

EIN DEUTSCHES REQUIEM
JOHANNES BRAHMS



EIN DEUTSCHES REQUIEM - JOHANNES BRAHMS

FLEMISH RADIO CHOIR - BRUSSELS PHILHARMONIC

HERVÉ NIQUET

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)**Ein deutsches Requiem**

[1]	Selig sind, die da Leid tragen	7:39
[2]	Denn alles Fleisch, es ist wie Gras	10:49
[3]	Herr lehre doch mich	7:11
[4]	Wie lieblich sind Deine Wohnungen	4:13
[5]	Ihr habt nun Traurigkeit	4:40
[6]	Denn wir haben hie keine bleibende Statt	9:21
[7]	Selig sind die Toten, die in dem Herrn Sterben	7:05

total time 51:03



I have some scruples in writing the following lines on Brahms and his *Requiem*, for the literature on these topics is so unbelievably rich. All musicologists, musicians, writers, and critics seem to have praised, admired, analysed, dissected, considered, conceptualised, figured out, and reinvented this work...

And yet, the cross-fertilization of my familiarity with these over-conducted lines, and my passion for rhetoric and symbolism, has urged me to start from afresh, and revisit this music through the accumulated experience with composers from bygone ages, in which rhetoric and symbolism represented the responses to questions which often were too complex or intellectual. My God, it was so simple, so inspiring, and so fertile to explain to the musicians the meaning of each motive, the function and place of each stone in the edifice, without letting ourselves be overwhelmed by a museum-prone approbation which would have moved us to speak sadly and to slow down the train...

Respect for the elementary sense of the text and the vocalism of each phrase have guided us to a simplicity far removed from the patina, which often conceals this Requiem. Once this simple humility is acknowledged, a gentleness suddenly invades each phrase. And then it is pivotal to recognize that there is no sadness on these pages, but an unspeakable kindness immersed in tender melancholy. No sentimentality whatsoever, but a mild enrapture upon happening on each memory Brahms believed to be buried. And please no decorum: this is a concert piece foreign to all incense and mausoleum.

Brahms relies on his musicians not to engage in any liturgical service, but to play a mordant narrative instead. As in the opera, or at a lied recital with an orchestra – light and etheric – or a flesh-and-blood choir terracing the auditorium, unsure whether it should cry or rejoice.

Under his giant white beard, Brahms is a man of the theatre.

“Requiem” is his best opera!

Hervé Niquet

Johannes Brahms' German Requiem: Schumann's prediction comes true.

Ein deutsches Requiem is by far the largest, and one of the most breathtakingly beautiful compositions Johannes Brahms (1833-1897) ever wrote, but it is also one of the more enigmatic hybrids in the history of Western art music. The work has been erroneously lauded for its progressive ideas – it is not so “liberal, humanist and anti-ideological” as The Guardian of 24 October 2013 makes believe –, and just as erroneously criticized for its musical conservatism. The only element in the reception of the *German Requiem* which has remained constant over the years is its popularity in performance, and – especially in the last decades –, its unchanging attraction on myriads of music lovers, who adore the fusion of demonstrative (but palatable) grandness and emotional intimacy, and welcome its message of comfort and hope.

In classical music, there is little in a name as far as titles go. In most cases, they are delimitative and ordinal (Mahler's Symphony nr. 5), programmatic (Smetana's *Má Vlast*), or inappropriately stuck on by editors to boost sales (as in the case of Schubert's 1816 violin sonatas, which were published as “Sonatinas” to target an amateur market). In the case of Johannes Brahms' largest work, however, the title “Ein deutsches Requiem” is unusually meaningful. Whereas “Requiem” entrenches the work in the tradition of predecessors such as Mozart's and Berlioz' masses for the dead, “deutsches” primarily signals that the music is *not* set to the standardized Latin text of the Catholic burial mass (as nearly all of its foregoers were).

It was in a letter to Clara Schumann (dated April 24 1865) that Brahms first referred to “eine art Deutsches Requiems”; in the same letter, he acknowledged that he was well aware of how divergent his *Requiem* would become:

“I compiled the text from passages in the bible (...). I hope that a German text of this sort pleases you as much as the usual Latin one. I am hoping to produce a sort of whole out of the thing and trust I shall retain enough courage and zest to carry it through”.

The text passages Brahms refers to include New Testament extracts – especially from the gospels of Matthew and John, the Acts of the Apostles and the book of Revelations – but also Old Testament quotes, notably from the Psalms and the Apocrypha. Brahms arranged these passages in seven movements to create a “dramaturgy” which shifts the traditional Requiem focus from the dead to the living: his *Requiem* conveys a message for the bereaved – who are in fact the ones who need comfort and support – rather than a prayer for the departed. As Michael Musgrave notices, the main focus of Brahms' assembled text is on comfort, hope, reassurance and reward for personal effort, rather than on judgment and the horrors of hell, the key elements of the Latin Requiem mass.

While “deutsches” indicates first and foremost that the bible extracts were taken from Martin Luther's German bible translation, the label had an extra significance for Brahms. During the preparations of the Bremen premiere of the work in 1868, choir director Carl

Reinthalder intimated to the composer that the absence of any allusion to the Christian dogma (that believers are redeemed by the self-chosen death of Christ) might confuse and shock attendees on the destined date (Good Friday) and place (Bremen Cathedral) of the premiere. To this, Brahms replied rather dryly that

“As far as the title is concerned, I must confess that I would very much like to drop the adjective “German”, and simply substitute it for “human”.

This specific quote has prompted many reviewers to attribute a non-confessional, universal, and even broadly humanistic message to Brahms' *Requiem* as a benediction and consolation for all mankind. The third word in the title contributes to this interpretation: with the use of the indefinite article “ein”, Brahms seems to suggest that his work is not limited to any specific theological programme, but also that it is “just one among infinite approaches toward understanding and grappling with the ultimate mystery of life and accepting the inescapable tragedy of our mortality” – as Peter Guttman eloquently puts it.

The allegedly universal message of *Ein deutsches Requiem* has also been cited in support of Brahms' self-profiling as an “absolutist”, a composer who abhorred all “biographism” or extra-musical ideological or political significance in his work. No matter how iconic for the High Romantic era, Brahms had a deeply rooted abhorrence of revealing his inner self, and he felt no need – as for instance Beethoven did – to reveal grand visions on society or

the universe through his art. As a consequence, he never wrote any self-centred programmatic music: his four symphonies, for instance, are conceived along classical lines, and there are no titles or contexts to guide interpretation.

Brahms' absolutism was a personal choice – he was an immensely introverted and private man – but also a paradigmatic consequence of his musical affiliations in the 19th century “civil war” between progressive and conservative heirs of Beethoven. Diametrically opposed to the progressive views of the *Neudeutsche Schule* (founded by Liszt and Wagner to exploit the possibilities of programmatic music and textural expansions introduced by Beethoven), Brahms insisted on self-contained, “dauerhafte musik” without extra-musical significance, written to last in a tradition of “German” music. In this view, Brahms regarded himself as the legitimate descendant of a classical tradition which included the early Romantics Mendelssohn and Schumann, though Beethoven, but also Schubert was regressively claimed, and Schütz and Bach were evident pioneers. The Austro-German civil war in music was mainly waged between Wagner and Brahms, and it was the latter that eventually prevailed with the support of the Viennese establishment and the powerful music press. Eduard Hanslick, the most influential critic, was a personal friend of Brahms, and could always be relied on for vitriolic condemnation of the *Neudeutschers* and their heirs (notable Anton Bruckner, Gustav Mahler, and Hugo Wolf).

The antagonism between Wagner and Brahms persisted until well after their deaths. In fact, our memory of Brahms has been shaped very much in contrast to that of Wagner. We view Brahms as the refined liberal whose music expressed his high ideals (hence the notion that his *Requiem* should be a benediction for all mankind). Wagner, on the other hand, continues to be regarded as an anti-Semitic radical whose music kindled the appetite of Adolf Hitler, and helped to unleash the destructive furies of fascism.

This reductionist thinking has in the meantime been corrected (in, for instance, Beller-McKenna's insightful *Brahms and the German Spirit*, 2004). Though Brahms rarely made his political and religious views explicit, he was a keen believer in Lutheran Christianity, and an avid supporter of chancellor Bismarck's efforts to create a unified German nation-state (recall that up to 1871, present-day Germany consisted of 36 independent miniature states). Brahms' religious and political beliefs were *not* independent ideologies. After the German victory against Catholic Austria in 1866 (the first step in Bismarck's unification ambitions), Lutheran Protestantism became an important tool for nation-state building. Brahms abhorred the Austro-German war, but he wrote his *Triumphlied* op. 55 in explicit celebration of the German victory against France in 1870, and he did not object to the recuperation of *Ein deutsches Requiem* for the cultural validation of the youthful German state.

So, if the word "deutsches" in the title is unlikely to be entirely value-free in the most decisive decade on Germany's path to nation-hood, is the *Requiem* at least context- and occasion-

free, as one would expect from a composer who set such high value on absolute music? Brahms biographers have suggested two possible sources of inspiration for the *Requiem*. Max Kalbeck, the first biographer, and many others after him, proposed that it was the death of his mother on February 2 1865 which prompted Brahms to write the Requiem. There is some epistolary evidence in support of this hypothesis, and the image of the comforting mother in the sweetly consoling fifth movement clearly points in the same direction – though it is significant that Brahms gave the central phrase "As one whom his mother comforteth, so will I comfort you" to the choir rather than to the solo soprano, the more evident incarnation of motherly comfort (in order avoid too much biographism?). Other observers, however, have suggested that the *Requiem* was written in response to the untimely death in 1856 of Robert Schumann, Brahms's friend and mentor. In a glowing tribute entitled *Neue Bahnen* "new pathways", Schumann had encouraged young Johannes "to direct his magic wand where the massed forces of chorus and orchestra may lend him their power"; it has been suggested that Schumann's death, and the discovery of a reference to a German Requiem when sorting through his friend's estate, prompted Brahms to take up that challenge. Since, however, the second movement *Denn alles Fleisch* emerged as a piano duet in 1854 – well before his mother's and musical father's death –, Richard Musgrave concludes that the latter were for Brahms "a stimulus to the completion of existing ideas, rather than a source of them".

It bears testimony to Brahms' legendary work ethics that the creation of his *Requiem* was characterized – like so many others of his compositions – by a long gestation period (from 1854 to 1869) and no less than three premieres. The first, which took place in Vienna on December 1 1867, only featured the first three parts, and met with more disapproval than the expected condemnations by the pro-Wagner fraction: one of the timpanists misinterpreted a dynamic indication – playing *ff* instead of *pf* – and completely drowned out the rest of the orchestra, urging even unwavering supporter Eduard Hanslick to suggest that “the piece seemed to end by clubbing the audience on the head”. The second premiere, on April 10 1868, featured six movements and was a spectacular success, drawing a crowd of 2500 to Bremen Cathedral, even if conductor Reinthaler had seen fit to irritate Brahms by inserting an aria from Händel's *Messiah* in order to boost the *Requiem*'s religious import. The final seven movement-version of the Requiem – which contained the movement with solo soprano *Ihr habt nun Traurigkeit* which Brahms added to the printed edition in May 1868 – was premiered live on February 16 1869 in Cologne.

The Bremen and Cologne premieres of the *Requiem* consolidated Brahms' fame, and turned him into one of Europe's leading composers. Even if not all audiences were immediately thrilled – Catholics in the South occasionally deplored the Protestant fervour, Protestants sometimes censured the mystical and contemplative tone which they found in conflict with the straightforward Lutheranism of Bach and Schütz – many critics recognized in the *Requiem* that Schumann's prediction about Brahms had come true, even if not all reviewers

appreciated Brahms' nostalgia for older forms, viz. the Lutheran chorale reminiscences, and the somewhat academic “Bachian” counterpoint and fugal passages. If Hanslick disapproved of the percussion incident in the first premiere, he still regarded the *Requiem* as

“... a work of unusual significance and great mastery. (...). Since the masses for the dead and mourning cantatas of our classical composers, the shadow of death and the seriousness of loss have scarcely been presented in music with such power. The harmonic and contrapuntal art which Brahms learned in the school of Bach is inspired by him with the living breath of the present.”

Wagner, unsurprisingly, had little sympathy for the *Requiem*: he abhorred the bourgeois ethics the piece represented, and was outraged by Brahms' suggestion to have written a Requiem for *all* Germans (which, again, was not a value-free claim at the eve of the German unification). Most famous is his sarcastic diatribe that on the death of his own generation, he would want “no German Requiem to be played to our ashes”.

Let us, finally, go into the seven movements in somewhat more detail. The opening movement *Selig sind, die da Leid tragen* starts with a darkly meandering instrumental introduction geared towards the lower register through the omission of violins and piccolo's, and the division of the lower strings in two viola and three cello parts. The mood is mysterious and expectant rather than sombre, and the opening words from Matthew's Sermon on the

Mount – “Blessed are they that mourn for they shall be comforted” – are combined with an extract from Psalm 125 – “They that sow in tears shall reap in joy” – to assert the primacy of consolation over the sorrows of death. Harps occasionally flare up to underline and corroborate the prevailing sentiment of hope.

The second movement *Denn alles Fleisch, es ist wie Gras* ushers in mortality with a twice repeated, ghostly march in triple meter (to Peter’s warning that “All flesh is as grass, and all the glory of man as the flower of grass”), divided by a serene plea for patience (on James’ “Be patient therefore, Brethern”). The second part is launched on a choral exclamation – “But the word of the Lord endureth for ever” – climaxing on an ever more triumphant, fugue-like setting to Isaiah’s prophecy that “The ransomed of the Lord shall return, and come to Zion with songs and everlasting joy upon their heads”. At the end of the movement, the joy of redemption has chased all thoughts of mortality.

The third movement *Herr, lehre doch mich* opens with a fragile and agitated solo baritone’s plea for knowledge of his fate – “And now, Lord, what wait I for?” (Psalm 39) – each segment of which is repeated by the choir. As in the previous movement, the second part is an increasingly more passionate choral fugue which peaks on the Book of Wisdom’s foresight that “The souls of the righteous are in the hand of God, and there shall no torment touch them”. As a musical symbolisation of God’s steadfastness, the entire fugue rests on a forte pedal point in the lowest instruments.

The fourth movement *Wie lieblich sind deine Wohnungen* is a gracious, waltz-like meditation on the satisfaction of living with the lord (Psalm 83); it functions as a leg up to the fifth moment, *Ihr habt nun Traurigkeit*, the most intimate of the *Requiem*, and the only one which features a solo soprano. Recall that this movement conjures up the image of the comforting mother, especially in the final line “As one whom his mother comforteth, so will I comfort you”. The idea of tenderness and consolation is captured in an extremely delicate orchestration with muted strings and solo woodwinds.

The sixth movement *Denn wir haben hie keine bleibende Statt* is structurally similar to the other movement with a solo baritone, in that it consists of a first part in which baritone and choir alternate, and an expansive C Major choral fugue in the second. This movement is the most Requiem-like of the work, functioning as a sort of *Dies Irae* in its reference to the trumpets of the last judgment and the raising of the dead.

The final movement *Selig sind die Toten* at last introduces a prayer for the dead (from the Book of Revelations, “Blessed are the dead that die in the Lord”), and suggests a cyclical structure by returning to the key of the opening movement, and repeating part of its music. By setting the prophecy that “their works will follow them” to the same music as the opening prayer for the bereaved who are left to mourn, Brahms suggests that the eternal rest of the departed is the grievers’ consolation...

Stefan Grondelaers

Note

The factual information in this text is primarily derived from Richard Musgrave's *Brahms – A German Requiem* (Cambridge University Press, 1996), Daniel Beller-McKenna's *Brahms and the German spirit* (Harvard University Press, 2004), Kristof Bouquet's essay in Pieter Bergé's reader *Dies Irae – Kroniek van het Requiem* (Lipsius Leuven 2011), Peter Guttman's note on Classical Notes (<http://www.classicalnotes.net/classics4/brahmsrequiem.htm>), and Nancy Thuleen's *Ein deutsches Requiem: (mis)conceptions of the mass*, downloaded from <http://www.nthuleen.com/papers/415brahmsprint.html>.



Hervé Niquet | chief conductor

Hervé Niquet, chief conductor of the Flemish Radio Choir as of 2011, is a passionate musician like most of the composers of Baroque music whose works he enjoys. He studied not only harpsichord, piano and organ, but also the lyric arts and conducting. He considers the musical profession from a researcher's perspective, and thus gives priority to primary sources in order to move beyond established conventions and customs. The experience he garnered from working with several major Baroque ensembles laid the basis for his special connection with the French 'Grand Motet' of the 17th and 18th centuries.

His great desire to bring new life to this unknown repertoire resulted in 1987 in the establishment of Le Concert Spirituel.

Over twenty years, this ensemble has become the reference point for Baroque music.

In the same spirit, and starting from the principle that over the centuries there has been only one 'French music', Hervé Niquet conducts various eminent orchestras, including the Akademie für Alte Musik Berlin, Sinfonia Varsovia, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, the Rias Kammerchor, the Kammerorchester Basel, and Brussels Philharmonic.

In 2009, he participated in the foundation of the Centre de musique romantique française, also known as Palazzetto Bru Zane in Venice. This led, among other things, to a prestigious project in collaboration with the Brussels Philharmonic and with the Flemish Radio Choir: a CD collection with music from the

Prix de Rome and rarely performed works from the French Romantic repertoire.

The first CD of the series is devoted to Debussy (2009), the second volume consists of neglected works by Saint-Saëns (2010), the third disc features the work of Charpentier (2011) and the fourth volume (2012) is dedicated to d'Ollone. In the meantime, new series have been launched featuring portraits of composers and French opera (Joncières' Dmitri and David's Herculaneum).

Hervé Niquet has been made Chevalier of the Ordre national du Mérite and an Officer of the Ordre des Arts et des Lettres.

Flemish Radio Choir (Vlaams Radio Koor)

“The prize goes to the Flemish Radio Choir, magnificent in zeal and energy.”
(Opéra Magazine, May 2014)

The Flemish Radio Choir was founded in 1937 by the Belgian public broadcaster of the day. Today it has become a choir of exceptionally high quality that counts both domestically and internationally among the top ensembles. The 24 professional singers rehearse under the baton of chief conductor Hervé Niquet in Studio 1 of the well-known Flagey building in Brussels, and perform throughout Flanders and Europe.

Hervé Niquet became the choir's chief conductor in 2011. This internationally celebrated and flamboyant conductor is key to the choir's success. Niquet, who refers to

the choir as a diamond and ranks it among the top three in Europe, works on achieving a recognisable sonority and is planning a wide range of projects, from unknown French Romantic music to contemporary premieres.

A first and important pillar of the Flemish Radio Choir's programmes is the a capella concert, with which the ensemble tours between four and six times a year throughout Flanders. In addition, the choir regularly works with renowned national and international instrumental ensembles, such as the Brussels Philharmonic, the Brussels Jazz Orchestra, the Rotterdam Philharmonic Orchestra, het Radio Filharmonisch Orkest, Les Siècles, Le Concert Spirituel, the Budapest Festival Orchestra and the Royal Concertgebouw Orchestra.

Besides its close ties to regular partners

in Flanders, the Flemish Radio Choir is increasingly expanding its presence on various international stages. The choir is a particularly welcome guest in France, and receives more and more invitations each year to both festivals and prestigious concert halls such as the Salle Pleyel and the Théâtre des Champs-Élysées in Paris. The number of concerts in the Netherlands and Italy is also on the rise, as well as in the UK.

The Flemish Radio Choir also retains its unique status as a radio choir: a considerable number of concert productions are recorded as a result of which the choir has built up a unique collection of live recordings. The successful collaboration with the Palazzetto Bru Zane, which took the initiative to launch the prestigious CD series based on works composed for the Prix de Rome, continues. In the meantime, new series

have been launched featuring portraits of composers and French opera (Joncières' Dmitri and David's Herculaneum). With Evil Penguin Records, in a new series of five CDs, conductor Hervé Niquet leads the Flemish Radio Choir and Brussels Philharmonic in new recordings of iconic Requiems.

The Flemish Radio Choir is an institution of the Flemish Community.

www.flemishradiochoir.com
www.soundcloud.com/vlaams-radio-koor
www.facebook.com/VlaamsRadioKoor

Brussels Philharmonic

The Brussels Philharmonic was founded in 1935 by the Belgian public broadcaster (NIR/INR). Over the years, the orchestra has performed with many top conductors and soloists. It enjoys an excellent reputation for performing premieres of new works and has collaborated with world-renowned composers such as Bartók, Stravinsky, Messiaen and Francesconi. The orchestra's historic home port is the Flagey building, where it rehearses and performs in Studio 4 – in acoustic terms one of the top concert halls in the world – and which serves as its home base for concerts in Brussels, Flanders and Europe.

Stéphane Denève takes over the baton in the 2015-2016 season from Michel Tabachnik as musical director. This top French conductor is

coming to Brussels with a clear mission: he plans to design his programmes to combine 21st century music with the great classics, thereby opening up a dialogue between the repertoire of the past and that of the future.

At the international level, the Brussels Philharmonic has made a name for itself, with regular appearances in the major European capitals (including Paris, London, Berlin, Vienna, Salzburg). The appointment of Stéphane Denève and international representation by IMG Artists will bring further tours and concerts on new stages both in Europe and beyond.

Another speciality for which the Brussels Philharmonic has gained an international reputation is film music. For the performance and recording of soundtracks it regularly

partners with Galaxy Studios and Film Fest Gent. International recognition came with the Golden Globe-winning soundtrack for 'The Aviator' by Martin Scorsese (2005), and more recently thanks to the Oscar winning music for 'The Artist' (music by Ludovic Bource).

Meanwhile, the orchestra has also proven to be a pioneer in other respects as well. It has undertaken forward-looking initiatives such as a spin-off for film music with Galaxy Studios, a project to introduce digital scores, and the creation of a foundation for the purchase of string instruments in collaboration with the private bank Puilaetco Dewaay.

Along with various partners, the Brussels Philharmonic is working on a number of CD series: one with Klara involving Flemish

soloists, another with the Palazzetto Bru Zane and conductor Hervé Niquet focused on French Romantic music, and one with the Film Fest Ghent devoted to great film music composers. With its own label, Brussels Philharmonic Recordings, the orchestra is issuing reference recordings of the great symphonic repertoire that are gaining international acclaim.

The Brussels Philharmonic is an institution of the Flemish Community.

www.brusselsphilharmonic.be
www.facebook.com/brusselsphilharmonic
www.twitter.com/brusselsphil
www.youtube.com/bpvro
www.soundcloud.com/brusselsphilharmonic

Lore Binon | soprano

Lore Binon started her musical education at the age of five, studying the violin. She was a laureate of several competitions and obtained her Masters in violin at the Royal Conservatory of Brussels, where she studied with Yuzuku Horigome. Whilst studying the violin she discovered a new passion, singing. She began her vocal training at the Royal Conservatory of Brussels, obtaining her Bachelor degree with Beatrijs Devos.

Lore continued her vocal studies in Barcelona at the Escola Superior de Musica de Catalunya, with Margarida de Natividade. In 2011 she obtained her Masters degree “magna cum laude” at the Conservatory of Amsterdam with Valérie Guillorit. During her studies she was awarded the Cardon prize for exceptional results by the Royal Conservatory

of Music, Brussels. She currently receives coaching from Margreet Honig.

She has performed in several music theatre productions, including an adaptation of Händel's “Saul” with Transparant and “Almschi”, a work based on the turbulent life of Alma Mahler. Next season she will participate in the production Ghost Road with Lod and conceive a musical theatre play for children around the music of Luciano Berio with Zonzo Compagnie.

Lore has performed Schoenberg's Pierrot Lunaire at the Schiermonnikoog Festival (the Netherlands) and participated in Sirènes by Luca Francesconi with Brussels Philharmonic led by Michel Tabachnik (Festival Musica, Strasbourg). This season she made her operatic debut as Barbarina (Nozze di Figaro) with the Freiburger

Barockorchester under the baton of René Jacobs, an international tour of Drumming (Steve Reich) and an extensive tour with de Nederlandse Bachvereniging of Bach's Saint Matthew Passion.

Lore also has a keen interest in the performance of lieder, recently performing at the Muziekgebouw aan 't IJ (Amsterdam) in the supporting program of the series “Grote zangers” and in England, where she gave recitals at the prestigious Oxford Lieder Festival, Chipping Campden and Wesley Chapel Harrogate.

Lore's rich and sensitive musical personality makes her much sought after as a soloist. She enjoys regular collaborations with ensembles such as Ictus, Oxalys, Flemish Radio Choir, Brussels Philharmonic Orchestra and Spectra ensemble performing in f.i.

Die sieben letzte Worten unseres Erlösers, in collaboration with “the international Haydn biennale”, Bach's Magnificat and Brahms' “Liebeslieder und Neue Liebeslieder.” She has collaborated with conductors such as René Jacobs, Hervé Niquet, Jos van Veldhoven and Michel Tabachnik and performed in venues such as Bozar (BE), Salle Pleyel (FR), Opera de Lyon (FR), Palau de la musica (ESP) De Doelen (NL) and Tchaikovsky Hall (RS).

Chamber music is another of Lore's passions. She collaborates with many different ensembles and is a founding member of the ensemble “Revue Blanche”, a quartet consisting of the rather unusual combination of harp, flute, viola and voice. In 2013 the ensemble was awarded the Klara for “young promise”.

Tassis Christoyannis | baritone

Baritone Tassis Christoyannis studied singing, conducting and composition in Athens and later in Cremona in the class of Aldo Protti. In 1995 he won “First Honorary Mention” at the Maria Callas International Singing Competition (Greece).

As a member of the Greek National Opera (1995 - 1999) he sang Belcore in L’elisir d’amore, Don Carlos in Ernani, Papageno in Die Zauberflöte, Figaro in Il Barbiere di Siviglia, Guglielmo in Così fan tutte, and the title role in Eugene Onegin.

Since 2000 he has performed many roles as a leading baritone at the Deutsche Oper am Rhein (Düsseldorf) including Enrico in Lucia di Lammermoor, Posa in Don Carlos and Germont in La Traviata.

In 2005 he sang Il Ritorno di Ulisse in Patria in Düsseldorf and he ended the year with a critically acclaimed Figaro (Barbiere) at the Staatsoper Berlin. It was one year later that he made his debut in Brussels at the Théâtre de la Monnaie as Germont in La Traviata.

After that Christoyannis has performed a broad range of roles all over Europe amongst which the title roles in Pelléas et Mélisande (Düsseldorf) and Don Giovanni (Budapest under the baton of Ivan Fischer), Ford in Falstaff (Glyndebourne Festival & Nantes), Oreste in the revival of Andromaque by Grétry (Paris and Brussels), Posa in Don Carlo (Frankfurt), Figaro in Il Barbiere di Siviglia (Genève & Vienna State Opera) and Egée in Gossec’s Thésée in Liege and Versailles.





J'ai quelques scrupules à écrire ces lignes sur Brahms et son Requiem tellement la littérature est riche sur le sujet. Tous les musicologues, musiciens, écrivains, critiques ont loué, admiré, analysé, décortiqué, proposé, pensé, imaginé et ré-inventé cette œuvre...

Et pourtant, ma passion pour la rhétorique et le figuralisme, doublée de la connaissance de ces pages moult fois dirigées, m'a poussé à reprendre tout depuis le début et à relire l'ouvrage avec la grille de lecture acquise par l'étude des compositeurs des siècles précédents où rhétorique et symbolique sont les réponses à des questionnements bien souvent trop complexes ou intellectuels. Et mon dieu, comme il fut simple, enrichissant et productif d'expliquer aux musiciens le sens de chaque motif, l'utilité et la place de chaque pierre de l'édifice sans se laisser envahir par un respect muséologico-admiratif nous poussant à parler triste et à ralentir l'allure.

Le respect du sens premier des textes et l'observation de la vocalité de chaque phrase nous ont amené à une simplicité loin de toute l'emphase sous laquelle on cache souvent ce Requiem. Et brusquement, une fois admise cette humilité simple, une douceur envahie chaque phrase. Force alors est de constater que point de tristesse en ces pages mais une douceur indicible baignée d'une mélancolie attendrie. Aucune mièvrerie mais une joie tendre à jubiler à chaque souvenir qu'il croyait enfoui. Et point de pudeur! C'est une pièce de concert, loin de tout catafalque ou encens...

Brahms fait confiance aux musiciens: pas de service liturgique mais un recit mordant comme à l'opéra ou un lieder avec orchestre, léger et soyeux, ou un chœur tellurique terrassant l'auditoire, pas sûr s'il doit pleurer ou bondir de joie.

Brahms est homme de théâtre sous son épaisse barbe blanche.
«Requiem» est son meilleur opéra!

Hervé Niquet

« Le Requiem allemand » de Johannes Brahms : la prédiction de Schumann réalisée.

Ein deutsches Requiem est la plus grande et une des compositions les plus belles que Johannes Brahms (1833-1897) a jamais écrites ; mais si c'est une œuvre à couper le souffle, c'est aussi l'un des hybrides les plus énigmatiques de l'histoire de la musique occidentale.

Le Requiem allemand a été glorifié à tort pour ses idées progressistes - il n'est pas aussi "libéral, humaniste et anti-idéologique" que The Guardian du 24 octobre 2013 ne veut le croire - et tout aussi erronément critiqué pour son conservatisme musical. Le seul élément qui, au fil des ans, est resté constant tout au long de la réception de cette œuvre est sa popularité dans l'exécution et - particulièrement dans les dernières décennies - son attraction invariable sur les myriades de mélomanes, qui adorent la fusion de grandiloquence (toutefois digeste) et d'intimité émotionnelle et qui accueillent son message de réconfort et d'espoir.

Dans la musique classique, on fait en général peu de cas des titres. Dans la plupart des cas, ils ne font que préciser un genre et un ordre (la Symphonie de Mahler numéro 5), voire un programme (Má Vlast - Ma Patrie - de Smetana), ou ils sont attribués mal à propos par des éditeurs pour stimuler des ventes (comme dans le cas des sonates de violon de Schubert (1816), qui ont été publiées comme "des Sonatines" pour cibler le marché des musiciens amateurs). Dans le cas du plus grand travail de Johannes Brahms, cependant, le titre "Ein deutsches Requiem" est exceptionnellement significatif. Tandis que "le Requiem" consacre l'œuvre et la rattache à la tradition des messes pour les défunts de prédécesseurs

comme Mozart et Berlioz, le mot "deutsches" signale principalement que la musique n'est pas accompagnée du texte latin standardisé de la messe d'enterrement catholique (comme l'étaient presque toutes les œuvres antérieures).

C'est dans une lettre à Clara Schumann (datée du 24 avril 1865) que Brahms évoque pour la première fois "eine art Deutsches Requiems"; dans la même lettre, il reconnaît qu'il était bien conscient du caractère original et divergent de son Requiem :

« j'ai compilé le texte de différents passages de la Bible (...). Je souhaite que le texte allemand issu de ce choix vous plaise autant que le texte latin habituel. J'espère produire une sorte d'ensemble sur la chose et je conserve la confiance de garder assez de courage et de goût pour le mener à bien. »

Les extraits de textes auxquels Brahms se réfère incluent des passages du Nouveau Testament - particulièrement des évangiles de Matthieu et Jean, des Actes des Apôtres et du Livre de l'Apocalypse - mais aussi des citations de l'Ancien Testament, notamment des Psaumes et des apocryphes. Brahms a arrangé ces passages en sept mouvements pour créer "une dramaturgie" qui déplace la focalisation du Requiem traditionnel : l'accent n'est plus mis sur la mort, mais sur la vie : son Requiem transmet un message pour les personnes en deuil - qui sont en fait ceux qui ont besoin de réconfort et de soutien - plutôt qu'une prière pour le défunt. Comme Michael Musgrave le remarque, l'objectif principal du texte compilé par Brahms porte sur

le secours, l'espoir, la consolation et la récompense de l'effort personnel, plutôt que sur le jugement et les horreurs de l'enfer, éléments clés de la messe de requiem latine.

Certes, "deutsches" indique avant tout que les extraits de la Bible proviennent de la traduction allemande de la Bible de Martin Luther ; mais l'adjectif avait une signification supplémentaire pour Brahms. Pendant les préparatifs de la première, à Brême en 1868, le directeur de chœur Carl Reinthaler a laissé entendre au compositeur que l'absence de toute allusion au dogme chrétien (à savoir que les croyants sont rachetés par le sacrifice volontaire du Christ) pourrait semer la confusion et choquer l'assistance, surtout en fonction de la date choisie (le vendredi saint) et de l'endroit (la Cathédrale de Brême) de la première. À ceci, Brahms a répondu plutôt sèchement que

« En ce qui concerne le titre, je dois avouer que, je laisserais tomber très volontiers l'adjectif "allemand" pour le substituer simplement par "humain". »

Cette citation spécifique a incité beaucoup de critiques à attribuer un message non-confessionnel, universel et même largement humaniste au Requiem de Brahms, vu comme une bénédiction et une consolation pour toute l'humanité. Le troisième mot du titre contribue à cette interprétation : avec l'utilisation de l'article indéfini "ein", Brahms semble suggérer que son œuvre ne serait limitée à aucun programme théologique spécifique, mais aussi qu'elle est seulement "une des approches possibles, parmi l'infinité des tentatives de

compréhension face au mystère suprême de vie et à la tragédie inéluctable de notre mortalité" – selon l'éloquente expression de Peter Guttman.

Le message prétendument universel de Ein deutsches Requiem a aussi été cité à l'appui de l'image d'"absolutiste" que Brahms a voulu donner de lui-même, lui qui a toujours abhorré le "biographisme" ou toute lecture idéologique ou politique extra-musicale de son travail. Quoiqu'icône caractéristique du haut romantisme, Brahms avait une aversion profondément enracinée à révéler son moi intérieur et il n'a senti aucun besoin - comme Beethoven l'a fait - de révéler par son art de grandes visions sur la société ou l'univers. En conséquence, il n'a jamais écrit aucune musique programmatique égocentrique : ses quatre symphonies, par exemple, sont conçues selon des lignes classiques et on ne trouve aucun titre ou contexte pour en guider l'interprétation.

L'absolutisme de Brahms était un choix personnel - il était un homme immensément introverti et privé - mais aussi une conséquence paradigmatique de ses affiliations musicales dans "la guerre civile" qui opposa au 19ème siècle les héritiers progressistes et conservateurs de Beethoven. Diamétralement opposé aux vues progressistes de la Neudeutsche Schule (fondée par Liszt et Wagner pour exploiter les possibilités de la musique programmatique et des expansions de texture présentées par Beethoven), Brahms a insisté sur une musique pure, « auto référentielle », une "dauerhafte musik" sans signification extra-musicale, écrite pour durer dans une tradition de musique "allemande". Dans cette vue, Brahms s'est considéré

lui-même comme le descendant légitime d'une tradition classique qui a inclus les premiers romantiques que sont Mendelssohn et Schumann, (même si Beethoven, mais aussi Schubert ont été rétroactivement revendiqués) et dont Schütz et Bach étaient des pionniers évidents. La guerre civile austro-allemande dans la musique a été principalement menée entre Wagner et Brahms et c'est ce dernier qui l'a finalement emporté avec le support de l'establishment viennois et de la puissante presse musicale. Eduard Hanslick, le critique le plus influent, était un ami personnel de Brahms et il pouvait toujours compter sur lui pour condamner au vitriol les Neudeutschers et leurs héritiers (notamment Anton Bruckner, Gustav Mahler et Hugo Wolf).

L'antagonisme entre Wagner et Brahms a persisté jusque bien après leurs morts. En fait, notre souvenir de Brahms a été essentiellement forgé par contraste avec celui de Wagner. Nous voyons en Brahms le libéral raffiné dont la musique a exprimé les idéaux élevés (et par conséquent la notion que son Requiem devrait être une bénédiction pour toute l'humanité). Wagner, d'autre part, continue à être considéré comme un antisémite radical dont la musique a allumé l'appétit d'Adolf Hitler et a aidé à libérer les fureurs destructrices du fascisme. En attendant, cette pensée réductionniste a été corrigée (dans, par exemple, le perspicace Brahms et l'Esprit allemand, de Beller-McKenna, 2004). Quoique Brahms soit rarement explicite en ce qui concerne ses opinions politiques et religieuses, il croyait profondément dans le christianisme luthérien et était un fervent partisan des efforts du chancelier Bismarck en vue de créer un État - nation allemand unifié (rappelons que jusqu'à 1871, l'Allemagne actuelle

a consisté en 36 états miniatures indépendants). Les croyances religieuses et politiques de Brahms n'étaient pas des idéologies indépendantes. Après la victoire allemande contre l'Autriche catholique en 1866 (le premier pas des ambitions d'unification de Bismarck), le protestantisme luthérien est devenu un outil important dans la construction de cet état - nation. Brahms a abhorré la guerre austro-allemande, mais il a écrit son Triumphlied op. 55 comme une célébration explicite de la victoire allemande contre la France en 1870 et il n'a fait aucune objection à la récupération de Ein deutsches Requiem pour la mise en valeur culturelle du jeune état allemand.

Donc, s'il est improbable que le mot "deutsches" dans le titre soit complètement dénué de valeur dans la décennie la plus décisive sur le chemin de l'Allemagne vers la nationalité, le Requiem serait-il pour le moins indépendant du contexte et des circonstances, comme on l'attendrait d'un compositeur qui accorde tant de valeur à la musique absolue ? Les biographes de Brahms ont suggéré deux sources possibles d'inspiration pour le Requiem. Max Kalbeck, le premier biographe, et beaucoup d'autres après lui, ont proposé que ce serait la mort de sa mère le 2 février 1865 qui aurait incité Brahms à écrire le Requiem. Il existe certaines preuves épistolaires à l'appui de cette hypothèse et l'image de la mère consolatrice dans le cinquième mouvement doucement réconfortant indique clairement la même direction - quoiqu'il soit significatif que Brahms a confié l'expression centrale "Comme celui que sa mère réconforte, donc vous consolerais-je" au chœur plutôt qu'à la soprano solo, - pourtant l'incarnation la plus évidente du réconfort maternel (serait-ce pour éviter trop

d'allusions à sa biographie ?). D'autres observateurs, cependant, ont suggéré que le Requiem aurait été écrit en réponse au décès prématuré en 1856 de Robert Schumann, l'ami de Brahms et son mentor. Dans un vibrant hommage intitulé Neue Bahnen "nouvelles voies", Schumann avait encouragé le jeune Johannes "à diriger sa baguette magique là où les forces réunies du chœur et de l'orchestre peuvent lui prêter leur pouvoir"; il a été suggéré que la mort de Schumann et la découverte d'une référence à un Requiem allemand alors qu'il classait les biens de son ami décédé, aurait incité Brahms à relever ce défi. Cependant, le fait que le deuxième mouvement Denn alles Fleisch soit d'abord né sous forme de duo pour piano en 1854 - bien avant la mort de sa mère et de son père musical -, pousse Michael Musgrave à conclure que ces deuils étaient pour Brahms "un stimulus à l'achèvement d'idées existantes, plutôt que leur source".

La création de son Requiem se caractérise - comme plusieurs autres de ses compositions - par une longue période de gestation (de 1854 à 1869) et pas moins de trois premières : ceci témoigne en faveur de la légendaire éthique de travail de Brahms. La première, qui a eu lieu à Vienne le 1 décembre 1867, a seulement présenté les trois premières parties et a rencontré plus de critiques que les condamnations attendues du camp des wagnériens : un des timbaliers a mal interprété une indication dynamique - il a joué ff au lieu de pf - et a complètement noyé le reste de l'orchestre, à tel point qu'Eduard Hanslick, pourtant indéfectible partisan de Brahms, alla jusqu'à suggérer que "le morceau semblait finir par matraquer le public sur la tête". La deuxième première, le 10 avril 1868, se composait de

six mouvements et fut un succès spectaculaire, attirant une foule de 2500 personnes à la Cathédrale de Brême, même si Reinthaler, le chef d'orchestre, avait jugé bon d'irriter Brahms en insérant un aria du Messie de Händel pour renforcer l'aspect religieux du Requiem. La dernière version du Requiem, en sept mouvements - qui incluait le mouvement de soprano solo Ihr habt nur Traurigkeit ajouté par Brahms à l'édition imprimée en mai 1868 - fut créée le 16 février 1869 à Cologne.

Les premières de Brême et de Cologne du Requiem ont consolidé la gloire de Brahms et l'ont transformé en un des principaux compositeurs de l'Europe. Même si tous les publics n'ont pas été immédiatement conquis - des catholiques au Sud déploraient de temps en temps la ferveur protestante, des protestants ont parfois censuré le ton mystique et contemplatif qu'ils ont trouvé en conflit avec le luthéranisme simple de Bach et de Schütz -, de nombreuses critiques ont reconnu dans le Requiem que la prédiction de Schumann à propos de Brahms s'était réalisée, même si tous n'ont pas apprécié la nostalgie de Brahms pour les formes plus anciennes, à savoir les réminiscences de chorals luthériens ainsi que le contrepoint "à la mode de Bach" quelque peu académique et les passages en fugue. Si Hanslick avait désapprouvé l'incident du percussionniste dans la première création, il a toujours considéré le Requiem comme.

« ... un travail d'une signification inhabituelle et d'une grande maîtrise. (...). Depuis les messes pour les défunts et les cantates de deuil de nos compositeurs classiques, l'ombre de la mort et la gravité de la perte ont rarement été présentées avec une telle puissance dans la musique. L'art de l'harmonie et du contrepoint que Brahms a appris à l'école de Bach est inspiré par lui avec le souffle vivant du présent. »

Wagner, sans surprise, portait peu de sympathie au Requiem : il a abhorré l'éthique bourgeoise représentée par la pièce et a été scandalisé par la volonté de Brahms d'avoir écrit un Requiem pour tous les allemands (qui, encore une fois, n'était pas une aspiration innocente à la veille de l'unification allemande). Très célèbre est sa diatribe sarcastique sur la mort de sa propre génération : qu'aucun Requiem allemand ne soit joué sur nos cendres".

Intéressons-nous enfin aux sept mouvements de manière un peu plus détaillée.

Le mouvement d'ouverture Selig sind, die da Leid tragen commence par une introduction instrumentale dont les méandres énigmatiques mènent vers le registre inférieur par l'absence de violons et piccolos et la répartition des cordes graves en deux parties d'altos et trois de violoncelle. L'humeur est mystérieuse et expectative plutôt que sombre et les premiers mots du Sermon sur la Montagne (Matthieu) - "Heureux les affligés car ils seront consolés" - sont combinés avec un extrait du Psaume 125 - "Ceux qui sèment dans les larmes feront la moisson dans la joie" - pour affirmer la primauté de la consolation sur les tristesses de la mort. Les harpes s'enflamment de temps en temps pour souligner et corroborer le sentiment dominant d'espoir.

Le deuxième mouvement Denn alles Fleisch, es ist wie Gras introduit la mortalité avec une marche fantomatique répétée deux fois, dans une mesure à trois temps, et débouche sur l'avertissement de Pierre pour qui "Toute chair est comme l'herbe et toute la gloire de l'homme comme la fleur de l'herbe" ; une sereine sollicitation de patience (de l'épître de Jacques : "aussi, soyez patients, chers frères") est enchâssée entre cette marche fantomatique et sa reprise. La deuxième partie est lancée sur une exclamation chorale - "Mais la parole du Seigneur demeure pour l'éternité" - culminant sur une fugue de plus en plus triomphante, composée sur la prophétie d'Isaïe : "les rachetés du Seigneur reviendront et iront vers Sion avec des chansons et une joie éternelle sera sur leurs têtes". À la fin du mouvement, la joie de la rédemption a chassé toutes les pensées de la mortalité.

Le troisième mouvement Herr, lehre doch mich s'ouvre avec un solo fragile et agité de baryton, plaider pour la connaissance de son destin - "Seigneur, apprends-moi pourtant qu'une fin doit m'arriver ... et que je dois le comprendre" (Psaume 39) - dont chaque segment est répété par le chœur. Comme dans le mouvement précédent, la deuxième partie est une fugue chorale de plus en plus passionnée qui atteint un niveau maximal sur l'extrait du Livre de la Sagesse qui annonce que "les âmes des justes sont dans la main de Dieu et aucun tourment ne les frappera". Comme une symbolisation musicale de la constance de Dieu, la fugue entière repose sur une pédale harmonique de tonique des basses.

Le quatrième mouvement Wie lieblich sind deine Wohnungen est une valse gracieuse, méditation sur la satisfaction de la vie avec le seigneur (Psaume 83); il fait la liaison avec le

cinquième mouvement, Ihr habt nun Traurigkeit, le passage le plus intime du Requiem et le seul qui dispose d'une soprano solo. Rappelez-vous que ce mouvement fait apparaître l'image de la mère consolatrice, particulièrement à la ligne finale "Je vous consolerai comme on est consolé par sa mère". L'idée de tendresse et la consolation est capturée dans une orchestration extrêmement délicate avec cordes en sourdine et les bois en solo.

Le sixième mouvement Denn wir haben hie keine bleibende Statt est structurellement similaire à l'autre mouvement avec un baryton solo, en ce qu'il consiste en une première partie dans laquelle baryton et chœur s'alternent et une deuxième partie faite du développement d'une fugue chorale en do majeur. Ce mouvement est le plus semblable au Requiem classique, fonctionnant comme une sorte de Dies Irae par sa référence aux trompettes du dernier jugement et à la résurrection des morts.

Le mouvement final Selig sind die Toten présente enfin une prière pour les morts (du Livre de l'Apocalypse, "Heureux sont les morts qui meurent dans le Seigneur") et suggère une structure cyclique en revenant à la clé du mouvement d'ouverture et en reprenant une partie de sa musique. En ajoutant la prophétie "leurs œuvres les suivront" à la même musique que la prière d'ouverture pour les personnes en deuil réduites aux lamentations, Brahms suggère que le repos éternel des défunts est la consolation des plaignants.

Stefan Grondelaers

Traduction André Grogard

Note

Les informations factuelles dans ce texte sont principalement tirées des ouvrages de Michael Musgrave, Brahms – A German Requiem (Cambridge University Press, 1996) et de Daniel Beller-McKenna, Brahms and the german spirit (Harvard University Press, 2004), ainsi que de l'essai de Kristof Bouquet dans le livre de Pieter Bergé Dies Irae - Kroniek van het Requiem (Lipsius Leuven 2011) et des notes de Peter Guttman sur Classical Notes ([http:// www.classicalnotes.net/classics4/brahms_requiem.htm](http://www.classicalnotes.net/classics4/brahms_requiem.htm)) et de Nancy Thuleen : Ein deutsches Requiem : (mis)conceptions of the mass, téléchargée de <http://www.nthuleen.com/papers/415brahmsprint.html>

Hervé Niquet | chef principal

C'est en suivant l'enseignement d'une élève de Marguerite Long et de Maurice Ravel, que Hervé Niquet, chef principal du Chœur de la radio flamande depuis 2011, développe son goût pour le travail sur les partitions originales et la recherche des intentions premières du compositeur.

Fort d'une formation complète de claveciniste, organiste, pianiste, chanteur, compositeur, chef de chœur et chef d'orchestre, il aborde le métier de musicien comme un véritable chercheur, préférant revenir aux sources pour dépasser les conventions et les usages. Il crée Le Concert Spirituel en 1987 avec pour ambition de faire revivre le 'Grand Motet' français. En un peu plus de vingt ans, sous la houlette de Hervé Niquet, l'ensemble s'est imposé comme

l'un des ensembles de référence dans l'interprétation de la musique baroque.

Dans le même esprit, et partant du principe qu'il n'y a qu'une musique française sans aucune rupture tout au long des siècles, il dirige des orchestres aussi prestigieux que l'Akademie für Alte Musik Berlin, le Sinfonia Varsovia, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, le Rias Kammerchor, La Monnaie et le Brussels Philharmonic, avec lesquels il explore le répertoire du 19ème siècle et du début du 20ème siècle.

Son esprit pionnier dans la redécouverte des œuvres de cette période l'amène à participer à la création du Centre de musique romantique française (Palazzetto Bru Zane) à Venise en 2009 avec lequel il mène de différents projets. A titre d'exemple, cette collaboration a permis la mise en

place d'une collection discographique autour des musiques du Prix de Rome avec l'enregistrement d'œuvres souvent inédites ou méconnues : une série de doubles disques avec Brussels Philharmonic et le Chœur de la radio flamande dont les premiers disques sont consacré à Debussy (2009), Saint-Saëns (2010), Charpentier (2011) et d'Ollone (2012). De nouvelles séries ont été entamées avec des portraits de compositeurs et des opéras français ('Dimitri' de Joncières et 'Herculanum' de David).

Hervé Niquet est Chevalier de l'Ordre National du Mérite et Officier des Arts et Lettres.

Chœur de la radio flamande (Vlaams Radio Koor)

'La palme revient au Vlaams Radio Koor, magnifique d'élan et d'énergie,...'
(Opéra magazine, mai 2014)

C'est en 1937 que le NIR (Institut national de radiodiffusion de la Belgique) fonde le chœur de chambre professionnel Chœur de la radio flamande. Ce dernier est aujourd'hui un ensemble vocal d'un niveau exceptionnel, applaudi en Belgique comme à l'étranger. Les 24 chanteurs répètent sous la direction du chef de chœur Hervé Niquet, dans le Studio 1 du célèbre bâtiment Flagey à Bruxelles.

Hervé Niquet dirige le chœur de main de maître depuis la saison 2011. Ce chef flamboyant et internationalement reconnu est

chargé du développement du chœur. Niquet, qui compare le Chœur de la radio flamande à un diamant et considère qu'il fait partie des trois meilleurs chœurs européens, travaille sur une sonorité reconnaissable entre toutes et nourrit des projets variés, du romantisme français rare à des premières de compositeurs contemporains.

Pilier majeur de la programmation du Chœur de la radio flamande, les productions a capella sont présentées en tournée dans toute la Flandre de quatre à six fois par an. En outre, le chœur collabore régulièrement avec des ensembles instrumentaux belges et étrangers, tels que le Brussels Philharmonic, le Brussels Jazz Orchestra, l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam, le Radio Filharmonisch Orkest, Les Siècles, Le Concert Spirituel, le Budapest Festival Orchestra

et l'Orchestre Royal du Concertgebouw Amsterdam.

À côté des précieux et fidèles partenaires qu'il a su trouver en Flandre, le Chœur de la radio flamande a conquis une place importante sur différentes scènes internationales. Le chœur est un invité particulièrement apprécié en France, où il reçoit chaque année toujours plus d'invitations à participer à des festivals et à se produire dans de prestigieuses salles, telles que la Salle Pleyel et le Théâtre des Champs-Élysées à Paris. Le nombre de concerts s'accroît également aux Pays-Bas ainsi qu'en Italie, et depuis 2014 au Royaume Uni.

La collaboration nouée avec le Palazzetto Bru Zane, initiateur de la prestigieuse

série d'enregistrements autour du Prix de Rome, continue. De nouvelles séries ont été entamées avec des portraits de compositeurs et des opéras français ('Dimitri' de Joncières et 'Herculanum' de David). Dans une série avec Evil Penguin Records, Hervé Niquet dirige avec le Chœur de la radio flamande et le Brussels Philharmonic de nouveaux enregistrements de Requiem mythiques.

Le Chœur de la radio flamande conserve également son statut unique de chœur radiophonique, car un grand nombre de productions de concert est enregistré. Le chœur propose ainsi une collection unique d'enregistrements live.

Le Chœur de la radio flamande est une institution de la Communauté flamande.

www.flemishradiochoir.com
www.soundcloud.com/vlaams-radio-koor
www.facebook.com/VlaamsRadioKoor

Brussels Philharmonic

Fondé en 1935 sous l'égide de la radiodiffusion Belge (NIR/INR), le Brussels Philharmonic a collaboré tout au long de son existence avec de grands chefs et des solistes d'envergure internationale.

L'orchestre s'est taillé une réputation pour la création de nouvelles œuvres en collaborant avec des compositeurs de renommée mondiale comme Bartók, Stravinsky, Messiaen et Francesconi. Son port d'attache historique est à Flagey, et plus précisément dans le Studio 4, bénéficiant d'une des meilleures acoustiques au monde. C'est là qu'il répète et donne des concerts, base d'opérations idéale pour se produire à Bruxelles, en Flandre et en Europe.

Le directeur musical de cette saison 2015-2016 n'est autre que Stéphane

Denève, qui succède à Michel Tabachnik.

Ce remarquable chef d'orchestre français est venu à Bruxelles avec un objectif très précis : inclure dans sa programmation des œuvres du XX^e siècle et de grands classiques, afin de faire dialoguer les répertoires d'hier et de demain.

Le Brussels Philharmonic a également su se faire une place sur la scène internationale et joue régulièrement dans les grandes capitales européennes (dont Paris, Londres, Berlin, Vienne et Salzbourg). L'arrivée de Stéphane Denève et la représentation internationale assurée par IMG Artists se traduiront en outre par encore plus de tournées et de concerts, en Europe et ailleurs.

Le Brussels Philharmonic se profile également sur la scène internationale grâce à sa spécialisation en musique de film. En

partenariat avec Galaxy Studios et le Festival du film de Gand, il enregistre et interprète des bandes originales pour le cinéma. La reconnaissance internationale est venue avec la bande originale du film *The Aviator* (2005) de Martin Scorsese, lauréate du Golden Globe, et plus récemment avec l'Oscar de la meilleure musique remporté par *The Artist* (musique de Ludovic Bource).

Mais l'orchestre fait aujourd'hui aussi œuvre de pionnier dans d'autres domaines. Parmi ses initiatives innovantes, citons une spin-off autour de la musique de film avec Galaxy Studios, le développement de partitions numériques et la création d'une fondation pour financer l'achat d'instruments à cordes via la banque privée Puilaetco Dewaay.

Avec la complicité de différents partenaires, le Brussels Philharmonic travaille à diverses

séries de CD : avec Klara sur les jeunes solistes, avec le Palazzetto Bru Zane et le chef d'orchestre Hervé Niquet sur la musique romantique française, et avec le Festival du Film de Gand sur de grands compositeurs de musique de film. L'orchestre présente aussi sous son propre label, Brussels Philharmonic Recordings, des enregistrements de référence du grand répertoire symphonique, qui reçoivent l'attention de la presse internationale.

Le Brussels Philharmonic est une institution de la Communauté flamande.

www.brusselsphilharmonic.be
www.facebook.com/brusselsphilharmonic
www.twitter.com/brusselsphil
www.youtube.com/bpvpro
www.soundcloud.com/brusselsphilharmonic

Lore Binon | soprano

Lore Binon entame sa carrière musicale comme violoniste. Elle obtient son master en violon au Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles chez Yuzuko Horigome. Elle est lauréate de plusieurs concours dont Jong Tenuto et Dexia Axion classics. Pendant ses études de violon elle découvre sa voix et commence à nourrir une réelle passion pour le chant. Elle obtient son baccalauréat en chant chez Beatrijs Devos au même Conservatoire de Bruxelles. Elle poursuit ses études de chant à la Escuela Superior de Musica de Catalunya à Barcelone et termine son master en chant magna cum laude au Conservatoire d'Amsterdam chez Valérie Guillorit. Pendant ses études elle se voit décerner le prix Cardon par le Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles pour ses résultats

exceptionnels. Elle est actuellement coachée par Margreet Honig.

Dans le domaine du théâtre musical, Lore prête son concours à différentes productions e.a. une adaptation de Saul de Händel produite par Transparent et Almschi, une production de Skagen. Lors de la saison prochaine elle participera à une tournée internationale de Children of nowhere, en collaboration avec Lod et à la conception d'une pièce de théâtre musical pour enfants autour de Luciano Berio, en collaboration avec Zonzo Compagnie.

Lors du festival de Schiermonnikoog elle a chanté Pierrot Lunaire de Schönberg et dans Sirènes de Luca Francesconi avec Brussels Philharmonic sous la direction de Michel Tabachnik (Festival Musica, Strasbourg). Cette saison elle a fait son début dans l'opéra

comme Barbarina dans Le Nozze di Figaro avec le Freiburger Barockorchester sous la direction de René Jacobs. Elle a participé à Drumming de Steve Reich avec l'Ensemble Ictus lors d'une tournée internationale elle a chanté la partie de soprano dans la Passion selon St Matthieu, lors d'une grande tournée aux Pays-Bas organisée par de Nederlandse Bachvereniging, sous la baguette de Jos Van Velthoven.

Ayant une grande affinité avec la mélodie et le Lied, elle est invitée à se produire au Muziekgebouw aan Het IJ à Amsterdam dans la série Grands chanteurs et donne plusieurs recitals en Angleterre lors du prestigieux Oxford Lieder festival et aux Festivals de Chipping Campden et de Wesley Chapel Harrogate.

Comme soliste elle se fait remarquer par sa personnalité musicale, particulièrement riche et dotée d'une grande sensibilité. C'est à ce titre qu'elle collabore régulièrement avec des ensembles tels que Ictus, Oxalys, le Choeur de la Radio flamande, Brussels Philharmonic Orchestra et Lingua Franca, en se produisant notamment dans Die sieben letzte Worten unseres Erlösers en collaboration avec la Biennale internationale de Haydn, le Magnificat de Bach, les Liebeslieder et Neue Liebeslieder de Brahms, Dixit Dominus de Händel et Lobgesang de Mendelssohn. Elle a collaboré avec des chefs d'orchestre comme René Jacobs, Hervé Niquet, Jos van Veldhoven et Michel Tabachnik dans les plus grandes salles de concert comme Bozar (BE), Salle Pleyel (FR), l'Opéra de Lyon (FR), Le Palau de la musica catalane (ES) De Doelen (NL) et le Tchaikovsky Hall (RS).

Si la mélodie et le Lied la distinguent déjà de nombreux chanteurs de sa génération, il en va de même pour le répertoire de musique de chambre, qu'elle affectionne particulièrement. Elle collabore avec différents ensembles. Avec Revue Blanche, une combinaison unique de voix, harpe, alto et flûte traversière, elle donne régulièrement des concerts en Belgique et à l'étranger. Revue Blanche se voit décerner le Prix Klara pour jeune talent en janvier 2014.

Tassis Christoyannis | baryton

Né à Athènes, Tassis Christoyannis étudie le piano, le chant, la direction d'orchestre et la composition au Conservatoire d'Athènes et ensuite à Crémone. En 1995, il reçoit la « Première Mention » au Concours Maria Callas.

De 1993 à 1999, membre de la troupe de l'Opéra National d'Athènes, il chante Belcore (l'Elisir d'amore), Don Carlos (Ernani), Papageno (Die Zauberflöte), Figaro (Il Barbiere di Siviglia), Guglielmo (Cosi fan Tutte) et le rôle titre dans Eugène Oneguine.

De 2000 à 2007, il collabore avec le Deutsche Oper am Rhein (Düsseldorf) et incarne Enrico (Lucia di Lammermoor), Posa (Don Carlos), Germont (La Traviata)

et d'autres rôles importants. Après, Il est invité à Hambourg, Torino, Bonn, Sofia, Mannheim, Strasbourg, à l'Opéra National de Paris, au Virginia Opera et au Staatsoper de Berlin où son interprétation de Figaro (Il Barbiere di Siviglia) est très appréciée par la critique.

En 2005, il remporte un grand succès personnel pour son interprétation de Hamlet à Düsseldorf où il chante également dans Il Ritorno di Ulisse in Patria. En décembre 2006, il interprète Germont (La Traviata) pour ses débuts à la Monnaie de Bruxelles.

En mars 2009, il débute avec succès dans le rôle de Pelléas à Düsseldorf, puis chante Ford (Falstaff) au Festival de Glyndebourne. Il chante Oreste dans la première exécution contemporaine d'Andromaque de Grétry au Théâtre des Champs Elysées et à Bruxelles.

En 2010 il chante avec succès Don Giovanni à Budapest sous la direction de Ivan Fischer, puis dans Andromaque de Gretry à Schwetzingen, Montpellier et Nürnberg, Posa (Don Carlo) à Francfort et Figaro (Il Barbiere di Siviglia) à Genève.

En mars 2011, il remporte un succès personnel dans Ford (Falstaff) à Nantes, puis en mai dans Monfort (Les Vêpres Siciliennes) à Genève. En septembre il est Valentin (Faust) à l'Opéra de Paris.

En janvier 2012, il obtient un excellent accueil public et critique dans Macbeth à Bordeaux. Il est ensuite à Paris-Bastille pour Silvio (I Pagliacci) et Figaro (Il Barbiere di Siviglia), qu'il chante en octobre à Genève. Il interprète ensuite Egée dans Thésée de Gossec en concert à Liège et Versailles.

En 2013, il chante Don Giovanni à Tours et il interprète également Danaüs (Les Danaïdes de Salieri) en concert à Versailles.

En 2014, il chante avec succès le rôle-titre de Macbeth de Verdi à Athènes, Taddeo (L'Italiana in Algeri) à l'Opéra de Paris et Ali Baba de Lecocq à Paris (Opéra-Comique).



Ik voel enige scrupules bij het schrijven van dit stukje over Brahms en zijn Requiem, want de literatuur over die onderwerpen is zo ongelooflijk rijk. Alle musicologen, musici, schrijvers, en critici lijken dit werk geprezen, bewonderd, geanalyseerd, gedissecteerde, overwogen, geconcipieerd en heruitgevonden te hebben.

De kruisbestuiving van mijn bekendheid met deze duizendmaal gedirigeerde lijnen en mijn passie voor retoriek en figuralisme hebben me er niettemin toe gedreven opnieuw te beginnen, en het werk door de lens van mijn ervaring met componisten uit vroegere tijden te herbekijken, tijden waarin retoriek en symboliek de antwoorden vormden op vragen die te vaak te moeilijk of te intellectualistisch waren. Mijn God, wat was het makkelijk en inspirerend en vruchtbaar om aan de muzikanten de betekenis van elk motief uit te leggen, de functie en plaats van elke steen in het bouwsel zonder onszelf te laten bedwelmen door een museum-gericht respect dat ons genoopt zou hebben somber te spreken en de trein te vertragen.

Respect voor de eerste betekenis van de tekst en de vocaliteit van elke frase hebben ons naar een eenvoud geleid die mijlenver afstaat van het patina waaronder dit Requiem nog vaak bedolven wordt. Zodra die eenvoud eenmaal geaccepteerd is, wordt elke frase plots doordrongen van een zekere zachtheid. En dan is het zaak te erkennen dat er geen droefheid in deze lijnen zit, maar een sprakeloosmakende mildheid gemarineerd in de tederste melancholie. Geen sentimentaliteit ook, maar zoete vreugde bij de ontdekking van elke herinnering die Brahms begraven waande. En zeer zeker geen gêne: dit is een concertstuk dat geen uitstaans heeft met wierook of grafsteen.

Brahms rekent op zijn muzikanten om van dit Requiem geen liturgisch gebeuren te maken, maar een bijtend verhaal. Als in de opera, of bij een liedrecital met een orkest – licht en etherisch –, of met een doorbloed koor dat boven het auditorium torent en niet weet of het zou moeten huilen of jubelen.

Onder zijn lange witte baard is Brahms eigenlijk een man van het theater. Zijn “Requiem” is zijn beste opera!

Hervé Niquet

Johannes Brahms' deutsches Requiem: Schumanns voorspelling komt uit.

Ein deutsches Requiem is met voorsprong het grootste en één van de meest sprakeloos makend mooie stukken die Johannes Brahms (1833-1897) ooit schreef, maar tegelijk is het ook één van de meer raadselachtige mengvormen in de geschiedenis van de Westerse klassiek. Het *Requiem* is onterecht geprezen voor zijn progressieve ideeën – het is niet zo “liberaal, humanistisch en anti-ideologisch” als The Guardian van 24 oktober 2013 suggereert – maar even ongelukkig afgewezen voor zijn muzikale conservatisme. Het enige element in de receptiegeschiedenis van het *Requiem* dat over de jaren heen constant is gebleven, is zijn onveranderlijke aantrekkingskracht op legioenen muziekliefhebbers die de versmelting van demonstratieve (maar verteerbare) grandeur en emotionele intimiteit waarderen, alsook de boodschap van troost en hoop.

In de klassieke muziek hebben titels gewoonlijk maar weinig te betekenen. Ze bakenen genre en volgorde af (Mahlers Symfonie nr. 5) of fungeren als programmatische beschrijving (Smetana's *Má Vlast*), als ze al niet ten onrechte toegekend zijn door uitgevers om de verkoop te stimuleren (zoals in het geval van Schuberts Vioolsonates uit 1816, die als “Sonatinas” gepubliceerd werden om de amateurmarkt ambiëren). In het geval van Johannes Brahms' grootste werk, echter, is de titel “Ein deutsches Requiem” ongewoon rijk aan betekenis: “requiem” verankert het werk in de traditie van voorgangers zoals de dodenmissen van Mozart en Berlioz, terwijl “deutsches” vooral aangeeft dat de muziek niet op de

gestandaardiseerde Latijnse tekst van de katholieke dodendienst gezet is (zoals vrijwel alle voorgangers).

Het was in een brief naar Clara Schumann (24 april 1865) dat Brahms het voor het eerst over “eine art Deutsches Requiems” had; in dezelfde brief gaf hij ook toe zich bewust te zijn van hoe afwijkend zijn *Requiem* zou worden:

“Ik heb de tekst uit bijbelpassages samengesteld (...). Ik hoop dat een Duitse tekst van dit type u evenveel bevalt als de gebruikelijke Latijnse. Ik hoop ook dat ik erin slaag een soort geheel te construeren, en ik vertrouw erop dat ik de moed en het enthousiasme heb om door te zetten”.

De bijbelpassages waar Brahms naar verwijst komen uit het Nieuwe Testament – in het bijzonder uit de evangelies van Mattheus en Johannes, de Brieven van de Apostelen en de Openbaring van Johannes – maar ook uit het Oude Testament, vooral uit de Psalmen en de Apocriefen.

Brahms organiseerde het materiaal in zeven bewegingen waarin hij de traditionele *Requiem*-focus van de doden naar de levenden verplaatst: zijn *Requiem* bevat vooral een boodschap voor de nabestaanden – zij zijn namelijk degenen die troost en steun nodig hebben. Volgens Michael Musgrave ligt de hoofdklemtoon in Brahms' samengestelde *Requiem*-tekst op troost,

hoop, geruststelling en beloning voor inspanningen, eerder dan op het laatste oordeel en de helse verschikkingen (de centrale elementen van de Latijnse dodenmis).

Hoewel “deutsches” in de eerste plaats suggereert dat Brahms bijbelextracten uit Maarten Luthers Duitse vertaling koos, had het label ook een extra betekenis voor hem. Tijdens de voorbereiding van de première in 1868 vertrouwde koordirigent Carl Reinthaler de componist toe dat de afwezigheid van elke verwijzing naar het Christelijke dogma (dat gelovigen verlost zullen worden door de zelfgekozen dood van Christus) de aanwezigen zou kunnen schokken op de vooropgestelde dag (Goede Vrijdag) en de vooropgestelde locatie (de kathedraal van Bremen) van de première. Daarop antwoordde Brahms droogjes:

“Wat de titel betreft moet ik toegeven dat ik heel graag het adjectief “Duits” zou laten vallen, en gewoon vervangen door “menselijk”.

Deze specifieke uitlating heeft veel critici ertoe gebracht een niet-confessionele, universele, en zelfs breed-humanistische boodschap toe te schrijven aan Brahms’ *Requiem* als heilsboodschap voor de gehele mensheid. Het derde woord in de titel draagt bij tot die interpretatie: door het onbepaalde lidwoord “ein” te gebruiken lijkt Brahms te suggereren dat zijn werk niet beperkt is tot één specifiek theologisch programma, maar ook dat het “slechts één van oneindig veel mogelijke benaderingen is om het geheim van het leven te begrijpen

en de onontkoombare tragedie van onze sterfelijkheid te accepteren” – zoals Peter Guttman het uitdrukt.

De zogezegd “universele” boodschap van *Ein deutsches Requiem* wordt ook wel eens aangehaald ter ondersteuning van Brahms’ zelfprofilering als “absolutist”, als componist die elke vorm van “biografisme” of buitenmuzikale ideologische of politieke betekenis verafschuwde. Hoe iconisch ook voor het hoogromantische tijdperk, Brahms had een diepgewortelde aversie tegen het tonen van zijn diepste zelf, en hij voelde niet de behoefte – zoals bijvoorbeeld Beethoven – om via zijn kunst grootse visies op de samenleving en het universum te openbaren. Bijgevolg schreef hij nooit op zichzelf betrokken programmatische muziek: zijn vier symfonieën zijn volgens klassieke schema’s opgevat, en er zijn geen titels of begeleidende toelichtingen om de interpretatie van de luisteraar te sturen.

Brahms’ absolutisme was een persoonlijke keuze – hij was een extreem introvert man – maar ook een paradigmatisch gevolg van zijn affiliatie in de 19^{de}-eeuwse burgeroorlog tussen progressieve en conservatieve erfgenamen van Beethoven. Brahms was een radicale tegenstander van de progressieve opvattingen van de *Neudeutsche Schule* (die door Franz Liszt en Richard Wagner was opgericht om het potentieel te verkennen van de door Beethoven geïntroduceerde programmatische muziek en structurele expansies), en hij verdedigde met vuur het idee van op zichzelf staande “duurzame” muziek zonder buitenmuzikale betekenis, geschreven om voort te leven in een traditie van Duitse muziek. In

dat verband beschouwde Brahms zichzelf als een legitieme nakomeling van een klassieke traditie die ook de vroege romantiek van Mendelssohn en Schumann omvatte, hoewel Beethoven maar ook Schubert met terugwerkende kracht geannexeerd werden door de Conservatieven, en Bach en Schütz als evidente pioniers beschouwd werden. De Duits-Oostenrijkse burgeroorlog in de muziek werd vooral tussen Wagner en Brahms beslecht, en het was die laatste die uiteindelijk het overwicht kreeg met de hulp van het Weense establishment en de machtige muzikpers. Eduard Hanslick, de meest invloedrijke criticus en een persoonlijke vriend van Brahms, was altijd bereid om venijnige oordelen op de *Neudeutschers* en hun erfgenamen (vooral Anton Bruckner, Gustav Mahler, en Hugo Wolf) af te vuren.

De strijd die Brahms en Wagner bij leven voerden duurde tot lang na hun dood voort. Het is zelfs zo dat onze herinnering aan Brahms in hoge mate bepaald is in tegenstelling met hoe Wagner gezien wordt. Wij beschouwen Brahms als een fijnzinnige liberaal wiens muziek zijn hoge idealen reflecteerde (vandaar ook het idee dat het Requiem een heilsboodschap voor de gehele mensheid zou zijn). Wagner, daarentegen, wordt nog steeds als een anti-semitische radicaal gezien, wiens muziek de appetijt van Adolf Hitler aanwakkerde en zodoende de vernietigende furie van het fascisme ontketende.

Dit soort reductionisme is in tussentijd goeddeels gecorrigeerd (bijvoorbeeld in Beller-McKenna's inzichtelijke *Brahms and the German Spirit*, 2004). Hoewel Brahms maar zelden

zijn politieke en religieuze denkbeelden openbaarde, was hij een diepgelovig Lutheraan en een fervent voorstander van Bismarcks pogingen om een eengemaakte Duitse staat te creëren (men herinnere zich dat het huidige Duitsland tot 1871 uit 36 afzonderlijke miniatuurstaatjes bestond). Brahms' religieuze en politieke overtuigingen waren geen op zichzelf staande ideologieën. Na de Duitse zegen tegen katholiek Oostenrijk in 1866 – de eerste fase in Bismarcks eenmakingsambities – werd het Lutherse protestantisme een belangrijk medium in de vorming van de Duitse natiestaat. Brahms verafschuwde de Duits-Oostenrijkse oorlog, maar hij schreef zijn Triumphlied op. 55 als expliciete verheerlijking van de Duitse zege tegen Frankrijk in 1870, en hij had er geen moeite mee dat Ein deutsches Requiem vervolgens voor de culturele validatie van de jonge Duitse staat gerecupereerd werd.

Als het woord “deutsches” in de titel bijgevolg niet volledig waardenvrij is in het meest beslissende decennium op weg naar de Duitse eenmaking, is het *Requiem* dan tenminste contextvrij en “aanleidingsloos”, zoals we zouden kunnen verwachten van een componist die prijs stelde op absolute muziek? De Brahmsbiografen suggereren twee mogelijke bronnen van inspiratie voor het *Requiem*. Max Kalbeck, de eerste biograaf, en velen na hem, hebben geopperd dat het de dood van zijn moeder op 2 februari 1865 was die Brahms ertoe aanzette om zijn *Requiem* te schrijven. De brieven van Brahms bevatten enige ondersteuning voor die hypothese, en het beeld van de troostende moeder in de Vijfde beweging wijst in dezelfde richting – al is het significant dat Brahms de centrale frase “Zoals iemand door zijn moeder getroost wordt, zo zal ik jullie troosten” aan het koor, in plaats van aan de solo sopraan

gaf, nochtans een meer evidente incarnatie van moederlijke troost (deed hij dat om teveel biografisme te vermijden?). Andere waarnemers hebben echter gesuggereerd dat het *Requiem* geschreven werd als reactie op de vroege dood (in 1856) van Robert Schumann, Brahms' vriend en mentor. In een laaiend eerbetoon dat *Neue Bahnen* "Nieuwe wegen" heette, had Schumann de jonge Johannes aangemoedigd "zijn magische toverstaf te richten naar waar de gezamenlijke krachten van koor en orkest hem hun macht zouden verlenen"; er is wel eens geopperd dat de dood van Schumann, en de ontdekking van een verwijzing naar een "Duits Requiem" bij het opruimen van diens nalatenschap, Brahms ertoe aangezet hebben die uitdaging aan te gaan. Aangezien de tweede beweging *Denn alles Fleisch* al in 1854 ontstaan was als pianoduet – lang vóór de dood van zijn moeder en muzikale vader dus – besluit Michael Musgrave dat beide overlijdens voor Brahms "een stimulans [vormden] om bestaande ideeën te voltooien, eerder dan dat ze een aanleiding vormden voor die ideeën".

Het getuigt van Brahms' legendarische arbeidsethos dat de compositie van zijn *Requiem* een lange gistingsperiode kende (van 1854 tot 1869), en niet minder dan drie premières. De eerste, op 1 december 1867 in Wenen, bevatte slechts de eerste drie bewegingen, en kreeg veel slechtere kritieken dan alleen maar de geanticipeerde afwijzingen uit het pro-Wagnerkamp: één van de paukenisten had een dynamische aanwijzing fout geïnterpreteerd – waardoor hij *ff* in plaats van *pf* speelde – en overstemde daarmee volledig de rest van het orkest. Dat dreef zelfs trouwe fan Eduard Hanslick ertoe te suggereren "dat het stuk eindigde met het publiek de hersenen in te slaan". De tweede première, op 10 april 1868,

bevatte zes bewegingen en was een eclatant succes – er kwamen 2500 toeschouwers naar de Kathedraal van Bremen –, hoewel koordirigent Reinthaler kans zag Brahms nog te irriteren door het inlassen van een aria uit Händels *Messiah* om het religieuze gehalte van het Requiem te versterken. De uiteindelijke versie met zeven delen – die nu ook de beweging met solo sopraan *Ihr habt nun Traurigkeit* bevatte – ging op 16 februari 1869 in première in Keulen.

De Breemse en Keulse premières van het *Requiem* consolideerden Brahms' faam, en maakten één van de meest toonaangevende Europese componisten van hem. Niet alle toeschouwers gingen meteen overstag – katholieken in het zuiden betreurden het protestantse elan, protestanten de mystieke en contemplatieve toon die ze niet compatibel vonden met het recht-voor-de-raap Lutheranisme van Bach en Schütz – maar veel critici erkenden dat Schumanns voorspelling over Brahms met dit *Requiem* was uitgekomen. Dit in weerwil van feit dat niet iedereen Brahms' nostalgie naar oudere vormen zoals het Lutheraanse koraal, of het "Bachiaanse" contrapunt en de fugatische passages kon pruimen. Dat Hanslick het percussie-incident in de eerste première afkeurde, nam niet weg dat hij het *Requiem*

"... een werk van een bijzonder belang en een groot meesterschap [vond]. (...). Na de sterf- en rouwcantates van onze klassieke componisten zijn de schaduw van de dood en de tragedie van verlies nauwelijks nog met zoveel kracht gepresenteerd. De harmonische en contrapuntische kunst die Brahms in de school van Bach geleerd heeft, zijn door hem met de levende adem van het heden verrijkt."

Het zal niemand verwonderen dat Wagner maar weinig sympathie had voor Brahms' *Requiem*: hij verafschuwde de burgerlijke ethiek in het werk, en was buiten zichzelf van woede door Brahms' suggestie een *Requiem* voor alle Duitsers geschreven te hebben (hetgeen, nogmaals, geen volledig waardenvrije claim was aan de vooravond van de Duitse eenmaking). Het beroemdste is Wagners sarcastische tirade dat hij bij de dood van zijn generatie "geen Deutsches Requiem bij onze as zou willen horen".

Laat ons iets dieper ingaan op de zeven bewegingen van dit *Requiem*. Het openingsdeel *Selig sind, die da Leid tragen* begint met een donker meanderende instrumentale inleiding, die naar de lage registers neigt door de afwezigheid van violen en piccolo's, en de opdeling van de lagere strijkers in twee altviool- en drie cellopartijen. De sfeer is mysterieus en verwachtingsvol eerder dan somber, en de openingswoorden uit de Bergrede "Gelukkig de treuenden, want ze zullen getroost worden" bevestigen samen met Psalm 125 "Zij die in tranen zaaien zullen oogsten met gejuich" het primaat van de troost over het verdriet van de dood. Harpen lichten bijwijlen op om het heersende gevoel van hoop te onderlijnen.

Het tweede deel *Denn alles Fleisch, es ist wie Gras* introduceert de menselijke sterfelijkheid met een twee keer herhaalde spookachtige mars in driekwart maat (op Petrus' waarschuwing dat "De mens als gras [is] en zijn schoonheid als een bloem in het veld"). Het tweede deel wordt afgetrapt met de kooruitroep dat "Het woord van de Heer eeuwig blijft [bestaan]" en krijgt zijn hoogtepunt op een alsmaar triomfantelijkere, fuga-achtige zetting op Jesaja's

voorspelling dat "zij die de heer heeft bevrijd [terugkeren]; jubelend komen zij naar Sion, gekroond met eeuwige vreugde". Aan het einde van deze beweging heeft de vreugde van de verlossing elke gedachte aan sterfelijkheid verjaagd.

De derde beweging *Herr, lehre doch mich* opent met de smeekbede van een breekbare en geagiteerde solo bariton om zijn lot te kennen: "Wat heb ik dan te verwachten, Heer?" – elk segment wordt door het koor herhaald. Zoals in de vorige beweging is het tweede deel ook hier een toenemend gepassioneerde koorfuga die piekt op de voorspelling dat "De zielen van de rechtvaardigen in Gods hand zijn, geen marteling kan hun deren". Bij wijze van muzikale symbolisering van Gods standvastigheid rust de volledige fuga op een forte gespeelde pedaaltoon in de laagste instrumenten.

De vierde beweging *Wie lieblich sind deine Wohnungen*, een sierlijke, walsachtige meditatie op het genoegen met de heer te kunnen leven, fungeert als opstapje naar de vijfde beweging *Ihr habt nun Traurigkeit*, de meest intieme van dit *Requiem* en de enige die een solo sopraan vereist. Men herinnere zich dat deze beweging het beeld van de troostende moeder oproept; dat idee van tederheid en troost is belichaamd in een uiterst delicate orkestratie met gedempte strijkers en solo houtblazers.

Het zesde deel *Denn wir haben hie keine bleibende Statt* lijkt structureel op de andere beweging met solo bariton, omdat het ook hier bestaat uit een eerste deel waarin bariton

en koor alterneren, en een expansieve koorfuga in het tweede. Deze beweging is de meeste Requiem-achtige van het werk, omdat ze als een soort *Dies Irae* fungeert door de verwijzingen naar de bazuinen van het Laatste Oordeel en het opwekken van de doden. Het slotdeel *Selig sind die Toten* introduceert tenslotte toch nog een gebed voor de overledenen (uit de Openbaringen, “Gelukkig zij die in verbondenheid met de Heer sterven”); het suggereert een cyclische structuur door naar de toonaard van de openingsbeweging terug te keren, en de muziek uit dat openingsdeel gedeeltelijk te herhalen. Door de profetie “hun daden vergezellen hen” op dezelfde muziek te zetten als het openingsgebed voor de rouwende achterblijvers, suggereert Brahms dat de eeuwige rust van de overledenen de troost vormt van de rouwenden...

Stefan Grondelaers

Noot

De feitelijke informatie in deze tekst komt vooral uit Michael Musgrave's *Brahms – A German Requiem* (Cambridge University Press, 1996), Daniel Beller-McKenna's *Brahms and the German spirit* (Harvard University Press, 2004), Kristof Bouquet's opstel in Pieter Bergé's volume *Dies Irae – Kroniek van het Requiem* (Lipsius Leuven 2011), Peter Gutmans opstel op Classical Notes (<http://www.classicalnotes.net/classics4/brahmsrequiem.htm>), en Nancy Thuleen's *Ein deutsches Requiem: (mis)conceptions of the mass*, gedownload op <http://www.nthuleen.com/papers/415brahmsprint.html>.



Hervé Niquet | chef-dirigent

Hervé Niquet, sinds seizoen 2011-2012 chef-dirigent bij het Vlaams Radio Koor, kreeg de smaak voor oude partituren te pakken tijdens zijn opleiding. De zoektocht naar onbekende parels in het repertoire is sindsdien de rode draad doorheen zijn carrière. Hervé Niquet studeerde niet alleen klavecimbel, piano en orgel, maar ook zang, compositie en directie. Hij benadert het metier van muzikant met een onderzoekende geest, en wil terug naar de oorsprong van de muziek om zo de conventies en gebruiken te overstijgen.

De ervaring die hij bij enkele grote barokke ensembles opdeed, legde de kiem voor de speciale band die hij ontwikkelde met het Franse 'Grand Motet' van de 17e en 18e eeuw. Zijn grote wens om dit onbekende repertoire

nieuw leven in te blazen resulteerde in 1987 in de oprichting van Le Concert Spirituel.

In twintig jaar tijd groeide dit ensemble uit tot de referentie op het gebied van barokmuziek.

Vanuit diezelfde geest en vertrekkende van het principe dat er doorheen de eeuwen slechts één 'Franse muziek' bestaat, leidt Hervé Niquet verschillende prestigieuze orkesten waaronder de Akademie für Alte Musik Berlin, Sinfonia Varsovia, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, het Rias Kammerchor, De Munt en Brussels Philharmonic. Met deze orkesten verkent hij het bekende en minder bekende repertoire uit de 19de en 20ste eeuw.

Zijn pioniersgeest bracht hem in 2009 bij de deelname aan de oprichting van het Centre de musique romantique française

(Palazzetto Bru Zane) in Venetië. Dit leidde onder meer tot een prestigieus project in samenwerking met Brussels Philharmonic en het Vlaams Radio Koor: een cd-collectie rond de muziek van de Prix de Rome met zelden uitgevoerde of onbekende werken van Franse romantische componisten: Debussy (2009), Saint-Saëns (2010), Charpentier (2011) en d'Ollone (2012). Intussen zijn er nieuwe reeksen opgestart met portretten van componisten en Franse opera (Joncières: Dmitri en David: Herculanium).

Hervé Niquet is Chevalier de l'Ordre National du Mérite en Officier des Arts et Lettres.

Vlaams Radio Koor

'La palme revient au Vlaams Radio Koor, magnifique d'élan et d'énergie,...'
(Opéra magazine, mai 2014)

Het Vlaams Radio Koor werd in 1937 als professioneel kamerkoor opgericht door de toenmalige openbare omroep (NIR). Vandaag de dag is het koor een ensemble van uitzonderlijk hoog niveau, dat zowel in binnen- als in buitenland tot de top gerekend wordt. De 24 zangers repeteren onder leiding van chef-dirigent Hervé Niquet in Studio 1 van het bekende Flagey-gebouw in Brussel, en concineren in heel Vlaanderen en Europa.

Hervé Niquet nam de leiding van het koor in 2011. Deze flamboyante en wereldwijd vermaarde dirigent noemt het Vlaams Radio Koor een diamant en plaatst het

ensemble in de Europese top 3. Niquet werkt met het koor aan een herkenbare klank en plant uiteenlopende projecten, van onbekende parels uit de Franse romantiek tot hedendaagse muziek en Vlaamse premières.

Een eerste belangrijke pijler in de programmering van het Vlaams Radio Koor vormen de a capella producties, waarmee het koor zo'n vier tot zes keer per jaar op tournee gaat doorheen heel Vlaanderen. Daarnaast werkt het koor regelmatig samen met gerenommeerde binnen- en buitenlandse instrumentale ensembles zoals Brussels Philharmonic, Brussels Jazz Orchestra, het Rotterdams Philharmonisch Orkest, het Radio Filharmonisch Orkest, Les Siècles, Le Concert Spirituel, Budapest Festival Orchestra en het Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam. Naast de hechte band met de vaste partners in Vlaanderen, bouwde het Vlaams

Radio Koor de voorbije jaren een steeds grotere aanwezigheid uit op verschillende internationale podia: in de eerste plaats in Frankrijk (zowel op diverse festivals als in prestigieuze zalen zoals de Salle Pleyel en het Théâtre des Champs-Élysées), maar ook in Nederland, Italië en sinds 2014 in het Verenigd Koninkrijk.

Het Vlaams Radio Koor behoudt ook zijn unieke status van radiokoor: een groot aantal concertproducties wordt opgenomen, waardoor het koor een unieke verzameling live-opnames heeft opgebouwd. De samenwerking met het Palazzetto Bru Zane, gestart met de prestigieuze CD-reeks rond de Prix de Rome, is intussen uitgegroeid tot verschillende series gewijd aan vergeten Franse romantische muziek. Een nieuwe reeks bij Evil Penguin Records tenslotte, met Hervé Niquet en Brussels Philharmonic, zal nieuwe

opnames van iconische Requiems brengen. Het Requiem van Fauré beet de spits af.

Het Vlaams Radio Koor is een instelling van de Vlaamse Gemeenschap.

www.vlaamsradiokoor.be

www.soundcloud.com/vlaams-radio-koor

www.facebook.com/VlaamsRadioKoor

Brussels Philharmonic

Brussels Philharmonic werd in 1935 opgericht door de Belgische openbare omroep (NIR) en concerteerde in de loop van zijn bestaan met internationale topdirigenten en -solisten. Het orkest had en heeft een uitstekende reputatie voor het creëren van nieuwe composities en werkte samen met wereldvermaarde componisten als Bartók, Stravinsky, Messiaen en Francesconi.

De historische thuishaven Flagey, waar het orkest repeteert en concerteert in de akoestisch tot de wereldtop behorende Studio 4, is de uitvalbasis voor concerten in Brussel, Vlaanderen en Europa.

Stéphane Denève volgt in seizoen 2015-2016 Michel Tabachnik op als muziekdirecteur. Deze Franse topdirigent komt met een duidelijke missie naar Brussel: hij wil in zijn

programma's de muziek uit de 21ste eeuw combineren met de grote klassiekers, en zo een dialoog opzetten tussen het repertoire van vroeger én dat van de toekomst. Op internationaal vlak heeft Brussels Philharmonic een eigen plaats veroverd, met vaste afspraken in de grote Europese hoofdsteden (waaronder Parijs, Londen, Berlijn, Wenen, Salzburg). De aanstelling van Stéphane Denève en de internationale vertegenwoordiging door IMG Artists zorgen bovendien voor tournees en concerten op nieuwe podia, zowel binnen als buiten Europa.

Een andere specialisatie waarmee Brussels Philharmonic zich internationaal profileert, is filmmuziek. Voor het opnemen en uitvoeren van soundtracks zijn Galaxy Studios en Film Fest Gent vaste partner. Internationale erkenning kwam er met de Golden Globe-winnende soundtrack voor 'The Aviator' van

Martin Scorsese (2005), en meer recent dankzij de Oscar-winnende muziek voor 'The Artist' (muziek van Ludovic Bource).

Intussen bewees het orkest ook op andere vlakken een pionier te zijn. Zo zijn er vooruitstrevende initiatieven waaronder een spin-off voor filmmuziek met Galaxy Studios, een traject rond digitale partituren, en de oprichting van een stichting voor de aankoop van strijkinstrumenten met de private bank Puilaetco Dewaay.

Samen met verschillende partners werkt Brussels Philharmonic aan uiteenlopende cd-reeksen: met Klara rond Vlaamse solisten, met het Palazzetto Bru Zane en dirigent Hervé Niquet rond Franse romantische muziek, en met Film Fest Gent rond grote filmmuziekcomponisten. Met het eigen label, Brussels Philharmonic Recordings, maakt

het orkest referentie-opnames van het grote symfonische repertoire die internationale bijval krijgen.

Brussels Philharmonic is een instelling van de Vlaamse Gemeenschap.

www.brusselsphilharmonic.be
www.facebook.com/brusselsphilharmonic
www.twitter.com/brusselsphil
www.youtube.com/bpvro
www.soundcloud.com/brusselsphilharmonic

Lore Binon | sopraan

Lore Binon begint haar muzikale loopbaan als violiste. In 2008 vervolmaakt zij haar master-opleiding viool aan het Koninklijk Conservatorium van Brussel bij Yuzuko Horigome. Ze is laureate van verschillende concours waaronder Jong Tenuto en Dexia Axion Classic. Gaandeweg neemt de passie voor de stem de bovenhand en ze behaalt haar Bachelor zang bij Beatrijs De Vos aan het Brusselse Conservatorium.

Tijdens haar studies ontvangt zij de prijs Cardon, uitgereikt door het Koninklijk Conservatorium van Brussel, voor uitzonderlijke resultaten. Aan de Escola Superior de Musica de Catalunya in Barcelona studeert ze verder en ze beëindigt haar Master Zang magna cum laude aan het Conservatorium van Amsterdam bij Valérie

Guillorit. Tegenwoordig wordt ze gecoacht door Margreet Honig.

Binnen het muziektheater werkte ze mee aan een productie van Händels Saul voor Transparant en samen met Theatercollectief Skagen en Octopus Solisten aan de voorstelling Almschi over het woelige leven van Alma Mahler. Volgend seizoen staat een internationale tour met Ghost Road met muziektheater Lod op het programma en de voorbereiding van een kindervoorstelling rond Berio i.s.m. Zonzo Compagnie.

Lore zong Schönbergs Pierrot Lunaire op het festival van Schiermonnikoog en verleende haar medewerking aan Sirènes van Luca Francesconi met het Brussels Philharmonic o.l.v. Michel Tabachnik op het Festival Musica in Straatsburg. Dit seizoen maakte ze haar operadebuut in de rol van Barbarina

(Nozze di Figaro) met het Freiburger Barockorchester onder leiding van René Jacobs. Er stonden diverse optredens met Ictus en Rosas (Drumming van Steve Reich) alsook een uitgebreide tournee met de Matthäus Passion (Nederlandse Bachvereniging olv Jos van Veldhoven) op het programma.

Ze koestert een grote liefde voor het liedgenre. In dit verband concerteerde ze ondertussen in het Muziekgebouw aan het IJ binnen de serie grote zangers. In Engeland was ze eerder te gast op het prestigieuze Oxford Lieder Festival, en maakte ze haar opwachting op de Festivals van Chipping Campden en Wesley Chapel Harrogate en volgde verscheidene masterclasses bij onder meer Udo Reinemann, Rudolf Janssen en Roger Vignoles.

Haar fijngevoelige en rijke muzikale persoonlijkheid maakt haar een veelgevraagde soliste in binnen- en buitenland. Ze werkt in dit verband samen met ensembles als: Ictus, Oxalys, Vlaams Radio Koor, Brussels Philharmonic Orchestra en Lingua Franca en vertolkt solopartijen in o.a. Die sieben letzte Worten unseres Erlösers - in samenwerking met de internationale Haydn Biënnale-, Magnificat (Bach), Brahms' Liebeslieder en Neue Liebeslieder, Dixit Dominus (Händel) en Lobgesang (Mendelssohn). Ze werkte reeds samen met dirigenten als o.a. René Jacobs, Hervé Niquet, Jos van Veldhoven, Michel Tabachnik en trad op in o.a. Bozar (BE) Salle Pleyel (FR), Opera de Lyon (FR), Palau de la musica (ES) De Doelen (NL), Tchaikovsky Hall (RS).

Kamermuziek is een andere grote liefde van Lore. Ze nam deel aan het kamermuziekfestival te Schiermonnikoog (NL) en treedt dit seizoen aan op het Festival Consonances (FR). Ze werkt samen met diverse ensembles en is stichtend lid van Revue Blanche - een unieke combinatie van stem, harp, altviool en fluit - waarmee ze in binnen- en buitenland concerteert. Het ensemble was reeds te gast in o.a. Concertgebouw Brugge, Bozar, Flagey en ontving de Klara voor jonge belofte editie 2014.

Tassis Christoyannis | bariton

Tassis Christoyannis, geboren te Athene, studeerde zang, directie en compositie in Athene en later in Cremona als pupil van Aldo Protti. In 1995 won hij de "First Honorary Mention" op de Maria Callas International Singing Competition.

Als lid van de Griekse Nationale Opera (1995-1999) vertolkte hij rollen zoals Belcore in L'elisir d'amore, Don Carlos in Ernani, Papageno in Die Zauberflöte, Figaro in Il Barbiere di Siviglia, Guglielmo in Così fan tutte, en de titelrol in Eugene Onegin.

Sinds 2000 was Christoyannis te horen als bariton van de Deutsche Oper al Rhein (Düsseldorf) in talrijke producties, waaronder als Enrico in Lucia di Lammermoor, Posa in Don Carlos en Germont in La Traviata.

In 2005 zong hij Il Ritorno di Ulisse in Patria in Düsseldorf en datzelfde jaar sloot hij af met een veelgeprezen uitvoering van Figaro in de Staatsoper Berlin. Een jaar later maakte hij zijn debuut in Brussel in de Koninklijke Muntscouwburg als Germont in La Traviata.

Hierna heeft Christoyannis een waaier aan rollen vertolkt in heel Europa. Zo was hij te zien in de titelrollen van Pelléas et Mélisande (Düsseldorf) en Don Giovanni (Budapest, onder leiding van Ivan Fischer), en tevens als Ford in Falstaff (Glyndebourne Festival & Nantes), Oreste in de eerste hedendaagse uitvoering van Andromaque van Grétry (Parijs en Brussel), Posa in Don Carlo (Frankfurt), Figaro in Il Barbiere di Siviglia (Genève & Wiener Staatsoper) en Egée in Gossec's Thésée in Luik en Versailles.



JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

Ein deutsches Requiem

1. SELIG SIND, DIE DA LEID TRAGEN

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

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

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

They who sow in tears,
shall reap in joy.

Go forth and cry,
bearing precious seed,
and come with joy
bearing their sheaves

Bienheureux ceux qui souffrent car
ils seront consolés
Ceux qui sèment dans les larmes
moissonneront dans la joie. Ils s'en
vont en pleurant et emportent la noble
semence. Ils s'en retournent dans la joie
et rapportent les gerbes de leur moisson.

Gelukkig de treurenden,
want zij zullen getroost worden.
Zij die in tranen zaaien,
zullen oogsten met gejuich.
Wie in tranen op weg gaat,
dragend de buidel met zaad.,
Gelukkig de treurenden,
want zij zullen getroost worden.

2. DENN ALLES FLEISCH, ES IST WIE GRAS

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

For all flesh is as grass,
and the glory of man
like flowers.
The grass withers
and the flower falls.

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

De mens is als gras en zijn schoonheid
als een bloem in het veld:
het gras verdort
en de bloem valt af.

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

Aber des Herrn Wort bleibt
in Ewigkeit.

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

Therefore be patient, dear brothers,
for the coming of the Lord.
Behold, the husbandman waits
for the delicious fruits of the earth
and is patient for it, until he receives
the morning rain and evening rain.

But the word of the Lord endures
for eternity.

The redeemed of the Lord will come again,
and come to Zion with a shout;
eternal joy shall be upon her head;
They shall take joy and gladness,
and sorrow and sighing must depart.

Prenez donc patience, mes chers
frères, jusqu'à l'avènement du
Seigneur. Voyez, un laboureur attend
le précieux fruit de la terre et prend
patience jusqu'à ce qu'il reçoive la
pluie du matin et la pluie du soir.

Mais la parole du Seigneur
demeure éternellement.

Ceux que l'Éternel aura rachetés
reviendront à Sion
avec des chants de triomphe.
Une joie éternelle sera sur
leur tête : joie et allégresse
s'empareront d'eux ; douleur et
gémissements devront s'enfuir.

Heb geduld, broeders en zusters,
tot de Heer komt.
Denk eens aan de boer, die geduldig blijft
wachten op de kostbare opbrengst van zijn land,
tot de regens van najaar en voorjaar zijn
gevallen. Wees net zo geduldig.

Maar het woord van de Heer blijft
eeuwig bestaan.

Zij die de Heer heeft bevrijd, keren terug.
Jubelend komen zij naar Sion, gekroond met
eeuwige vreugde.
Gejuich en vreugde trekken de stad binnen,
gejammer en verdriet vluchten eruit weg.
Zij die de Heer heeft bevrijd, keren terug.
Jubelend komen zij naar Sion, gekroond met
eeuwige vreugde.

3. HERR LEHRE DOCH MICH

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

Sie gehen daher wie ein Schemen,
und machen ihnen viel vergebliche Unruhe;
sie sammeln und wissen nicht
wer es kriegen wird.
Nun Herr, wess soll ich mich trösten?
Ich hoffe auf dich.

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

Lord, teach me
that I must have an end,
and my life has a purpose,
and I must accept this.
Behold, my days are
as a handbreadth before Thee,
and my life is as nothing before Thee.
Alas, as nothing are all men,
but so sure the living.

They are therefore like a shadow,
and go about vainly in disquiet;
they collect riches, and do not know
who will receive them.
Now, Lord, how can I console myself?
My hope is in Thee.

The righteous souls are in God's hand
and no torment shall stir them

Seigneur, fais-moi savoir que mon
existence doit avoir une fin,
que ma vie a un terme
et que je dois partir d'ici-bas.
Vois, mes jours sont de la largeur
d'une main face à toi, et ma vie est
devant toi comme un rien.
Ah, tous les hommes, pourtant si sûrs
d'eux, ne sont que néant.

Ils marchent comme des
ombres et s'agitent en
vain ; ils amassent des biens
et ne savent pas qui les recueillera.
Seigneur, que dois-je attendre ?
Mon espérance est en toi.

Les âmes justes sont dans
la main de Dieu, et nul tourment
ne les atteint

Geef mij weet van mijn einde, Heer, van de maat
van mijn levensdagen
laat mij weten hoe vergankelijk ik ben.
U maakte mijn dagen een handbreed lang,
mijn levensduur is niets in uw ogen.
Geef mij weet van mijn einde, Heer, van de maat
van mijn levensdagen
laat mij weten hoe vergankelijk ik ben.
Niet meer dan lucht is het bestaan van een
mens,
niet meer dan een schaduw zijn levenspad,
niet meer dan lucht wat hij rusteloos najaagt,
hij vergaart en weet niet wie het toevalt.
Wat heb ik dan te verwachten, Heer?
Mijn hoop is alleen op u gevestigd.

De zielen van de rechtvaardigen zijn in Gods
hand, geen marteling kan hun deren.

4. **WIE LIEBLICH SIND DEINE WOHNUNGEN**

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

How lovely are thy dwelling places,
O Lord of Hosts!
My soul requires and yearns for
the courts of the Lord;
My body and soul rejoice
in the living God.

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

Blessed are they that dwell in thy house;
they praise you forever

Que tes demeures sont aimables,
Seigneur des armées !
Mon âme soupire et languit
après les parvis du
Seigneur ; mon corps et mon âme
se réjouissent dans le Dieu vivant.

Hoe lieflijk is uw woning. Heer van de hemelse machten.
Van verlangen smacht mijn ziel naar de voorhoven van
de Heer.
Mijn hart en mijn lijf roepen om de levende God.
Hoe lieflijk is uw woning. Heer van de hemelse machten.

Heureux ceux qui habitent dans ta
maison ! Ils te louent sans cesse.

Gelukkig wie wonen in uw huis,
gedurig mogen zij u loven.

5. **IHR HABT NUN TRAURIGKEIT**

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

You now have sorrow;
but I shall see you again
and your heart shall rejoice
and your joy no one shall take from you.

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

Behold me:
I have had for a little time toil and torment,
and now have found great consolation.

Vous êtes maintenant dans la tristesse,
mais je vous reverrai et
votre coeur se réjouira, et
personne ne vous ravira votre joie.

Voyez : pendant peu de temps
la peine et le travail ont été mon lot,
et j'ai trouvé une grande consolation.

Jullie hebben nu verdriet,
maar ik zal jullie terugzien, en dan zul je blij zijn,
en niemand zal je vreugde afnemen.
Zoals een moeder haar zoon troost, zo zal ik jullie
troosten;
Zie mij:
Ik heb een korte tijd moeilijkheden en
werk gehad en grote troost gevonden.

Ich will euch trösten,
wie Einen seine Mutter tröstet

I will console you,
as one is consoled by his mother

Je vous consolerais comme une
mère console son enfant

Zoals een moeder haar zoon troost,
zo zal ik jullie troosten

6. **DENN WIR HABEN HIE KEINE
BLEIBENDE STATT**

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

For we have here no continuing city,
but we seek the future.

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?

Behold, I show you a mystery:
We shall not all sleep,
but we all shall be changed
and suddenly, in a moment,
at the sound of the last trombone.
For the trombone shall sound,
and the dead shall be raised incorruptible,
and we shall be changed.
Then shall be fulfilled
the word that is written:
Death is swallowed up in victory.
O Death, where is thy sting?
O Hell, where is thy victory?

Car ici-bas nous n'avons pas de
cité permanente, mais nous cherchons
celle qui est à venir.
Voyez, je vous dis un mystère :
nous ne mourrons pas tous,
mais nous serons tous changés,
en un moment,
en un clin d'oeil,
au son de la dernière trompette.
Car la trompette sonnera et
les morts ressusciteront incorruptibles
et nous serons changés.
Alors cette parole de l'Écriture sera
accomplie : " La mort est engloutie
dans la victoire ".
O mort ! Où est ton aiguillon ?
O enfer ! Où est ta victoire ?

Onze stad is immers niet blijvend, wij kijken juist
verlangend uit naar de stad die komt. Onze stad
is immers niet blijvend.
Ik zal u een geheim onthullen:
wij zullen niet allemaal eerst sterven
toch zullen wij allemaal veranderd worden,
in een ondeelbaar ogenblik, in een oogwenk,
wanneer de bazuin het einde inluidt.
Wanneer de bazuin weerklinkt, zullen de doden
worden opgewekt met een onvergankelijk
lichaam en zullen ook wij veranderen.
Dan zal wat geschreven staat in vervulling gaan:
De dood is opgeslokt en overwonnen.
Dood, waar is je angel?
Dood, waar is je overwinning?
U komen alle lof, eer en macht toe,

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

Lord, Thou art worthy to receive all
praise, honor, and glory,
for Thou hast created all things,
and through Thy will
they have been and are created

Seigneur, tu es digne de recevoir la
gloire, l'honneur et la puissance car tu
as créé toutes choses, et c'est par
ta volonté qu'elles existent et
qu'elles ont été créées.

Heer, onze God,
want u hebt alles geschapen:
uw wil is de oorsprong van alles wat er is.
U komen alle lof, eer en macht toe,
Heer, onze God.

7. **SELIG SIND DIE TOTEN,
DIE IN DEM HERRN STERBEN**

Selig sind die Toten,
die in dem Herrn sterben,
von nun an

Blessed are the dead
that die in the Lord
from henceforth

Heureux dès à présent les morts
qui meurent dans le Seigneur !

Gelukkig zijn zij die vanaf nu in verbondenheid
met de Heer sterven.

Ja der Geist spricht,
daß sie ruhen von ihrer Arbeit;
denn ihre Werke folgen ihnen nach

Yea, saith the spirit,
that they rest from their labors,
and their works shall follow them

Oui, dit l'Esprit, ils se reposent
de leurs travaux car leurs oeuvres
les suivent.

En de Geest beaamt: zij mogen uitrusten van hun
inspanningen, want hun daden vergezellen hen.
Gelukkig zijn zij die vanaf nu in verbondenheid
met de Heer sterven. Gelukkig, gelukkig.

Flemish Radio Choir**SOPRANOS**

Sarah Abrams

Annelies Buyssens

Julie Calbete

Els Crommen

Jolien De Gendt

Dagmara Dobrowolska

Anne-Hélène Moens

Barbara Somers

Inge van Kerkhove

Lilith Verhelst

ALTOS

Helena Bohuszewicz

Helen Cassano

Joëlle Charlier

Marleen Delputte

Eva Goudie-Falckenbach

Marion Kreike

Lieve Mertens

Sandra Paelinck

Noelle Schepens

TENORS

Gunter Claessens

Frank De Moor

Adriaan De Koster

Paul Foubert

Ivan Goossens

Etienne Hekkers

Henk Pringels

Paul Schils

BASSES

Pieter Coene

Lieven Deroo

Philippe Favette

Marc Meersman

Paul Mertens

Kai-Rouven Seeger

Philippe Souvague

Jan Van der Crabben

Brussels Philharmonic

(1): Leader (2): Soloist

VIOLIN 1

Bart Lemmens (1)

Eva Bobrowska

Annelies Broeckhoven

Daniela Rapan

Elizaveta Rybentseva

Anton Skakun

Philippe Tjampens

Alissa Vaitsner

Stefanie Van Backlé

Veerle Van Roosbroeck

Gillis Veldeman

VIOLIN 2

Ivo Lintermans (1)

Mark Steylaerts (2)

Véronique Burstin

Bartolomiej Ciaston

Ion Dura

Mari Hagiwara

Bruno Linders

Karine Martens

Sayoko Mundy

Dirk Uten

VIOLA

Béatrice Derolez (1)

Griet François (2)

Philippe Allard

Phung Ha

Agnieszka Kosakowska

Maryna Lepiasevich

Stephan Uelpenich

Patricia Van Reusel

VIOLONCELLO

Luc Tooten (1)

Kirsten Andersen

Jan Baerts

Barbara Gerarts

Julius Himmler

Karel Steylaerts
Emmanuel Tondus
Elke Wynants

DOUBLE BASS

David Desimpelaere (1)
Sandor Budai
Thomas Fiorini
Simon Luce
Philippe Stepman
Daniël Verstappen

FLUTE

Wouter Van den Eynde (1)
Toshiyuki Shibata
Dirk De Caluwé (2)

OBOE

Joost Gils (1)
Maarten Wijnen

CLARINET

Anne Boeykens (1)
Midori Mori (2)

BASSOON

Karsten Przybyl (1)
Jonas Coomans (2)
Alexander Kuksa

HORN

Hans van der Zanden (1)
Mieke Ailliet (2)
Pierre Buizer
Evi Baetens

TRUMPET

Ward Hoornaert (1)
Luc Sirjacques

TROMBONE

Lode Smeets (1)
Tim Van Medegael (2)
Pieter Vandermeiren

TUBA

Jean Xhonneux (2)

TIMPANI

Gert François (1)

HARP

Eline Grosloot (2)
Karen Peeters (2)

Recorded at Flagey, Brussels (Belgium) from 16 until 20 of March 2015.

Graphic Design: Marcel van den Broek, Natasja Wallenburg for New Arts International

Photography: Pieter Peeters, Nick Vercammen

Coverphoto: Marcel van den Broek

Translations: French, André Grogard | English & Dutch, Stefan Grondelaers

Microphones Neumann M 150, DPA 4006, BBC Coles 4038, Schoeps MK2H

Preamps: Gracedesign M 802

Recorded at 88.2 kHz 24 bit.

Recording, mixing and mastering by Steven Maes for Serendipitous Classical Recordings
and Mastering.

Musical director and editing: Felicia Bockstael.

Assistant engineer: Floren Van Stichel.

Gunther Broucke - Intendant | Alain De Ley - Artistic administrator

Pieter Hulst, Nicola Mascia - Stage managers

www.serendipitous.eu

www.serendipitous-mastering.eu

Evil Penguin Records Classic

2015 EPRC 0019

www.eprclassic.eu

Evil Penguin Music Publishing

An Evil Penguin Records Classic production.



EPR-Classic

Subscribe to our youtube channel,
to stay informed on our upcoming releases
[youtube.com/user/eprclassic](https://www.youtube.com/user/eprclassic)