'honneur de l'ensemble. Pygmalion est en résidence à la Fondation Singer-Polignac en tant qu'artiste associé et est membre de la Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés (FEVIS). Fondation d'Entreprise Société Générale est mécène de Pygmalion.



Avec le soutien du



Pygmalion tient à remercier l'ensemble des artistes qui ont participé à cette aventure et les membres de son conseil d'administration.



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2025

Enregistrement : décembre 2024, Grande salle Pierre Boulez - Philharmonie de Paris (France)

Direction artistique et montage : Aline Blondiau

Prise de son, mixage et mastering : Hugues Deschaux

Production exécutive : Daniel Troman, Eddy Garaudel, Léo Tissier, Léa Dao Van, Cécile Ratier, Marie Magrez & Mathilde Assier

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

Couverture : Fabienne Verdier, *Branche d'éveil* (détail), acrylique et technique mixte sur toile 109 x 46 cm

© ADAGP, Paris, 2004 – avec l'aimable autorisation de la Galerie Lelong&Co, Photo : Studio Dieleman

Photos enregistrement : Fred Mortagne

Maquette : Atelier harmonia mundi

Imprimé en Pologne

harmoniamundi.com
ensemblepygmalion.com