



BRAHMS
Ein deutsches Requiem
WIENER PHILHARMONIKER
Arnold Schoenberg Chor
Genia Kühmeier · Thomas Hampson
NIKOLAUS HARNONCOURT

A black and white portrait of Johannes Brahms, showing him from the chest up. He has a full, dark beard and mustache, and his hair is dark and wavy. He is looking slightly to the left of the camera with a serious expression. The background is dark and out of focus.

1833-1897

JOHANNES BRAHMS

Ein deutsches Requiem

A German Requiem

Un requiem allemand

op. 45

①	Selig sind, die da Leid tragen Chor (Ziemlich langsam und mit Ausdruck)	9:58
②	Denn alles Fleisch, es ist wie Gras Chor (Langsam, marschmäßig)	16:02
③	Herr, lehre doch mich Bariton & Chor (Andante moderato)	10:47
④	Wie lieblich sind deine Wohnungen Chor (Mäßig bewegt)	5:54
⑤	Ihr habt nun Traurigkeit Sopran & Chor (Langsam)	7:00
⑥	Denn wir haben hie keine bleibende Statt Bariton & Chor (Andante)	12:35
⑦	Selig sind die Toten Chor (Feierlich)	9:45

Total time: 72:01

Genia Kühmeier soprano
Thomas Hampson baritone
Arnold Schoenberg Chor
Wiener Philharmoniker
Nikolaus Harnoncourt Conductor

Recording: December 2007, Musikverein, Vienna, Austria
Producer: Martin Sauer · Editor: Martin Sauer · Recording Engineer: Michael Brammann
Photos: Marco Borggreve · Artwork: [ec:ko] communications

© & © 2010 Sony Music Entertainment

JOHANNES BRAHMS

A German Requiem op. 45

Strictly speaking, the genesis of Brahms's *German Requiem* stretches back to the composer's youth when, as a twenty-year-old, he left his native Hamburg for the first time in his life: the earlier, unacknowledged prodigy from a modest lower-middle-class background had become a mature pianist thanks to his lessons with the city's leading music teacher, Eduard Marxsen. In April 1853 he set off with the violinist Eduard Reményi on a concert tour of Germany. En route he met a number of eminent figures from the world of music, all of whom were to influence his subsequent career and who included the violinist, composer and conductor Joseph Joachim, the pianist and composer Franz Liszt, who was then in Weimar, and, finally, Robert and Clara Schumann, with whom he became so friendly that he remained with them in Düsseldorf for a period of several weeks. All three took a positively delirious delight in each other's company, a situation that was, however, made more difficult when Brahms secretly and hopelessly fell in love with Clara Schumann, who was almost fourteen years older than he was. Her husband was so enthusiastic about the talented young musician that on 28 October 1853 he published an appreciative article in the *Neue Zeitschrift für Musik*, hailing Brahms as a future saviour of music: "I felt certain that [...] there would suddenly emerge an individual fated to give expression to the times in the highest and most ideal manner, who would achieve mastery, not step by step, but at once, springing like Minerva fully armed from the head of Jove. And now here he is, a young fellow at whose cradle graces and heroes stood watch. His name is Johannes Brahms."

The first of Brahms's published works appeared in Leipzig at the end of 1853, and yet they left their composer still feeling unsure of himself, a point that emerges not least from his great Sonata in D minor for two pianos, which

he began in 1847 and continued to work on until 1854, before discarding it. While working as chorus master in Detmold from 1857 to 1860, he toyed with the idea of turning it into a symphony but finally used the material as the basis of his First Piano Concerto in D minor of 1859. The march-intermezzo that was originally intended for the sonata/symphony later became the second movement of the *German Requiem*. During the years that followed, Brahms sought to deepen his understanding of the technical tools of his trade by studying counterpoint with Joachim and by taking a detailed interest in the vocal music of Palestrina, Schütz, Handel and Bach. In 1856 he started work on a *Missa canonica* in D minor for unaccompanied choir that he again discarded. And from 1859 to 1862 he conducted a women's choir in Hamburg. During the 1863/64 season, finally, he was chorus master of the Vienna Singakademie, where he acquired a practical knowledge of the oratorio repertory. The death of his mentor, friend and rival Robert Schumann in 1856 was a bitter blow for him, and it is possible that one response to his loss was the *Begräbnisgesang* op. 13 for choir and wind band that he wrote in Detmold in November 1858. A visionary funeral march, it is an important precursor of the *Requiem* in terms of both words and music.

At first sight, Brahms's decision to start work on his *Requiem* appears to have been prompted by the death of his mother in February 1865, and yet the earliest sketches may well date back to 1861, the fifth anniversary of Schumann's death. Only gradually did the work acquire the form that is familiar to us today: the penultimate movement was completed by April 1865 and the first two movements had at least been sketched by this date; the full score of the work's initial version was finished by the summer of 1866. It was also performed piecemeal: the first three movements were introduced to a Viennese audience in the city's Redoutensaal at the second concert of the Gesellschaft der Musikfreunde on 1 December 1867. The chorus was the local Singverein and the conductor was Johann Herbeck. In the wake of the performance, Brahms undertook a number of changes to

the score, adding an organ part and - in the event of the non-availability of such an instrument - a part for a contrabassoon.

The real first performance was given in Bremen Cathedral on 10 April 1868, when Brahms himself conducted the city's 200-strong Singakademie at the invitation of its principal conductor, Carl Martin Reinthaler. The large orchestra featured no fewer than twenty-four violins. The programme included not only a number of pieces for solo violin played by Joseph Joachim, who almost certainly acted as leader for the rest of the concert, but also three movements from Handel's *Messiah*, "Behold the Lamb of God", "I know that my Redeemer liveth" and the "Hallelujah" Chorus, and, finally, the aria "Erbarme dich" from Bach's *St Matthew Passion* sung by Joachim's wife, Amalie Weiss. The British Brahms scholar, Robert Pascall, has noted that this group of works offers "interesting commentary on the structure, expressive range and message of the *Requiem* itself.". In particular, "I know that my Redeemer liveth" for soprano solo served as a model for what is now the *Requiem*'s fifth movement, "Ihr habt nun Traurigkeit", which Brahms added only after the Bremen performance and which was originally intended to be in fourth position. The first complete performance of all seven movements was given in Dessau at Christmas 1868, when Adolf Schubring conducted a chorus of twelve with piano accompaniment. In January 1869 he reported enthusiastically on the performance in the columns of the Leipzig-based *Allgemeine musikalische Zeitung*. The first complete performance with full orchestra and chorus was conducted by Carl Reinecke within the framework of the Leipzig Gewandhaus's seventeenth subscription concert on 18 February 1869. The work's subsequent history is one long success story, confirming Brahms's reputation as one of the leading composers of his age. Between 1869 and 1876, no fewer than ninety-seven performances are known to have taken place in Europe alone.

It is worth noting that the work found a home for itself in the concert hall rather than in church, a development that undoubtedly reflects the

composer's interdenominational outlook. In the course of the 19th century organizations founded to perform oratorios enjoyed a tremendous vogue with ever-increasing numbers of members: between 1859 and 1878, the Vienna Singverein, for example, grew from 122 members to 360. As a result, there were many concerts at this time with very large choirs and correspondingly large orchestras: in 1882, for instance, Brahms conducted a performance of his *Requiem* with the Hamburg Bach Society, which fielded a choir of 225 members and an orchestra of seventy-six. Even greater forces are known to have been involved in the major music festivals of the time. In general, however, it was local conditions and the particular venue that dictated the size of the orchestra and choir and the way in which they were arranged on the stage. According to a contemporary seating plan by Henri Kling, the stage of the old Leipzig Gewandhaus during the musical directorship of Carl Reinecke from 1860 to 1895 could accommodate up to 540 choristers in addition to twenty first and twenty second violins, thirteen violas, twelve cellos and ten double basses alongside the wind players.

At the same time, however, we know that Brahms preferred smaller orchestras. According to Robert Pascall, the orchestra that gave the first performance of his First Symphony in Karlsruhe in 1876 comprised forty-nine players, while the Meiningen Hofkapelle, with which he worked closely from 1880 onwards, had a similar number. When his Fourth Symphony was performed there in 1885 he resisted the idea of increasing the number of strings. He also prepared a version of his *Requiem* for solo voices and two pianos that was intended to be performed in smaller venues and that enjoyed considerable popularity for many years, a popularity that shows some signs of returning today. Brahms himself anticipated this development when, adopting a note of irony, he wrote to his publisher, Fritz Simrock: "I have abandoned myself to the noble task of making my immortal work palatable to the four-handed soul. It cannot perish now."

In his excellent monograph on *Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century - Size, Proportions, and Seating* (Ann Arbor, Michigan, 1986, reprint 2010), Daniel J. Koury reproduces more than one hundred seating plans from the 19th century, the vast majority of which indicate that the first and second violins were arranged antiphonally to the left and right of the conductor. It is clear from Brahms's score that he, too, counted on this arrangement in his *Requiem*. Instruments from the years before 1900 were up to a third smaller than they are today, while the wind instruments had narrower bores and were also far more colourful than many modern instruments. The lower Paris *Kammerton* was introduced to Viennese orchestras in 1862, while valve trombones remained in use there until as late as 1883. Wound gut strings were preferred. The sort of permanent vibrato that gradually emerged in the 1930s was not yet customary. As one of the most influential violinists of his age, Joseph Joachim employed a subtly differentiated bowing technique to achieve the intensity of his playing. The tuning, moreover, was harmonically pure.

The *German Requiem* is the first of only six works by Brahms for which authentic metronome markings exist. They derive from suggestions made by the composer's friend, Carl Martin Reinthaler, and indicate fluid tempi. If these markings are observed, a performance of the *Requiem* should last between sixty and sixty-five minutes. Of course, these are merely guidelines and need to be interpreted flexibly, for the English pianist Fanny Davies described Brahms's style of performance as follows: "Brahms's manner of interpretation was free, very elastic and expansive; but the balance was always there - one felt the fundamental rhythms underlying the surface rhythms. [...] He would linger not on one note alone, but on a whole idea, as if unable to tear himself away from its beauty. He would prefer to lengthen a bar or phrase rather than spoil it by making up the time into a metronomic bar." Brahms himself emphasized the importance of rubato, but, like everything else, he also stressed that shifts in the tempo should be undertaken

“*con discrezione*”. In short, the strict tempo of a movement or work and the relationship between the different tempi must retain their significance, but imperceptible transitions, *ritardandos* and *accelerandos* were explicitly demanded as a way of interpreting the piece as if it were a living, breathing organism.

Brahms had been baptised into the Lutheran faith in St Michael's Church in Hamburg, but when he came to assemble the texts for his *German Requiem*, he chose words for their interdenominational appeal. As he himself put it, he wanted to write funeral music for people in general, otherwise he might just as well have set the Latin words familiar from the Mass for the Dead. His profession of faith in the age-old tradition of church music, by contrast, is clear not least from the fact that the whole of the work's thematic material is derived from Luther's *Wer nur den lieben Gott lässt walten*. Other influences include Handel's *Messiah*, Schubert's Mass in E flat major and Beethoven's *Missa solemnis*, Schütz's *Musikalische Exequien* (“eine teutsche Begräbniß Missa”, i.e., “a German burial Mass”) and, especially, Bach's *St Matthew Passion* and *Actus tragicus*. As such, this list constitutes a compendium of early church music of altogether exemplary status similar to the one intended by Mozart for his unfinished Requiem. At the same time, Brahms's *German Requiem* itself pointed the way forward. Gabriel Fauré, for example, took up the opening of Brahms's work in his own Requiem, which is scored for lower strings and which received its first performance in 1888. Writing in 1875, the doyen of Viennese music critics, Eduard Hanslick, noted that “In Brahms's *Requiem* we see the purest artistic means employed in pursuit of the highest goal, while warmth and depth of feeling are combined with consummate technical mastery. There is no-thing to dazzle the senses, and yet everything is profoundly moving. There are no novel orchestral effects, but only new and grand ideas and, the work's richness and originality notwithstanding, the most noble naturalness and simplicity.”

If the work creates the impression of great clarity, this is due not least to its symmetrical seven-part structure. Formally related to one another, the first and last movements provide a framework for the *Requiem* as a whole. Both share the words “Selig sind” (“Blessed are”) and both are in the key of F major, a pastoral key traditionally associated with the birth of Christ. The second and sixth movements are the most complex of all, and both are in minor keys. The three middle movements are lyrical intermezzos. At the same time, however, the work’s dramaturgical structure is based on that of the traditional Latin Mass for the Dead with a number of central elements. An important role is played by the funeral march in movements I-III and VI; the fourth and fifth movements include elements of the Sanctus; the words of the sixth movement clearly allude to the Last Judgement, corresponding to the liturgy’s “Libera me”; and the final movement takes up the idea of the procession to the grave, the “In paradisum”, a section of the liturgy rarely set to music. The themes and motifs from all the movements are hard to identify at an initial hearing, even though they are rigorously interrelated. The three-note motif that accompanies the opening words “Selig sind”, F-A-B flat, is also heard in inversion at the start of the second movement (G flat-F-D flat) and may derive from the chorale *Allein Gott in der Höh sei Ehr*. No less striking are the triadic themes, the triad being a long-established symbol of the Trinity in music. Finally, there are several allusions that will be picked up only by insiders, references to other sacred works that well-meaning friends pointed out to Brahms, prompting what we know to have been a typically surly reaction on his part: he wanted his music to create an impression on the strength of its own internal merits alone. And yet music lovers everywhere will have no difficulty in recognizing an allusion to the opening of the chorus “O Mensch, bewein dein Sünde groß” from Bach’s *St Matthew Passion* in the opening bars of the *Requiem*’s final movement.

Dr Benjamin-Gunnar Cohrs, Bremen · Translation: Daphne Ellis
(The author is a scholar, conductor and co-editor
of the Anton Bruckner Complete Edition, Vienna)

JOHANNES BRAHMS

Ein deutsches Requiem op. 45

Die Geschichte des *Deutschen Requiems* reicht im Grunde genommen bis in die Jugend von Johannes Brahms zurück, der mit zwanzig Jahren erstmals seine Heimatstadt Hamburg verließ: Das frühere, unerkannte Wunderkind aus kleinbürgerlichen Verhältnissen war durch seinen Klavierunterricht bei Hamburgs bedeutendstem Musiklehrer, Eduard Marxsen, zu einem reifen Pianisten herangewachsen. So ging er im April 1853 mit dem Geiger Eduard Reményi auf Konzertreise durch Deutschland. Unterwegs lernte er bedeutende Persönlichkeiten kennen, die auf sein Leben großen Einfluss nehmen sollten - den Geiger, Komponisten und Dirigenten Joseph Joachim, in Weimar Franz Liszt und in Düsseldorf Robert und Clara Schumann, mit denen er sich so anfreundete, dass er über Wochen in ihrem Hause blieb. Die drei schienen sich regelrecht aneinander zu berauschen - erschwert dadurch, dass sich der blutjunge Johannes heimlich und hoffnungslos in die beinahe 14 Jahre ältere Clara verliebte. Robert war so begeistert über das junge Talent, dass er am 28. Oktober in der *Neuen Zeitschrift für Musik* einen glühenden Artikel veröffentlichte und Brahms regelrecht zum Messias zukünftiger Musik hochstilisierte: »Ich dachte, es würde und müsse einmal plötzlich einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre, einer, der uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entfaltung brächte, sondern wie Minerva, gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupt des Kronion entspränge. Und er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten. Er heißt Johannes Brahms.«

Schon zum Jahresende 1853 erschienen in Leipzig erste Werke von Brahms im Druck, doch zugleich fühlte er sich unsicher. Davon zeugt nicht zuletzt jene große, später verworfene Sonate in d-Moll für zwei Klaviere [1847-54], aus der er in der Zeit seines Wirkens als Hofchorleiter zu Detmold [1857-60] zunächst eine Symphonie machen wollte, bevor dann schließlich das Klavierkonzert Nr. 1 d-Moll [1859] daraus wurde – und aus dem ursprünglich geplanten Marsch-Intermezzo der Sonate/Symphonie viel später der zweite Satz des *Requiem*s. Zur Vertiefung seines Handwerkes studierte er in den folgenden Jahren Kontrapunkt mit Joachim und befasste sich intensiv mit der Vokalmusik von Palestrina, Schütz, Händel und Bach. 1856 begann er eine (später wieder verworfene) *Missa canonica* in d-Moll für Chor a cappella; von 1859 bis 1862 leitete er einen Frauenchor in Hamburg und war in der Saison 1863/64 Chormeister der Wiener Singakademie, wo er die Oratorien-Literatur in der Praxis kennenlernte. Der Tod seines Mentors, Freundes und Rivalen Robert Schumann im Jahr 1856 war ein schwerer Schlag für ihn. Vielleicht ist bereits der im November 1858 in Detmold entstandene *Begräbnisgesang* op. 13 für Chor und Blasorchester als Reaktion darauf zu betrachten – ein visionärer Trauermarsch, der textlich und musikalisch ein wichtiger Vorläufer des *Requiem*s ist.

Unmittelbarer Anlass zur Entstehung des *Requiem*s war möglicherweise der Tod der Mutter von Brahms im Februar 1865, doch gehen erste Entwürfe wohl bereits auf 1861 zurück, dem fünften Todesjahr Schumanns. Das Werk erhielt seine heute bekannte Gestalt nur allmählich: Der vorletzte Satz war bereits im April 1865 beendet, die ersten beiden Sätze zumindest skizziert; im Sommer 1866 war die Partitur der ersten Fassung abgeschlossen. Ebenso »häppchenweise« wurde das *Requiem* der Öffentlichkeit vorgestellt: Die ersten drei Sätze erklangen am 1. Dezember 1867 im Wiener Redouten-

saal beim zweiten Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde unter Leitung von Johann Herbeck, gesungen vom Wiener Singverein. Nach der Aufführung nahm Brahms Änderungen vor, schrieb den Orgelpart und setzte für den Fall, dass keine Orgel verfügbar war, eine Stimme für Kontrafagott hinzu.

Die eigentliche Uraufführung folgte am 10. April 1868 im Bremer Dom: Auf Einladung von Carl Rheinthal dirigierte Brahms selbst die damalige Bremer Singakademie, mit etwa 200 Sängerinnen und Sängern und einem großen Orchester inklusive 24 Violinen. Es ist bemerkenswert, dass neben einigen Violin-Soli von Joseph Joachim (zweifellos der Konzertmeister des Abends) auch drei Sätze aus Händels *Messias* (»Siehe das Lamm Gottes«; »Ich weiß, dass mein Erlöser lebt«; »Halleluja«) und die Arie »Erbarme dich« aus Bachs *Matthäus-Passion* erklangen, gesungen von Joachims Gattin Amalie Weiss. Der Brahms-Forscher Robert Pascall nannte dies »eine Auswahl, die sich wie ein Kommentar zur Struktur, zum Ausdrucks-Spektrum und zur Botschaft des *Requiems* selbst liest.« Insbesondere der zweite Ausschnitt aus dem *Messias* diente Brahms auch als Vorbild zum heutigen fünften Satz mit Sopran-Solo, den er erst nach der Bremer Aufführung nachkomponierte und der ursprünglich an vierter Stelle stehen sollte. Die erste vollständige Aufführung des *Requiems* unternahm Adolf Schubring in der Weihnachtszeit 1868 in Dessau mit einem zwölköpfigen Chor und Klavier; im Januar 1869 berichtete er begeistert über das Werk in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung*. Dem folgte am 18. Februar 1869 im Rahmen des 17. Subskriptionskonzertes des Leipziger Gewandhauses unter Carl Reinecke die konzertante Premiere. Das *Deutsche Requiem* wurde schließlich über alle Maßen erfolgreich und festigte Brahms' Ruf als Komponist von Rang: Für die Zeit zwischen 1869 und 1876 lassen sich bereits 97 Aufführungen in ganz Europa nachweisen.

Über die damalige Aufführungspraxis wäre anzumerken, dass das *Requiem* vor allem im Konzertsaal heimisch wurde, was Brahms' überkonfessioneller Vorstellung ohne Zweifel entgegenkam. Die Oratorienvereine erlebten im 19. Jahrhundert einen ungeheuren Aufschwung; die Mitgliederzahlen nahmen ständig zu (allein der Wiener Singverein wuchs zwischen 1859 und 1878 von 122 auf 360 Sängerinnen und Sänger!). Es gab also Konzerte mit sehr großen Chören und vergleichsweise großen Orchestern: 1882 dirigierte Brahms die Hamburger Bach-Gesellschaft, die sein *Requiem* mit 225 Choristen und einem 76-köpfigen Orchester bestritt. Von den großen Musikfesten sind sogar noch weit stärkere Besetzungen bekannt. Die Stärke der Kräfte und die Aufstellung von Chor und Orchester richtete sich aber selbstverständlich nach den örtlichen Verhältnissen und dem Raum. Einem zeitgenössischen Sitzplan von Henri Kling zufolge fanden zum Beispiel auf dem Podium im alten Leipziger Gewandhaus zur Zeit der Leitung durch Carl Reinecke (1860 bis 1895) bis zu 540 Chorsänger und bis zu je 20 erste und zweite Geigen, 13 Bratschen, 12 Celli und 10 Kontrabässe nebst Bläsern Platz.

Andererseits wissen wir, dass Brahms kleinere Orchester bevorzugte: Das Orchester der Uraufführung der Ersten Symphonie in Karlsruhe bestand aus 59, die Meininger Hofkapelle, mit der er ab 1880 eng zusammenarbeitete, sogar nur aus 49 Musikern, und für die Uraufführung der Vierten widersetzte er sich dem Vorschlag, die Streicher dort zu verstärken. Auch Aufführungen von Brahms' eigener Bearbeitung des *Requiem*s für Vokalstimmen und zwei Klaviere im kleinen Rahmen waren lange verbreitet. Diese Klavier-Version erfreut sich heute wieder zunehmender Beliebtheit – ein Erfolg, den Brahms schon selbst vorausgesehen hatte, als er ironisch an seinen Verleger Simrock schrieb: »Ich habe mich der edlen Beschäftigung hingegeben, mein unsterbliches Werk auch für die vierhändige Seele genießbar zu machen. Jetzt kann's nicht untergehen.«

Die überwältigende Mehrheit der von Daniel J. Koury für seine vorzügliche Dissertation *Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century - Size, Proportions, and Seating* (Michigan 1986/Paperback-Reprint: URP, 2010) gesammelten über 100 Sitzpläne aus dem 19. Jahrhundert beweist, dass die antiphonale Aufstellung der Geigen links und rechts die Regel war. Auch Brahms' *Requiem* rechnet mit dieser Anordnung, wie die Partitur beweist. Die Instrumente vor 1900 waren gegenüber heute um bis zu einem Drittel kleiner gebaut, die Blasinstrumente enger gebohrt, zugleich farbiger als heutzutage vielerorts üblich. In Wiener Orchestern wurden nach Einführung des tiefen Pariser Kammertons (1862) sogar noch bis 1883 Ventil-Posaunen geblasen. Die Streicher verwendeten umsponnene Darmsaiten; ein durchgängiges Vibrato, wie es in den 1930er Jahren allmählich aufkam, war noch nicht üblich. Vielmehr pflegte Joseph Joachim als einer der einflussreichsten Geiger seiner Zeit ein intensives Spiel durch eine sehr differenzierte Bogentechnik beim Spiel an der Saite, noch dazu in harmonisch reiner Stimmung.

Das *Deutsche Requiem* ist das erste von nur sechs Werken von Brahms, zu dem authentische Metronom-Angaben existieren, die auf Vorschläge seines Freundes Carl Martin Reinthaler zurückgehen. Sie deuten auf flüssige Tempi, und wenn man diese Angaben berücksichtigt, dauern Aufführungen zwischen 60 und 65 Minuten. Freilich sind dies nur Richtlinien und flexibel zu betrachten, denn über Brahms' eigenes Musizieren berichtete die englische Pianistin Fanny Davies: »Seine Interpretation war sehr frei, sehr elastisch und ausgreifend, doch immer stimmte die Balance – man fühlte den grundlegenden Puls unter den Rhythmen der Oberfläche. Er verlor sich nie im Einzelton, sondern schwelgte stets in der ganzen Idee und verlängerte lieber einen Takt oder eine Phrase, anstatt sie durch metronomische Strenge zu zerstören.« Brahms selbst betonte die Wichtigkeit des Rubatos, doch sollten »Tempoveränderungen« ausdrücklich »wie alles *con*

discrezione gemacht werden«, mit anderen Worten: Die strengen Grundzeitmaße eines Satzes oder Werkes und deren Verhältnisse zueinander behielten ihre Bedeutung, doch unmerkliche Übergänge, Stauungen und Vorangehen im Sinne einer atmenden Gestaltung des Affekts waren ausdrücklich erwünscht.

Zwar wurde Brahms in der Hamburger Michaelis-Kirche lutherisch getauft, doch stellte er die Texte für sein Werk ausdrücklich im über-konfessionellen Sinn aus der Bibel zusammen: Er wollte eine Trauermusik für Menschen an sich schreiben, wie er betonte; sonst hätte er ja schlicht die bekannte, lateinische Requiems-Liturgie vertonen können. Sein Bekenntnis zur kirchenmusikalischen Tradition äußert sich nicht zuletzt dadurch, dass das gesamte Themen-Material des *Requiems* auf den Luther-Choral *Wer nur den lieben Gott lässt walten* zurückzuführen ist. Außerdem finden sich Einflüsse von Händels *Messias*, der Messen in Es-Dur von Schubert und in D-Dur von Beethoven, der *Musikalischen Exequien* (»eine teutsche Begräbniß Missa«) von Heinrich Schütz und insbesondere der *Matthäus-Passion* und des *Actus tragicus* von Bach - mithin geradezu ein Kompendium vorbildlicher, alter Kirchenmusik, ähnlich, wie es Mozart auch in seinem unvollendeten Requiem bereits erkennen ließ. Zugleich wurde das *Deutsche Requiem* selbst richtungsweisend: Schon Gabriel Fauré griff in seinem eigenen, 1888 erstaufgeführten Requiem Brahms' Idee vom Beginn des Werkes auf und schrieb für ein Streichorchester ohne Violinen. Der Wiener Kritiker-Papst Eduard Hanslick schrieb 1875 mithin treffend: »In Brahms' *Requiem* sehen wir mit den reinsten Kunstmitteln das höchste Ziel erreicht, Wärme und Tiefe des Gemüts bei vollendeter technischer Meisterschaft, nichts sinnlich blendend und doch alles ergreifend; keine neuen Orchester-Effekte, aber neue, große Gedanken und bei allem Reichtum, aller Originalität die edelste Natürlichkeit und Einfachheit.«

Diese Wirkung großer Klarheit beruht nicht zuletzt auf der symmetrischen, siebenteiligen Struktur: Der erste und letzte Satz bilden – in Tonart und Form aufeinander bezogen – den hörbaren Rahmen, zusammengebunden durch die Worte »Selig sind«. Die Tonart F-Dur weist als altes Symbol für das Pastorale zurück auf die Geburt Jesu. Der zweite und sechste Satz sind die komplexesten Teile, beide in Moll; die drei Mittelsätze sind lyrische Intermezzi. Gleichwohl folgt die Dramaturgie des Werkes zugleich der traditionellen lateinischen Totenmesse mit einigen zentralen Elementen. Eine wichtige Rolle spielt der Trauermarsch (Satz I bis III; VI); im vierten und fünften Satz finden sich Elemente des »Sanctus«; im sechsten Satz klingt das Jüngste Gericht deutlich im Text an, korrespondierend mit dem »Libera me« der Liturgie; der Schluss-Satz greift die Idee der selten vertonten Prozession zum Grab auf, das »In paradisum«. Die Themen und Motive aller Sätze sind nicht auf Anhieb hörbar, gleichwohl stringent miteinander verknüpft: Das Anfangs-Motiv »Selig sind« (F-A-B) erklingt z.B. gleich zu Beginn des zweiten Satzes in Umkehrung (Ges-F-Des) – es ist vielleicht aus dem Choral *Allein Gott in der Höh sei Ehr* entwickelt. Auffällig sind auch etliche Themen aus Dreiklangsbildungen, einem uralten Symbol der Dreifaltigkeit in der Musik. Schließlich gibt es eine Fülle von »Insider«-Anspielungen auf andere geistliche Werke, auf deren Aufdeckungsversuche durch wohlmeinende Freunde Brahms freilich bezeugtermaßen unwirsch reagierte: Seine Musik sollte nur aus sich selbst heraus wirken. Doch selbst Musikliebhabern fällt beispielsweise nicht schwer, im Anfang des Schluss-Satzes des *Requiem*s den Beginn des Chores »O Mensch, beweine deine Sünde groß« aus Bachs *Matthäus-Passion* zu erkennen.

Dr. Benjamin-Gunnar Cohrs, Bremen
(Der Autor ist Musikforscher, Dirigent und
Mit-Herausgeber der Bruckner-Gesamtausgabe Wien)

JOHANNES BRAHMS

Un requiem allemand op. 45

La genèse du *Requiem allemand* remonte fondamentalement à la jeunesse de Johannes Brahms, qui quitta pour la première fois sa ville natale de Hambourg à vingt ans. L'enfant prodige issu d'un milieu petit-bourgeois et auquel on n'avait guère prêté attention était devenu un pianiste accompli sous la tutelle du plus grand professeur de musique de Hambourg, Eduard Marxsen. Il partit donc en avril 1853 pour donner une tournée de concerts à travers toute l'Allemagne en compagnie du violoniste Eduard Reményi. Chemin faisant, il fit la connaissance d'un certain nombre de personnalités de tout premier plan, qui exerceraient une immense influence sur sa vie - le violoniste, compositeur et chef d'orchestre Joseph Joachim, Franz Liszt à Weimar et, à Düsseldorf, Robert et Clara Schumann, avec lesquels il noua une amitié si étroite qu'il passa plusieurs semaines chez eux. Ces trois êtres semblaient en vérité se fasciner réciproquement - malgré quelques complications dues à l'amour passionné dont Johannes, encore tout jeune, se prit pour Clara, de presque quatorze ans son aînée. Purement et simplement enthousiasmé par ce jeune talent, Robert écrivit un article dithyrambique dans la *Neue Zeitschrift für Musik* du 28 octobre, dans lequel il le présentait littéralement comme le Messie de la musique de l'avenir : « Je pensais qu'apparaîtrait soudain, que devait apparaître, un être appelé à traduire de façon idéale l'expression la plus sublime de notre temps, un être qui nous apporterait sa maîtrise, non par un développement progressif de ses facultés, mais d'un coup, telle Minerve surgissant tout armée de la tête de Jupiter. Et il est arrivé, ce jeune homme, autour du berceau de qui les Grâces et les héros se sont penchés. Il s'appelle Johannes Brahms. »

Les premières œuvres de Brahms furent publiées à Leipzig dès la fin de l'année 1853, mais il manquait encore beaucoup d'assurance. En témoigne la grande Sonate en *ré* mineur pour deux pianos (1847-1854) qu'il reniera plus tard, et dont il voulut d'abord faire une symphonie du temps où il était chef de chœur à la Cour à Detmold (1857-1860), avant de la reprendre finalement dans le Concerto pour piano n° 1 en *ré* mineur (1859) - utilisant bien plus tard l'intermède initial en forme de marche de la sonate/symphonie dans le deuxième mouvement du *Requiem*. Au cours des années suivantes, désireux d'approfondir son métier, il étudia le contrepoint avec Joachim et se plongea avec ardeur dans la musique vocale de Palestrina, Schütz, Haendel et Bach. En 1856, il commença la Messe en *ré* mineur en canon (rejetée par la suite) pour chœur a cappella : il dirigea en effet entre 1859 et 1862 un chœur de femmes à Hambourg et fut, au cours de la saison 1863-1864, chef de chœur de la Wiener Singakademie, où il découvrit par la pratique la littérature d'oratorios. La mort de son mentor, ami et rival Robert Schumann en 1856 fut pour lui un coup extrêmement douloureux. Peut-être peut-on déjà voir dans le *Begräbnisgesang* op. 13 pour chœur et orchestre d'harmonie, composé en novembre 1858 à Detmold, une réaction à cette disparition - une marche funèbre visionnaire, qui anticipe de façon majeure le *Requiem* par le texte comme par la musique.

La cause directe de la composition du *Requiem* fut peut-être la mort de la mère de Brahms en février 1865, mais ses premières esquisses remontent probablement déjà à 1861, cinquième anniversaire de la mort de Schumann. L'œuvre ne prit que très progressivement la forme que nous connaissons aujourd'hui : l'avant-dernier mouvement était déjà achevé en avril 1865, les deux premiers au moins esquissés ; à l'été 1866, la partition d'orchestre de la première version était terminée. Le *Requiem* fut également présenté au public « au compte-gouttes » : on put entendre ses trois premiers mouvements le 1^{er} décembre 1867 dans la Salle de la Redoute de

Vienne, lors du deuxième concert de la Société des amis de la musique. Johann Herbeck dirigeait, et le Wiener Singverein chantait. À la suite de cette exécution, Brahms entreprit un certain nombre de modifications, il écrivit la partie d'orgue et ajouta, dans l'éventualité où il n'y aurait pas d'orgue disponible, une partie pour contrebasson.

La création proprement dite eut lieu le 10 avril 1868 en la cathédrale de Brême : sur l'invitation de Karl Reinthaler, Brahms dirigea lui-même la Bremer Singakademie, qui comptait environ 200 chanteuses et chanteurs, ainsi qu'un grand orchestre comprenant 24 violons. Remarquons qu'en plus de quelques soli pour violon interprétés par Joseph Joachim (qui de toute évidence était également le premier violon solo de la soirée), on put entendre trois mouvements du *Messie* de Haendel (« Behold the Lamb of God » ; « I know that my Redeemer liveth » et « Halleluja ») ainsi que l'aria « Erbarme mich » de la *Passion selon saint Matthieu* de Bach, chantés par Amelie Weiss, l'épouse de Joachim. Robert Pascall, grand spécialiste de Brahms, voit dans ce choix de pièces une forme de « commentaire sur la structure, le spectre expressif et le message du *Requiem* lui-même ». Le deuxième extrait du *Messie* notamment servit à Brahms de modèle pour l'actuel cinquième mouvement avec solo de soprano, qu'il n'ajouta qu'après l'exécution de Brême et qui devait initialement occuper la quatrième position. Adolf Schubring entreprit la première exécution intégrale du *Requiem* pendant la période de Noël de 1868 à Dessau, avec un chœur de douze chanteurs et un accompagnement de piano ; en janvier 1869, il rendit compte de cet ouvrage avec enthousiasme dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig. Suivit la première exécution concertante le 18 février 1869 dans le cadre du 17^e concert d'abonnement du Gewandhaus de Leipzig, sous la baguette de Carl Reinecke. Le *Requiem allemand* finit par remporter un immense succès, confirmant la réputation de Brahms comme compositeur de premier rang : 97 exécutions sont attestées dans toute l'Europe entre 1869 et 1878.

Il faut remarquer, à propos de la pratique d'exécution de l'époque, que le *Requiem* s'imposa principalement au concert, ce qui répondait indéniablement aux idées interconfessionnelles de Brahms. Les associations d'oratorios connurent au XIX^e siècle un remarquable essor avec des effectifs en constante augmentation (le seul Wiener Singverein passa entre 1859 et 1878 de 122 à 360 chanteuses et chanteurs !). On donnait également des concerts avec des chœurs très étoffés et des orchestres en proportion : en 1882, Brahms dirigea la Hamburger Bach-Gesellschaft, qui interpréta son *Requiem* avec 225 choristes et un orchestre de 76 musiciens. Nous avons connaissance de distributions encore plus importantes lors de grands festivals de musique. Mais l'importance des effectifs et la composition du chœur et de l'orchestre dépendaient évidemment des conditions locales et de l'espace disponible. Selon un plan d'Henri Kling réalisé du temps de la direction de Carl Reinecke (1860 à 1895), jusqu'à 540 choristes, 20 premiers violons, 20 seconds violons, 13 altos, 12 violoncelles et 10 contrebasses pouvaient trouver place, aux côtés des vents, sur la scène de l'ancien Gewandhaus de Leipzig.

Nous savons par ailleurs que Brahms préférait les formations plus réduites : l'orchestre chargé de la création de la Première symphonie à Karlsruhe comptait 59 musiciens, la Hofkapelle de Meiningen avec laquelle il collabora étroitement à partir de 1880, n'en avait que 49, et pour la création de la Quatrième, il refusa de renforcer les pupitres de cordes comme on le lui proposait. L'adaptation réalisée par Brahms lui-même de son *Requiem* pour voix et deux piano, destinée à un cadre plus intime, a été très fréquemment donnée pendant longtemps. Cette version pour piano retrouve aujourd'hui une popularité croissante - un succès que Brahms avait lui-même anticipé en écrivant ironiquement à son éditeur Simrock : « Je me suis adonné à la noble tâche de rendre mon œuvre immortelle comestible également pour l'âme à quatre mains. Désormais, il ne saurait périr. »

La grande majorité de la bonne centaine de plans d'orchestres du XIX^e siècle réunis par Daniel J. Koury dans son excellente thèse intitulée *Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century - Size, Proportions, and Seating* (Michigan, 1986 ; nouv. impression en livre de poche : URP, 2010) montre que la disposition des violons de part et d'autre du chef, à gauche et à droite, était de règle à l'époque. Le *Requiem* de Brahms prévoyait lui aussi cette disposition, comme en témoigne la partition d'orchestre. Par rapport à leurs homologues actuels, les instruments antérieurs à 1900 étaient plus petits d'un tiers environ, les instruments à vent avaient une perce plus étroite et, en revanche, un coloris beaucoup plus riche à maints égards que ceux d'aujourd'hui ; après l'introduction du diapason de chambre parisien grave (1862), les orchestres viennois continuèrent à jouer du trombone à pistons jusqu'en 1883. Les instruments à cordes utilisaient des cordes de boyau entouré de fil métallique ; le vibrato généralisé, tel qu'il est apparu peu à peu dans les années 1930, était fort mal vu. Joseph Joachim, l'un des plus influents violonistes de son temps, cultivait plutôt l'intensité du jeu par une technique d'archet très différenciée et directement sur la corde, et qui plus est en intonation juste.

Le *Requiem allemand* est la première des six œuvres de Brahms à comporter des indications métronomiques authentiques, qui remontent à des suggestions de son ami Carl Martin Reinthaler. Elles réclament des tempi coulants, et les exécutions durent entre 60 et 65 minutes si l'on en tient compte. Mais il ne faut évidemment pas les respecter avec une rigueur absolue. Voici en effet ce que la pianiste anglaise Fanny Davies disait de la pratique de Brahms lui-même : « Son interprétation était très libre, très élastique et ample, mais l'équilibre était toujours préservé - on sentait la pulsation fondamentale sous les rythmes superficiels. [...] Il ne se perdait jamais dans le détail de la note, mais se grisait de l'idée générale et préférait prolonger une mesure ou une phrase plutôt que de la perturber par une rigueur métronomique. » Brahms lui-même insistait sur l'importance du rubato, mais tenait

à ce que les « modifications de tempo » se fassent « toujours *con discrezione* ». Autrement dit : les mouvements fondamentaux d'un mouvement ou d'une œuvre et leurs relations réciproques conservaient leur importance, mais il était souhaitable de ménager des transitions imperceptibles, de retenir un peu ici, d'avancer ailleurs, pour donner un peu de souffle au sentiment.

Brahms avait beau avoir été baptisé dans le culte luthérien à l'église Saint-Michel de Hambourg, il réalisa la compilation des textes de son œuvre dans un esprit explicitement interconfessionnel : il voulait, affirmait-il, écrire une musique funèbre pour tous les hommes. Dans le cas contraire, il lui aurait suffi de mettre en musique la liturgie latine habituelle du requiem. Son attachement à la tradition de la musique sacrée s'exprime notamment par la référence au choral luthérien *Wer nur den lieben Gott lässt walten*, que l'on trouve dans l'ensemble du matériau thématique du *Requiem*. On relève par ailleurs l'influence du *Messie* de Haendel, des Messes en *mi* bémol majeur de Schubert et en *ré* majeur de Beethoven, des *Musikalische Exequien* (« eine deutsche Begräbnis Missa ») de Heinrich Schütz et, plus particulièrement encore, de la *Passion selon saint Matthieu* et de l'*Actus tragicus* de Bach – une véritable somme de musique liturgique ancienne exemplaire, un peu à la manière de Mozart dans son Requiem inachevé. D'autre part, le *Requiem allemand* anticipe l'avenir : Gabriel Fauré reprendrait déjà dans son propre Requiem de 1888 l'idée du début de l'œuvre de Brahms, composant pour un orchestre à cordes sans violons. Le pape de la critique viennoise, Eduard Hanslick, écrivait à juste titre en 1875 : « Dans le *Requiem* de Brahms, nous voyons l'objectif suprême atteint par les moyens artistiques les plus purs, nous observons une chaleur et une profondeur du sentiment associées à une maîtrise technique parfaite, il n'y a rien qui aveugle les sens, mais une émotion entière ; pas d'effets orchestraux nouveaux, mais de grandes idées neuves et, malgré toute la richesse et toute l'originalité, le naturel et la simplicité les plus nobles. »

La structure symétrique en sept parties n'est pas étrangère à cette impression de clarté : les premier et dernier mouvements - rattachés par une même tonalité et par une forme identique - constituent le cadre audible, les paroles « Selig sind » assurant le lien. La tonalité de *fa* majeur, ancien symbole de la pastorale, renvoie à la naissance de Jésus. Les deuxième et sixième mouvements sont les parties les plus complexes ; ils sont écrits dans le mode mineur, l'un comme l'autre. Les trois mouvements médians constituent des intermèdes lyriques. En même temps, la dramaturgie de l'œuvre suit la messe des morts latine traditionnelle, avec quelques éléments centraux. La marche funèbre joue un rôle essentiel (mouvements I à III ; VI) ; on rencontre dans le quatrième et le cinquième mouvement des éléments du « Sanctus » ; dans le sixième, le Jugement Dernier résonne indéniablement à travers le texte, correspondant au « Libera me » de la liturgie ; le mouvement final reprend l'idée de la procession au tombeau rarement mise en musique, le « In paradisum ». Les thèmes et les motifs de tous les mouvements ne sont pas perceptibles à la première écoute, tout en étant imbriqués les uns dans les autres avec une grande rigueur : le motif initial « Selig sind » (*fa-la-si* bémol) résonne ainsi dès le début du deuxième mouvement en inversion (*sol* bémol-*fa-ré* bémol) - peut-être est-il élaboré à partir du choral *Allein Gott in der Höh sei Ehr*. On est également frappé par plusieurs thèmes constitués d'accords parfaits, symbole musical fort ancien de la Trinité. Enfin, on relève une abondance d'allusions « pour initiés » à d'autres œuvres spirituelles, dont les tentatives d'élucidation menées par certains de ses amis, pourtant animés d'excellentes intentions, mirent Brahms de très mauvaise humeur, nous dit-on : sa musique ne devait exercer ses effets que par elle-même. Les simples mélomanes eux-mêmes n'auront toutefois aucun mal à reconnaître, au début du dernier mouvement du *Requiem*, les premières mesures du chœur « O Mensch, bewein dein Sünde groß » de la *Passion selon saint Matthieu* de Bach.

Dr Benjamin-Gunnar Cohrs, Brême · Traduction : Odile Demange
 (L'auteur est musicologue, chef d'orchestre et
 coéditeur de l'édition intégrale Bruckner, Vienne)

I.
Selig sind, die da Leid tragen

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

II.
Denn alles Fleisch, es ist wie Gras

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

I.
Blessed are they that mourn

Blessed are they that mourn:
for they shall be comforted.
Matthew 5:4

They that sow in tears
shall reap in joy.
They that go forth and weep,
bearing precious seed,
shall doubtless return with rejoicing,
bringing their sheaves with them.
Psalms 126:5-6

II.
For all flesh is as grass

For all flesh is as grass,
and all the glory of man
as the flower of grass.
The grass withers,
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 has long patience for it,

bis er empfahe den Morgenregen
und Abendregen.
So seid geduldig.
Jakobus 5:7

Aber des Herrn Wort
bleibet in Ewigkeit.
I Petrus 1:25

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

III. Herr, lehre doch mich

Herr, lehre doch mich,
dass ein Ende mit mir haben muss,
und mein Leben ein Ziel hat,
und ich davon muss.
Siehe, meine Tage sind
einer Hand breit vor dir,

until he receive the morning
and evening rain.
Be patient therefore.
James 5:7

But the word of the Lord
endureth for ever.
I Peter 1:25

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

III. Lord, make me to know mine end

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

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?
Weisheit Salomos 3:1

Ich hoffe auf dich.
Psalm 39:5-8

Der Gerechten Seelen
sind in Gottes Hand,
und keine Qual rühret sie an.
Weisheit Salomos 3:1

IV. Wie lieblich sind deine Wohnungen

Wie lieblich sind deine Wohnungen,
Herr Zebaoth!
Meine Seele verlangt
und sehnet sich
nach den Vorhöfen des Herrn;
mein Leib und Seele freuen sich
in dem lebendigen Gott.

is as nothing before thee.
Verily every man at his best state
is altogether vanity.
Surely every man walks
in a vain show:
surely they are disquieted in vain:
he heaps up riches,
and knows not
who shall gather them.
And now, Lord, what wait I for?
Wisdom of Solomon 3:1

My hope is in thee.
Psalm 39:5-8

The souls of the righteous
are in the hand of God and
there shall no torment touch them.
Wisdom of Solomon 3:1

IV. How lovely are thy tabernacles

How lovely are thy tabernacles,
O Lord of hosts!
My soul longs, yea,
even faints
for the courts of the Lord:
my heart and my flesh cries out
for the living God.

Wohl denen,
die in deinem Hause wohnen,
die loben dich immerdar.
Psalms 84:1,2,4

V.
Ihr habt nun Traurigkeit

Ihr habt nun Traurigkeit;
aber ich will euch wiedersehen,
und euer Herz soll sich freuen,
und eure Freude
soll niemand von euch nehmen.
Johannes 16:22

Sehet mich an:
Ich habe eine kleine Zeit
Mühe und Arbeit gehabt
und habe großen Trost funden.
Sirach 51:35

Ich will euch trösten,
wie einen seine Mutter tröstet.
Jesaja 66:13

Blessed are they
that dwell in thy house:
they will always be praising thee.
Psalms 84:1,2,4

V.
And ye now therefore have sorrow

And ye now therefore have sorrow:
but I will see you again,
and your heart shall rejoice,
and your joy
no man taketh from you.
John 16:22

Behold with your eyes,
how that I have
but little labour,
and have gotten unto me much rest.
Sirach 51:35

As one whom his mother comforts,
so will I comfort you.
Isaiah 66:13

VI.
Denn wir haben hie
keine bleibende Statt

Denn wir haben hie
keine bleibende Statt,
sondern die zukünftige suchen wir.
Hebräer 13:14

Siehe, ich sage euch ein Geheimnis:
Wir werden nicht alle entschlafen,
wir werden aber all
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 Korinther 15:51-55

VI.
For here have we
no continuing city

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

Behold, I show 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 trumpet:
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?
I Corinthians 15:51-55

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 4:11

VII.

Selig sind die Toten

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

Offenbarung 14:13

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

Revelation 4:11

VII.

Blessed are the dead

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

Revelation 14:13



88697397942



88697606662



88697646632



82876583402



88697720662